Tras el Viaje de Oriente

Charles-Édouard Jeanneret – Le Corbusier

RICARDO DAZA CAICEDO

Colección arquia/tesis núm. 39

Tras el Viaje de Oriente

Charles-Édouard Jeanneret – Le Corbusier

RICARDO DAZA CAICEDO

fundación **arquia**

Tras el Viaje de Oriente

CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET – LE CORBUSIER

RICARDO DAZA CAICEDO

Colección arquia/tesis, núm. 39

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN
Carlos Martí Arís

EDICIÓN
FUNDACIÓN ARQUIA
Arcs, 1, 08002 Barcelona
www.arquia.es/fundacion

DISEÑO GRÁFICO
Estudi Tere Moral

IMPRESIÓN
FOTOMECÁNICA
CEGÉ

D.L. B-25095-2014
I.S.B.N 978–84–940343–4-3

© de esta edición,
Fundación Caja de Arquitectos, 2014
© del texto, su autor
© de las fotografías, sus autores
© FLC, VEGAP, 2014

Portada: Jeanneret junto a una de
las columnas desplomadas del lado norte
del Partenón. © FLC, Vegap, 2014.

PATRONATO FUNDACIÓN
ARQUIA

PRESIDENTE
Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1.º
Federico Orellana Ortega

VICEPRESIDENTE 2.º
Alberto Alonso Saezmiera

SECRETARIO
Sol Candela Alcover

PATRONOS
Carlos Gómez Agustí
Francisco Cabrera Cabrera
Marta Cervelló Casanova
Montserrat Nogués Teixidor
Ángela Barrios Padura
Pep Martínez Llabrés
Emilio Tuñón Álvarez
Covadonga Alonso Landeta
Fernando Diaz-Pinés Mateo
Juli Pérez Ballester
Mariano Muixí Vallés

DIRECTOR
Gerardo García-Ventosa López

La tesis doctoral *El viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret y Auguste Klipstein*, dirigida por Josep Quetglas, fue leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona en 2008 ante un tribunal formado por Antonio Armesto Aira, Juan Calatrava Escobar, Luis Moreno Mansilla, Carlos Naranjo Quiceno y Pere Fuertes Pérez.
Fue premiada en el VIII Concurso de Tesis de la Fundación Caja de Arquitectos en la convocatoria de 2011, cuyo jurado estaba compuesto por José Manuel López-Peláez, Cristina Gastón Guirao, Elisa Valero Ramos y Emilio Tuñón Álvarez.

La edición de este libro ha sido posible gracias a la financiación obtenida del Fondo de Educación y Promoción de Arquia Banca.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la Ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) www.cedro.org si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

Prefacio. Josep Quetglas
Introducción

LA PARTIDA EN DRESDE
PRAGA
VIENA
EL DANUBIO
EN TORNO A BUCAREST
DE TIRNOVO A STARA ZAGORA
EN TIERRA TURCA
CONSTANTINOPLA
EL MONTE ATHOS
ATENAS
ELEUSIS Y DELFOS
NÁPOLES Y POMPEYA
ROMA
VILLA ADRIANA Y TÍVOLI
FLORENCIA, FIESOLE Y GALLUZZO
PISA Y EL REGRESO A LA CHAUX-DE-FONDS

Bibliografía
Créditos de las ilustraciones

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación ha sido posible gracias al apoyo que desde el comienzo recibí de la Universidad Nacional de Colombia y del Instituto Colombiano de Ciencia y Tecnología (Colciencias).

Mi agradecimiento a todos los autores en cuyas obras apoyo mi tesis.

Expreso igualmente mi gratitud a las bibliotecas y archivos que me permitieron consultar y repasar sus documentos y fondos bibliográficos, especialmente a la biblioteca del Col.legi d'Arquitectes de Catalunya y al archivo de la Fondation Le Corbusier, y, en no menor medida, a las personas que me han acompañado y han seguido conmigo este viaje: su número es tan alto que si las nombrara individualmente, correría el riesgo de dejar a alguna fuera del barco…

Especialmente debo dar las gracias a Diana Arévalo y Santiago Palazzesi, por el redibujo de los planos; a Ingrid Quintana, por su apoyo al inicio del viaje; a María Cecilia O'Byrne, que me ha acompañado en la mitad del trayecto; a Juan Carlos Aguilera, por su ayuda para la entrega de la tesis; a Jimena Montaña, por su dedicación minuciosa a la presente edición, y a mi director, Josep Quetglas, que, desde que comenzó mi viaje a Occidente, ha dejado que mi imaginación vuele a su aire.

PREFACIO

LA ESENCIA DE LAS COSAS

Lamenté en su momento que Ricardo Daza tuviera que dar por terminada su tesis. Lamento ahora que aparezca reducida y publicada en libro. Saber a Ricardo ocupado desde la mesa de una biblioteca en seguir los pasos del Viaje de Oriente de Le Corbusier, como un Telémaco reconstruyendo los pasos de su padre, ha sido una de las constantes que hacen al mundo estable, humano, confortable, igual a sí mismo, algo que nos tranquiliza, como la llegada segura de las estaciones o la salida del sol cada mañana.

No es solo egoísmo por mi parte. Aunque él todavía no lo sepa, ¿dónde habrá estado Ricardo mejor que construyendo, puliendo, encajando las partes de ese rompecabezas de piezas infinitas que ha ido creciendo en dudas sugestivas con cada nueva pieza encajada, en una interminable ensoñación?

Otro motivo me hace sentir que Ricardo haya dado carpetazo –pues encarpetado está todo libro– a su excursión tras los pasos de Jeanneret. Trato de explicarlo. Cuando vemos una pintura, una película, cuando leemos una novela, esas obras nos pueden gustar, porque las reconocemos y valoramos como los maravillosos objetos que llegan a ser. Pero ningún autor serio puede sentirse a gusto frente a una de sus propias obras, porque sabe lo que le falta, lo que intentó, lo que debió ser, lo que podría haber sido, que siempre será más de lo que ahora es: sabe a cuánto ha debido renunciar, por mil motivos, desde que se puso manos a la obra.

Como aquel enorme palacio de Venecia del que solo se construyó el basamento, el libro que tiene ahora el lector entre sus manos es *solo* el enorme basamento de lo que podría haber sido la tesis de Ricardo, de lo que es el Viaje de Oriente en la cabeza de Ricardo Daza.

Un escritor argentino hablaba de aquel cartógrafo cuyo mapa reproducía a escala natural el país cartografiado y que podía superponérsele. Ese es el mapa del Viaje de Oriente que despliega Ricardo Daza cada noche al cerrar los ojos.

Josep Quetglas

A la memoria de mi madre, a mi padre,
a mis hermanos y amigos

INTRODUCCIÓN

¡Por fin he terminado! ¿Por qué emprendí este trabajo tan infructuoso?
Deseaba «comprometerme», obligarme a llegar hasta el final. Pensaba que
sería bueno tener algunos recuerdos vivos de este viaje. Estas notas están muertas;
la belleza vista se ha hundido bajo mi pluma; fueron asesinatos repetidos.
Aquello me atormentó, me proporcionó horas de tedio, amargas horas de melancolía, de
tristeza. Me privó en ocasiones de la serenidad a la que tantas líneas me invitaban
cuando, sobre el mar azul, calmo como un espejo, avanzábamos en el saber
bajo la luz inefable y bajo la luna. Allí, en mis horas de oro, de marfil y de cristal,
había grietas y manchas de suciedad… ¡precisamente por culpa de estas notas que quise escribir!
¡No conozco mi lengua ni la he estudiado jamás!

Ch.-É. Jeanneret[1]

La presente investigación reconstruye el viaje a Oriente que emprendió Charles-Édouard Jeanneret –quien más adelante adoptaría el seudónimo de Le Corbusier–, entre los veintitrés y veinticuatro años, en compañía de su amigo Auguste Klipstein. En un recorrido que comienza el 23 de mayo y termina el 1 de noviembre de 1911, el viaje transcurre por la región de Bohemia,[2] Austria, Hungría, Serbia, Rumania, Bulgaria, Turquía, Grecia e Italia.[3]

Inicialmente, con esta reconstrucción me propuse indagar hasta dónde este viaje había influido en la obra y en el pensamiento del maestro suizo. Mi tesis debía titularse *Memorias de Oriente.* Este planteamiento inicial fue descartado, si bien luego, en el decurso del viaje, lo recuperé. Con ello, estas páginas tomarían definitivamente el título de *El Viaje de Oriente*, siguiendo al autor. En el desarrollo, mientras establecía comparaciones o seguía las analogías señaladas por otros investigadores, me preguntaba cómo podría determinar la influencia del viaje a Oriente sin conocer cabalmente todos los pormenores y el derrotero de la travesía. La hipótesis inicial me llevó entonces a adentrarme en la reconstrucción total del itinerario para atisbar su trascendencia.

1. Ch-É Jeanneret: *Nápoles*. FLC E210 207-208
2. La actual Checoslovaquia, creada en 1918.
3. Esta es una versión editada y resumida de la tesis de doctorado: *El viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret y Auguste Klipstein. 23 de mayo – 1 de noviembre 1911.* Defendida el día 15 de junio de 2009. Universidad Politécnica de Barcelona. Toda la documentación del viaje a Oriente: dibujos, fotografías, postales, cartas completas, citas a los manuscritos, y anexos que incluyen las cartas en el idioma original y las crónicas para *La Feuille d'Avis*, se pueden consultar en la tesis de doctorado citada.

Comencé, pues, a recoger la información que Le Corbusier había producido en esos meses: dibujos, cuadernos de viaje, fotografías, postales, correspondencia, crónicas, manuscritos, guías y los textos que podría haber leído antes y durante la travesía.

Fui descubriendo poco a poco que Le Corbusier había registrado gran cantidad de las impresiones que le causa su mundo, hasta el punto de dejar trazado el plano de su propia vida, casi hasta hacerlo coincidir día por día con ella, en ocasiones hora por hora, consciente tal vez de que otros vendríamos después a reconstruirla. «Detesto las biografías prematuras. Dejemos que las escriban más tarde los periodistas, cuando tengamos los pies al otro lado, ¿no le parece?»[4]

No he tenido la pretensión de escribir una biografía, ni un trabajo de carácter histórico; simplemente quería responderme –y este es el móvil que ha orientado mis esfuerzos– cómo había aprendido a hacer arquitectura el maestro moderno. El viaje que me llevó hace unos años a Barcelona para estudiar Arquitectura, me condujo –sin darme cuenta– a indagar en esta marcha iniciática de Le Corbusier.

Ahora bien, no soy un pionero en la investigación sobre el viaje a Oriente: numerosos documentos enfocados desde ángulos diversos han abordado este recorrido. Resalto dos de ellos por considerarlos pilares esenciales, y sobre ellos me he apoyado: *Le Corbusier Formative Years,* del profesor norteamericano H. Allen Brooks, y *Le Corbusier Viaggio in Oriente,* del profesor italiano Giuliano Gresleri.

Brooks presenta una reconstrucción ordenada del viaje de Jeanneret. Mi interpretación sigue los pasos adelantados por el profesor norteamericano. Sin embargo, a pesar de su rigor y precisión, esta reconstrucción es, a mi parecer, restringida. Probablemente siguiendo las etapas del viaje, Brooks ya advierte la enorme documentación relativa a esta travesía y decide –con una precaución que no ha caracterizado mi trabajo– ofrecer una síntesis cuidadosa y una selección limitada de la documentación. Conviene apuntar que, entre las investigaciones que han abordado la reconstrucción de los años formativos de Le Corbusier, esta es desde mi punto de vista una de las más esclarecedoras.

Giuliano Gresleri conoce todos los pormenores del viaje a Oriente. Aparte de este texto y de la edición de los cuadernos de viaje, varios de sus escritos se refieren a etapas o momentos concretos del periplo de Jeanneret. Sus trabajos son la base de mi investigación y debo señalar que uno de mis objetivos ha consistido simplemente en ordenar, complementar y dar un hilo conductor al trabajo elaborado previamente por él. Este profesor reconstruyó mentalmente todo el viaje a Oriente, pero en ocasiones he tenido que desenmarañar el ovillo que él mismo urdió.

Con el paso de los años me di cuenta de que, entre dibujos, fotografías, postales, cartas y manuscritos, Le Corbusier había atesorado más de mil documentos. Me pregunté cómo un joven aprendiz de arte y arquitectura había podido elaborar tal cantidad de registros en tan solo cinco meses y medio. A partir de ahí, sin embargo, me propuse organizar este material: aspiraba a dotar de algún sentido a todas las piezas de este enorme rompecabezas. Intentos que muchas veces me llevaron a fundirme en la gran máquina que es «Le Corbusier».

Consideré necesario seguir sus pasos. Ciudad por ciudad, pueblo por pueblo, caserío por caserío, calle por calle, edificio por edifico hasta en sus mismos interiores… Tal vez este método me dotaría de un conocimiento preciso y profundo de los pormenores de este viaje iniciático y me permitiría aprehender y aprender de las impresiones del joven arquitecto y sus descubrimientos más sustanciales.

Finalmente, inicié la reconstrucción de lo que el mismo autor tituló *El viaje de Oriente.* Lo hice sobre cuatro ejes estructurales. El primero –que utilizo como guía central– es el propio itinerario de Le Corbusier. El segundo –hilo conductor y la fuente más fiable– son los cuadernos de viaje. El tercer eje es la correspondencia que Le Corbusier mantuvo durante el viaje con familiares, maestros y amigos; con ella pretendí imprimir un ritmo a la narración, incluyéndola y extrayendo los fragmentos cruciales. Y el cuarto eje son la guías de viaje, las célebres *Baedeker*.

4. (La última entrevista.) (I), *Circo,* núm. 61 (1999).

Establecida la urdimbre del trabajo, comencé a entretejer los demás documentos, dibujos, fotografías, postales, párrafos de libros y, lo más importante, las crónicas del viaje que el joven escribió para un periódico de La Chaux-de-Fonds, su ciudad natal, ejerciendo de cronista. A pesar de que siguen un cierto orden, la mayoría de ellas entremezclan recuerdos del viaje, de viajes anteriores y de su vida, sin dejar, en ciertas ocasiones, de anunciar al naciente Le Corbusier. A su muerte, estas crónicas se publicaron como *Le voyage d'Orient,* el libro que conocemos y el viaje que aquí se reconstruye.

Para que las crónicas periodísticas cobraran sentido dentro de la reconstrucción, tuve que hacer lo que ya habían hecho en algún momento su padre, Georges Édouard Jeanneret-Gris, y el editor del periódico de La Chaux-de-Fonds, Georges Dubois: editarlas y comenzar a extraer de ellas los recuerdos de Jeanneret para llevarlos al itinerario que me había propuesto.

Recorrí sus pasos hacia las diversas ciudades o parajes del viaje. Hice coincidir fragmentos de sus memorias con los lugares, y las descripciones de edificios con sus propios dibujos, con pinturas, libros o circunstancias específicas. Deshice la madeja de sus descripciones para seguir el hilo argumental, consciente del riesgo de traicionar sus memorias. Tal vez forcé algunos pasajes de sus recuerdos para crear el abanico de mi narración.

En una etapa crucial del camino, consciente de la edición, volví a reagrupar las crónicas de Le Corbusier en una versión que entrelaza la suya y la mía. Me convertí en un narrador de sus observaciones, en un *guía* del viaje del maestro. Finalmente, los diversos documentos dispersos se fueron ajustando y encontrando su lugar en cada una de las ciudades, pueblos o parajes de su peregrinación.

El orden de mi narración sigue los pormenores del viaje, de acuerdo con los lugares específicos. En alguna ocasión hago desajustes inesperados para organizar el relato por temas, debido a la gran cantidad de documentos. En ciertas encrucijadas, opto por presentar prácticamente toda la documentación (aquí muestro menos de la mitad de su propio material escrito o gráfico). Lo hago así porque considero que es la forma de avanzar sobre otros trabajos –especialmente en el caso de los publicados por Brooks y Gresleri– y porque veo en ello la posibilidad de trazar un mapa o plano lo suficientemente amplio y abierto que siente las bases sobre las que puedan apoyarse otras investigaciones.

Durante muchos años no encontré el camino de regreso a casa. Finalmente, casi a tientas, estamos aquí de vuelta con el joven viajero –apenas logré devolverlo a La Chaux-de-Fonds–, pero casi lo pierdo en los caminos que conducen a Roma. Tal vez con la intromisión de mi pluma no haya hecho más que desdibujar las emociones vividas por Jeanneret.

Esta travesía cambió el modo de ver y de dibujar de Le Corbusier. Asimismo, quizá pueda cambiar la forma de ver de otros –como ha cambiado la mía y mi posición frente a la arquitectura–. Al final del camino nos damos cuenta de que se trasforma más el observador que el objeto observado. El verdadero viaje de descubrimiento –como diría Proust– no consiste tanto en buscar paisajes nuevos como en tener unos nuevos ojos.

Con la reconstrucción del viaje a Oriente, pretendo que el lector se aproxime a aquello que Le Corbusier pudo haber vislumbrado e interpretado. Pero debo insistir en que esta versión es la mía, no la suya.

Seguir su itinerario paso a paso en una búsqueda paciente me ha permitido establecer analogías y correspondencias contrastadas sobre sus impresiones con su obra plástica, arquitectónica o escrita. Sé que muchas de las analogías y correspondencias que presento aquí, apenas insinuadas, quedan señaladas a lo largo del camino para que otros investigadores con más paciencia, arrojo y mayor intuición puedan desarrollarlas o avanzar en ellas. Me confortaría que el lector encontrase sus propios temas, descubriera sus propias analogías y llegase pues a sus propias conclusiones.

Con esta tesis espero ampliar la documentación que existe sobre este viaje y haber revelado a fondo uno de los momentos decisivos de la formación de Le Corbusier para demostrar finalmente que: la línea de conducta entre el joven Charles-Édouard Jeanneret en la época del viaje a Oriente era la misma que la del viejo Corbu.[5]

El viaje apenas comienza…

5. «Rien n'est transmissible que la pensée», en Le Corbusier: *Les derniers Œuvres*, vol. 8, pág. 168.



CAPÍTULO 1

LA PARTIDA EN DRESDE

Charles-Édouard Jeanneret, el joven estudiante de arte y arquitectura que más adelante adoptará el seudónimo de Le Corbusier y será el arquitecto franco-suizo abanderado de los postulados del Movimiento Moderno, partió el 23 de mayo de 1911 hacia Oriente.

Su obra en ocasiones será señalada como una reinvención total de la arquitectura. Hacia 1930, el mismo Le Corbusier afirmará: «Aún hoy se me acusa de ser un revolucionario; sin embargo debo confesar que he tenido un único maestro, el pasado, y una sola disciplina, el estudio del pasado».[1]

Quien conozca su trayectoria no dudará de la certeza de sus palabras, pues muchos de sus dibujos, en parte ejecutados in situ a lo largo de sus numerosos viajes por el mundo, dan cuenta de un concienzudo aprendizaje de arquitecturas milenarias.

De los recorridos de Le Corbusier, se destacan los cuatro primeros como la base de sus años de formación: son los viajes a la Toscana (1907), a París (1908-1909), a Alemania (fin de 1910 - principio de 1911) y, finalmente, la travesía más ambiciosa y posiblemente decisiva en su formación profesional, titulada por él mismo «Le Voyage d'Orient», en el año 1911.

Charles-Édouard Jeanneret se encuentra en la antesala de este último. Antes de adentrarnos en los pormenores de esta empresa, retrocedamos en el tiempo.

Desde muy joven, Jeanneret había dado muestras de su fértil imaginación, particular sensibilidad y talento artístico. En su temprana juventud, cuando recibía su primera educación como artista y artesano en La Chaux-de-Fonds, centro relojero suizo —siguiendo los pasos de su padre, grabador de relojes—, uno de sus profesores, Charles L'Eplattenier,[2] le sugiere como opción la carrera de arquitectura. Pero Jeanneret anhelaba llegar a ser pintor y en un comienzo consideró absurda la recomendación de su maestro.

Con el paso del tiempo, su inquietud por la posibilidad de ordenar su villa natal (ordenación suscitada por el plan para reconstruirla tras el incendio que la devastó en mayo de 1794), su participación en la construcción de la villa Fallet (1906) y el encargo que, con la ayuda de su mentor, recibió para la construcción de dos villas en 1907, Stotzer y Jaquemet, lo llevaron a tomar cada vez más en serio esa posibilidad. Años más tarde, después de haber trabajado con Auguste Perret, arquitecto célebre por haber introducido el uso del hormigón armado en sus edificaciones desde su despacho de París, ratificó la pertinencia de continuar con su exploración de la arquitectura.

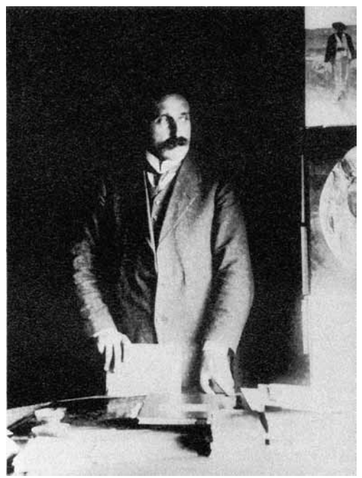
En abril de 1910, tras pasar el invierno en una típica casa del Jura en las afueras del pueblo, en un lugar conocido como el Monte Cornu, Charles-Édouard Jeanneret, estudiante de la Escuela de Artes de La Chaux-de-Fonds, decide profundizar en sus estudios sobre el urbanismo del norte para la redacción del libro *La construction des villes*. Prepara entonces un viaje a Alemania.

Así es como el estudiante abandona su hogar y se embarca hacia el *país del norte*, en compañía de su amigo Octave Matthey, compañero en los Talleres de Arte de La Chaux-de-Fonds. Tras pasar por Karlsruhe y Mittenwald, Jeanneret recibe en los primeros días de mayo,

1. H. Allen Brooks: *Le Corbusier's Formative Years*, pág. 93.
2. Charles L'Eplattenier (1874-1946) estudió brevemente en Budapest. Luego en París se vinculó a la École des Arts Décoratifs y más tarde a la École des Beaux Arts donde estudió pintura, escultura y arquitectura.



1



2



3

1 Charles L'Eplattenier en su estudio.

2 William Ritter, hacia 1908.

3 Auguste Klipstein en la época del viaje a Oriente.

durante su permanencia en Múnich, la noticia de haber sido comisionado por L'Eplattenier para redactar un estudio sobre la construcción de las ciudades y el movimiento decorativo de las artes en Alemania. Comisionado oficialmente el 22 de mayo de 1910, recibe una paga de 1.200 francos y le encomiendan redactar un informe sobre el Movimiento Moderno en Alemania y el arte aplicado de las escuelas de aquel país.

Los meses que siguen transcurren de forma intensa, no solo por el aprendizaje adquirido, sino por el encuentro con importantes personalidades de la escena artística y arquitectónica, por intermedio de Theodor Fischer, miembro del Werkbund,[3] quien enseña en la Technische Hochschule.

En Múnich, Jeanneret tiene la oportunidad de conocer, entre otros, a Gunther von Pechmann (fundador de la Vermittlungsstelle für angewandte Kunst –Agencia de Artes Aplicadas–), mientras que en Berlín se entrevista con Hermann Muthesius[4] (gestor del Werkbund) y Peter Behrens, arquitecto para quien comenzará a trabajar desde los últimos días del año 1910 hasta abril de 1911.

Berlín será el escenario de dos encuentros determinantes para el futuro viaje a Oriente: Jeanneret traba amistad con William Ritter,[5] escritor, biógrafo, acuarelista, crítico de arte y de música, natural de Neuchâtel (cerca de La Chaux-de-Fonds), y con Auguste Klipstein, bibliotecario y estudiante de historia del arte.

William Ritter, personaje fundamental en la decisión del joven suizo de recorrer las regiones bohemia, húngara y rumana, se convertirá en uno de sus mentores a la hora de formular sus propias apreciaciones y le será de gran ayuda en cuanto a contactos en el medio artístico. La influencia de Ritter será determinante para Jeanneret, y se suma a la lista de sus maestros, como su propio padre, Eugène Grasset, Paul Baudoin, L'Eplattenier, Auguste Perret y Ozenfant, entre otros.

Auguste Klipstein, un joven de veinticuatro años nacido en la región belga de Flandes, había cursado sus primeros estudios en Laubach, muy cerca de Fráncfort. Bibliotecario, había estudiado también historia del arte en París.[6] Coincide con Jeanneret en Múnich, cuando preparaba su tesis doctoral en filosofía del arte sobre El Greco y los pintores primitivos españoles, de la mano del teórico Wilhelm Worringer.

«Klip» (como le llamará Jeanneret) quería emprender una travesía en busca de algunas de las pinturas del artista cretense de influencia española, y busca en el entorno de la universidad un compañero de aventuras. El requisito fundamental era encontrar un interlocutor con quien poder perfeccionar la lengua francesa.[7] Jeanneret no duda en postularse y propone que el viaje, que en principio tenía como objetivo la región rumana, se prolongue por lo menos hasta Constantinopla. El joven flamenco logrará una gran empatía con el estudiante de arquitectura,[8] y su amistad perdurará hasta 1951, año en que muere Klisptein.

Prueban ya esta amistad algunas de las primeras líneas del manuscrito que Klipstein redacta a lo largo de la travesía, titulado *Orient-Reise* (*Viaje a Oriente*, 1911):[9]

> La época del romanticismo ha quedado atrás, lejos, pertenece al pasado, cuando el deseo íntimo de las almas sensibles encontró en el gozar su objetivo final. […] Constantinopla. Recordarás las largas tardes empleadas en apasionadas discusiones sobre la definición de la cultura y de la civilización [...] En el curso de los siglos hemos olvidado lo que debemos a Oriente; solamente

3. Asociación de artistas, arquitectos y diseñadores precursora de la Bauhaus.
4. Véase Paul V. Turner: *La formation de Le Corbusier*, pág. 86.
5. William Ritter se educó en Múnich, Praga y Viena. Eran famosas sus tertulias dominicales en Múnich, que atraían a múltiples jóvenes ávidos de conocimiento.
6. Véase Max Vogt: «Remarks on the 'Reversed' Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein», pág. 41.
7. Véase Giuliano Gresleri: *Viaggio in Oriente*, pág. 28.
8. Max Vogt, opus cit., págs. 42-43.
9. Véase Brooks, opus cit., pág. 259.



4

la educación de la escuela secundaria ha preservado para el público en general un conocimiento puramente superficial sobre Grecia [...][10]

Después de visitar durante el verano las poblaciones de Potsdam, Halle, Naumburg, Weimar, Jena, Coburg, Lichtenfels, Bamberga, Wurzburg, Rothenburg, Nuremberg, Augsburgo y Ratisbona, el joven Jeanneret regresa a Múnich en octubre y de allí parte para Dresde, antes de establecerse en el despacho de Behrens, en Neubabelsberg, el distrito más grande y lujoso de Potsdam, muy cerca de Berlín.

En Dresde trabará amistad con Wolf Dohrn, director del Werkbund, y Heinrich Tessenow, arquitecto del vecino pueblo de Hellerau, a quienes había conocido en Navidad. Mantendrá también un vínculo con Hellerau, ya que en esta población se encuentra el Instituto de Música Jacques Dalcroze, donde su hermano mayor, Albert, estudia violín siguiendo la vocación musical de su madre, la pianista Marie Charlotte Amélie Perret.

Jeanneret fija su residencia en Neubabelsberg y allí, sin abandonar el estudio de las artes aplicadas, se pone a las órdenes de Peter Behrens, el arquitecto de las modernas fábricas de acero, en cuyo taller trabajaban, entre otros jóvenes, Mies van der Rohe, Walter Gropius y Adolf Meyer.

Para entonces, gracias a su encuentro con aquellos personajes del Werkbund, la admiración de Jeanneret por arquitecturas situadas más al norte de La Chaux-de-Fonds comenzará a dar un giro inevitable.

A lo largo del viaje advertiremos que la huella de la estancia en Neubabelsberg será definitiva, no únicamente por los encargos llevados a cabo en el despacho, sino por sus lecturas en esta población, entre ellas *Du vrai, du Beau et du Bien,* de Victor Cousin, *La Divine Comédie,* de Dante, y *Les Entretiens de la villa du Rouet,* de Alexandre Cingria-Vaneyre.[11]

Transcurren los meses y la preparación del viaje a Oriente continúa su curso. Klipstein y Jeanneret precisan los detalles por correspondencia. El joven suizo, dibujante en el despacho de Behrens, aún no ha podido terminar su viaje de investigaciones por Alemania y así se lo hace saber a su camarada, el lunes 13 de febrero de 1911:

> […] Usted sueña con Constantinopla; yo he soñado con ella desde hace mucho tiempo. Pero mi vida de estudio siempre relegaba el domo de Santa Sofía hacia el azul de los espejismos. Hoy las circunstancias han cambiado. Dejo a Behrens el 1 de abril y he decidido terminar mis estudios […] en el país de los sueños […] Así pues, si me quiere como compañero, piense seriamente en esta gran empresa […] Constantinopla vendrá inmediatamente después y me gustaría partir de Dresde, pasando por Praga a través de la Bohemia, luego Viena y Budapest y todo lo demás. Como usted tiene tiempo y yo no lo tengo en absoluto, sería bueno que pensara un poco en cuánto nos puede costar este paseo y en los medios que emplearíamos para hacer un viaje modelo […][12]

Jeanneret no se encontraba a gusto en el despacho de Behrens; apenas había logrado sobrevivir en un medio que califica de execrable; el despacho no tiene para él un gran interés y adicionalmente la atmósfera que allí reina le resulta infecta. El 27 de febrero ya había enviado su carta de dimisión; de hecho se encontraba ansioso por abandonar un despacho que no cumplía con sus expectativas, y sospecha que jamás hará una arquitectura al estilo de Behrens.[13] El primero de marzo escribe a William Ritter, reitera su descontento por el arquitecto alemán y revela su proyecto.

> […] Para terminar mi vida de estudio, estoy preparando un gran viaje. La tierra eslovaca, la llanura de Hungría, los países búlgaros, rumanos, que no sabría describir, usted me los ha hecho querer hasta tal punto, que deseo verlos. Quiero recorrer a pie un rincón de esta Bohemia intacta, volver a Viena y amarla esta vez, bajar navegando por el Danubio y llegar al Cuerno de Oro, al pie de los minaretes de Santa Sofía. ¿Y después? Después podré vivir un perfecto éxtasis […] Mi maestro L'Eplattenier dirá que no soy lo suficientemente maduro como para sacar el máximo provecho de todo ello […] Emprenderé este paseo con un amigo de Múnich, mi antípoda […] Este muchacho prepara su tesis y tenía que ir a ver, en el museo de Bucarest, una docena de lienzos de El Greco. Así nació un proyecto común […][14]

La partida, fijada en la ciudad de Dresde, se retrasará más de lo previsto, lo que resulta un inconveniente para los planes que se había trazado el joven aprendiz. Para compensar a su compañero suizo, Klipstein lo invita a pasar una breve temporada en Laubach, la ciudad de su infancia.

El mes termina, y con él, la estancia en Neubabelsberg y el despacho de Behrens. Los padres de Jeanneret están un tanto desilusionados por el comportamiento de su hijo pero hasta el momento, él no les ha hablado de la próxima aventura. El 19 de abril les escribe, y el tono sarcástico y de burla denota cierto malestar:

> […] Los días son grises ¿Allí también lo son, de vez en cuando? ¿Y nosotros? Solo puedo decir que es fatal recibir noticias vuestras en estas horas de depresión, y el caso se agrava cuando papá ve que todo es gris, y escribe en gris, y cuando mamá, en la misma carta, piensa en gris y escribe en gris. Es demasiada tristeza a la vez y, para quien recibe estas amargas nieblas, es una agresión muy desagradable, entristecedora: es como cuando una serpiente se yergue sobre sí misma, o como una mueca que no nos gusta […] Los hijos Jeanneret no han hecho nunca nada. Dejan pasar la vida, y, perezosos, ni siquiera tienen el menor remordimiento por las penas que han causado a los suyos [...][15]

Charles-Édouard deja definitivamente Múnich el 19 de abril. Termina su itinerario visitando algunas ciudades, monumentos, museos, escuelas e instituciones relacionadas con el arte y la arquitectura, con el fin de recoger información para el informe que le han encargado. Permanece veinticuatro horas en Stuttgart; el 20 parte para Karlsruhe, el 21 pasa por Heidelberg, el 22 por Darmstatd, el domingo 23 llega a Fráncfort y desde ahí escribe una nueva carta a sus padres, esta vez solicitando dinero.[16] Además de reclamar auxilio económico, deja entrever algo de su próximo itinerario: Laubach (en casa de los Klipstein), Maguncia, Dusseldorf, Colonia y Hamburgo. Transcurrirán dos o tres días antes de que Jeanneret abandone Fráncfort rumbo a Laubach, pero antes, el 24 de abril, hará una brevísima parada en Offenbach Hanau.



5

4 Albert Jeanneret.

5 Marie Charlotte Amélie Perret y Georges Édouard Jeanneret.

10. Max Vogt, opus cit., págs. 42-43.
11. Véase Turner, opus cit., pág. 90.
12. Gresleri, opus cit., pág. 466.
13. Véase Jornod: *Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret),* pág. 55.
14. FLC R3—18—59.
15. Carta encontrada en Jornod, opus cit., págs. 60 y 61.
16. FLC R1—570T.

Finalmente, el joven llega esa misma tarde a Laubach y se dirige al pequeño pueblo de Hessen donde habitan los Klipstein. Experimenta una gran alegría gracias a sus anfitriones, Auguste y su hermano, un pintor de veintiséis años. Los jóvenes profesan admiración por la obra de El Greco, pero también por Cézanne y las composiciones de Ravel. Los doce días que Jeanneret disfruta de la compañía de los hermanos Klipstein transcurren entre cervezas y discusiones sobre arte, comparten incluso su gusto por la cerámica. Hasta tiene tiempo para proyectar una ampliación del estudio del pintor, así como un pequeño teatro de marionetas.

El 3 de mayo, desde la casa de los Klipstein, Jeanneret envía una carta a sus padres: finalmente les insinúa la decisión de hacer el viaje a Oriente:

> Voy, como suelo decir, a soltarles mi culebra.[17] Lástima que caiga ante ojos tan severos. Ya saben cómo somos Albert y yo. Aquí estoy, tranquilo pues ya les advertí sobre la interpretación de esos por qué. Como ya no están molestos, suelto inocentemente mi culebra […] Decidí volver definitivamente, después de Navidad. Tengo ocho meses para hacer mis cosas. Y desde el pasado Año Nuevo he estado preparando mi programa […] Esta gira ha sido útil porque me muestra la ciudad moderna con toda su crudeza. ¡Pero cuán fatigoso! ¿Recuerdan que en París, reventados de cansancio, los llevé a pesar de todo a ver cosas hermosas, unas más que otras? […] Me hubiera gustado contarles un poco sobre la vida exquisita que llevo aquí […] A media hora de aquí, en el bosque, sobre la colina, el taller, al que le hice un anexo y remodelé el interior. Además ahora trabajo en un teatro de marionetas cuyas excelentes muñecas, altamente artísticas, fueron hechas por la colonia de la Torre […][18]

Empieza el mes de mayo y, si las cosas resultan como fueron inicialmente planeadas, la hora de partida hacia Oriente está muy cerca. Jeanneret se despide de la familia Klipstein, abandona Laubach el 5 de mayo y continúa hasta Colonia vía Fráncfort, desciende hasta Maguncia y, en el Rin, se embarca para bajar hasta Dusseldorf, en un trayecto de dos días. En el barco aprovecha el tiempo libre y escribe una extensa carta a William Ritter, en la que, además de narrar los días en casa de los Klipstein y describir las leyes que rigen la arquitectura de la ribera del Rin, anuncia sus planes relativos al próximo viaje:

> […] Al mediodía, todo era ocre y rojo entre rastrojos. Me creía en Valais. La arquitectura es como la de allá, en piedra expuesta, llena de líneas agudas, aristas brutales y planos obstinados. Con mucho carácter. Como agrupamiento de pueblo, en general es muy bonito. Los grandes muros de cerramiento trazan líneas paralelas a los muros de la ribera. Y entre estos dos planos duros y toscos, los árboles, cortados tan bajo que confieren a todo el conjunto un carácter muy meridional que a menudo recuerda el lago de Garda y por momentos el de Leman […] Así pues, nuestro viaje a Oriente es cosa decidida. A fin de mes partiremos de Dresde. Iremos de inmediato a Constantinopla y no estudiaremos, o tal vez muy superficialmente, los países que atravesemos. No obstante, ahora recuerdo que usted me habló de Eslovaquia en términos entusiastas. Sus dibujos de la campiña y un cuadro de fiesta de pueblo que vimos juntos en el Glaspalast me dan unas ganas enormes de atravesar, al menos por un día y a pie, las regiones que se conserven intactas. Por eso le agradeceré que me indique con exactitud, en la carretera de Praga a Viena o de Dresde a Praga, el tramo más característico […][19]

En estos días el joven escribe a L'Eplattenier. Solicita consejo para decidir en qué diario de La Chaux-de-Fonds podrá publicar unas crónicas de lo que será su visita a tierras orientales, de las que poco se conoce en su pueblo. Más allá de mantener al tanto de sus aventuras a sus paisanos, la intención responde a un anhelo por escribir un registro físico, unas memorias del viaje, anhelo al que se suma la presión de las penurias económicas por las que pasa y que se acrecentarán en caso de no recibir una remuneración. La elección se hace más penosa por cuanto la orientación política de cada uno de los periódicos atenta contra la libertad de expresión del joven cronista:

> […] Pero sé que va usted a aplaudirme. La única objeción que me haga será: «Eres demasiado joven para comprender unas obras tan grandes» […] *Le National*. No me llama la atención escribir en él porque ese periódico me resulta antipático y porque escribir en él es darse un tinte político […] *La Sentinelle*. Me sería mucho más simpático y lo haría si no me preocupara indisponer a sus amigos y, de paso, causarle problemas a usted o, peor aún, comprometer sus proyectos, etcétera. *La Feuille du Dimanche*. No, por Dios. Más que nada por el tinte de chismorreo que se me atribuiría. Porque la verdad, yo soy poco chismoso, ¡muy poco! *L'Impartial*. Mejor no hablar de este periódico. No queda más que *La Feuille d'Avis,* que es neutral… pero que no pagará. Y, ¡qué diablos!, me gustaría ganar algo. Así pues, estoy desilusionado. No sé qué hacer. Y le pregunto: ¿no tendrá usted una idea? ¿Ve otra salida? […][20]

El siguiente destino del itinerario alemán, tras abandonar Düsseldorf, es Hagen, población del estado federal de Westfalia, donde llega el martes 9 de mayo. Allí conoce a otro miembro del Werkbund, Karl Ernst Osthaus, fundador del Folkwang-Museum, banquero, coleccionista de arte y mecenas.[21] Jeanneret tiene la oportunidad de visitar su casa, construida por Henry van de Velde, y conocer algunas piezas de su colección. Las dos ciudades restantes dentro del plan de viaje alemán, Hamburgo y Lúbeck, a las que dedica pocos días, con una breve parada en Berlín, de cuya habitación se conserva una imagen. Desde aquí redacta una nueva carta para L'Eplattenier.

El 18 de mayo llega a Dresde y además de acompañar a su hermano durante unos días, se encuentra con Auguste Klipstein para iniciar la travesía. Pero antes de abandonar definitivamente Alemania, el martes 23 de mayo, escribe a sus padres aclarando el asunto de la ayuda económica y les da algunas instrucciones respecto a donde enviar las transferencias de dinero. Precisa también algunas impresiones respecto a su porvenir:

> [...] Este martes por la mañana, mientras Albert se afeitaba, decidimos escribirles una carta para romper la costumbre de quienes, al encontrarse reunidos, están tan ocupados en festejar el reencuentro que se olvidan de expresar su cariño común general y retrospectivo […] Como en Múnich, Klipstein está aquí y me da prisa para partir […] Estoy bajo presión; no es hora de escribir cartas, poetizar y trazar planes en el aire. […][22]

17. En original *couleuvre*.
18. FLC R1—5—97.
19. FLC R3—18—75T a 84T.
20. FLC E2-12-83 a 89.
21. Véase AA.VV.: *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, pág. 161.
22. FLC R1—571T.

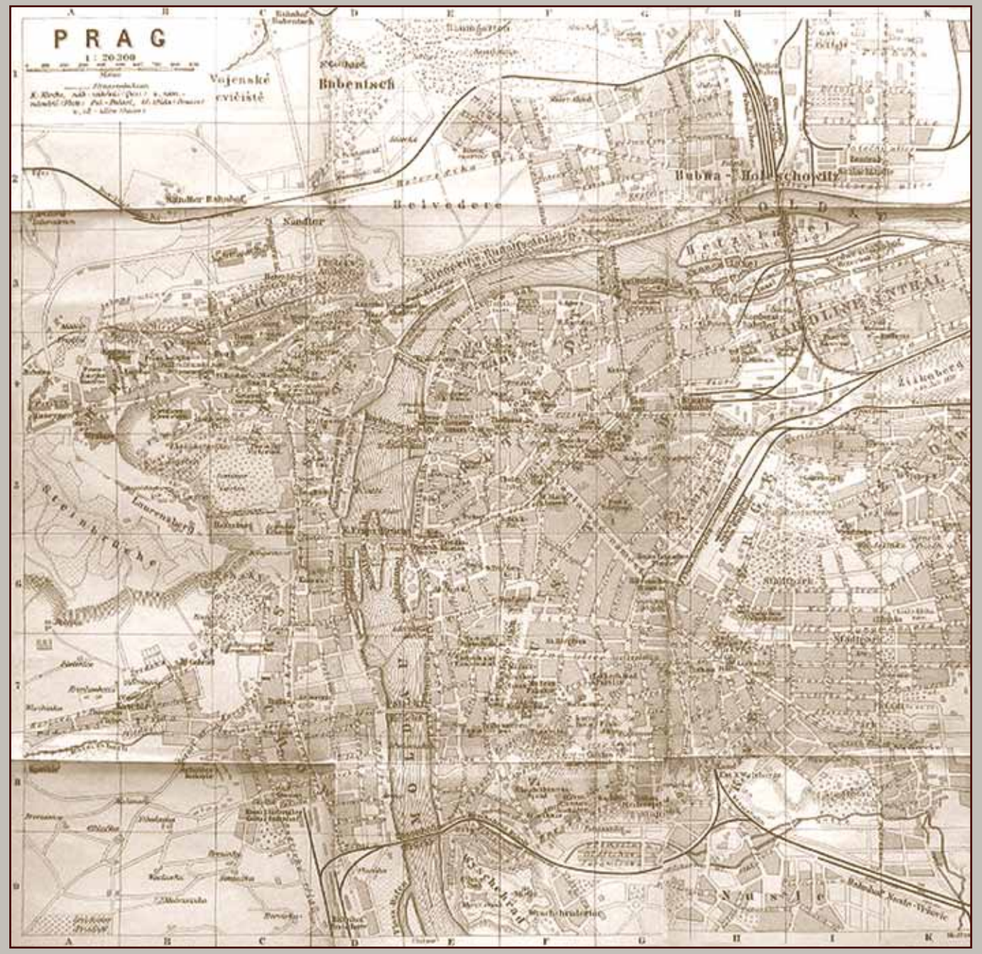


6

El 23 de mayo de 1911, Jeanneret y Klipstein toman el tren rumbo a Praga. Además de una nueva cámara fotográfica y la guía Baedeker de la región del Danubio, el joven lleva consigo varios cuadernos de viaje que ya ha comenzado a llenar con notas y dibujos; un álbum repleto con hojas de mayor formato; lápices, sanguinas y acuarelas. También algo de dinero, tal vez menos que Klipstein, pero en todo caso insuficiente para todas las piezas de artesanía que, a juicio de lo narrado a William Ritter, quisiera comprar. Los jóvenes llegarán pronto a la ciudad considerada como el corazón de Europa.

Se inicia pues el anunciado Viaje a Oriente…

6 Charles-Édouard Jeanneret en Berlín, abril de 1911.



CAPÍTULO 2

PRAGA

Una vez abandonan Dresde, Jeanneret y Klipstein llegan a Praga a finales de mayo. La entrada se produce por una de las estaciones de ferrocarril de la Ciudad Vieja, en la ribera este del río Moldava, que divide la ciudad. Se alojan en el hotel Adler, que ofrece tarifas razonables y está cerca de la estación. Permanecen tres días en esta ciudad. Los escasos apuntes y dibujos del cuaderno de viaje no mencionan ninguna fecha específica.

Ilusionado con la reciente compra de su cámara fotográfica Cupido 80,[1] Jeanneret toma una serie de fotografías que dan cuenta de los lugares visitados.

Staré Město

La Ciudad Vieja –en checo Staré Město – se extiende sobre la ribera sudeste del Moldava. A pesar de la división que el río traza entre la parte antigua y la nueva, la Staré Město se «modernizó» tras un plan de saneamiento con el trazado de nuevas calles y la remoción de edificaciones, incluidos algunos de los palacios de la Josefsplatz, a cambio de nuevos y lujosos edificios de pomposo estilo vienés. Así Praga se asemejaba a la Viena que Jeanneret había visitado en 1907.

En la Josefsplatz toma una fotografía: se aprecia un personaje tras el cual se erige, en la esquina, una típica casa praguense y, junto a ella, la iglesia de San Judas Tadeo, que llama la atención por el retranqueo de su cuerpo principal respecto al paramento de la calle, mantenido apenas por el muro bajo de la puerta de acceso y los nichos que la enmarcan.

Se dirigen a la plaza Mayor, unas calles al oeste de la anterior, célebre por Nuestra Señora de Tyn, una de las principales iglesias góticas de la ciudad donde se encuentra la tumba del astrónomo danés Tycho Brahe. El marco de la plaza está configurado por el remate de las seis calles que convergen en ella. Entre dos vías del lado sur –Celetná y Zelezná–, se sucede un grupo de edificaciones que descienden una tras otra.

En una fotografía tomada por Klipstein, a la izquierda distinguimos a Jeanneret; el encuadre está compensado en la parte derecha de la imagen por el pilar de la Virgen María. En esta misma calle se encontraba El Unicornio Azul, escenario de tertulias presididas por Berta Fanta a las que asistían reconocidos intelectuales y científicos. Aún con la mirada puesta en el sur, los jóvenes se dirigen a la torre del reloj del Observatorio Astronómico, en el edificio del Ayuntamiento: desde aquí Jeanneret retrata la desembocadura del pasaje Melantrich en la plaza.

Al oeste de la plaza Mayor, cerca del Moldava, se encuentra la antigua judería de Josefov. Hacia 1860, el barrio judío había comenzado a desaparecer; y en el siglo XX, entre 1938 y 1945, parte de su población fue exterminada por los nazis. El barrio, otrora refugio de borrachos y prostitutas, fue fuente de inspiración para las novelas que Kafka escribió en la diminuta callejuela de los alquimistas.

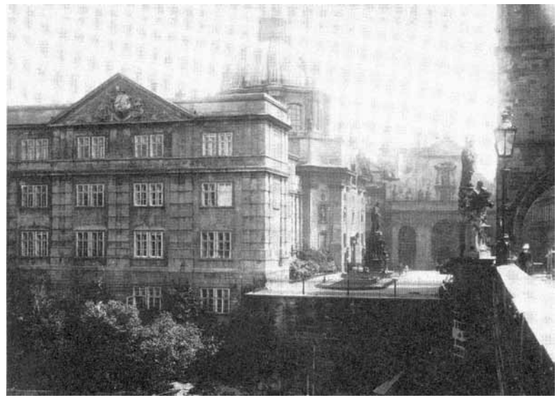


7



8

1. Véase Gresleri, *Viaggio in Oriente*, págs. 480-481.



9



10



11

7 Iglesia de San Judas Tadeo en la Josefsplatz.

8 Casas de la calle de Celetná, Auguste Klipstein.

9 Iglesias de San Francisco de Asís, San Salvador y plaza de Santa Cruz.

10 Puente de Carlos IV.

11 Iglesia de San Nicolás en la Malostranské Namestí.

12 Calle de Úvoz.

Algunas de las construcciones de Josefov siguen en pie, entre ellas el antiguo cementerio. Jeanneret esboza aquí uno de los dos únicos esquemas de Praga en su cuaderno –el primero del viaje del que se tiene noticia–, se trata de la silueta de una de las más de doce mil lápidas que pueblan el recinto. El joven hace una acotación respecto a la impresión que la atmósfera de la tarde produce sobre las tumbas.

Malá Strana

El barrio de Malá Strana, en la margen oeste del río, resulta fascinante por la cambiante combinación de elementos góticos y barrocos. Para llegar a él desde la Ciudad Vieja es necesario atravesar el puente de Carlos IV,[2] durante mucho tiempo el único que cruzaba el Moldava. Además de unas notables dimensiones, el puente se destaca por los arcos que lo flanquean y las esculturas de santos que adornan sus costados.

Jeanneret toma una serie de fotos desde el puente, una de ellas enfocada en dirección a la Ciudad Vieja. En el primer plano de la imagen vemos el puente; al fondo se entrevén las iglesias de San Francisco de Asís y San Salvador. Esta última describe una L con su edificación vecina y configura la antesala de este puente, la plaza de la Santa Cruz.

El joven captura una escena que tiene como trasfondo la catedral de San Vito y el castillo de Hradčany –nombre de una de las dos colinas que delimitan el sector–. La luz del instante apenas permite reconocer, a lo lejos, estas dos edificaciones, por detrás de la torre de la Pólvora, que hace las veces de portal de acceso. Jeanneret recordará este portal durante su navegación por el Danubio. La serie de fotografías del puente culmina con los detalles de las esculturas de san Adalberto, obispo de Praga (1709), en cuyo grupo se representa al santo valenciano Vicente Ferrer, que convirtió al cristianismo a muchos judíos, y a san Procopio, uno de los patronos de Bohemia (1712).

Ascendiendo por la calle de Mostecká, se abre la Malonstranské Námestí, una plaza peculiar a causa de los edificios que ocupan su centro, entre los que se encuentra la iglesia barroca de San Nicolás, construida por Christoph Dientzenhofer y su hijo Kilian Ignaz, arquitectos alemanes establecidos en Praga. Jeanneret muestra su interés por la ondulación de la fachada, objeto indiscutible de la imagen, y, en la ciudad de torres góticas, insinúa su fascinación por las formas barrocas.

Por el oeste, la calle de Nerudova finaliza con el cruce de otras tres vías: Úvoz, Ke Hradu y Radnické Schody. Las tres son recorridas por Jeanneret y Klipstein. De la calle Úvoz Jeanneret toma algunas imágenes. En una de ellas se destaca un enorme muro ciego, sobre el cual rebosa el follaje de una vegetación que el mismo muro oculta. A pesar de la pendiente de la calle, el muro se prolonga horizontalmente, y su base se ensancha a modo de contrafuerte.[3]

En 1923, en *Vers une architecture*, Le Corbusier expone algunos principios arquitectónicos apreciados durante este viaje a Oriente. Uno de ellos será precisamente el encuentro entre estos gruesos muros y el suelo sobre el que se alzan:

> La arquitectura se ahoga en las costumbres. El empleo de gruesos muros, que antes eran una necesidad, ha persistido, a pesar de que ahora, con delgados tabiques de vidrio o de ladrillo,



12

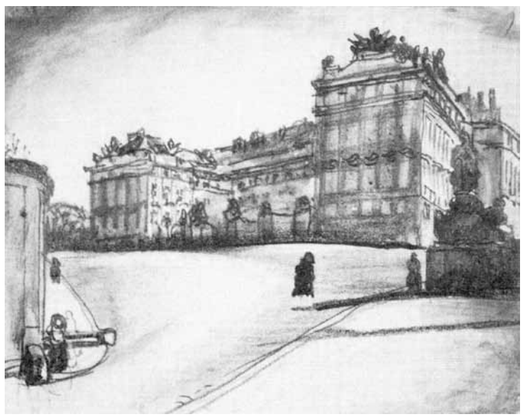
2. Véase el Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 23.
3. Son características de la arquitectura praguense las bases con arcadas, las aberturas profundas, los muros que abrazan y se aferran al suelo.



13



14



15

13 Escalinata Radnicke Schody desde la calle de Ke Hadru. Acuarela.

14 Calle de Ke Hadru (rampa Prazskédo Bradu). Acuarela.

15 Plaza y castillo Hradčany. Acuarela.

16 Escalinata de Zámecké Schody. Acuarela.

se puede cercar una planta baja coronada por cincuenta pisos. En una ciudad como Praga, por ejemplo, un anticuado reglamento impone un espesor de 45 cm en la parte superior de la casa y, hacia abajo, de 15 cm de saliente por piso, lo cual hace que las construcciones tengan unos muros de grosores que pueden llegar a ser de 1,50 m en la parte baja.[4]

Años más tarde, en *Précisions*, apuntará que ciertas ciudades resultan insostenibles –sobre todo en Europa–: son aquellas cuyos inmensos barrios nacieron bajo el signo de la expansión industrial de fines del siglo XIX: «Historias de esas ciudades activas surgidas entre el martillo y el yunque, como Berlín, Chemnitz, Praga, Viena, Budapest, etcétera».[5]

Fijémonos de nuevo en la imagen de la calle de Úvoz: en ella puede verse que la tapia está algo retranqueada del paramento, una característica ya advertida por Jeanneret en la iglesia de San Judas Tadeo. En Praga también muestra su interés por las ventanas, tema que desde ahora se puede anunciar como uno de los que se perfilarán con más fuerza a lo largo del periplo. Algunas hojas abiertas, como las que se observan en sus fotografías, traen a la memoria la «Defenestración de Praga», y a Jeanneret, seguramente, el verano que se avecina.

Pero ¿qué ha llamado su atención? ¿Acaso la subdivisión entre cinco y ocho módulos, o simplemente una lejana evocación de la ventana parisina impuesta por el barón Hausmann?

Rumbo a Hradčany

En una de sus acuarelas, Jeanneret retrata el cruce de caminos en que se unen las calles Úvoz y Nerudova y donde desembocan las de Ke Hadru y Radnické Schody. Pinta Praga desde el nacimiento de la Ke Hadru e ilustra, a la izquierda, la desembocadura de la calle de Nerudova y, a la derecha, enmarcada por dos esculturas, la angosta escalinata que constituye la callejuela de Radnické Schody. En el extremo, de nuevo, un espeso muro ciego: el basamento sobre el que se apoyan la logia y parte de la fachada del palacio Schwanzenberg. El esgrafiado de la fachada, un truco bidimensional, emula la superficie en relieve que crea un almohadillado en punta de diamante. Dibuja también la empinada callejuela Ke Hadru, en dirección al castillo Hradčany. En su itinerario, los viajeros llegan hasta la catedral de San Vito, punto culminante de los recorridos por Praga.

En otra acuarela, toma un apunte de la antesala del castillo, una ampliación en forma de U que recuerda Versalles y que oculta la catedral de San Vito, situada en el patio central del castillo. A medida que el joven se aproxima a la iglesia gótica, esta desaparece ante su vista por la desmedida ampliación del castillo.

Los viajeros continuarán su travesía hacia la zona oriental de la ciudad, hasta el punto en que la Ke Hadru pasa a ser la calle de Nové Zámecké Schody. Desde allí, Jeanneret se fija en la misma ala del conjunto, objeto de otro dibujo. En contraste con la edificación de la izquierda, en el costado del castillo se observa, una vez más, un largo muro ciego, coronado por la vegetación del interior. La Nové Zámecké Schody, como la Radnické, está resuelta en escalinata. Su centro de atención es una ventana en arco de medio punto. Falta por visitar el Jardín Real con su belvedere. Jeanneret retrata la callejuela adoquinada, con atención a la forma en que el muro se recorta siguiendo la pendiente del terreno.

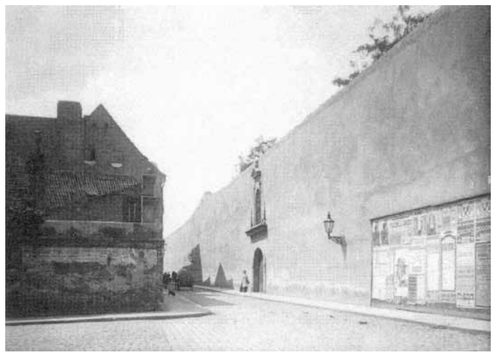


16

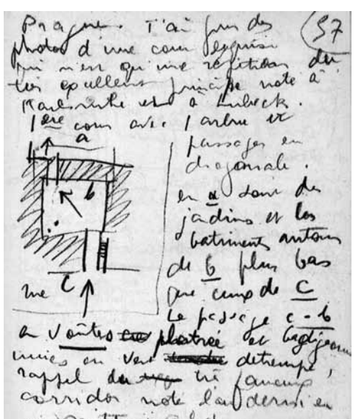
4. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 71.
5. Ídem: *Précisions*, pág. 24.



17



18



19



20

17 Calle de Staré Zámecké Schody.

18 Muro de la calle U Luzickeho Seminaré.

19 Planta de casa en un lugar no identificado.

20 Casa con patio y árbol.

La Staré Zámecké permite comunicarse con el Jardín Real a través de la escalinata Na Opysi. Allí se alza el palacio de Verano, obra de corte renacentista italiano, de la reina Ana, esposa de Fernando I de Habsburgo.

Los jóvenes regresan a la parte baja de Malá Strana siguiendo la vía Klárov, desde el extremo oriental del Jardín Real. Unos metros más al sur, en la calle de Wallestein, se erigen entre otros los palacios Koloy, Ratsky, Fürstenberg y Wallestein, este último uno de los más grandes y célebres de la ciudad, construido entre 1623 y 1629 por el italiano Andrea Spezza.

Para regresar al puente Carlos IV y a la Ciudad Vieja, los amigos toman la calle de Klárov, que se convierte en Luzickeho Seminaré. Aquí Jeanneret observa atento el contraste entre las edificaciones antiguas y el enorme muro del seminario, tras el que asoman también algunos árboles.

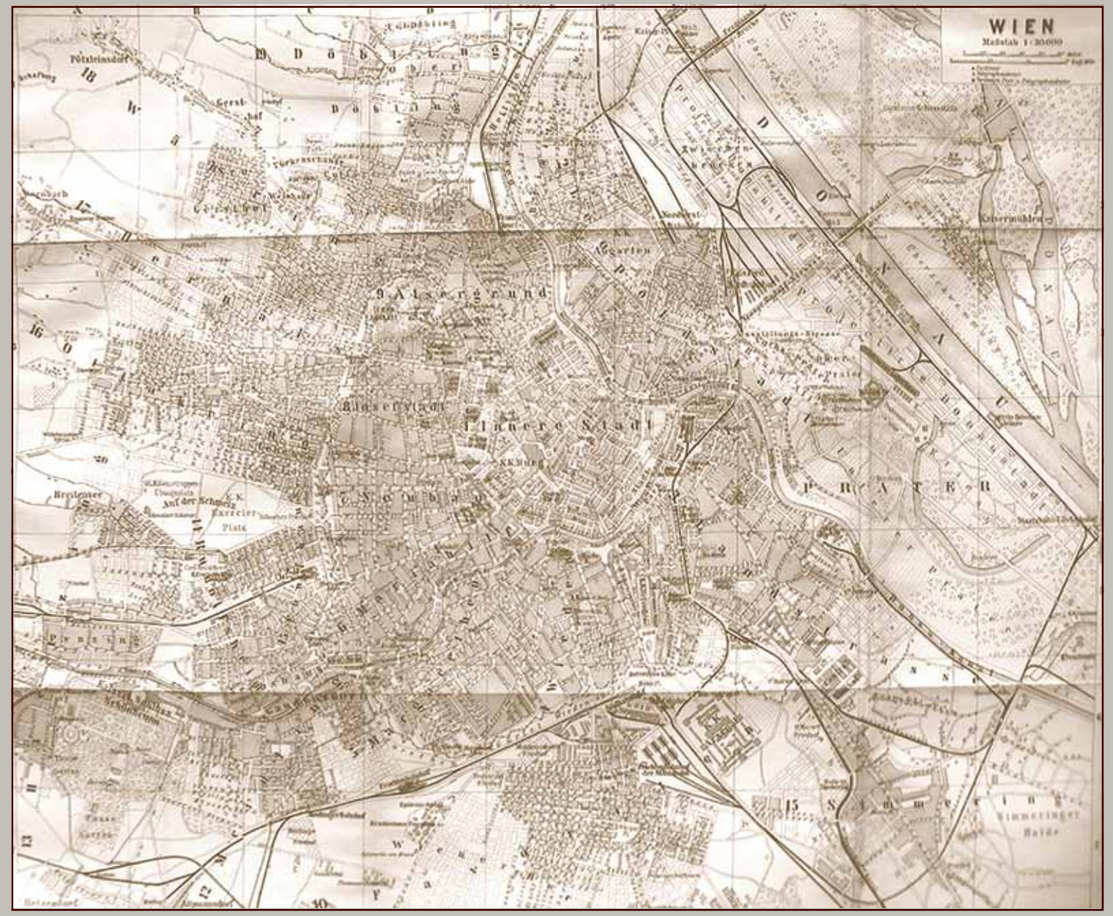
Jeanneret y su compañero regresan al hotel para preparar su partida. En su cuaderno, el joven suizo hace un dibujo y comenta la arquitectura de esta ciudad:

> Praga. He tomado unas fotos de un patio exquisito que no es sino la repetición del excelente principio ya visto en Karlsruhe y Lübeck […] Las casas más bellas de Praga son construcciones en *putz* [revocadas], aunque pintadas de un amarillo que se inspira en el del Imperio; también las hay de un bello tono verdoso, como sucio y, finalmente, en ocasiones, de un gris mate y rico que llega hasta un gris oscuro, muy sombrío, lo que da vida a todo este modelo barroco y consigue un carácter formidable gracias a las ventanas blancas, absolutamente a ras de la pared y que se abren *hacia fuera*, lo que produce un bonito ornamento.[6]

Tanto el dibujo como la fotografía permiten reafirmar algunos de los temas mencionados en las pocas notas que Jeanneret toma de esta ciudad: el árbol, el patio y la posibilidad de cruzarlo en ausencia de circulaciones perimetrales, las ventanas a ras de la pared y los pasos abovedados, el color de las fachadas, todo ello inscrito en un modelo barroco de lo que ya había registrado él mismo en Múnich. Pero, por ahora, ha llegado el momento de abandonar esta «monumental fantasía barroca…, la más formidable de las ciudades europeas».[7]

Los amigos se dirigen a una de las estaciones de la ciudad. Praga ha desvelado a los viajeros una faceta distinta de la de ciudad sombría, de atmósfera brumosa, calles solitarias, edificaciones del más abigarrado estilo gótico. Pero no hay tiempo para detenerse. El paso por Praga ha sido breve en su afán por seguir hacia Oriente.

6. Carnet 1, en Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets*, págs. 37-38.
7. Carnet 2, en Le Corbusier, opus cit., pág. 23.



CAPÍTULO 3

VIENA

La noche del sábado 27 de mayo de 1911, Jeanneret y Klipstein llegan a Viena. Cenan en la terraza del restaurante Flucht nach Egyptien, bajo el desagradable ruido de autobuses y tranvías. Esa misma noche, Jeanneret, que ya conocía la ciudad, escribe a sus padres:

> […] Viena no acaba de conquistarme. Cada ciudad que vemos nos impone en todo momento el recuerdo de París. He escrito a Hoffmann para pedirle que volvamos a vernos. Esta noche veré a Stémolak. Encontré en el correo la tarjeta de papá […] Aún no sé nada sobre los artículos de los periódicos […] ¿Por qué dice papá que no quiere intervenir? Si escribí a L'Eplattenier a este respecto es sobre todo porque deseo escribir en *La Sentinelle* y le pregunté si estaba de acuerdo, ya que temía que eso me diera cierto aire político. Decidimos entonces adoptar *La Feuille d'Avis*. Pero para ello L'Eplattenier tenía que consultar a G. Dubois. Este viaje promete ser interesante […][1]

Durante seis días, Jeanneret y Klipstein recorren el Prater, los jardines barrocos del siglo XVIII –Belvedere y Schönbrunn–, si bien excluyen Augarten. Visitan algunas galerías y exposiciones de arte en el edificio de la Secesión, en Hagenbund, en la galería Mietke, en la Liechtensteinische Gemälde Galerie, en la Galería Imperial, y visitan también los almacenes Wiener Werkstätte y Knizé.

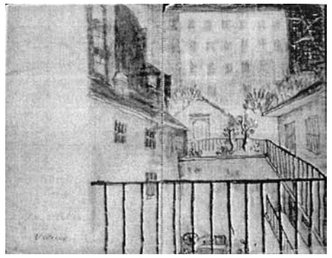
A estas visitas dedica 19 páginas de sus cuadernos de viaje y tres dibujos de mayor tamaño.[2] En Viena Jeanneret no toma ninguna fotografía y se propone leer *L'Education sentimentale,* de Flaubert, *Rythmus in der Arbeit*, de Bücher, y *Abstraktion und Einfühlung*, de Worringer.[3] También pretende hacer un tapiz y estudiar una pintura de Bellini como recurso para proyectar la casa de sus padres. Publicará sus impresiones de Viena en una crónica para *La Feuille d'Avis,* bajo el título «En Orient. Quelques impressions. Vienne», el 25 de agosto de 1911.[4]

Después de llegar a la estación Franzjoseph, los viajeros se hospedan en un hotel cercano, en el número 86 de la calle Liechtenstein, próximo a la galería del mismo nombre y al restaurante Flucht nach Egyptien. Del hotel, el Goldener Pelikan, no solo ha quedado un dibujo, sino también la impresión de que el establecimiento era muy malo y no tan barato como Jeanneret esperaba: 1,50 coronas la noche.

Viena recibe a Jeanneret y Klipstein en plena celebración del Blumen Tag, la fiesta de las flores, de amplia tradición, que reúne a la aristocracia en un derroche de color y lujo. Aburrida y resignada, la plebe contempla un espectáculo que le es ajeno.[5]

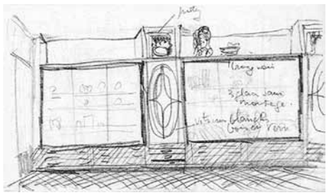
En la carta a sus padres Jeanneret menciona sus días en Praga, ciudad que, como Viena, él considera un puente hacia las desconocidas tierras que cruza el Danubio. Y es precisamente un puente, el de Carlos IV, con sus famosas estatuas, uno de los lugares que más han llamado su atención en la ciudad del Moldava.

Para Jeanneret, Viena sigue siendo la misma de sus recuerdos:[6] la atmósfera grisácea contrasta con el bullicio que percibe de inmediato, la explosión de color de la fiesta de las

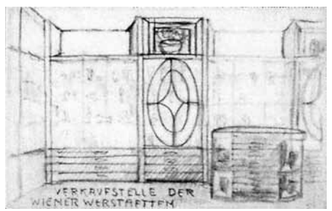


21

1. FLC R1-5-74 (4).
2. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 38-57.
3. Véase H. Allen Brooks: *Le Corbusier's Formative Years*, pág. 256.
4. La crónica será reeditada con el título de «Quelques impressions», en Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, edición de 1966.
5. Le Corbusier, opus cit., pág. 23.
6. Véanse detalles de la visita a Viena en 1907 en H. Allen Brooks, opus cit., págs. 117-150.



22



23

21 Hotel Goldener Pelikan. FLC 1910.

22 Vitrina de los almacenes Wiener Werkstätte.

23 Vitrina y mesa en los almacenes Wiener Werkstätte. FLC 2090.

24 Almacén Knize. Dibujo y anotación. .

flores, cuya existencia había descubierto entonces, pero que ahora ve como símbolo de la frivolidad de la capital. Tiene conocimiento del Blumen Tag no solo por este viaje, sino por la lectura previa de *De leurs lys et leurs roses*, de su maestro William Ritter. Tampoco el Prater despierta su entusiasmo. El escenario por excelencia de la diversión vienesa y centro de la Exposición Universal de 1873 está inundado por los alardes del festejo.

Los jardines barrocos del siglo XVIII ocupan buena parte del recorrido. A un lado ha dejado la resistencia que, en su visita de 1907, le retuvo de salir del Ring, hacia el sudeste, para admirar el Belvedere de Lucas von Hildebrant. En una visita al crepúsculo, Jeanneret identifica el lujoso palacio de Schönbrunn, donde había intervenido el arquitecto austriaco Fischer von Erlach. El palacio ha sido recargado con el gusto de los Luises, que, como el gótico, «resulta como una pluma en el sombrero de una mujer: a veces bella, pero no siempre».[7]

Tras atravesar el núcleo del edificio, se sorprende al encontrar una explanada que probablemente le despierta recuerdos de Versalles. En Versalles, sin embargo, las cosas eran distintas: el jardín francés, igualmente abrumador, era vanidoso, y la vista sobre él se prolongaba al infinito. En Schönbrunn, simple hasta la pobreza, sin un árbol en su superficie, plano, cuadrado e inmenso, se extiende un parterre hasta el punto en el que dos muros de vegetación, perfectamente domesticados, lo contienen. Al fondo, una colina detiene la vista, como el cuarto límite que cierra el recinto. Opuesta a la nobleza del palacio, esta colina destila tristeza, tal vez porque está coronada por una columnata tan desafortunada como los interiores de la edificación.

Y si bien la imagen de la glorieta de Schönbrunn cerrando la perspectiva quedará fijada en su memoria, es la monumentalidad de la explanada –junto a la de Versalles– lo que, en su dimensión inconmensurable, inspirará a Le Corbusier en su proyecto para Chandigarh.

Es tiempo de encontrarse con la pintura. Sabemos que, después de visitar a un coleccionista poseedor de obras de Manet, Courbet y Delacroix, Klipstein tendrá que soportar el relato con que su compañero le obsequia sobre una visita a un personaje similar, esta vez en Hagen, el marchante de arte Karl Ernst Osthaus, reconocido por su colección de pintura impresionista francesa. No es la única anécdota que le cuenta durante el viaje, y menos aún la última que registrará en su crónica para *La Feuille d'Avis*.[8]

Los dibujos del cuaderno hacen referencia, en primer lugar, a la Muestra Austríaca de Arte e Industria, abierta en el edificio de la Secesión (la «Coliflor de Oro», como apodan con sorna a esta construcción los propios vieneses) frente a la Karlsplatz. Las obras que aquí se exhiben le resultan tan banales como la misma Viena, y Jeanneret prefiere concentrarse en el montaje de la exposición: lámparas, cortinajes, disposición del mobiliario, detalle de los anclajes, entre otros aspectos.

En Hagenbund, la asociación de artistas (semejante a los Talleres Vieneses, la Wiener Werkstätte) tampoco parece despertarle un gran interés.[9] Influenciados por William Morris y en un afán por dar con la síntesis de las artes, los talleres pretendían una cierta sencillez y funcionalidad en los objetos de uso cotidiano e intentaban una revalorización de la artesanía y trabajar en estrecha relación con el artesano. Con ello, Moser y Hoffmann se proponían contribuir al desarrollo de la artesanía moderna y el interiorismo vienés.

En sus cuadernos Jeanneret menciona la revista *Kunst und Künstler*, de Mackintosh –el mismo artista que impactaba en la Viena de 1907–[10] y dibuja un esquema de un sistema de puertas pivotantes y uno de los vagones de la Stadtbahn Wien, que le parece ingenioso. En la galería, obra de Joseph Hoffmann y Koloman Moser, le llaman la atención las aportaciones al diseño interior y consigna asimismo en sus dibujos los ganchos de sujeción y las divisiones temporales.

Algunos esquemas tomados en la visita a otras galerías registran los motivos florales de cortinas y tapicerías que recuerdan el énfasis puesto en la naturaleza con sus formas y estructuras, como le había sugerido L'Eplattenier cuando Jeanneret había comenzado a estudiar las exposiciones vienesas.

La reciente compra de su cámara fotográfica Cupido 80 debería haber sido pretexto suficiente para tomar fotografías de esta ciudad. Sin embargo, en contraste con la breve estancia en Praga, Viena no parece haber merecido los honores de su objetivo. ¿Haber visitado la ciudad anteriormente, en 1907, es motivo suficiente para no fotografiarla?

Jeanneret visita el almacén de los Wiener Werkstätte, en el número 15 de la Grabenstraße, obra de Joseph Hoffmann, que ahora llama su atención, pese a que en 1907 había desestimado a este autor como maestro. En su cuaderno, dibuja una vitrina, que repetirá en otro boceto, corrigiendo el trazo e incorporando una mesa. Se detiene en el estampado de la cortina, y a este respecto anota:

> Las cortinas presentan motivos estampados a mano, inspirados en telas bávaras. La flor es de color rojo sangre, azul ultramar y verde. Las flores, siempre presentes en Viena. Esta flor, con su atrevimiento y distinción, eclipsa a todas las demás.[11]

Este establecimiento fue sin duda un refugio ante la «arquitectura advenediza y grandilocuente, esencialmente vienesa», que a su juicio destrozaba la ciudad con obras de personajes como Otto Wagner y su Caja Postal de Ahorros.[12] Pero tendría un consuelo al descubrir una moderna galería en la misma calle, en el número 13 –la galería Knizé–, cuya fachada dibuja dos veces en su cuaderno, la segunda con más atención sobre las proporciones. El calificativo que le dedica no puede ser más elocuente: «très beau»:

> El encanto proviene de su aspecto monolítico (todo de granito verde). Los cristales están montados sobre un marco de madera natural. El marco «a» es de este tamaño. Tiene visillos de seda verde y en el interior se observa una mesita plana. El escudo del almacén está dispuesto sobre la esquina del cristal. Sobre el arquitrabe, los escudos. Uno a la derecha y dos a la izquierda. Son de latón pulido.[13]

Jeanneret comienza a dejar constancia de su particular propensión a la asimetría, que más tarde justificará como tendencia compositiva, siempre en función del equilibrio general. Desconoce aún quién es el autor de este local y de quién son las «últimas creaciones arquitectónicas de la joven escuela, obras llenas de buen sentido, aunque al mismo tiempo alocadas».[14] Se trata de Adolf Loos, cuyo texto «L'ornement et le crime (Ornamento y delito)» publicará más adelante Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau*.[15]

Los jóvenes prosiguen su visita a la ciudad. En el cuaderno de Jeanneret encontramos una anotación a manera de recomendación: «Para la casita de mis padres, consultar la



24

7. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 15.
8. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 26.
9. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 49
10. *Kunst und Künstler* es una de las revistas publicadas en Alemania después de 1898, en la línea de *The Studio*.
11. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 51.
12. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 28. Sobre Otto Wagner, véase Brooks, opus cit., pág. 119.
13. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 56.
14. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 28.
15. *L'Esprit Nouveau*, núm. 2 (1921), pág. 159.



25

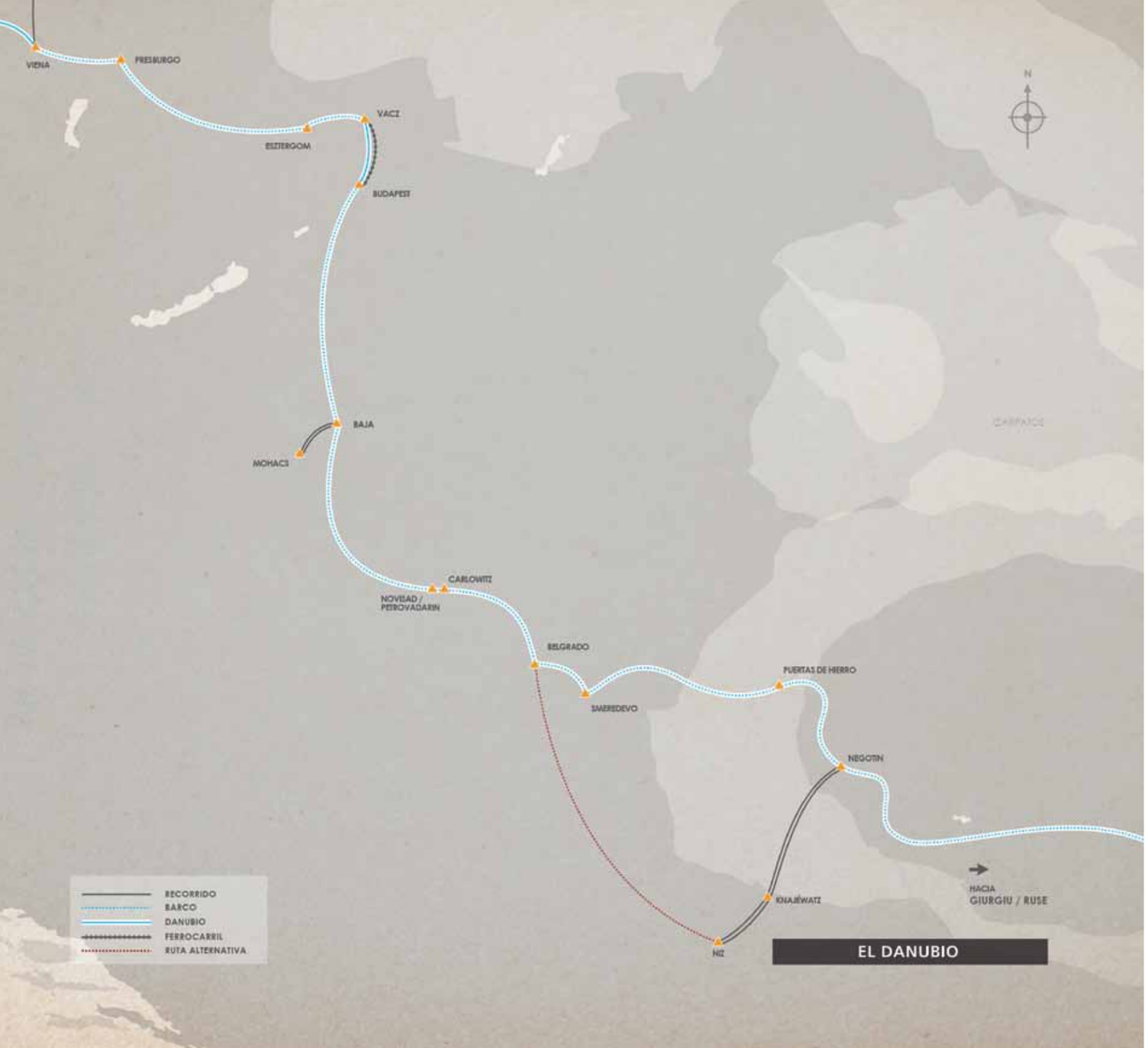
25 *El baile de los campesinos,* Pieter Brueghel. Postal.
FLC L5-3-198.

pintura de Bellini».[16] Se refiere a la pintura *La sacra alegoría*, que esperaba ver en la galería Liechtenstein, pero que realmente se encontraba en los Uffizi en Florencia; y, por otra parte, a la villa Jeanneret-Perret, que proyectará a lo largo de la travesía y que construirá para sus padres al año siguiente, en La Chaux-de-Fonds, su villa natal. No es esta la única pintura que alimenta el repertorio arquitectónico de Le Corbusier, pero sí es un ejemplo de la temprana influencia que esta obra ejerce en él: la presencia de la balaustrada de mármol, del árbol como elemento sobre el mismo eje de la puerta, la disposición de las losas del pavimento y de la escalinata o el propio paisaje enmarcado…, pruebas de la semejanza entre ambas obras.[17]

En la galería Liechtenstein, famosa por la colección de Rubens y Van Dyck, el joven adquiere tres postales, dos de ellas reproducciones de pintura: *Susana y los viejos*, de Tintoretto (sobre la cual había preguntado a Klipstein en Neu-Babelsberg), y *El baile de los campesinos*, de Pieter Brueghel el Viejo, «ese gran rústico, ese pintor potente, ese apasionado de la vida, extravagante imaginativo, estilista grandioso e impresionista sorprendente».[18] En sus notas, se manifiesta emocionado ante la manera en que el pintor «canta la alegría de vivir en sus *Estaciones* y en las *Kermesse*, su admiración y el amor por esa buena tierra en la que se encuentra tan bien, que le da fuerza y alegría y parece lo llena de belleza y salud».[19] No solo le atrae la capacidad narrativa de Brueghel: el joven se identifica con la pasión por la vida del pintor y su olfato para percibir y plasmar las escenas cotidianas.[20] Durante sus días en Viena, será más importante Brueghel que Rubens y Velázquez.

El entusiasmo de los jóvenes viajeros por la ciudad es escaso. Retienen, sin embargo, los rastros que el viejo Brueghel ha dejado en sus pinturas, como si en ellos se reflejara otra ciudad, la del pueblo que se divierte observado por algún potentado, probablemente desde uno de esos edificios que Jeanneret describe como sumidos en una atmósfera de grandeza económica carente de gusto.

16. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 44.
17. Véase Leo Schubert en «The Design of the 1912 Villa Jeanneret-Perret», pág. 16.
18. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 28.
19. Ibídem.
20. Véase Luis Moreno Mansilla en «¡Oh, Brueghel! (El doble del mundo)».



CAPÍTULO 4

EL DANUBIO

Insatisfechos con el lamentable estado del hotel Goldener Pelikan, Jeanneret y Klipstein deciden no pasar en él la última noche de su estancia en Viena. Por fortuna, se han enterado de que la compañía del barco en el que emprenderán la travesía por el Danubio ofrece una noche gratis a sus pasajeros. El 2 de junio los amigos suben a bordo:

> Embarcamos a las diez […] en un lugar de los alrededores de Viena, con una muchedumbre de campesinos cargados de bolsas y cestos, deseosos como nosotros de disfrutar de la noche gratuita ofrecida por la compañía, puesto que la salida no tendrá lugar hasta mañana.[1]

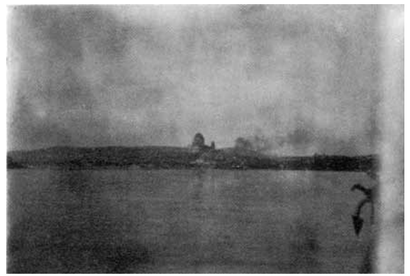
La opción de salir hacia Oriente en barco resulta indiscutiblemente más sugerente que la de partir en el Orient-Express, cuya lentitud permitiría gozar el paisaje, pero obligaría también a detenerse en las no muy gratas estaciones.[2] Jeanneret recoge sus impresiones en una carta dirigida a Léon Perrin y a sus amigos de los Talleres de Arte de La Chaux-de-Fonds, y en algunas de las crónicas para *La Feuille d'Avis*.[3]

> Sobre el mapa, un río colosal se desliza desde los Alpes hasta el mar Negro, corre a través de llanuras que se nos muestran casi desiertas y que luego inunda […]; el trazo rojo de la vía férrea no se acerca a los meandros azules salvo para cruzarlos aquí o allá. Para garantizar sobre el cauce del Danubio el tráfico de viajeros y mercancías, se han construido grandes barcos, blancos y con ruedas; en verano descienden y remontan su curso diariamente; raramente lo hacen durante el invierno […][4]

Pero a medida que aumenta el número de los pasajeros y el barco se prepara para partir, desciende el entusiasmo de los dos amigos. A las siete de la mañana del 3 de junio, la embarcación emprende la marcha rumbo a Budapest.[5] Jeanneret y Klipstein suben a cubierta para sumergirse en el espectáculo que el río les ofrece a uno y otro lado. El Danubio vienés, más turbio que azul, se hace ahora nacarado y su caudal se torna inmenso. Las impresiones que este río comienza a dejar en Jeanneret le remiten a otro, más allá de los Alpes, donde, en el monte de Donaustauf, pudo ver un cementerio que llamó su atención.

> ¿Qué puedo decir de esta travesía, yo que no sé escribir?… […] Quedé subyugado y aturdido […] El recorrido de tres días hasta Budapest lo hicimos en catorce. Permanecimos en el puente, con la atención fijada en un espectáculo único que sin embargo variaba poco a poco […] ¡Perdonadme estas líneas, pálidas e impotentes! […] Con la imaginación remonté el río hasta más allá de los Alpes y recordé una tarde en que, partiendo un tanto angustiado hacia Berlín, tuve una visión inquietante: suspendido del monte de Donaustauf, no lejos de Ratisbona, un cementerio me sonreía: era la inmovilidad absoluta de una gran serpiente roja que yacía sobre una llanura invadida por el crepúsculo [...][6]

1. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*. pág. 31.
2. Ibídem, pág. 30.
3. Los artículos sobre el Danubio se publicarán en cuatro suplementos del periódico de su ciudad natal, en los meses de agosto, septiembre y octubre de 1911.
4. Le Corbusier, opus cit., págs. 30-31.
5. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 131.
6. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 32-33.



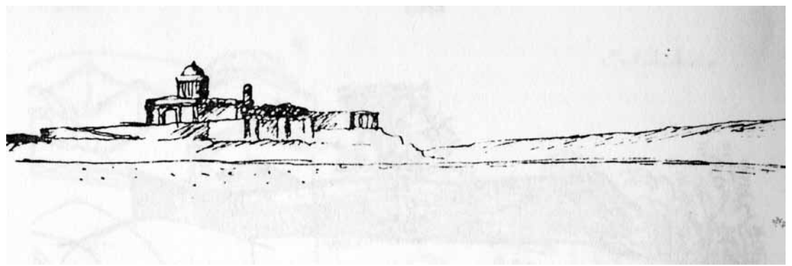
26



27



28



29

26 Catedral de Esztergôn.

27 Barco y catedral de Esztergôn.

28 Barco y catedral de Esztergôn. FLC L5-1-167.

29 Catedral de Esztergôn. Dibujo de Le Corbusier.

Presburgo

Tras un largo rato inmersos en la soledad y el silencio del río, los amigos divisan una ciudad que se levanta sobre su margen izquierda. Se trata de Presburgo (conocida como Bratislava). Los recibe el castillo Schlooberg, sobre la colina de Königshügel, fortaleza húngara hasta 1917.

> Por la mañana había aparecido una roca épica, como una esfinge. Sobre su formidable cabeza, una columna alargada sostenía una imagen de la Virgen, mientras su espalda de césped raso y crudo se erizaba de ásperos y pardos lienzos perforados, restos de antiguas murallas y altivos torreones. Presburgo había levantado sobre un monte el bloque cúbico de su fortaleza. Después de esta aparición fortificada, se desvanecía en el azul grisáceo de la llanura. La *puszta* se extendía de nuevo hasta el infinito.[7]

Vuelve a establecerse la quietud, y el ancho del Danubio impacta al joven. «Creo estar en algún río amazónico, tan lejanas están sus orillas y arboledas inexploradas. Ahora ya no se ve más que una horizontal; ¡los meandros la hacen continua de una orilla a otra!».[8] Y esta condición se constituye en fascinación absoluta.

Esztergôn

Aun cuando el tiempo parece haberse detenido, el día ha ido transcurriendo y faltan solo 72 km para llegar a Budapest. En este estado de contemplación, aparece una nueva ciudad a la derecha del Danubio, Esztergôn, población de influencia turca, de la que Jeanneret tomará tres fotografías.

En la primera imagen aparece la catedral de la ciudad emergiendo bajo una atmósfera brumosa. La fotografía semeja una pintura: a la derecha se alcanza a entrever un pilar de la cubierta del barco. En la fotografía siguiente, la catedral se observa claramente —el barco se acerca a Esztergôn— y un puente metálico atraviesa el río. La tercera completa la secuencia que Jeanneret ha tomado en torno a la catedral, erigida sobre los restos de la iglesia de San Adalberto. En sus crónicas escribe:

> Aparece Esztergôn, extraña silueta: un cubo y una cúpula sostenida por varias columnas. De lejos, todo presagia una maravilla. Cubo en el que late un ritmo admirable y que los montes nacientes presentan como una ofrenda sobre el altar que le dedican.[9]

En un dibujo que se publicará en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Jeanneret enfatiza la horizontal trazada por el río y la colina sobre la que se yergue la catedral de Esztergôn.

En un acto súbito, el Danubio dobla su curso hacia el sur.

Vacz

El río se bifurca y se angosta y hace su aparición la ciudad de Vacz. Jeanneret y Klipstein abandonan el barco para pasar allí la tarde. Visitan la catedral, construida alrededor de 1761

7. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 32-33.
8. Ibídem, pág. 34.
9. Ibídem, pág. 35.



30

según el modelo de San Pedro del Vaticano. Y Jeanneret, que no había prestado atención a las iglesias góticas de Tyn en Praga y de San Esteban en Viena, se detiene ante esta catedral.

Los viajeros se interesan por la cerámica característica de esta región y Jeanneret compra tres vasijas. En una carta a sus amigos de los Ateliers d'Art de La Chaux-de-Fonds y a su compañero Léon Perrin, coleccionista, se refiere a su pasión por ellas:

> Tú conoces estos placeres: palpar la panza generosa y acariciar su cuello grácil, y luego explorar las sutilezas de su contorno. Con las manos metidas hasta el fondo de los bolsillos y los ojos entrecerrados, dejarse embriagar dulcemente por el hechizo de los esmaltes, el estallido de amarillos, el tono aterciopelado de los azules; fijarse en la agitada lucha de brutales masas negras y de elementos blancos victoriosos [...][10]

En Vacz, los jóvenes se hospedarán en el hotel Korona, cuya tarifa de 1,5 coronas les parece razonable dado el estado del establecimiento.[11] La mañana siguiente, el domingo 4 de junio, justo antes de tomar el tren que los llevará a Budapest, Jeanneret escribe a sus padres:

> Esto es maravilloso. Ayer fue un día grandioso […] Viena nos había desilusionado. Cosa inmensa, casi simbólica, este río en el que todo se ordena magníficamente. Justo antes de llegar a Budapest, desembarcamos en un pueblo de aspecto muy húngaro llevando ya con nosotros tres muestras de vasijas de las que estamos muy orgullosos. El asunto de *La Feuille d'Avis* avanza muy bien […] Dentro de un rato salimos hacia Budapest. Hasta pronto. Y besos. ¡Hurra! ¡Dentro de poco estaré llevando el fez![12]

Budapest

Los amigos pasan en Budapest los días 5 y 6 de junio.[13] Se hospedan en el hotel Continental, que resulta perfecto, por tan solo cuatro coronas la noche.[14] En esta ciudad, el joven Jeanneret hace unos pocos dibujos, toma fotografías, compra más vasijas y un chal en el bazar Salomon Goldman. Aprovecha el tiempo para escribir cartas y comienza a redactar una de las crónicas para *La Feuille d'Avis*.

Budapest se extiende en un extremo de la gran planicie húngara, cerca de las primeras estribaciones de los Cárpatos. La ciudad está dividida por el Danubio en dos poblaciones, Buda y Pest. La primera, más tranquila, está situada sobre un terreno montañoso al oeste del río; la segunda, más comercial, en tierras llanas, en la zona este.

Como en el caso de Viena, Jeanneret ya había visitado Budapest en 1907. En aquella ocasión llegó por una ruta opuesta a la de ahora.[15] En el viaje anterior sus impresiones no habían sido favorables: la ciudad le pareció sucia, nada simpática y dominada por una descomunal arquitectura de monumentos esculturales y horribles proporciones. Al verla de nuevo, ratifica el poco afecto que le suscita:

> ¿Por qué debería hablar de Budapest si no la he comprendido, si no la he amado? Me parece una lepra sobre un cuerpo de diosa. Hay que subir a la ciudadela para ver lo irreparable de esta ciudad malograda […] Algunos admiran la grandeza de sus edificios públicos. Yo no puedo, sorprendido de entrada por la ostentación de estilos tan diversos y contrapuestos. Bordean el río pero no se ponen



31

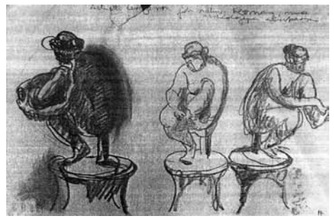
10. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 13-14.
11. Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág.127.
12. FLC R1-5-76T.
13. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 35.
14. Carnet 2, en Le Corbusier, opus cit., pág. 127.
15. H. Allen Brooks: *Le Corbusier's Formative Years*, págs. 115-116.

30 Catedral de Vacz.

31 Vasijas compradas por Jeanneret en Baja, Budapest o Vacz.



32



33

32 Casa en forma de U, en Taban, Budapest.

33 Escultura en bronce negro. Museo Arqueológico de Budapest.

de acuerdo para ofrecerle un cortejo armonioso. En lo alto, un palacio monstruoso se apoya en una iglesia antigua restaurada recientemente.[16]

Esta afirmación deja a la luz su desconcierto frente a una ciudad que no ha sabido sostener un diálogo con el paisaje que la circunda. Probablemente el palacio monstruoso al que hace referencia sea el parlamento neogótico de Imre Steindl. Como en Praga, su reticencia ante el gótico o sus reinterpretaciones quedan de nuevo al descubierto. El recorrido de los jóvenes por Budapest continúa hacia Tabán, un barrio ubicado en el monte Gellert, el punto más alto de la ciudad.

> […] unas casas miserables y viejas parecen brotar como flores entre las acacias. Humildes moradas. Están unidas por muros detrás de los cuales asoman los árboles. Las casas nacen naturalmente sobre este terreno accidentado. Estuvimos unas cuantas horas en aquel monte apacible contemplando cómo se encendían en Tabán, al caer la noche, las lucecillas tranquilas de las veladas hogareñas […][17]

El barrio de Tabán está compuesto por casas sencillas. Jeanneret dibuja una de estas casas en forma de U en torno a un patio donde un árbol se yergue tras la entrada. La casita sigue con naturalidad la pendiente de la calle, detalle que él mismo recordará hacia el final de sus días:

> Fui a Oriente, hice un viaje de seis meses desde Viena a Asia Menor, me quedé estupefacto con las cosas más antiacadémicas, es decir, las casas de los campesinos, los muros que, cercando las propiedades, siguen la curva del terreno y no recurren a escalones como hacen los arquitectos cuando se encuentran con un terreno en pendiente […] algo que siempre me ha sublevado […]. El muro continuaba la pendiente del terreno: estaba tan bien que me impresionó para el resto de mi vida. ¡El espíritu de la verdad![18]

En Budapest, visitan los amigos el Museo Arqueológico, donde Jeanneret dibuja una escultura femenina en bronce y comienza a escribir su primera crónica para *La Feuille d'Avis*, titulada «En Orient. Quelques impressions»,[19] con reflexiones sobre el arte rural, al que define como una creación de *sensualismo estético*.[20]

Pero ha llegado el momento de embarcarse de nuevo, ahora rumbo a Belgrado. A la medianoche, no pudiendo conciliar el sueño, Jeanneret decide subir a cubierta, donde conversa con el capitán y escribe a su amigo Perrin las impresiones de la travesía:

> El gran barco blanco había dejado Budapest la vigilia, ya caída la noche. Empujado por la violenta corriente, había descendido por la inmensa vía liquida […] Prácticamente todos los viajeros dormían: los privilegiados, sobre banquetas de terciopelo rojo en el salón de fumadores de primera clase; los campesinos, hombres y mujeres, amontonados entre sus innumerables paquetes […] Esta sinfonía de blanco y negro bajo la luna y sobre este espejo centelleante […] el sombrío ataúd como una gran mancha muda, la silueta movediza del capitán yendo y viniendo, allá arriba, en el puente, y apenas el murmullo de los dos pilotos en la popa y, de repente, marcando lentamente la ruta, la campana sombría del vigía […][21]

El joven sondea al capitán en solicitud de información sobre algún lugar de Hungría donde adquirir artesanía auténtica. Este le recomienda una región cercana a las poblaciones de Baja y Mohacs:

> […] explicaba mis deseos, afirmando que era pintor y buscaba un país que hubiese mantenido su carácter íntegro… Las informaciones concordaron para incitarnos a desembarcar, apenas al alba, en una orilla a ras de agua, a media hora de la pequeña ciudad de Baja.[22]

Sin poder conciliar el sueño, retoma una de las cartas comenzadas a L'Eplattenier, de quien había recibido en Budapest el encargo de visitar la tumba de su tía. En ella narra la escasez de medios en que se encuentran, tras sus indagaciones para encontrar artesanía auténtica. Aprovecha también para burlarse de su amigo Klipstein:

> […] Anoche no dormí más que una hora, y esta mañana, como ayer, hemos estado regateando entre alfareros y hemos hecho compras interesantes […] Puesto que disipamos nuestras reservas en chales y cerámica, nuestra pobreza es total, si bien aún no estamos en verdaderos apuros […] nos fijamos raciones diarias y cada uno cena con diez céntimos de pan. Klipstein, mi compañero, está desplomado a mi lado, desamparado por no haber podido beber su cerveza ni devorar su bistec […] ¡El pobre! Se queja: «¡Oh la la! ¡Quisiera tomar una cerveza!». Y luego: «¡Oh la la! ¡Quiero fumar!».[23]

Baja y Mohacs

Al alba, los jóvenes tocan tierra:

> Son admirables los pueblos de la gran llanura, imagínate su gran estilo. Las calles forman parte de la llanura, rectas, muy anchas, uniformes, cortadas en ángulo recto, marcadas infinitamente por las bolitas de las acacias enanas. Aquí el sol aplasta.[24]

En la plaza central –Béke tér– coinciden con un grupo de campesinos que encabeza un cortejo fúnebre, imagen que Jeanneret transcribe en sus crónicas junto con el paisaje:

> […] fuimos prácticamente zarandeados por un grupo de peregrinos dolorosamente pobres que portaban estandartes con el símbolo de la cruz. Hombres y mujeres, con la cabeza descubierta, salmodiaban por el descanso del alma de los difuntos […] y avanzaban harapientos hacia algún lugar de culto.[25]

Los jóvenes se dirigen al mercado, donde siguen buscando artesanía. Descubren puestos de cerámica, fascinados como Colón y su ayudante ante los tesoros de las Indias. Para negociar la compra, apelan al lenguaje universal de las señas. Por la tarde visitan una casa-taller:

> […] después de haber recorrido un buen número de calles bajo un sol ya tórrido, llegamos a ese desván de la mil y una noches donde, por fortuna, un Alí-Babá chapurreaba algunas palabras de

16. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 35-36.
17. Ibídem, pág. 36.
18. «El mensaje en la botella», pág. 5.
19. Véase *En Orient. Dactylographie du manuscrit*, FLC E2-10-147. Artículo publicado en el periódico de su ciudad natal, el 20 de julio de 1911 con el título «En Orient. Quelques impressions».
20. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 14.
21. Ibídem, pág. 18.
22. Ibídem, pág. 19.
23. FLC E2-12-89.
24. Le Corbusier, opus. cit., pág. 20.
25. Ibídem, pág. 19.



34



35



36

34 Alfareros en un patio de la población de Baja.

35 Calle típica de Baja.

36 Mujeres de Baja.

37 Puente metálico entre Novi Sad y Petrovadarin.

la lengua de Guillermo II […] Con unas manos hinchadas de trabajar el barro, nuestro hombre gesticulaba lentamente y sin pasión por encima de la multitud muda y negra de sus vasijas, inmovilizadas desde el invierno en la penumbra de unas vetustas paredes de madera.[26]

El taller del alfarero se encuentra en un patio lleno de rosales. Jeanneret lo registra con su cámara y más tarde escribe:

> […] nos encontramos en el taller, donde aquel hombre no trabaja más que en invierno, pues ocupa el verano en las labores del campo; un taller simple, rudimentario, al fondo de un patio delicioso, invadido de rosas, y donde se levanta oblicuamente, formidable, el gran mástil negro arqueado que, con un movimiento hacia abajo, permite sacar agua del pozo. El brocal, amigo escultor, no es en absoluto de piedra labrada, sino que, rebozado de blanco, lo adornan flores frescas rojas y azules en su exuberante crecimiento.[27]

De aquí se llevan un buen botín. También describe las calles, las casas,[28] los muros y sus colores con todo detalle:

> Cada casa tiene su patio, y la intimidad es tan perfecta como en esos jardines de los frailes de la cartuja de Ema, donde nos sentíamos, acuérdate, invadidos por el *spleen*. ¡Aquí se concentran la belleza, la alegría de vivir, la serenidad, mientras un ancho porche con arco de medio punto, cerrado por una puerta barnizada de rojo o verde, se abre sobre el vasto exterior! El emparrado construido con listones proyecta una sombra verde, y las arcadas blancas del contrafuerte y los tres grandes muros de cal blanca, repasados cada primavera, una pantalla tan decorativa como los fondos de cerámica persa.[29]

En Baja, Jeanneret se interesa por los paisanos y sus atuendos. Le atraen las mujeres y las fotografía, pues, además de su belleza morena, el balanceo de caderas con el que mueven sus faldas de seda armoniza con la blancura de los muros y con las flores que alegran las calles.

> Las mujeres son bellas; los hombres, muy limpios. Visten con arte: sedas fulgurantes, cueros entallados y policromados, blusas blancas ribeteadas con bordados negros; las piernas nerviosas y los pequeños pies desnudos son de una piel morena y fina; las mujeres se mueven con un balanceo de caderas que hace agitarse, como la falda de una bailarina, los mil pliegues de los cortos vestidos en los que las flores de seda encienden fuegos de oro bajo el sol... La gente contrasta y armoniza con los grandes muros blancos y con los cestos de flores de los patios, que dan tanta distinción a las calles! […] Te digo, Perrin, que nosotros, los civilizados del centro, somos unos salvajes, y te estrecho la mano.[30]

Esa noche, Jeanneret y su amigo deben quedarse en Mohacs, al sur de Baja, sobre la otra ribera del Danubio. Asisten a un entierro y a una misa de difuntos. En el cortejo fúnebre avanzan unas mujeres corpulentas, vestidas con faldas negras y camisas blancas. Jeanneret aprovecha su paso por esta población para consultar a un banquero sobre un préstamo con el que financiar el viaje. Los amigos se alojan en el hotel Herder, por 1,2 francos la habitación, y duermen tranquilamente, ignorando que aquí mismo se libró la batalla que durante siglos selló el destino de Hungría.[31] Al día siguiente regresan al Danubio para embarcar hacia Belgrado.

> Y continuamos descendiendo el Danubio entre Baja y Belgrado. La corriente muerde las praderas que se extienden hacia la lejanía, perforadas por charcas de agua y sembradas de enormes esferas grises —mimbres gigantes montados sobre troncos de un diámetro tal, y tan atormentadas, que más bien parecen rocas— Unos caballos pueblan esas extensiones que bandadas de ocas parecen cubrir de nieve. Todo sigue una horizontalidad sobre la que las ocas se acumulan y yuxtaponen hasta confundirse. Es como, en geometría, un plano visto en sección. Este plano es la *puszta* sin límites con su hormigueo de vida. Algunas garzas se elevan pesadamente y, con sus evoluciones, presentan las fases decorativas que con tanto verismo aparecen grabadas en las maderas japonesas. Raramente, a no mucha altura, pasa un águila.[32]

Novi Sad y Petrovadarin

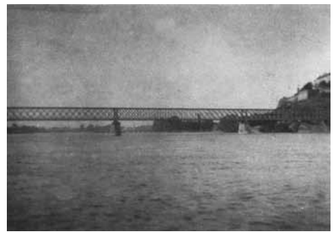
Vacz, Baja y Mohacs han quedado atrás y el barco navega entre las ciudades de Novi Sad y Petrovadarin, en la frontera entre Austria, Hungría y Serbia. Ambas poblaciones están unidas por un puente metálico, que Jeanneret atribuye erróneamente a Gustave Eiffel, puesto que el reconocido ingeniero ya había desarrollado algunos trabajos en Budapest, entre ellos la Estación Ferroviaria del Oeste, Nyugati.[33] Con el puente como telón de fondo, un joven praguense, estudiante de arquitectura, critica la construcción, mientras el belga y el suizo salen a defenderla:

> ¡Nos acalorábamos por momentos a propósito de estética! Un estudiante de arquitectura de Praga […] multiplicaba sus improperios contra algunos puentes de hierro tendidos audazmente sobre el agua. Son siempre del mismo tipo: una larga viga rígida y horadada, obra maestra de ligereza y de técnica. (Uno de esos puentes es obra de Eiffel.) […] Nosotros defendemos la bella técnica moderna y reconocemos todo lo que le deben las artes en cuanto a nuevas expresiones plásticas y ejecuciones atrevidas, y asimismo el campo espléndido que ofrece al constructor, liberado desde ese momento del servilismo clásico.[34]

El joven praguense añora la ornamentación de hierro aplicada a la piedra, que quizá ha visto en los puentes parisinos. Ante esto, Jeanneret no oculta su molestia por la influencia *Beaux-Arts* que invade el mundo entero y reflejada ahora en la actitud del estudiante: «Pero el amigo queda irritado; echa de menos la hoja de acanto y el Poseidón de hierro fundido sobre esas vigas largas que corren como un expreso y no retienen el alma ni la estorban por más tiempo».[35]

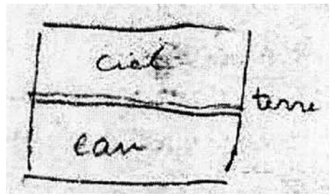
Carlowitz

Después de pasar por Novi Sad y Petrovadarin y mientras el barco navega cerca de Carlowitz, Jeanneret escribe una carta a William Ritter. En ella resume su travesía e impresiones y, a la vez, justifica de alguna manera el no haber dibujado tanto como hubiera debido:



37

26. Le Corbusier, opus.cit., pág. 20.
27. Ibídem.
28. Véanse fotos de esta región en Gresleri, *Viaggio in Oriente*, págs. 182-183.
29. Le Corbusier, opus cit., pág. 21.
30. Ibídem, pág. 21.
31. En 1526 el Sultán Solimán II derrota y asesina al joven Luis II junto con 24.000 húngaros. Esta acción tiene como consecuencia la pérdida casi total de la independencia de Hungría. En esta guerra participó como soldado (jenízaro) el gran arquitecto Sinán, quien, además de experto en el manejo de máquinas de guerra, era, como Jeanneret, amante de la artesanía de los Balcanes.
32. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 38.
33. Según la nota 1 del capítulo «Le Danube». Ibídem, pág. 44 Se trata de la estación Nyugati, mencionada por Giuliano Gresleri, opus cit., pág. 65.
34. Véase la nota en la edición inglesa del Viaje de Oriente: Le Corbusier, *Journey to the East*, pág. 37.
35. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* págs. 38-39.



38



39

38 Croquis del Danubio, en una carta a William Ritter, hecho cerca de Carlowitz. FLC R3-18-90.

39 Belgrado. Postal. FLC L5-10-71.

40 *Gusles* del Museo Etnográfico de Belgrado.

> […] Una acuarela aquí sería como una acuarela en la orilla o en medio del mar […] Brueghel fue un punto culminante, como lo fueron los parques del Belvedere y de Schönbrunn cuyo jardín a la hora del crepúsculo es grandioso, rodeado por sus formidables muros de vegetación […].[36] Villorrios húngaros vimos tres, tienen un carácter muy particular, amplio y arquitectónico, en el que domina la línea recta, destacada por la infinita repetición de pequeñas acacias en forma de ovillo. En aquellas calles la vida es furtiva, como de paso, y todo se concentra, el bienestar, la belleza, el goce, en esos patios precedidos por un vasto pórtico, con los emparrados que les dan sombra, las rosas que decoran, las arcadas que crean confort y las grandes superficies encaladas forman un marco tan decorativo y poderoso como los fondos de cerámica persa.
>
> […] Estamos aquí desde hace varios días […] Pensamos igualmente en nuestras próximas travesías sobre el Helesponto, donde todo revestirá un gran aspecto clásico y noble que arrobará nuestra atención […] Además, todo lo desconocido de este viaje nos parece tan lleno de promesas que ha de ser bajo un cielo que ya se anuncia espléndido. A fe mía, nos sentiremos felices […]
>
> cielo — Envío aquí mi primer croquis del
> tierra — Danubio. ¿Cree usted que contiene
> agua — toda la grandeza de mi alma
> de artista?.[37]

Sorprende la similitud de las palabras que escribe a Ritter con las que apunta en su crónica para *La Feuille d'Avis*, que redacta días después. Jeanneret se basa en sus propias cartas para reconstruir el viaje y escribir sus memorias. Y haciendo referencia al Helesponto (en el límite entre Turquía y Grecia),[38] nuevamente apela a esas facultades premonitorias respecto a sus propias emociones. El croquis del Danubio que envía a Ritter se refiere a dos condiciones que ya se han mencionado: la noción de una línea horizontal, afirmada a lo largo de la navegación y, por otra parte, su capacidad de transferir la naturaleza a formas esenciales, que pone al descubierto con un interrogante: «¿Cómo diferenciar este cielo de la corriente que lo absorbe?».

El croquis cobrará fuerza precisamente porque contiene esa alma de artista de la que Jeanneret alardea, reflejada en el poder de síntesis que el esquema expresa –no en vano es uno de los pocos que traza durante la navegación por el río–. Parece no tener necesidad de dibujar mucho más, pues este lo resume todo.

Belgrado

Finalmente, un miembro de la tripulación anuncia Belgrado. El barco atraca a las once de la noche, en el punto donde confluyen el Danubio y el Sava. Los barcos que vienen por el primero deben girar levemente hacia el sur, entrar en aguas del segundo y finalmente recalar en el puerto de la ciudad. Belgrado recibe a los pasajeros con la imagen de una de sus diez colinas coronada por la fortaleza de Kalamegdan. La llegada nocturna hará que la imagen que la ciudad ofrece sobre el río pase desapercibida.

> Ya de noche, alguien señaló Belgrado. Y durante dos días enteros, nos desilusionamos – ¡oh cuán fuerte, cuán definitivamente! ¡Ciudad cien veces más incierta que Budapest! ¡Puerta de Oriente, la habíamos imaginado desbordante de vida y color, poblada de caballeros relumbrantes cargados de condecoraciones, tocados con un fino penacho y calzados con botas embetunadas! Capital irrisoria; peor aún: ciudad deshonesta, sucia, desorganizada. Una ubicación admirable, para más señas como Budapest.[39]

Belgrado, pues, no le entusiasma, y años después lo reitera y justifica: «Esta impresión data de 1910.[40] Yo tenía veintitrés años. Serbia estaba entonces sojuzgada por los Habsburgo desde hacía mucho tiempo. La rebelión estalló en Sarajevo (junio 1914) y desencadenó la Gran Guerra del 14-18».[41]

A pesar del desencanto, deciden visitar el Museo Etnográfico: «En un lugar retirado, un museo etnográfico exquisito, con tapices, vestidos y… cerámica, hermosa cerámica serbia, de esa que iremos a buscar en lo alto del Balcán, hacia Knajewatz».[42]

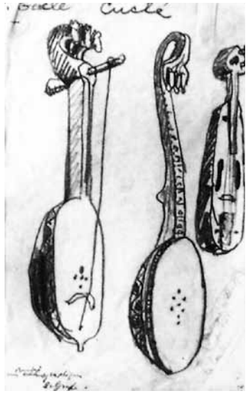
En el museo, dibuja esas piezas y se interesa por algunos instrumentos musicales propios de la región, como el *gusle*, del que toma notas gráficas en una hoja suelta. Resta todavía una diligencia diplomática por hacer y la partida de Belgrado será un hecho. Jeanneret aprovecha la prolongada espera para concluir la carta a L'Eplattenier:

> Termino estas líneas. Estamos en la antesala del consulado de Rumania, donde aprendemos el valor de la expresión «hacer antesala». ¡Diantre y mil diantres, esos burócratas, ministros, cónsules y prelados! ¡Viva el socialismo y abajo las fronteras! En fin ¡diablos! Ayer fueron 16 horas espléndidas en el río y hoy admiramos extasiados los célebres delantales bordados. A quienes quieren que les traiga algo de aquí, habrá que decirles que me envíen el dinero y que digan la suma que desean gastar, pues en todo momento estamos limitados a lo estrictamente necesario y es imposible que nos arriesguemos con grandes compras. Que envíen entonces el dinero a Bucarest, hasta el 15; si no, a Constantinopla por lista de correos. Seguiré esta noche, viernes [...][43]

Smeredevo

Es posible que desde Belgrado los jóvenes retomaran el curso del Danubio.[44] Unos kilómetros al este, la embarcación pasa frente a Smeredevo, justo donde el Jezeba vierte sus aguas al gran río. Desde el barco, Jeanneret toma una fotografía del formidable castillo del dictador Juraj Brankovie (1430), del que surgen veintiséis torres, inmensas.

De buena mañana pues, Jeanneret y Klipstein están listos para atravesar los Balcanes. La agitación del río, ahora oscuro, comienza a anunciar que se encuentran próximos a las Puertas de Hierro. En otro tiempo, estas eran paso obligado para los viajeros que iban desde la Europa Central hacia Oriente. En la ribera derecha del río, Trajano ordenó construir una vía militar, y en este punto una estela recuerda las campañas contra los dacios del rey Decébalo. En 1890, en la orilla opuesta, se construyó una carretera, pues las peligrosas cascadas que aquí forman las rocas hacían casi imposible la navegación; para facilitarla, ese mismo año se empezó a construir un canal de dos kilómetros de longitud, abierto al tráfico en 1898. El canal divide en dos la roca conocida con el nombre de Prigrada, la mayor de las que emergen de estas agitadas aguas.



40

36. Giuliano Gresleri, opus cit., pág. 35.
37. FLC R3-18-87T.
38. El Helesponto es el mismo estrecho de Dardanelos, el canal de Bogazi que permite pasar del mar de Mármara al Egeo. Será atravesado por Jeanneret y Klipstein en la ruta entre Estambul y el monte Athos.
39. Le Corbusier, opus cit., pág. 39.
40. En algunas ocasiones, cuando Le Corbusier recuerda su viaje a Oriente, lo sitúa en 1910 y no en 1911, año en que realmente lo hizo.
41. Le Corbusier, opus. cit., pág. 44.
42. Ibídem, pág. 39.
43. FLC E2-12-90.
44. En este punto del viaje surge una duda sobre la ruta seguida por los jóvenes. Se presentan cuatro posibilidades. La primera, que los jóvenes pasaran desde Belgrado hasta Knajéwatz y sus alrededores para regresar luego a Belgrado, donde retomarían el Danubio. En la segunda, los amigos irían por tierra desde Belgrado hacia el sur de Serbia, siguiendo una ruta hasta Knajewatz y alrededores y hacia el norte para regresar al Danubio, cerca de la población de Orsova. Según la tercera posibilidad, desde Belgrado pudieron volver al Danubio hasta Smeredevo, a muy pocos kilómetros de la capital de Serbia, para dirigirse luego al sur de este país, hasta Knajéwatz y sus alrededores, y continuar posteriormente hacia el norte por la frontera Búlgara hasta Negotin. La cuarta ruta, que asumimos aquí, habría llevado a los jóvenes a regresar al Danubio desde Belgrado, pasando frente a Smeredevo, para continuar por el río hasta las Puertas de Hierro, desembarcar en la población de Negotin y desde allí –mitad en tren, mitad en diligencia– atravesar los Balcanes en la frontera con Bulgaria.

> Con la imaginación, yo descendía por el río en la dirección de la proa. Belgrado yacía en un recodo, puerta mágica de Oriente. A continuación venían los ecos trágicos del desfiladero de Kasan, sangrante de combates seculares. Las Puertas de Hierro eran las cohortes cuadradas donde se habían erguido las águilas de Trajano. Yo veía esa vía sagrada pasmarse en medio del oro de los trigos rumanos, donde el cielo desaparece en la luz y donde el ruido ha callado para siempre. Y más abajo, la total entrega a Oriente de esas aguas. Mientras, turbado, yo seguía esas peripecias que iban a ser mías.[45]

Los viajeros no quedan convencidos con las Puertas de Hierro; consideran que la construcción del canal ha hecho que el río pierda parte de su encanto:

> El desfiladero de Kasan es una broma, una fanfarronada, palabrería [...] ¡Puertas de Hierro! No pudimos encontraros, o mejor, no supimos haceros revivir. ¡Un dique moderno y enteramente fallido os coloca el estigma flagrante del filisteísmo de un técnico desalmado y habéis sido privadas para siempre del privilegio de ser evocadoras! Trajano ha escarbado un poquito en vuestras rocas y ha tallado, eso sí, una inscripción muy bella.[46]

Ante la desilusión, el joven aspirante a arquitecto imagina cómo podrían mejorarse estas tristes y desafortunadas puertas para hacerlas revivir, y recurre a una imagen vista unos días atrás en Praga. A diferencia de Trajano y del técnico desalmado, frente a las Puertas de Hierro él habría puesto un gran portal, una entrada triunfal y monumental.[47]

Negotin

En medio de su turbulencia, el Danubio lleva ahora a los jóvenes hasta Negotin. Aunque no quedan fotografías que lo atestigüen, Jeanneret y Klipstein tienen la oportunidad de detenerse y continuar la búsqueda de objetos de artesanía. En el poblado, al mediodía se celebra una boda. En ella se interpretan melodías que a oídos del suizo resultan completamente nuevas a causa de la limitada educación musical occidental que ignora su simbolismo:

> […] unos cíngaros –diez o quince hombres–, agrupados en la cabecera de la mesa, juegan y cantan sin cesar, una extraña música. Nuestros oídos se habitúan difícilmente a esas disonancias y ritmos nuevos; la cultura musical en Occidente se ciñe demasiado a nuestras propias creaciones; es más, en los conciertos el repertorio que se nos ofrece es escaso –un término medio estereotipado, dominado por el buen gusto– nada que resulte demasiado nuevo ni nada, tampoco, de la música del pasado más remoto.[48]

La música desencadena recuerdos, y los jóvenes no tardan en sentirse cautivados:

> Sin embargo, el patio se va llenando de sonidos y, tras un rato, ya me encuentro cautivado por entero, entusiasmado. Mis recuerdos de la Capilla Rusa se reavivan […] Además, su simbolismo musical es algo que ignoramos, imposible entre nosotros, en nuestro período de individualismo. Así como gracias a los Slavianski de Agreneff habíamos sentido los inmensos y lentos ríos corriendo sobre la estepa ilimitada, asimismo oigo en Negotin la voz del dios que hubiera venerado en mi barca: el gran Danubio y la *puszta* que lo besa, él, el dominador sereno […] Y esa llanura, esas estepas y esas flores que solo despiertan el sentimiento de las cosas sin permitir su percepción, no podían expresarse más que con la música, arte de subjetividad y ensoñación.[49]

Lo que transporta a Jeanneret son esos sonidos. Es la voz de ese dios que habría tallado en su barco cuando pasaba por Presburgo. Los ritmos que rigen la música son comparables con los del río, o con aquellos que componen las más fascinantes arquitecturas, pues su lenguaje es el mismo:

> Nuestro bello Danubio se deifica en el canto y el juego de los cíngaros. Su forma es la de una *czarda* húngara con violines, violoncelos y contrabajos, pero sin un diabólico címbalo […] Un único estremecimiento sacude a este puñado de personajes sensuales.[50]

Establece una inesperada analogía entre la música que escucha y una imagen que había visto en el Danubio apenas el día anterior:

> […] De repente, el bloque se rompe, y de él surge un cubo de música; todas las voces salen al unísono y los instrumentos adornan el fondo de *pizzicati* o de arabescos serpentinos. El bardo recita un nuevo pensamiento que conmueve la *czarda* y todos ahogan su llanto sobre las sombrías cuerdas. El bardo canta su sueño de esperanza, solo, y el júbilo surge como una torre formidable rodeada de resplandores de acero, del tintineo de las armas bajo el sol glorioso… Pero he aquí que el gran río se desborda; la voz grave sacude con un estremecimiento las gruesas cuerdas de los contrabajos; mientras una voz solista se eleva como una elegía, la noche cae totalmente azul; la horizontal infranqueable separa al tiempo que los une, a lo lejos, el murmullo de la tierra y el cielo iluminado de estrellas… Solo el bardo queda en pie […] Los himnos han sido como grandes cuadrados dispuestos a manera de torres. Y los han unido las murallas almenadas recorridas por un arabesco. Precisamente el día anterior, por la mañana, a la orilla del río, habíamos visto veintiséis torres cuadradas flanqueando un gran muro recto.[51]

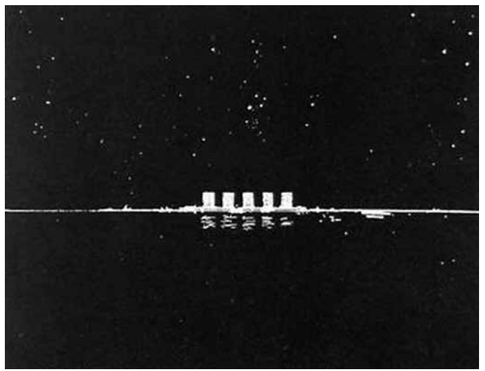
Jeanneret describe la fortificación que había fotografiado al pasar frente a Smeredevo: lo hace con una horizontal (el río) que separa y une a la vez, y con la muralla, que las liga de nuevo. Así como ha capturado la esencia geométrica de la catedral de Esztergôn, comprende la estructura profunda de esta pieza, que equipara con otras que conoce y, por supuesto, con la fortaleza.

La vertical en que la música asciende y las torres de la fortaleza elevándose marcan el contraste con la horizontal que ha acompañado toda la navegación por el Danubio, como la vertical que en las fotos de Esztergôn representa el pilar de la cubierta del barco o el mástil en el patio del alfarero de Baja. La línea vertical es el eje regulador insinuado prácticamente en todos los edificios de Le Corbusier, como en el caso de la columna en el porche de la casa construida para su madre, en Corseaux-Vevey, enfrentada al horizonte del lago Leman como si se tratara de un barco; o también en interiores, como el de la villa Savoye, donde el tubo sobre el que gira la escalera helicoidal de servicio mantiene una idea de mástil por encima de la casa. La horizontal

45. Le Corbusier, opus cit., pág. 33.
46. Ibídem, págs. 39-40.
47. Quizá Jeanneret imagina alguna de las entradas triunfales que observó en Praga. Podría tratarse de la imagen del puente de Carlos IV ornado con una serie de esculturas y rematado en sus extremos con severos portales de entrada, acompañados por sendas torres.
48. Le Corbusier, opus cit., pág. 41.
49. Ibídem. *Le voyage d'Orient*, pág. 41.
50. Ibídem, pág. 42.
51 Ibídem, págs. 42-43.



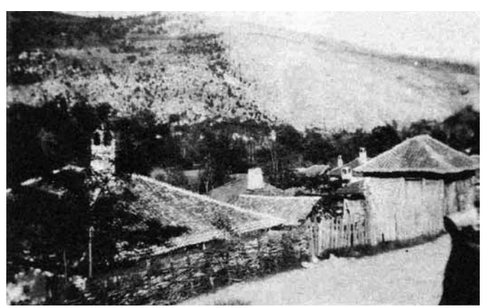
41



42



43



44

41 Fortaleza de Smeredevo.

42 Ciudad de los Negocios, Buenos Aires, Le Corbusier, 1929.

43 Población de Knajéwatz.

44 Probablemente Knajéwatz.

45 Casa de la región serbia.

que atraviesa la escena y la vertical que se le superpone serán el trazado regulador que regirá las composiciones de Le Corbusier, dejando clara evidencia sobre esta constante en la imagen del proyecto que desarrollará dieciocho años más tarde para la Ciudad de los Negocios en Buenos Aires, cuya coincidencia con la escena de la fortaleza de Smeredevo es sorprendente.

Knajéwatz y Niž

Desde Negotin un ferrocarril les permite visitar la población de Knajéwatz:

> Se llega aquí gracias a un pequeño ferrocarril belga, vertiginosamente inseguro, cosido a la frontera búlgara. Justo al lado mismo de esta vía, sobre el barranco, se construye una nueva línea considerada *estratégica*. Está expuesta a los disparos directos de los fusiles búlgaros y supondrá el cierre en un año de la línea belga. Al ingeniero francés que nos lo cuenta, ocupado en la perforación de un túnel, le dan ganas de llorar ante semejante sinsentido.[52]

En un dibujo de los Balcanes, Jeanneret plasma una escena popular en la que las cubiertas de las casas, la cerca, el fondo montañoso y los animales confirman que se trata del mismo punto desde donde toma una de las fotos de esta región. En un boceto de una casa anota:

> En Serbia hay unas casas pintadas totalmente de blanco, pequeñas y exquisitas. El encalado recubre también las cornisas «a», pintada de blanco, y «b», de madera natural. Las ventanas, a ras del muro, están pintadas de gris, con marcos en hierro fundido.[53]

En Knajéwatz, el joven arquitecto adquiere una vasija coronada por Pegaso, cuya fotografía publicará posteriormente en *L'Art décoratif d'aujourd'hui.* Es la misma que Jeanneret se pondrá sobre la cabeza ocho años más tarde para una fotografía aparecida en *L'Esprit Nouveau*.[54] El gesto, que a simple vista podría ser juzgado a la ligera, conlleva mayores implicaciones: de hecho, será imposible ignorar su evocación de la pintura *Eliécer y Rebeca,* de Nicolás Poussin, reproducida en la misma revista. En efecto, en segundo plano de la obra de Poussin aparece una mujer con un cántaro sobre la cabeza, exactamente como lo hará Jeanneret. Esta condición no solo apela a la comodidad que deviene del acto, sino al significado que de él emana: la coronación, la boca abierta dispuesta a recibir el agua de la lluvia o la luz y, por supuesto, la ofrenda al cielo.

Además de la referencia directa a la cerámica, esta reflexión sobre la tradición dará pie a una exploración menos evidente: los interiores domésticos y, en general, la obra del maestro tratarán de establecer un puente entre la tradición –o mejor, su carácter empírico, que él denomina *factor naturaleza*– y la noción de orden, expresada en la técnica moderna; nuevamente una dualidad a la que hará referencia en *L'Esprit Nouveau*.[55] A este propósito, en la carta a Perrin resume y expone su posición frente al trabajo del artesano:

> […] esas alfarerías de Hungría y Serbia bastarían para interminables charlas, puesto que en ellas se podría circunscribir el estudio del arte anónimo y tradicional. Déjame retener esas dos cosas que nos impresionaron de la llanura húngara y de los Balcanes serbios […] Hay en primer lugar, entre



45

52. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 39.
53. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 60.
54. Ozenfant y Jeanneret: *L'Esprit Nouveau*, núm. 7, s. pag.
55. Véase Ozenfant y Jeanneret: «Nature et création», s. pag.



46



47

46 Vasija serbia coronada por Pegaso, comprada por Charles-Édouard Jeanneret.

47 Amedée Ozenfant, Albert y Édouard Jeanneret en el estudio de la villa Jeanneret-Perret, 1919. FLC

> estos hombres que no razonan, la instintiva apreciación de la *línea orgánica*, la línea de mayor utilidad, la que delimita el volumen más expansivo y, por tanto, el más bello […] Así pues, esas piezas son jóvenes, sonrientes […] y qué contraste ofrecen, nacidas en el torno del alfarero de pueblo, cuyo espíritu simple no vagabundea más lejos, créelo, que el de su vecino el tendero, si bien sus dedos obedecen inconscientemente a las ordenes de la tradición secular […] A lo largo del Danubio, y más adelante en Adrianópolis, volvimos a encontrar exactamente esas formas que habían cubierto de negros arabescos los pintores micénicos […] Tampoco conozco nada más lamentable que esa manía de hoy de renegar de las tradiciones con el solo fin de crear lo *nuevo* ansiado. Esta desviación de las fuerzas creadoras repercute en todos los dominios del arte […] –¡Oh, mi amigo escultor!– la suciedad de las esculturas inútiles y su falta de tacto. Vivimos, ¿no es cierto?, en un medio inviable, desorganizado *inorganizado* […] esos alfareros *se burlan* de su arte. Son sus dedos los que trabajan, no su espíritu ni su corazón. Y abren atónitos sus bocas cuando penetramos a saquear sus tiendas […] Su arte ya no es más que una supervivencia.[56]

El hallazgo de estas muestras de artesanía hace que Jeanneret adopte una actitud heroica en su objetivo de ir al rescate de un arte perdido.[57] Catorce años después del viaje, Le Corbusier escribirá «Usurpation du folklore», donde recordará lo que ya había contado en la carta a su amigo Perrin:

> El folclore en su poder lírico. A través de los siglos, nos reencontramos a Pegaso. El río, el árbol, las flores son transcritas en formas esenciales. La exuberancia del sentimiento poético, donde las expresiones son fijadas después de siglos, hace de la cerámica un objeto de excepción. El artesano serbio había relegado estos objetos a su granero. Era el único que los conservaba y ni él mismo creía en ellos. En su casa, vajillas decoradas vulgarmente por la máquina ocupaban sus estanterías. De un golpe brutal, el progreso había hecho sucumbir tradiciones milenarias.[58]

Sin duda estas palabras constituyen un golpe para quienes culparán al Movimiento Moderno de ignorar por completo la tradición artesanal. Es un juicio acertado para algunos, pero que no tendrá lugar dentro de la obra de Le Corbusier. Sus espacios domésticos serán el principal testimonio de ello: aquí se dispondrán lugares para que cohabiten las piezas de artesanía y la expresión moderna: hornacinas, muebles, alféizares y estantes que contendrán cerámicas, utensilios y *objets trouvés*, serán la demostración de que la relación máquina-artesanía es posible.

Los amigos vuelven al Danubio y prosiguen su viaje, rumbo a Bucarest. Tendrán que atravesar la llanura de Valaquia en un trecho muy largo y árido, como lo describe para *La Feuille d'Avis*:

> Y saliendo de allí, el Danubio fue decididamente distinto: violento, oscuro, agitado. Es Bulgaria. También cara a cara con las dunas, desnudas y pardas, o bien frente a la llanura inundada: es Rumanía […] Ni un árbol, ni siquiera un arbolillo: la aridez en toda su grandeza. Ni una casa. El único indicio de vida es el estrépito atormentado del río que esta mañana retumba erizado de crestas de espuma, contra las orillas austeras y mudas. De repente, se mueve y se derrumba un montecillo. […] En algún oasis, sobre la falda de dos o tres dunas encaradas, se esconde un pueblo. Bajo las acacias desaparecen tejados violáceos y fachadas recién repintadas. Es el decimocuarto día desde Viena. Por la tarde habremos llegado a Bucarest.[59]

56. Le Corbusier, opus cit., pág. 17.
57. «Durante el viaje descubrirá una realidad arquitectónica distinta y alejada de las filigranas del norte de Europa; también observará la naturalidad de los utensilios que surgen de las manos de los alfareros y tejedores y que, a sus ojos, coloca la discusión sobre las artes decorativas en un plano insignificante.» Xavier Monteys: *Le Corbusier. Obras y proyectos*, pág. 11.
58. Le Corbusier: *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, pág. 34.
59. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 40.



CAPÍTULO 5

EN TORNO A BUCAREST

En la llanura de Valaquia, antes de abandonar el Danubio y entrar en tierras búlgaras, Klipstein y Jeanneret visitan durante ocho días Bucarest y las zonas de Sinaïa y Caldarushani.

Centran su atención en los palacios Real de Bucarest, Pelesch y Foishor; los monasterios de Caldarushani y la iglesia del Paraíso. Jeanneret toma notas y apuntes gráficos en su cuaderno de viaje y también algunas fotografías. Asimismo, compra postales de diversos motivos, una porcelana y un icono. Describe sus impresiones de Bucarest en una de sus crónicas para *La Feuille d'Avis*,[1] que en este caso titula «Carta a una dama que me contó un día su admiración por Carmen Sylva, reina de Rumanía»,[2] misiva dedicada a una misteriosa dama:[3]

> Señora, ¡no recuerdo dónde era, ni cuándo! Pero ciertamente Carmen Sylva acaba de publicar un libro exquisito. Los *Anales* habían ofrecido el retrato de la reina-poetisa, y usted se había conmovido por la simplicidad de sus atavíos […] ¡Qué alma de artista ardía tras aquel modesto cuadro! Pero aquí me tiene, a punto de derribar su ídolo, señora, ¡porque he visto el palacio donde ella brilla! […][4]

Han transcurrido catorce días desde su estancia en Viena y veintiuno desde Praga.[5] Las Puertas de Hierro y Negotin, al otro lado de los Balcanes, son etapas pasadas. Después de recorrer un tramo de la llanura de Valaquia, los amigos abandonan el Danubio en la ciudad rumana de Giurgiu para seguir hacia el tramo final, el camino que los conducirá al norte, a Bucarest, cerca de los Cárpatos meridionales.[6]

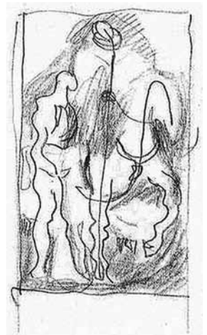
La ciudad se levanta en el centro de la cuenca de Valaquia, en un cruce de vías naturales, y ocupa una situación pintoresca a ambas orillas del Dambovitsa. El centro urbano, no muy extenso, está formado por casas bajas, grandes jardines y plazas. Los viajeros llegan a Bucarest en la tarde del viernes 16 de junio y permanecen hasta el día 22 en esta ciudad. Al día siguiente, Jeanneret escribe a sus padres:

> […] En cuanto a mí, no pretendo tener ya una posición estable a los veinticinco años.[7] Es demasiado temprano. Primero hay que vivir, adquirir seguridad para la vida. Lo triste de nuestra época es que quienes deben padecer son los padres, y más aún si no comparten esta opinión. Me siento inclinado a un tipo de vida con menos ataduras. Preferiría una vida como una sinfonía antes que como el tic-tac de un reloj. Es decir, que para ser sabio, a la seriedad hay que añadirle locura.[8]

A diferencia de Viena, Budapest o Belgrado, Bucarest les causa una buena impresión, quizá porque la ciudad muestra menos influencia europea y se mantiene más auténtica, menos contaminada. En Bucarest los jóvenes encontrarán el arte que les apasiona y, como se verá, este será objeto de varias de las crónicas de Jeanneret.

El recorrido por Bucarest comienza con la visita al palacio. Jeanneret llevaba recomendaciones para poderlo visitar:

1. Esta crónica se publicará el 19 de octubre de 1911. Ch-É. Jeanneret: «Vers l'Orient. Bucarest», *La Feuille d'Avis de La Chaux-de-Fonds*. Posteriormente, en Le Corbusier: «Bucarest», en *Le voyage d'Orient*, págs. 45-51.
2. Le Corbusier, opus cit., pág. 45.
3. Según Gresleri, la carta puede estar dirigida a la madre de Jeanneret. Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*, pág. 141. También podría estar dirigida a su tía Pauline.
4. Le Corbusier, opus cit., pág. 40.
5. La traducción española confunde Bucarest con Budapest: «Esta carrera de tres días hacia Budapest la hicimos en catorce», pág. 45. La versión original dice: «Cette course de trois jours vers Bucarest nous la fîmes en quatorze», pág. 32, lo que se confirma más adelante: «C'est le quatorzième (jour) puis Vienne; au soir nous serons à Bucarest», pág. 40. Le Corbusier: *El viaje de Oriente*, y Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*.
6. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 66.
7. En este momento su edad es de veintitrés años.
8. FLC R1-5-77(4).



48



49

48 Esquema del *San Martín y el mendigo de* El Greco.

49 *San Martín y el mendigo*, El Greco.

50 y **51** Casas en los alrededores de Bucarest.

> […] Ritter me ha prometido que nos hará entrar en la corte, donde es conocido. La otra tarde fui a encontrarme con Emil Frey, pianista de la casa real de Rumanía. Él también nos dará cartas de presentación.[9]

En el palacio, el joven arquitecto se detiene ante una pintura y traza un esquema en su cuaderno[10]. Es *San Martín y el mendigo,* de El Greco. En su dibujo, enfatiza algunas de las líneas que le han servido para situar a los personajes de la obra. La vertical domina la composición. Sobre esta están dispuestos la cabeza, el torso y las manos de san Martín, así como el remo delantero del caballo, que se apoya en el suelo. El centro estratégico de la pintura coincide con las manos del santo sosteniendo las riendas del corcel. A la misma altura, El Greco dibuja las cabezas del mendigo y del caballo. Una línea vertical y una insinuada línea horizontal son la base compositiva de la pintura. El trazo se complementa con una línea de doble curvatura que religa los personajes del cuadro; desde la cabeza del caballo, continúa por su cuello y pecho y termina en la mano derecha del mendigo. Se trata, pues, de una curva menos evidente y más intuitiva, sobrepuesta a un ángulo recto. Jeanneret ha descubierto el trazo regulador que soporta compositivamente la pintura de El Greco.

Este hallazgo puede ampliarse a partir de un párrafo de la carta a la misteriosa Señora, cuya esencia será retomada por él mismo, años más tarde, en la revista *L'Esprit Nouveau*:[11]

> ¡Pero, de hecho, usted conoce ya a El Greco! ¡Exactamente: Doménikos Theokopoulos! Un redescubierto desde hace tres o cuatro años. El milagro tuvo lugar en el Salón de Otoño de 1908. […] Para los historiadores de arte, obstinados en Murillo, Zurbarán y Velázquez, El Greco era un incidente cronológico apenas señalado […] Cézanne, uno de los que más admiraron a El Greco, extrajo la modernidad que este precursor había inscrito en sus telas hace trescientos años. Es verdad que los grandes salones de pintura de la segunda mitad del siglo XIX cerraron con firmeza, año tras año, sus puertas al genial Cézanne. A este *hombre de bien* solo le faltó morir escarnecido por la muchedumbre… Pero, ¡qué gran sacerdote, en verdad, del santuario cuyos fieles habían nacido de Courbet y Manet![12]

No es descabellado el puente que Jeanneret sugiere entre El Greco y Cézanne, pues en la obra de este último, a diferencia de la de Monet o Rodin,[13] el joven arquitecto constata el empeño del artista por construir el armazón de la obra. Sustentada esta por módulos o trazados reguladores, en ella prima el ángulo recto, el triángulo equilátero, el triángulo egipcio, la sección áurea, etc., al igual que en la arquitectura de Miguel Ángel o en la pintura de Poussin, Chardin, Rafael, Ingres, Corot, Seurat, Rousseau y, por supuesto, El Greco.

Tanto para Jeanneret como para Klipstein, el encuentro con la obra de El Greco, que podría parecer una anécdota más de este viaje, encierra un sentido más profundo. Su descubrimiento es uno de los motivos que dieron pie a este viaje a Oriente y Klipstein en parte, su gestor.

Las pinturas que pensaban encontrar en Budapest no se hallaban en esta ciudad;[14] las pesquisas les conducen ahora a Bucarest, al Palacio Real. De las obras que hacia finales del siglo XIX habían pertenecido a la colección personal de Carmen Sylva –nombre con el que se conocía a Elizabeta di Weid, reina de Bulgaria–, solo cuatro se hallaban en el palacio: *El martirio de san Sebastián*, *La adoración de los pastores*, *La sagrada familia*, y *San Martín y el mendigo*. Jeanneret está impresionado con el artista y sus trazos le recuerdan la obra de Cézanne.

> […] De aquellos de donde emergen colores nacidos como de Cézanne, ese orden agitado y ese dibujo extraño, esas formas y esas manchas desconcertantes de aristocratismo español trascendente, filtrado a través de una sangre helénica, la sensualidad y grandiosidad del misticismo católico en carnes enfebrecidas […][15]

Sus palabras, además de hacer referencia al origen griego del artista y a la vasta influencia española recibida, delatan que Jeanneret ha descubierto a El Greco como si se tratara de piezas únicas de cerámica. Y al expresar el *orden agitado*, también alude a la noción de contradicción aparente, de confrontaciones dialécticas tan frecuentes en sus escritos.

Como el joven suizo, Doménikos Théotokópoulos dejó su tierra natal, Creta, en busca de nuevos horizontes. Este y todos sus viajes serán fundamentales como experiencia formativa. En Venecia será alumno de Tiziano y Tintoreto. Nápoles y Roma forman parte de su itinerario, y es en esta última ciudad donde tiene su primer contacto con la pintura española. Aunque, como para Jeanneret, Italia será una importante escuela, El Greco debe emigrar, y es en Toledo donde la obra de este pintor adquiere un carácter singular.

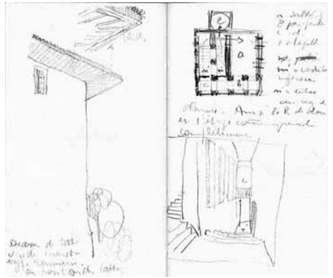
La búsqueda de los *grecos* deberá continuar. Klipstein no se da por vencido. A pesar de la oposición inicial de Jeanneret, ambos parten hacia una remota y pequeña ciudad al norte de Bucarest, perdida entre los Cárpatos. Ya de camino, el joven hace en su cuaderno una serie de dibujos sobre casas de la región, como el croquis de la esquina de una casa y su alerón, sobre el cual dibuja un detalle de la disposición de los tablones en la cubierta. A la derecha aparece un esquema de lo que podría ser la planta de la casa, y rescata la eficiente distribución que se obtiene mediante el empleo de un pasillo. De este dibujo destaca una pequeña capilla, una hornacina incrustada en la pared del rellano de la escalera.[16]

En estas regiones era frecuente enterrar a los muertos junto a su hogar. En un dibujo observamos una casa y una tumba. Además de la cruz, el dibujo permite adivinar la intención de destacar la puerta, translúcida, desplazada del eje central de la fachada.[17] En la página siguiente, Jeanneret dibuja la misma casa vista desde otro ángulo.

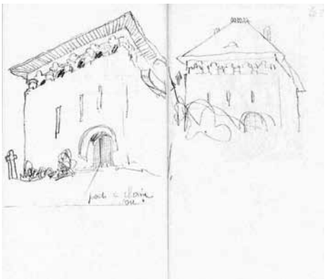
Se entrevén de esta manera dos características que encontraremos después en algunos edificios de Le Corbusier: el recurso de situar la entrada junto a uno de sus vértices y la utilización de formas prismáticas. Tales particularidades las veremos, por ejemplo, en la casa Jeanneret-Perret, que evoca la cubierta inclinada que comienza a tomar distancia del volumen y cuya presencia desaparecerá de la obra del maestro hasta los años treinta, privilegiando la horizontal como remate de sus edificaciones.[18]

Sinaïa

Tras pasar por Câmpina, Jeanneret y Klipstein llegan a Sinaïa, al norte de Bucarest, en los montes Bucegi, cordillera de los Cárpatos. La población era conocida por el antiguo convento que servía de hospedaje a los viajeros que iban o venían de los Cárpatos y los palacios



50



51

9. Véase la carta a Klipstein del 10 de marzo, en el capítulo «La partida en Dresde» de este mismo trabajo.
10. Carnet 1, en Le Corbusier, opus cit., pág. 66.
11. Véase «Vie de Domenico Théotocopuli El Greco», pág. 272. El poeta mexicano Alfonso Reyes, en *Góngora y El Greco*, pág. 655, señala una relación inusitada entre El Greco y *L'Esprit Nouveau*.
12 Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 45-46.
13. «Si Claude Monet es ya muy caduco es porque ignoró la física de la plástica. Lo mismo hizo Rodin.» Ozenfant y Jeanneret: «Sur la plastique», págs. 38-48.
14. En la carta que Jeanneret envía a William Ritter desde el Danubio (Carlowitz), da entender que los grecos iban camino de Múnich. En carta del 10 de marzo de 1911 dirigida a Aguste Klipstein, Jeanneret tenía conciencia de que los grecos se encontraban en Bucarest.
15. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 47.
16. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 63.
17. Compárese esta puerta con la de la villa Schwob de 1916.
18. Le Corbusier: *El espíritu nuevo en arquitectura*, pág. 17.



52



53

52 Mujeres rumanas. Postal. FLC L5-9-12.

53 Mujer rumana y zulú. *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée,* núm. 19 (1923).

54 Calle comercial de Bucarest.

de verano construidos en 1883 por el rey de Rumanía, Carlos di Hohenzoller, esposo de Carmen Sylva. Eran las residencias predilectas de la naciente aristocracia rumana. Son los palacios de Pelesch y Foishor, el primero más grande que el segundo.[19]

Los cuatro *grecos* se encontraban repartidos: en Pelesch, el *Cristo llevando la cruz* y *Diego de Covarrubias*; y en Foishor, *El martirio de san Mauricio* y *Cristo y la Virgen María*. A Jeanneret le parece que aquí la obra de El Greco se ha desvirtuado.

> Subíamos por la gran escalinata del palacio de Carmen Sylva; nos costaba mucho creer que aquello era real. Era todo muy feo. Atravesamos, Dios sabe cuántas salas y entre el batiburrillo que albergaban, encontramos los grecos que andábamos buscando. De los ocho que debimos ver, cuatro estaban en Sinaïa. Las estancias que atravesamos eran mezquinas y fallidas. Desde el suelo hasta el techo, se acumulaban innumerables *bibelots*, toda la quincallería artística de los éxtasis a la Homais.[20] ¡No podíamos dar crédito a nuestros ojos! […][21]

Como si todo lo anterior no fuera suficiente, los jóvenes amigos hacen un hallazgo decepcionante: « ¡Y el cuarto greco que languidece ahí… ¡es falso!».[22] Jeanneret sabrá más tarde que no se trata de algo inusual: muchas de las obras de El Greco fueron copiadas por su hijo Georges, conocido por su trabajo como arquitecto; por otra parte, el mismo Greco reproducía a menudo sus propias pinturas, como en el caso de *San Martín y el mendigo*, del que dejó cuatro versiones.

En 1853, varias obras de El Greco que se conservaban en las colecciones del rey Luis Felipe I de Francia fueron vendidas en subasta pública. En la redacción de *L'Esprit Nouveau* se asociará aquella venta con el recuerdo de esta amarga experiencia:

> Se envió un abundante lote a Bucarest, donde se acababa de crear una nueva dinastía real. Junto a sus muebles, estos monarcas colocan algún greco incluido entre las adquisiciones y lo usan para adornar los gabinetes de Carmen Sylva, al lado de las pinturas más horribles, los muebles más abominables y las más detestables fruslerías![23]

Una vez superada la decepción, Jeanneret centra su atención en los habitantes de Bucarest, específicamente en las mujeres, pues descubre en ellas una implacable sensualidad:

> Bucarest está totalmente impregnada de París. Más aún: bajo una luz terrible, las mujeres se peinan con esmero y son hermosas; se adornan todas con unas *toilettes* exquisitas. […] Con la misma melancolía recordábamos las seductoras visiones del Paris chic. Aquí se percibe como todo conduce fatalmente al culto femenino, y se diría que el ídolo de esta ciudad, la gran diosa, es la mujer, a causa de su gran belleza.[24]

Precisamente son *mujeres* los motivos de algunas de las postales que adquiere en Bucarest. Los trajes que visten llevan estampados ligados con un motivo que se ha hecho crucial a lo largo de este viaje: la representación de la naturaleza. Una de estas imágenes le servirá años más tarde para desarrollar el tema del arte como creación humana. En *L'Esprit Nouveau* compara la postal rumana con la imagen de un atuendo típico de los zulúes.

En cuanto producto humano, la geometría del estampado africano se destaca frente a la naturaleza, incapaz de tales abstracciones geométricas: «El zulú no imita las pequeñas hojas de los árboles: crea. Practica los estándares de la sensibilidad óptica. El rumano opta por el hieratismo».[25]

Jeanneret definirá «hieratismo» como el estado del espíritu en que desemboca una civilización cuando, al salir de un período empírico, toma conciencia de algo que antes solo sentía.[26] Según esta apreciación, los campesinos rumanos de 1911 a duras penas habían salido de un período meramente intuitivo; su arte solo imita la naturaleza. Es sin duda una imagen apresurada del joven suizo, si se observan con atención otros atuendos de las mujeres rumanas que se adaptan a su definición de hieratismo.[27] Estas apreciaciones tal vez provenían del ensayo *Abstraktion und Einfühlung,* de Wilhelm Worringer, que Klipstein le había recomendado en pleno viaje, pues el historiador y teórico alemán dirigía la tesis de doctorado del acompañante de Jeanneret.[28]

A partir de su comentario sobre el traje rumano, nos queda la sensación de que, en el caso del arte, la naturaleza, representada en semejanza a su apariencia, solo se traduce en mímesis. A lo largo de su vida, Le Corbusier expresa siempre interés por el estudio de la naturaleza:

> La naturaleza, cuando es bella, no lo es sino por relación con el arte; la naturaleza bella no es bella sino porque imita fortuitamente y por azar los dispositivos geométricos que provocan al animal geométrico que somos.[29]

Resulta inevitable evocar pues un dispositivo geométrico por excelencia para Le Corbusier, el ángulo recto, evidencia de la presencia humana en el mundo, desde el mismo origen fundacional de la propia arquitectura: la horizontal que denota un camino, y la vertical que fija un punto de encuentro. A partir de este mecanismo sobre relaciones concordantes geométricas, el arquitecto construirá emociones sublimes en sus obras.

En Bucarest, Jeanneret continúa mostrado su atracción por las mujeres y los cíngaros:

> […] Por todas partes se podía oler el perfume de los lirios, el olor persistente del lirio que venden las cíngaras ¡Y otra vez, helas ahí..., mujeres espléndidas! Teces morenas bajo negras cabelleras, ojos a los que solo puede aplicarse un adjetivo: embrujadores. Y vestidos claros y sencillos, de donde salen manos para lucir, sobre el marfil de los lirios, el coral de las uñas pintadas. Las cíngaras se han convertido en un símbolo para nosotros, única expresión posible de esta ciudad donde hemos sido torturados.[30]

Toma una fotografía de una de las calles principales de Bucarest y su atención parece centrarse en un carruaje y su cochero:

> Piafan los caballos de los infinitos carruajes. Los cocheros, como eunucos, gordísimos, de voces atipladas, arrojan a través de las *calei* atestadas sus espléndidos y fogosos corceles. Van casi de pie, envueltos en unas togas de terciopelo azul oscuro. Y el repiqueteo de los millares de cascos sobre el duro pavés es una música o un ritmo que apenas se apaga durante la noche.[31]



54

19. No hay referencia sobre cuál de los dos palacios es el que describe aquí Jeanneret, si bien se deduce que se refiere a Pelesch.
20. Se trata de Homais, el farmacéutico de *Madame Bovary,* de Gustave Flaubert. Le Corbusier vuelve a referirse a Homais en *L'Art décoratif d'aujour-d'hui*, pág. 218, y en *Quand les cathédrales étaient blanches*, pág. 76. El término es utilizado para calificar negativamente su percepción de ciertos interiores.
21. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 48-49.
22. Ibídem, pág. 49.
23. Tomado de *L'Esprit Nouveau,* que en su tercer número publicará un artículo dedicado a la vida y obra de El Greco, de donde se extraen estos datos. El artículo está firmado por Vauvrecy, seudónimo de Jeanneret y Ozenfant: «Vie de Domenico Theotocopuli El Greco», pág. 282.
24. Le Corbusier, opus cit., pág. 49.
25. Ozenfant y Jeanneret: «Nature et creation», s. pag.
26. Ídem: «L'angle droit», s. pag.
27. Véase toda la serie de postales: FLC L5-9-7 a 13
28. El profesor Brooks comenta las discusiones que sobre Worringer pudieron haber sostenido los compañeros de viaje. Brooks: *Le Corbusier's Formative Years*, pág. 256.
29. Ozenfant y Jeanneret: «Nature et creation», *L'Esprit Nouveau,* art. cit., s. pag.
30. Le Corbusier, opus cit., págs. 49-50.
31. Ibídem, pág. 50.

En la carta a la misteriosa Señora, Jeanneret se interroga sobre la esencia de Bucarest:

> ¿Y qué voy a contarle de esta ciudad repleta de árboles, que se extiende en la distancia, pero que en todo momento ofrece el aspecto cerrado de un barrio de «petimetres»? Las casas no pasan de dos plantas y las calles se terminan en seguida. La arquitectura es tan fútil aquí como la vida misma; por doquier, la presencia de la Escuela de Beaux-Arts, porque aquí los únicos que trabajan son los arquitectos diplomados en París. Pese a la banalidad, no resulta en absoluto feo; a causa de la unidad de procedencia, no hay en Bucarest las heterogeneidades y fealdades de las ciudades alemanas. La mirada no se detiene ni en los perfiles conocidos ni en las guirlandas sabidas de memoria. Es totalmente libre y sale corriendo en pos del primer ídolo que pasa; y en Bucarest es domingo todos los días de la semana...[32].

Klipstein y Jeanneret se reúnen con algunos jóvenes que William Ritter les ha recomendado visitar, pertenecientes a la Juventud Rumana, una asociación de artistas similar a la Secesión vienesa. Ya en el Palacio Real habían tenido una experiencia parecida con unos músicos. Por recomendación de Ritter y tras una carta enviada por el señor Caradjale, los compañeros serán recibidos por un pintor llamado Vlahutczá. Con él tendrán la oportunidad de apreciar con gusto algunas obras de otro de los amigos de Ritter, el pintor Nicolae Grigoresco.[33]

El anfitrión los invita a cenar. Tras muchos días de frugalidad y estrecheces, los viajeros quedan atónitos ante el suculento menú que les ofrecen: caviar, mantequilla, berenjenas, gruesos filetes de pescado, setas, judías verdes, pollo, queso, fresas, frambuesas, cerezas, helado de café y mermelada perfumada.[34] El anfitrión es un hombre elegante y distinguido, hasta el punto de que su corbata merece un dibujo y un expresivo comentario de Jeanneret: «El señor Vlahutczà lleva una corbata muy chic, una corbata de seda sobre una camisa de tela muy suave y ligera».[35]

En un café de Bucarest, los jóvenes comparten también una tarde con pintores rumanos y con amigos intelectuales de Ritter:

> […] En la terraza de un célebre café conocimos a unos pintores y escritores rumanos. Y, puesto que éramos franceses, fuimos recibidos con gran afabilidad. Esos pintores eran los de la Juventud Rumana, otra *Secesión* que ha llegado hasta aquí. Nos gustaron porque nos hablaron con vehemencia de sus artes nacionales, y vibramos al unísono a propósito de bordados y cerámica popular.[36]

Los escritores a los que se refiere son Leo Bachelin, también asistente a la cena y autor de libros como *Table aux anciens de la Galerie Charles I Roi de Roumanie* y *Le Castel de Pelesh a Sinaïa* (favorito de la reina Carmen Sylva), y Jean Jaquet, que había publicado una novela sobre costumbres de Neuchâtel.[37]

Tras la reunión, en un ambiente de gran calidez, Jeanneret y Klipstein, incitados por los intereses compartidos, se dirigen a la Rotonda, esperando encontrar ahí la respuesta rebelde de los pintores jóvenes, en concordancia con el amor al arte popular que habían manifestado. Pero el academicismo vuelve a triunfar:

> Más tarde, ya solos, nos acercamos a la Rotonda para ver las obras revolucionarias que escupieron esos jóvenes en un gesto de rebeldía contra los testarudos de turno. ¡Pues bien, esos imbéciles han dejado que Europa los asesine! Nos ha tocado soportar paredes enteras de academicismo muniqués y salas peripuestas con atonías venidas del Quai Voltaire. (...) Sus telas son una «guarrada» (permítanme esa palabra tan sabrosa). ¿Por qué no pintaron entonces unas «guarradas» de verdad? Podrían habernos obsequiado con una plástica cíngara de un cromatismo espantoso donde los amarillos limón ahogados en verdes sucios habrían inflamado unos violetas podridos.[38]

En ese mismo tono sigue anotando en la crónica una contrariedad semejante. Considera inaudito que unos personajes que, a juzgar por sus apreciaciones sobre el arte popular, parecían sensatos, se dejen llevar por las corrientes europeizantes y desprecien motivos tan potentes como los cíngaros y sus colores, o como los lirios. No puede evitar imaginar cómo debían pintar aquellos jóvenes:

> El blanco de los lirios y el bermellón de las uñas habrían sido como gritos. El gran negro, brutal, imperioso, habría invadido y *marginado* ese síncope de colores. Y en su interior se habría desparramado ese rosa incomparable que todos los pueblos primitivos y sanos adoran y prodigan, porque es el de la verdadera carne […] ¡Y viéndola, se habría sabido que allí hace tanto calor y que la llamada de la ciudad es tan fuerte que las arterias casi estallan! […][39]

Falta poco para que abandonen Bucarest y el 21 de junio escribe una tarjeta a su tía Pauline:

> Mi querida tía, estamos casi a punto de partir para Constantinopla. Puede ser, sin embargo, que mañana vayamos con el automóvil del ministro del Interior a hacer una excursión por los monasterios de los Cárpatos, gracias a la recomendación de un amigo de Ritter […]
> Bucarest es una ciudad muy mundana e interesantísima por la excepcional moda femenina que se puede ver […] Todavía no he enviado artículos al periódico porque no he tenido tiempo de ponerlos en limpio; lo haré en Constantinopla.[40]

El miércoles 22, los jóvenes se encuentran con el primado ortodoxo Ghenadie. En un auto oficial hacen una excursión por la región de Caldarushani, en la que visitan dos monasterios de los que se levantan en esta zona. De camino, Jeanneret toma una serie de fotografías de tumbas y monasterios.

Caldarushani

El aspirante a arquitecto se extasía ante la belleza del interior de uno de los monasterios de Caldarushani. Un portal abierto al exterior, laureles, rosales y butacas rumanas de madera complementan el cuadro. Queda fascinado con la edificación y en su cuaderno toma diminutos apuntes gráficos de la planta y de algunos detalles. Unos pasos más allá le llevan a un gran corredor, concebido para que todas las puertas queden abiertas. Las habitaciones son de



55



56

55 Tumba en la región de Caldarushani.

56 Tumba y monasterio en la región de Caldarushani.

32. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 50.
33. Amigo de Ritter, el pintor Nicolae Grigoresco (Pitaru, Dambotiva, 1938) que fue uno de los principales exponentes de la Secesión rumana. Entre 1904 y 1907 se establece en Câmpina, donde muere.
34. Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets,* pág. 25.
35. Carnet 1, Ibídem, pág. 67.
36. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* págs. 50-51.
37. Véase la nota 1, Giuliano Gresleri: *Viaggio in Oriente,* pág. 141.
38. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 51.
39. Ibídem.
40. El original de esta carta no se encontró en el archivo de la FLC. Tomado de Giuliano Gresleri: *Viaggio in Oriente,* pág. 436. Traducción del italiano de Alessandra Merlo.

un blanco absoluto, incluso el techo. Sobre el suelo, las alfombras, unas junto a otras, son de colores fuertes y con dibujos de espigas. El techo es de ángulos redondeados, sin molduras en ningún punto; el enlucido blanco desciende hasta el suelo, de madera de pino lavado. En las paredes, unos íconos negros, obra en algún caso de Grigoresco,[41] han sido resaltados con marcos dorados. Le impacta el efecto que estos producen sobre las paredes blancas.

Al fondo del corredor, una pared de cristal da a un mirador que, con ventanas cuadriculadas y subdivididas, se abre sobre un jardín. No es difícil pensar en este rincón como una referencia en el desarrollo de uno de los conocidos principios de Le Corbusier, la *fenêtre en longeur.*[42] Le atrae la sencillez del monasterio de Caldarushani, amplio apacible, noble, «lo contrario de todas esas florituras repugnantes del palacio real».[43]

El primado Ghenadie continúa prodigando sus atenciones a los forasteros. Les ofrece ahora un almuerzo suculento: ensalada con olivas negras, sardinas, pan, salchichón, lengua, jamón, sopa con pedacitos de pescado, cangrejo de río, pescado al vinagre y frito, queso, bizcochos, café turco y mermelada de rosas.[44]

> El antiguo primado metropolitano de Hungro-Valaquia, su santidad Ghenadie –lo que sería el papa de esta región– no rezó ninguna plegaria antes de la comida cuando fuimos recibidos. Habló de arte, de economía política y social, y no pretendió sino acogernos con la mayor afabilidad posible. Tenía la cabeza de un soberbio Pan rubensiano, y la mesa estaba cubierta de lirios. Ese día habíamos paseado por Bucarest y de monasterio en monasterio, en el auto del ministro del Interior ¡No todos los días son iguales![45]

De regreso a Bucarest, Jeanneret y Klipstein visitan una iglesia que a Jeanneret le merece el nombre de «el Paraíso»:[46]

> Un santuario de la fe católica, muerto para nuestra cultura pero aún visitado por las almas según algunos soñadores vagabundos, queda sumido en la oscuridad de sus negras y vetustas pinturas y presenta al ocasional y piadoso visitante su iconostasio envuelto en sombras, con una Crucifixión, una Transfiguración, una Aparición de Cristo; y en el centro un ángel en un cielo en llamas anuncia a una virgen temblorosa una redención para los siglos venideros. Tal es el 'Paraíso' del primado metropolitano, en Bucarest.[47]

Jeanneret y Klipstein regresan a Bucarest el mismo miércoles 22 por la tarde, con la intención de abandonar la ciudad y proseguir su viaje. Esa noche, antes de dormir, conversan sobre las impresiones del día:

> Filosofía bucarestina, una noche, después de cenar. Auguste y yo coincidimos: el protestantismo, como religión, carece de la necesaria sensualidad que llena las profundidades más recónditas del hombre, santuarios de los que apenas es consciente y que forman parte de su ser animal o bien, quizá, de su subconsciente más elevado. Esta sensualidad, que embriaga el gobierno de la razón al mismo tiempo que lo rechaza, es una reserva de alegría latente y un yugo de fuerza vital apasionada […][48]

Una vez más, al poder de la razón, al protestantismo, Jeanneret opone un necesario toque de sensualidad, una dosis de animalidad.

Giurgiu (Ruse)

A la mañana siguiente los viajeros regresan a Giurgiu para proseguir su camino hacia el sur, ruta que les llevará a Turquía. En el tren que los traslada desde Bucarest, Jeanneret hace un dibujo que será recordado con cariño en su madurez, cuarenta años más tarde, cuando, junto con otro croquis, lo envía a Frieda Klipstein, la viuda de Auguste, acompañado de este mensaje:[49]

> El segundo croquis lo dibujé en el tren unos días antes, entre Bucarest y Routchouk,[50] en una tarde de penosa digestión: Klip estaba dormido. Comencé el dibujo, y luego también me dormí yo. Cuando desperté, sin darme cuenta, terminé el dibujo al revés, así que este es un doble retrato que se puede observar por ambos lados: ese es su valor y originalidad.[51]

En esta ocasión tienen algo más de tiempo para contemplar la «pequeña Bucarest», como se conoce a esta población que forma una unidad con Ruse (Routchouk), en la ribera opuesta del Danubio. Aquí compra una porcelana[52] y toma dos fotografías de unos búfalos a los que describe en su crónica para *La Feuille d'Avis*:

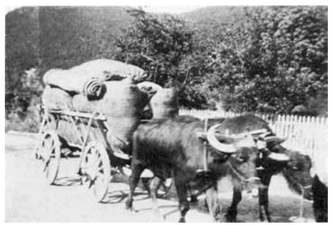
> Al mediodía habíamos visto un centenar de búfalos negros tendidos en las laderas del río. Dormían, sobre unas aguas limosas ofreciéndonos un espectáculo inesperado. Sus cabezas se alargan horizontalmente y sus blancos ojos bajo sus frentes tenebrosas parecen concentrados en pensamientos sombríos. De volumen formidable, tienen un color sobrecogedor, oscuro como un velo fúnebre, opaco como tinta rancia, y al verlos avanzar con sus cuernos vueltos hacia atrás y sus morros babeantes, uno siente miedo.[53]

Los búfalos y el Danubio son, pues, una etapa pasada.

Ya no veremos más el gran río, nuestro nuevo amigo. Lo atravesaremos apenas unos minutos, dentro de ocho días, para pasar a Bulgaria y, apuntando sobre el paso del Schipka, decididamente hacia Oriente.[54]



57



58

57 y **58** Búfalos en Giurgiu, en la ribera del Danubio.

41. En 1854 Grigoresco pinta algunos iconos para el monasterio de Caldarushani.
42. Compárese la pared acristalada del monasterio con el gran ventanal del *hall* de la villa Schwob, o con el del *atelier* para la casa del pintor Ozenfant. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient*, pag. 63
43. Ibídem, pág. 70.
44. Carnet 2, en Ibídem, pág. 24.
45. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 115.
46. En rumano *paraíso* significa «iglesia», lo que probablemente le lleva a esta confusión. En el Carnet 2 aparece una mención a esta iglesia, donde Jeanneret anota: «coupoles des églises». Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 26.
47. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 113.
48. Ibídem, págs. 115-116.
49. El dibujo señalado debe de obrar en poder de la familia Klipstein.
50. Nombre de Ruse en la lengua local.
51. En carta enviada desde París el 4 de octubre de 1951. FLC E2-6-108.
52. «Porzellansammlung 10-2/Giurgiu». Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 130.
53. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 53.
54. Ibídem, pág. 40.



CAPÍTULO 6

DE TIRNOVO A STARA ZAGORA

Jeanneret y Klipstein han pasado por Giurgiu-Ruse, «la pequeña Bucarest», la misma que, hasta los años veinte del período de entreguerras, fue la ciudad más próspera del país. Continúan por el camino hacia el sur que les conducirá a la zona de la llanura búlgara. Jeanneret hace una serie de dibujos en hojas sueltas de los paisajes de la zona:[1]

> A todo lo largo de Bulgaria, como si cruzáramos un gran jardín. A la vera del camino, una encendida cenefa de malvarrosas, de capullos amarillos, de cáñamo azulado, de achicoria, de amapolas y de escabiosas. Y los cardos forman placas vinosas sobre parterres blancos y matas en flor. Los trigales llegan hasta el borde de la vía. A lo lejos se divisan los árboles frutales, lagos amarillos […] Pero cuando el tren alcanza las altiplanicies, todo vuelve de nuevo a la severidad.[2]

Sus apuntes resumen la primera mirada al paisaje; una geografía ligeramente escarpada y una colina que se divisa a lo lejos. Un animal solitario pasta junto a los caminos que trepan por las montañas y unen las solitarias casas que se erigen dispersas en el campo. La geografía que rodea los cultivos, o quizá algunos villorrios, se descubre en los dibujos:

> He subido a la peña inmensa donde se encarama la ciudad […]. Soplaba el viento; delimitando los altiplanos que atravesó el tren esta mañana en perpendicular al Danubio, se alzaron de pronto unas montañas formadas por lechos de piedra muy estrechos hundidos en inmensos bancos de arena. Una fisura profunda, casi un «cañón», almenada con rocas en hileras horizontales, franquea el paso al río amarillo [...] Al otro lado, formando un hemiciclo, se encrespan e inflaman los Balcanes [...]. Un friso de un cobalto atenuado anuncia en lontananza la cordillera más alta donde serpentea el Shipka […][3]

A una considerable distancia y desde un punto alto, Jeanneret observa el paisaje que rodea una ciudad:

> […] la cinta amarilla del río ciñe la ciudad formando un ocho brioso; aquí, el río se ensancha y en sus aguas remansadas se forman islotes de arena; allí, estrangulado, ve su corriente embravecida. Rebaños de grandes bueyes se han zambullido en el agua. […]. En lo más hondo del «cañón», los pastores se han metido en el agua para arrastrar a los bueyes muertos de calor […], mis ojos se pierden por última vez en esta horizontal sumida en la noche que muestra Europa y vuelvo a bajar esas cuestas donde la cascada de casas se precipita.[4]

La ciudad que contempla será un hallazgo inesperado.[5] Se trata de la desconocida Tirnovo (Rep. de Macedonia), levantada en los Balcanes junto al río Yantra, uno de los afluentes del Danubio. Tirnovo fue residencia y refugio de la dinastía Shishman, de los zares de la casa de Asen y del patriarcado búlgaro. Durante cuatro siglos estuvo primero bajo el



59

1. La descripción de esta región en su crónica para *La Feuille d'Avis*, escrita después de su paso por el monte Athos, en la isla de San Jorge, y publicada bajo el título «Vers l'Orient. Tirnovo», el 24 y 25 de octubre de 1911.
2. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 52.
3. Ibídem, pág. 52. Véase la primera impresión de este pasaje en Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 27 (25).
4. *Le voyage d'Orient*, pág. 53.
5. Publicado en La Chaux-de-Fonds, en Ch-É, Jeanneret, «Vers l'Orient. Tirnovo». Posteriormente como «Tirnovo», en Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 52-57.



60



61



62

59 Paisaje de la llanura búlgara. FLC 6116.

60 Vista de Tirnovo. FLC 2496.

61 Vista de Tirnovo. FLC 2495.

62 Tirnovo.

dominio turco y posteriormente ruso. La confluencia de todas estas culturas dejó su huella cuyo principal testimonio es la división de la ciudad en dos barrios: uno cristiano, sobre la colina, y el otro musulmán, en el valle.

> ¡Una ciudad extraordinaria de la que nadie habla nunca, perdida lejos de las grandes líneas de comunicación! […] Tirnovo no tiene nada de pueblo. Formada por miles de casas que se han agarrado a los labios de las rocas verticales, después se han acumulado unas montadas sobre la espalda de otras hasta la cima de este monte, que es como una torre. Las paredes son blancas y la carpintería negra, las techumbres como la corteza de un árbol […] Algunas manchas blancas más grandes corresponden a las iglesias, no bizantinas sino barrocas y emparentadas con las exquisitas arquitecturas de las montañas bávaras y tirolesas.[6]

Tirnovo llama la atención de Jeanneret por su limpieza extrema.

> […] Cuidan sus moradas con una solicitud que nos puede parecer exagerada. Las quieren limpias, alegres y confortables: las adornan con flores. Se visten con bordados cuyos colores encendidos expresan su alegría de vivir. La vajilla está decorada con flores, llena de arte, y alfombras tejidas por las mujeres, siguiendo una tradición secular, recubren el piso de madera que se cuida con esmero. Y cada primavera, la casa que aman renueva su vestuario: deslumbrante de blancura, sonreirá durante todo el verano a través de los follajes de colores y las flores, que le serán deudoras de su esplendor.[7]

La gente se preocupa por el cuidado de las casas, tanto es así que todos los años las encalan, una característica que ya había visto y encontrará en otros lugares del viaje:

> En Tirnovo, las habitaciones están blanqueadas con cal y es tan hermoso que me impresionó mucho. Ya me entusiasmó el año pasado, en Mittenwald, en los Alpes de Baviera, con la potencia decorativa que adquirían las gentes y las cosas sobre el blanco de las habitaciones de los campesinos. Serbia, Rumania, Bulgaria y el Athos, de donde vengo,[8] han confirmado aún más esta impresión. En Tirnovo se blanquea cada habitación antes de Pascua y antes de Navidad, de este modo la casa siempre está radiante.[9]

El blanco, que trasciende del aspecto empírico, trae implícita una noción racional que homogeniza las calles; de hecho, se trata de la misma utilización del blanco como color base que predominará en la obra purista de Le Corbusier. En Tirnovo, la pintura blanca se emplea como revestimiento necesario, como telón de fondo de toda escena cotidiana, análogo al esmaltado base de la cerámica pura. Años más tarde, Le Corbusier recogerá esta particularidad de la cultura popular en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*:

> […] En el transcurso de mis viajes, he encontrado el encalado blanco en todas aquellas partes donde el tiempo se había detenido. Pero todos esos pueblos adquirieron, uno tras otro, la cultura de las ciudades, y el encalado, que pertenecía a la tradición, fue reemplazado en pocos años por el papel pintado, por porcelanas doradas, por utensilios de hojalata, por la fundición multidecorada desechada por la industria, lo que causó en las almas sencillas una confusión brutal […][10]

6. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 54.
7. Ibídem.
8. Esta crónica fue escrita en la isla de San Jorge después de su paso por el monte Athos.
9. Le Corbusier, opus cit., pág. 55.
10. Ídem: *L'Art décoratif d'aujourd'hui,* pág. 192.



63



64

63 Jeanneret y Klipstein visitando una casa de Tirnovo.

64 Pérgola y terraza ajardinada en una casa de Tirnovo.

65 Interior de una casa con ventanal en Tirnovo.

Adicionalmente, las casas de esta región tienen un toque de color (azul en este caso) que enmarca puertas, ventanas y zócalos; un gesto mínimo que crea identidad dentro de la homogeneidad dada por el blanco. Le Corbusier interpretará este recurso del color y lo aplicará en sus obras: desde el uso de vitrales en la capilla de Ronchamp hasta los discretos planos coloridos en algunas de sus casas o en la *Unité* de Marsella.

A propósito del color, en un párrafo de su crónica, que parece ser un antecedente de la acotación para el *L' Art décoratif d'aujourd'hui*, anotará una reflexión acerca del modo en que el campesino, poco a poco, va adquiriendo la cultura de las ciudades, tomando sus expresiones y sus vocablos. La consecuencia de esta traslación es la desaparición del encalado, la confusión y, por ende, la muerte del folclore:

> Voy a contradecirme o a completarme: el arte campesino procede del arte de la ciudad. Hay un caso particular. Es un mestizo, bello, siempre con trazos interesantes, y, en todo caso, de una poderosa estatura. El arte salvaje es inicial. El campesino es, afortunadamente, *cuando crea*, un gran salvaje. Pero tiene su mal gusto y su orgullo, su pereza. ¡Por eso le roba a la ciudad sus expresiones, sus vocablos, y los revive con ingenuidad e inconsciencia […] el salvaje se cubre de colores estridentes y busca la belleza a su alrededor. Eso quiere decir que la ciudad no debe regresar al campo; sería peor el remedio que la enfermedad. La ciudad debe perseguirse e iluminarse a sí misma. Debe hacerlo así, y, por lo demás, no podría hacer otra cosa.[12]

En su cuaderno de viaje se puede encontrar el antecedente de esta reflexión. Jeanneret utiliza sus anotaciones como base para escribir sus crónicas y estas a su vez le servirán para desarrollar sus reflexiones en torno a la arquitectura. La siguiente apreciación va acompañada de un pequeño esquema, refundido entre las líneas de sus notas, que sintetiza la apariencia externa de una de las casas, acentuando la constitución de la cubierta:

> En los pueblos, las casas, edificadas con una ligereza y una falta de preocupación por la duración, son extraordinarias chozas hechas de postes y travesaños con un trenzado de ramas y argamasa de lodo. Cubierta de bálago […] el tejado se adelanta apoyado en postes y así protege una galería. La puerta del medio abre a la cocina, en cuyo eje se abre el horno de pan pintado de un blanco encalado. Las dos ventanas laterales son geminadas, y la fachada entera tiene un reflejo deslumbrante y cegador. El revoco es de un blanco brillante; un zócalo de un intensísimo azul ultramar […] El capitel es el objetivo y el fin […][13]

En Tirnovo, Klipstein tomará una fotografía de su amigo en compañía de un grupo de campesinos; otra muestra a los dos jóvenes viajeros en la entrada de una casa. Estas imágenes evidencian su interés por los muros blancos y herméticos, tras los cuales rebosa la vegetación. En una de las fotografías se atisba una pérgola, que, soportada por una estructura exenta a la vivienda mediante pilares de madera, delante de la fachada, le sirve para estudiar la posibilidad de que una edificación pueda soportarse con elementos externos a ella y que sobre la cubierta pueda haber vegetación y ser habitable como había visto en Sinaia.

El esbozo de una casa recuerda la descripción y el dibujo del monasterio de Caldarushani. Es el primero hecho en el interior de una vivienda y confirma una característica que ya había visto en las puertas de las casas próximas a Bucarest: entramados completamente transparentes que enmarcan el exterior, los elementos naturales o las «alegrías esenciales», como los denominará Le Corbusier en *La maison des hommes*.[14]

Jeanneret inicia una búsqueda que culminará con el desarrollo de la *fenêtre en longeur*. Le Corbusier explicará las transformaciones de la ventana hasta llegar a su *fenêtre en longeur* en una conferencia que dictó el 12 de junio de 1924 en la Universidad de la Sorbona,[15] en ella hace un repaso general del papel de la ventana en la historia de la arquitectura. Le Corbusier señala su evolución, diferenciando los distintos tipos: la ventana doméstica; la ventana gótica, gracias al arco ojival; la ventana renacentista, con montantes de piedra; la ventana a partir de Luis XIV, que en el reinado de Luis XVI se hace en serie; la ventana haussmanniana, que fija la forma y dimensión de la ventana parisina; y la *fenêtre en longeur*, gracias al hormigón armado. Esta última será la conclusión de un avance técnico, implícito en la arquitectura popular, y se puede relacionar con el *atelier* para Ozenfant o con la fachada frontal del modelo Citrohan. De hecho, la utilización de grandes ventanales es un recurso típico de muchas de las casas de Tirnovo:

> Cada casa tiene su habitación principal; una ventana muy grande, más ancha que alta, cuadriculada con cristales, da sobre los árboles y las flores del jardín […] Estas habitaciones son tan pequeñas que la ventana ocupa toda la pared y siempre se le adosa una galería que domina el alud de casas; esta galería es un fino trabajo de carpintería, y el perfil de los pilares y de la cubierta recuerda las hornacinas exquisitas de los muebles del Islam.[16]

Los ventanales acristalados de las casas de Tirnovo actúan en conjunción con sus habitantes a modo de grandes pinturas: «En esta encantadora exigüidad, los hombres se acurrucan en los sofás fumando tranquilamente. Parecen una pintura persa a la que le han puesto un marco morisco».[17]

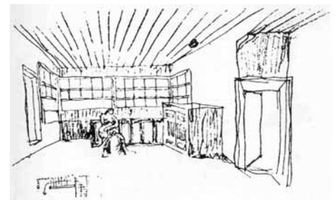
En su crónica para *La Feuille d'Avis*, Jeanneret continúa con la descripción de las casas:

> La puerta del jardín es rosa y verde; el recinto no es mayor que una habitación y un emparrado lo cubre todo. Rosas y tulipanes, y también muchos lirios de olor pérfido y claveles y jacintos. Capas de piedra blanca enlosan el suelo que las flores no han invadido. Ya he dicho que las paredes son blancas y a veces azules como lo más profundo del mar.[18]

Años más tarde, en una nota a su crónica de 1911, Le Corbusier añade: «[…] he sabido que una costumbre religiosa obliga a blanquear con cal durante las grandes fiestas. Religión policial. El azul que enmarca puertas y ventanas ahuyenta las moscas».[19] Al respecto, el profesor Allen Brooks se pregunta si esta es la razón por la que Jeanneret, al regresar del viaje a Oriente, pintó de este color la puerta principal de la casa de sus padres.[20]

Desde Tirnovo, el 22 de junio, escribe una nueva carta a William Ritter:

> […] Todavía no he enviado nada y por lo tanto nada se ha impreso todavía. Pondré en orden mis notas en Constantinopla. Esta mañana hemos dejado Bucarest, después de seis días […] Gracias a la carta del Sr. Caradjale, el Sr. Bachelin nos recibió en su casa con una amabilidad que nos impresionó, y luego el Sr. Vlahùtza […] Le escribo desde Tirnovo, que es realmente estupendo. Ya



65

11. Véase la nota núm. 16 en H. Allen Brooks: *Le Corbusier's Formative Years*, pág. 265.
12. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 117-118.
13. Carnet 2, en ídem: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 26.
14. Le Corbusier: *La maison des hommes*, pág. 99.
15. Ídem: *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, pág. 27; y *Almanach d'architecture moderne*, pág. 26.
16. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 55.
17. Ibídem.
18. Ibídem.
19. Ibídem, pág. 57.
20. Nota núm. 16: H. Allen Brooks, opus cit., pág. 265.



66



67

estamos en los Balcanes y en tres días nos dejaremos capturar por los bandidos […] Varias personas nos han hablado aquí de usted con afecto. No quiero ensuciar más este cielo y quedo a la espera de noticias más amplias… […][21]

Parece que desde hace tiempo tiene presentes los peligros que correrá al cruzar el paso de Shipka, peligros que sobrepasan la exigencia física de los viajeros. En una feliz e inesperada coincidencia, Jeanneret se encuentra, en la oficina de correos de la remota ciudad, con un sobre remitido por el propio Ritter. Entonces le escribe de nuevo, a pesar de que solo ha transcurrido un día desde que redactó la carta anterior:

> […] Leo en su carta la fecha del 15 de junio; así que respondo con un gran retraso. Nos detuvimos en Rumania y Bulgaria […] Estaremos un mes aquí.[22] […] No se puede imaginar lo intenso que fue nuestro viaje, así que comprenderá mi mutismo […] Visitamos la famosa pequeña capilla del Paraíso y luego también dos monasterios en los alrededores de Bucarest. También muchas obras de Grigoresco, pintor de un gran sentimiento y de una gran maestría, en la residencia del Sr. Vlahùtza, y luego cuatro obras de El Greco en la corte. Y […] mujeres hermosas, bien vestidas y bien representadas, y grandes búfalos negros (un conjunto logrado, ¿no es cierto?) […][23]

El recorrido por Tirnovo concluye con la visita a una iglesia:

> Entramos hacia el atardecer en una de esas pequeñas iglesias precedidas por un porche azul. En el iconostasio, engarzados cada uno en una hornacina de oro que hubiera podido esculpir un hindú o un chino, veintinueve iconos brillaban con sus cielos dorados y con las aureolas de sus santos. Eran de un estilo hermosísimo, más italianas que bizantinas, y enlazarían bien a Cimabue con Ducio. Uno se siente muy conmovido ante semejante conjunto, en la paz de un santuario, en la hora placentera. Y aquí me emocioné tanto como tantas veces en la pequeña galería de los primitivos italianos del Louvre,[24] donde la Madona es un credo y donde San Francisco, fulminado por un éxtasis, recibe los estigmas después de haber predicado a los pájaros y a los animalillos del bosque.[25]

Sin duda, los iconos que describe recuerdan los de Caldarushani y anticipan los que verá en las iglesias bizantinas del monte Athos.

Gabrovo

Jeanneret y Klipstein abandonan Tirnovo y continúan el viaje hacia Turquía. En el camino encuentran otro pueblo desconocido, cerca del paso del Shipka. Su nombre es Gabrovo y se asienta en la vertiente norte de los Balcanes, en el curso alto del río Yantra.

> Al día siguiente tuvimos una gran alegría: un pueblo, al pie del «Shipka sangrante», donde tuvimos ocasión de comprar a un modesto párroco algunos viejos iconos con unas aureolas de oro que resplandecen sobre cielos de fuego.[26]

Uno de estos será un obsequio para su hermano Albert.

66 Iglesia en Tirnovo.

67 Jeanneret y Klipstein en el hotel Pascal, el 28 de junio.

68 Puente sobre el río Yantra en Gabrovo.

69 La torre de Chasovnikovata Kula en el mercado de los hombres, en Gabrovo.

70 Iglesia Sveti Ivan Pretecha en Gabrovo. Acuarela. FLC 2853.

Los amigos deben quedarse allí hasta el día siguiente ya que en el trayecto difícilmente encontrarán otro lugar donde reposar. Jeanneret y Klipstein permanecen en el hotel Pascal todo el día 28 de junio. Esta parada queda registrada en una fotografía.[27]

Klipstein recibe su recompensa tras soportar la tortura de los chinches en la cama de la habitación: puede tomarse una cerveza y fumarse un cigarrillo. Un lujo merecido, pues es el belga quien más ha sufrido en este viaje. Jeanneret se mofa de él comparándolo con escenas de pintores de su país:

> He citado a veces palabras de mi augusto compañero y, sin embargo, en ningún momento lo he mostrado. He aquí su efigie: flamenco de raza, pero aquejado de un moderno papanatismo parisino. El peso de su raza se deja sentir en las «b» que su lengua aplasta al hablar. En lo moral: un tipo rico. Además, he aquí algunos hechos reveladores: se atreve a amar a Jordaëns, a Brouwer y Van Ostade; dice de ellos «¡Qué vivan! ¡Beben y ríen, comen!». En aquellos días en los que pasamos una miseria angustiosa reducidos a pan negro (literalmente), desaparecía en las esquinas para comprarse cigarrillos, a escondidas. ¡Y creyó morirse cuando tuvimos que poner agua en las tazas de café y en las jarras de cerveza! ¡Otra traición a su «ego»! Una vez que pasamos la noche en un banco: se despierta, se pone en pie, abre los ojos embrutecidos por el sueño y los posa largamente en mí; al cabo de una eternidad, recuperando la conciencia, dice ingenuamente: «¡podríamos *peper una cerpeza!*».[28]

En Gabrovo, además de los iconos, compra una postal de la región de Atura y hace fotografías. Una de ellas muestra el puente que cruza el río; otra, a un personaje que bebe agua de la fuente de la torre ubicada en el mercado de los hombres. La enorme mole en mampostería de la torre contrasta con las casas bajas y blancas que la rodean.

Por primera vez desde Praga, Jeanneret dibuja una acuarela. El motivo es la iglesia de Sveti Ivan Pretecha (San Juan). Las acuarelas que el joven hizo en la capital de la región de Bohemia muestran su interés por las calles empinadas, rampas y escalinatas similares a las de la citada iglesia; en Estambul también hará dibujos y fotos de las escalinatas de algunas mezquitas. En todos los casos denota un interés por caminos que ascienden y prolongan la experiencia del visitante en su tránsito hacia la edificación. En la acuarela es evidente la semejanza de la configuración del cuerpo de la iglesia de aire bizantino con la capilla de Ronchamp.[29]

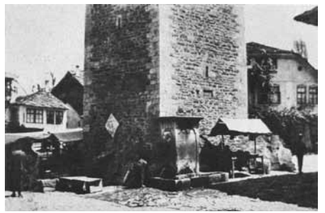
El Shipka

Finalmente, los viajeros abandonan Gabrovo y emprenden el ascenso de los Balcanes Centrales, llegando a uno de los pasos más difíciles del viaje, conocido como «Shipka sangrante», por haber sido fortificación rusa durante la guerra con los turcos en 1877. Tal vez por las batallas que aquí se libraron, se había formado una imagen errónea de este paisaje:

> Después el Balcán nos reservó la desilusión de ser verde y azul, frondoso y cubierto de bosques, cuando habíamos imaginado que era rojo e inexorable, rojo como una tierra que ha bebido tanta sangre, y rojo como es preciso para que un ataque de bandidos tenga algún aspecto pictórico. ¡Ay! ¡De bandidos tampoco nada![30]



68

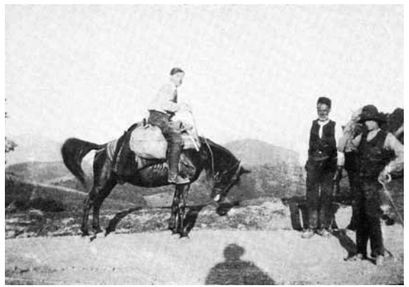


69



70

21. FLC R3-18-71.
22. Se refiere a su estancia en Constantinopla.
23. FLC R3-18-73.
24. Véase la nota 8 en Giuliano Gresleri: V*iaggio in Oriente*, pág. 144.
25. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 55-56.
26. Ibídem, pág. 56.
27. Véase Jornod: *Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret)*, pág. 64.
28. Le Corbusier, opus cit., págs. 113 y 114.
29. Esta analogía ha sido señalada por Giuliano Gresleri y desarrollada por el arquitecto búlgaro Ivan Rumenov Shumkov en «The Aquarelle of the SvetiI van Predtecha Church in Gabrovo, Bulgaria, 1911», pág. 8.
30. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 56.



71



72



73



74



75

71 Jeanneret a caballo atravesando el paso del Schipka, Auguste Klipstein.

72 Klipstein a caballo atravesando el paso del Schipka. FLC L5-19-2.

73 Jeanneret en carruaje hacia Kasanlik, Auguste Klipstein.

74 Espalda del cochero.

75 Kasanlik. Postal. FLC L5-3-234.

En lo alto del Shipka, Jeanneret es ahora el tema principal de una de las fotografías del viaje. Montado a caballo, como un héroe que acaba de burlar a su enemigo, parece preguntarse por los bandidos. Otra imagen, esta vez de su compañero, también da cuenta de este paso por el «Shipka sangrante».[31] El fin de la jornada volverá a traer, junto con el cansancio, decepciones:

> En medio de la noche descendimos por incómodas pendientes mientras sujetábamos los caballos por las riendas, y entramos en el único albergue donde unos hombres bastante sucios yacían dormidos ocupando todos los bancos. Y como casi nunca se aventura un extranjero por estos caminos apartados, les incomodó mucho recibirnos […] sin protocolo alguno, nos metieron en una habitación con dos camas, dos jergones reventados, cubiertos con una sábana repugnante sobre la cual decenas de chinches pululaban hambrientas. Después de dos horas ya me habían devorado y los perros ladraban a los lejos, así que salté por la ventana y me fui montaña arriba. Me detuve bajo un árbol y allí dormí profundamente..., ¡en pleno corazón del Balcán! ¡Qué hubiera dicho mi madre si me hubiera visto![32]

La marcha se reanuda a la mañana siguiente. Los viajeros deben atravesar en un carromato el valle de Tunja, en la vertiente sur de los Balcanes, y en dirección a su próximo destino: Kasanlik.

Klipstein se apea para tomar una foto de su amigo Jeanneret, quien, montado en el carromato y a pesar del traqueteo, sigue dibujando: la espalda del cochero, el collar de la carroza y el caballo; al fondo del croquis se observa la línea del horizonte, el perfil de las montañas, únicos elementos presentes en el paisaje búlgaro. Después de dos horas de sacudidas, el carromato llega al poblado:

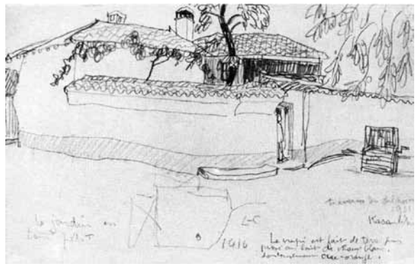
> […] tras dos horas de baches en la única carreta que encontramos en la aldea de Shipka, llegamos a Kasanlik. Era como si se nos hubiera caído toda la dentadura; teníamos la boca llena de dientes. Y cuando ya pensábamos en presentar nuestras protestas contra el cochero, resulta que el hombre descubrió cuatro agujeros que habíamos hecho en la madera de la banqueta (nosotros o más bien los huesos de nuestros traseros). En resumidas cuentas, le dimos la mano a aquel tipo y le pagamos cuatro perras para que se comprara unos muelles… ¡por caridad! Auguste recordó con horror el diente que le había arrancado el fígaro de Tirnovo, pero ahora la cosa había sido indolora…[…][33]

Kasanlik

Esta población se encuentra en lo que se conoce como la Rumelia Oriental, en la vertiente sur de los Balcanes Centrales, en una región fértil, entre bosques de nogales, castaños y rosaledas. Es el centro de producción del aceite de rosas, y en sus cercanías hay termas y tumbas de los antiguos tracios.

Jeanneret aprovecha para seguir dibujando y anotando sus impresiones. Toma fotografías y compra dos postales: una del valle de Tunja y otra de los alrededores de la población. En esta visita hace además una serie de dibujos de casas similares a las de Gabrovo. A diferencia de lo que sucedió en los pueblos danubianos y de lo que ocurrirá en Estambul, en Kasanlik, los jóvenes logran entrar en las viviendas.

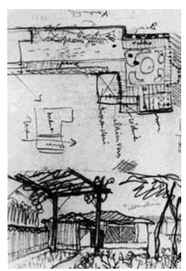
31. Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 38.
32. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 56.
33. Ibídem, pág. 117.



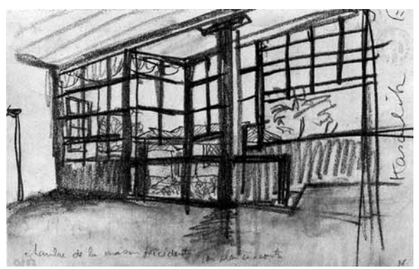
76



77



78



79



80



81

Kasanlik

76 Casa con muro de cerramiento.

77 Árbol, patio y ventanal de una casa.

78 Planta y perspectiva de una casa.

79 Perspectiva interior de una casa.

80 Patio con fuente en una casa. Acuarela. FLC 1793.

81 Patio de casa.

82 Fuente pública.

En los alrededores de esta población encuentra más viviendas que vale la pena dibujar. En una hoja suelta, además de una perspectiva, esboza, al margen, un esquema de la planta de una casa similar a la forma en L de las celdas de los monjes de la Cartuja de Ema que había visto en 1907. En el dibujo, señala la posición del árbol en el patio, situado justo en el eje de entrada a la casa. Al lado del croquis hay una anotación que indica que los muros que rodean la morada están hechos con tierra repasada con cal, cuyo color contrasta con el del zócalo, pintado de un tono anaranjado. Halla características similares en otra morada que observa con particular atención a su paso por Kasanlik. Toma una fotografía del patio de la casa, donde una mujer se muestra sorprendida ante la impertinente llegada de los viajeros. Jeanneret dibuja la planta de la casa, cuyo patio desempeña un papel crucial en la organización general del conjunto.

> En esos patios minúsculos corría el agua de una fuente de mármol y todo estaba cubierto con flores en medio de bordados de boj tallado y de senderos de arena blanca, bajo una enorme y generosa parra. Las paredes eran de un blanco resplandeciente, a veces pintadas también con cal ultramar.[34]

En un dibujo del interior, hace énfasis en la gran pared acristalada con ventanas en guillotina. Se trata de un ventanal muy parecido al de la casa en Tirnovo y al del monasterio de Caldarushani.

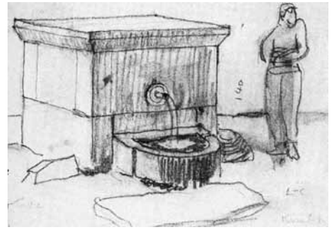
En Kasanlik, estudia otra morada de la que ha hecho dos perspectivas, un dibujo de la planta y algunos detalles y también hace un dibujo a color y toma una fotografía, que permite ampliar la visión de este recinto.

Luego dibuja una fuente, que recuerda la que vio en Gabrovo, y junto a esta aparece la figura de una mujer cuyo atuendo denota que Turquía ya está cerca. Es evidente que el interés por la vivienda popular ha comenzado en Hungría y Serbia, pero es en Rumania y en mayor grado en Bulgaria, donde podrá conocerla a fondo.

El joven suizo aprovecha su estancia en Kasanlik para escribir una carta a Albert, con fecha del 28 de junio. Su hermano ya se encuentra en La Chaux-de-Fonds, pues acaba de recibir su diploma de profesor del Instituto Jacques Dalcroze en Hellerau:

> ¿Dónde estás? ¿Qué haces? ¿De dónde vienes? ¡Caray! ¿Estás diplomado, coronado? ¿Kapellmeister, o rasgador de instrumento en algún lugar? Me habría gustado escribirle a la dama de tu corazón. Pero ignoro su nombre y dirección. Reemplázame entonces en esa misión […] Hemos pasado el Balcán […] He aquí una imagen y en pocos momentos, en una iglesia, esperamos hacer una incursión por los iconos bizantinos […] Mañana iremos a Adrianópolis y pronto estaremos en Estambul [...][35]

Desde luego, la alegría en casa es total. El padre, orgulloso y a la vez resignado por haber recuperado a uno de sus hijos, escribirá en su diario el 3 de julio: «Albert llegó al final de junio y estamos felices de tenerlo con nosotros; en el Instituto de Hellerau obtuvo el diploma para enseñar y la plaza de profesor, un puesto con una paga muy modesta».[36]



82

34. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 59.
35. FLC R1-10 40.
36. H. Allen Brooks, opus. cit., pág. 274.



83



84

El tiempo en esta población llega a su fin y Jeanneret anota en su cuaderno:

> Kasanlik fue la primera ciudad donde abundaba el elemento turco: tres o cuatro mezquitas; un barrio enteramente turco, con sus tiendas y cafés, sus chiquillos desnudos o medio desnudos chapoteando en el arroyo.[37]

Reflejo de la presencia turca es el registro en una fotografía de los alrededores de la población, donde aparece un minarete. Se inicia otra ardua jornada; Jeanneret y Klipstein tienen que despertarse a las tres de la mañana para abandonar la población una hora más tarde:

> De Kasanlik (donde desde hace quince días, el Valle de las Rosas ha confiado sus perfumados tesoros a las retortas) hasta Stara-Zagora, donde hacemos una parada. Nos levantamos a las tres de la madrugada. Somos seis, muertos de sueño, calentándonos en un carromato sucio y descubierto, minúsculo. Los tres caballos corren como diablos y nos lanzan por carreteras lamentables que a menudo parecen torrenteras.[38]

Y en el camino una visión del entorno:

> Adelantamos a unos cíngaros turcos en tránsito. […] enormes, con turbante y camisa abigarrada; mujeres cubiertas con un velo azul añil, bordado de color vino. Las muchachas son muy bellas […] Todas llevan la falda pantalón […] sencilla y estética. Los pequeños, casi desnudos, gritan sin parar, como es natural. Toda esa gente va a pie; unos asnos llevan enormes fardos. El Balcán en el extremo de la meseta es azul-negro y el sol no se dejará ver hoy. A cada instante, por la estrecha carretera pasa algún turco viejo montado en un asno tan pequeño que el anciano, «entiarado» con un turbante, parece gigantesco; sus piernas patalean a quince centímetros del suelo […]; ¡Es valiente, el borrico, deliciosamente concienzudo! Y el viejo turco es esencialmente simpático.[39]

La ruta hacia Constantinopla obliga a Klipstein y Jeanneret a cruzar el Valle de las Rosas, lugar en el que aprovechan para comprar dos nuevas postales y, por supuesto, agua de rosas, cuya fama hace célebre la región. Cada vez los amigos se hallan más cerca de la frontera entre Bulgaria y Turquía. Pero antes hay que detenerse en otra población.

Stara Zagora

En la época romana, a Stara Zagora se le conocía como Augusta Trajana; fue destruida por los turcos. Este suceso llevó a su reedificación con calles anchas y rectas. La ciudad debe su fama a las alfombras, el agua de rosas y los baños minerales.

De pronto, el símbolo de las tierras turcas hace su aparición: el minarete. La vertical ahora ha tomado más fuerza que la que tenía en la navegación por el Danubio, y queda registrado en una de las fotografías

Jeanneret visita el cementerio de Stara Zagora. Sus tumbas son distintas de las del cementerio judío de Praga o de las del Rerepessi en Budapest. Los cementerios de esta región no tienen cerramiento o el que tienen es casi imperceptible; son abiertos y se extienden por la planicie, junto a la vera del camino, perdiéndose en el horizonte. En muchos casos se sitúan en la entrada de los pueblos, como un jardín ante la puerta de la casa:

> Aquí tenemos el primer cementerio turco. Se extiende a las afueras de la pequeña ciudad donde, en cada jardín que visitamos, nos dieron confitura de rosas, y luego, con amplias sonrisas, nos despedían rociándonos con unas gotas de agua de rosas. ¡Agua de rosas del Valle de las Rosas![40]

Y unas líneas más adelante:

> Así el cementerio une la ciudad con la llanura y le ofrece una puerta de ensueño. Las piedras sepulcrales se izan como una maleza de cardos; pero hay muchos que son minúsculos. Es incoherente, sin orden, sin medida, sin designación, sin leyenda ni símbolo: un pedazo de roca alargado hincado en la tierra. Grandes plantas como muñecos contribuyen, sobre esta vasta meseta, a dar la impresión de un crecimiento vertical; sus flores son amarillo-limón, color único sobre el gris rico en matices de las piedras toscas y los azules resecos de los cardos. Rebaños de corderos y bueyes solitarios pastan entre las tumbas, en esta serena ciudad de los muertos.[41]

Estas descripciones mostrarán dos constantes que se han ido revelando a lo largo de la aventura y que ahora parecen hilarse gracias al cementerio. Las tumbas no son sino otra manifestación de la línea vertical, como los árboles, el mástil del alfarero o el minarete. La llanura es el origen físico de la línea horizontal, bien sea la del Valle de las Rosas, la de la Valaquia, la de la Puszta, o incluso la del mismo caudal del Danubio. Y su encuentro crea ciudades, para los vivos, como lo fuera alguna vez la fortaleza de Smeredevo, o para los muertos, como este cementerio.

Ambos ejemplos se sitúan en torno a la imagen de la planicie poblada de elementos verticales, que a su vez se corresponderá con algunas de las propuestas urbanas de Le Corbusier, como el Plan Voisin o la Ville Contemporaine. No en vano será el propio maestro quien publique la fotografía del cementerio de Stara Zagora en *La Ville Radieuse*.[42]

¿Hacia dónde seguir? la incertidumbre se hace evidente. Los curiosos jóvenes sondean a un colega búlgaro por dónde proseguir el viaje:

> […] preguntamos a un búlgaro lo que había que ver, de Filipopolis o de Adrianópolis. ¡Filipopolis, señores, es moderno, hay grandes calles rectas, está limpio! ¡Adrianópolis es una sucia ciudad turca! Fuimos a Adrianópolis. [43]



85



86

83 Minarete en los alrededores de Kasanlik.

84 Pobladores cerca de Stara Zagora.

85 Pobladores de Stara Zagora. El minarete al fondo.

86 Cementerio turco en Stara Zagora.

37. Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 44.
38. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 58.
39. Ibídem.
40. Ibídem, págs. 58-59.
41. Ibídem, pág. 59.
42. Le Corbusier: *La Ville Radieuse*, pág. 155.
43. Ídem: *Voyage d'Orient.*



CAPÍTULO 7

EN TIERRA TURCA

Desde Stara Zagora, Jeanneret y Klipstein abordan un tren con dirección a la ciudad turca de Adrianópolis. Resta aún un trecho por recorrer para llegar a Constantinopla y algunos inconvenientes retrasan la llegada.[1]

> Los ferrocarriles carecen de puntualidad […] Son ya diecisiete horas de retraso. ¡Tempestades repentinas, inundaciones, jefes de estación! ¡En la portezuela la aparición de unos bandidos! ¡Se encaraman al vagón y por lo tanto somos doce personas en una berlina de diez plazas! […] Apestan horriblemente a ajo. Alguien me ha dado una rosa en Siemen;[2] pego la nariz a ella; Auguste recibe mis lamentos; mientras fuma su pipa, filosofa y, filosofando, va echando humo por su pipa.[3]

Finalmente hacen su aparición los bandoleros que los jóvenes habían esperado ver en el Shipka; sin embargo, en nada corresponden a la imagen que de ellos se habían hecho Jeanneret y Klipstein. Casi podría decirse que infunden más lástima que miedo. Jeanneret compara la escena con una pintura:[4]

> El paisaje está pintado por Decamps. Verdaderamente, el tipo ha dado con la nota apropiada: cielo negro de tormenta contra el que la montaña se eleva en un ocre claro; los árboles concentran una sombra opaca y dura y proyectan manchas trágicas en el suelo […][5]

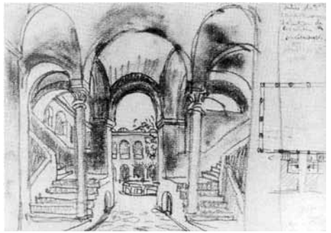
Los viajeros llegarán a Adrianópolis (Edirne, su nombre turco), el jueves 29 de junio.[6] La ciudad se encuentra en la línea férrea oriental hacia Constantinopla, en un punto estratégico sobre la desembocadura del Tundya y el Arda en el Maritza. Adrianópolis es conocida por sus tejidos y tapices, pero también por el tafilete y el vino:

> Y Adrianópolis aparece en el resplandor de la intensa luz del atardecer. […] Es como la culminación de esta enorme meseta, resuelto en una bóveda magnífica. En la lejanía, sus formidables minaretes son finos como los juncos de las marismas que se yerguen orgullosos en un alarde de verticalidad. Otras tres enormes y grandiosas mezquitas vienen a subrayar, de abajo hacia arriba, este gozoso esfuerzo. El sultán Selim hizo a la ciudad una tiara de magnificencia absoluta.[7]

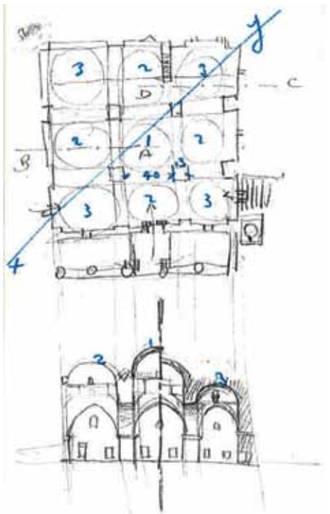
Los viajeros son bien recibidos:

> En sus puras costumbres orientales, estos tranquilos viejos turcos se nos aparecen como santones […] En los cafés –a la turca, naturalmente– el patrón (*cavédji*), arrellenado en un sofá, se toma la molestia de acercarnos con una pinza un tizón ardiente […] Un vendedor de dulces nos ofrece su mercancía y no admite que le paguemos. Zarandeándolos, rompo dos vasos de agua. Y el *cavédji* se ofende porque quiero reponérselos. Bajo la ventana abierta de par en par, él, acurrucado sobre un diván, fuma el narguilé, sonríe, da las gracias, saluda, y ni siquiera acepta el importe de los cafés.[8]

1. Ch-É. Jeanneret: «Vers l'Orient. Sur terre turque (Notes)». La *Feuille d'Avis de la Chaux-de-Fonds*, 30 y 31 de octubre 1911.
2. Población localizada sobre la línea del ferrocarril hacia Adrianópolis.
3. Le Corbusier: «Sur Terre Turque», en *Le Voyage d'Orient*, pág. 59.
4. Sobre Alexander Gabriel Decamps, véase la nota 2: Giuliano Gresleri: *Viaggio in Oriente*, pág. 217.
5. Le Corbusier, opus cit., págs. 59-60.
6. La ciudad, antigua capital de Turquía, también era inicialmente conocida como Uskudama y con el nombre bizantino de Orestia. Su nombre actual proviene de Adriano.
7. Le Corbusier, opus cit., pág. 60.
8. Ibídem.



87



88

87 Caravanserrallo en Adrianópolis.

88 Planta de la mezquita Eski Djami de Adrianópolis.

89 Mezquita Üç Şerefeli.

Describe el entorno y a esos animales de carga tan importantes en la región, los asnos:

> Suben y bajan pequeños borricos, extraordinariamente cargados […] Es curioso ver a esos viejos pícaros indolentes colocarles sobre el lomo, ya haces de hierba fresca […]; ya enormes cestas de tomates, de cebollas y de ajos. Todo ese volumen que forman, el borrico, el turco, la paja o los tomates, es tan enorme que a menudo ocupan toda la calle […][9]

Ya instalados, los jóvenes recorren la ciudad y se dirigen a un restaurante. Jeanneret describe el ritual que se despliega en torno a la comida, los comensales, el mobiliario, el ventanal:

> […] Aquí no entran más que turcos, parsimoniosos en sus grandes ropajes negros, severos bajo unos turbantes blancos o verdes. Se lavan las manos y la boca con jabón, en el aguamanil de mármol […] Inspeccionan las marmitas […] y vienen a sentarse con una gravedad absoluta. No hablan. En este pequeño local, donde se amontonan cinco mesas de cuatro personas, reina un silencio que no pesa […] Toda una pared del local cuadrado está formada por ventanas que dan a la calle y los fogones se apoyan en ella; por los grandes vanos se expanden los aromas de los guisos. […] Junto a los fogones, una gran losa de mármol grueso sirve de aparador; sobre él, se muestran tomates, pepinos, judías, melones y sandías…, en resumen, todas las cucurbitáceas que hacen enloquecer a los turcos.[10]

La cena, las tradiciones y las maneras turcas quedan también registradas en la crónica:

> Nos sirven una sopa de pasta bien condimentada con limón; después, pequeñas sandías rellenas y arroz en su punto, salteado en aceite. Los turcos casi no comen carne […] A este rico menú se añaden siempre unas tazas de zumos de fruta –cereza, pera, manzana o uva–, que se bebe con cuchara. El vino está prohibido por Mahoma […][11]

En esta ciudad, Jeanneret tiene la primera oportunidad de detenerse en un caravanserrallo, lugar de descanso de caravanas y viajeros. Dibuja una perspectiva del edificio, acompañada de la correspondiente planta. Resalta la entrada, en la que se ve el gran arco que conduce al patio y dos escaleras simétricas que suben al segundo nivel.

Los viajeros instalados en estos edificios tenían la posibilidad de orar en el llamado *köşk mescid,* generalmente situado en el centro del patio. Los *mescid* se construyen sobre soportes con arcos; alrededor de ellos, en torno al patio, se distribuyen los dormitorios comunes, el depósito, los baños turcos y los servicios.

Durante su estancia, Jeanneret visita también tres mezquitas, que describe con dibujos y apuntes. Como siempre, adquiere piezas de cerámica,[12] esta vez veneciana, dos vasos persas y dos postales de las mezquitas de Darul-hädis y de Sultán Yelderim. Toma fotografías y en las noches de descanso inicia la lectura de *Warheit und Dichtung,*[13] de Goethe, y *Picture of Dorian Gray,* de Oscar Wilde.[14]

Hace un esquema de la Eski Cami,[15] construcción del emir Suleiman, erigida entre 1403 y 1414 y localizada en el centro de la ciudad, en el bulevar Talat Paşa,[16] al oeste del complejo Selimiye. Aquí apunta:

> Mezquita de Eski Cami Adrianópolis: interior. Impresión inmensa y definitiva gracias al cuadrado perfecto que la envuelve por completo. El suelo es amarillo y la estera totalmente libre. Toda la estructura está encalada y soportada por cuatro pilares. Supresión total de la sensación de pesadez. Vista diagonal inmensa en el eje *x y*. En total, 96 ventanas, ¡de una media de 1 ½ m²! Es aproximadamente el (¿?) 1 a 400 o 1 a 800 de toda la superficie. Lo asombroso es que, con nueve cúpulas del mismo diámetro, el máximo es dado a ese 1. El ojo no se puede hacer a la idea de la igualdad de diámetros. La iglesia entera tiene una única envoltura. Tomo las dimensiones con mis pies descalzos. Los arcos, en vértice de ojiva.[17]

Rehace el esquema mediante una sección más detallada. Compara dos dibujos del mismo edificio trazando sobre ellos la planta de la mezquita. Estos bocetos y anotaciones evocan el sistema estructural que permite conservar libre la planta, tema central de la arquitectura de Le Corbusier: «supresión total de la sensación de pesadez, de saturación». Recuerdan, además, el esquema del patio de Praga, en el que se evidenciaban las ventajas de atravesar o visualizar el espacio por la diagonal. Confirma lo ya observado en algunas casas serbias, a las que se entraba por la esquina del volumen construido, un recurso que, dentro de una planta de proporciones similares a las de Eski Cami, Le Corbusier utilizará a menudo, como en la serie de casas para artesanos de 1924.

Prosiguiendo su recorrido por la ciudad, visitan la mezquita de Üç Şerefeli, en la avenida Hükümet, en el centro urbano, al oeste de la mezquita Eski. Esta construcción data del período 1438-1447. Su nombre proviene del turco *şerefeli,* «balcón de minarete», y de *üç,* que alude a uno de los tres balcones del minarete mayor, cuyos 67 m, según se dice, tardaron un siglo en ser sobrepasados.

Toma dos fotografías de la mezquita. En la primera se observa el recorte que produce la sombra contra la calle y, al fondo, la mezquita completa con su elevado minarete. La segunda detalla este minarete y parte de la base de la mezquita. La cúpula de la Üç Şerefeli, aproximadamente de 24 m de diámetro, se levanta sobre pilares que describen un hexágono que supera todo lo construido hasta entonces.[18]

Finalmente, los amigos se dirigen a Selemiye. La misma calle de los cafés conduce a esta mezquita, conocida con el nombre de Sultan Selim II.

> La calle donde paladeamos innumerables cafés […] asciende hasta la mezquita de Sultán Selim y está festoneada en todo momento de emparrados que llegan hasta la calzada y dan sombra y alegría. Imaginad además, aquí y allá, una fuente de mármol marfileño o un minarete puntiagudo poniendo un blanco resplandor en la dulzura del azul.[19]

Jeanneret se topa con la obra del gran Minar Sinán Aghá, jenízaro, entusiasta de la cerámica de los Balcanes, que de joven había participado en la batalla de Mohacs. El descubrimiento se produce justamente en la mezquita que el mismo Sinán consideraba su obra

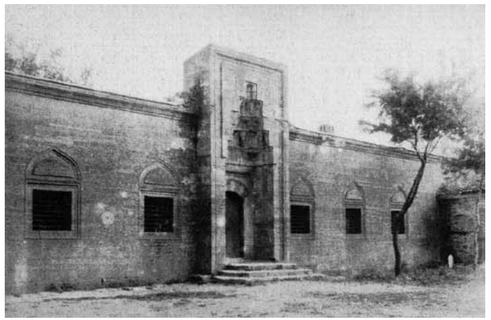


89

9. Le Corbusier: *Voyage d'Orient*, págs. 61 y 62.
10. Ibídem.
11. Ibídem, págs. 62 y 63.
12. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, págs. 125-129.
13. *Poesía y verdad*, la autobiografia inacabada de Johann Wolfang Goethe.
14. Carnet 2, en: Le Corbusier, opus. cit., pág. 48.
15. La palabra *cami* (o *djami*, pronunciada «yami») significa mezquita. La Eski Cami ha sido víctima de un incendio y un terremoto. Su pórtico y su minarete fueron adicionados posteriormente.
16. AA.VV.: *Los inicios del arte otomano*, pág. 215.
17. Carnet 2, en Le Corbusier, opus cit., págs. 55-56 (53-54).
18. AA.VV., opus cit., pág. 218.
19. Le Corbusier: *Le Voyage d'Orient*, pág. 61.



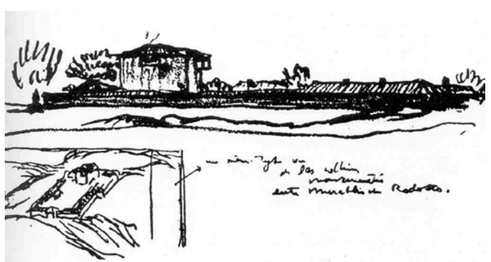
90



91



92



93

90 Mezquita Selemiye.

91 Entrada al patio de la mezquita Selemiye.

92 Conjunto de casas cerca de Muratli.

93 Tipo de casa entre Muratli y Rodosto.

cumbre y síntesis de trabajos anteriores. La de Selemiye fue proyectada en la etapa más avanzada de su actividad como arquitecto. Es una mezquita enmarcada por cuatro minaretes que rodean la cúpula central.[20] De esta, el joven arquitecto toma unas fotografías.

Las tres mezquitas que visita en Adrianópolis marcan momentos clave en la trasformación de este tipo edilicio, desde la sala de oración de Eski Cami, cubierta por nueve pequeñas cúpulas, hasta la sala octogonal de Selemiye, pasando por la sala hexagonal de Üç Şerefeli.

Muratli

La visita a Adrianópolis llega a su fin. Los jóvenes tomarán el tren con dirección a Muratli, por donde pasan el 4 de julio. Sobre este tramo del recorrido, Jeanneret anota:

> Auguste recupera sus sentidos en el tren de Muratli. Nos hemos levantado a las 3 de la mañana y es allí donde reemprende el contacto con la realidad. Podemos tomar todo el café que queramos. ¡El café ha reemplazado a la cerveza![21]

En esta región, dibuja un villorrio erigido en mitad del campo, delimitado por un cercado. Él mismo ya había observado una característica similar en las casas de Baja y en la cartuja de Ema, en Galuzzo: son conjuntos cerrados en torno a patios que reúnen casas individuales.

A pesar de la continuidad que ofrece el *Orient Express* hasta Constantinopla, Jeanneret y Klipstein prefieren viajar en barco, pues tienen la intención de llegar y contemplar la ciudad desde el mar. Tomarán un automóvil con dirección al puerto de Rodosto, el más importante del Mármara: «Antes de poner pie en tierras de Bizancio, tuve la oportunidad de saborear el pequeño y exquisito puerto de Rodosto, núcleo recostado sobre una ladera a orillas del Mármara, un toque muy turco, pero turco *nuevo régimen*».[22]

Dibuja aquí otro conjunto en torno a un patio y anota: «Un mismo tipo de casa visto en las colinas entre Muratli y Rodosto».

Rodosto

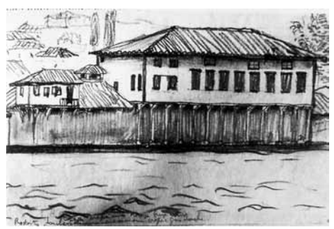
Los viajeros llegan al puerto que luego se conocerá como Tekirdag, acreditado por sus viñedos y hortalizas y que tomará fuerza a raíz de la guerra balcánica de 1912, como parte de la zona internacionalizada de Constantinopla. A su llegada, Jeanneret es convidado a una cena por unos comerciantes:

> […] Terminamos con música y, aquellos señores, siempre amables, subieron a buscar sus instrumentos: una mandolina y una guitarra […] Después me exigieron que declarase mi amor a la música seria […] Como no alcancé a confesarme tan categóricamente […], parecieron descontentos; y después de haber afinado sus instrumentos […] interpretaron […] un fragmento que representaba el toque de retreta en un cuartel […] un son de trompeta sucedido por unos tambores que poco a poco se van perdiendo a lo lejos […] Quisieron llevarme al «club» […] *tout court* (pronúnciese «klab», por favor) […] Ahí sonaba una charanga estruendosa y triunfante […] Era la banda de los empleados de comercio fundada tras proclamarse la Constitución. ¡El entusiasmo de esos jovenzuelos y los viejecitos,

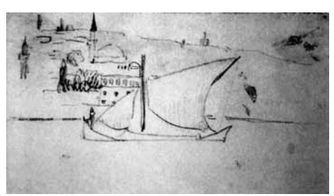
20. Esta cúpula se apoya sobre ocho arcos, descargados en igual número de pilastras, fuera del perímetro de la cúpula, y cuatro exedras cubiertas por semicúpulas que se alternan con nichos rectangulares.
21. Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 52.
22. Le Corbusier: *Le Voyage d'Orient*, pág. 63.



94



95



96

94 Klipstein durmiendo en una pensión de Rodosto. Dibujo con toques de color.

95 Típica casa de Rodosto frente al Mármara. FLC 2381.

96 Barco en la costa de Rodosto. FLC 2385.

soplando como poseídos sus tubos de madera o de latón, era algo emocionante! La armonía se elevaba, bienhechora, en alas de la fe…[23]

En el café del club, dibuja el parapeto de la terraza, que recuerda la balaustrada de la pintura *La sacra alegoría*, de Bellini, que él mismo se había propuesto observar para proyectar la terraza de la casa de sus padres.[24] De regreso al hotel, la alegría se disipa: «En el hotel, la mancha negra de las chinches equilibra sin esfuerzo la blancura dudosa de las sábanas».[25]

Jeanneret hace un retrato de su amigo que intenta dormir a pesar de la molestia de los insectos.[26] ¡Menudo precio están pagando los compañeros de viaje por querer arribar a Estambul desde el Mármara! El miércoles 5 de julio inician de madrugada el tramo final hacia Constantinopla. Antes de alejarse y perder la vista de Rodosto, el joven dibuja las típicas casas a cuatro aguas que dan directamente sobre el Mármara, y un barco cuyo mástil se confunde con los minaretes que pueblan la suave colina del puerto.

Llegada a Constantinopla

En el Mármara, las agitadas aguas de julio hacen que Jeanneret y Klipstein pasen a bordo unas horas atormentadas. Klipstein, que también llevaba un diario de viaje, describe la penuria del momento:

> Hemos sufrido terribles penalidades. Después de pasar la noche en un hotel lleno de chinches e incapaces de dormir por la fiebre y el dolor, hemos abordado un barquichuelo a las cinco de la madrugada, solo para ser abofeteados por una tormenta que ha durado cuatro horas hasta Constantinopla […] La fuerte marea lanzaba a los pasajeros de un lado a otro […] hasta el punto de que incluso nuestro sentido del humor desapareció por unas horas.[27]

Su compañero tiene también su propia versión:

> […] habíamos llegado por mar, a la manera clásica, para ver cómo se desarrollan estas cosas. Era un rodeo y también una idea extravagante que nos costó tener que soportar las chinches de Rodosto y trece horas de mala mar en un barco pequeñísimo.[28]

Tras la dura travesía, aparece por fin Constantinopla. Sin embargo, Klipstein, desencantado, escribe en su diario:

> Finalmente, el mismo motivo por el que habíamos optado por hacer el viaje por mar –la magnífica vista de Constantinopla desde el agua– nos desilusiona: todo era gris sobre gris […] Hay mucho, pero mucho, que hablar sobre la belleza de Estambul. Uno llega aquí con una expectativa enorme y, naturalmente, se decepciona.[29]

Por el contrario, Jeanneret no parece compartir estas impresiones. La embarcación comienza a bordear la ciudad por el sur y lentamente vira a babor: Estambul a la izquierda, Escutari a la derecha, y de repente ante él, la ciudad que asoma:

> […] estábamos sobre el puente […] cuando aparecieron las Siete Torres. Después fueron pequeñas mezquitas, más allá las grandes, y las ruinas de los palacios de Bizancio. Al final, Santa Sofía y el Serrallo. Y entramos en el Cuerno de Oro, entre Pera, dominada por la torre de los Genoveses, y Estambul, sembrada de minaretes, cada una sobre una colina, frente a frente. Yo estaba vivamente emocionado, ya que había venido aquí para rendirme a esas cosas que sabía tan hermosas.[30]

Continúan hacia el norte y, virando nuevamente a babor, el barco penetra en el Cuerno de Oro, el golfo:

> El plomo del cielo, rezumaba agua y agrisaba el mar. El Cuerno de Oro era de barro, y sus orillas, inciertas como las de una marisma. Las mezquitas, sucias como un viejo muro, proyectaban su sombra sobre las casas de madera oscura, escalonadas entre árboles. Ni siquiera vi Escutari, estaba detrás de nosotros y me olvidé de mirar.[31]

Con Estambul a un lado y Pera al otro, la imagen de Constantinopla comienza a ser tan gris como la de Viena.

> Marinos y mozos de carga gritaban y desde sus chalupas, que se balanceaban sin control sobre las aguas, subieron a nuestro pequeño barco. Nos desembarcaron como ganado, con los mismos miramientos, y de pronto nos encontramos desconcertados en mitad de una calle donde hormigueaba una muchedumbre de griegos, alemanes, franceses…, toda esa sospechosa mezcolanza de gentes de Levante. Había ómnibus. Y Llovía. Llovió por espacio de cuatro días, y sobre todas las cosas se extendía una lepra gris…[32]

Los viajeros están en medio de la algarabía de una calle, en Pera, barrio residencial habitado en su gran mayoría por extranjeros, el mismo donde empezó la fundación genovesa de Gálata en el Cuerno de Oro. Deben buscar un lugar donde alojarse.[33] Klipstein se encargará de encontrarlo:

> […] Buscando durante todo un día una habitación en Pera, [Klipstein] lanzaba miradas de reojo a los últimos carteles que anunciaban «Habitación amueblada». Tenía la cara de un pez en el cesto, comía con la convicción de un gato que duerme y la seriedad de una vaca que bebe. […][34]

Los jóvenes alquilan finalmente una habitación en el cuarto piso de la pensión Müller, en el pasaje Ainali, detrás de la calle principal de Pera. Están cerca de la zona residencial de Petit Champs, contigua a la embajada de Inglaterra.[35] Cuatro horas después de su llegada, se dirigen a Estambul para visitar el Gran Bazar, en la avenida central. Toda esta zona, cubierta y controlada por once puertas, está dedicada al comercio. Es un gran laberinto con galerías y tiendas a ambos lados, cerrado y constreñido.

> ¡El Gran Bazar! Aquí pueden encontrarse toda clase de horrores, el *souvenir* para turistas bajo sus formas más detestables […] Los precios son abusivos y se embauca sistemáticamente al comprador con un cacareo que ametralla el oído […] Todo, naturalmente, se presenta como antiguo,

23. Le Corbusier: *Le Voyage d'Orient*, pág. 63-64.
24. Véase la comparación que a este respecto formula Leo Schubert en «The Design of the 1912 Villa Jeanneret-Perret», pág. 16.
25. Le Corbusier, opus cit., pág. 64.
26. Según Naïma y Jean Pierre Jornod, se trata de una habitación en Tirnovo: «Aquarelle de Le Corbusier représentant Klipstein endormi sur le lit de leur chambre, à Tirnovo, 22 juin 1911. Collection particulière». Jornod: *Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret)*, pág. 64. Pero si el lector observa la nota en el margen inferior de la acuarela, puede ver que se trata de Rodosto.
27. Adolf Max Vogt: «Remarks on the "Reversed" Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein», pág. 45.
28. Le Corbusier: *Le Voyage d'Orient*, pág. 67.
29. Adolf Max Vogt, opus cit., pág. 45.
30. Le Corbusier, opus cit., pág. 67.
31. Ibídem.
32. Ibídem, págs. 67- 68.
33. Carnet 2, en: Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 61.
34. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 115.
35. Giuliano Gresleri, «Les leçons du voyage d'Orient», pág. 41.

como lo más viejo, prehistórico. Las porcelanas se despachan bajo rúbricas diversas: «vienés antiguo», «viejo Meissen».[36] […] Como si viniera yo de Isfahan, me ofrecen uno de esos platillos fabricados a millares desde hace dos o tres años por Villeroy y Boch, en Alemania, burdas lozas pintarrajeadas a mano […][37]

Tras el cúmulo de objetos, que resulta una ofensa para Jeanneret y Klipstein, se hallan tesoros incalculables, como en el cuento de Alí-Babá ya mencionado en el antro del alfarero de Baja:

Es Sésamo, porque, bajo el abigarramiento de groseros objetos de barro, uno encuentra y descubre los más fabulosos tesoros de Oriente […] Es un laberinto. Baedeker propone que nos procuremos una brújula, porque es un dédalo de galerías y nunca, en kilómetros de recorrido, se atisba un pedazo de cielo. Todo cerrado, constreñido, quieto; diminutas ventanas perforan a intervalos la baja bóveda de cañón, y, sin embargo, reina una hermosa claridad. Por la noche está desierto –a pesar de que durante el día todo es trepidante–, y se extingue el griterío.[38]

Después de todo, Estambul depara sorpresas:

Me encontraba en la avenida central en pleno bullicio. Las tiendas, a derecha e izquierda, rutilaban como capillas recargadas de quincallería infame y de alfombras horrendas. Sin embargo, dentro de ellas, se veían muchas cosas hermosas, fascinantes […][39]

Jeanneret y Klipstein conocen bien los trucos a los que este tipo de comerciantes suelen recurrir:

Ante cualquier negativa a comprar, los muy vampiros ya han comprendido: «Si no son telas lo que usted necesita… adivino qué le interesa. Mire, mire esto, vea esto todavía» Desfilan cerámicas que llenan la parte superior de las vitrinas horizontales; bajo su cristal, joyas de latón dorado y piezas de marfil;. antiguas porcelanas de Kuttay, baldosas persas a precios astronómicos arrancadas de alguna mezquita en ruinas, jarrones de anchas panzas azules estriadas y agrietadas donde se conservaban alimentos en aceite […] Entretanto también hay ocasión de que en plena cara te planten un fusil albanés estropeado o un *kandjar* damasquinado. […][40]

Y comienza así a desfilar ante sus ojos un sinnúmero de baratijas:

[…] Te sientes completamente atraído por una muchacha persa vestida de escarlata bajo un baldaquín de oro, en un jardín de Isfahan con jacintos y tulipanes por todas partes […] Verdaderamente no se puede aguantar; se ofrecen demasiadas excentricidades a la vista, demasiadas evocaciones exquisitas […] Es una borrachera sin reacción posible. Este torrente, este flujo, esta avalancha, esta charlatanería te aniquilan, te embrutecen.[41]

Con una sonrisa, aparentando que ninguna artimaña bastará para convencerlo de comprar, entra en la tienda donde se exhibe el Boccharah:

97 La mezquita Mahmoud-Pa›a.

98 Detalle de enrejado de la mezquita Mahmoud-Paşa.

¡Estás a punto! No quieres comprar nada; has entrado sonriendo. Pero te has atrevido a mirar demasiado ese Boccharah. Has fallado, ¡estás perdido! Has dicho: ¿Cuánto? «!Hum, hum, ejem, ejem...hum…! ¡Cuatrocientos francos, señor!».[42]

Vacila el mercader, mientras piensa hasta qué punto puede sacar provecho de esta situación. Jeanneret intenta reparar su propio error. Misteriosamente, el resto de los vendedores han olvidado el francés y ahora solo uno de ellos lo domina, el que se encargará de convencer al joven para que se lleve la codiciada miniatura.

[…] Interpretarán la deliciosa comedia. De ahora en adelante solo uno sabrá francés; los demás pondrán cara de turco, los ojos desmesuradamente abiertos. Pero las esclusas del que habla francés han sido forzadas: ise desborda! […] «Porque es usted un amigo y veo que es un entendido. ¡Aquí vienen tantos imbéciles! (aquí me tienes, amansado, orgulloso de mí mismo) ¡y quiero tener el honor de vender a alguien que sabe lo que compra»![43]

La experiencia no se improvisa. El vendedor ha detectado que este es del tipo de jovenzuelos a quienes gusta sentir halagada su inteligencia. La venta ha tomado un camino seguro:

[…] ¡Quiero hacer un trato con usted… porque es sábado –para acabar bien la semana–, o porque es domingo –los domingos tengo el capricho de hacer una venta, o porque es lunes– para empezar la semana […] Vendiéndole a usted pierdo dinero; […] ¡Señor, señor, vea esta tela […] palpe esta seda, ¡vea qué peso! […].[44]

Y cuando el ingenuo joven sale con el paquete bajo el brazo, el vendedor lanza su garantía final: « ¡Señor, por mi cabeza, por mi honor y mi conciencia! ¡Vaya por todo el bazar y si encuentra una pieza como esta, yo se la regalo, le devuelvo el dinero! ¡Salgo perdiendo!».[45]

El osado joven, de olfato tan agudo como el de Brueghel, el de mirada crítica y astutos andares, aquel que convenció al capitán del barco danubiano para no pagar el pasaje de primera clase, se ha amilanado ante el vendedor y ha comprado una exquisita miniatura persa. La ha pagado con monedas doradas que multiplican la avidez de estos hombres: «Una hora más tarde, te has marchado con el paquete bajo el brazo. Has pagado ciento cincuenta francos y estás cargado de remordimientos […] En cuanto ven el oro, te saltan encima como chacales».[46]

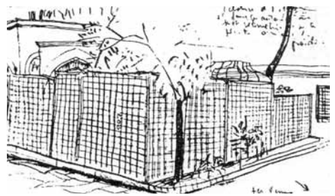
Más adelante, Klipstein solo atinará a decir: «Creo que estos tipos tienen siempre hambre de oro, como las chinches de mi cama durante nuestra estancia en Bursa».[47]

Tras esta primera experiencia en el bazar, el joven busca refugio en el café de la mezquita Mahmoud-Paşa, parte de un conjunto conformado por una escuela, una madraza, una fuente, unos baños públicos y algunas tumbas. Dibuja la mezquita y la verja cuadriculada que la rodea. En una crónica para *La Feuille d'Avis* describe el lugar y el entorno:

El azar me llevó hasta allí; me perdía por cualquier lado con tal de ahorrarme el Bazar. Todo es frescor y calma, pues unos árboles centenarios ocultan el cielo. Grandes telas grises, rojas o con rayas blancas, colgadas de las cuatro puntas a los troncos de los árboles, dejan pender sus barrigas

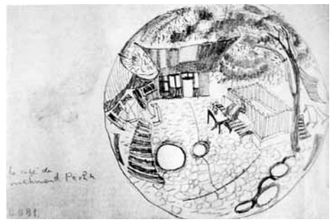


97



98

36. En Meissen comenzó la historia de Sajonia. El vino, pero especialmente la porcelana que se fabrica en la manufactura, gozan de fama mundial.
37. Le Corbusier: *Le Voyage d'Orient*, pág. 95.
38. Ibídem, pág. 96.
39. Ibídem, pág. 97.
40. Ibídem, pág. 97-98.
41 Ibídem.
42 Ibídem, pág. 99.
43. Ibídem.
44. Ibídem.
45. Ibídem, pág. 100.
46. Ibídem.
47. Ibídem.



99

a unos cuantos metros del suelo. Unos círculos de luz blanca y difusa penetran entre las hojas y bailan sobre los redondeles grises bordados de luto de los irregulares adoquines. Las jaulitas señoriales donde se enfrentan dos divanes y se prepara el café conforman a un lado un límite ininterrumpido; al otro, las casas turcas bloquean la mirada que trata de enhebrar la angostura de una calle serpenteante. [...] Numerosos bancos desperdigados por todas partes forman rediles; están tapizados con telas de rayas rojas, negras o amarillas. […][48]

Desde la mesa, Jeanneret ve reflejada su imagen. En una hoja suelta, se dibuja sentado a sí mismo en la mesa, pintando; atrás el follaje de los árboles, las telas y el banco al que se ha referido en el pasaje anterior. Describe luego algunas tumbas de la mezquita Mahmoud-Paşa, y en su cuaderno dibuja una de las lápidas decoradas con filacterias que identifican a los difuntos:

> […] hay tres túmulos de algunos metros, ribeteados de piedra y protegidos por una fina barandilla de hierro; colgada de un árbol, una linterna arde todas las noches para alumbrar las tumbas […][49]

Además de la descripción del bazar y del café, anota impresiones de la ciudad en otra de sus crónicas para *La Feuille d'Avis*, titulada «Constantinople», que se publicará en La Chaux-de-Fonds los días 14, 16 y 18 de noviembre de 1911.[50] En el primer apartado, el joven recuerda una escena vivida una noche de su habitación en Pera, mientras comparte un rato junto a quien le hospeda, el padre Bonnal:

> Pera, Estambul, Escutari: una trinidad. Me gusta esta palabra porque tiene algo de sagrada. Bebíamos lentamente el *mástic* [raki], el padre Bonnal y yo en nuestro balcón de Ainali Tchechmé […] Desde este mirador, más allá de los cipreses de los Pequeños Campos, se veía el Cuerno de Oro. Ahí abajo se extiende Estambul, una ancha franja de sombras que perfila sobre el apagado cielo las siluetas de las grandes mezquitas […][51]

Teniendo como marco el panorama de Estambul y el Cuerno de Oro, el joven da rienda suelta a su imaginación:

> Había caído la noche. Siento como mis sentidos se extravían. ¿Soy yo el que sueña o mi narrador llevado por sus fantasías? Su voz rugiente pronuncia guturalmente la 'r'. Los ojos dilatados de un bebedor de absenta […] bajo unas formidables cejas grises se anegan de agua y brillan. Todo es amarillo y chorrea oro. ¡Están aquí todos los mármoles de todos los palacios de Bizancio y todos los tesoros de los sultanes y todas las gemas de los serrallos! Una Venus de oro macizo y una Ceres encabezan, en el canal, la escalera del palacio de Justiniano que desciende hacia la corriente […][52]

Y continúa su ensoñación e intenta en su imaginación transformar la ciudad:

> Pero ya basta de ese feo amarillo. Obstinado, juro al padre Bonnal que eso no es todo. Quiero que sobre su Cuerno de Oro esté Estambul, y que Estambul sea blanco, crudo como la tiza, que la luz cruja y las cúpulas estén hinchadas con el amontonamiento de los cubos lechosos y que unos minaretes se disparen hacia arriba, y que el cielo sea azul. Entonces habrá acabado todo ese amarillo pervertido, todo ese oro maldito. Bajo la luz blanca, quiero una ciudad totalmente blanca; pero deben puntuarla unos cipreses. Y el azul del mar dará réplica al azul del cielo.[53]

La impresión recogida en este pasaje de su crónica deja entrever que la atmósfera de Constantinopla no es la que esperaba y, como siempre, intenta construir una imagen distinta de la ciudad que añora o de la que se había forjado de antemano. El joven tenía varias imágenes preconcebidas de Constantinopla, como las tendrá de otros lugares del viaje. Esta travesía no ha sido ni será solo de descubrimiento: lo es también de confirmación o de imposición de una mirada previa. En algunos casos también será de desilusión.

En esta ciudad desea ver el escenario de uno de los libros que ha leído por recomendación de William Ritter, *L'homme qui assassina*, de Claude Farrère, uno de los *modernos* esenciales para una comprensión realista de Oriente.[54] En la novela, Farrère construye el drama que se desarrolla en Estambul acerca del amor imposible entre un romano y una turca casada con un diplomático inglés. Además de intrigas, el autor describe, entre otros puntos, el barrio de Pera, el viejo serrallo y el Bósforo. En un pasaje de la obra, el protagonista y el gerente de un anticuario de la ciudad sostienen un diálogo que parece el libreto de *Sésamo*, el artículo que Jeanneret escribirá para *La Feuille d'Avis* sobre el Gran Bazar.[55] ¿Ocurrió realmente la anécdota con el vendedor del bazar o se trata de un producto de su imaginación?

El joven suizo también había estudiado el templo de Santa Sofía a partir de obras leídas en la escuela de La Chaux-de-Fonds, con lo que se había creado una atmósfera idealizada de la ciudad. En una carta a sus padres desde Dresde comentaba: «El cielo es de un azul puro y sereno como creo que lo veré en Constantinopla». Paradójicamente, los recibirá una ciudad gris, amarillenta y lluviosa.

También, en carta al marchante de arte Karl Ernst Osthaus, el joven anota: «¡Estambul debería ser blanco, y las mezquitas, destellantes; la luz debería correr irisada y no inexpresiva, sin color! Signac me obsesiona»,[56] refiriéndose al pintor impresionista Paul Signac, que había visitado Estambul en 1907,[57] y que en sus cuadros la puntillea con colores radiantes.

Jeanneret quisiera una ciudad blanca y ribeteada de verde, donde el azul del mar se confundiese con el del cielo. En fin, desea para la ciudad una atmósfera diáfana, probablemente más cercana a la que había visto en Tirnovo y en Baja, donde el blanco inmaculado reinaba y los árboles desencadenaban un efecto rítmico sobre las calles.

El día en Constantinopla ha terminado y Jeanneret y Klipstein no han sentido las emociones que esperaban. Sin embargo, aún les quedan cuarenta y siete jornadas para mitigar el peso que ha caído sobre ellos: «Durante tres semanas esperé que aligerase ese peso sobre mi corazón. Fue preciso trabajar y sobre todo querer amarla».[58]

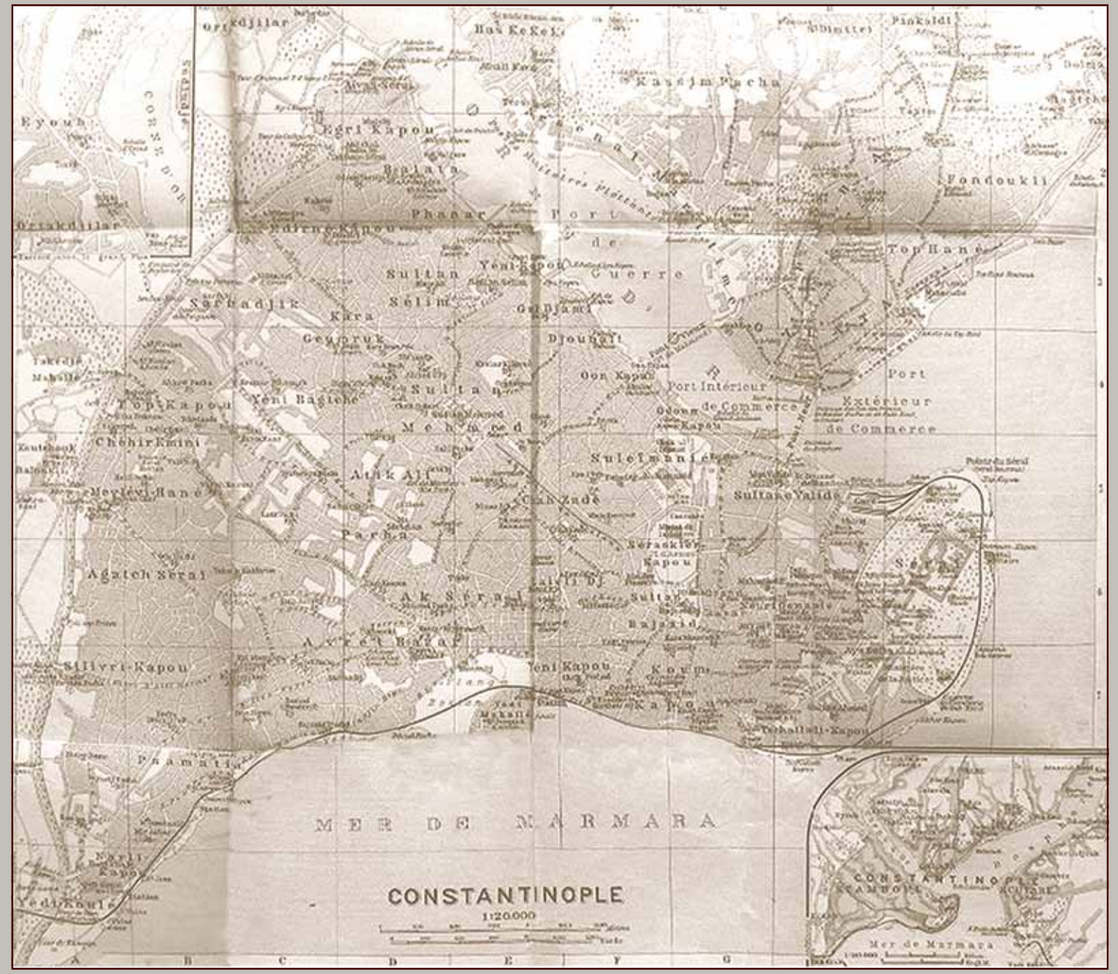


100

48. Le Corbusier: *Le Voyage d'Orient*, pág. 92.
49. Ibídem, pág. 93-94.
50. Ch-É.Jeannert: «En Orient. Constantinople».
51. Le Corbusier: *Le Voyage d'Orient*, pág. 65.
52. Ibídem, pág. 65-66.
53. Ibídem, pág. 67.
54. Sobre Farrère, véase Gresleri: *Viaggio in Oriente*, pág. 58.
55. Gresleri: «Les leçons du voyage d'Orient», pág. 37.
56. Véase el capítulo sobre Constantinopla de este mismo trabajo.
57. Las últimas décadas están marcadas por viajes y dedicación a la pintura. Constantinopla, Venecia, los puertos del Mediterráneo o las costas bretonas serán escenarios de sus obras.
58. Le Corbusier, opus cit., pág. 68.

99 Esfera de vidrio en el jardín del café de la mezquita Mahmoud-Paşa.

100 *Estambul, Izeni Djami*, Paul Signac, 1909.



CAPÍTULO 8

CONSTANTINOPLA

El miércoles 5 de julio de 1911, Jeanneret y Klipstein llegan a una Constantinopla distinta de la que habían imaginado. El 6 de julio, bajo la lluvia, Estambul se llena de una *lepra gris* que se prolongará otros cuatro días, a lo que se añade la amenaza de una epidemia de cólera:

> Durante tres semanas esperé aliviar mi corazón de ese peso […] Con respecto a Bizancio, la imperialmente disoluta, no creo posible hacerla revivir. Su alma ha abandonado las escasas piedras que aún perduran. Durante tres semanas se exacerbaron mis rencores ante todas aquellas cosas que, sacándome de quicio, se habían engalanado a su antojo para acudir a nuestro encuentro. Auguste también rabiaba. Y angustiado llegué a preguntarme si no sería un imbécil por dejarme dominar por el malhumor ante Estambul, Pera y Escutari.[1]

Poco a poco su posición frente a Constantinopla irá cambiando. Inicialmente, Jeanneret se dedica a poner en orden sus notas de viaje[2] para poder redactar alguna de sus crónicas para *La Feuille d'avis*. Aprovecha para estudiar puntos que le ayudarán a comprender mejor los acontecimientos que el viaje le depara: lee *Aziyadé* (1879) y *La mort de Phiale* (1909),[3] escritas por Pierre Loti durante la ocupación de Estambul.[4] Se propone leer obras de Lafcaïdo Haern,[5] autor recomendado por Klipstein para aproximarse a la cultura japonesa, *L'Idiot* y *Raskolnikoff, Schuld und Sühne*,[6] de Dostoyevski –novela que inspirará a Leoš Janáček para componer la ópera *Aus einem Totenhaus*–.[7] y lee también a Théophile Gautier, el poeta y escritor francés que conoció tan bien estas tierras.[8] Las recomendaciones refuerzan el interés de Jeanneret por viajeros interesados en Oriente.[9] Por su parte, Klipstein continúa con su tesis doctoral e investiga las influencias bizantinas en la pintura de El Greco.[10]

El 10 de julio Jeanneret tiene un encuentro inesperado con Auguste Perret, su antiguo jefe en el despacho de la calle de Franklin, en París.[11] El objeto de esta visita a Estambul, que no es la primera para Perret, era supervisar la construcción de un edificio que Georges Paul Chedanne había proyectado para la legación francesa en esta ciudad. El arquitecto estudia aquí diferentes obras con el fin de proyectar el Théâtre de Champs-Elysées, con la colaboración de sus asistentes, Émile Antoine Bourdelle, encargado de las fachadas, y Maurice Denis, responsable del interior. En vista de la envergadura de la obra, Perret requiere más ayudantes y propone a Jeanneret regresar a París para incorporarse al proyecto. A su pesar, el joven prefiere proseguir su viaje de aprendizaje y estudio.

En dos ocasiones patrón y discípulo se reunirán en Estambul. Gran parte del conocimiento que Jeanneret tenía de Constantinopla provenía de las discusiones que sobre esta ciudad sostuvieron maestro y discípulo mientras trabajaron juntos.[12] Seguramente sus disertaciones se repiten en un café de Estambul similar al de Mahmoud Paşa, y también es posible que Jeanneret hablara con Perret acerca de un contemporáneo mutuo, el poeta Jules Romain, y de una de sus obras, conocida por ambos, *La vie unanime* (1908). Según el suizo, Romain era el mejor poeta moderno.

1. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 68.
2. El profesor Brooks afirma que Jeanneret comenzó con un calendario en el que escribía todas las mañanas; tras el almuerzo, recorría la ciudad y la dibujaba. H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, pág. 271. Gresleri, por su parte, señala que Jeanneret ha seguido el esquema de trabajo que lo caracterizaba en su despacho de París. Giuliano Gresleri: «Les leçons du voyage d'Orient», pág. 41.
3. Véase la nota 86 del Carnet 1: Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 127.
4. Según Gresleri, uno de estos libros habría sido comprado en Viena.
5. Autor griego nacido en la isla de Lefkos (1850-1904), posteriormente conocido como Koizumi Yakumo. Fue uno de los principales intérpretes occidentales de la cultura del Japón, país en el que vivió catorce años.
6. *Crimen y castigo*.
7. Carnet 3, en Le Corbusier, opus cit., pág. 82.
8. Edward Said: *Orientalismo*, pág. 247.
9. Jeanneret la conoce a partir de Signac, Decamps, Farrère, Corroyer, Viollet-le-Duc.
10. H. Allen Brooks, opus cit., pág. 271.
11. Véase el texto de Pierre Saddy en AA.VV.: *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, pág. 231.
12. Gresleri: «Les leçons du voyage d'Orient», págs. 41- 42.



101



102

101 Mujer, niña y perro en un lugar no identificado.

102 Burros de Pera, probablemente fotografiados por Jeanneret desde su habitación en Pera.

Los viajeros permanecerán siete semanas en Constantinopla, entre el 5 julio y el 21 de agosto. Jeanneret redacta una de las crónicas para *La Feuille d'Avis* cuando atraviesa el Adriático y la llanura de Tarento, entre Brindisi y Nápoles, que titulará «Elles et Eux».[13]:

> Con los mismos ojos húmedos adoro un gato, una miniatura persa y cualquier pequeño bronce de Camboya, como a las mujeres pequeñas y los borriquillos de Estambul. Ahí veo puntos en común y afinidades. Me siento en un medio aristocrático: un gato, una mujer pequeña y los pequeños borricos de Estambul crean belleza cada segundo de su vida […][14]

Jeanneret se concentra en las mujeres y redondea y remata la descripción con una perla:

> Pero estoy seguro de que nunca imaginaríais, ya que nunca los habéis visto, los pequeños y adorables servidores de este simpático favorito. Ellos saben trotar con tacto y delicadeza, sin levantar nunca la cabeza, aunque pudieran enorgullecerse de las grandes perlas de cristal turquesa, cornalinas y blancas suspendidas de su frente. Su labio inferior cuelga lleno de mansedumbre, bien pulido y lustrado, con cuatro escasos pelos sembrados como sobre la piel de un guante; y para cumplir esas rudas tareas, utilizan gestos de salón. Añadid a ello un vestido de estilo persa y unos bellos ojazos negros como *ellas*.[15]

Estos borricos y sus costumbres aparecerán años más tarde, cuando Le Corbusier, para oponer el andar serpentino de los asnos al paso recto y racional propio del hombre, establece otro paralelismo. En uno de los capítulos de «Le chemin des ânes, le chemin des hommes», en *Urbanisme*, afirma:

> El hombre camina en línea recta porque tiene un objetivo: sabe a dónde va, ha decidido ir a un sitio determinado y camina directo hacia él. El asno *zigzaguea*, pierde un poco el tiempo, con su sesera esmirriada y distraída; *zigzaguea* para evitar obstáculos, para evitar la pendiente, para buscar la sombra; se preocupa lo menos posible. El hombre rige sus sentimientos con la razón; reprime sus sentimientos y sus instintos en pos de su propio objetivo. Gobierna a la bestia con su inteligencia. Su inteligencia dicta normas que son efecto de la experiencia. La experiencia nace del trabajo; el hombre trabaja para no perecer. Para producir hay que tener una línea de conducta; hay que obedecer a las reglas de la experiencia. Hay que pensar anticipándose al resultado. El asno no piensa nada, no piensa en nada más que en dar vueltas.[16]

Días más tarde, el domingo 12 de julio, el joven retoma la pluma para escribir a William Ritter, al reverso de dos postales con imágenes de Constantinopla.

> […] Para un animal como yo se requieren semanas si se quiere que el nombre de todas estas cosas exquisitas llegue a mis orejas de asno; ¡Por fin hemos llegado! ¡Y ya no puedo dejar Estambul! […] Y el terror ante una pequeña vida de provincia me llenó de tedio, ya que arrastraba consigo todo París, con sus poetas modernos, sus músicos y sus pintores. ¡Y así fuera París tan solo para él! Bien sabe usted que Perret se asemeja a uno de los del *Déjeuner sur l'herbe*. Y la sonrisa serena de la Francia formidable de hoy. ¿Me he convertido de nuevo en francés? ¿Acaso he dejado de serlo alguna vez?

Jeanneret interrumpe la carta, pero más adelante reanuda la respuesta a su maestro. Esta refleja que, poco a poco, el joven se va integrando en la cotidianidad turca:

> […] Y frecuentamos todos los lugares, a cualquier hora del día o de la noche. Los turcos son muy valientes, mucho. Hoy es domingo por la tarde, y estamos muy lejos de Estambul, cerca de la mezquita del conquistador. Los ancianos blancos, vestidos de rosado y azul, siempre están bromeando. Siente uno deseos de decirles *abuelo* y de besarlos […][17]

Las sepulturas

El joven dedica parte de su tiempo a visitar los cementerios. Son varios los que ha visto a lo largo del viaje: Praga, Bucarest, Stara Zagora, Adrianópolis… En Constantinopla visitará los de Escutari, de Eyüp y el judío de Asköy.

Escutari está en la parte asiática de Constantinopla, en la orilla oeste del Bósforo, y se erige sobre una región más montañosa que Estambul, poblada de casas de color rosa y en gran medida dominada por el cementerio. Las tumbas otomanas son reconocidas por su elegancia y sobriedad; las decora un turbante cuya forma y tamaño señalan la categoría del difunto; algunas cofradías, como, por ejemplo, los *meulevis*, reemplazan ese turbante por el típico gorro cilíndrico usado por los derviches durante la ceremonia del *sama*.

En esta región tomará unas fotografías. Entre ellas se destaca la que muestra en primer plano una tumba inclinada tras la cual se observa un ciprés. Ambos elementos contrastan con el horizonte. Esta foto recuerda la del patio de la casa del alfarero de Baja. En uno de sus dibujos, el joven repara en las inscripciones talladas en las lápidas y retrata a Klipstein delante de un árbol, sentado y descansado al lado de una tumba.

En sus recorridos, Jeanneret se detiene en las mezquitas. En Rupal Tekké en Escutari, tiene por primera vez la oportunidad de observar a los derviches, justo en el momento en que se disponen a hacer una oración. Los pormenores del ritual serán recogidos en su cuaderno:

> Los derviches vocingleros solo dicen «Alá». Se ora en silencio […] Luego suena una melodía entonada por el cantador. Son dos: C1 y C2. El conjunto se repite todo en tono enérgico. Se percibe el fuerte perfume de la resina quemada.[18]

Repite la planta señalando al jefe, que mete su nariz en un nicho y reza sin moverse mientras los demás se acurrucan en la hornacina. Mientras, van invocando a Alá unas cincuenta veces; según Jeanneret se trata de un canto monocromático.[19] Es una verdadera comunión: todos los derviches se ponen en pie frente al *mihrab* y se colocan un cofre sobre la cabeza girando y besando una especie de diamante. El jefe se despoja después de sus ropajes y los demás vuelven a acurrucarse, mientras que el chantre[20] C1 se mantiene en su lugar.[21] Llegan los «venerables huéspedes» y son besados solemnemente por el jefe.

13. La crónica aparecerá en Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 87-91.
14. Ibídem, págs. 87-88.
15. Ibídem, págs. 90-91.
16. Le Corbusier: *Urbanisme*, pág. 5.
17. FLC R3-18-104.
18. Carnet 2, Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 94.
19. Ibídem, pág. 95.
20. Canónigo encargado del coro.
21. Carnet 2, en Le Corbusier, opus cit., pág. 96.



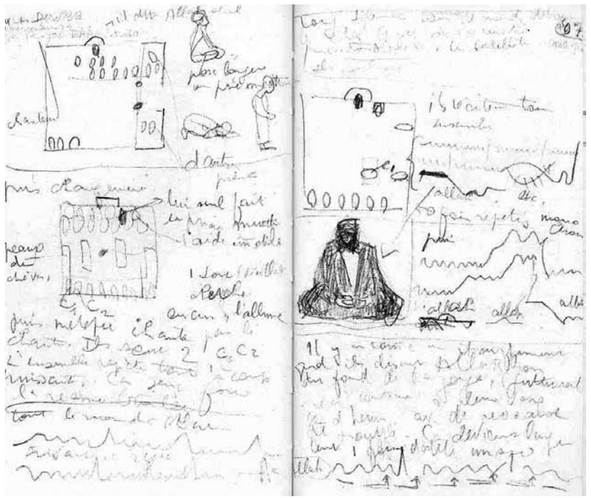
103



104



105



106

103 Cementerio de Escutari.

104 Ciprés y tumba inclinada.

105 Klipstein sentado al lado de una tumba en Escutari.

106 Pormenores del ritual de los derviches vocingleros en la mezquita Rupal Tekké, en Escutari. Dibujos y anotaciones.

Todos claman a Alá, con estallidos de pena (como el inicio del rugido de un león) y me recuerdan al pueblo de Edipo. C1 (el canto) no para de adornarse en lo alto y las voces guturales responden al unísono, con intervalos de diez segundos. Alá.[22]

Así finaliza el encuentro con los derviches y con Escutari.

—

Al anochecer, los viajeros toman el último barco, de vuelta a su hospedaje. Las impresiones del regreso, tituladas «Deux féeries, une réalité», serán publicadas en *La Feulle d'Avis*:

[…] Oh, Joven Turquía, ¡qué primicias! Pero ¿qué es eso? Sobre el monte de Estambul, del cielo, penden collares de brillantes. Por encima se adivina una punta de alabastro y, debajo, un largo fuste blanco pintado a la acuarela en esa hora turbia. Por lo demás, cuando entramos en el Cuerno de Oro, hace buen tiempo; escapamos al crudo bofetón que, por el estrecho, sobreviene de las estepas donde viven los lobos y los *kimris*[23] de pelo rubio.[24]

Describe la visión que tiene desde el puente del barco:

El clima es templado y hay una calma turca. Es el último barco y alrededor, frente a la salvaje desgarradura de la negra Pera, acribillada de luces, se destacan collares en gráciles cuellos de alabastro sobre toda la colina de Estambul. Relucen como relucen las lamparillas de las mezquitas bajo las cúpulas, por la tarde, en teorías circulares. Son de oro y tienen cuatro líneas de fuego. Mientras andamos, la noche se torna más negra y pura. ¡Oro y negro, suprema elegancia, supremo poder! ¡Y qué serenidad! Por otra parte, no se ve nada en absoluto, no se oye ningún ruido. ¿Qué es pues? Son los turcos que están de fiesta […][25]

A medida que el barco avanza, Jeanneret alcanza a ver las mezquitas sobre Estambul:

Mis ojos han comprendido. Hay, en el extremo derecho, seis series de tres collares superpuestos, porque se trata de la gran mezquita de Ahmed, ese majestuoso cuadrilátero […] esas cuatro unidades a una distancia inmensa no son sino Santa Sofía. Nouri-Osmanié emborrona Bajazid. Más allá, desde lo alto de los cuatro minaretes de Süleymaniye, se nos revela que en realidad se trata de una esfinge. Y luego reina la confusión, a causa de la dilatada perspectiva; enumero al: Chah Zadé, Sultán Mehmed, Sultán Selim. Frente a mí, en la cabecera del puente, resplandecen los minaretes de Validé Djami.[26]

Termina su primer embrujo. Vivirá el segundo unas horas antes de abandonar la ciudad.

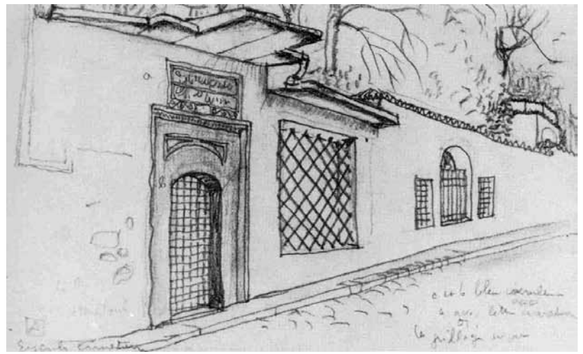
—

Además del cementerio de Escutari y del encuentro con los derviches, el martes 18 de julio visita, al noroeste de Estambul, el suburbio de Eyüp y su cementerio, cerca del Cuerno de Oro y fuera, pues, de la muralla bizantina, en la proximidad de las Aguas Dulces, todo ello

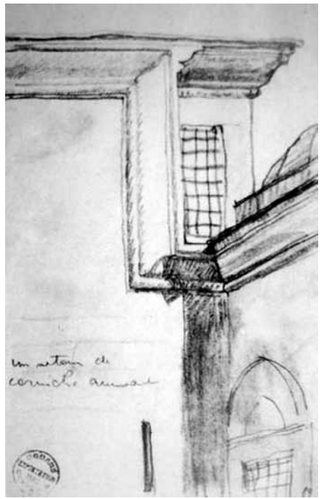
22. Carnet 2, en Le Corbusier, opus cit., pág. 98.
23. *Kimri* (o *kimrique*) es una lengua céltica con tres dialectos principales.
24. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 101.
25. Ibídem, pág. 102.
26. Ibídem.



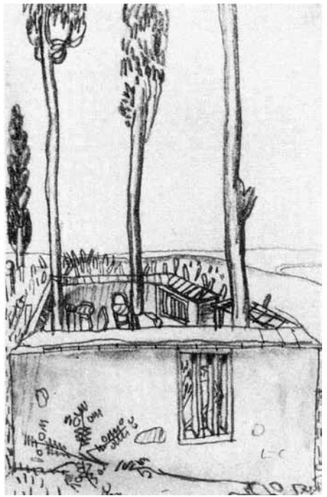
107



108



109



110

107 Tumbas del cementerio de Eyüp.

108 Muro de cerramiento del cementerio de Eyüp.

109 Detalle de cornisa en Eyüp.

110 Recinto del cementerio de Eyüp.

en las antípodas de Escutari. Junto con la postal que escribe a Ritter, Jeanneret fotografía el cementerio de Eyüp. Vemos en la imagen a un hombre de espaldas, descansando; su fez y el coronamiento de las tumbas se confunden.

En Eyüp, dibuja un cementerio, un patio, detalles de una cornisa y los palomares. Intenta comenzar una acuarela, pero, interrumpido por unos jovenzuelos, tiene que abandonar el camposanto. El viajero recogerá luego sus recuerdos e impresiones en «Les sepultures»:

> Escribo estas notas desde un ruidoso café de Atenas. Delante de la terraza, un pobre diablo ha puesto un fonógrafo y espera a que sus discos de pasta hayan terminado de girar […] Del pabellón en corola de campanilla salen unos cantos orientales, melopeas…, una letanía que comienza por un grito que dice «Yo vivo», que se eleva y que prosigue en modulaciones descendentes, ya cansadas, que siempre recaen hasta morir sobre una nota mantenida mucho tiempo, tanto como sea posible, en un esfuerzo que termina por sucumbir.[27]

En la descripción de una escena del barco que le llevará al Athos, gracias al sonido del fonógrafo, su imaginación se traslada de nuevo a Estambul:

> […] Y más lejos, la letanía del fonógrafo me transporta a una realidad ya difusa, en Estambul, bajo la noche y en Estambul al mediodía, a la hora de los rezos. Si un día dichoso me hace revivir esas músicas lánguidas, sentiré una nostalgia incurable de este país […][28]

Recordará aquella tarde en el cementerio de Eyüp, cerca de las Aguas Dulces, fuera de la muralla bizantina:

> […] Tras partir del Cuerno de Oro, los camposantos vuelven sobre sus pasos y descienden nuevamente hacia el estuario, pintados de cardos azules, erizados de estelas, con grandes cipreses que forman largas avenidas. A veces la niebla aparece muy temprano y lo llena todo de tristeza. Es como si se cerniera un derrame de sangre azulada sobre el anegado horizonte. Las grandes murallas de Bizancio ajadas por la derrota, la reiteración de sus torres cuadradas […][29]

Desde Escutari se aprecia otro panorama de Estambul, del Cuerno de Oro y de Pera:

> Escutari es una necrópolis sumida en el polvo y el olvido. Eyüp es un lugar sagrado […] Desde la colina se divisan las Aguas Dulces, todo el Cuerno de Oro y Asia a lo lejos. Al bajar nuevamente por la antigua calzada adoquinada entre promontorios coronados de estelas, se cruza uno con algunos turcos amables […]. Delante, las sombras ya cubren el santuario. Se puede ver la cúpula casi desde arriba y, en el patio, unas cerámicas de gran belleza ofrecen un magnífico vestíbulo a ese otro camposanto donde se multiplican los *türbes* [mausoleos] y las tumbas sagradas, adonde acuden las mujeres en perpetua peregrinación para dedicar a los difuntos plegarias susurradas y contemplaciones interminables. […][30]

27. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 83.
28. Ibídem, pág. 84.
29. Ibídem, págs. 85-86.
30. Ibídem, págs. 86-87.



111



112

111 Santa Sofía y la torre de Gálata.

112 Santa Sofía, Auguste Klipstein.

Santa Sofía y las mezquitas

El joven viajero dedica buena parte de su tiempo al estudio de las mezquitas. Toma registros de Süleymaniye, Sultán Ahmed, Fatih Mehmed, Yeni Valide, Rüstem Paşa, Nuruosmaniye, Kara Ahmet Paşa, Sultán Selim y Pyale Paşa.

Jeanneret ya tenía información del templo bizantino de Santa Sofía, pues Auguste Perret le había prestado el tratado *L'Architecture romaine,* de Édouard Corroyer, cuyo decimocuarto capítulo está dedicado a esta edificación,[31] que en uno de sus pasajes el autor describe así:

> Vista desde el exterior, Santa Sofía no produce más que una impresión mediocre y la cúpula misma parece constreñida. Es necesario penetrar en el interior de la iglesia para comprender bien su originalidad y esplendor.[32]

Asimismo, el joven había reproducido la planta y la sección con que Corroyer ilustraba su texto. Junto a la reproducción, traza un esquema analítico de la forma que soporta su cúpula: «La construcción de Santa Sofía es una maravilla. En ninguna parte se han aplicado con tanto atrevimiento los principios de la arquitectura racional».[33]

Además del libro de Corroyer, había estudiado este edificio en *La décoration appliquée aux édifices,* de Viollet-le-Duc, obra que L'Eplatennier ponía a disposición de sus estudiantes en la escuela de La Chaux-de-Fonds. Una de estas ilustraciones de Viollet fue calcada por Jeanneret:[34] la restitución al estado primitivo de la entrada con los contrafuertes y las cuatro estatuas ecuestres, que con posterioridad serían trasladadas a San Marcos de Venecia. En una carta previa a Klipstein el 13 de febrero, en la preparación de este viaje, Jeanneret había expresado su posición frente al templo: «Usted sueña con Constantinopla; y yo sueño desde hace tiempo lo mismo. Mi vida de estudio siempre rechazaba la cúpula de Santa Sofía en el azul de los espejismos. Pero hoy las circunstancias han cambiado».[35]

En Estambul, dibuja el exterior de Santa Sofía y anota a: «Si se quiere ofrecer un aspecto monumental y grandioso, es necesario perder la idea de la escala humana».[36] Descubre en Santa Sofía un dispositivo efectivo para manipular la escala: quita intencionalmente uno de los minaretes para tener una apreciación total del volumen del templo y en la página contigua dibuja la torre de Gálata. Quiere comparar la localización determinante de ambos monumentos y, de hecho, ambos se aíslan del tejido de la ciudad. La torre es hermética al nivel de la calle y se encuentra separada de las viviendas que la rodean: «El gran muro da un aire de misterio. La torre evita todo contacto con las casas».[37] Y en ella no todas las ventanas funcionan del mismo modo; sus ritmos son diversos gracias a la variedad de dimensiones y las formas de horadar la superficie. Esta lección le servirá en proyectos futuros para evitar ventanas comunes e inventar nuevas combinaciones. Asimismo, descubre que Santa Sofía se inscribe en un prisma elemental y anota: «Justo. Son los cubos los que actúan, y el emplazamiento del edificio sobre la colina».[38] En otro esquema apunta: «Por detrás está cerrada. Hay pues una dirección, una cabecera».[39]

También Klipstein dibuja el exterior de Santa Sofía: «Espero que no te sientas atemorizado por esto, porque también tú puedes dibujar a lápiz, y si recuerdo bien algunos esbozos que hiciste en España, bien podrías ser tú mi maestro», le comenta Jeanneret.[40]

31. Paul Turner: *La formation de Le Corbusier,* pág. 53.
32. Édouard Corroyer: *L'Architecture romaine*, pág. 123.
33. Le Corbusier: *Le passé à réaction poétique*, pág. 73.
34. Viollet-le-Duc: *La décoration appliquée aux édifices*, pág. 38.
35. Véase el capítulo «La partida en Dresde» de este mismo trabajo.
36. Carnet 1, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 77.
37. Ibídem, pág. 79.
38. Carnet 2, ibídem, pág. 116.
39. Ibídem, pág. 118.
40. Véase el capítulo «La partida en Dresde» de este mismo trabajo.



113



114



115



116



117



118

113 Interior de Firminy-Vert, Le Corbusier. Fotografia de Merwan Chaverra Suárez.

114 Panorámica desde uno de los minaretes de la mezquita de Süleymaniye.

115 La mezquita de Süleymaniye, probablemente vista desde Chah Zadé.

116 Escorzo del costado sudoeste de la mezquita de Süleymaniye. FLC 2508.

117 Entrada noroeste al *avlu* (patio) de la mezquita.

118 Muro del *avlu* de la mezquita y detalle del portal de entrada al recinto cementerial del TreTürbe.

119 Escorzo de la cara sudeste de la mezquita de Süleymaniye.

120 Inmueble Clarté, 1930-1932. Ginebra. Le Corbusier.

En un esquema posterior, Le Corbusier recuerda los juegos de luz que producen las pequeñas ventanas del tambor de la cúpula.[41] En lo sucesivo Santa Sofía se convertirá en un modelo a seguir o reinterpretar, como por ejemplo en la iglesia de Firminy-Vert.

En *Vers une architecture,* el maestro se referirá al templo en varias ocasiones. En el capítulo «Trois rappels a messieurs les architectes», utiliza una vista axonométrica tomada de la *Histoire de l'Architecture,* de Choisy, que le permitirá señalar la importancia del plan en el que toda la estructura se desarrolla siguiendo una regla que subyace en la base. La planta de Santa Sofía se podría comparar con la del proyecto para el Palacio de la Asamblea de Chandigarh. En el mismo capítulo, Le Corbusier confronta Santa Sofía con San Pedro del Vaticano,[42] una comparación que se desarrollará más adelante, en el contexto de este mismo viaje.

Süleymaniye

Construida por Sinán, es una de las mezquitas de Estambul a las que el joven dedica más atención.[43] Se sabe que es una reinterpretación del modelo de Santa Sofía y que utiliza la cúpula central, contrarrestada por dos medias cúpulas y naves situadas tras las arcadas que sirven de sustento a los muros-tímpanos. En la Süleymaniye y a partir de Santa Sofía, este *Gran Mehmir* regresa a la construcción de un espacio más estable, característico del tipo centralizado.

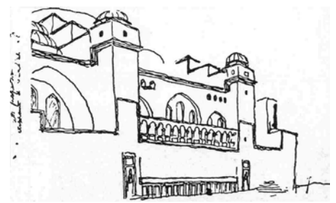
La mezquita tiene una estratégica posición en la colina más elevada de Estambul. El joven sube hasta lo alto de uno de sus minaretes para tomar una panorámica de la ciudad. En otra de sus fotografías vemos uno de los costados de la mezquita con sus cuatro minaretes, donde se percibe mejor su posición, más determinante para la ciudad que la propia Santa Sofía.

Dibuja Süleymaniye desde diferentes ángulos y destaca el punto de vista del peatón. Una fotografía y varios esquemas permiten observar las puertas de acceso al patio de abluciones. Será recurrente en la obra de Le Corbusier la utilización de dispositivos de entrada similares a los de las mezquitas: concretamente el marco de la casa Currutchet o el del convento de La Tourette. Se podría comparar también el dibujo de uno de sus costados y el frente del inmueble Clarté en Ginebra, de 1930-1932, equivalente por sus escalonamientos en el remate de la edificación y sus puertas de ingreso.

Yeni Valide

En la desembocadura del Puente Nuevo se levanta la mezquita Yeni Valide, conocida como «la Negra», a causa de la pátina que la recubre. Su construcción fue iniciada hacia 1597 por el arquitecto Davoud Aga.

En una axonometría, se evidencia que la mezquita está compuesta por la adición de dos cuadrados, la cúpula inscrita en uno, el patio en el otro. En los dibujos se aprecia la compleja articulación de la escalinata a su costado. Un dibujo en color muestra la cerámica que, incrustada en un pilar, ilustra la Kaaba, el negro santuario de La Meca. Klipstein lo habría definido como «concepto intelectual»;[44] Le Corbusier se referirá a este como un prisma puro y negro, en *La Ville Radieuse*: «La Kaaba, la tumba del Profeta, en La Meca, una emocionante colaboración entre formas y colores con un sentimiento elevado».[45]

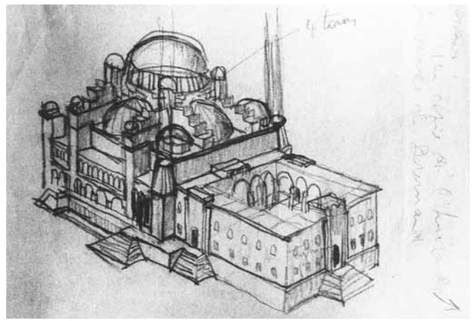


119



120

41. Véase CCA DR 1983: 0877
42. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 158.
43. Carnet 2, en Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 119.
44. En Max Vogt: «Remarks on the «Reversed» Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein», pág. 49.
45. Le Corbusier: *La Ville radieuse*, pág. 154.



121



123



122

121 Mezquita de Yeni Valide.

122 Escalinata de la mezquita de Yeni Valide.

123 Cerámica en un pilar de la mezquita Yeni Valide que ilustra la Kaaba en La Meca. Dibujo y anotaciones.

124 Mezquita del Sultán Ahmed, conocida como la mezquita Azul.

125 *Chardivan* de la mezquita de Rüsten Paşa.

Sultán Ahmed

Unos pasos al sur del hipódromo, se encuentra Sultán Ahmed, «la mezquita Azul», por las más de veintiuna mil baldosas de cerámica que recubren sus muros y los arcos de su sala central. Fue construida de cara al mar por otro discípulo de Sinán, Mehmet Aga, hacia 1606.

Jeanneret tomará una fotografía de la Azul, donde, en primer plano, se reconocen el hipódromo y el obelisco de Teodosio. Para los especialistas en estos temas, salvo el lujo, la policromía y una intencionada búsqueda de grandiosidad, acrecentada por su espléndida posición, Sultán Ahmed no aportó nada nuevo al desarrollo de las mezquitas de Sinán, pues su cúpula es constreñida y reproduce de manera casi exacta la de Cheh Zadé y, en parte, la de Santa Sofía.[46]

No obstante, hay otra razón por la que este templo se mantiene en la memoria de los turcos: se cuenta que, antes de ser construida Sultán Ahmed, la Kaaba era la única mezquita con seis minaretes. La repetición de este número en la Azul desató la ira del Islam y no hubo más remedio que construir otro minarete en el santuario de La Meca.[47] Le Corbusier lo recuerda en una de sus notas a la versión final de *Le voyage d'Orient*:

> Levantando seis minaretes en su mezquita, el sultán Ahmed excitó la ira religiosa del pueblo, pues solo la Kaaba en la Meca tenía ese número. Sorteó hábilmente la dificultad haciendo construir a su cargo un séptimo minarete en la Kaaba.[48]

Rüstem Paşa

En el bazar egipcio visitan la mezquita de Rüstem Paşa, edificada por Sinán hacia 1561 y reconocida por su refinado trabajo de azulejos. Jeanneret la fotografía y dibuja alguno de sus detalles: el *chardivan* del *avlu* desde el exterior, la planta y la sección, todo ello con diversas anotaciones, además de una imagen del interior de la sala de oración.

Nuruosmaniye

Cerca del café de Mahmoud Paşa y del Gran Bazar, se halla Nuruosmaniye, la «mezquita de los Tulipanes», que según Jeanneret, por su extraña posición, complica la presencia de su vecina Bajazid. También conocida como «la mezquita barroca», fue construida por Siméon Kalfa, discípulo de Sinán, por encargo de Mustafá Aga. Su nombre significa «luz de Osmán» y fue una de las más afectadas por los repetidos incendios de Estambul. En una vista general se aprecia la galería que rodea la mezquita, los dos patios y su estratégica posición. Será una de las más estudiadas y dibujadas por Jeanneret.

Bajazid

Próxima a Nuruosmaniye, Bajazid es conocida como «la mezquita de las palomas», obra de Hayreddyn (1501-1505). Jeanneret reproduce en su cuaderno la sala de oración y al margen anota: «Digno de mención el efecto de profundidad inmensa a causa de la iluminación desde lo alto».[49] Una perspectiva enseña la biblioteca de Bajazid, un recinto de ocho metros

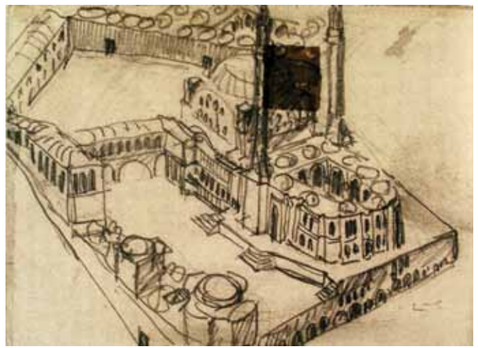


124

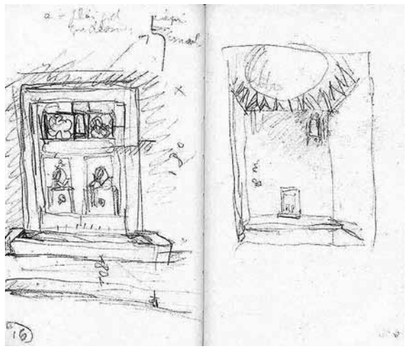


125

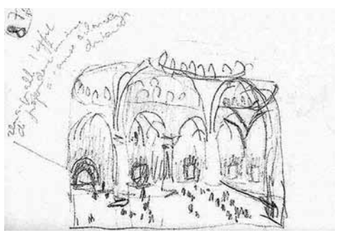
46. Humberto Scerrato: *Islam*, pág. 165.
47. «Peregrinación a la Meca», pág. 192.
48. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 82.
49. Carnet 2, en ídem: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 85 (87).



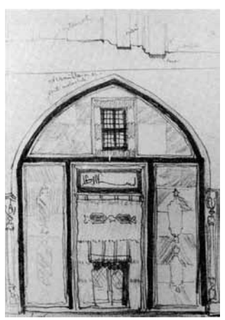
126



128



127



129



130

126 Mezquita de Nuruosmaniye.

127 Sala de oración de la mezquita de Bajazid.

128 Fuente y sala de la biblioteca de Bajazid.

129 Puerta de ingreso a Kara Ahmet Paşa.

130 Mezquita de Fatih Mehmed o Sultán Mehmed.

131 Patio de la mezquita del Sultán Selim.

132 Cúpula de la mezquita del Sultán Selim.

133 Mezquita Pyale Paşa.

de altura, completamente hermética, salvo por una pequeña ventana en el extremo superior derecho del recinto. La luz entra desde lo alto, como en Santa Sofía.

Es posible comparar este interior de la biblioteca de Bajazid con el costado oriental de la nave de la iglesia de La Tourette, tanto por la proporción del espacio como por la estratégica posición de la ventana, que permite la entrada de luz desde uno de sus ángulos.

Junto con el Gran Bazar y Nurousmaniye, Bajazid completa una tensión, una trinidad.

Kara Ahmet Paşa y Fatih Mehmed

No lejos de Santa Sofía, otra mezquita, Kara Ahmet Paşa y, cerca del acueducto de Valens, un complejo religioso similar al de Mahmoud Paşa, con madrazas, caravanserrallos, tumbas y *hans*, que corresponden al conjunto de la mezquita Fatih Mehmed. Esta aparecerá en algunas de las vistas generales de Estambul captadas por Jeanneret, en las que destaca su posición, los cuadriláteros de los *hans* que la rodean, sus minaretes rococó, la gran cúpula y la puerta que cierra el patio.

Sultán Selim

Junto con Süleymaniye y Nuruosmaniye, Sultán Selim es una de las mezquitas que Jeanneret estudia con entusiasmo. Tomará algunas fotografías del exterior, del camino hacia el acceso, del patio de abluciones: «En el patio, el rumor del templete de la fuente no traspasa las nubes de sombra que descienden de los pórticos cupulados».[50]

La mezquita de Sultán Selim corresponde a la tradición constructiva de las de cúpula inscrita en un cuadrado definido por muros que soportan directamente su peso. Los dibujos de Jeanneret muestran la relación entre la cúpula y el volumen que la soporta. Años más tarde, en *Urbanisme*, Le Corbusier se referirá a Sultán Selim como «la melodía suave de las formas más dulces»,[51] haciendo alusión a la curva de la cúpula, perfectamente engarzada a su sistema de soporte.

Pyale Paşa

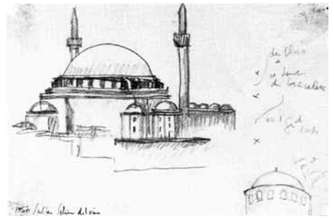
La mezquita de Pyale Paşa se encuentra cerca de Kassim Paşa. En su interior, el arquitecto repara en el *mihrab*:[52] «Cerámicas en Pyale Paşa. Teoría sobre el blanco como fondo, motivada por el *mihrab* azulejado. Y también por la blancura impoluta de la iglesia y por esta sepultura, semejante a un cilindro totalmente negro con filigranas y escrituras doradas».[53]

Las impresiones de estas edificaciones reaparecerán en otra de sus crónicas, «Les mosquées», publicada en dos partes, los días 22 y 25 de noviembre de 1911[54] y también en 1926, en el *Almanach d'architecture moderne*.[55]

> Es necesario un lugar silencioso que tenga una cara orientada a La Meca […] Se requiere una amplia luz difusa a fin de que no haya sombra alguna, y en todo el conjunto, una sencillez perfecta; en las formas debe encerrarse una inmensidad. El suelo debe ser más extenso que una



131



132



133

50. Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 79.
51. Ídem: *Urbanisme*, pág. 55.
52. Carnet 2, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 119.
53. Ibídem, págs. 59 (57).
54. Ch-É. Jeanneret: «En Orient. Constantinople. Les mosquées».
55. Le Corbusier: *Almanach d'architecture moderne*, págs. 58-59.



134



135



136

134 Jeanneret en Pera, Auguste Klipsten.

135 Cementerio de Eyüp. Acuarela. FLC 1792

136 Tumbas del cementerio de Eyüp. Acuarela. FLC 2.854.

137 Tumbas del cementerio de Ascöy.

138 Lápidas del cementerio de Ascöy.

plaza, no para dar cabida a las multitudes, sino para que los pocos que vienen a orar sientan alegría y respeto al sentirse en esta inmensa casa […]; ningún mueble, nada de asientos, […] provistos del Corán, ante el cual uno se pone en cuclillas; de un vistazo pueden verse los cuatro ángulos, se siente su presencia clara y se construye el gran cubo perforado de pequeñas ventanas desde donde se elevan los cuatro gigantescos torales que unen las pechinas; entonces se ve centellear la corona luminosa de mil pequeñas ventanas de la cúpula. Por encima, es un espacio amplio del que no puede retenerse la forma; puesto que la semiesfera tiene el encanto de sustraerse a la medida. De lo alto penden verticalmente innumerables hilos; llegan casi hasta el suelo, reteniendo unos listones donde se fijan las lamparitas de aceite, teoría cristalina rodando en círculos concéntricos, posando por la tarde un techo centelleante sobre la cabeza de los fieles […] El *mihrab*, frente a la entrada, no es más que una puerta sobre la Kaaba. No tiene saliente, no tiene cuerpo…[56]

Después de un trabajo paciente, Jeanneret descubre que lo que rige las formas de las mezquitas son prismas elementales. Se trata de un lenguaje simple y claro. El plano es la base de la mezquita, un eje único hacia la Meca que determina su posición y composición:

Una geometría elemental da disciplina a estas masas: el cuadrado, el cubo, la esfera. En el plano, es un complejo rectangular de eje único. La irradiación de los ejes de todas las mezquitas en tierra musulmana, hacia la piedra negra de la Kaaba, es un grandioso símbolo de la unidad de la fe.[57]

La mañana del 18 de julio, Jeanneret retoma la pluma y desde un café de Pera escribe a su maestro L'Eplattenier para comentarle su paso por el cementerio de Eyüp:

[…] Vea, este instante es exquisito: saboreo un café en los alrededores de Pera, cerca de una mezquita perdida, pero ¡claro, toda mi jornada se ha ido al traste! […] Soñaba tener tranquilidad y quería indagar; pues en materia de pintura usted me presionó bastante y me hubiese gustado hacerlo con calma. Entonces llegaron unos necios y luego una veintena de muchachos, y en esas un agente me echó de allí, pues no tenía permiso: un cementerio derrumbado en un suburbio completamente perdido […] No hablaré de Constantinopla; es mejor no hablar cuando no se puede decir nada, como es mi caso. De todos modos, es diferente de lo que uno se imagina. Adrianópolis estuvo muy bien, y Rodosto también [...][58]

Jeanneret interrumpe la carta. L'Eplattenier le ha enviado noticias de La Chaux-de-Fonds: el aprendiz de arquitecto ha sido finalmente propuesto como profesor de la Escuela de Artes Decorativas. Ante la noticia, no deja de sentir cierta contrariedad, más aún si se tiene en cuenta que deberá enseñar artes decorativas.

Pero usted me amarró, querido señor, ¡Me anudó la pata a la mesa! […] ¡No creía que eso fuera a ocurrir tan rápido! Ahora, en los registros de los hoteles, mi amigo Klip firma por mí: «maestro de escuela». Cuando me enteré, me miré inmediatamente en el espejo, no para ver si había puesto canas, sino para comprobar si tenía aspecto de empleado. Me causó pánico: me faltaba el bigote. En mí, esto es un punto débil, una tara. ¡Una escuela de artes decorativas! El nombre me asusta. Pero sé que para usted eso es moderno. Desde mi viaje a Alemania, detesto las escuelas. Fue hermoso ser alumno suyo sin estar precisamente en una escuela […] Todo lo que usted dijo es verdad […] Regreso a mi tumba. Y lo saludo con alegría […][59]

La mañana del 19 de julio vuelve a la carta que la víspera había comenzado a escribir a su maestro. Tiene un recuerdo para Signac, y cree que debió pintar Estambul de madrugada, pues es el único momento en el que había podido captar la atmósfera colorida de sus pinturas. Comenta a L'Eplattenier los mosaicos de la Kahrié Djami y su intención de seguir viaje hacia El Cairo.[60]

Vuelvo a Constantinopla: […] Creo que hay una hora en que la ciudad se torna oriental, o más bien, en que puede tener algo de esa magia que constituiría todo nuestro sueño: es sobre las tres o las cuatro de la madrugada, cuando sale el sol y Estambul está cubierto de neblina. Es entonces cuando la imaginación puede trabajar. Yo me había imaginado Constantinopla sobre todo a través de Signac. Una sola cosa es plausible: Signac era muy madrugador. Desde mi cama, por la ventana abierta, en varias ocasiones he visto Estambul bajo la luna llena o entre brumas, a las cuatro de la mañana. Uno no tendría más que levantarse y bajar a Gálata […] Por otra parte, tal vez no sepa usted que no se puede ver ningún mosaico de Santa Sofía. Los que aún se conservan en Kahrié Djami no son comparables a los de Ravena.[61] El interior de Santa Sofía no puede verse […] Blasfemaría a gusto, pero correría el riesgo de las penas del infierno, así que espero. Las velas blancas de los barcos son negras; los perros están muertos, y los cipreses, cortados. ¡El Cuerno de Oro es azul! […] El cementerio de Eyüp es un sueño. En el de Santori hay demasiado polvo. […] Definitivamente los turcos nunca han tenido un genio nacional; todo es obra de los árabes. Uno termina por convencerse de que ¡no poseen una arquitectura nacional! En Hungría, en Bulgaria y Rumanía es algo muy distinto. ¡Y en El Cairo eso debe ser genial! ¿Por qué no iría yo a El Cairo? […][62]

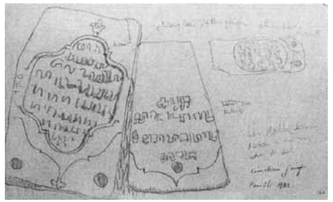
En horario de tarde, Jeanneret vuelve a visitar el suburbio de Eyüp para pintar una acuarela. Finalmente serán dos acuarelas.[63] Horas después de escribir la carta, parte hacia el norte de Pera, donde visita el cementerio judío de Okmeydany, o Ascöy. Para llegar desde Los Pequeños Campos de los Muertos hasta el cementerio, pasa por el sector de Kassim Paşa. Cerca del camposanto, un cortejo fúnebre que sale a su paso le permite reflexionar sobre el papel de la vida y de la muerte, que leemos en un apartado de «Pêle-mêle, retours et regrets»:

Cuando en Pera veo pasar los desfiles fúnebres ortodoxos, con el cadáver al descubierto sobre el que vuelan las moscas, pálido y asqueroso bajo el sol, siento repugnancia. ¿Por qué esta ostentación del horror? ¿Es para hacer pensar a cada uno de los presentes que el fin tiene que llegar? ¿No deberían predicarnos mejor la buena vida? Vivir bien, en armonía, aprovechando los beneficios de la Tierra, es nuestro programa, creo yo. El resto no es cosa nuestra. Cuando Ella llegue, tendremos que capitular, ya que Ella es la más fuerte. Pero, al menos, que antes de partir, tengamos algo y que, para la partida, pongamos buena cara…[64]

En Ascöy, el joven toma unas fotografías de tumbas horizontales, diferentes de las lápidas verticales del resto de cementerios de Constantinopla. En el dibujo del camposanto, enfatiza sus inscripciones y anota:



137

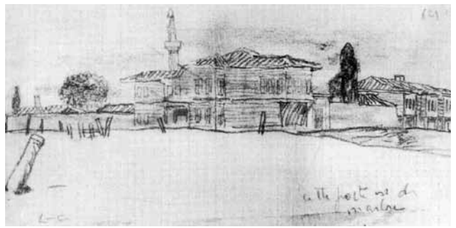


138

56. La descripción continúa en Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* págs. 76-82.
57. Ibidem.
58. FLC E2-12-92T.
59. FLC E2-12-92T-93T.
60. En su segundo viaje a Estambul en 1948, Le Corbusier dibujará la Kahrié Djami, el interior de Santa Sofía y el gran portal de entrada al palacio Topkapi, para ratificar las medidas y corroborar el Modulor. Le Corbusier: *Le Modulor,* pág. 197.
61. Brooks afirma que se trata de la iglesia de San Vitale. H. A. Brooks, opus cit., pág. 111.
62. FLC E2-12-92T-93T.
63. Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 119.
64. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 116.



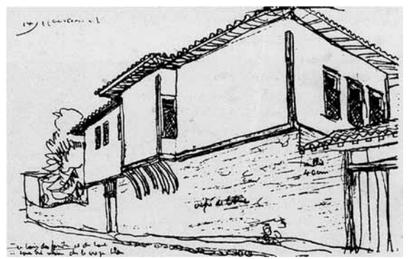
139



140



141



142



143



144

139 Casa en el sector de Kasim Paşa próxima al barrio de Tepebasi.

140 Agrupación de casas en el sector de Kasim Paşa.

141 Casa en el sector de Kasim Paşa.

142 Casa en Estambul.

143 Konak en un lugar no identificado de Estambul. FLC 6111.

144 Calle y casas con muros de cerramiento en Estambul.

> […] sobre una colina en forma de cúpula, plana por detrás, el cementerio judío donde brillan en su austero cuadro las mil facetas blancas de las tumbas. Los cipreses se suceden en su ascensión y se aíslan serenos y algo torcidos hacia la cima. El gran campo de Kassim Paşa.[65]

En otro apartado de su crónica compara:

> Aforismos turcos: Donde no hay casas hay tumbas. Así la tierra está siempre habitada. En esta tierra, el país es un desierto; donde se construye, se plantan árboles. En casa, el país es un aforismo respecto a Oriente: cuando edificamos, desplantamos. Estambul es un vergel; la Chaux-de-Fonds, un pedregal.[66]

La vivienda

Jeanneret ha trabajado para comprender Constantinopla a través de sus sepulturas y mezquitas, pero también dedica parte del tiempo a estudiar la vivienda. Tal vez no encuentra en ella elementos innovadores respecto a los que ha visto en otras regiones del viaje, como en Bulgaria, Rumanía y Serbia, donde había logrado adentrarse en el ámbito particular. Sus dibujos de viviendas de Constantinopla corresponden a vistas exteriores del *konak*,[67] o vivienda típica de esta zona. En la región de Kassim Paşa, al noroeste de Pera, repite sus notas gráficas y las describe así:

> […] El arte es rudo y encantado. Rudo cuando el sol está detrás y la montaña no es sino una escalera seca, marrón y negra, con un entejado cuadrado y completamente perforado por miles de ventanas cuadradas desde donde se puede contemplar el cielo blanquecino. Encantado como un huerto cuando el sol reluce en lo más alto y la madera y los techos se tornan violáceos gracias al verde que todo lo invade y brilla dulcemente.[68]

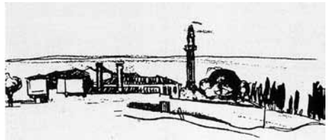
En Kassim Paşa, toma una foto de una calle flanqueada por dos casas con los tradicionales gabinetes en voladizo. Un ciprés marca el eje vertical del encuadre.

La mayoría de los *konaks* son construcciones de madera cerradas en su basamento, con los segundos niveles proyectándose como miradores hacia la calle, y en ocasiones dispuestas en torno a un patio o un jardín interior, una solución empleada para evitar la congestión propia de la ciudad. El terreno sobre el que se asienta el *konak* es aceptado en su estado natural y no afecta a los principios básicos de la vivienda, que tiende a separarse del suelo.

El joven reseña las características típicas del *konak* y destaca los gabinetes en voladizo, con sus diminutas ventanas laterales, que simbolizan el vestido típico de la mujer turca. Este saliente o gabinete es un recurso que Le Corbusier empleará en varias ocasiones, como en la villa Planeix (1927) en París o en La Tourette, donde las celdas de los monjes avanzan hacia fuera. El convento dominico se eleva del suelo y deja que el terreno pase naturalmente por debajo. Y en las casas:

> […] se es perfectamente feliz, totalmente impresionado por la dicha de vivir que se siente más allá de esos cincuenta centímetros de ladrillo o de piedra, vida de quimeras en jardines celosa-

65. Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 78.
66. ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 119.
67. A propósito de la influencia de la vivienda turca en la obra de Le Corbusier, véase Max Vogt: *Le Corbusier the Noble Savage*.
68. Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, págs. 77-78.



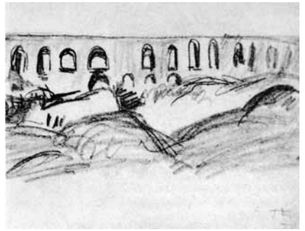
145



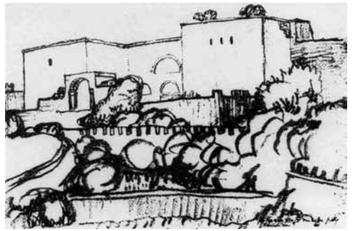
146



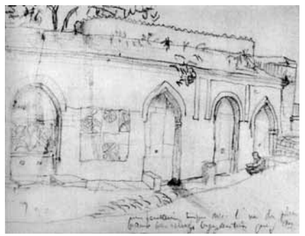
147



148



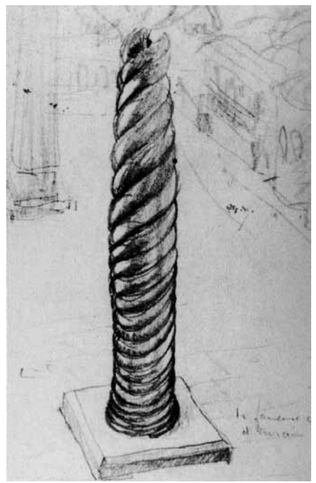
149



150



151



152

145 Granja con minarete.

146 Casa en el Bósforo. FLC 2382.

147 Casa en el Bósforo. Dibujo con toques de color. FLC 6125.

148 Acueducto de Valens o Bozdogn Kamesi.

149 La puerta de Oro, palacio de las Siete Torres.

150 Fuente con bajorrelieves bizantinos.

151 Bajorrelieve bizantino.

152 Columna de Adriano, traída desde Delfos por Constantino hacia el año 479.

153 El Bósforo visto desde Escutari.

154 Pera desde el Cuerno de Oro.

155 Edificios de Pera.

mente cerrados. Prisiones, es verdad, pero prisiones de odaliscas. Y para nosotros es pues como una estancia un poco dolorosa, melancólica, bienhechora… [69]

Edificios públicos, fuentes, rejas, detalles

En sus recorridos por Estambul, Pera y Escutari, Jeanneret se detiene frente a algunos edificios públicos, toma fotos de fuentes y plasma detalles de rejas, puertas, cornisas, columnas y fachadas, entre otros.

Visita el museo de Antigüedades Orientales y el museo Arqueológico (próximo a Santa Sofía). No le pasa desapercibido el acueducto de Valens, o *Bozdogn Kemesi* como lo conocen los turcos, cerca de la zona de Zeyrek, que en sus comentarios describe como un espectro bizantino, moderno como un buque, con aberturas comparables a ojos de buey.

En el extremo oeste de Estambul, sobre la costa del Mármara, cerca de Yedikule, se encuentra el palacio de las Siete Torres. Dibuja el portal monumental de entrada, su configuración en forma de U, como una característica de la arquitectura turca.

En pleno corazón de Estambul, cerca del bazar, toma una fotografía de la calle Divanyolu, y otra, en Necati Bey Caddesi, de la fuente de Tophane y de un detalle de un vaso con flores en bajorrelieve. Dibuja aquí una fuente bizantina y fotografía uno de sus bajorrelieves: dos aves dispuestas bajo un estricto eje de simetría.

A occidente de Santa Sofía, junto al obelisco de Teodosio se levanta el hipódromo de Estambul, At Meydani. La mirada de Jeanneret se ha concentrado en un objeto que retendrá en su memoria: una columna délfica, la de Adriano, traída desde Grecia por Constantino hacia el año 479. Esta columna estaba compuesta por tres serpientes entrelazadas según consigna la página 150 de su Baedeker.[70]

La ciudad

El joven dibuja la ciudad, el Bósforo visto desde Escutari y Estambul a la izquierda con sus minaretes y cúpulas; Pera, a la izquierda, con la torre de Gálata. Para Jeanneret, Pera –a diferencia de Estambul y de Escutari– tiene un perfil en diente de sierra. Es una ciudad de comerciantes, de buscadores de oro, ciudad densa, como se puede apreciar en uno de sus dibujos. En sus comentarios la compara con Nueva York: «El Levantino [se refiere a Oriente Próximo] se concentra alrededor de una torre formidable en Pera, una ciudad comprimida con aires neoyorquinos y también diluvianos que acorrala a los turcos, mientras éstos, adormilados, no se despegan de su *kief*».[71]

Ya de joven, Le Corbusier comienza a tener una visión preconcebida de la ciudad americana, y la afirma en varias ocasiones.[72] Nueva York, Pera y Roma son ciudades de edificios altos y densos, ciudades donde no se respira, a las que la luz apenas llega, carentes de espacio y vegetación, a diferencia de Estambul.

En Pera observa una luz particular, sus casas de piedra unas sobre otras, como piezas de dominó puestas en pie, una ciudad poco arborizada, de calles estrechas y empinadas. Es árida, pero le parece graciosa por su torre, que semeja un centinela arrogante.



153



154



155

69 Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 71.
70. Karl Baedeker: *Grèce*.
71. Le Corbusier, opus cit., pág. 69.
72. Se puede deducir que, para Le Corbusier, Nueva York es a Pera lo que la Ville Radieuse (o el Plan Voisin) a Estambul. Véase Le Corbusier: *Urbanisme*, pág. 50.



156



157



158



159

156 Panorama de la ciudad desde la mezquita del Sultam Selim.

157 El Cuerno de Oro y el puente de Gálata. Acuarela.

158 Fatih Mehmed, edificaciones de Pera y cipreses.

159 Pera y Estambul desde Taxim. Acuarela.

160 El Serrallo y el palacio Topkapi desde el Bósforo. Acuarela.

Dibuja un panorama de la ciudad desde la mezquita Sultán Selim. A la izquierda aparecen el Cuerno de Oro y Pera con su torre; al fondo, la colina de Escutari y, a la derecha, Estambul. Sobresale la Süleymaniye y a su lado Santa Sofía. Algunas siluetas han sido dibujadas desde Pera, otras desde su habitación de la pensión Müller: «Las mezquitas, de Süleymaniye a Mehmed, cortan el azur como siempre».

Klipstein, que como su amigo ya se siente más a gusto en la ciudad, comenta:

> Nos sentimos muy cómodos, tenemos el gran placer de quedarnos aquí, con una magnífica vista sobre el Cuerno de Oro, Estambul y Hagia Sofia, Sultán Ahmet, Sultán Suleiman, Sultán Mehmed y una gran cantidad de mezquitas menores. Lejos, más allá, se ve el mar de Mármara como una fina línea, y sobre el horizonte, el gran muro de las montañas asiáticas, con la cumbre del monte Olimpo cubierta de nieve (Uludag)... Esto es lo que constituye la muy venerada belleza de Constantinopla.[73]

Jeanneret dibujará una vista del Mármara y del puente de Gálgata y, en sus extremos, las mezquitas. Se distinguen las de Süleimaiye y Fatih Mehmed, enlazadas por el Mármara. En la parte inferior del dibujo se aprecia el Cuerno de Oro, atravesado por el puente de Gálata, que ha trazado paralelo al Mármara, reforzando la horizontal. El joven intenta corregir lo que le disgusta de Estambul, trata de convertirla en un plano horizontal sobre el cual se apoyen las mezquitas. Más adelante, en Roma, trazará una vista similar en la que unirá la cúpula de San Pedro con el ábside de Pirro Ligorio, a través de una línea horizontal. Jeanneret pretende liberar las mezquitas del magma urbano que las envuelve.

Desde el barrio Taxim, cerca de su hospedaje, dibuja nuevamente las mezquitas de Süleymaniye y Fatih Mehmed. Y vuelve a la acuarela: la de Süleymaniye parece flotar solitaria sobre la tenue línea del Mármara. Manchas violáceas recogen la atmósfera y las apretadas edificaciones de Pera y sus cipreses.

Para el joven, la mezquita de Süleymaniye es la más determinante de Estambul por su posición estratégica. La de Sultán Selim, ligeramente más achatada, parece ser la segunda. A partir de un boceto, pinta un par de acuarelas coloridas como las de Signac, desde donde se ven el Serrallo y el palacio Topkapi. Los barcos que surcan el Bósforo parecen movidos por el viento.

Jeanneret ha dibujado la ciudad desde todos sus flancos, su interior y su exterior. Establece las afinidades y diferencias entre Estambul, Pera y Escutari. Ha logrado afianzar una imagen completa y precisa de Constantinopla.

Pero, distraído, el joven viajero ha olvidado por completo enviar noticias a sus padres. La mañana del domingo 23 de julio les escribe por fin:

> ¡Vaya! Acabo de darme cuenta de que hace varias semanas que no he escrito. También advertí que los correos de Pera permanecen silenciosos. Perdonadme. El tiempo pasa como en un sueño, hay que enfrentarse a la realidad […]. Albert envió dos acuarelas, ¡santo cielo, cómo habla! […] Hay que confesarlo: cuando Albert está cerca, os olvidáis de mí. Desde junio no he recibido ni una palabra de casa, salvo una postal escrita rápidamente después del café […] ¿Qué ha pasado con mis famosos artículos de los diarios? […] No hay noticias del cólera. Es una broma, una



160

73. Traducido del alemán, en los diarios de viaje de Auguste Klipstein, donados por su hija al Institut für Geschichte und Theorie der Architektur.



161

obsesión europea…, como los salteadores de caminos. Hemos visto de todo, hemos frecuentado tantos rincones de Constantinopla que ya deberíamos estar sarnosos, etc. […] Resumiendo, todo va bien, ¡la subida a la torre de Süleymaniye, perfectamente lograda! Pueden dar la orden de imprimir.[74]

El desastre en Estambul

El 23 de julio, Jeanneret y Klipstein visitan la zona de Kassim Paşa en Pera, Sishane, para asistir a una parada militar en conmemoración del aniversario de la Constitución. De repente, esta es interrumpida por los bomberos.

> […] Era la fiesta de la Constitución. La Joven Turquía en masa asistía al desfile. Entre la polvareda roja, opaca y levantándose en remolinos, […] marchaban las prietas filas de estudiantes armados, hasta el infinito. El ejército había desfilado. Tras él, inesperadamente, aparecieron los bomberos al completo, a centenares. Estábamos estupefactos: ¿qué hacía allí esa gente en un día como ese? ¡Sin embargo, en este país de ataques disimulados y complots, era la hora propicia para las venganzas reaccionarias! […][75]

Entre la gran agitación política que ha caracterizado siempre a la ciudad, no es extraño que Jeanneret imagine que la presencia del cuerpo de *tumbaxilar*[76] sea el indicio de un motín inminente, pero realmente el origen de la algarabía estaba en Estambul, que nuevamente era víctima de una catástrofe: «Así, mientras los bomberos de Constantinopla se pavonean hoy en la fiesta, a pocas horas de Estambul, Estambul arde socarronamente en tres puntos».[77] Horas más tarde se percatan de la magnitud del desastre:

> Cansados de la parada matutina, leíamos detrás de los postigos cerrados. Por casualidad pegamos la nariz a la ventana: Estambul estaba coronada por una gran humareda negra y las llamas brotaban del edificio del Estado Mayor. En la calle, grupos de «bomberos voluntarios», descalzos, pasaban corriendo y gritando como locos.[78]

Salen del hotel y van a curiosear:

> Nos vestimos y bajamos rápidamente por los Pequeños Campos de los Muertos, cruzamos Gálata y llegamos al Cuerno de Oro, sobre el puente de los barcos […] La muchedumbre se agolpaba sobre el puente para contemplar el incendio; se adivinaba ya el inmenso desastre. Subimos por las tortuosas calles próximas al bazar y bordeadas de tiendas. Corría un torrente de agua tiznada; también un torrente de *hamals* (cargadores) de pequeños artesanos que, sin un lamento pero gritando para abrirse paso, trasladaban su mobiliario y utensilios. La multitud curiosa sube y la policía todavía no se ha organizado […][79]

Lo que comenzó como un simple fisgoneo de Jeanneret y Klipstein, ahora los hace testigos de acontecimientos espeluznantes contrastados con expresiones de curiosidad:

> El fuego ha prendido simultáneamente en tres puntos: primero en los edificios gubernamentales que rodean el Ministerio de la Guerra; después ha sido el barrio adyacente a Yeni Valide Djami. A lo lejos, completaban el triángulo esas calles tan turcas cerca del barrio de la mezquita de Chah Zadé, construidas en madera, morada de miles de pequeños artesanos. El inmenso triángulo debía cerrarse y, como el viento extendía la llama, se propagó hasta entrada la noche en Sultán Mehmed por un lado y por el mar, en Veni Capon, por el otro, ¡formando un trapecio que abarcaba dos millones de metros cuadrados!... Por la noche estamos en la plaza de Sultán Bajaret. Los tres focos han confluido y el viento cambia de dirección haciendo temer por el Bazar […] las tiendas se iluminan, las mercancías se acumulan ante las puertas. Llegan grupos de *hamals* conducidos por policías a caballo y se lo llevan todo. Pasan coches cargados hasta los topes, tirados por bueyes impasibles o por caballos que se encabritan […][80]

En los alrededores se ha venido desarrollando un drama más cruento para los habitantes del municipio (unos cien mil según sus apuntes),[81] en una tragedia personal.

La ciudad había sido presa del fuego en repetidas ocasiones. Los incendios formaban parte de la cotidianidad de la población, hasta el punto de que en 1626 se dispuso que todo vecino tuviese una escalera de la altura de su casa y una barrica de agua para contribuir a la extinción en caso de fuego en vez de escapar gritando. A pesar de esta y de muchas otras ordenanzas, los incendios se hicieron más frecuentes desde fines del siglo XVII, entre otras cosas por la intervención de unos nuevos aliados, los jenízaros. Sus habituales motines para obtener un aumento de paga comenzaban con la exhibición pública de sus marmitas y terminaban con escenas de pillaje y quema de casas.[82]

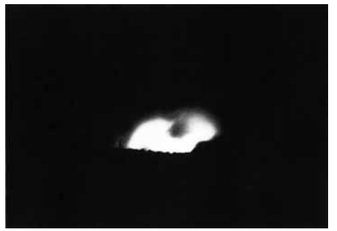
Es posible, pues, que Jeanneret imaginara que la presencia de los bomberos se debía a este tipo de conflictos, lo que explicaría el tono de su crónica. En todo caso, los incendios no le eran extraños, puesto que conocía la historia de otro célebre siniestro, el de La Chaux-de-Fonds. Consciente de las dimensiones del desastre y de sus repercusiones urbanísticas, Jeanneret redactará en *La Construction des villes*[83] el testimonio más fiel que se tiene a este respecto.

De camino hacia Pera desde el puente de Gálata, cerca de los Campos de los Muertos y de su hostal, la ciudad incendiada ofrece un terrible espectáculo:

> […] Esta vez el Cuerno de Oro es de fuego […] chorrea como metal fundido y lleva la barra negra del Estambul preservado [...] Las mezquitas de Süleimaniye y Chah Zadé pinchan con sus minaretes puntiagudos y negros esta carne de fuego. La mezquita de Bajaret, a la izquierda, y la de Mehmed, a la derecha, reciben la caricia ardiente y se tornan de alabastro. Sus minaretes se pierden, blancos y místicos, en lo alto del cielo. Marcan los dos límites del inolvidable altar... ¡Y más de dos mil metros los separan! El acueducto de Valens parece querernos reunir y, por los innumerables agujeros de sus arcadas, parece que el fuego saliese por los ojos de buey de una nave en llamas.[84]

Desde Pera se encienden cuatro fuegos en la torre de Gálata, que, desde Ascöy hasta Escutari, da aviso de la situación de emergencia.[85] Jeanneret toma una fotografía en medio de la oscuridad:

> Es la una de la noche. El viento empuja las llamas más lejos. La grandiosa pelusa de fuego se redondea pesadamente y se detiene […] Con angustia contemplamos ese dragón frenético que se agita y sin cesar repetimos: ¡es horrible, es horrible!...[86]

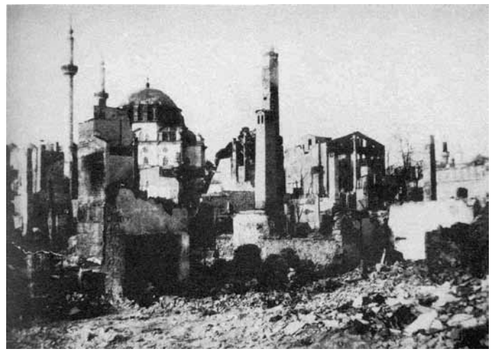


162

161 Parada militar en conmemoración del aniversario de la Constitución de Turquía.

162 Incendio de Estambul visto desde Pera.

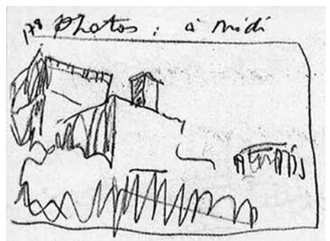
74. FLC R1-6-80T.
75. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 107.
76. Sobre los incendios de Estambul, véase Juan Goytisolo: *Estambul Otomano*, pág. 93.
77. Le Corbusier, opus cit., pág. 108.
78. Ibídem.
79. Ibídem.
80. Ibídem, págs. 108-109.
81 Carnet 2, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 73.
82. Juan Goytisolo, opus cit., págs. 92-94.
83. Charles-Édouard Jeanneret: *La Construction des villes*, manuscrito I, colección privada.
84. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 111.
85. Ibídem, pág. 74.
86. Ibídem, págs. 111-112.



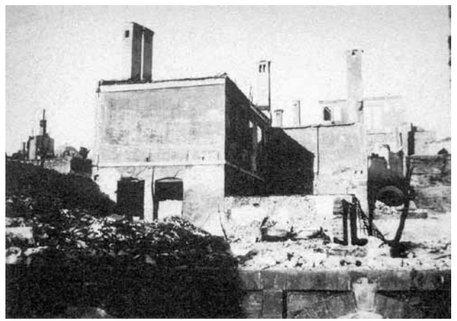
163



164



165



166

163 Mezquita de Laleli.

164 Mujeres después del incendio de Estambul.

165 Esquema de casa en forma de L.

166 y **167** Casas después del incendio.

Este cúmulo de percepciones le impide dormir. Con el nuevo día, lunes 24 de julio, el joven decide escribir un reportaje para *La Feuille d'Avis*, crónica literal desde el lugar de los hechos. La titula «Le desastre de Stamboul».[87]

Los compañeros deciden recorrer las zonas afectadas de la ciudad.[88] Jeanneret toma una serie de fotografías para el reportaje. En una de ellas, el telón de fondo está constituido por la mezquita de Laleli, naturalmente castigada por las llamas. Sus minaretes parecen erigirse victoriosos, en contraste con las chimeneas de las casas que también se elevan, pero como único vestigio del estado originario de unas construcciones ahora totalmente en ruinas. El minarete confrontado con las chimeneas domésticas se repite en la imagen siguiente, en la que también se percibe algo del drama humano, unas mujeres vestidas de negro que se lamentan. El incendio ha hecho caer el revestimiento de la ciudad y ha desvelado la osamenta de la arquitectura turca: «Se dice que así… ¡esta ciudad muda la piel cada cuatro años!».[89]

El reportaje gráfico permite comprender las proporciones de la catástrofe. Posiblemente en esta situación más de un constructor europeo ve la posibilidad de llevar la cultura occidental a Turquía. Pero Jeanneret, en uno de sus próximas crónicas titulada «Pêle-mêle, retours et regrets», da la impresión de enojarse por ello:

> Estambul morirá. Porque arde siempre y vuelve a construirse. El inmenso barrio del acueducto de Valens, devastado hace algunos años, lo he visto reconstruido por una *Compañía* (¡sopesad para Estambul el valor de las palabras!), por una *Compañía alemana* (¡después de lo que he tratado de deciros sobre las calles de Estambul,[90] oscurecidas de follaje entre las paredes color salmón, temblad con la asociación de esas dos palabras!). ¡Y lo que se ha escrito en los periódicos de allá, después del desastre del que he tenido ocasión de hablaros, no lo habéis leído!... ¡El *progreso*! Me repito: ¡los pueblos no se paran a soñar bajo el crepúsculo de los oasis! ¡Van!... La casa de madera turca, el *konak*, era una obra maestra de la arquitectura… (Théophile Gautier escribió en cada página de su libro que era un gallinero) ¡Afirmad pues que los dogmas del arte son inmutables como los del Santo Padre![91]

La idea de ver un Estambul contaminado del academicismo francés y alemán se apacigua en 1948, cuando regresa a Estambul. Con un grupo de estudiantes, Le Corbusier notará que, con el siniestro, esa amenaza está en parte extinguida: «¿La Academia se ha quemado? Tanto mejor, la Academia habría debido ser quemada. ¡Desechen la mentalidad académica!».[92]

En una página de su cuaderno aparece el esquema de una casa con el correspondiente registro fotográfico.[93] Tras el incendio, la casa ha revelado su forma en L en torno a un patio o jardín. La imagen de otra casa quemada permite ver los típicos retranqueos de la arquitectura turca, que Le Corbusier utilizará en su arquitectura, por ejemplo, en la solución, inusitada en la estricta normativa parisina, que adopta en el remate del edificio de la Ciudad Refugio para el ejército de Salvación en París entre 1929-1930.

Han pasado cinco días desde el nefasto 23 de julio. Jeanneret, preocupado por ejercer lo mejor posible su papel de reportero, está atrasado en su correspondencia. Uno de quienes se han preocupado por mantener contacto con el joven es Karl Ernst Osthaus, el marchante de arte a quien Jeanneret había visitado en su casa de Hagen, Westfalia. El 28 de



167

87. «Le désastre de Stamboul» se publicó el 31 de julio de 1911 en *La Feuille d'Avis* de la Chaux-de-Fonds.
88. «Photos à midi». Carnet 3, en Le Corbusier, opus cit., pág. 178.
89. Ídem: *Le voyage d'Orient,* pág. 74.
90. Este comentario hace alusión a una observación más específica en su cuaderno. Carnet 2, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 76.
91. *Le voyage d'Orient,* pág. 120.
92. Esta segunda visita, de ocho días, tiene como objetivo visitar Izmir, ciudad donde se le encarga un proyecto de planificación urbana. Véase Enis Kortan: *L'architecture et l'urbanisme turc par les yeux de Le Corbusier*, pág. 121.
93. Carnet 3 en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 178.

julio, el joven le envía una carta en la que se evidencia el modo en que poco a poco se ha ido haciendo con la ciudad. Se lamenta de la vivienda turca y del gris que la envuelve, recuerda a Signac, con el que se siente desengañado, pero al que admira:[94]

> […] Pero ¿por qué Estambul es tan gris? ¡Estambul debería ser blanco, y las mezquitas deslumbrantes, y la luz debería correr coloreada y no ser inexpresiva y sin color! Signac me obsesiona. Estoy disgustado con él por habernos engañado, pero ¡cuánto lo admiro, sin reservas, por haber sabido hacer amar tanto las cosas de aquí y porque de su amor hayan nacido tantas visiones! Todas las mañanas, antes del alba estoy en la ventana, acechando el ascenso del astro de oro y sus irradiaciones en las masas vaporosas del Cuerno de Oro... Signac sigue siendo un misterio. Y este nombre, Cuerno de Oro, radiante y demasiado lleno de evocación […] Grecia nos espera, pero usted ya me ha puesto en guardia contra la desilusión. ¡Que así sea! Y es por lo que reservamos para nuestras frustradas esperanzas este bálsamo: Jerusalén y El Cairo […][95]

Unos días después tiene un recuerdo para su maestro L'Eplattenier, a propósito de unas noticias recibidas de La Chaux-de-Fonds respecto a la poca acogida de su primer artículo para *La Feuille d'Avis*. Aprovecha la carta que le dirige para resolver asuntos burocráticos y lograr el permiso de entrada al monte Athos, próximo destino de este viaje.

> […] Recurro a usted […] Iremos al monte sagrado de Athos. Hay que resolver algunas formalidades, ya que por lo general los claustros están cerrados a los profanos. Se requiere una carta del patriarca griego de Constantinopla. […] Dependemos de la carta de Francia. Confío en la embajada de Francia (para el viaje al Athos) solamente si mi gobierno certifica que estoy en viaje de estudios en Oriente y que voy al Athos para estudiar allí el arte de los claustros. […] Bastará con una llamada o dos para que el asunto se resuelva, e incluso, aprovechando su importancia, podría hacer usted que los burócratas oficiales se movieran […][96]

Jeanneret ha recorrido Estambul y el barrio de Pera, se ha detenido en el Bazar, ha observado a las mujeres, a los asnos, ha estudiado meticulosamente las mezquitas, ha dibujado la vivienda, ha visitado los cementerios de Eyüp, Escutari y Asköy, ha dibujado siluetas de la ciudad desde todos sus flancos. Ha encontrado su camino a Damasco, pues ha conquistado la ciudad a fuerza de perseverancia y trabajo. Su conquista queda expresada en una de sus crónicas para *La Feuille d'Avis* titulada «Constantinople», publicada en tres partes en La Chaux-de Fonds, los días 14, 16 y 18 de noviembre de 1911.[97]

> Por fin encontré mi camino a Damasco y comprendí esta Unidad grandiosa y pude vivir, día tras día, esos principios trinitarios. Pienso que son mutuamente indispensables uno para otro, puesto que sus caracteres son profundamente dispares, pero se complementan. ¡Pera, Estambul, Escutari, una Trinidad! Sí, porque la Dulce Muerte tiene ahí sus altares por todas partes y une los corazones en la misma serenidad y la misma esperanza. Pero Escutari se atrinchera decididamente en el misterio de sus cipreses, donde, sin que nadie se altere por ello, se cubren de líquenes los miles y miles de tumbas, y deja frente a frente más allá del Bósforo, en tierra de Europa, Pera y Estambul. Pera, sobre un monte, mira hacia Estambul sobre sus colinas y la codicia. El Cuerno de Oro, entre las dos, vegeta átono e informe. Pero las unen dos puentes, uno casi abandonado, el otro sacudido por una vida febril [...][98]

Cuando regresa en 1948, Le Corbusier anota:

> Conozco muy bien Estambul. Estuve aquí por última vez en la época del antiguo régimen, pero su belleza permanece siempre ante mis ojos. Miro siempre los rápidos bosquejos que me recuerdan el aspecto de Estambul. Cuán magnífica ciudad tiene usted, con tantos colores y vivacidad…[99]

———

Klipstein y Jeanneret conocerán a Walter Beck,[100] músico y estudiante de filosofía de veintiún años nacido en Múnich. Este joven viajero, en vista de que ha encontrado dos colegas con los mismos intereses, decide unirse a su travesía. Sin embargo, Jeanneret no simpatiza con él, su compañía no le hace ninguna gracia. Alrededor del 8 de agosto, Jeanneret escribe a su padre:

> Tienes razón en sorprenderte. Los 1.600 francos están lejos. […] Tengo ahora unos brocados espléndidos. Y para mí, eso vale, los brocados. Tal vez cometí un error. Pero no lo creo. Objetos raros y pinturas persas […] A este país no se vuelve dos veces […] Y comemos bien. Estoy feliz. Me engordo […] Ahora bien, este viaje es una cosa extraordinaria. Tendrías que verme en Estambul para sentir lo que es ver estas cosas […] Se nos ha unido un tercer compañero, un músico, de veintiún años, un Teubel enérgico. No sé si debería reír o llorar. Ninguna alusión a él, por favor, en postales abiertas […] Dentro de 10 días partimos para el Monte Athos.[101]

En sus últimos días en Constantinopla, el joven recibe un ejemplar de *La Feuille d'Avis*, que publica el 8 de agosto la segunda entrega de la serie «En Orient. Quelques impressions».[102] A raíz del poco éxito de la columna, el padre ha decidido revisar las crónicas de su hijo para efectuar algunas correcciones. El resultado final molesta tanto a Jeanneret que le escribe un breve mensaje:

> […] ¿Cómo decirlo? Te tomaste mucha molestia y corregiste mi estilo, pesado e incorrecto.
> Pero desaparecieron el encanto y la riqueza. Y ese artículo del 8 de agosto es un esqueleto lamentable, incoherente. Eso me aflige. ¿Cómo entendiste mis frases? ¿O es que el tipógrafo añadió algunas por su cuenta? Es peligroso hacer cortes en el trabajo ajeno, es un papel ingrato y sacrificado y no beneficia a nadie, por lo que mi reconocimiento no es más que relativo. Por otro lado, después de Constantinopla, no voy a escribir más. Lo que me duele especialmente es que, por una parte y por otra, ¡hayan trabajado tanto! En fin, te lo agradezco otra vez, mucho. ¡Qué puedo hacer, sangre de Judas! Maldita literatura. Besos.[103]

Así es, y no volverá a escribir más crónicas para *La Feuille d'Avis*, aparte de un pequeño fragmento de poco más de una cuartilla, dedicado a Italia y que titulará «En Occident». Sus impresiones del monte Athos y Atenas, las escribirá tres años después del viaje.

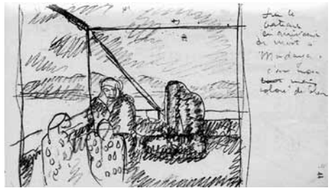
94. Así como ocurriera con Constantinopla y Signac, Jeanneret podría temer una decepción semejante en El Cairo, pues Decamps, quien ya le habría plasmado el espíritu de los alrededores de Andrinopla en sus cuadros, también había pintado su percepción de la capital egipcia en *La entrada a la mezquita de El Cairo*.
95. Karl Ernst Osthaus-Archiv. Hagen, núm, p 416. Ampliar en Le Corbusier: *Le passé à réaction poétique*, pág. 162.
96. FLC E2-12-94T.
97. Ch-É. Jeanneret: «En Orient. Constantinople».
98. Continúa en Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 68-69.
99. Véase Enis Kortan: *Le Corbusier, gözüyle türk mimarlik ve sehirciligi*, pág. 84.
100. Nota 1 del Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. (0).
101. FLC R1-5-81T.
102. Se trata de la tercera parte de la *Lettre aux amis de La Chaux-de-Fonds*. Las primeras entregas habían sido publicadas los días 25 de julio y 3 de agosto. La mayoría de los capítulos están divididos, pues su publicación completa resultaba imposible a causa del formato del periódico. En la quinta entrega de «Le Danube», el nombre de la serie cambiará y en adelante aparecerá bajo el título *Vers l'Orient*.
103. FLC R1-5-82T.



168



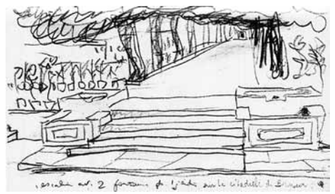
169



170



171



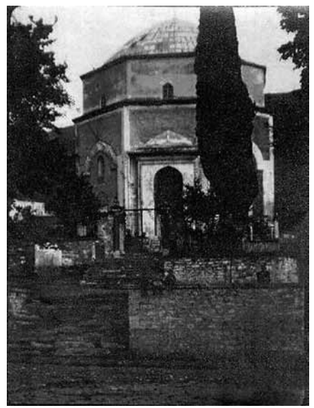
172



173



174



175

168 Palacio de Topkapi.

169 Proa del barco hacia Asia.

170 Pasajeros en la cubierta del barco hacia Asia.

171 Panorama de Bursa con el complejo Yildirim al fondo. FLC L5-1-121.

172 Escalinata de jardín.

173 Patio de una casa en Bursa.

174 Mausoleo de Mehmed I o Yesil Turbe. Acuarela.

175 Mausoleo de Mehmed I o Yesil Turbe. FLC A1-8-435.

176 Planta y sección de la mezquita Ulu Djami.

El miércoles 16 de agosto embarcarán para atravesar el Mármara en un día de navegación y visitar la ciudad de Bursa en Asia Menor.[104] Tan pronto como zarpan, Jeanneret vuelve a observar el palacio de Topkapi. Dibuja el pabellón de Fatih, después conocido como «pabellón del Tesoro». Junto al dibujo comenta que este cubo se constituye en cabecera del palacio.[105] Es una imagen que recordará cuando atisbe a lo lejos el monte Athos.

Mientras navega por el Mármara en dirección a Asia Menor, dibuja la proa de la embarcación. La línea del horizonte se confunde con la barandilla y unas mujeres con sus trajes típicos quedan enmarcadas por el armazón de la cubierta del barco. Los jóvenes se encuentran cerca de Mundaya, el puerto de la costa asiática desde donde pasarán a Bursa.

Bursa

Llegan por la noche a Bursa, sobre las laderas del monte Uludac (Olimpo de Misia). La ciudad, agrícola y artesanal, es conocida sobre todo por la producción de seda y tejidos, popular por sus *turbes*, *hammams*, termas, fuentes, *hans* y mezquitas otomanas, pues fue la primera capital de dicho imperio. En Bursa sobreviven las huellas de las civilizaciones que dominaron Anatolia desde mediados del primer milenio a. de Cristo.[106]

Jeanneret busca un punto alto para hacerse una imagen general de la ciudad y se dirige a la ciudadela de Bursa, de origen romano. Toma aquí una fotografía en la que se distingue el complejo Yildirim; dibuja también la escalinata de un jardín, con una fuente en cada uno de sus costados. Junto a un pequeño dibujo, anota:

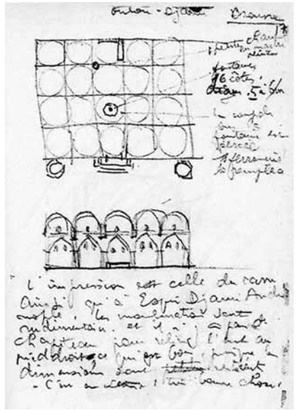
> Las casas turcas de Bursa recuerdan los patios de Kazanlik y de Baja (…). El principio se precisa. Es un recinto arquitectónico anegado de flores. Un emparrado cubre una parte. Geometría de las ventanas a la derecha, muro a la izquierda, y sobre [el muro], flores altas y asilvestradas. Al fondo, unos nichos en el muro. Flores también.[107]

Una idea que persigue a Jeanneret desde Praga pasando por Baja, Caldarushani, Tirnovo, Kazanlik es la del patio –mejor el jardín arbolado–, que aquí en Bursa se enriquece con un gran ventanal acristalado y muros colmados de nichos y hornacinas. En Baja, Jeanneret se refería a ellos como *chambre d'été*, y su visión le llevaba a remontarse a la cartuja de Ema, en Florencia.[108] «Es un lugar preciso y decisivo en el jardín. Es más bien una *chambre d' été* (es necesario, pues, hacer un jardín a la inglesa) y precisar aquí una sala de flores y de verde».[109]

En este punto del viaje, el recinto ajardinado de esta casa de Bursa se podría equiparar con una de las posteriores células de los Inmuebles-villa que Le Corbusier proyectará en 1922. Esa *agrupación* de casas con jardín suspendido evidencia la aguda reinterpretación del maestro suizo respecto a todos los patios y jardines que ha visto a lo largo de su vida.

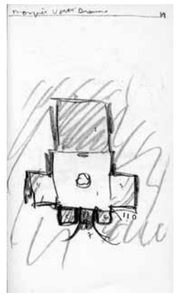
Se dirige al mausoleo de Mehmed I o «mausoleo Verde» y en una acuarela de su cuaderno captura las diversas tonalidades de azulejos color turquesa que lo recubren. Se detiene luego a tomar una fotografía de la cara posterior del edificio octogonal, similar en su morfología al baptisterio de Florencia.

Vuelve sobre las mezquitas, visita, dibuja y comenta dos de ellas: la primera es la mezquita Mayor (Ulu Djami), construida bajo el mandato de Bajazid I entre 1394 y 1399.

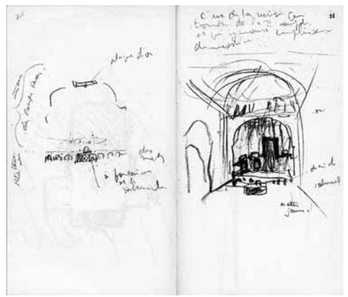


176

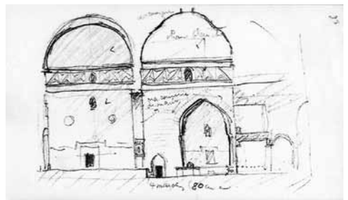
104. Una mención posterior a Bursa aparece en el capítulo «Sesame», en Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 100.
105. Carnet 3, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 7.
106. Sobre Bursa, puede consultarse: *Los inicios del arte otomano*, págs. 127-157.
107 Carnet 3, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 5.
108. Véase el capítulo «El Danubio» de este mismo libro.
109. Carnet 3, opus cit., pág. 6.



177



178



179

177 Planta de la mezquita Verde.

178 Detalle y perspectiva del interior de la mezquita Verde.

179 Sección longitudinal de la mezquita Verde.

180 Planta de la mezquita Verde.

En un dibujo de la planta marca la proyección de las cúpulas, la posición de una silla, una fuente, la escalera de entrada y los minaretes: «Una pequeña silla en mármol pintado. Fuente de 16 lados, de 5 a 6 metros de diámetro. La cúpula sobre la fuente está horadada». La gran sala de la Ulu Djami se divide en 20 crujías, separadas por 12 pilares alineados en tres filas de 4 que sostienen 20 cúpulas de idéntico tamaño. Jeanneret relaciona la Ulu Djami con la Eski Djami de Adrianópolis a la que definió así: «Impresión inmensa y definitiva debida al cuadrado perfecto que la envuelve por completo». Efectivamente las dos «continúan la tradición selyuquí»[110] de mezquitas con crujías iguales,[111] sin el espacio central propio de las otomanas del siglo XVI.

La siguiente mezquita visitada por los jóvenes en Bursa es radicalmente distinta, aunque es un arquetipo de la arquitectura otomana, pues introduce una innovadora espacialidad en su interior, que no pasará inadvertida al joven. Se trata de la Yeşil Türbe, edificada por Haç Ývaz y perteneciente al grupo de santuarios construidos por orden de Mehmet I entre 1403 y 1421. Denominada «mezquita Verde» por el color de las tejas que un día la recubrieron, con el tiempo gran parte de la decoración que la envolvía, exterior e interior, fue desapareciendo, hasta tomar un aspecto diferente al del resto de mezquitas que Jeanneret había visto:

> Los jóvenes turcos se han avergonzado de la sencillez de sus padres, y todas las mezquitas de Turquía, salvo la de Bursa, salvada por Loti, han recibido el agravio de una innoble ornamentación pintada, repugnante y escandalosa.[112]

El primer dibujo corresponde a la planta. La ausencia de columnas da cuenta de la tradición bajo la que fuera construida. En el dibujo, Jeanneret indica los distintos grados de iluminación en su interior y asigna números a los recintos: el '7', sombreado, enuncia el acceso y subraya la noción del pequeño vestíbulo, tras la logia real de la entrada; el '5' y '6', sombreados, se refieren a dos antecámaras; '3' y '4' son los dos *iwans* [113] en penumbra, coronados de altas cúpulas acanaladas; el '1', totalmente iluminado, corresponde a la primera sala (o patio central).[114] Esta sala se encuentra cubierta con una alta cúpula con linterna y una fuente en centro; el '2', en plena oscuridad, es la sala de oración propiamente dicha, separada de la anterior por el «arco de Bursa».

A continuación su cuaderno muestra un dibujo esquemático, en el que señala las lámparas bajas, unos nichos, la posición de la fuente con relación al tabernáculo y finalmente la decoración del *mihrab* al fondo de la sala de oración.[115] En la página contigua, con una perspectiva intenta capturar la atmósfera de las dos salas, que «con la oscuridad de la noche derramada por la segunda cúpula, se llena de misterio».[116]

Jeanneret ha percibido el contraste que se produce al entrar a través de un pequeño vestíbulo entre penumbras, para toparse luego con una sala iluminada y finalmente recibir el impacto de la oscuridad que envuelve la sala de oración. La impresión que le produce esta mezquita no será olvidada por Le Corbusier. En el capítulo «Architecture: Illusion des plans» de *Vers une architecture*, el maestro publicará el esquema de la planta dibujado en 1911, acompañado de la siguiente reflexión:

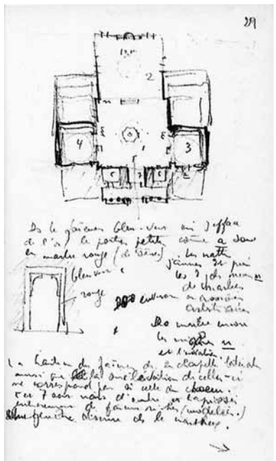
> En Bursa, Asia Menor, se entra a la mezquita Verde por una puertecita del tamaño de un hombre; un vestíbulo muy pequeño opera el cambio de escala necesario para apreciar, después de las dimensiones de la calle y del lugar de donde se viene, las dimensiones con que trata de impresionar. Entonces se siente la grandeza de la mezquita y es la vista la que toma la medida. Uno se halla en un gran recinto de mármol blanco, inundado de luz. Más allá se presenta un segundo recinto, análogo y de las mismas dimensiones, dominado por la penumbra y elevado sobre varios peldaños (repetición a una escala menor). A cada lado, dos espacios de penumbra aún más pequeños. Al volverse, uno ve dos minúsculos espacios de sombra. De la plena luz a la sombra hay un ritmo. Puertas diminutas y balcones muy amplios. Uno se siente fascinado, pierde el sentido de la escala común.[117] El ritmo sensorial (la luz y el volumen) y unas hábiles medidas nos someten a un mundo que por sí solo ha dicho lo que deseaba expresar. ¿Qué emoción, qué fe? Tal es la intención motriz. Los medios empleados son el haz de ideas.[118]

En su descripción, Le Corbusier señala una característica de la mezquita que aún no se ha mencionado: la primera sala está separada de la de oración por una serie de cuatro peldaños, un ligero cambio de nivel entre las dos salas a través del arco de Bursa, repetición de un mismo espacio a escala menor. Esta característica es evidente en una sección donde Jeanneret indica la proporción del espacio, el límite entre una y otra sala, operado por el ligero cambio de nivel y por un luminosidad distinta. Otro dibujo de la planta –a diferencia del anterior, que tan solo recogía impresiones lumínicas– repara en las losas de color azul verdoso, puertas de mármol rojo (con un pequeño esquema adjunto), esteras doradas, muros encalados de blanco y mármol del mismo color, algunos tapizados.[119] La mezquita Verde ha sido hasta ahora el edificio más estudiado por el joven suizo.

Prácticamente todas las mezquitas que han visto Jeanneret y Klisptein hasta ahora no son más que variaciones del espacio centralizado: en Santa Sofía se produce una fusión única entre este espacio y el basilical; por el contrario, en la mezquita Verde se repiten dos volúmenes, con una pequeña variación en su proporción. La impresión espacial que aquí se observa no es inmediata, pues el visitante no pasa de un exterior a un interior único y absoluto, por complejo que este pueda ser. En la mezquita Verde hay una sucesión de dos espacios, un ritmo dado por la alternancia de luz y sombra. Esta característica espacial está claramente enunciada por Le Corbusier en *Précisions*. En un esquema en que confronta la sección de uno de sus proyectos con el de la mezquita Verde, el maestro indica cómo compone su arquitectura:

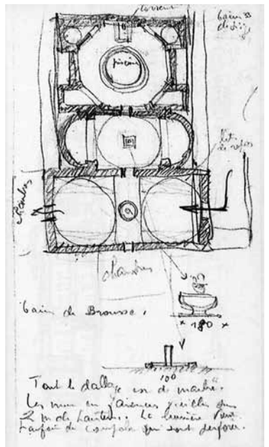
> Dibujo un personaje. Lo hago entrar en la casa. Descubre su volumen, tal forma de habitación y sobre todo tal cantidad de luz […]. Más lejos, otra fuente luminosa; más lejos aún, inundación de luz y penumbra justo al lado, etcétera. Estos volúmenes sucesivos, diversamente iluminados, se respiran: hacen que nuestro aliento se despierte. Siempre me ha gustado citar la cúpula de la mezquita Verde de Bursa, obra maestra del ritmo gracias al volumen y la luz. Yo empleo –ya se habrán dado cuenta– abundantemente la luz; para mí la luz es la base fundamental de la arquitectura. Yo compongo con la luz.[120]

Le Corbusier no compone solo con volúmenes elementales, compone también con la luz, como en la iglesia de La Tourette. Se podría comparar la sección de los dos templos: la



180

110. Selyuquí (Seléucida): dinastía turca de Oriente Próximo, que gobernó el Oriente musulmán durante los siglos XI y XII.
111. *Los inicios del arte otomano*, pág. 143.
112. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 77
113. Iwan: «sala abovedada sin fachada, con muros en tres de sus lados y provista de un gran arco al frente, o gran nicho abovedado, con fondo llano». *Los inicios del arte otomano*, pág. 235.
114. «Esta mezquita fue pensada para facilitar alojamiento y un lugar de reunión a los derviches itinerantes, que tan importante papel desempeñaron en la vida social y religiosa de la época, aunque actualmente todo el edificio sirve de mezquita». Ibídem, pág. 136.
115. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 20.
116. Ibídem, pág. 21.
117. Compárese con la percepción que tuvo Aldo Rossi de esta edificación: «El recuerdo más importante es la visita a la mezquita Verde de Bursa, en la que de nuevo sentí una gran pasión por la arquitectura, cosa que raramente me ocurre. Allí fui presa de un sentimiento que no me había conmovido desde la infancia: el de ser invisible y quedar, en cierto modo, al otro lado del espectáculo». Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, pág. 22.
118. Le Corbusier: *Vers une architecture,* pág. 146.
119. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 29.
120. Ídem: *Précisions*, pág. 132.



181



182

181 Planta de las Termas de Eski-Kapledja.

182 Klipstein y Jeanneret disfrazados en su habitación de Pera.

183 Auguste Klipstein visto a la turca por Jeanneret. Dibujo.

mezquita Verde, compuesta por dos volúmenes análogos, con un ligero cambio de nivel y luminosidades disímiles, y algo parecido ocurre en La Tourette, donde, en contra de la unidad propia del exterior, el interior se divide en dos partes desiguales, una simétrica, la otra asimétrica. En la mezquita Verde, la primera sala está cubierta con una cúpula alta con linterna, semejante a la lucerna dispuesta en el techo al lado oeste de la iglesia de La Tourette. Vistas desde el interior de la nave, la cripta y la sacristía, sombrías y misteriosas, tienen las mismas características que los nichos (*iwans*) de Bursa.

Otro ejemplo de reinterpretación puede apreciarse en el modelo de la casa Citrohan de 1920, donde la planta no solo evidencia un sistema estructural similar al de esta tradición de mezquitas apoyadas en dos muros laterales,[121] sino que reproduce las proporciones de la sala de oración de Bursa y su diferenciación espacial en sección, en donde se observa un vacío desde arriba, un espacio de doble altura, tal y como ocurre en aquel recinto de la mezquita Nuruosmaniye en Estambul. Años más tarde, en *Vers une architecture* concluirá:

> Un edificio es como una pompa de jabón. Esta pompa es perfecta y armoniosa si el soplo está bien repartido, bien regulado desde el interior. El exterior es el resultado del interior […]. Consecuencias: en Bursa, como en Santa Sofía de Constantinopla, como en la gran mezquita de Süleymaniye, en Estambul, el exterior se impone.[122]

El recorrido por Bursa finaliza con la visita a las termas de Eski-Kapledja, unas de las más antiguas de la ciudad, construidas hacia finales del siglo XIV. Jeanneret dibuja su planta, señala los elementos principales dispuestos sobre el eje de la edificación, describe los materiales y la altura de los recintos y hace nuevamente una referencia a la luz, que entra por sus cúpulas perforadas.[123] Justo bajo la planta, destaca el detalle de una fuente, un pilar y una pileta, situados sobre los centros geométricos de los espacios.

Las termas de Eski-Kapledja se componen de tres volúmenes: uno rectangular, otro elíptico y el tercero octogonal. Estas termas confirman y amplían lo señalado anteriormente en la mezquita Verde. El visitante debe atravesar recintos con diferentes configuraciones espaciales y luminosas, regidas por un estricto eje de simetría. La misma dirección que marca el *mihrab* hacia la Meca en las mezquitas confirma aquí esta característica. Habrá que esperar la llegada a Pompeya para que Jeanneret descubra una composición espacial no regida por un único eje de simetría. Allí encontrará desajustes inesperados a la composición arquitectónica.

Con las termas Eski-Kapledja termina la visita a Bursa.

El viernes 18 de agosto, los jóvenes regresan a Estambul. Ese mismo día se publica en *La Feuille d'Avis* la primera parte del artículo titulado «Vienne».[124] Pero el texto incorpora errores imperdonables que irritan a Jeanneret:

> El 17 de agosto de este año, el tipógrafo de *La Feuille d'Avis* hacía la limpieza en su casa; la prueba es que el 18, perseguido por las preocupaciones domésticas, en el texto de la fiesta de las flores de Viena escribió: «El desbordamiento de colores y el despliegue de ropa». Era «despliegue de lujo» lo que debía decir. «De ropa» no cuadraba realmente con el espíritu de María Teresa, María Antonieta, con esas grandes damas correteando por las avenidas del Prater un alegre día de mayo.[125]

¡Y para colmo, escriben «Tritoan» en lugar de «Tristán»![126] Este error no será perdonado por el joven cronista, que años más tarde lo recordará en la dedicatoria de *Le voyage d'Orient* a su hermano Albert:

> Te habían citado una frase ininteligible, un monstruo como los propios del tipógrafo de *La Feuille d'Avis* y como los que también tolera «nuestro amigo de familia», el impresor de ese periódico.[127] Tú habías contestado que era perfecta, perfecta, y que no querías oír nada más sobre este asunto.[128]

Un día después de visitar Bursa, ya de nuevo en Estambul, Jeanneret redacta una carta a sus padres comentando su visita a esta ciudad. El documento necesario para acceder al monte Athos no está listo y sus planes deben variar:

> […] para notificaros que no morí por el cólera. Estos tres días estuvimos en Bursa –miércoles, jueves y viernes–, es decir, un día por trayecto. Vimos la mezquita Verde. Admirable. Intrusión repentina en India y Persia. ¡Vimos también una caravana de camellos! El lunes pensamos partir para el monte Athos, o tal vez el miércoles. Permaneceremos allí una semana. Luego Atenas […]. A propósito, ¿y mi nombramiento? ¿Se ha ido al agua? ¡No tengo ninguna noticia! […] Mis artículos van a acabarse de forma definitiva, pues se pierde demasiado tiempo. Llegué a Bucarest. Y voy a saltar directamente a Estambul. Y aquí viene el espasmo y el uso de superlativos. No he recibido la carta que necesito para el Athos. ¡Malditos burócratas! Voy a ver al Sr. Huguenin, que aquí es algo así como un segundo sultán. Espero que la cosa funcione […][129]

Los días de Constantinopla han terminado. Testimonio de ellos es una fotografía que los jóvenes se toman el domingo 20 de agosto,[130] un día antes de partir, mientras disfrutan de un rato de descanso en su habitación de la pensión Müller en Pera. Klip sostiene una figura en la mano, quizá la miniatura persa adquirida en el bazar, mientras es observado por una odalisca: el mismo Jeanneret, que imita la danza de Salomé. La imagen es enviada por correo desde Atenas a Albert, quien no reconoce en la odalisca a su propio hermano.[131]

Jeanneret dibuja a Klip. Lo identifica con un personaje típicamente oriental, junto con algunas indicaciones de la pensión donde se alojan. En «Pêle-mêle, retours et regrets», describe a su augusto colega:

> […] Esta vez Auguste tiene las chinches todas en su cama. A las tres enciende la vela y empieza a chamuscarlas. Se irrita persiguiendo a los bichejos aplastados que se meten entre sus largas uñas […] los golpea sobre el mármol de la mesa y los insectos salen para otra parte; los atravesamos con una pluma de escribir y los freímos; los cadáveres se ahogan en sebo caliente. Por la mañana son un turrón eminentemente turco. Auguste está sudando y, una vez consumada la matanza, solo puede concluir: «¡Oh la la!, es absolutamente necesario que me líe un cigarrillo!»…[132]

El lunes 21 de agosto, tras recibir la carta de recomendación para visitar los monasterios (el *Diamonitirion*),[133] los tres compañeros de viaje parten en barco hacia el monte Athos, en el extremo sudoeste de la península de Salónica, territorio autónomo de los monjes ortodoxos.



183

121. En el contexto de este viaje, Sultan Selim o Nuruosmaniye.
122. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 146.
123. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 33.
124. Ch-É. Jeanneret: «En Orient. Quelques impressions». Si bien este artículo no lleva el subtítulo «Viena», como sí lo tendrá el del 25 de agosto, será la primera parte del capítulo correspondiente a Viena en *Le voyage d'Orient*.
125. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 121.
126. Carnet 2, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 99 (101).
127. Se refiere a Georges Dubois.
128. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 7.
129. FLC R1-5-84T.
130. Según la carta del 21 de octubre dirigida desde Roma a William Ritter, esta foto fue tomada el día que «lo improvisamos con Auguste, la noche que empacamos con los trapos del bazar», lo que da pie a pensar que fue tomada la víspera de su partida.
131. Carta desde Atenas FLC R1-10- 405T.
132. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 114.
133. El *Diamonitirion* es una carta de presentación que debía ser redactada por la comunidad religiosa de Salónica o de Atenas; antes de la ocupación helénica, es decir, antes de 1912, podía ser solicitada al patriarca de Constantinopla.

Con la penumbra aún reinante, Jeanneret tendrá su segundo *embrujo* –el primero lo había vivido en aquel ocaso a su regreso desde Escutari–, que recordará en «Deux féeries, une réalité»:

> Las cuatro de la madrugada sobre el Puente Nuevo, entre Pera y Estambul. Bancos de niebla enmarañada […] Quizá hay agua en el Cuerno de Oro, pero no se ve. Se agitan espesas gasas, palidecen, se rasgan, se vuelven nieve […] Estoy a bordo, en una punta y sin barandilla…, pontones entreabiertos; es casi vertiginoso. Oigo gritos que llegan de abajo, después veo pasar unos aparejos, mástiles oblicuos, grandes velas agitadas y oscuras. Cuando la bruma empieza a abrirse, veo las dos flotillas de la derecha y de la izquierda tensar sus velas y precipitarse hacia ese canal, entre los pontones separados. […] pero vuelven, impetuosas como hordas, del fondo del Cuerno de Oro, donde deben de estar agarradas a los cipreses de los cementerios.[134]

Los jóvenes se embarcan y Jeanneret narra el espectáculo que se ofrece entre Pera y Estambul.

> De repente, en la punta del puente, he podido ver entera la mezquita de Validé, totalmente negra. Después ha desaparecido. Entonces he mirado a lo alto, y ahí pasaba la esfinge oscura de Süleymaniye. Después todo el bosque de mástiles de la izquierda se enrojeció con el sol, y a continuación, quedó anegado en el polvo del agua. El sol ganaba; la batalla era más dura; las nubes enloquecían; todos los barcos querían salir; por un instante se sentía, del lado del Mármara, la llanura húmeda de agua. Y se veía un claroscuro de velas vibrantes formando unos bellos triángulos. En el canal, los barcos se apresuraban [...][135]

Observa la mezquita y se vuelve luego para vislumbrar Pera:

> Las nubes se apretujaban sin cesar. Desde ese fondo que su presencia hacía siniestro, rondaban con los barcos […] Validé se veía siempre negra, y de Pera no se divisaba nada. […] Habían pasado centenares de barcos, cuando vi esa cosa inolvidable… Süleymaniye, rosa tibio, que surgía rodeada de velas oscuras. En un instante era de color ultramar sobre gasas rosas y en seguida de alabastro en un frío de granito. Y desaparecía y regresaba, y toda la atmósfera resplandecía de rosa […] Validé había tomado posición y se veía el adorable Roustem Paşa, monóstilo y muy pequeño. Jamás he visto tan alta a Süleymaniye; podría creerse que estaba sobre una montaña y que en una noche se había tornado inmensamente grande. Me di la vuelta: en un remolino de espuma azul y coralina, estaba la Torre de los Genoveses, fantástico espectáculo. Está asomada, se apoya sobre un recodo de grandes casas erizadas de chimeneas; es cilíndrica, sin una sola ventana, y lleva una corona que sobresale, cerrada, obtusa y dura, como una pieza mecánica. Todo ese gigantesco aparato oscuro formaba como un acorazado trágico. Creí oír el alarido de una sirena y presentí algo nefasto, pues estaba un poco fuera de mí.[136]

Este sonido amenaza con deshacer todo el encanto de la escena contemplada. Es una falsa alarma: el barco aún no ha soltado amarras.

> Una gran nube rosa barrió la aparición. Volvió y desapareció otra vez. Luego se dibujó un disco rojo; arrojaba unas saetas terribles, traspasó los nubarrones, triunfó. Y las mezquitas se volvieron blancas y apareció Estambul, mientras la Torre de los Genoveses cabalgaba inexorable sobre Pera y veía cómo el extremo de su espaldón, cubierto de sombras, enrojecía.[137]

¿Acaso era una visión?

> Cuando se agitaron las últimas ráfagas vaporosas, creí haber soñado. Las velas desaparecían; a Escutari había llegado un vapor. El puente se había cerrado. Y, como un torrente, se precipitó el gentío de Estambul, hortelanos y *hamals* […] Fue una realidad ¡ineluctable! Nos marchamos. Dejamos la ciudad conquistada y adorada […][138]

El barco sale del Cuerno de Oro, atraviesa el Bósforo y entra en el Mármara. Jeanneret contempla por última vez la ciudad.

> […] La luz estaba detrás de Estambul, que se convertía en su monolito. De la vibración de luz, el agua le creaba un zócalo de blancura por donde pasaban esas velas y se instalaban los mudos paquebotes anclados. A proa los tejados se escalonaban entre cipreses y sicomoros, palacio de poesía, creación tan refinada que no puede soñarse dos veces […] El vapor de luz sobre el mar se fundía con ese contraluz, extendido hasta el Mirimah, y se destacaba sobre un cielo aniquilado de claridad. –¡No creo que vuelva a ver semejante *Unidad*!–[139]

Pera, Estambul y Escutari. Jeanneret lanza la última ojeada.

> Pasamos de prisa. Solo quise mirar el glauco del mar, donde la sombra del barco determina profundidades insondables. ¡Y para mí fue como si la vela de mi pequeño templo también se hubiera rasgado![140]

A pesar de todas las páginas colmadas de sus impresiones, el joven siente que no ha podido expresar cuanto ha experimentado en la capital turca. Esta sensación de que su escritura no logra recoger sus emociones queda a la vista en un apartado de «Pêle-mêle, retours et regrets»:

> ¡Se acabó, y apenas he hablado de nada! Ni siquiera una palabra de la vida turca: ¡una palabra! Sería un libro […] Hablar de Estambul y no relatar su vida es elevar el espíritu hacia esas cosas que he citado […] Este año he visto el crepúsculo de Constantinopla.[141]

134. Le Corbusier, opus cit., págs. 102-103.
135. Ibídem, pág. 103.
136. Ibídem, pág. 104.
137. Ibídem.
138. Ibídem, págs. 104-105.
139. Ibídem.
140. Ibídem, pág. 106.
141. Ibídem, pág. 113.



CAPÍTULO 9

EL MONTE ATHOS

El lunes 21 de agosto, a las cuatro de la madrugada, Walter Beck, Auguste Klipstein y Charles-Édouard Jeanneret embarcan rumbo al monte Athos para estudiar el «arte de los claustros».[1]

Antes de partir de Constantinopla, el joven viajero se detiene en Gálata para hacer un dibujo desde el puerto. Es una vista de Estambul en la que se observa la mezquita de Yeni Valide y, tras ella, la Süleimaniye. Una vez más, los viajeros deben surcar el Mármara, en dirección al estrecho de Dardanelos.

En el Cuerno de Oro, Jeanneret observa por última vez la silueta de la ciudad, un panorama que abarca desde Santa Sofía hasta la torre de Gálata. Su mirada no puede apartarse del potente perfil de la capital turca, a juzgar por el siguiente dibujo:

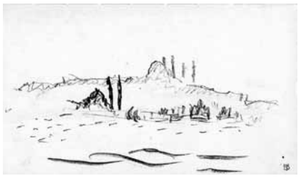
> Croquis hecho de memoria, para mostrar el cinturón negro que forman las murallas desde el borde del mar hasta el nacimiento de la ciudad […] Hay viejos palacios bizantinos cuyo ventanaje comienza a partir de los 15 a 18 m de altura.[2]

Mientras navegan hacia el Athos, los jóvenes franquean nuevamente Rodosto y contemplan las casas que habían visto en su primer paso por el puerto. El tiempo en el Mármara pasa de prisa y ya ha transcurrido un día desde el inicio de la navegación. El barco debe sortear el estrecho de Dardanelos –el antiguo Helesponto–, a través del canal de Bogazi, que los conectará con el Egeo. A la izquierda –la costa asiática–, se aprecia la ciudad turca de Çanakkale o Tschanak-Kalessi, en lengua local. Desde el barco, Jeanneret dibuja un grupo de casas parecidas a algunas de las vistas en la ribera del Bósforo y comenta:

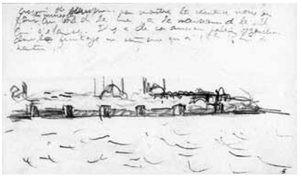
> Los persas en el barco de Constantinopla-Athos, mantas blancas de lana, y otra anaranjada (tono de las miniaturas). Vestidos: los de la izquierda: turbante blanco de nieve, con gorros negros y bordados blancos. Grandes vestidos blancos con rayas negras.[3]

Una vez cruzado el canal de Bogazi, el mar se torna calmo; en el Egeo el tiempo se detiene y recuerda ese sosiego que daba al Danubio una atmósfera conmovedora. Así lo describe en «L'Athos», un apartado de sus memorias escritas tres años después de cumplida la travesía:[4]

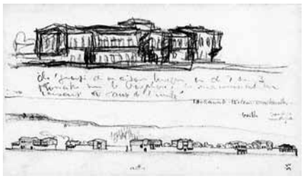
> Tres días en el mar infunden en el alma una quietud cambiante en la que la ensoñación alza el vuelo, mezclada con las más impetuosas acciones que nuestro espíritu ha de concebir en los años venideros –sueños aún o, mejor dicho, esperanzas–. Sensaciones múltiples y extremas, viriles o lánguidas. Acciones y reacciones incesantes sobre esta planicie de bienestar en una singladura bajo el cielo del Islam que, en nuestro caso, no perturbamos, pues nos negamos a acudir a la llamada del comedor. Instalados en la proa del barco, vivíamos como gitanos, abriendo los ojos a los verdes



184



185



186

1. FLC E2-12-94T.
2. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 41.
3. Carnet 2, ibídem, pág. 54.
4. Se publicarán como: «L'Athos», en Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 124-152.



187

184 Vista de Estambul con la mezquita de Yeni Valide y la Süleymaniye. Dibujo.

185 Croquis de memoria del perfil de Estambul.

186 Grupo de casas Çanakkale o Tschanak-Kalessi.

187 Pasajeros en la cubierta del barco hacia el Athos. FLC L5-1-2.

188 El monte Athos.

> cortantes del alba, aplastados por el calor del cenit [...] Creo que la horizontalidad de este horizonte siempre idéntico y, sobre todo, en pleno mediodía, la imponente uniformidad de los materiales contemplados nos proporciona la máxima medida del absoluto que un humano pueda percibir.[5]

Pero esta quietud horizontal se verá interrumpida al día siguiente. Su Baedeker indica que la ruta desde Constantinopla hasta el Athos[6] pasa entre las islas de Imbros y Lemnos,[7] señalando que ya falta poco para llegar al destino. En algún momento de la navegación se desvanece definitivamente el horizonte desolado:

> ¡En la irradiación de la tarde, aparece de pronto la pirámide del Athos! Como una efigie solemne, gana altura durante horas, paso a paso, hasta que, creciendo repentinamente, nos domina con sus dos mil metros de elevación.[8]

Semanas más tarde, en un ruidoso café de Atenas, el murmullo proveniente de un fonógrafo similar a los de Pera, hará que Jeanneret rememore:

> Y esto me lleva de nuevo allí, primero en el barco donde todos […] dormíamos en el puente al aire libre […] La pirámide del Athos se sumergía en los colores de la Virgen, completamente azul bajo la luna plateada.[9]

Jeanneret capta esta aparición en una fotografía: el horizonte y el monte Athos al costado izquierdo de la escena, a la derecha, pasajeros bajo el armazón de la cubierta. También recoge la escena en un dibujo. Si se fija la atención en la estela del barco, se percibe que este ha virado a babor, pues según la ruta de la Baedeker, hay que rodear la montaña antes de llegar al desembarcadero.

En las imágenes, la estampa del Athos, a veces coronado de nieve, puede compararse con una pirámide, y en la siguiente cita ratifica su descubrimiento de la línea horizontal y la vertical como constantes. Confirma el valor de los sólidos elementales y su carácter simbólico; así como su interés por las relaciones geométricas, los arquetipos, la proporción y el color. Podríamos decir que es aquí donde Le Corbusier sienta las bases de su composición plástica que desarrollará posteriormente:

> La obsesión por los símbolos que anida en lo más hondo de mi ser se parece al deseo de un lenguaje estereotipado, ceñido al valor de unas pocas palabras. La causa hay que buscarla en mi vocación. El régimen de la piedra y las armazones de madera, de los volúmenes, de los sólidos y los vacíos, me ha inspirado una comprensión quizá demasiado general de la vertical y la horizontal, del sentido de la longitud, la profundidad y la altura […] Y quizá prefiero las relaciones geométricas, el cuadrado, el círculo, y las proporciones que se dan en una relación sencilla y bien definida. Para gobernar esas fuerzas sencillas y eternas, ¿no me aguarda el trabajo de toda una vida e incluso la certeza de que jamás lograré una proporción, una unidad, una claridad dignas tan siquiera de una insignificante casucha de campo construida según las leyes valiosísimas de una tradición centenaria?[10]



188

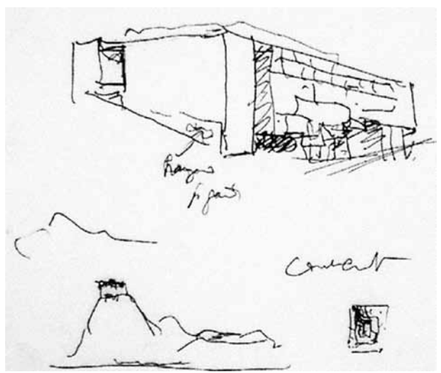
5. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 125.
6. Baedeker: *Grèce*. Plano final.
7. La isla de Lemnos, situada al oeste del monte Athos. Según la mitología griega, aquí fue donde Afrodita condenó a vivir a las Amazonas, privadas de hombres.
8. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 125-126.
9. Ibídem, pág. 83.
10. Ibídem, págs. 126-127.



189



190



191

189 Monasterio Dionisio visto desde el barco.

190 Monasterio Simonos Petras.

191 Convento de La Tourette y monasterio en el monte Athos. Le Corbusier. FLC 1234.

Desde el mar Egeo, el Athos o Hagion Oros (montaña sagrada), dedicado a la Virgen, parece una isla. Al aproximarse, esta percepción se desvanece, confirmando que en realidad se trata de la península más oriental de las tres que rematan la Calcídica, entre el golfo homónimo (en el lado oeste) y el de Contessa: «Santa Sofía de Constantinopla es a la punta del Serrallo, entre Mármara y el Cuerno de Oro, lo que la Calcídica a la pirámide del Athos: un monte».[11]

La embarcación se adentra en el golfo de Hagion Oros y aparece el primero de los muchos monasterios de la región. Jeanneret dibuja en su cuaderno el de Dioniso, situado sobre una roca, en lo alto de la costa, protegido de los frecuentes ataques de los piratas y de las armadas extranjeras. De hecho, los piratas turcos asaltaron continuamente la península a mediados del siglo XIV.[12]

Sus habitaciones, *kellion*,[13] se proyectan a manera de balcones, sostenidos únicamente por vigas de madera, lo que aísla aún más a los monjes de las demás dependencias del monasterio. Un poco más al noroeste se encuentra el monasterio de Simonos Petra, fundado hacia 1363. Construido 200 m más arriba que el de Dionisio, sobre un borde de piedra cortada a pico, ocupa un saliente en el borde de un precipicio; algunos de sus balcones volados de madera han sido devorados por el fuego en varias ocasiones. En el dibujo de este monasterio figura esta acotación: «El efecto arquitectónico a la americana de todas esas bandejas rojas horizontales muy angostas».[14]

El modelo de vivienda colectiva con gran cantidad de pequeñas ventanas le hace imaginar de nuevo una Norteamérica aún desconocida, como le ocurrió con las apretadas edificaciones de Pera. La referencia a Simonos Petra es clara si se observa un apunte hecho de memoria por Le Corbusier en 1954; en él recuerda el monasterio coronando la colina y lo dibuja al lado del convento de La Tourette. Es una evidencia más de la influencia que esta travesía tuvo en la obra del maestro.

En la tarde del 24 de agosto,[15] el barco recala en el único punto de acceso a la «república» de los monjes: el puerto de Dafne. (Está prohibida la entrada por tierra).

> Aquella tarde, cuando desembarcamos en el pequeño puerto de Dafne, me pareció haber arribado a alguna isla de antaño donde cada vestigio era una evocación, con una poesía que fluía del culto a las cosas pretéritas. La hora no solo era bucólica, sino también llena de silencio, de sosiego y sobre todo era sagrada.[16]

Esta misma tarde comienza el ascenso de los jóvenes a Karyes, la pequeña capital del Athos.

> […] he apreciado intensamente la ascensión oblicua de nuestras mulas que, en su paciente marcha por la falda del enorme monte, enlazaban el mar y la cresta, aún más infinita, más allá de la cual se nos aparecía de nuevo el mar.[17]

Una vez que ganan un poco de altura, la imagen de Simonos Petra aparece desde una perspectiva distinta. La mayoría de los monasterios del Athos surgen de un plano horizontal bajo el cual se descuelga el resto del edificio, que se articula con el suelo de

11. Le Corbusier: *Voyage d'Orient*, pág. 140.
12. Chris Hellier: *Monasterios de Grecia*, pág. 118.
13. Habitación monástica dependiente de uno de los veinte monasterios, en la que puede vivir un monje o una pequeña comunidad, que normalmente se dedica a las labores agrícolas; es más pequeña que el monasterio y la *skiti*, pero más grande que la *kalíva*. En el monte Athos existen cerca de 140 *kellia*.
14. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 49.
15. Nota 47 del Carnet 3, pág. 43.
16. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 125.
17. Ibídem, pág. 127.



192

forma natural, un procedimiento análogo al que Le Corbusier emplea en el convento de La Tourette y que expone cuando visita y elije el sitio exacto en el que se asentará el convento dominico:

> Aquí, en este terreno que era tan móvil, tan huidizo, inclinado, fluido, dije: no voy a construir la planta en el suelo porque, o bien quedaría escondida, o bien el presupuesto sería como el de una fortaleza romana o asiria. No tenemos el dinero y no es el momento de hacerlo. Situemos la planta arriba, en la horizontal del edificio con la cota más alta de la elevación, que se confundirá con el horizonte. Y nos serviremos de esa horizontal en la cota más alta para proyectar todo el edificio hacia abajo y alcanzaremos el suelo cuando lo toquemos.[18]

Con la llegada de la noche y mientras continúa el ascenso las percepciones del joven aumentan:

> Se trataba del conjuro de aquellos elementos primarios –el mar, la montaña y su símbolo inmortalizado por la Virgen– –y del embriagador abrazo de la humedad que emanaba al anochecer, voluptuosamente, de aquella cuesta en cálidos aromas adheridos a tantos árboles nuevos, a tantas especies simbólicas desde la noche de los tiempos –moreras, olivares, higueras, viñas, y las zarzas inmensas, y los inalterables acebos–, y también de los cipreses que nos sorprendieron muy arriba, en un rellano, cuando el sol ya había enmudecido, como veinte centinelas melancólicos custodiando el amplísimo claustro de Xiropotamou, al mismo tiempo que lo dominaban.[19]

Una de sus fotografías da una idea del primer encuentro que tuvieron los jóvenes con los *kalagerontes*, nombre con el que se conoce a los popes del Athos, y que significa *viejos buenos*. Los popes visten un hábito de lana negra, llevan la barba luenga y la cabellera trenzada bajo un alto cilindro de basta tela.[20]

> ¡Mirad ese cielo inefable! Después, en la cúspide del muro, la primera aparición monástica, un joven pope de tez cetrina noblemente enmarcada por una barba negra me saludó desde las alturas con una flexión del torso conmovedora y las manos sobre el pecho. […] ¡Cuántas contemplaríamos en los dieciocho días que siguieron! Pero esta visión queda como la más emocionante, la más noble y benéfica. Había allí el porche de una antigua fortaleza y en lo alto del lienzo liso del muro se asomaban las estancias de las celdas, con sus galerías abiertas al mar, tocando el cielo.[21]

Los viajeros están cerca de la capital del Athos, a la que llegan por la tarde:

> Desde más lejos, habiendo hecho girar y detener a la mula, vi el convento […] y constaté la deliciosa presencia de cúpulas de plomo, reminiscencias de las de Estambul. Un vasto plano horizontal coronaba el cuadrilátero de los edificios y guió mi mirada hacia la lejanía, sobre el mar en penumbra. Los cipreses eran negros; el convento, del gris más delicado; los olivos, de plata verdosa, y el cielo, de un verde crudo invadido por un violeta procedente del mar y de las blancas estrellas del cenit, que entraron en escena en ese decorado cambiante cuya rampa luminosa se iba apagando y cuya culminación se desplegaría en negros y oro, y el repiquetear de los cascos de las mulas sobre el pavimento de gres de Karyes adormecida […][22]

192 Dos *kalagerontes* o popes del monasterio en Athos.

193 Galería de madera del albergue de Kayres.

Karyes

Para visitar el monte Athos, los forasteros tienen que presentar ante el Sínodo de Karyes el *Diamonitirion*,[23] una carta de recomendación que Jeanneret había recibido del Patriarca de Constantinopla:

> Santísimo lugarteniente y representante de la comunidad del Monte Athos, *figli della mia modestia* y amado por Dios. El señor Charles-Édouard Jeanneret, arquitecto, portador de la presente carta, redactada por mí en calidad de Patriarca, se dirige a Vuestro Santo Lugar para visitar el Santo Monasterio ahí existente y para el estudio arquitectónico del mismo. Recomiendo, pues, con placer al susodicho extranjero, y solicito a Vuestra Santidad que tramite las diligencias para que le sea concedido el ceremonial y el tratamiento adecuados y cualquiera otra facilidad en sus estudios, tal y como se ha dicho.[24]

Con los papeles en regla, los viajeros tienen las puertas abiertas al Athos.

La capital del monte parece a simple vista un típico pueblecito griego. Las casas tienen un aire turco, ocultas bajo viñas y saúcos: en su calle principal está la casa del gobernador, unos cuantos albergues y algunas tiendas. En Karyes también se encuentra la iglesia Protatón, la única basílica de toda la Montaña Santa dedicada a la Virgen, patrona del Athos, que data de los orígenes de la comunidad, el siglo X o XI. La planta de la iglesia reproduce, a menor escala, la de Santa Sofía.[25] En Karyes están prohibidos todo tipo de placeres mundanos; no se puede silbar y menos aún fumar, también está prohibido el uso de baños y el consumo de carne.[26] Una tortura para Klipstein. Los amigos se alojan en una fonda de la capital construida por Nicéforo III hacia 1078, que Jeanneret describe así:

> […] el albergue y la gran sala adornada pobremente con esos estúpidos carteles que hoy en día internacionalizan los cafés. La atravesamos en un momento y vimos que daba a una extensa galería de madera, una auténtica construcción sobre *pilotis*, cuya gran altura nos impresionó esa noche. Los pámpanos de la viña sobre la antigua pérgola, semejante a la del lagar de Benozzo Gozzoli en Pisa, y parecida también a la pintura del emparrado en la casa iluminada desde abajo por lámparas colgantes, se ondulaban en el espacio nocturno, desplazando cualquier noción de los valores y ofreciendo para nuestro gozo una impresión nueva, imperial, ligada por completo a invenciones suntuosamente situadas…[27]

Una vez instalado en la habitación, Jeanneret se fija en la terraza cubierta con una estructura de madera, la dibuja y anota:

> Lo típico es la cubierta en cruz, 'a, b, a', que se recubre con piezas diagonales 'b' y piezas encajadas. Los cabrios casan con estas piezas y todo ello forma un bonito lío, aunque es un lío ordenado. Toda esta tablazón se ha dejado al natural.[28]



193

18. Jean Petit: *Le Corbusier. Un couvent dominicain*, pág. 28.
19. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 127.
20. Véase Melchior de Vogüé*: Dos viajes al Monte Athos*, pág. 23.
21. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 128.
22. Ibídem.
23. «Antes de iniciar la vuelta al mundo de los monjes, el viajero debe ir a Karyés para cambiar allí las cartas patriarcales que son el "ábrete sésamo" de la Santa Montaña, por una autorización del *protathos*, válida en todos los monasterios.» Melchior de Vogüé, opus cit., pág. 26.
24. Véase el capítulo «Constantinopla» en este mismo trabajo.
25. Melchior de Vogüé, opus cit., pág. 46.
26. Ibídem, pág. 23.
27. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 129.
28. Carnet 3, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 51.



194

Dibuja también los alrededores:

> La colina descendía hacia el mar y desde una terraza suspendida en el aire, a la que se accedía atravesando una amplia sala, se veía el mar, encuadrado en la arquitectura nerviosa de un emparrado de madera, cubierto de viña cuyos racimos azules y dorados pendían pesadamente.[29]

Jeanneret se siente desconcertado ante la arquitectura del albergue; como en Negotin, como en Bucarest, como en Constantinopla, la imagen que se había formado previamente no coincide con la que se encuentra. Como hará a lo largo de todo el viaje, el joven reconstruye la escena de acuerdo con su idea:

> Es extraño que no hubiera aquí una arquitectura más sólida y algunas balaustradas de mármol, y que el muro del albergue no sea de estucado modelado con fantasías arquitectónicas que simulan atrios profundos, y que esta escalera no subiera a un gineceo. Aunque mi corazón esta tarde se complacería igualmente en alguna Hespéride o Citerea que Watteau imaginaría para nosotros.[30]

El paisaje le ha remitido al *Pèlerinage à l'île de Cythère,* que Jean Antoine Watteau pintó hacia 1717. La escena, inspirada en las fiestas de la aristocracia de la época (*fêtes galantes*), muestra a un grupo de personas que van de peregrinaje a la mítica isla griega de Citerea, la isla sagrada de Venus, la diosa del amor, una especie de paraíso inalcanzable. Las parejas forman una cadena que se extiende desde la estatua de Venus, a la derecha, hasta la embarcación en el margen izquierdo del cuadro. El paisaje está inundado por la luz del atardecer. La pintura de Watteau mantiene un paralelismo con el paisaje descrito y dibujado por Jeanneret desde la terraza del albergue: la colina que desciende hacia el mar, el horizonte, y, el ciprés, cuyo papel es análogo al mástil del barco dibujado por Watteau.

Pero tras las coincidencias compositivas, en su comentario extraña algo que de antemano ha sido parte fundamental del viaje: el fin del peregrinaje de los personajes de Watteau y que sabe no volverá a ver en un buen número de días: las mujeres, inalcanzables aquí en el Athos. No importa si son bellas como hespérides o las de Bucarest, o poco agraciadas como algunas de Estambul. Desde 1406 no podían acceder al monte Athos (al igual que los jóvenes imberbes, eunucos y hembras de cualquier animal), porque solo su patrona, la Virgen María, puede reinar aquí.[31] Incluso las leyendas cuentan que algunos monjes jamás han visto una mujer.[32] Pero toda prohibición incrementa el deseo por lo prohibido:

> La noche era propicia a la contemplación emotiva y debilitada por una tibieza, una humedad del aire saturado de sal marina, de miel, de frutas; propicia también, bajo los emparrados caedizos y protectores, a las promesas de los labios, a las embriagueces etílicas y amorosas…[33]

Antes de iniciar la peregrinación por los monasterios, conviene señalar que en el Athos se ha conservado intacta hasta hoy en día una forma de vida peculiar, que comenzó en los primeros siglos del Cristianismo y se consolidó hace casi mil años.[34] Los monasterios del Athos, además de popes, en algún tiempo albergaron también huérfanos, leprosos y enfermos; menesterosos que se ganaban el pan trabajando en sus talleres, y algún que otro peregrino, como Jeanneret y Klipstein o el vizconde y novelista Eugène Melchior de Vogüe, quien visitó el monte en 1875.[35]

Los monasterios del Athos están divididos en dos sistemas: el idiorítmico, en el que los monjes están poco ligados al rigor de la regla de San Basilio –la que organiza estrictamente las jornadas laborales y espirituales del monje–,[36] gozan del derecho de propiedad individual, intervienen en el gobierno del monasterio y pueden tomar la comida aparte, no necesariamente en comunidad; y el cenobita, más rígido, en el que los monjes deben obedecer las reglas y a los *hegoúmenos,* que son los superiores monásticos occidentales que les gobiernan. Así pues, Xeropotamou es un monasterio idiorítmico, mientras que Simonos Petra y Dionisio son cenobíticos. Además, los monjes del Athos se rigen por el horario bizantino, según el cual la medianoche es el amanecer,[37] de modo que los monjes se levantan a la una de la madrugada.

Con la llegada de un nuevo día, empieza el recorrido de Jeanneret y Klipstein por el Athos:

> Abundancia de viñas, higos y moras, olivares y álamos, que encuadran oratorios de un bizantinismo tímido, piedras secas, cúpulas de plomo, muy reducidas, muy pequeñas, muros de fortaleza, puentes levadizos que, al día siguiente, desde lo alto de la galería superior donde culmina la escalera, vimos multiplicarse sobre los montes, sobre las rocas, sobre las playas […][38]

A la vera del camino, se topan con popes vagabundos que Jeanneret dibuja y describe: «Popes sórdidos, lisiados, costrosos, quizá contaminados de lepra, tendidos en el borde de las carreteras de Karyes, la ciudad, suplican que alguien les dé una limosna» […][39]

El comentario recuerda la burlona observación del viajero pintor, poeta y humorista inglés Edward Laer, quien en su visita al Athos, en 1895, los describía así:

> Monjes míseros, murmuradores, menospreciadores del cordero, misántropos, misóginos, malhumorados y malogradores de alegrías, monótonos, muleros, mofadores, melancólicos, masticadores de mojama y mermelada.[40]

Iviron

En el lado nordeste de Hagion Oros se encuentra Iviron, el monasterio idiorítmico dedicado a la Virgen, cuya festividad se celebra el 15 de agosto, fundado en el siglo x por Giovanni el Ibérico.

> La Virgen tiene el altar en la gran montaña, totalmente dedicada a su culto. Ese altar tiene su convento al pie de la montaña, sobre la playa, a la orilla del mar; es un gran cuadrilátero perforado por una puerta en el extremo de un antiguo puente levadizo; las paredes exteriores se bañan en los fosos, desnudas excepto en su parte alta, donde se adosan las galerías y se abren las logias en la tercera y cuarta planta. En mitad del gran patio está la iglesia metropolitana, bizantina de nacimiento y forma, de principios perpetuados. Hoy es bizantino todo el espíritu de



195

29. Carnet 3, en Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 129.
30. Ibídem, pág. 130.
31. Una antigua leyenda cuenta que, durante un viaje, la Virgen María, acompañada del apóstol san Juan, llegó a sus costas en un navío, arrastrado por una tormenta. Le gusto tanto aquel paraje que desde entonces se le ha considerado su jardín, y por ello ninguna mujer puede habitarlo. El emperador Alexios I lo declaró así en un edicto.
32. Véase Melchior de Vogüé, opus cit., pág. 24.
33. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 129.
34. Melchior de Vogüé, opus cit., pág. 105.
35. Ibídem, pág. 73.
36. Gracias a Basilio el Grande (330 y 379 d. de C.), el monaquismo de la Iglesia Oriental alcanzó su forma plena. Este santo redactó las reglas monacales: la jerarquía de los mandamientos; las largas horas de meditación, que comienza a media noche; el silencio, la austeridad, la humildad, la obediencia, el trabajo y el amor a Dios y al prójimo. No es descabellado establecer una analogía entre esta división del tiempo y la idea de Le Corbusier de destinar específicamente horas del día para actividades relacionadas con su oficio y estudio.
37. Melchior de Vogüé, opus cit., pág. 114.
38. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 130.
39. Ibídem, pág. 131.
40. La referencia en Chris Hellier: *Monasterios de Grecia*, pág. 121.

194 Vista hacia el mar del albergue de Karyes.

195 Popes vagabundos. Dibujo.





196

196 Planta y perspectiva del refectorio o *trapeza* del monasterio de Iviron.

197 Planta de la iglesia del monasterio de Iviron.

este convento y hasta la piedra más pequeña. Pero otros conventos, numerosos, dieciocho creo, están erigidos en lugares tan inaccesibles como los nidos de águilas […][41]

Aun cuando han pasado varios días desde la conmemoración de la Dormición de María, algunos fieles todavía peregrinan para asistir a las celebraciones; a pesar de haber hecho una primera visita a Iviron, los amigos regresan al cabo de seis días:

> Descendemos desde la villa de Karyes para asistir, en el convento dedicado a la Virgen María, a su fiesta patronal, junto al mar, al pie de la formidable pirámide coronada de mármol blanco, el Athos, la montaña de dos mil metros. Esta tarde, cuando el sol se ponga sobre la falda del monte, las puertas del convento de los Íberos se cerrarán detrás de los peregrinos […] venidos de toda la península, desde muy lejos para embriagarse de cantos litúrgicos o para comer […] porque en esta fiesta anual el refectorio, inmensa cuna de piedra, animado por un antiguo ídolo (alma de un impotente ábside blanco), permanece abierto toda la noche. Pero en la iglesia metropolitana de oscuras paredes, se cantarán las letanías desgarradoras, alucinantes desde la negra noche hasta la mañana […][42]

El joven dibuja una planta del refectorio (*trapeza*); señala la entrada por una de las esquinas del recinto. Del refectorio también traza una perspectiva en la que remarca el icono del ábside al que se ha referido anteriormente y añade en el margen:

> […] Efecto monumental a causa del golpe tremendo que esto supone. No puedo olvidar semejante potencia, porque las paredes están todas unidas y porque las ventanas curvas son hijas del arco que las confina y de la bóveda de cascarón que las cierra. Es todo blanco. El pavimento también. Está oscuro, ya que no hay ventanas. El icono está rodeado de negrura. Es negro y el oro del fondo está gastado.[43]

Este simple comentario de su cuaderno será la base para la descripción en sus memorias:

> Puesto que aquí se erige la fuerza, me parece más sorprendente todavía el gran icono del refectorio de Iviron. Era una inmensa bóveda de piedra, concreción completamente romana. Arcos de doble punto ritman la bóveda y equilibran el peso de las piedras. Estaba encalado y la mayor parte del suelo embaldosado. Las tablas eran enormes y espesas, y las baldosas de mármol blanco. Y cada paso resonaba con solemnidad en el vestíbulo desnudo y tan blanco que los negros popes surgían, no como un volumen, sino como una mancha, casi un agujero.[44]

El contraste entre el color oscuro de los hábitos de los monjes y el inmaculado recinto que los aloja le llama la atención, al igual que en Caldarushani, cuyos iconos negros contrastaban con el blanco de las paredes del monasterio. Pero un recuerdo más potente se desencadena en él: «En el ábside terminal estaba el gran icono, en lo alto de la pared, enmarcado en negro. El oro del fondo está viejo. El icono representa una Virgen más poderosa que la de Cimabue».[45] Conviene volver a mencionar la iglesia de Tirnovo y recordar los iconos, ya que en una analogía similar comparaba el manto oscuro de la Virgen de Cimabue con el manto de la Virgen de El Duccio:

> En el iconostasio, engarzados cada uno en una hornacina de oro que hubiera podido esculpir un hindú o un chino, veintinueve iconos brillaban con sus cielos dorados y con las aureolas de sus santos. Eran de un estilo hermosísimo, más italianas que bizantinas, y enlazarían bien a Cimabue con Ducio.[46]

El joven mantiene vivo el recuerdo de las vírgenes de Giovanni Cimabue. Entre sus postales guardaba una de la *Virgen, majestad, ángeles y santos*. En el simétrico y rígido esquema bizantino, la Virgen, envuelta en un manto negro, parece sostenida por los ángeles y los profetas,[47] de forma similar a como sucede con la virgen de Rucellai del Duccio.

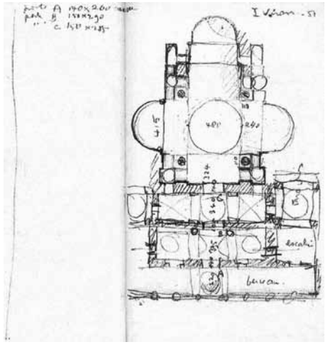
Dibuja también la planta del *katolikón* de Iviron, nombre que reciben las iglesias principales de los monasterios athonitas. Estos santuarios por lo general se pintaban de rojo.[48] Por la noche se celebra la vigilia de la fiesta de la Virgen. Allí los acogerá el padre Flor de Oro-Crisantos, el bibliotecario de Iviron,[49] un hombre bueno y afable, según Jeanneret. Cenan en el refectorio y después los forasteros son conducidos al *katolikón*:

> […] Visión fantástica del santuario de la Virgen...
> En un ábside oscuro detrás del iconostasio.
> El iconostasio llameaba con los maravillosos oros nuevamente alumbrados después de un año de oscuridad por la antorcha fulgurante de las ofrendas depositadas en el coro.
> En la antorcha en forma de árbol conífero, hordas superpuestas de cirios flameantes que derraman gotas de cera, ensartados a cada segundo por el solícito sacerdote a ruegos de un peregrino llegado hasta aquí a través de la noche. Cirios de cera virgen, dorada. Y los lamentos, los gritos, el clamor, los jadeos, las melopeyas, la agónica melodía de la frase litúrgica. Y la cadencia, el *scherzo* y la marcha de fuga de esa misma frase. Y la sinuosa y ahogada intercesión de la misma frase subyugada. Y su continuación en las cabezas trastornadas de quienes están aquí; su elevación más allá de la zarza ardiente y de la ardiente vaharada de incienso, más allá de la estrecha y profundísima cúpula, a través de las glaciales y límpidas regiones estrelladas, hacia una lejana morada...[50]

Una especie de alucinación aunada a los recuerdos y sensaciones mágicas:

> Me pareció que toda la inmensidad del aire y de las nubes, y de los inconmensurables espacios en altura y en extensión, eran negros y privados de claridad […] En la plana orilla del oscuro mar, arenas y olas enlazadas, las caracolas de alabastro iluminadas, cinco pequeñas caracolas, cinco pequeñas cúpulas, y además absidiolos y el vínculo de los arcos apuntados […] y las cuatro alas en penumbra del convento de Iviron, replegadas alrededor del santuario, y las fachadas exteriores, vueltas hacia la noche, tres al mar, una a la montaña.[51]

De vuelta a la realidad, la llegada de un ilustre invitado marcará el desenlace de la fiesta:



197

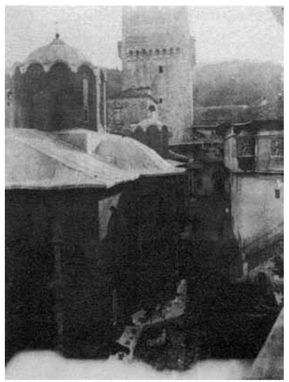
41. Le Corbusier, opus cit., pág. 131.
42. Ibídem, págs. 131 y 132.
43. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 69.
44. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 146.
45. Ibídem.
46. Ibídem, págs. 55- 56.
47. Véase la carta a Klipstein desde Florencia. FLC E2-6 132T.
48. Las características principales de las iglesias del Athos en Cris Hellier, opus cit., pág. 126.
49. «Père Chrysantos couvent de Iviron». Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 183.
50. *Le voyage d'Orient*, págs. 146-147.
51. Ibídem.



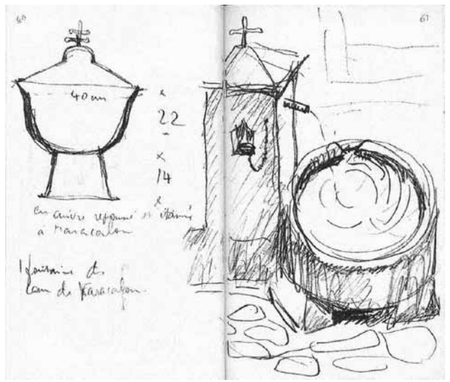
198



199



200



201

Karakallou

198 Monasterio. Postal. FLC L5-4 serie 115-122.

199 Planta del monasterio.

200 Vista del patio.

201 Cáliz y fuente (*phiale*).

202 Popes.

> El obispo de Salónica, que ha venido ex profeso, se ha revestido de violeta […] El silencio establecido por la somnolencia de la mayoría, adormecidos aquí o que se han dejado caer en las esquinas de los patios, en las salas de banquetes abarrotadas, confiere a los restantes agitadores el sentimiento de una gran tarea que cumplir: ¡el alba debe encontrar la iglesia ferviente de rezos! […][52]

Y casi como si se viera reflejado en uno de los popes embutidos en sus trajes oscuros (la cabeza envuelta seguramente en ese largo velo llamado *kalimafkon*), en un arrobamiento absoluto, concluye el relato: «Cerrando los ojos al fin, tengo la visión de un sudario negro, jalonado de estrellas de oro. ¡Estoy en el sudario, pero desconocido por las estrellas! Como un maniquí, me arrastraron hacia el refectorio».[53]

A la mañana siguiente, tras la visión mística, llega la hora de la despedida de Iviron:

> Alegría, fiesta, sol y naturaleza enteramente cubierta de viñas, de higueras y de álamos; enfrente, el mar marca el auge de la tarde por su refracción pálida sobre el verde de estas tierras infinitamente excavadas durante siglos en los valles. Bajamos hacia el mar. Una cerca; jóvenes ermitaños vestidos con la hopalanda azul de los frailes trabajadores están sentados en la puerta de la viña. Su *skite*[54] está cerca, túmulos de piedras secas, abrigo de sus dos vidas [...][55]

Karakallou

Al sudeste de Iviron, se encuentra el monasterio cenobítico de Karakallou, donde los jóvenes pasan tres noches.

> El mar está lejos de este convento encaramado a una pendiente. Desde nuestras habitaciones blancas, la vista horizontal no tiene límites, ya que nunca hemos visto el horizonte en esta latitud ni en esta estación […] Desde nuestras ventanas, la vista de pájaro es vertiginosa; estamos en el piso más alto del convento, a ras del precipicio del rocoso pedestal.[56]

Dibuja un esquema de la planta del conjunto; contrasta el perímetro exterior, frente a la irregularidad del patio central. Sus proporciones, junto con la entrada en uno de los extremos, le recuerdan aquella particularidad que descubrió en la Eski Djami de Adrianópolis.[57] En una fotografía del patio, se observa la entrada del conjunto junto a la torre de vigilancia y el *katolikón* invadiendo el patio del monasterio: «La iglesia, con su plaza pavimentada de piedra gris, es uniformemente de color sangre de buey; desde abajo hasta las cúpulas de plomo que son de un gris admirable».[58] Hace un apunte de un cáliz y a su derecha el *phiale*: una fuente ubicada en el mismo patio del monasterio, parecida a la que vio en Kasanlik. Los amables popes de Karakallou posan sonrientes para una nueva fotografía.

Describe luego el ritual en torno a la cena:

> […] Cuando el jefe ha bendecido, según creo, los alimentos, nos sentamos. Sobre las tablas de madera blanca las manos de los frailes son rudas y callosas, hinchadas por el trabajo de la tierra y hermanadas por la robustez con los platillos y las cazuelas de cerámica esmaltada comunes en todo el mundo rural […]. Frente a cada huésped, tres cuencos que contienen tomates crudos,

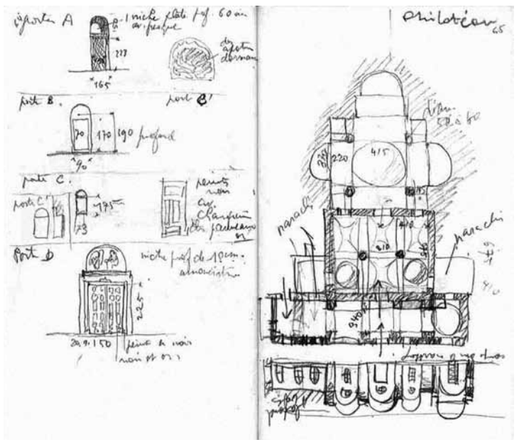


202

52. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* págs. 149-150.
53. Ibídem, pág. 150.
54. De *askitís*, que significa asceta. El *skite* es un conjunto de *kalivas* con administración interna que depende de un monasterio soberano. Está gobernado por el *dikeos,* elegido cada año por la asamblea de ancianos (*ierondes*) de todas las *kalivas*, ayudado por cuatro consejeros.
55. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 132.
56. Ibídem, págs. 132-133.
57. En la parte superior de la hoja figuran estas cifras: 1548 y 1563, que probablemente se refieran a la época de construcción de este monasterio; se trataría de una de las pocas ocasiones en las que Jeanneret anote una fecha. Esta observación evidencia el carácter atemporal de su travesía.
58. Le Corbusier, opus cit., pág. 133.



203



204

203 Monasterio de Philotheou. Postal. FLC L5-4 serie 115-122.

204 Puertas y planta del monasterio de Philotheou.

> judías hervidas y pescado, nada más. Y ante ellos, un jarro de vino, un cubilete de estaño y un plato de centeno negro, pesado y redondo, el tesoro cotidiano, símbolo de esfuerzo. Delante del ábside, los superiores parten el pan, comen y beben [...][59]

Los monjes de Karakallou son amables. El hermano Josephin y el hermano Dionisio[60] serán recordados por su calidez:

> ¡Este es el convento de frailes trabajadores de Karacallou! Su hospitalidad frugal ha sido para nosotros como una bendición. ¡Buena gente de Karacallou! Añado a este recuerdo el de mi habitación completamente encalada, donde dormía encima de una ancha banqueta enrollado en el más maravilloso tapiz bosnio o válaco, fanfarria de colores.[61]

Philotheou

Muy cerca de Karacallou, unas leguas en el interior de la península, a tres horas de camino desde Karyes, se asienta el monasterio de Philotheou, cuya construcción ordenó el emperador Nicéforo III hacia 1078. Este conjunto, a diferencia de los que están orientados al mar, carece de torre vigía.

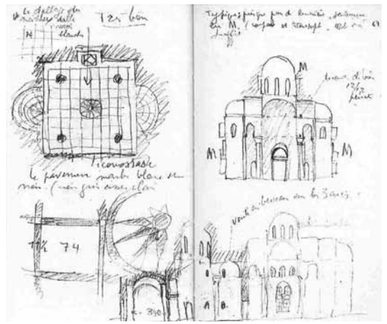
En su interior, el joven realiza una serie de apuntes sobre los diferentes tipos de puertas. Cada una tiene un pequeño rasgo en común: un nicho en la parte superior con iconos que recuerdan los emblemas sobre las puertas de las casas praguenses. Dibuja también la planta del *katolikón* y llama la atención el número de medidas. A diferencia de la planta de Iviron, aquí aplica toques de color amarillo que coinciden con los puntos de entrada de la luz al recinto; el descubrimiento de la luz como un fenómeno interior que cualifica y propaga el espacio será similar a los hallazgos de Estambul y Bursa.

> Desde fuera, solo los atrios parecían a escala humana; obstruyendo el cielo, la escalada de los saledizos, de los contrafuertes añadidos, la parte posterior de los arcos triunfales, la cúpula… formaban, vistos de cerca, un conglomerado espantoso. Pero el nártex sombrío, una vez franqueado el porche, engrandecía los recuerdos de la época de los grandes constructores, no solo por sus mármoles y el fulgor de sus mosaicos, sino por la sencilla y audaz amplitud de su bóveda, hueca como un sarcófago. Y la puerta axial, envuelta en la penumbra, nos abrió de golpe los esplendores luminosos de la inmensa nave […][62]

Según Eugène Melchior de Vogüé, «la gran preocupación del albañil oriental es la de compartimentar metódicamente la nave para que no se pueda acceder a los últimos santuarios sin una iniciación progresiva».[63] La descripción de Jeanneret señala su paso a través del oscuro nártex, franqueados el umbral y la puerta de entrada, para recibir de golpe la presencia luminosa de la nave, impresión que no está muy lejos de la experiencia vivida en las mezquitas que visitó en Estambul: Suleimaniye, Sultan Selim y la mezquita Verde.

La huella que le dejó el *katolikón* de Philotheou aparece treinta y nueve años después, cuando el maestro calcó el esquema de la planta de la iglesia y, aunque con medidas reconsideradas, lo publica en el primer volumen de *Le Modulor*:

59. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 132.
60. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets,* pág. 84.
61. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* págs. 133-134.
62. Ibídem, págs. 139-140.
63. Melchior de Vogüé, opus cit., pág. 46.



205



207



206



208

205 Detalle del suelo del nártex y secciones de la iglesia de Philotheou.

206 y **207** Fachada del Gran Lavra.

208 Patio (probablemente del Gran Lavra). Acuarela.

> Al regreso de este breve viaje a Turquía, me ha venido a la cabeza la idea de echar una ojeada a mis cuadernos de viaje de 1911, cuando, de estudiante, emprendí durante siete meses este gran viaje, con la mochila al hombro, a Oriente, en el curso del cual aprendí muchas cosas. Mi pantalón tenía un bolsillo especial para una cinta de medir; experimentaba ya, en ese tiempo, *la necesidad de apreciar las medidas*, en ocasiones tomadas con mis propios pies. Mis croquis de viaje están repletos de medidas. Al releerlas hoy, siento que quizá no aportan lo suficiente a estas minucias operativas a las que me han conducido mis preocupaciones. Mis medidas no deben, pues, ser consideradas sino como indicativas.[64]

Jeanneret finaliza sus dibujos de Philotheou con una aproximación al *katolikón*. A la izquierda, un detalle del suelo del nártex, un embaldosado en blanco y negro claro, casi gris, de piezas de mármol:[65] « […] los oros de un iconostasio centellean entre el pavimento de mármol y el arco triunfal, escondiendo bajo la pared todas sus leyendas de la pasión, el secreto del ábside y preservando la soledad de la nave».[66] Remarca las cuatro columnas del recinto, un pórtico tetrástico que, como en las casas pompeyanas, será determinante en la constitución de las fauces de los proyectos de Le Corbusier.[67]

El joven complementa su estudio de Philoteou con el dibujo de un detalle del motivo central del suelo y con una sección transversal por la cúpula del transepto que indica las entradas de luz en este punto específico; «Típico: casi no hay luz, solamente en M (cúpula y transepto, y esto basta). Bóveda de cañón sobre los tres arcos».[68] Otra sección, en sentido longitudinal, señala el tránsito que lleva del exterior al interior,[69] donde se revelará la incipiente cúpula de la nave bizantina.

Lavra

En la punta noroeste de Hagion Oros, se levanta el monasterio idiorítmico del Gran Lavra, al que los jóvenes van en peregrinación. Fundado por San Anastasio hacia el año 961-963 d. de C., es el más antiguo y célebre de los monasterios del Athos. Como en los otros conjuntos, el núcleo del Lavra está conformado por el patio, en cuyo centro se encuentra el *katolikón*. La mayoría de las iglesias del Athos, además de estar pintadas de rojo, tienen como modelo la planta de cruz latina del Gran Lavra.

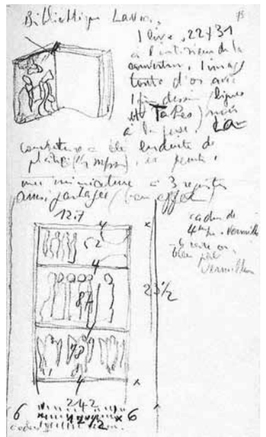
El exterior está compuesto por muros en ladrillo rojo, enlucido con plafones vigorosamente pintados. Jeanneret recoge la impresión del color en medio del calmo paisaje.[70] Dos dibujos del claustro ilustran la arcada, una escalera y la sucesión de ventanas; en el margen hace mención del color azul, en contraste con la mayor parte de la superficie blanca,[71] y del tono de los ladrillos. Los marcos azules de las ventanas, matizados con el rojo del zócalo y las puertas, dan al Lavra un aire pintoresco, muy distinto de la imagen inmaculada de los monasterios de Caldarushani. Y «el juego de los ladrillos» alude al efecto de almohadillado simulado sobre la cal blanca.

Pinta una acuarela tan colorida como el monasterio y en sus memorias la describe así:

64. Le Corbusier: *Le Modulor.* pág. 199.
65. Carnet 3, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 66.
66. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 144.
67. Véase, por ejemplo, las villas Stein y Savoye.
68. Carnet 3, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 67.
69. «Casi todas se basan en la planta que Anastasio instituyó en el Gran Lavra en 963: una planta de cruz inscrita o cruz cuadrada cubierta con una cúpula central que se apoya en cuatro columnas.» Chris Hellier, opus cit., pág. 126.
70. En el margen del dibujo, una observación indica que allí mismo toma una fotografía de la que no se tiene noticia. «A Lavra la galerie (dont photo, vue de l'extérieur). Murs de briques rouge. Le (?) crépi avec tous plafonds vigoreusement peints.» Carnet 3, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 79.
71. Ibídem, pág. 80.



209



210

209 Pintura en el Gran Lavra. Acuarela.

210 Libro abierto de la colección del Gran Lavra.

211 Jeanneret y Klipstein ascendiendo en mula por el monte Athos.

> En una aparición rosa, en el ángulo de un entrepaño, se levanta, juvenil y cándido, el príncipe de un país –visión serbia o búlgara–. Su actitud es contenida; las dos puntas de los pies unidas, vacilantes y deseosas de no avanzar. En el fondo negro del fresco, sus dos brazos hacia delante ofrecen la maqueta de un santuario, la imagen misma de esta iglesia, pintada totalmente de rojo con las cúpulas azules. […] Un príncipe croata, el día de su coronación, para ganarse el favor del Cielo, habrá ordenado construir esta iglesia, allí en tierras del Athos, ese santuario donde, a la derecha del *umbral*, había de pintarse esta imagen dedicatoria.[72]

Como en el *San Martín y el mendigo* de El Greco, la base compositiva de esta acuarela es un ángulo recto. La horizontal delimita el cielo ennegrecido y la tierra ocre del Athos. La vertical evidenciada por la camándula separa al colorido príncipe croata que sostiene la ofrenda del viejo y oscuro pope que le dobla en altura.

Entre los tesoros del Gran Lavra se encuentra un relicario de oro que, según aseveran sus monjes, contenía un pedazo de la Vera Cruz, una biblia incrustada de joyas, una imprenta y la biblioteca, tan desordenada que ni siquiera el encargado sabe con precisión lo que sus estanterías albergan. Todos los monasterios del Athos atesoran libros,[73] pero sin lugar a dudas, la biblioteca más copiosa es la del Lavra con alrededor de dos mil manuscritos. Han sido numerosos los viajeros que se han detenido a contemplar,[74] leer o sustraer sus volúmenes.[75]

Jeanneret hace un dibujo de un libro abierto de la colección del Lavra, en cuyo interior hay una imagen en oro, con un fino diseño de líneas y marcas al estilo persa, y cuya portada es de plata. Es bien sabido el significado que el «libro abierto» cobrará en la obra de Le Corbusier.[76] Bajo el vademécum aparece un esquema de una estantería colmada de miniaturas; anota sus medidas y: «Una miniatura de tres registros también compartida (buen efecto)…, bermellón, el resto dorado, azul pálido, bermellón».

Es probable que este libro, que Jeanneret dibuja y describe con esmero, corresponda a la biblia que el emperador bizantino Nicéforo Focas donó a la biblioteca del Lavra. La *Sagrada Escritura* de Focas tiene una cubierta de metal dorado y está adornada de amatistas, granates, lapislázuli, berilos y coralina. Además, en cada una de sus esquinas, cristales cubren monogramas sagrados que representan a Cristo y la Virgen, y en el libro se observa una imagen del propio Cristo descalzo, de pie sobre un cojín y con la biblia abierta en su mano izquierda.[77] Salvo este ejemplar, y pese a las expectativas, el joven no parece entusiasmarse por ningún otro volumen. Más tarde le pesará.

Ahora bien, en Lavra, el *katolikón* queda superado por el refectorio de planta en cruz latina. Como ocurría en Karakallou, la *trapeza* y la comida constituyen el punto de partida de la *vita comunis*.[78] Sin embargo, para Jeanneret y Klipstein, los alimentos tendrán una secuela menos agradable: la comida a la que los visitantes no estaban acostumbrados, a pesar de la estancia en Turquía, tiene efectos nefastos. Ni siquiera el vino ofrecido por los hospitalarios popes, como los hermanos Schwein y O-Bein,[79] contrarresta el malestar. Jeanneret finge entereza y prosigue con sus observaciones, mientras que sus compañeros sienten sus fuerzas debilitadas.[80]

El ascenso a la montaña

Si bien la visita al Gran Lavra es uno de los acontecimientos sustanciales que experimenta cualquier forastero en Hagion Oros, ninguna peregrinación es completa si no se asciende y recorre la montaña principal del Athos. Así que, Jeanneret y Klipstein, montados en mulas, inician el ascenso. En la fotografía, la presencia del monte dominando el segundo plano de la escena queda como testigo silencioso de la hazaña de los peregrinos:

> ¡Incapacidad manifiesta de fijar con la pluma unas impresiones, en el fondo, retazos de tierra, simas de rocas rojas, mantos de mar, que nos han hecho gemir en lo más hondo del ser sin abrirles las puertas del día! Mulas bromistas con andares de rameras casquivanas nos derriban a veces de una coz contra la abrupta pendiente de un arenal castigado por las olas […][81]

El conjunto más próximo al Lavra en la ruta de ascenso es el monasterio rumano Prodomos, conocido como «el del Precursor». No hay dibujos de este monasterio, pero se sabe que Jeanneret compró allí una alfombra rumana.[82] La permanencia de los jóvenes en este no se prolonga:

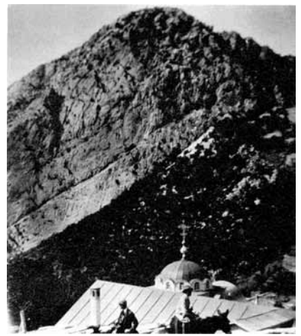
> El monasterio de Prodomos, del «Precursor», desaparece mientras continuamos cuesta arriba, zarandeados, sobre las sillas de estos salvajes, en medio de árboles estériles, torcidos y ásperos: en su extensión inamovible, semeja el nivel de un albañil y con su horizontal se despliegan unos horizontes que no existen; hoy el mar tampoco tiene consistencia ni límites [...][83]

Los jóvenes alcanzan la cima y en ella encuentran varias *skites*.

> ¡Almenas e inmensos muros, ciudadela salvaje, monasterio para siervos de la Virgen! Gentes que escondían celosamente su pereza piadosa, tesoros enviados hasta aquí en ofrenda pía por trabajadores del metropolitanato de una Grecia ortodoxa y decadente […] Un porche alcanzado con mucha dificultad, una vez guardados los aparejos, un patio con una iglesia de una ortodoxia restaurada y un tejado de chapa, glaciales corredores, inmensas salas desnudas para los huéspedes, la visita del prior de los sacerdotes, la mesa, comidas, la enfermedad, el vientre atenazado, los dolores, la postración, la inercia; la biblioteca vista entre dos crispaciones de los intestinos..., mulas bromistas que vuelven a galopar y levantan la oreja curiosa y demasiado hartas de avena.[84]

Al mirar el mar desde la cumbre, el joven imagina la flota de Jerjes.[85] En la mitología griega se relata que Jerjes, el rey de Persia, hijo de Darío I y Atosa, mandó excavar un canal que cruzara el istmo que une el Athos con el continente y así evitar que sus tropas tuvieran que rodear el cabo.

Casi en la cima de la montaña, en una de las *kalivas* de la *skite* de Santa Ana[86] y de Saint-Georges, los jóvenes deciden repostar. Es aquí donde sucede la siguiente anécdota, inicio de una anunciada «pesadilla consciente»:



211

72. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 143.
73. «Los principales monasterios de Athos cuentan con importantes bibliotecas, pero la más copiosa de todas, con 10.000 volúmenes impresos y más de 2.000 manuscritos, pertenece al Gran Lavra». Cris Hellier, opus cit., pág. 135.
74. Por el Athos también pasaron Robert Curzon, Lord Byron, el ruso Nikolái Strájov y el vizconde francés Eugéne Melchior de Vogüé, entre otros viajeros.
75. Melchior de Vogüé, opus cit., pág. 61.
76. Véase el texto «El libro abierto», de Fernando Marzá y Josep Quetglas, en AA.VV.: *Le Corbusier et le libre*, pág. 82.
77. Cris Hellier, opus cit., pág. 130.
78. Wolfgang Braunfels: *La arquitectura monacal en Occidente*, pág. 25.
79. Carnet 3, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 83.
80. De esta carta no se ha encontrado referencia alguna en los archivos de la FLC; sin embargo, se sabe de su existencia por una carta enviada a Ritter el 10 de septiembre desde la isla de San Giorgio, Jeanneret la menciona: FLC R3-18-106T «Y bien, desde el convento de Lavra escribí a mis padres, diciéndoles que estaba en perfectas condiciones, que ignoraba la fatiga y que me sentía con más fuerzas que nunca. Y esa misma noche me enfermé durante diez días. Era una diarrea sin fin, debida a los queridos monjes, cuyos cuidados se habían extraviado en armarios olvidados».
81. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 134.
82. Ibídem, pág. 156.
83. Ibídem, pág. 134.
84. Ibídem, págs. 134-135.
85. Ibídem, págs. 135-136.
86. La *kaliva* es la morada de un asceta o de una pequeña fraternidad, más pequeña que un *kellion*. La reunión de varias *kalivai* forma una *skite*. No se debe confundir con Xenophontos, el monasterio ubicado entre Dochearíou y Russikón, consagrado a san Jorge.



212

212 *Vin d'Athos*. Dibujo.

213 Popes y monasterio de Pantocrator.

> Unas salamandras nos esperan al desembarcar en el patio del gran *skite*: los monjes han acudido: «Franzuski», hemos dicho. «¡Ah, Franzuski!». Manos cruzadas sobre el pecho, solícitos, alegría en los rostros. Esas personas son activos ermitaños recién llegados de la estepa rusa; y Francia es el país de la Alianza. «Franzuski, ah, Franzuski!».[87]

Los monjes han acudido diligentes para agasajar a los fatigados forasteros con el mejor de sus vinos, protagonista del resto de la jornada:

> La mesa está dispuesta con abundantes tomates rojos, y cabalgamos sobre el asno de Baco. Cae la tarde, el cielo cubierto de estrellas, el mar ocupa todas las ventanas, liso, acariciante […] Como tantas tardes, como todas las tardes del Athos, el hospitalario y cálido vino nos embota los sentidos y todo sonríe; ¡la enfermedad remite… por esta noche! …[88] ¡Ah, el Athos abre las puertas de sus monasterios!, ¡ah, el Athos vibra en sus *skites* con monjes trabajadores, y, radiante, la hospitalidad beneficia al corazón! ¡El vino del Athos alegra esta tarde mi recuerdo! [89]

Klip se ha quedado rezagado. En la cúspide hay una capilla. Este santuario bien podría ser tan o más dramático que el Simonos Petra, sin embargo:

> Estamos en realidad en el umbral de una pequeña capilla votiva, pero no siento ninguna emoción. Y sin embargo, situada en el punto culminante de la tierra de la Virgen debe ser, para ciertos peregrinos venidos hasta aquí, como el pan sin levadura de una comunión inefable. […] Valoro entonces la significación de ese conjunto sin pretensiones compuesto por un altar de adobe enjalbegado, la litografía barata de un icono y un diminuto candil que los propios peregrinos se encargan de rellenar con una damajuana de aceite colocada justo al lado […] En verdad hemos accedido, tan adentro del mar, tan alto en el cielo y en el camino a Jerusalén, a un santuario final, tan último como las notas de una sinfonía moderna. Y la fe católica, tibio invernáculo de misticismo, transporta al creyente a un estado de beatitud.[90]

Ya es hora de abandonar la cima de la montaña:

> Descendimos de nuevo, primero los dos mil metros de mármol, después la tierra calcárea tostada nos lleva al agua, por la *skite* de Saint-Georges y la de Santa Ana, hasta el glacial convento de San Pablo, no lejos de esa caleta pedregosa donde una morera deja caer sus frutos demasiado maduros. ¡Qué ganas tengo de abandonar la isla! Pero es preciso esperar ocho días para que un barco recale de nuevo en estas inactivas aguas.[91]

En febrero de 1913 Jeanneret titula uno de sus dibujos *Vin d'Athos*; el tema principal es una mujer desnuda, lo que no deja de ser una paradoja en la tierra de los monjes varones. La mujer cabalga sobre el «asno de Baco», cuyo lomo traza una diagonal como claro eje compositivo del dibujo. En contraste, el ángulo recto está conformado por otra diagonal en sentido opuesto, delineada por el brazo extendido de la mujer, más su tronco y espalda, que se funden con el perfil de la montaña. En el margen inferior, tras las patas delanteras del animal, el perfil de la geografía señala la península del Athos. Es posible entrever la pirámide de este implícita en los cuerpos del asno y la mujer, el primero insinuará con su silueta la ladera y el torso de la joven. La mujer que se confunde con el paisaje y se transforma será un tema recurrente en gran parte de la pintura de Jeanneret.

—

Tras los estragos causados por la alimentación de los monjes y los excesos del vino, Beck y Klipstein no se sienten bien y manifiestan su intención de regresar a casa. Jeanneret también está enfermo, pero finge no estarlo y simula un gran entusiasmo. Desconcertado por la decisión de Klip, quien en estas semanas parece haberse acercado más al joven alemán, les hace creer que él seguirá descubriendo Oriente, es más: que retomará su plan de conquistar El Cairo, un deseo manifestado en Constantinopla,[92] a sabiendas de que él mismo está ansioso por abordar un barco hacia Atenas. Una vez en San Pablo, el domingo 3 de septiembre, Jeanneret escribe a William Ritter:

> […] Me hubiera gustado escribirle una carta. Pero los buenos monjes de la Santa Montaña son a veces tan hospitalarios que envenenan a sus huéspedes con una alimentación que rechazarían los cerdos. Por lo tanto, después de cinco días de enfermedad, he aquí la hora de la crisis: ¿curación, caída en los abismos? […] El arte bizantino de aquí es una broma; es decir, que todo desapareció bajo innobles retoques. Y las bibliotecas son miserables, ricas tal vez para un arqueólogo. Cuando partimos, Estambul se convirtió en lo que yo había vagamente imaginado y apasionadamente deseado: una visión inaudita e inolvidable. El navío entró en el Bósforo y todo se extendió en una monocromía luminosa y mágica. Ciudad única: un mundo para el estudio.[93]

A la orilla del mar, cerca de San Pablo, los jóvenes abordan una caleta en dirección al puerto de Dafne, al que llegan por la tarde. Con el cansancio a cuestas recorren el sendero que los llevará a Karyes, la capital.

Pantocrátor

En algún otro momento de su estancia los amigos deben de haber visitado otros monasterios. Al norte del Athos, justo sobre la costa del Egeo, se encuentra el monasterio idiorítmico de Pantocrátor, homónimo de la iglesia ortodoxa del barrio Zeyrek en Estambul. Su nombre es bien recordado entre los muchos del Athos por los monjes, pues se trata del santuario dedicado a la Transfiguración del Señor, lo que vincula este monte santo con todos aquellos en los que, según las sagradas escrituras, Dios se apareció a sus discípulos, como el Sinaí, el Carmelo, el de los Olivos, el Gólgota, etcétera. Del paso de los viajeros por este convento únicamente se conserva una fotografía.

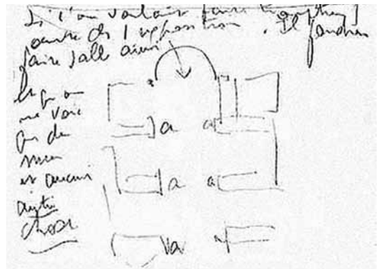
Vatopedi

Bordeando la costa, varios metros al oeste, los jóvenes llegan a Vatopedi (el *Monasterio entre las zarzas*), idiorítmico y dedicado a la Anunciación de la Virgen, fundado por los hermanos



213

87. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 136.
88. En el manuscrito original (FLC E2-10-70-87) aparece «dans les sombres couloirs»; y en el texto publicado y editado por Jean Petit, «dans les sombres couleurs».
89. Le Corbusier, opus cit., pág. 136.
90. Ibídem, págs. 137-138.
91. Ibídem, pág. 139.
92. Véase el capítulo «Constantinopla» de este mismo trabajo.
93. FLC R3-18-105.



214



215



216



217

214 Planta del refectorio o *trapeza* de Vatopedi. .

215 Jeanneret y Klipstein atravesando un puente del Athos.

216 Monasterio de Docheiariou. Postal. FLC L5-4 serie 115-122.

217 Monasterio de Esphigmenou. Postal. FLC L5-4 serie 115-122.

218 Monasterio de Chilandari. Postal. FLC L5-4 serie 115-122.

219 Monasterio Kostamonitou. Postal. FLC L5-4 serie 115-122.

Anastasio, Nicolás y Antonio hacia el año 900. Es el segundo más antiguo de toda la península y uno de los que más tesoros alberga. Las leyendas cuentan que en el *exonártex* de su iglesia está la faja de la Virgen María, además de cráneos de numerosos santos, la biblioteca guarda 150 antiguos motivos musicales, 634 manuscritos griegos y una copia de la *Geografía* de Ptolomeo.[94]

Jeanneret hace un esquema de la planta del refectorio de Vatopedi, con el ábside al oeste; destaca la distribución de las mesas, ahora perpendiculares a la dirección del muro. Al lado anota: «Si se quisiera que una obra triunfara en una exposición, sería necesario hacerla así […] y que no se vieran sino los muros, ninguna otra cosa».[95] Jeanneret ve en las características espaciales de la *trapeza* de Vatopedi un espacio ideal para una exposición: las mesas ritmadas y paralelas serían unos estantes ejemplares, y la luz proporcionada por las ventanas laterales, su complemento perfecto.

Los forasteros parten en sus mulas para iniciar otro recorrido por la península de Hagion Oros. Algunas fotografías muestran las mulas y un típico puente en la espesura del Athos. La secuencia de la ruta incluye el último de los monasterios en la costa este de la península y desciende hasta el Docheiariou. Aparte de tres postales del cenobítico de Esphigmenou, el idiorítmico de Chilandari (Hilandar),[96] monasterio serbio conocido como el de «Los mil hombres o las mil nieblas», y el cenobítico de Kostamonitou, no quedan testimonios de este recorrido.

Rossikón (Panteleimón)

En algún otro momento de su estadía, los amigos bajan al monasterio ruso en la costa sur-oeste del monte. A las mulas les cuesta tres horas atravesar la cresta que lo separa de Karyes. El paisaje se compone de laureles, robles enanos, madroños, arces, castaños y pinos. Jeanneret hará una minuciosa descripción en la que resalta un plátano.

> Después de haber superado toda la ladera de la montaña en forma de esfinge, una mañana radiante, bajando a Rossikón, nuestras mulas nos han llevado por adustos caminos de viña […] Su estructura, su liso tronco, es tan gris como un mármol negro lavado por las lluvias, las ramas más gruesas sobresalen como rayos, y las más pequeñas, caedizas, como las gotitas de un surtidor; y sus hojas nada frondosas, pero esparcidas sobre miniaturas: una hoja, otra detrás, hasta que la gran mano abierta que es ese árbol se haya llenado los dedos de una graciosa orfebrería de esmeraldas; mientras este ser, que se yergue solitario en este lugar, elevándose desde las raíces sobre un fondo de mar, vibre con un sonido lejano, poético y difuso, expresado con la gracia de un cuento de un Oriente distinto de este […][97]

Ya muy cerca del puerto, enclavado en una orilla abrupta en la costa sur-oeste, sobre el golfo de Hagion-Oros, aparece ante la vista Panteleimón o Rossikón, el monasterio de los rusos, uno de los más grandes del Athos. Construido en el siglo XIX, con la elección de un nuevo Abad en 1875, el monasterio, originalmente griego, quedó bajo control ruso. Su tamaño es enorme. Mientras en el monte Athos cerca de tres mil religiosos pertenecían a la iglesia ortodoxa, dicho número era ampliamente superado por los cismáticos rusos, lo que se refleja



218



219

94. Ptolomeo: *Geografía* (1.ª ed., 1535; 2.ª ed., 1541).
95. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 68.
96. «Stefan Nemnja, gran Župan de Serbia, reconstruye el convento serbio de Chilandari en 1197». Melchior de Vogüé, opus cit., pág. 19.
97. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 139.



220



221



222

220 Corredor probablemente del monasterio Rossikón.

221 Puerta (probablemente de Rossikón). Acuarela.

222 Puerta y corredor de Rossikón o del Gran Lavra.

no solo en el tamaño del complejo, sino en la riqueza y poder,[98] producto de la protección concedida desde San Petersburgo. Hacia 1903, de los 7.500 monjes que habitaban el Athos, aproximadamente la mitad eran rusos.

Jeanneret dedica una página de su cuaderno a este monasterio; representa en planta y perspectiva uno de sus corredores, señalando la acentuada altura y el ancho de la circulación, junto con la sucesión de puertas verdes sobre la superficie cubierta de encalado blanco, el pavimento de piedras grises y el techo abovedado, alternado por viguetas.[99] Es probable que las siguientes acuarelas, en las que enfatiza puertas y el detalle de la bóveda de un corredor, correspondan también a este lugar.

En su origen, el conjunto del Rossikón adoptó la forma de un enorme cuadrilátero cuyos lados menores estaban formados por edificaciones independientes, mientras que los lados mayores, limitados por muros elevados, fueron construidos para la defensa. Prácticamente todo el espacio central estaba ocupado por dos iglesias monásticas.[100] A diferencia de las cartujas italianas, los monasterios athonitas no llegaron a constituir una unidad bien trabada. En estos últimos, los sistemas de circulación eran precarios e incipientes, los diversos elementos que conformaron el monasterio quedaron como piezas aisladas. Se volverá sobre este principio organizativo cuando expliquemos la visita a la Cartuja de Ema, en los alrededores de Florencia.

Las notas del cuaderno sobre este monasterio acaban con dos propósitos de lectura: *El Banquete* de Platón, y *L' Allemagne moderne* de Henri Lichtenberger, una obra de 1907 que proporciona un marco para entender la realidad y el desarrollo de los movimientos artísticos de dicho país. En las bibliotecas del Athos, los monjes trabajaban copiando textos sagrados y laicos; la educación elemental de algunos de los popes se manifestaba en una cierta desconfianza respecto de los estudios seglares.[101]

Al igual que en Constantinopla, a Jeanneret le ha llevado tiempo desentrañar y comprender el lenguaje que se oculta tras la arquitectura bizantina del Athos. Asimismo, la visita al monte sagrado le ha otorgado la confianza, el valor y la honestidad suficientes para dedicarse al arte de construir:

> […] tan disminuida de volumen, esta arquitectura me arranca la admiración; sin embargo, pasaron horas hasta que pude desgranar el firme y dogmático lenguaje. La gran ruta de Asia que antaño conducía a Siracusa, el Perigord y España, a Venecia y Aquisgrán, pasó también por aquí, aportando sus combinaciones geométricas, su boato interior y su sayal tirado en el exterior […] ¡Santa vocación de los antiguos constructores!, pureza perdida de sus intenciones, de sus esfuerzos. Disciplina desconocida desde entonces para nosotros, chapuceros de hoy. ¡Por Dios! ¡Cuán doloroso era el entusiasmo que se apoderaba de nosotros en esos templos de Oriente! Y como, empequeñecido, me sentía lleno de vergüenza. Pero las horas pasadas en los silenciosos santuarios me inspiraron un juvenil valor y leales deseos de ser un honesto constructor […][102]

Luego recapitula sobre el *katolikón*:

> La iglesia del Athos es una fórmula lapidaria comparable al brote del árbol […] Hay una cúpula muy pequeña, normalmente de cuatro metros, y colocada de tal manera que desde el vasto

98. Melchior de Vogüé, opus cit., pág. 112.
99. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, págs. 88-89.
100. Braunfels, opus cit., págs. 24-25.
101. Hellier, opus cit., pág. 118.
102. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 140-141.

exterior, siempre acosado por las brisas del mar, por la visión de este, por la presencia del monte, cuando se ha atravesado el nártex y luego el pronaos, aparece grande y suficiente, fuerte, alta, colgada como un bulbo vacío […] Y la poderosa unidad de un lenguaje tan sobrio confiere a la impresión el valor del diamante. Es firme y duro, sin duda la cristalización de una claridad helénica combinada extrañamente con las indescifrables evocaciones asiáticas.[103]

Llega la hora de partir. Arrepentirse de hacerlo significa permanecer una semana más en el Athos, una posibilidad nada despreciable teniendo en cuenta la hospitalidad de los popes, la belleza de los iconostasios o la incorruptible estabilidad del horizonte. Pero estos elementos, en lugar de ser alicientes, se han convertido en motivo de inconformidad:

–!Ah, ya estoy harto, igual que de la dulzura de esta naturaleza, hinchada de savia y húmeda de gozo, jadeante de emparrados, todo esto eternamente, cada día, desplegado ante un mar inmutable que atrae y se lleva peregrinos extáticos y venales! No se ve ni una mujer, falta pues de todo, en este Oriente […] ¡No se ven niños! ¡Nunca me hubiera creído capaz de esta observación! ¡Pero sobre todo de que me afectase! […] Todo machos solitarios y corroídos por angustias, vacíos de todo sentido matriarcal […] ¿Entonces qué, quedarse? ¡No! Huir, huir de la Montaña Santa y de sus dulzuras inquietantes, o, si no, como esos monjes sanos de Karacallou, trabajar como negros, en los avellaneros, en los trigales, en los olivares, en el remozamiento de salas y paredes […][104]

La quietud exasperante del monte santo resulta una condición antagónica a su idea de la vida; es casi la muerte. Como consuelo para los popes reza en una inscripción a la entrada de uno de sus monasterios: «Si mueres antes de morir, no mueres en el momento de la muerte». Al atardecer, los amigos abordan una embarcación que los conducirá a Atenas. Sin embargo, la alegría comienza a fundirse con una profunda pesadumbre:

En un abatimiento total, en la vaga embriaguez de sentir desplomarse el espacio, franquearse; en el tumulto de proyectos inconscientes, de esperanzas sorprendentes, el barco zarpa, se desliza, golpea el agua, encara de lleno el mar, se sumerge en él, girando resueltamente hacia el sur. Y nosotros, acostados boca arriba [...][105]

Jeanneret ignora o ha olvidado consultar su Baedeker. Esta indica que la única ruta existente desde el Athos los llevará primero a Salónica, el puerto más cercano a Dafne. En esta ciudad, los viajeros encuentran fácilmente una nave que se dirige a la capital griega. Meses después, desde su casa en La Chaux-de-Fonds, rememora:

¡Es preciso encontrarse solo sentado en tu triste habitación provinciana un domingo desesperante de lluvia, para sentir con desgarramiento toda la felicidad que se ha dejado escapar! El recuerdo más vivo se reviste de rosa y de ultramar, lleva corona centelleante y casulla de oro, y el espíritu, peregrino pertinente, atraviesa tierras y mares para regresar a algún santuario extrañamente precioso, para reencontrar casi intactas las emociones vividas […][106]

223 Zigurat y rotonda de Galerio en Salónica.

224 Iglesia de Eski Djami, Salónica. Postal. FLC L5-4-128.

Salónica

Para llegar a la ciudad de Salónica –conocida también como Tesalónica–, es necesario virar al norte y adentrarse en el golfo homónimo, justo en la vertiente del Kissos. A pesar de que la ruta indicada en la Baedeker bordea exteriormente la península de la Calcídica (donde Jerjes construyó su canal), el barco recala en la segunda ciudad más importante de toda Grecia y su principal centro comercial: Salónica, fundada por Casandro el 315 a. de C. en honor de su esposa, la hermana de Alejandro Magno. La trascendencia de Salónica radica en el hecho de haber sido escenario de uno de los acontecimientos vitales en la historia de la cristiandad: en ella, el apóstol San Pablo fundó la comunidad religiosa cuyas reglas formuló en las dos Cartas a los Tesalonicenses.

Jeanneret, Klipstein y Beck visitan la rotonda de Galerio, monumento insigne de la ciudad, transformada en iglesia en el siglo v, cuando recibió el nombre de San Jorge, y en mezquita en el siglo XVI, lo que demuestra el alcance de la influencia turca en Occidente. De esta última trasformación es testimonio el minarete que se le añadió y que Jeanneret dibuja en su cuaderno en primer plano, frente a la imagen de esta torre, con un aire lejano a la de Gálata, que le da una impresión monumental, y le recuerda algo semejante a un zigurat. Bajo la perspectiva, traza su planta circular. También visitan Agios Dimitiros, cuya historia es similar a la de Galerio, pues fue reconstruida en el siglo VII. Se reconoce por los mosaicos que la recubren, los mismos que Jeanneret describe en detalle, haciendo énfasis en sus tonalidades.[107] Posteriormente, al compararlos con los que vio en Kahrié Djami en Estambul, llega a la siguiente conclusión:

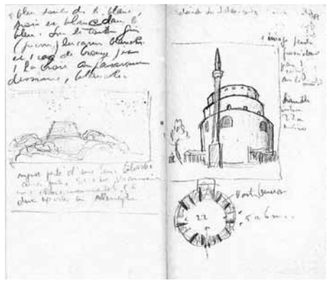
La lección de los mosaicos de Dimitri-Salónica es que el mosaico debe hacer su efecto, no por el color, sino por la materia. Es por esto por lo que los mosaicos casi blancos son admirables y resultan modernos, anulando los de la Kahrié Djami, muertos e irrepetibles.[108]

Los mosaicos de Kahrié Djami de Estambul serán citados nuevamente, a propósito del viaje de Le Corbusier a Izmir en 1948, en un pasaje de *Le Modulor*.[109]

Jeanneret compra una postal en la que sobresale el ábside de la iglesia de Eski Djami. Una imagen que, al igual que las fuentes de Constantinopla, permite volver a traer a escena la villa Schowb. Jeanneret muestra su interés por el encuentro entre formas prismáticas y semicirculares.

A medianoche, los viajeros embarcan rumbo a Atenas. El letargo del Athos comienza a desvanecerse en Salónica y desaparece por completo durante la navegación. Las mujeres, el ruido y la comida les hacen sentir como si vivieran de nuevo. El sol del Egeo alegrará los dos días siguientes y se olvidarán de la meditación y el estudio:

El día ha sido cálido. El toldo extendido sobre la proa donde permanecemos, aprisionaba el aire. Hemos trabado conocimiento con dos matemáticas rusas de físico viril, de poderosa máscara y de ojos grandes. Les gusta conversar. Las horas pasan sin lecturas ni escribanías. El anochecer se anuncia porque se ven aparecer los cocineros trayendo platos de pequeños pulpos fritos, los pulpos de Micenas […] El bueno del cocinero es de Siracusa; le declaramos: «Diavolo, il vino e buono!». Es casi todo lo que sabemos de italiano, pero el hombre está satisfecho.[110]



223



224

103. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 141-142.
104. Ibídem, págs. 150-151.
105. Ibídem, pág. 151.
106. Ibídem, págs. 144-145.
107. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, págs. 90-91.
108. Ibídem, pág. 91.
109. Le Corbusier: *Le Modulor*, opus cit., pág. 197.
110. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 154-155.

Al cabo de los cuatro días que dura la navegación por el Egeo, la actividad del barco cesa lentamente, las horas se hacen silenciosas y recuerdan las transcurridas en el Danubio; el cielo toma nuevamente una dimensión infinita y todo vestigio de vida se borra alrededor, la atención se concentra en la contemplación y el recuerdo:

> El cielo ya había cumplido sus metamorfosis, el último estallido de verde se ha apagado en el agua. Sobre alguna faceta propicia de una ola, se refleja una estrella. El puente se ha vaciado, solo quedamos tres o cuatro […] El sopor es completo. […] He pasado todas mis noches de mar al raso, enrollado en una alfombra multicolor rumana comprada en el monasterio de Prodomos en el Athos. Qué letanía podría mecernos que fuera más dulce que la de las olas separadas por el estrave, al besar las aguas a lo largo de la vibrante carena impulsada por la fuerza de las hélices… Unos ruidos de trajín han perturbado el final de esta noche.[111]

La misma maquinaria de la embarcación anuncia que se adentran en otras aguas: las que rodean la isla de Eubea, la segunda más grande de Grecia después de la de Creta. El color y la forma de su geografía anuncian que Atenas y su Acrópolis están cada vez más cerca:

> Antes de la aurora pisaremos tierra. Paciente silencioso, el gran barco ha trabajado sin descanso desde hace dos días. La tierra de Eubea está en estribor, larga costra oscura. Auguste y yo intercambiamos frases en voz baja y sentimos una emoción real al imaginar que esta tarde veremos los mármoles inmortales […] El mar está desierto; en esta hora del alba, ninguna de las innumerables chalupas llenas del *karpous*, de tomates y legumbres dirigiéndose, como en Constantinopla, a la ciudad, con el burdo apresuramiento de los grandes abejorros. Este pardo país, parece un desierto.[112]

El barco se encuentra próximo a El Pireo, uno de los puertos que comunican con Atenas, frente al cual se produce un inesperado suceso:

> En el eje del puerto, muy a lo lejos, en la falda de los montes que forman un arco, sobresale un extraño peñasco, plano en la cumbre y flanqueado a la derecha por un cubo amarillo. ¡El Partenón y la Acrópolis!.. Pero no podemos creerlo; ni siquiera imaginarlo, no nos detenemos. Estamos desorientados; el barco no entra en el puerto, continúa su marcha. El peñasco simbólico ha desaparecido, tapado por un promontorio. El mar se estrecha; rodeamos una isla.[113]

Esta repentina decisión provocará molestias no solo en ellos, sino que enfada a todos los pasajeros.

> ¡Rabia!: diez, veinte naves están allí amarradas con pabellón amarillo, el pabellón del cólera, el de Kavas en el mar Negro y de Tusla en el Mármara […] De repente la hélice enmudece. Caen las áncoras. Nos detenemos, se ha izado la bandera amarilla. ¡Estupor! Zafarrancho, inquietud general. El capitán se altera, se violenta, grita, insulta: las chalupas están en la mar. ¡Valor, pasajeros de Atenas! Tumulto […] ¡La cuarentena![114]

225 Klipstein bañándose en la bahía de Salamina.

El barco no se detiene en el puerto, pasa de largo, hacia una de las islas de la bahía de Salamina: a diferencia de Estambul, los rumores del cólera se confirman: «[…] Se nos retuvo durante cuatro días; dormíamos entre desconocidos, rodeados de miseria y tijeretas, bajo un cielo de fuego, sin que un solo árbol atenuara los rigores en esta isla del diablo […]».[115]

La isla de San Jorge

En vista de la situación, los pasajeros deben resignarse a postergar su arribada a Atenas y permanecer durante cuatro días en esta isla desierta. Klipstein aprovecha el encierro para bañarse en las aguas de la bahía de Salamina, Jeanneret lo retrata en ese instante. La fotografía muestra a Klip desnudo y fumando un cigarrillo. Se trata de una imagen que recuerda la anécdota de la que el belga alardeó durante las tardes de charla en Pera.

El desparpajo de Klipstein queda en un segundo plano al observar la composición de la fotografía: la figura del belga superpuesta a la constante horizontal es apartada hacia el lado derecho, a fin de vaciar un lado de la imagen y hacer hincapié en el horizonte, descentrando el encuadre, lo que ya es una constante en las fotografías de Jeanneret.

El joven suizo se dedica a poner al día su correspondencia para matar el tiempo. El destinatario de una carta del 10 de septiembre es William Ritter. En la carta, además de las vicisitudes del viaje, Jeanneret confiesa los planes respecto al encuentro con la Acrópolis, la decepción que ha tenido con sus compañeros y su soledad, atenuada por el regocijo de saberse nuevamente rodeado de mujeres, sin importarle que ante ellas pase inadvertido:

> […] Athos no es más que el espectro de lo que fue. Ya no hay frescos, a excepción de uno o dos; miniaturas, nada sobresaliente. La Biblioteca Nacional tiene el céntuplo. El Athos no es hermoso, es interesante. […] Tengo mucha esperanza en la Acrópolis. Desde esta isla veo esos montes áridos, hechos de piedra pardusca, el mar azul, pero sobre todo una luz desconocida […] ¡Imagínese que estaba loco por ir a Asia! Había visto la mezquita de Bursa y el Turbe verde [Mausoleo Verde]. Y de golpe, desde ahí, había puesto el pie en lo más profundo de las tierras. Era Ispahan y casi la India. Y decidí ir a Jerusalén y a El Cairo […] Heme aquí embarrancado en un banco de arena sentimental. Es un descanso que a veces no viene mal. Adiós, yo me marcho [116]

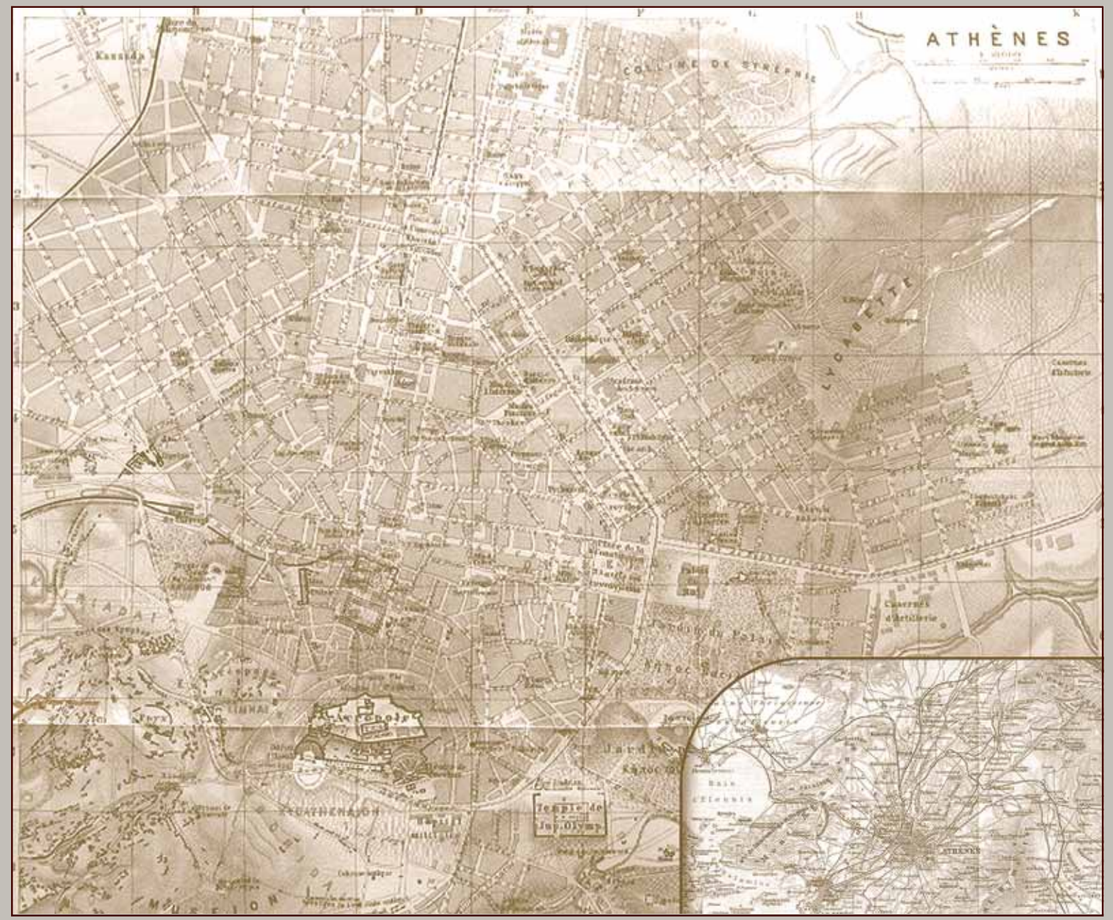
Mientras tanto, durante la condena que soportan los viajeros en esta isla desierta, en el lapso de los últimos días (del 31 de agosto al 4 de septiembre), en La Chaux-de-Fonds, *La Feuille d'Avis* ha publicado las dos primeras entregas de las tres dedicas a «Le Danube».[117]

> Escribo estas líneas desde una isla desierta donde la sinrazón de una cuarentena nos encierra por varios días con un puñado de compañeros de infortunio! ¡Y ya estoy harto de contar las noches pasadas bajo las estrellas, sobre la cubierta de los barcos que nos han traído hasta aquí, o sobre la arena de esta isla que un sol terrible encandece, y también acaricia, a unos pocos kilómetros de aquí, los mármoles adorables del Partenón que todavía no he visto![118]



225

111. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 154-155.
112. Ibídem, pág. 156.
113. Ibídem.
114. Ibídem, pág. 157
115. Ibídem, págs. 157-158.
116. FLC R3-18-106T.
117. La tercera se publicará el 13 de septiembre, un día después de la llegada de Jeanneret a Atenas. Ch. É. Jeanneret: «Vers l'Orient. Le Danube», *La Feuille d'avis de La Chaux-de-Fonds*, (31de agosto y el 4 y 13 de septiembre).
118. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 56-57.



CAPÍTULO 10

ATENAS

Tras permanecer dos semanas en el monte Athos, Beck, Klipstein y Jeanneret se dirigen por mar hacia Atenas. Cuando desde el Egeo empiezan a entrever la Acrópolis, reciben la orden de detenerse cuatro días en San Jorge, una de las islas de Salamina, frente a Eleusis, como precaución ante la epidemia de cólera declarada en Atenas.

Finalmente, la mañana del 12 de septiembre[1] abandonan esta isla desértica para embarcar rumbo a El Pireo, uno de los tres puertos de la capital griega, un «estuario de piedra y arena» en palabras del Jeanneret. Franqueado El Pireo y salvados los 23 km de una llanura sembrada de olivos, llegan a Atenas.

> Hace tres años, hubiera mandado al diablo a los griegos. Hoy me emocionan real y profundamente.[2]

El joven, habitualmente responsable de sus propias experiencias, había anticipado sus intenciones en una carta a William Ritter desde la isla de San Jorge: «Me regocijo locamente. Me cuento historias; tal vez padezca de coqueterías y refinamientos: esperaré a que la luna haya subido y, en la soledad de la noche, solo, iré a presentarle mis saludos».[3]

Jeanneret se había hecho una imagen previa del conjunto ateniense a partir de su Baedeker y de la *Mythologie figurée de la Grèce*, de Maxime Collignon, que recibió a los dieciséis años (1903) como premio en la Escuela de Artes Aplicadas de La Chaux-de-Fonds.[4] También su amigo Karl Ernst Osthaus le había prevenido:

> […] Hace meses tuve el placer de enviarle mis saludos. Estaba entonces en aquellos países célebres por su belleza, en las ciudades donde se levantan templos sobre las acrópolis y mezquitas en las colinas. En el camino recordé muchas veces el consejo que usted me dio en el momento de la visita en Hagen […]: «deje pues todas estas ruinas tranquilas, procure no perforar el misterio de tantos nombres bellos, allá en Grecia. Vaya donde hay grandes cosas: vea Constantinopla…».[5]

Los jóvenes llegan a Atenas el 12 de septiembre poco antes del mediodía y buscan dónde alojarse. La guía Baedeker presenta diferentes opciones entre hoteles y pensiones alrededor de la plaza de la Constitución,[6] donde eligen finalmente hospedarse, como consta por la marca trazada en el plano de la guía.[7] Klipstein, ansioso por conocer los templos helénicos, desea emprender sin demora el ascenso a la Acrópolis; pero Jeanneret tiene otros planes:

> Una fiebre sacudía mi corazón. Habíamos llegado a Atenas a las 11 de la mañana, pero yo inventaba mil pretextos para no subir «allá arriba» inmediatamente. Al final le expliqué a mi buen amigo Auguste que no subiría con él; que me oprimía una ansiedad, que estaba en un estado de excitación extrema y le pedí que me dejara solo […][8]

1. Gresleri, en la nota a los carnets del *Voyage d'Orient*, afirma que la llegada a Atenas es el 14 de septiembre. Brooks tiene motivos para creer que en realidad es el 12, entre ellos la cuenta de los días, una anotación de Klipstein al respecto y la nota sobre la visita de Jeanneret a la lavandería el 13 de septiembre, según la página 182 del carnet 3. Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*. H. Allen Brooks: *Le Corbusier's Formative Years,* pág. 280.
2. Carta del 8 de mayo a L'Eplattenier desde Dresde.
3. FLC R3-18-106T.
4. Maxime Collignon: *Mythologie figurée de la Grèce*, (FLC J267). Más adelante formará parte de la colección de libros de Le Corbusier una de las obras más significativas de Collignon: *Le Partenón: l'histoire, l'architecture et la sculpture.* Sobre la influencia de *Mythologie figurée de la Grèce,* véase Paul Turner: *La Formation de Le Corbusier,* pág. 19.
5. Karl Ernst Osthaus-Archiv, Hagen, pág. 416.
6. Karl Baedeker: *Grèce*, págs. 9-10.
7. Ibídem.
8. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient,* pág. 158.

Con la caída de la tarde, el primer encuentro se avecina:

> Ver la Acrópolis es un sueño que se acaricia sin imaginar siquiera realizarlo. No sé muy bien por qué, esta colina encubre la esencia del pensamiento artístico. Sé medir la perfección de sus templos y reconocer que en ninguna otra parte son tan extraordinarios; y he aceptado desde hace mucho tiempo que aquí está el depósito del orden sagrado, base de toda medida de arte.[9]

Y luego se pregunta:

> ¿Por qué esta arquitectura y no otra? Quiero creer que la lógica debe explicar que aquí todo está resuelto según la más insuperable fórmula; pero el gusto, mejor dicho el corazón, que conduce a los pueblos y dicta su credo, ¿por qué, a pesar de un deseo de sustraerse a veces a él, es arrastrado?, ¿por qué lo llevamos de nuevo a la Acrópolis, al pie de los templos? En mí es un problema inexplicable […] Pero ¿por qué, después de tantos otros, debo considerar el Partenón como maestro incuestionable cuando surge de su pedestal de piedra, e inclinarme, incluso lleno de cólera, ante su supremacía?[10]

Cualquiera que fuera su primera impresión, ya mucho antes el joven estaba convencido de que terminaría por rendirse ante la magnificencia del templo.[11]

> […] Sin embargo, acordándome de que Estambul, ciudad de la que había esperado tanto, no había librado su secreto sino al cabo de veinte días de deseo y de trabajo, yo tenía en mí, cuando hube atravesado los Propileos, el escepticismo deliberado de quien espera, inevitable, la desilusión más amarga…[12]

Es hora pues de enfrentarse al Partenón. En este instante no hay ya lugar para dibujos ni escritos:

> Con la violencia de un combate, su aparición me pasmó […] Y ya nada de la vida exterior se manifestaba aquí; únicos presentes: el Pentélico a lo lejos, acreedor de esas piedras, portador en su falda de marmórea herida, y el Himeto, coloreado con la más opulenta púrpura.[13]

Tras la aparición del templo de Atenea, la narración continúa:

> Habiendo escalado unos peldaños demasiado altos, no tallados a escala humana, entre el cuarto y el quinto fuste acanalado, entré en el templo por el eje. Y habiéndome vuelto de repente, desde este lugar antaño reservado a los dioses y sacerdotes, mis ojos abarcaban todo el mar y el Peloponeso; mar flameante, montañas ya ensombrecidas, pronto mordidas por el disco solar.[14]

En la cima de la Acrópolis, hace un descubrimiento: desde allí no se alcanza a ver la «ciudad moderna»; esa ciudad que ha ido creciendo en la falda y en torno al llano. La Acrópolis y sus templos establecen un diálogo con el mar y con el cinturón de montañas que rodean Atenas.

> El precipicio de la colina y la sobreelevación del templo por encima de las losas de los Propileos apartan de la percepción cualquier vestigio de vida moderna y, de una vez, dos mil años son abolidos, una áspera poesía te sobrecoge. Con la cabeza hundida en la palma de la mano, recostado sobre uno de los peldaños del templo, sufres la sacudida brutal y quedas temblando.[15]

En la *Unité* de Marsella, Le Corbusier incorporará una versión de la experiencia vivida en la Acrópolis. En la terraza del edificio, y gracias al elevado parapeto que la bordea, la visión que se tiene, eliminado todo rastro del contexto inmediato, establece un diálogo con las montañas. El paisaje distante se acerca y se funde con los elementos que pueblan la terraza. El efecto de la luz extinguiéndose sobre los mármoles marca el clímax de la escena:

> El sol poniente golpeará con su último dardo el frente de metopas y de liso arquitrabe y, pasando entre las columnas, cruzando la puerta abierta al fondo del pórtico, despertaría, si no se hubiera disipado tiempo atrás la sombra agazapada en un rincón de la cella despojada de su cubierta.[16]

Repara en la horizontalidad del entablamento y su conexión con el paisaje lejano:

> De pie sobre el segundo escalón norte del templo, en el punto exacto donde acaban las columnas, seguía, al nivel de los tres peldaños, la persecución de su horizontalidad más allá del golfo de Egina. Tras mi hombro izquierdo, se eleva una extensión formidable; la pared ficticia que constituye la repetición de las acanaladuras de los fustes cobraba la fuerza de una inmensa estructura blindada de acero, y las «gotas» de las mútulas invocaban sus remaches.[17]

Atraviesa los Propileos para contemplar desde allí el golfo de Egina y de El Pireo:

> Exactamente a la hora en que el sol besa el suelo, un estridente silbato echa al visitante y los cuatro o cinco gatos que hemos peregrinado a Atenas volvemos a cruzar el blanco umbral de los Propileos y luego una de las tres puertas para detenernos impresionados ante el inicio de la escalera, evaluando el abismo de penumbra que se abre a nuestros pies, y entonces, encogiéndonos de hombros, sentimos sobre el mar el fulgor insondable de un pasado espectral, de una presencia ineluctable.[18]

Da una ojeada hacia el sur y su mirada choca con el templo de la Victoria Áptera:

> […] como un vigía en la cumbre de un pedestal de veinte metros y de piedra labrada, domina por la izquierda la superficie anaranjada del mar y proyecta en el cielo en llamas la silueta de la columna jónica de su pronaos. Piedras esbeltamente talladas, dedicadas a la Victoria.[19]

Está absorto en el instante. Gracias a la luz del atardecer, que restaña los templos, y a la inusitada soledad del lugar, Jeanneret desciende de la Acrópolis al encuentro de su compañero.

> Queda, para calmar la fiebre, un delicioso crepúsculo y el largo paseo por las avenidas de la ciudad, tan alegre y límpida, al lado de un buen amigo que en esta primera tarde, por propia iniciativa, respetará el tácito acuerdo de silencio y placidez que nos invade.[20]

9. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*. pág. 158.
10. Ibídem, págs. 158-159.
11. FLC E2-10-112-1142. Ouvrage: Le Voyage D'Orient. Texte: Le Parthenon. Chapitre I-VII.
12. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 159.
13. Ibídem.
14. Ibídem.
15. Ibídem.
16. Ibídem, pág. 160.
17. Ibídem.
18. Ibídem.
19. Ibídem.
20. Ibídem, págs. 160-161.



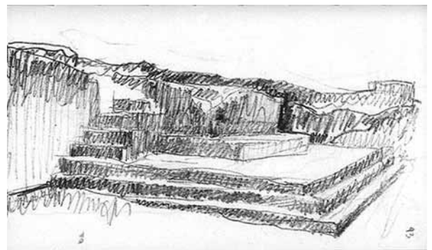
226



227



228



229



230

226 Vista de una casa en Atenas.

227 Uno de los lados de la misma casa.

228 Santuario del Pnyx. Postal. FLC L5-4 serie 107-114.

229 Santuario de Pnyx.

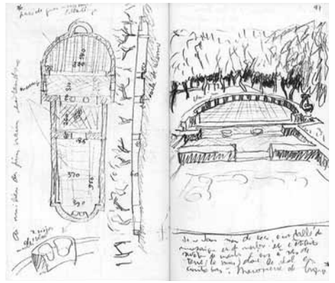
230 Ático Beistegui, 1930-1931, París. Le Corbusier.

231 Antiguos restos no identificados.

En sus recorridos por las calles atenienses, fotografía aspectos de la ciudad, como una casa que, situada en una esquina, capta desde dos ángulos, para resaltar el patio cuya exuberante vegetación asoma tras la tapia.

Al sudoeste de Atenas, en la colina del Pnyx, se erige el santuario a campo abierto dedicado a Zeus. Jeanneret compra una postal que muestra la *bana* o tribuna de los antiguos oradores: una escalinata de piedra que sobresale del largo muro cerca el santuario por el sur, punto en el que los atenienses solían reunirse en asamblea. En la imagen de la postal se distingue a un jovenzuelo sentado en uno de sus escalones y él, en su cuaderno, dibuja uno de sus detalles. Una reinterpretación del Pnyx podría encontrarse en el tratamiento de la cubierta del apartamento de Beistegui que Le Corbusier proyectará entre 1930 y 1931.

No lejos de allí, alguna vez se alzaron las tribunas de Temístocles, Aristides, Pericles y Cleón, pero la mayoría de ellas han desaparecido y tan solo se conservan algunos vestigios. En dos cuartillas, el joven traza un esbozo de los antiguos restos. En la planta señala los sectores embaldosados con grandes piezas, que contrastan con otras porciones de suelo cubiertas por un mosaico dispuesto a 45 grados respecto al sentido predominante de la composición. Se trata, pues, de un recurso constructivo que facilita el despiece del suelo terminado, reduciendo no solo la molestia visual de percibir piezas cortadas de diferentes tamaños, sino facilitando también la solución del encuentro entre el suelo y el muro. Años más tarde, Le Corbusier pondrá énfasis en este procedimiento y lo aplicará con eficacia en sus edificios; uno de los casos más célebres es la solución del acabado del suelo y de la rampa de la villa Savoye.



231

—

El joven se dirige a la colina del Licabeto –como le recomienda su Baedeker con una ilustración panorámica de C. Bertrand–, al nordeste de la ciudad, el punto más alto. Una vez en la cima, dibuja en el cuaderno su visión de la escena, también dominada por la Acrópolis, pero ahora atravesada por el horizonte que marca el límite con el mar. Por encima, otra horizontal perfila el zócalo sobre el cual se erige la cadena montañosa que bordea la costa, desde El Pireo hasta Eleusis. Confirmando el descubrimiento de la primera visita, Jeanneret vuelve a eliminar del dibujo la ciudad moderna.

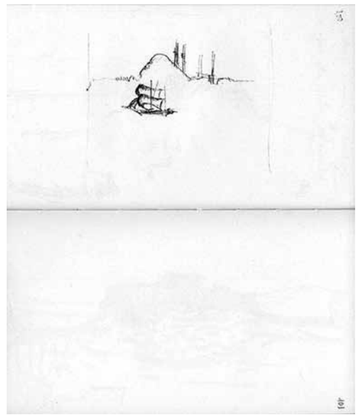
El siguiente bosquejo de su cuaderno es una remembranza de una mezquita de Estambul y un barco: desde allí, la Acrópolis le recuerda la mezquita de Süleymaniye. Desciende por la ladera sur del Licabeto para dibujar la línea de horizonte ya oscuro al ocaso.

> Alguna tarde, desde la falda del Licabeto que domina la Acrópolis, más allá de la ciudad moderna encendiendo sus luces, he visto la colina desamparada y su vigía de mármol, el Partenón, dominándola para conducirla –tal parecía– hacia El Pireo, al mar que fue ese vibrante vía […] Carena de roca,[21] osamenta trágica en una claridad que muere en esa tierra roja. Una claridad moribunda sobre la sed de la tierra roja coagula una sangre negra sobre la Acrópolis y su templo, el impasible piloto […] Una serpiente de luz se ilumina, bulevar límpido que envuelve la gran osamenta trágica y que hacia la derecha se desliza dirigiéndose a las plazas animadas de la vida moderna.[22]

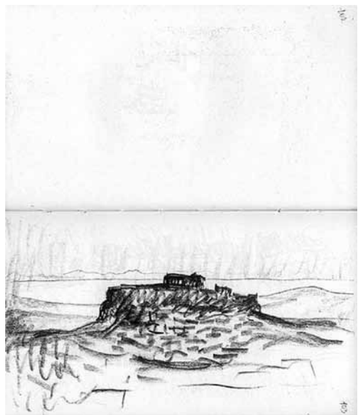
21. La carena es la parte sumergida de la embarcación.
22. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 166.



232



233



234



235

232 La Acrópolis desde el monte Licabeto.

233 Mezquita de Süleymaniye. (Probablemente dibujado de memoria.)

234 La Acrópolis desde el monte Licabeto.

235 La Acrópolis desde la falda del monte Licabeto.

Desde la falda de la montaña, se despide con el último dibujo de esta serie. Entre los intercolumnios del Partenón se filtra la luz intensa, venida de un cielo de trazos serpenteantes, que le da el mismo aspecto de nave en llamas que presentaba el acueducto de Valens durante el incendio de Estambul:

> Esto es, en efecto, lo infernal de la visión; un cielo vacilante se apaga en el mar. Los montes del Peloponeso esperan la sombra para desaparecer y, en la noche aferrada a todo lo que es firme, el paisaje entero queda suspendido de la barra horizontal del mar. El oscuro nudo que ata el cielo a la noche de las tierras es el negro piloto de mármol. Sus columnas nacidas en la sombra sostienen la sombría frente, pero un estallido de luminosidad crepita entre ellas como las llamas surgidas de los tragaluces de una nave ardiendo.[23]

En otra visita a la Acrópolis, Jeanneret escribe:

> Desde la cima de la colina el cerrado contorno ciñe los templos por sus gradas, y lanza al cielo sus columnas apiñadas de diversas formas. Sobre el declive del sendero que conduce al Partenón, los peldaños tallados en la misma roca oponen una barrera. Pero por encima de ellos están los grandes escalones de mármol, obstáculo decisivo para la escalada del hombre. Los sacerdotes salían de la cela y, bajo el pórtico, sentían a su espalda y en sus costados el regazo de los montes; su mirada horizontal por encima de los Propileos se dirigía al mar y a los montes lejanos que este baña.[24]

Decidido a enfrentarse al santuario, se acerca a él y dibuja su planta, una perspectiva en la que se distingue el templo de la Victoria Áptera y los Propileos:[25]

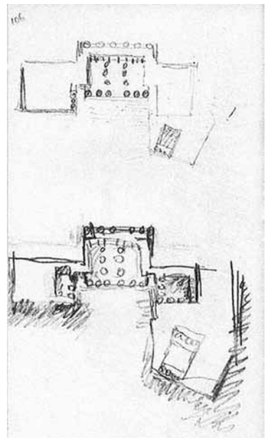
> La impresión física es de un hálito más profundo, que dilata el pecho. Es una alegría que empuja hacia la roca desnuda, desprovista de su antiguo adoquinado y os lleva del gozo a la admiración, del templo de Minerva al templo de Erectea, y de allí a los Propileos.[26]

En su cuaderno, el último dibujo de los Propileos deja entrever que ha traspasado parte del umbral y tras la enorme columnata observa el templo de Atenea: «Por debajo de ese pórtico se ve su masa dominante, el Partenón, que lanza hacia lo lejos su arquitrabe horizontal y opone a este paisaje concertado su frente como un escudo».[27]

Bajo el pórtico de los Propileos, el Partenón se percibe en escorzo. Lo define así:

> Unos frisos todavía presentes en lo alto de la cela ven correr ágiles caballeros […] Las ocho columnas obedecen a una ley unánime, brotan de la tierra, parecen no haber sido dispuestas, como en realidad hizo el hombre, hilada tras hilada, sino que parecen proyectarse desde el subsuelo; y su surgimiento violento en la estriada envoltura alcanza una altura que la vista no sabe apreciar, la lisa diadema del arquitrabe asentado sobre los ábacos.[28]

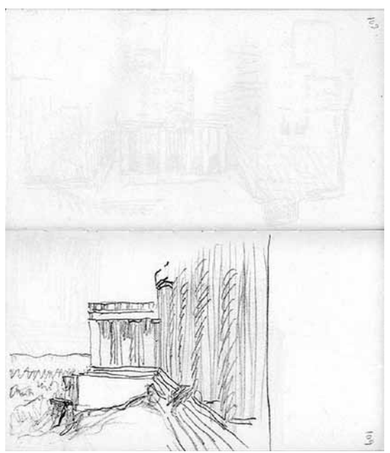
23. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 166-167.
24. Ibídem.
25. Estos dibujos serán publicados en Le Corbusier: *L'Atelier de la recherche patiente*, págs. 34-35.
26. *Le voyage d'Orient*, pág. 161.
27. Ibídem.
28. Ibídem, págs. 161-162.



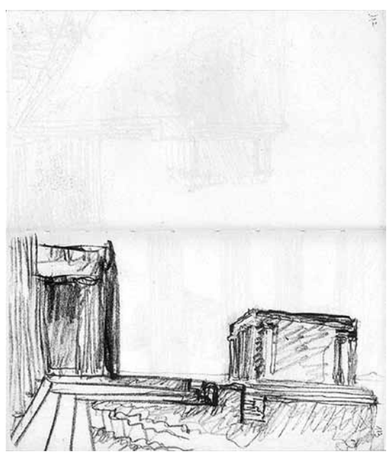
236



237



238



239

236 Planta de los Propileos.

237 Vista de los Propileos.

238 Ala izquierda de los Propileos.

239 Ala derecha de los Propileos.

240 Vista del Partenón a través de los Propileos.

Jeanneret comienza a sentir el peso de esa naturaleza perfecta: «Ante la inexplicable agudeza de esta ruina, se ahonda cada vez más el abismo entre el alma que siente y el espíritu que mide».[29]

—

En otro de sus recorridos por la Acrópolis, frente al costado norte del Partenón, toma una fotografía de su columnata. La verticalidad del templo contrasta con la horizontalidad del paisaje, como se observa en una acuarela que realiza del golfo de Egina, similar a una que traza de los Propileos.[30] Retoma el impacto de la luz en el fuste de sus columnas: «La unidad roja del paisaje se ha comunicado a los templos. Sus mármoles tienen un resplandor de bronce nuevo sobre el azul». En otra acuarela resalta las tonalidades de «visos de verde esmeralda, negro y bermejo».[31]

Son innumerables las analogías que se pueden establecer entre la obra de Le Corbusier y su asimilación del Partenón. Basta comparar una de sus fotografías del *pteroma*[32] del templo con una fotografía del convento de La Tourette. En la imagen del Partenón se ve claramente que el peristilo interno no coincide con el externo; esto hace que, desde el punto de vista desde el que ha sido tomada la fotografía, una de las columnas se perciba fuera de eje. La particularidad se corrobora si se observa uno de los dibujos del cielo raso del Partenón:[33]

> En el Partenón no coinciden las columnas del ángulo con las del segundo recinto. Los plafones no tienen en cuenta para nada la situación de las columnas. Por todas partes reina una asimetría desconcertante.

Ahora bien, si el lector vuelve a dar una ojeada a la imagen del convento dominico de La Tourette, la similitud con el Partenón es evidente. Con el empleo del hormigón armado como sustituto del mármol del pentélico, Le Corbusier recreó en La Tourette la impresión de 1911. En ambos casos, el intercolumnio y la gran abertura enmarcan el paisaje lejano: la chimenea del convento hace las veces de la columna descentrada del templo, mientras que el puente que une el cuerpo de las celdas con la cubierta de la iglesia tiene la función del entablamento.

Tras el Partenón, el joven se dirige hacia el Erecteión, el otro superviviente de la Acrópolis:

> A cien pasos de allí, presencia admitida por el indómito titán, sonríe sobre una base de paredes lisas, en flores de mármol, carne viviente, el alegre templo de los cuatro rostros, el de Erectea.[34]

De hecho el Erecteión era deliberadamente menos importante que el Partenón. «A los arquitectos (Filocles y Arquíloco) se les planteó el problema de crear un monumento que fuera adecuado al culto a que estaba destinado, pero que no distrajera la atención de los visitantes respecto al Partenón.»[35] Jeanneret lo llama el «alegre templo de los cuatros rostros», puesto que sus cuatro fachadas son diferentes.



240

29. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 161-162.
30. Esta imagen forma parte de la selección para la exposición *Langage des Pierres*, en Neuchâtel, 1912.
31. Carta a William Ritter, FLC, R3-18 120.
32. Pasaje o pasillo que hay entre el peristilo externo y la cella interna del Partenón.
33. Este parece corresponder a sus estudios berlineses de 1910.
34. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 162.
35. Angelo Procopiou: «El Erecteion», pág. 189.



241



242



243

241 El Partenón. Acuarela. FLC 2850.

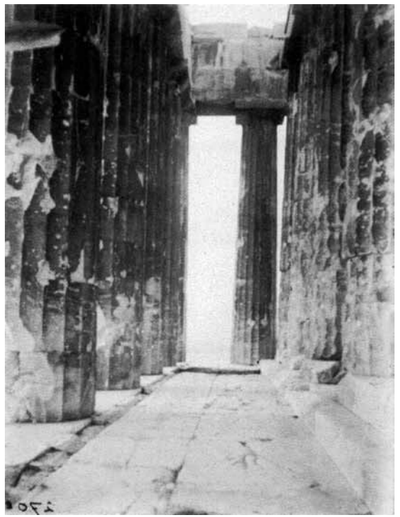
242 Los Propileos. Acuarela.. FLC 2849.

243 El Partenón. Acuarela. FLC 2851.

244 Pteroma del Partenón. Charles-Édouard Jeanneret.

245 Convento de Sainte-Marie-de-la Tourette, Le Corbusier.

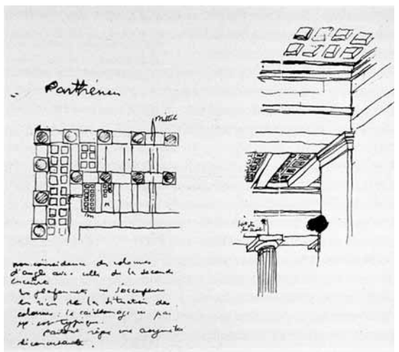
246 Cielorraso del Partenón, Berlín 1910 o Atenas 1911. Dibujo.



244



245



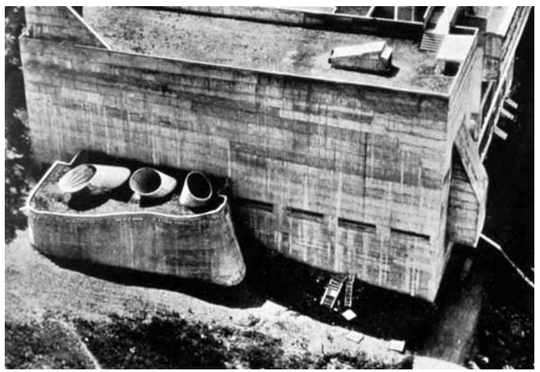
246



247



248



249

247 Vista del Erecteión.

248 Erecteión, fotografía de Walter Hege.

249 Iglesia del convento de Sainte-Marie-de-la Tourette, Le Corbusier.

250 Jeanneret en el centro del peristilo oeste, mirando hacia El Pireo, Auguste Klipstein.

> Su orden es jónico; de Persépolis los arquitrabes. Se decía de oro incrustado, de piedras preciosas, de marfil y de ébano […] Pero gracias a Dios, los templos han tenido la razón de su parte, y yo saludo la monocromía reconquistada para la colina. Frente al Partenón descrito, es preciso señalar la actitud vertical de seis mujeres vestidas […][36]

El viajero se refiere al pórtico sur de las cariátides, del cual toma una fotografía: las seis mujeres condenadas a vigilar eternamente el Partenón. Tres de las cariátides se apoyan en la pierna derecha y tres en la izquierda; visten túnicas dóricas anudadas a la cintura y en sus cabezas soportan unos cestos que transfieren el peso del entablamento, como el capitel en la columna:

> Sin embargo el feliz templo de los cuatro rostros ofrece a cada lado del cielo unas proporciones diferentes. Lo adornan frisos de lotos y acanto mezclados con palmetas, elemento sobrenatural. Y los agujeros de sellado, encuadrados de manera netamente visible sobre la diadema del arquitrabe, prueban que unas victorias corrían en actitud danzante […][37]

La descripción del Erecteión termina con una referencia al pórtico norte:

> En la cara norte, dominando el enorme precipicio de la colina ceñida en esta parte por paredes verticales de piedra de El Pireo mezcladas con tambores de antiguas columnas, no conozco expresión alguna que refleje la cándida elegía de este pórtico tetrástilo.[38]

Del templo, Jeanneret resalta otra característica: para entreverla, se podría comparar con la iglesia de La Tourette, pues ambos edificios reciben a sus visitantes con sendos muros ciegos, los cuales tienen adosado un volumen más pequeño; en el Erecteion, el pórtico de las cariátides, y en la iglesia de La Tourette, la cripta. En uno y otro, el hermetismo del muro se complementa y activa con formas simbólicas y sinuosas, que aluden a la feminidad. Ambos se asientan sobre líneas rectas y se animan con sus curvas insinuadas.

> El día y las semanas pasaron en este sueño y esta pesadilla, desde la mañana esplendorosa, durante el mediodía embriagador y hasta el atardecer, cuando, de repente, el silbato de los vigilantes nos arrancaba de ese lugar y nos expulsaba más allá de la pared atravesada por tres grandes puertas que a esta hora dominan, como ya he dicho, una naciente oscuridad.[39]

Así culmina un día más, que solo dicta la sentencia para el resto de las jornadas.

—

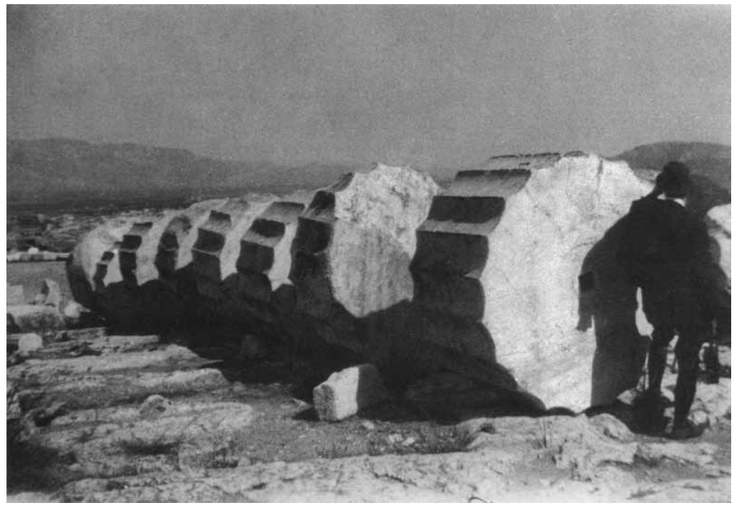
Jeanneret sostiene en esta aventura un soliloquio con las ruinas de la Acrópolis, *testigos útiles* y no simples piedras muertas del pasado:

> Es conveniente que nosotros, los constructores, sepamos eso y lo meditemos. Los templos de la Acrópolis tienen hoy dos mil quinientos años. Nos han sido conservados desde hace quince



250

36. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 162-163.
37. Ibídem, pág. 163.
38. Ibídem.
39. Ibídem.



251

251 Jeanneret junto a una de las columnas desplomadas del lado norte del Partenón, Auguste Klipstein.

siglos. No solo las tormentas han desencadenado sus acostumbradas trombas, sino que, más nefastos que los terremotos, también los hombres-trogloditas, ciertamente estupefactos ante esta herencia, habitaron la colina. Y arrancaron cuanto creyeron necesario –losas de mármol y grandes bloques– para construir entre la mescolanza resultante de tapias y cascotes unas chozas para su prole. Los turcos levantaron aquí una fortaleza. ¡Qué mirador para un asalto! Un buen día, en 1687, el Partenón sirvió de polvorín. Durante el ataque, un obús reventó el tejado y encendió la pólvora. Todo salta…[40]

Resume el encuentro entre las columnas y el suelo de los Propileos:

Poneos de bruces en el suelo delante de un fuste de los Propileos y examinad su arranque […] Os encontráis sobre un suelo enlosado cuya horizontalidad es tan absoluta como una teoría. En grandes placas, la masa de alabastro reposa sin embargo sobre un suelo artificial, hondos cimientos o mejor, elevación audaz. La base del fuste, festoneada por veinticuatro canales, está tan intacta como la admiración que produce al verla. Y la losa, socavada a su alrededor, a semejanza de un canalón de desagüe, muestra un reborde de quizá dos o tres milímetros […][41]

Palpa el suelo marmóreo de los Propileos:

La pared de tres puertas, más ampliamente abierta en su centro para que los carros pudiesen entrar en las Panateneas, es un lienzo de mármol de mil adoquines ajustados hasta tal punto […] la superficie, lisa como un espejo, juguetea con las vetas diversas que propone cada adoquín…[42]

Y queda horrorizado:

¡Oh, pero no examinemos los escombros proyectados por la explosión! Sufrirás, como yo, el menoscabo de un arte incomparable y sentirás vergüenza…, pensando, por desgracia, en lo que nosotros hacemos…, nosotros en el siglo XX.[43]

Una fotografía, tal vez de Klipstein, registra a Jeanneret de espaldas, junto a una de las columnas desplomadas en el lado norte de Partenón, y da una idea de la magnitud de sus dimensiones y del heroísmo con el que ha sobrevivido al paso del tiempo:

A la izquierda del Partenón, columnas enteras tumbadas, desplomadas como un hombre que ha recibido pólvora en plena cara. Como los tambores escalonados, como los anillos de una cadena rota. Uno no se imagina lo que son esas columnas; si no las ha visto, no les concede la grandeza que les transmitió Ictinos. Su diámetro sobrepasa la altura de un hombre, medida colosal empleada sobre una acrópolis, en un paisaje desierto fuera de todo parangón común entre los hombres.[44]

Respecto a sus dimensiones, hará una crítica a la influencia de las *Reglas de los cinco órdenes de la arquitectura* de Vignola: «¡No se puede concebir que ese diámetro sea también el de algunos engendros de nuestra Europa central, bastardos de Vignola!».[45]

40. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 163-164.
41. Ibídem.
42. Ibídem.
43. Ibídem, pág. 165.
44. Ibídem.
45. Ibídem.



252

Su ataque a Vignola y a la École des Beaux-Arts es manifiesto en *Précisions*. Diecinueve años después del viaje, Le Corbusier recoge sus disertaciones sobre la ventana y su uso acorde al espíritu de la época:

> He ido a la Acrópolis de Atenas; he pasado allí un mes patético, turbado por tanto ingenio, por tanta grandeza y tantas invenciones *sobrehumanas*. Saben ustedes que, con razón, yo respeto el arte griego. En lo que respecta a comprender algo referente a la aventura que siguió a la pretenciosa iniciativa del señor Vignola, renuncio a ello. Ya sé que todo el mundo estará contra mí y que quedo destruido con mi protesta aislada […] El señor Vignola no se ocupa de las ventanas, sino más bien de las «entreventanas» (pilastras o columnas). Yo «desvignolizo» porque: *la arquitectura* consiste *en suelos iluminados*.[46]

Como Fidias, Le Corbusier se ha detenido ante la claridad del dórico y no se ha dejado engañar por la hoja de acanto del corintio, lo que se confirma si repasamos sus recuerdos de 1911:

> Bajo el arquitrabe unido –masa elocuentemente elástica que transmite al fuste todo el lastre del enorme entablamento–, el equino de los capiteles apenas abultado está ligado con tres pequeños anillos cuya medida total se inscribe en la longitud de una pulgada. Cada uno de esos anillos (véase desde el suelo este capitel vuelto del revés) tiene su altura evaluada en milímetros en una relación de faceta y de cuello que una alteración insensible reduciría a la nada. Es bello, pues, una vez que han sido medidas esas insólitas verdades sobre los restos (testigos útiles), considerarlos bajo la sombra de las cornisas[47] y tras constatar su indispensable función.[48]

Esta relación casi imperceptible entre el fuste de la columna y el ábaco del capitel, resuelta en su clave o equino, reproduce a pequeña escala una particularidad que Jeanneret ha visto en Estambul, tanto en los minaretes como en algunas mezquitas: la mecánica y precisa transición entre el círculo y el cuadrado.

> Horas laboriosas bajo la luz disuelta de la Acrópolis. Horas peligrosas, que provocan una desconsoladora duda en la fuerza de nuestra fuerza, en el arte de nuestro arte. Pues se prueba que el helenismo emergente está precisamente en esas cosas señaladas, y que los nombres de Calícrates y Fidias se fijan a los anillos del equino como a la suprema matemática del templo.[49]

Este estudio del capitel dórico será reanudado en el capítulo «Pure création de l'esprit» de *Vers une architecture*. Respecto a esta respuesta particular, insignificante a simple vista, Le Corbusier anotará:

> Interviene la fracción del milímetro. La curva del equino es tan razonable como la de un grueso obús. Los anillos están a quince metros del suelo, pero son más importantes que los ramos de acanto del corintio. El estado de espíritu corintio y el estado de espíritu dórico son dos cosas distintas. Hay un abismo entre ellas.[50]

El rigor matemático del dórico le ha servido de filtro para ahuyentar los aspectos más subjetivos que emanan del corintio. En Roma hallará la respuesta a esta cuestión.

252 Klipstein con el codo derecho apoyado contra un capitel dórico desplomado del Partenón.

253 Kore en el Museo Nacional.

254 Una mujer en el museo. FLC L4-19-65.

> Aquellos que, practicando el *arte* de la arquitectura, se encuentran en un momento de su carrera con el cerebro vacío, el corazón partido por las dudas, ante la tarea de dar forma viviente a una materia muerta, podrán concebir la melancolía de los soliloquios en medio de los escombros de mis charlas heladas con las piedras mudas […][51]

Es evidente que en el futuro el joven utilizará el Partenón como uno de sus principales arquetipos; sin embargo necesitará tiempo para asimilar este hallazgo.

Los jóvenes visitan el Museo Nacional de Atenas –Museo Arqueológico Nacional– al norte de la Acrópolis, cerca de la colina de Strephis, conocido por sus salas dedicadas a obras arcaicas y del período alejandrino y romano; pasan también por el Museo de la Acrópolis, en el interior del recinto, al este del Partenón, construido por Panages Kalkos entre 1865 y 1874.

Las dos colecciones conservan parte de los restos y las esculturas del conjunto sagrado e incluyen, entre otras piezas, algunas de las más representativas *korai* que quedaron acéfalas a causa de la mutilación llevada a cabo por los persas cuando apenas acababan de ser esculpidas. Jeanneret fotografía algunas esculturas. Entre las fotografías, es notable la de una mujer que lo ha dejado pasmado. Por ello escribe a Ritter: «Es una puta de este viaje como para casarse. Es una polaca que me ha hecho gritar. ¡Señor, señor, tiene que fotografiarla! Es absolutamente conmovedora. La he visto en el museo».

Entre sus postales hay una de la figura del *Moscóforo*, el joven ateniense portador del ternero. Años más tarde, Le Corbusier encargará al Museo de Louvre una reproducción de esta pieza para su taller de París. Para conocer los colores exactos del *Moscóforo*, se dirige a un restaurador del museo, que copia para él un pasaje de *La Sculpture attique avant Phidias*, de H. Lechat.[52]

Fotografía también algunas estatuas de figuras masculinas,[53] el frontón del templo primitivo de Atenea-Polias; un escorzo de *Heracles y Tritón* y un detalle de las cabezas del *Demonio de tres cuerpos*. Además dibuja numerosas piezas de joyería, pedestales, sarcófagos, orfebrería,[54] y compra unas pequeñas efigies, entre ellas una diminuta escultura arcaica que conservará en su apartamento de la Nungesser-et-Coli, en París.

Como en la ribera del Danubio o en Estambul, adquiere objetos tradicionales o «esas pequeñas obras del espíritu que no envejecen nunca», como las califica en su escrito «Les arts primitifs dans la maison».[55]

—

En Atenas, embriagado por la melancolía de la partida inminente y la fatiga, y afectado además por un virus estomacal, Jeanneret escribe a su hermano Albert:

> Primero, no eres astuto. Te envío una foto mía y la de Klip. En lugar de sorprenderte por el estado de mi pecho, hablas de personas distinguidas […] Camino por Atenas arrastrando mis tripas. Y por ello embarcaremos en Calabria y no en Chipre […] No veré la mezquita de Omar, ni las



253



254

46. Le Corbusier: *Précisions*, págs. 51-52.
47. La versión del libro *Le voyage d'Orient* añadirá una nota de Le Corbusier, precisamente ratificando la ya manifestada búsqueda de proporciones armónicas, que años más tarde ampliará en el desarrollo del *Modulor*: Nota 4, en Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 169.
48. Ibídem, pág. 165.
49. Ibídem, págs. 165-166.
50. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 175.
51. Ídem: *Le voyage d'Orient*, pág. 166.
52. Lechat: *La Sculpture attique avant Phidias*. FLC U3 (8) I 105.
53. Uno de ellos se encontraba en el templo de Poseidón en Sunion.
54. Véanse los dibujos y fotografías de los museos de Grecia, en Giuliano Gresleri: *Viaggio in Oriente*, págs. 342-344, y en AA.VV.: *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, págs. 144-152.
55. Le Corbusier, texto de invitación a la exposición *Les arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui*, 3 de julio 1935. FLC BrA26.



255



256



257

255 y **256** Kores en el Museo de la Acrópolis.

257 Klipstein y Jeanneret disfrazados interpretan la danza de Salomé, en Pera.

> pirámides. No os inquietéis […] Ritter me envía una carta fría: me amenaza y me acusa. Me hace pagar caros sus favores: acusa recibo de mis artículos, pero no añade ni una palabra […] Espero una carta de L'Eplattenier, que parece haber regresado a la caverna del silencio […][56]

Con el comienzo de una nueva semana, se anuncia un cambio importante en el viaje. El lunes 25 de septiembre, Walter Beck desiste de proseguir la travesía y regresa a su casa, si bien pasará antes por Roma, desde donde enviará una postal a Jeanneret citándolo ante el pórtico de la plaza de San Pedro:[57]

> Aquí me aburro. Espero a que el otro esté bastante lejos antes de ponerme en camino. Cuando llegue a la plaza de San Pedro, lo veré ante el pórtico. No faltará a la cita. ¡Como aquí, en medio del Partenón, durante la primera ojeada a este monstruo que me asusta![58]

Jeanneret, que ha procurado sobrellevar su incomodidad con Beck, espera a que este se haya alejado lo suficiente antes de abandonar la Acrópolis. Para el joven suizo, la partida de Beck merecería ser celebrada, de no ser por lo que acarrea: la materialización de un deseo ya manifestado por Klipstein en el Athos. Su inseparable compañero en este periplo también está cansado y, como Beck, emprende el regreso a casa. Sobre su partida se barajan ciertas conjeturas: por ejemplo, su preocupante estado de salud (consecuencia de la disentería) o el comienzo del año académico europeo.[59] Ya desde Constantinopla, Jeanneret sospechaba que su fiel escudero era incapaz de sentir como él, y, por tanto, de seguir sus pasos. Pero por otra parte no imaginaba que Klip tuviera el coraje suficiente para abandonarle, y por ello ahora siente esta decisión como un acto de traición:

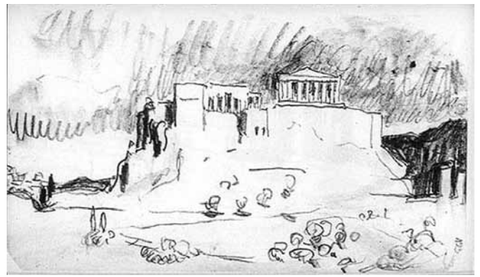
> Los amigos te abandonan, incluso te tienen celos. Nunca se obtiene respuesta de ellos. Ignoran tu dirección, siempre cambiante, ¿verdad? Si su prosa se fuera a perder, a llegar demasiado tarde, demasiado pronto… ¡oh mis muy queridos, muy ocupados amigos! [60]

De aquí en adelante, Jeanneret continúa solitario su peregrinación a Oriente. En un apartado de sus memorias revela soledad y tristeza, además del cansancio natural tras la duración e intensidad del viaje:

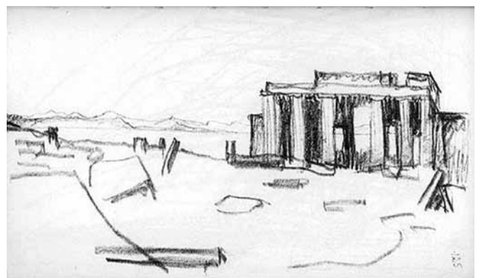
> Me penetró el frío y toda embriaguez quedó lejos. Estaba solo, desde hacía muchos días […] La enfermedad me sofocaba. Como todas las noches, estuve en un ruidoso café; los agudos violines atenazaban mi corazón […] Hoy, también he bebido demasiado *mástic*. He visto transportar muertos por la calle, con el rostro al descubierto, verde y cubierto de moscas…, sacerdotes con sus hábitos ortodoxos.[61]

Un comentario en su cuaderno permite deducir que la amargura es mitigada en ese café de Atenas,[62] que lo remite a sus días solitarios en París de 1907 o a algún momento de melancolía en las afueras de la ciudad luz:

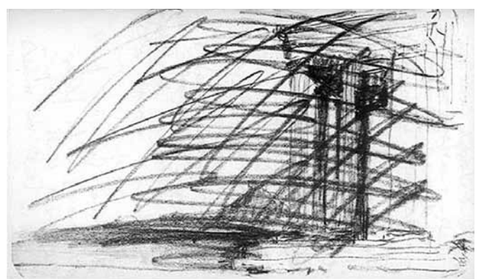
56. FLC R1-10- 405T.
57. En carta a August Klisptein. Florencia. Noviembre. E2 6 132T.
58. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 120.
59. H. Allen Brooks: *Le Corbusier's Formative Years*, pág. 284.
60. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 118.
61. Ibídem, pág. 167.
62. Ibídem.



258



259



260

258 La Acrópolis vista desde el santuario del Pnyx.

259 Los Propileos vistos desde el Erecteión.

260 Detalle de un ángulo del Partenón.

> Una vez más vuelvo a caer en manos de esta música sucia de *bouibouis*, burdeles y otros *moulin-rouges*, donde suelo adormilarme en mi soledad. Me erizaba el alma y me laceraba como el acero. ¿Seguimos la línea melódica boba y tenue del violín? La única manera de escucharla es magreando o contemplando los muslos de estas amazonas de circo. Y cuando no cabe esta posibilidad, la cosa resulta lamentable, como aquella mañana de otoño en Versalles.[63]

Las vivas impresiones del viaje, la soledad…, todo le conduce a sentir muy lejos su primer entusiasmo por el Partenón, y en recuerdos vuelve a la emoción que le produjo Estambul:

> A cada hora arriba más muerte. El gran impacto ha sido el primero. Admiración, adoración…, y después, anonadamiento. Llegó y ya se me escapa; me deslizo ante las columnas y el entablamento crueles; ya no me gusta visitarlo. Cuando lo veo de lejos es como un cadáver, ya no quiero visitarlo […] Pero cuando veo en mi cuaderno de notas un croquis de Estambul, ¡el corazón vuelve a arderme![64]

Tras este comentario, dibuja la Acrópolis, probable bosquejo desde el santuario de Pnyx[65] y traza unas «serpientes de luz» que anuncian la caída de la tarde o el augurio de una tormenta. Desde el Erecteion esboza la columnata de los Propileos; en primer plano se observan algunos vestigios esparcidos sobre el suelo de la Acrópolis, y tras la columnata, el mar y las montañas que cierran el horizonte. El profesor Giuliano Gresleri sugiere que aquí Jeanneret reemplaza el panorama de Atenas por una inexistente vista del mar.[66] De ser así, es razonable que esta modificación intente enfatizar aún más la relación harto señalada entre el templo y su paisaje circundante, así como para recalcar el modo en que aquí el mar queda atrapado entre El Pireo y la costa del Peloponeso. Luego dibuja un detalle del Partenón, que tacha enfáticamente, probablemente como señal de su desilusión. En carta a L'Eplattenier desde Roma, comentará: «Estuvo bien, pero vi la Acrópolis durante tres semanas. ¡Dios santo! Al final estaba hastiado, pues eso lo muele a uno y lo reduce a polvo».

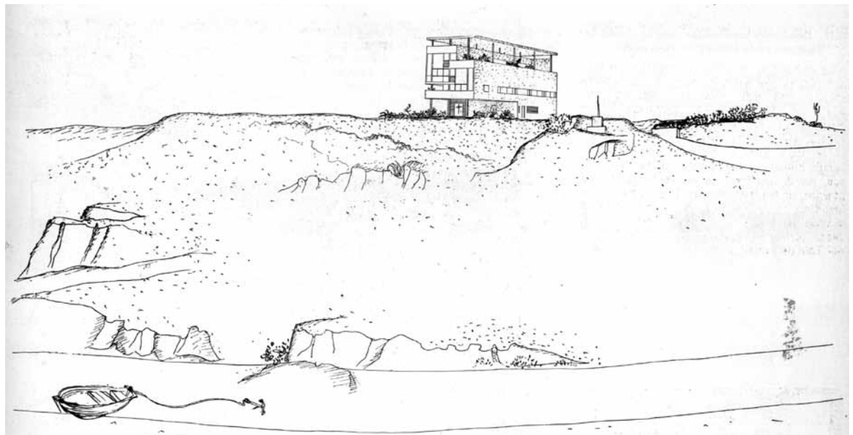
Dos años después de su viaje, en el encabezamiento de sus memorias escribirá a modo de resumen:

> Extenderé sobre todo este relato el color ocre rojo […] Y sobre inmensas extensiones ondularán monstruosamente cascajos negros y grises […] Y entrarán en las olas de las numerosas calas sin que siquiera el mar ni los años hayan dulcificado su áspera estructura; sus márgenes se deshilachan también en los confines de vastas extensiones rojas, áridas, desoladas. Así se ofrecen desde Eleusis hasta Atenas los espectáculos que nos reserva cada paso.[67]

Recuerda el mar subyugado de Atenas en comparación con el mar del Athos, cuya vista se perdía en el horizonte:

> El mar, siempre presente, lívido bajo el mediodía, flameante al caer el día, sirve de medida a la elevación de los montes cerrando el horizonte; el paisaje contraído ya no se beneficia, pues, del espacio infinito que endulzaba las imágenes del Athos. La Acrópolis, esa roca, surge solitaria en

63. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 120.
64. Ibídem., pág. 121.
65. Gresleri afirma que el dibujo está hecho desde el Teatro de Herodes, templo contiguo al teatro de Baco. Pero lograr la perspectiva desde ese punto es prácticamente imposible. Ibídem, pág. 122, nota 91.
66. Ibídem, pág. 122, nota 92.
67. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 153.



261

261 Villa en Cartago, Le Corbusier, 1928.

el corazón de un marco cerrado. A la izquierda, más allá de El Pireo, cuando asciende del mar como una humareda […] El Himeto y el Pentélico, dos macizos muy altos, dos grandes pantallas contiguas, se sitúan a nuestra espalda, orientando la mirada hacia el lado opuesto, hacia el estuario de piedra, de arena de El Pireo. La Acrópolis, en cuya cima se levantan los templos, cautiva el interés, como la perla en su valva […] Los templos son la razón de este paisaje.[68]

Es evidente que esta conjunción del templo con el paisaje circundante será una de las más reveladoras lecciones atenienses. Le Corbusier lo ratificará en *La maison des hommes* hacia 1942:

> Sobre la Acrópolis de Atenas, el cerebro ordenador levantó los templos, verdaderas cajas de resonancia de los montes aledaños. Tomó sus raíces plásticas de la morada humilde de los hombres. Pero su arte le había hecho discernir el espíritu de las líneas que debían fundir en un todo la creación natural y la creación humana.[69]

De nuevo en sus memorias, Jeanneret recuerda la luz y la sombra, el rojo que tiñe el paisaje ateniense:

> ¡Qué luz! Un mediodía vi cómo trepidaban los montes como aire abrasador sobre una cacerola de plomo fundido […] La unidad roja del paisaje se comunicaba a los templos. Sus mármoles tienen un resplandor de bronce nuevo sobre el azur. Nunca en mi vida he sentido la ascendencia de tal monocromía. El cuerpo, el espíritu, el corazón jadean atrapados de repente en un puño.[70]

Ante sus ojos, el Partenón:

> El espíritu fuerte triunfa […] El entablamento de una cruel rigidez aplasta y aterroriza. El sentimiento de una fatalidad sobrehumana sobrecoge. El Partenón, máquina terrible, tritura y domina; a cuatro horas de marcha y a una de chalupa, desde tan lejos, entroniza su cubo frente al mar…[71]

Será conveniente un cambio en la atmósfera de Atenas para poder alejarse:

> Después de semanas abrumado en este paraje brutal, he deseado que una tempestad viniera a ahogar en sus aguas y remolinos el bronce áspero de los templos […] A través de las anchas gotas de lluvia, he visto cómo la colina se tornaba blanca de repente y el templo centelleaba como una diadema sobre el Himeto, negro tinta, y el Pentélico, asolado por las trombas.[72]

Una conclusión similar al *embrujo* final que tuvo en Constantinopla. Es difícil dejar de imaginar que la elección del lugar donde Le Corbusier erigiría la iglesia de Ronchamp, el convento de La Tourette o muchos de sus edificios de cara a su paisaje circundante, no provenga de esta percepción de los templos atenienses y la evoque.

Jeanneret continuará su viaje, pero:

68. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 153.
69. François de Pierrefeu y Le Corbusier: *La maison des hommes*, pág. 163.
70. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 154.
71. Ibídem.
72. Ibídem.

> Mi decisión está tomada: no abordaré ninguna nueva cultura. El gesto de las pirámides es vasto y estoy demasiado fatigado. La proa será Calabria y no Chipre. No veré ni la mezquita de Omar ni las pirámides… Y, sin embargo, escribo con ojos que han visto la Acrópolis y regreso feliz.[73]

Pero ahora, como siguiendo el derrotero de Renan o de Goethe,[74] decide concentrarse en las arquitecturas helénicas, pretende visitar Delfos, Tirinto, Sicilia y Paestum.

Este primer encuentro con la Acrópolis y el Partenón será sublimado con el paso de los años:[75]

> ¡Oh! ¡Luz! ¡Mármoles! ¡Monocromía! Frontones abolidos, excepto el del Partenón, vigía del mar, masa de otro mundo. El que aprisiona a un hombre y lo coloca por encima del mundo. ¡Acrópolis que acoge, que eleva! La alegría de volver a recordarlo me asalta por completo y es reconfortante el sentimiento de devolverme la vista de esas cosas, desde ahora inseparables, como una parte nueva de mi existencia.[76]

Con el Partenón primero fue admiración, luego adoración y finalmente anonadamiento. El prisma puro, libre de símbolos, situado en medio de la cadena montañosa, bajo la luz; la máquina terrible, matemática, precisa y austera, se convertirá años más adelante en la *machine à émouvir:*

> He aquí la máquina de conmover. Entramos en una mecánica implacable. No hay sistema de símbolos unido a estas formas: estas formas provocan sensaciones categóricas; no hay necesidad de una clave para comprender. Es brutal, intenso, muy dulce, muy fino y muy fuerte. ¿Y quién ha hallado la composición de estos elementos? Un inventor genial. Estas piedras se hallaban inertes en las canteras del Pentélico, informes. Para agruparlas de este modo no había que ser ingeniero; había que ser un gran escultor.[77]

Y en un pasaje de *L'Esprit Nouveau*, incorporado también a *La peinture moderne*, el arquitecto experto en el arte de conmover con su arquitectura distinguirá –gracias al templo de Atenea– la diferencia entre *placer* y *emoción*:

> El Partenón no es placentero para nadie. El gran arte no es un arte de adorno; hacer del placer la base del arte es rebajarlo de nivel, el arte tiene como único objetivo emocionar […] El Partenón emociona poderosamente a todo el mundo, incluso a aquellos a quienes no gusta. Lo que cuenta es la intensidad de la emoción provocada; incluso se puede decir que ninguna verdadera obra maestra da placer, porque las grandes emociones del hombre no responden a esta palabra.[78]

El 27 de septiembre, tratando de reponerse del encuentro con el Partenón y del abandono de su buen amigo, Jeanneret decide dar fin a su paso por Atenas. Emprende su camino rumbo a Eleusis, la ciudad arcillosa y rojiza que había contemplado desde la isla de San Jorge:

> Estoy borracho como una cuba. He bebido tal dosis de *mástic* que todo se me escapa. Me voy a Eleusis para ver los misterios. Estoy en la *Stimmung*. He pensado en la muerte desde ayer a la misma hora. Ella no me ha hecho reír, pero la acepto porque es necesaria. Uno de los míos ha muerto, pero estoy decido a no derramar una sola lágrima, porque eso sería puro teatro y además, será sustituido.[79]

73. Le Corbusier visita por primera vez Egipto en 1952, en uno de sus viajes de regreso de Chandigarh.
74. En Atenas Jeanneret compró (por un franco) y leyó el célebre opúsculo de Ernest Renan, *Prière sur l'Acropole*. En sus escritos sobre El Partenón se pueden percibir ecos de Renan. Sobre los viajes de Goethe a Atenas véase Nikolaus Pevsner: *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, págs. 121-131.
75. Concretamente en *Vers une architecture*. En su artículo «Réverie y levantamiento», Franco Purini observa la dualidad entre el texto de 1911 y el de 1923 dada por una transformación en el tiempo. Mientras que «Le Partenón» se acerca más a la novela apasionada de un joven, más próximo a la tradición literaria del *grand tour*, en «Architecture, pure création de l'esprit» el protagonista es el edificio y no el mito. Franco Purini: *La arquitectura didáctica*, págs. 187-205.
76. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 168.
77. Ídem: *Vers une architecture,* pág. 173.
78. Ozenfant y Jeanneret: «Idées personnelles».
79. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 128.







CAPÍTULO 11

ELEUSIS Y DELFOS

El 25 de septiembre Walter Beck y Auguste Klipstein emprenden el camino de regreso a casa. Han dejado a Charles-Édouard Jeanneret en Atenas, solo y agotado por la travesía y el malestar que le aquejaba desde su paso por el monte Athos. A pesar de todo, Jeanneret decide continuar el viaje programado y proseguir sus exploraciones por las ruinas de Eleusis, Delfos y Paestum.

Jeanneret toma un tren en la estación del Peloponeso, en el extremo noroeste de la capital griega. Para llegar a su destino, apenas a 22 km, debe cruzar el monte Egaleos y seguir la ruta a través de la cual, desde hacía siglos, una gran procesión se dirigía anualmente al Telesterión, templo de los misterios eleusinos:

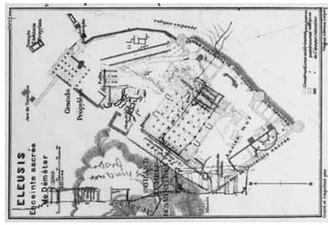
> Hoy he atravesado de nuevo los pedregales de un inmenso paisaje. Había tenido que beber demasiado *mástic* para luchar contra el cólera de 1911 que asolaba todo Oriente.[1] En el sopor de los campos se abría una bahía en otro tiempo consagrada a los misterios: ¡Eleusis![2]

En su guía Baedeker, Jeanneret traza un alzado que corresponde a la línea de sección –apenas reconocible sobre el plano del recinto de Deméter– que atraviesa por la mitad el Telesterión. Remata la nota gráfica con una flecha que apunta a las palabras «murs avec fresques». En el alzado es posible divisar dos propileos que, conforme avanza la ascensión, sirven de umbral al gran templo. Pero al detallar la planta se puede ver que estos no conducen directamente al gran portal del edificio: la presencia de un muro de mármol gris, completamente cerrado, obliga al visitante a rodear el recinto sagrado antes de llegar a su interior. En cierta medida el arquitecto reinterpretará este ritual en el convento de La Tourette.

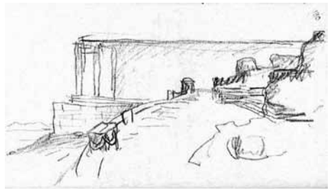
Para entrar en el convento dominico construido en 1957 por Le Corbusier sobre la falda de una colina, el visitante debe franquear el castillo del siglo XIII, en la parte baja de la ladera, como si se tratara de un primer propileo, y recorrer luego una senda mientras sigue con la mirada el volumen escorzado de la iglesia. Se sube después una ligera pendiente que tiene como marco abstracto el muro ciego de esta y la cripta. Tras rodear el templo, el visitante llega hasta una puerta de entrada: un dispositivo complejo, un quicio en hormigón angosto y profundo que hace las veces de un segundo propileo.[3] Una vez sorteado este espacio, que actúa como transición entre afuera y adentro, el visitante entrará en La Tourette.

Según la guía Baedeker, bastan dos horas y media para hacerse una idea general de Eleusis, pero el hecho de que en el cuaderno tan solo aparezca un dibujo de su acrópolis hace sospechar que el tren no se detuvo allí. El dibujo es extraño: las notas de sus memorias indican que el croquis pretende lo mismo que algunos esbozos dibujados en Atenas, e incluso en el esquema comentado, apenas unas líneas atrás, leemos: «Entre los vestigios antiguos, la imaginación reconstituye el diálogo de los mármoles arquitrabados y los horizontes del mar».[4]

Jeanneret ha reconstruido el templo de Deméter frente al mar desde la cima de la colina rocosa, en la que se levanta el santuario eleusino y un muro tan rotundo como el

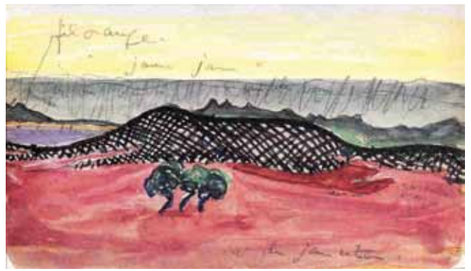


262

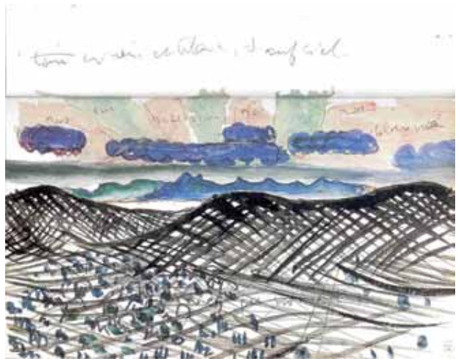


263

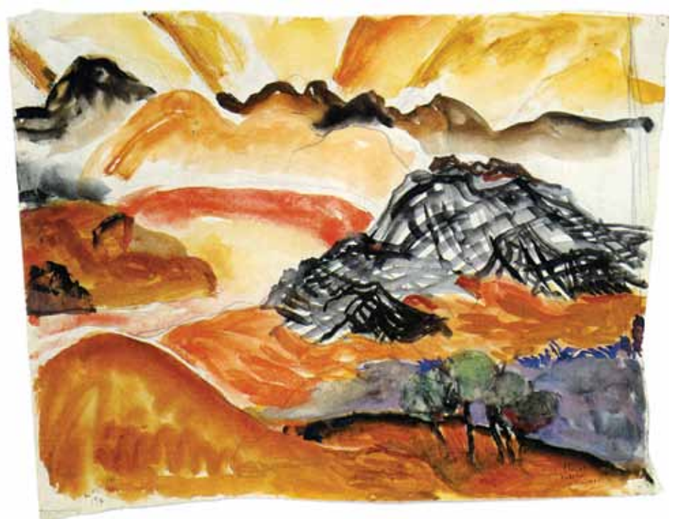
1. Nota de Le Corbusier en *Le voyage d'Orient*. pág. 169.
2. Ibídem, pág. 167.
3. Véase Collin Rowe: «Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur Abresle, Lyons», págs. 401-410.
4. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 167.



264



265



266

262 Plano de Eleusis. Dibujo de la sección sobre el plano.

263 Reconstrucción del templo de Demeter.

264 y **265** Paisaje eleusino.

266 *Sur la route d'Eleusis*. Acuarela. Ch.-É. Jeanneret, 1914. FLC 4091.

del Erecteión, precisamente en el mármol gris de Eleusis, o como el que servirá de telón de fondo para la cripta de la iglesia en La Tourette. La forma sinuosa de la cripta recuerda las ruinas y rocas contiguas al santuario de Plutón que se avistan frente al muro eleusino.

Puesto que dicha reconstrucción habría sido imposible a partir de la simple observación de las ruinas desde la ventanilla de un vagón en marcha, seguramente Jeanneret estudió la planta de la edificación como lo hiciera con los templos de Estambul y Atenas. Así, es posible comparar el Telesterión con el Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente, de Tokio, proyectado por Le Corbusier entre 1955 y 1959, donde, además de la planta cuadrada, vemos alusiones al templo en la medida en que la separación entre el recinto externo y la cubierta se produce mediante el recurso al tipo hipóstilo.

Otro ejemplo de la reinterpretación de esta sala hipóstila se evidencia en el Palacio de la Asamblea en Chandigarh: tanto en el palacio como en el Telesterión, el gran pórtico de entrada se presenta como un elemento independiente del cuerpo principal de los edificios.

En el trayecto hacia Delfos aún se divisa la bahía de Eleusis, que en su cuaderno se trasforma en un paraje coloreado:

> Ajeno a él [el diálogo de los mármoles arquitrabados y los horizontes marítimos], el visitante asiste a la escena. El cielo está negro. El inmenso crisol invertido ha cubierto con su bóveda las olas del bronce derramado en los golfos y las bahías, y algunas islas flotan como escorias en alta mar. El tren diminuto me llevó a través de unos pocos intentos de cultivo. Pronto estuvimos en lo alto de una colina. Las nubes arracimadas pesaban cual plúmbeos globos sobre la bahía semicircular; tres pinos se retorcían en un desierto de arena.[5]

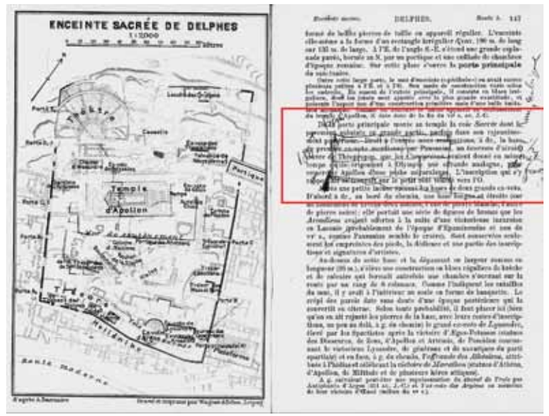
La mutación del paisaje es recreada en otra imagen: «Muy lejos, los montes con sus dentaduras desportilladas desgarrando el abanico rosa de los postreros rayos, ayudaban al verde de la noche […]».[6] Los colores invaden la última descripción; sobre el dibujo están detallados de tal manera que forman un abanico: «Todo es negro y blanco, salvo el cielo».[7]

A partir de estos dos dibujos, tres años después de terminar el viaje, una acuarela de Jeanneret recordará su paso tras la colina y la bahía de Eleusis. En esta, titulada *Sur la route d'Eleusis*, exagera la cresta serrada de los montes, las nubes desaparecen y el abanico rosa y verde se torna ocre y rojizo; la bahía se tiñe de amarillo y rojo; la leve colina se eleva y parece que el joven entremezcla sus visiones de las acrópolis ateniense y eleusina. En primer plano agrega un árbol a los tres pinos que se retorcían en el desierto de arena. Tras los árboles ha quedado algo del púrpura del primer dibujo. Ahora el atardecer se ha trasformado en un luminoso y radiante recuerdo.

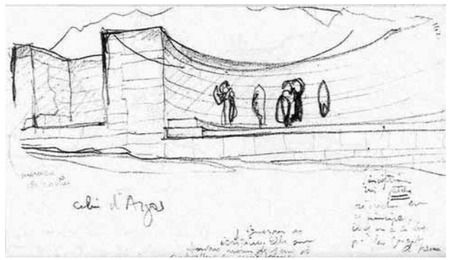
Delfos

El tren cruza la vasta región de Beocia, que separa Eleusis de Delfos. Las ruinas del santuario se alzan sobre una falla al pie del Parnaso, justo bajo dos rocas perpendiculares entre sí, llamadas Fedríade y Niampea. La misma tierra sería habitada por los pobladores albaneses en la aldea de Castri, destruida por los franceses en 1892 para dar pie a la excavación de las ruinas délficas, gracias a lo cual hoy se puede tener este encuentro vivo con el pasado. Cinco

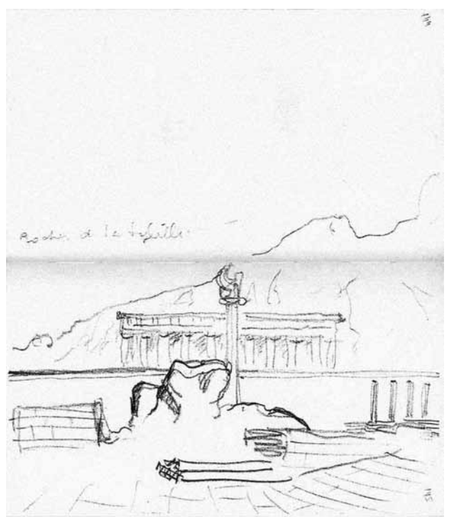
5. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 167
6. Ibídem.
7. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 134.



267



268



269

267 Plano del recinto de Delfos. Marcas y esquemas sobre el plano.

268 Hemiciclo del rey Argos.

269 Roca de la Sibila, columna de Naxos y reconstrucción del templo de Apolo.

años después de la llegada al mundo de Jeanneret, el recinto sagrado, custodiado por una muralla, vio nuevamente la luz.

Su guía Baedeker incluye un plano de Delfos. Como en el de Eleusis, Jeanneret traza una línea que indica la sección del terreno y, en la página contigua, un dibujo que se sobrepone al texto: el detalle de un pedestal.

La entrada principal del *témenos* de Neoptolemo se erige en el ángulo sudeste, y a partir de aquí el «camino sagrado» sigue directamente hacia poniente. Muy cerca de la entrada se encuentra el pedestal del Toro de Córcira,[8] que corresponde al dibujo, un pedestal de piedra calcárea, aparejada en muros irregulares, sobre el cual se situó la escultura de bronce, obra de Theopropos, como ofrenda a Apolo.

Contra la ausencia de notas de Eleusis, Jeanneret toma aquí un número considerable de apuntes y dibujos. El primero de la serie reproduce la base de los Arcadianos y de Lisandro, justo a continuación del pedestal anterior; ambos se levantan en la parte más baja del recinto: *Piloa*. En su recomposición de los santuarios derruidos, es posible ver el pórtico construido sobre la base, así como todos los personajes de bronce: estatuas de Apolo y de Callisto, Arcas, Apheidas, Elatos, Azan, Triphylos y Epasos, héroes de Arcadia.

El viajero dibuja un detalle del embaldosado de piezas cuadradas y de su zócalo, una exedra que mira hacia el tesoro de los Atenienses, asunto que confirma su constante interés por los puntos de inflexión entre geometrías distintas. Entra en la vía sacra, que a continuación se interpone entre los dos volúmenes del hemiciclo del rey Argos –su tesoro se considera el más antiguo de los dóricos construidos en mármol–, que es el motivo del siguiente dibujo; son exedras enfrentadas. Jeanneret dibuja los personajes que reposaban sobre ellas. Avanzando unos metros por la vía sacra, en el lado izquierdo, se encontraba el exvoto de los Tarantinos; de su base de mármol y de la ofrenda son los bosquejos que dibuja en su cuaderno.

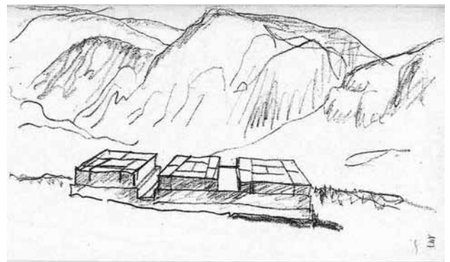
El camino gira hacia el norte, y con él su mirada, que se dirige a la espalda del pabellón de los Atenienses. A la diestra de este sobreviven apenas unos despojos del tesoro de los Megarianos. En este punto cabe preguntarse por qué Jeanneret no ha dibujado ningún elemento de los escasos tesoros que se mantienen en pie de todo el recinto, como las cariátides del tesoro de Cnido, que ya había mencionado en carta a Ritter desde la isla de San Jorge.[9]

Entre el conjunto de las ruinas aparece una particular ojiva, proveniente del templo (*ádyton*) de Apolo; *Ómphalos*,[10] una piedra de mármol recubierta por una decoración que semeja una red tejida en lana. Es la trama geométrica lo que ha llamado la atención del viajero. Desde Roma, Jeanneret reconocerá haberle dedicado un instante de observación.[11]

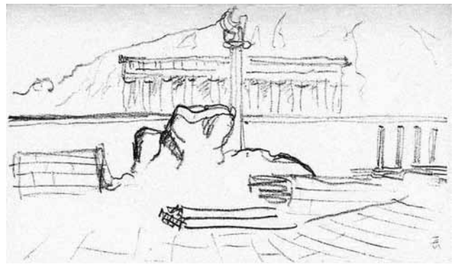
Dibuja el santuario de la Sibila, el peñasco de la profetisa *virgen dotada de virtudes proféticas*. Hija de Zeus y Lamia, la Sibila fue, según el mito griego, la primera mujer que pronunciara el oráculo en Delfos.[12] En esa misma escena dibuja la columna de Naxos.

Entre este primer plano y el fondo de la roca de Fedríade, es posible observar a la derecha cuatro columnas que fueron parte del Pórtico de los Atenienses[13] y que permanecen en pie frente al muro de contención del basamento.[14] En la imagen, detrás de este se erige un templo cuya base es rematada por una visible línea horizontal que, en ángulo recto con la columna de Naxos, coincide a su vez con el eje central del edificio. Es el templo consagrado a Apolo, completamente en ruinas, del que esboza una reconstitución ideal.

8. Antiguo nombre de Corfú.
9. En su viaje a París de 1907, seguramente al visitar el Museo del Louvre, encontró exhibidas las cariátides que sostenían el frontón del tesoro que representaba la lucha entre Hércules y Apolo.
10. Actualmente se exhibe en el Museo de Delfos.
11. En Roma Jeanneret se referirá al *Ómphalos* en comparación con la Piña de San Pedro del patio de Bramante, en el Vaticano.
12. *Diccionario Espasa de Mitología Universal*, pág. 825.
13. Jean-François Bommelaer: *Guide de Delphes*, pág. 147.
14. Fotis Petsas: *Delfos. Sus monumentos y su museo*, pág. 41.



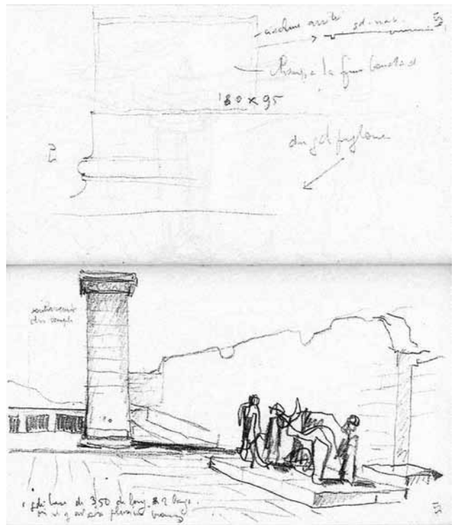
270



271



272



273

270 Bases délficas y valle de Pleistos.

271 Pedestales délficos (no identificados).

272 Reconstrucción de la columna de Adriano o de las tres serpientes.

273 Pedestal y pilar de Prusia en la antesala del templo de Apolo.

La vía sacra continúa durante un largo tramo. A espaldas del visitante se despliega el valle de Pleistos, y Jeanneret lo dibuja como fondo de tres dados o bases. Él mismo rememorará esta escena diecisiete años más tarde: «Dominando los golfos y los valles, estos tres dados de piedra, testimonios violentos y puros, hablan de lo sublime».[15]

Aunque no se refiere abiertamente a Pleistos, la noción de una arquitectura inteligentemente situada y exaltadora de su propio emplazamiento –noción comprobada además a lo largo de todo la travesía– es objeto en 1957 del recuerdo explícito de Le Corbusier:

> El sitio es el asentamiento de la composición arquitectónica […] *Descubrí la arquitectura* instalada *en su sitio*. Más que eso: la arquitectura expresaba el sitio, el discurso y la elocuencia del hombre que se ha hecho dueño del lugar: el Partenón, la Acrópolis, el puerto de El Pireo, las islas; pero también el muro más pequeño que encierra un aprisco de ovejas; y nuevamente el muelle lanzado sobre el mar y el recinto del puerto; y además, esos tres dados de piedra, en Delfos, de cara al Parnaso […][16]

Estos dados son una anticipación de la forma en que algunos edificios de Le Corbusier se implantarán para relacionarse con su entorno: prismas puros que se posan o se elevan sobre la naturaleza independiente que fluye a sus pies. Se podría llevar la comparación a una escala menor e imaginar que esos dados con bajorrelieves que sirven de bancos frente a la unidad de Marsella o en Ronchamp, provienen de estas bases délficas con inscripciones.

En la subida al templo de Apolo, Jeanneret llega a la parte media del recinto: *Náve*. En el suelo, a la derecha de la vía, yacen los restos de un célebre trípode. Lo dibuja sobre una columna. Recordando su paso por Constantinopla, frente a la mezquita de Sultán Ahmed, en el hipódromo de Estambul y junto al obelisco de Teodosio, él mismo había dibujado la columna de las tres serpientes de Adriano.

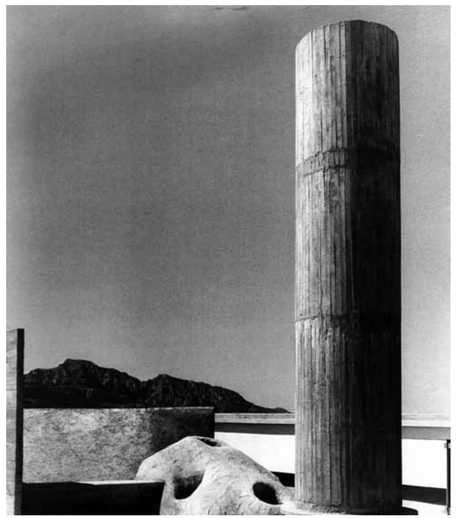
Unos metros lo separan de la antigua entrada al templo del dios de la luz y la poesía. En su antesala se encuentra la base de Prusia, pilar consagrado al cónsul romano Paulo Emilio hacia el año 168 a. de C. Dicho pilar es parte de un nuevo dibujo, un pedestal sobre el que se erigen unos personajes y una nota que valora el trabajo de cincel.[17] El joven arriba a la base del Apolo de Sitalcas, el derruido templo de Apolo erigido por el corintio Espidauro.

A un desnivel de diez metros se halla el legendario teatro de Delfos, en la parte superior del complejo: *Pito*. La traba irregular del embaldosado del teatro contrasta con la disposición diagonal que llamó la atención del joven en el santuario dionisiaco de Atenas.

Finalmente, llega al estadio de Delfos, que data del siglo III a. de C. En él se disputaban los juegos píticos, un concurso musical que se celebraba cada ocho años y que hacia el 582 a. de C. comenzó a festejarse cada cuatro. Los juegos comprendían certámenes poéticos y dramáticos, carreras y ejercicios atléticos. Además de los tradicionales aurigas o conductores de carrozas, en el estadio se adivina la importante presencia de otro protagonista: el mar. Ese mar del que Jeanneret se había alejado en el tren desde Eleusis. Es una percepción similar a la que tuvo en la Acrópolis ateniense, donde veía reaparecer el Egeo después de haber sido subyugado por la cadena montañosa.

Será evidente una intención semejante en la *Unité* de Marsella, en cuya terraza Le Corbusier realza el papel del mar y la geografía montañosa, disponiendo un alto parapeto

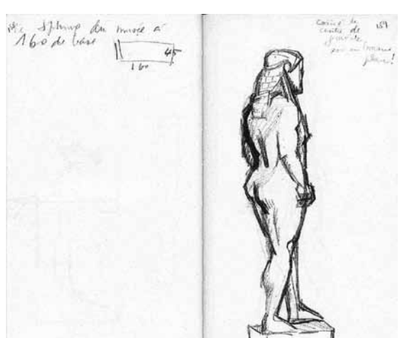
15. Le Corbusier: *Une maison, un palais*, pág. 15.
16. Ídem: *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture*, pág. 28.
17. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 154.



274



275



276



277

274 Elementos sobre la cubierta de la unidad de Marsella, Le Corbusier.

275 El Auriga. Museo de Delfos. Postal. FLC L5-4-127.

276 Base de esfinge alada de Naxos y Bitón.

277 Bitón. Dibujo.

a la altura de los ojos.[18] También es posible concebir la cubierta de Marsella como la pista de un recinto moderno, a la cual se ascenderá solo después de haber franqueado diferentes instancias en cada uno de los niveles del edificio, para poder admirar entonces el soberbio espectáculo natural que desde allí se ofrece. Esta analogía entre Delfos y Marsella no es una mera conjetura del autor de este estudio, puesto que en *Le Modulor 2* Le Corbusier la confiesa:

> Estoy en Marsella, con todo el mar entrando por la ventana y, al otro lado, todas las montañas metidas en la casa. Es el mismo paisaje homérico que uno ve en Delfos o en las islas, paisaje que Marsella –la ciudad y sus casitas de campo– ignora totalmente tras sus postigos cerrados. [19]

Además de la relación con su entorno, en 1947 Le Corbusier compondrá, sobre la terraza de la *unité*, una escena parecida a la que había admirado en alguno de los templos del recinto sagrado:

> Solo habría podido ser un teatro de gatos y gorriones; pero en él se ha creado una pista de carreras de trescientos metros, un salón de cultura física (al aire libre, además de uno cerrado), un club. Las instalaciones, en el jardín de invierno, de la guardería de niños, piscina (hidroterapia, helioterapia, juegos diversos, etcétera). El pabellón para las madres. Mundanalidad: el solárium y el bar.[20]

Los elementos que pueblan la terraza de Marsella son la recreación de los restos pétreos y las ruinas del recinto délfico.

El joven adquiere una postal con la fotografía de un auriga vencedor de los juegos a cuya memoria Polyzeo mandó erigir una estatua de bronce. Jeanneret descubre Grecia y su civilización a través de las ruinas de los templos y sus esculturas, resaltadas ya en *Las siete lámparas de la arquitectura*, de John Ruskin:

> Tal vez esté próximo el día en que confesemos haber conocido mejor Grecia por los fragmentos destrozados de su escultura que por sus dulces poetas o sus historiadores soldados.[21]

La escultura del auriga vencedor ya no reposa entonces en el estadio, sino en el museo de Delfos. La postal es uno de los indicios de que Jeanneret lo visita.

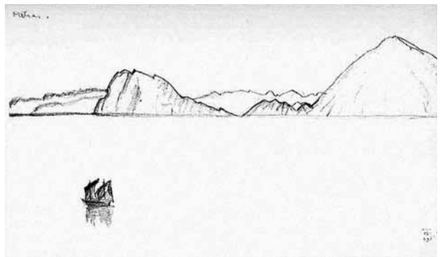
En su cuaderno, dibuja una escultura que recuerda el *kourós* visto en la sala del período alejandrino del Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Se trata de un gigante Bitón desde atrás, resaltando su espalda girada tres cuartos. Al joven le impresiona la forma en que se localiza el centro de gravedad de la efigie.[22] En otro dibujo, el gigante es esbozado de frente y en posición de tres cuartos.

En 1936, Le Corbusier recibirá una fotografía de la misma escultura délfica[23] junto con un artículo de la revista *The South African Architectural Record* titulado «Acoustics»,[24] que incluye un comentario sobre el Palacio de los Soviets. Ambos documentos le serán enviados por su amigo Rex Martienssen, arquitecto sudafricano experto en arquitectura griega, sobre la cual seguramente habían tenido ambos alguna conversación. En *La idea del espacio en la*

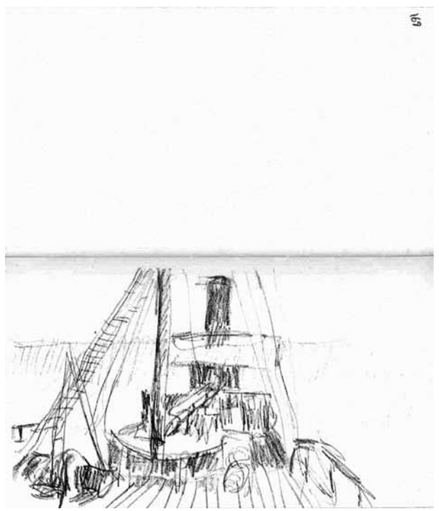
18. Le Corbusier: *Le Modulor*, pág. 150.
19. Ídem: *Le Modulor 2*, págs. 316.
20. Ídem: *Le Modulor*, pág. 148.
21. John Ruskin: *Las siete lámparas de la arquitectura*, pág. 236.
22. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 159.
23. FLC C1-15-2. «Argive Sculpture». Delphi Museum. Photo R.M.
24. FLC C1-15-2. B. Kantorowich-C. Irving Smith, «Acoustic».



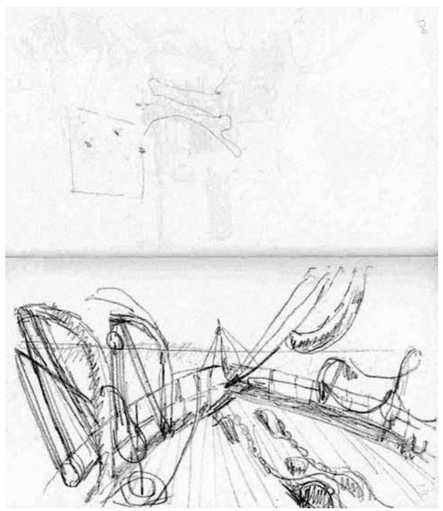
278



279



280



281

278 Vista de una aldea, probablemente Criso.

279 Barco en el mar de Corintio, en las inmediaciones de Patras.

280 La popa del barco en el que abandonan Grecia.

281 La proa del barco en dirección a Italia e itinerario esquemático del retorno a La Chaux-de-Fonds.

arquitectura griega, Martienssen analiza parte del rito y la peregrinación al recinto sagrado de Delfos, descripción que el lector puede consultar para aproximarse a la experiencia de Jeanneret al recorrer la vía sacra.[25]

Como en Delfos, la intención de prolongar el clímax –equivalente a dilatar la aproximación hacia el templo y su umbral– resultará recurrente en la obra de Le Corbusier. Y con ella, la de manipular la experiencia del visitante, de manera que este previsualiza su objetivo, pero no puede ser autónomo frente a lo que le puede suceder antes de conquistarlo. Incluso se podría decir que, gracias a esos largos ascensos llevados a cabo por rampas y a una constante visión en movimiento, en el monte Athos, Atenas y en Delfos se asiste al preludio de la *promenade architectural.*

A cada día que pasa, el momento de cruzar la frontera que separa Grecia de Italia está más cerca, y con él la posible visita a Paestum, en principio programada para el 3 de octubre.[26] Pero dos nuevos e inquietantes destinos aparecen en su lista, Nápoles y Pompeya, una vez descartada de plano la visita a Sicilia. ¿Habrá suficiente energía, tiempo y dinero para abordarlo todo en un mismo viaje, o sucederá lo mismo que con El Cairo?

Por lo pronto, es necesario acercarse a la costa del mar de Corinto, al puerto de Itea, y embarcar en dirección a las islas jónicas. De camino por la zona montañosa, en un poblado minúsculo al sur de Delfos, Jeanneret advierte en una de las casas los muros de una galería, cubiertos por losas cuadradas de tierra cocida amarilla y juntas de cemento continuas.[27] Hace un bosquejo de un paisaje de una aldea, tal vez Criso.[28] En primer plano se observa una casa solitaria rodeada de montañas. En *La maison des hommes*, Le Corbusier sostiene que el templo tomó sus raíces plásticas de la humilde morada del hombre.

El joven se embarca en Itea rumbo a Brindisi, a la otra orilla del mar Jónico. Se halla pues ante el umbral de otras aguas y en las inmediaciones de la ciudad-puerto de Patras, en la que no consta que su barco recalase. «Patras», escribe lacónico en uno de sus últimos dibujos en tierras griegas. El barco, la casa y el templo son el eco auténtico de los montes de los alrededores.

En 1939, Le Corbusier lo copia para publicarlo en la edición de octubre de la revista *Voyage en Grèce*,[29] acompañando su artículo titulado «En Grèce, à l'échelle humaine» (núm. 11, 1939), uno de los tres que escribe para dicha revista, junto con «Théophilos» (1936) y «Point de départ» (1935). En el párrafo inicial de este último recuerda: «Yo esperaba de Grecia el insulto violento de lo verdadero, de lo puro, lo fuerte. Ya en 1910,[30] el Partenón me había enseñado su verdad despiadada, haciendo de mí un rebelde...»[31]

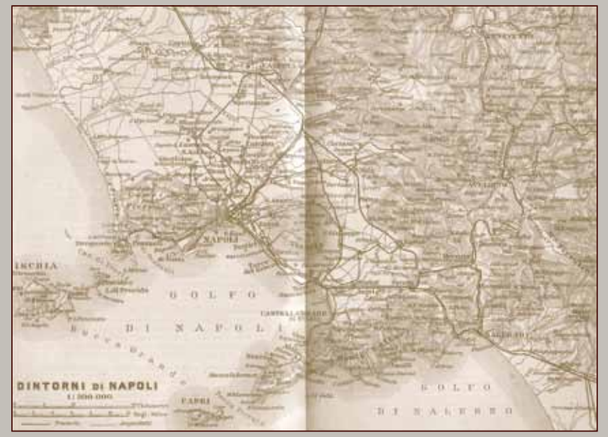
Los últimos dibujos de Grecia corresponden a la proa y la popa del barco. En ambos, la presencia de la línea del horizonte señala el origen y el destino de la travesía: Oriente queda atrás; comienza el regreso a La Chaux-de-Fonds.

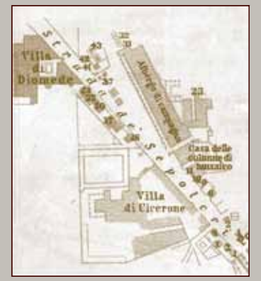
El 5 de octubre, Jeanneret está muy cerca de Italia. En su cuaderno, en la página contigua a uno de los dibujos del barco, unas líneas elementales permiten reconocer la península italiana. Arriba, un recuadro marca algunos puntos específicos que parecen denotar el itinerario del retorno a casa.

Es preciso que el barco vire a estribor y continúe navegando hacia el norte.

25. Rex Martienssen: *La idea del espacio en la arquitectura griega*, pág. 122.
26. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 182.
27. Ibídem, pág. 165.
28. En la nota 114 del Carnet 3, Gresleri sugiere que el pueblo al que se refiere Jeanneret es Itea, pero no parece ser una población costera. Ibídem, pág. 126.
29. Publicado por primera vez en *Cahiers Périodiques*, París, 1939.
30. En algunas ocasiones, cuando Le Corbusier recuerda el viaje de Oriente, lo refiere a 1910.
31. Véase Le Corbusier: «Point de départ».











CAPÍTULO 12

NÁPOLES Y POMPEYA

El 6 de octubre de 1911, Jeanneret completa dos días de navegación desde Patras hasta Brindisi,[1] puerto italiano frente al cual confluyen las aguas del mar Jónico con las del Adriático. A bordo del barco escribe la crónica del viaje a Estambul, cuyo primer capítulo dedica a «Constantinopla».[2]

Ha descartado la visita a Paestum;[3] inicia su recorrido por Italia[4] y cumple veinticuatro años. No ha recibido noticia alguna de los suyos y de su amigo Klipstein había anotado algunas indicaciones para su estancia en Italia.[5] Aprovecha el tiempo redactando un artículo para *La Feuille d'Avis*:

> En estos momentos viajo de Brindisi a Nápoles por la llanura de Tarento y en el coche me acompañan unas bellas, poderosas, macizas italianas. Esta noche he dormido, entre Corfú y Brindisi, al atravesar el Adriático; dormí sobre la madera del puente con una gata en mi estómago, a modo de estufita…[6]

En la región de la Puglia, junto a la línea del ferrocarril en dirección a Tarento, se asienta la población de Oria, a la que divisa desde la ventanilla del tren. Aparece el primer dibujo italiano de su cuaderno: el perfil de un castillo con un aire semejante al de los esquemas del Serrallo de Constantinopla.

Llega a Nápoles,[7] «la divina».[8] Una fotografía (la primera), permite suponer que el joven ha entrado en la ciudad por la puerta Capuana, construida a pocos metros de la Estación Central, hacia 1485. Esta puerta aún conserva dos torreones de la muralla aragonesa. El enorme umbral de entrada recuerda el arco del pasaje Melantricho y los torreones góticos del puente de Carlos IV en Praga. Desde la puerta Capuana y pasando por la calle del Tribunal, se llega a la plaza de San Genaro y la iglesia del mismo nombre, de la que toma una segunda fotografía, un contrapicado que enfatiza el obelisco de la plaza y su relación con la cúpula de la iglesia.

En dirección sur por la misma calle, en la intersección de las calles Santa Trinidad Mayor y Toledo, está la plaza de Jesús Nuevo[9] y la iglesia del mismo nombre construida por los jesuitas –tema de la tercera fotografía–. También hace un dibujo de su fachada, que inaugura un cuarto cuaderno. En ambas imágenes parece interesarle la superficie que recubre la fachada construida por Novello de San Lucano hacia 1470; el almohadillado en punta de diamante es una adaptación del palacio de Sanseverino.

La fachada apenas se percibe al sesgo en una de las postales que adquiere en la visita, sobre la que dibujará luego un marco que fija la atención en la iglesia y descarta el resto academicista de la escena.[10] Junto al dibujo, una nota evidencia el efecto de unidad impuesto mediante el tratamiento de toda la superficie con puntas de diamante, lo que le da, a su juicio, «un aspecto espléndido, como para que se te erice la piel».[11] A la izquierda del alzado, un detalle da cuenta de dicho altorrelieve, que difiere del simple efecto óptico de almohadi-



282

1. Carnet 3, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 185.
2. H. Allen Brooks: *Le Corbusier's Formative Years,* pág. 289.
3. La última página del cuarto cuaderno revela la intención de Jeanneret de seguir la ruta Nápoles-Battipaglia para poder visitar Paestum. Carnet 4, opus cit., pág. 191.
4. Jeanneret había hecho un viaje al norte de Italia en 1907. Véase H. Allen Brooks, opus cit., pág. 95.
5. Carnet 3, en Le Corbusier, opus cit., pág. 180.
6. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 87.
7. AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggio nel Mediterraneo*, pág. 72.
8. FLC R1-10- 405T.
9. Según Gresleri, Jeanneret visita esta iglesia el 10 de octubre en su retorno momentáneo a Nápoles. AA.VV.: opus cit., pág. 78.
10. Véase: FLC L5-8-93.
11. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, págs. 2-3.



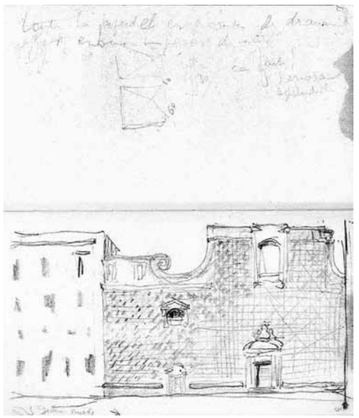
283



284



285



286



287

282 Perfil de Oria desde el tren, probablemente el castillo de Svevo.

283 Puerta Capuana cerca de la estación Central.

284 Plaza e iglesia de San Genaro.

285 Fragmento de la fachada de la iglesia de Jesús Nuevo.

286 Almohadillado en punta de diamante de la iglesia de Jesús Nuevo.

287 Contrapicado del almohadillado de la iglesia de Jesús Nuevo.

288 Abadía de Camaldoli. Patio de San Genaro de los pobres.

llado del monasterio del Gran Lavra en Athos, o del esgrafiado del palacio Schwarzenberg en Praga. Un contrapicado revela una vez más la fuerza expresiva de la fachada.[12]

Se desconoce donde se hospedó en Nápoles, tal vez fue en el hotel Vermouth di Torino o en el hotel Cavour –señalados por Jeanneret en la guía Baedeker–,[13] o en la pensión suiza en el Vomero Vecchio, ubicada en la única parte de la ciudad donde los extranjeros tenían el valor de quedarse.[14]

Aquí en Nápoles adquiere una Kodak Brownie, la nueva cámara con la que registrará las ciudades italianas.[15] En su guía marca posibles destinos.[16] La mañana del sábado despunta y la dedica a algunas diligencias en la oficina de correos, donde espera recoger algún saludo por su cumpleaños. En vista del silencio de los suyos, decide escribir a casa:

> Aquí me siento como un tonto. De golpe, esto se ha acabado. Dos días de mar y, en lugar de esa luz que no da sombra alguna, nieblas en Brindisi y árboles en los campos. Vi además la hierba. ¡Era la primera vez desde hacía tres meses! Fui a Delfos. […] Nápoles es un logro; me hace ese efecto, aunque estoy como embrutecido. Es como en Berlín. Tengo la sensación de estar muy al norte. He escrito muchos artículos sobre Constantinopla. Creo que están mejor. Ahora todo es más fácil. Aún dos o tres y terminado […][17]

Visita el Museo Nacional, situado en la parte más alta de la ciudad, donde se exponen las colecciones de Pompeya y Herculano. La Baedeker contiene una amplia información al respecto, incluyendo las plantas del edificio con la clasificación de las diferentes salas; el joven subraya las exhibiciones de numismática, vasijas y esculturas,[18] y, junto al texto de la guía, escribe «Amalfi, Paestum, Pompéi», un indicio de su intención de visitar estas tres ciudades de influencia griega.

En el museo comprará algunas postales: *Diana*, *Minerva*, *Sileno ubbriaco*, un detalle del mosaico *Cave Canem* de Pompeya, proveniente de la casa del Poeta Trágico, y, por supuesto, una serie de pinturas pertenecientes a la colecciones napolitanas y el álbum guía,[19] *Pompei com'era, Pompei como'è,* de Luigi Fischetti.[20] La sala IV del Museo Nacional está dedicada a Brueghel, pintor flamenco que vivió en Nápoles hacia 1590.[21] Jeanneret se reencuentra con su obra que ya le había impactado en Viena. Adquiere una postal de *Le misanthrope* o *La perfide du monde.*[22]

Realiza una serie de esquemas; un fragmento de una de las escenas del mural titulado *La partida de Teseo*, extraído de la casa de Lucius Cecilius Giocondus, y los oradores de bronce. Se propone estudiar la relación entre el tamaño y la masa de la estatua de Lucius Mammius Maximus.[23] Se detendrá también frente a la escultura de un príncipe helenístico en la galería de bronces herculanos del museo, y ante la escultura en bronce de un césar montado a caballo.

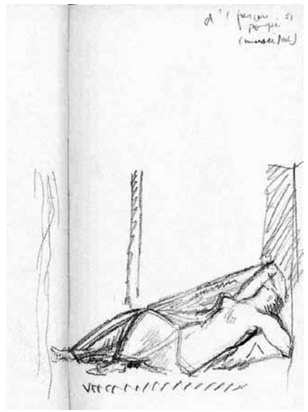
Siguiendo las indicaciones de su Baedeker, en la misma dirección de la Via Roma, que más adelante toma el nombre de Santa Teresa, en la periferia de la ciudad, llega al hospicio de San Genaro di Poveri, frente a la iglesia homónima. Fotografía el angosto claustro del hospicio a ras de suelo y desde la logia del segundo piso. En este mismo lugar se pueden visitar las catacumbas de San Genaro, que datan del siglo VIII:

> En las catacumbas se llega al fondo, en el ala griega, hacia una sala alta (tipo la del tesoro de Atreo) Hay nichos de muertos alrededor. Todo se oscurece… En el centro hay un mármol pulido por



288

12. Un esquema para el interior de la iglesia de La Tourette muestra un detalle semejante en punta de diamante como solución acústica que no llegó a utilizarse. En Iannis Xenakis: «The Monastery of La Tourette», pág. 147.
13. Guía Baedeker: *L'Italie des Alpes à Naples*, pág. 364.
14. Véase Gresleri: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 72.
15. «En Italie j'ai travaillé uniquement avec Brownie 6/9 (environ 129 clichées)». En carta a Klipstein del 18 de diciembre de 1911.
16. Véase otros destinos de su visita en la guía Baedeker, págs. 367, 370, 371, 372, 373 y 377.
17. FLC, R1-5 86T.
18. «Espantosa la escultura llamada antigua, en Nápoles, Roma y Florencia». En carta a Auguste Klipstein desde Florencia. FLC E2-6 132T.
19. «Album Guida. Museo Nazional Napoli mauvais 5 francs». Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 108.
20. *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 72.
21. Brueghel permanece una temporada en Nápoles (hacia 1590), donde residía su hermana.
22. Actualmente se encuentran en el Museo de Capodimonte de Nápoles.
23. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 53.



289



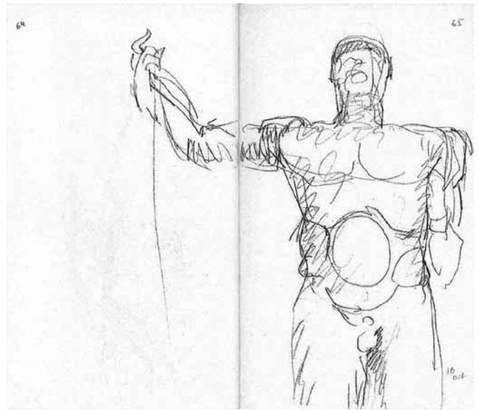
290



291



292



293

289 Fragmento de una escena mural. La partida de Teseo.

290 Orador Lucius Mammius Maximus.

291 César montando a caballo.

292 y **293** Príncipe helenístico.

294 Villa Salve en Vomero Vecchio.

295 Golfo de Nápoles visto desde Posillipo.

el uso, un gigantesco pene portando la inscripción griega Πριαπος (Príapos). Es el templo de la Reproducción. Las mujeres acudían con los hombres, rodeaban el artilugio rendían culto a los difuntos y luego «cosas que uno ni se imagina, hombres y mujeres entremezclados». Así se expresa el guía, un viejo inválido que habla francés. Pero las catacumbas se han hecho cristianas, un papa ha hecho cortar el bálano y los testículos. Se ven las señales de pico y clavija.[24]

Después de su visita a las catacumbas continúa por la Via Vittorio-Emmanuel hasta el barrio de Vomero Vecchio, en el que dibuja el volumen compacto y austero de la villa Salve[25], pintada de color rojo sangre, como la iglesia del Athos.

Jeanneret había señalado en su guía el suburbio de Posillipo, cuya colina demarca el límite este del golfo de Pozzuoli, para visitarlo por la tarde, después del museo.[26] Dibuja también el golfo de Nápoles visto desde Posillipo. El joven decide entonces esbozar el perfil de la ciudad con el Vesubio como telón de fondo. Se distingue la cúpula de una iglesia, el puerto de Santa Lucia, el museo Militar, el arsenal y, rematando en la horizontal, el castillo dell'Ovo.[27]

Antes de ir a Italia, había leído el libro de Hippolyte Taine, *Le voyage en Italie*, editado en 1907. Según el profesor Paul Turner, la relación entre arte y naturaleza descrita en este libro influyó en el joven suizo.[28] Taine definía así esta relación:

> Imposible rendir cuenta de este espectáculo. Lord Byron tiene razón: no podemos poner al mismo nivel las bellezas de las artes y las de la naturaleza […] [el paisaje napolitano] es bello, no puedo decir otra cosa, esto es grande y dulce; produce placer a todos los hombres, corazón y sentido, no hay nada más voluptuoso ni más noble.[29]

El domingo 8 de octubre parte hacia Pompeya. La visita no estaba prevista en el primer itinerario hecho en Laubach, en casa de Klipstein (la ruta apuntaba directamente a Roma). Tal vez la decisión fue tomada en Atenas, donde había visto las fotografías de las pirámides de Egipto, las imágenes de las recientes excavaciones de Pompeya,[30] tomadas por el fotógrafo británico Antonio Beato,[31] y «las mil fotografías clasificadas en las carpetas del Instituto Arqueológico».[32] Un acontecimiento particular de este día desencadenará, como siempre, un recuerdo que le impulsa a escribir el último de los artículos dedicados a Constantinopla, titulado «Deux féeries, une réalité»:

> Fue en medio de una muchedumbre de Occidente, delirante de entusiasmo patriótico, en Nápoles, ese domingo al anochecer en que se embarcaron treinta mil soldados para Trípoli, cuando se me aparecieron esos recuerdos, surgidos de un prematuro olvido…[33]

Jeanneret llega a Pompeya y permanecerá cinco días (hasta el 13 de octubre) alojado en el Albergo del Sole, próximo al anfiteatro.[34] Durante la estancia redacta los últimos artículos para *La Feuille d'Avis*, con lo cual da por cumplido el encargo. Es en Pompeya donde escribe la mayor parte del corolario del viaje, titulado «En Occident». Se siente más cerca de casa, confiesa su incertidumbre ante el porvenir; un estado muy diferente del que traslucen los textos escritos en Constantinopla. Sus líneas reafirman que, hasta el momento,



294



295

24. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 22.
25. Ibídem, pág. 5.
26. Véase la nota de Jeanneret en el margen inferior derecho de la guía Baedeker, pág. 391.
27. Construido en el siglo XVI por Federico II de Hohenstaufen para resguardar sus tesoros; en 1911 sirve de prisión militar.
28. Paul Turner: *La formation de Le Corbusier*, pág. 50.
29. Ibídem, pág. 51.
30. AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 74.
31. Uno de los primeros fotógrafos en capturar imágenes del Medio Oriente, Asia y la región del Mediterráneo. Antonio Beato era británico de origen italiano (1833 o 1843-1907).
32. Es el mismo Museo Arqueológico de Atenas.
33. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 101.
34. *Le Corbusier e l'Antico*, pág. 72.

la visita a tierra turca ha sido lo más provechoso de este viaje. En el año 1926, en el *Almanach d'Architecture Moderne* aparecerán algunas notas bajo el título: «Carnet de route 1910: Sur l'Acropole», con algunas diferencias con respecto al manuscrito original «En Occident»:

> […] ¡Qué unidad! ¡Qué inmutabilidad! ¡Qué sabiduría! Las tardes ante los atrios de las grandes mezquitas… ¡Oh!, ¿por qué se derrumba? Se derrumba por todas partes. Toda honestidad cae; la suciedad remonta. ¿Dónde existirá todavía vida casta, dónde la hay? Los horrores humillan por todas partes a los verbos naturales. El candor tiene vergüenza y se retira. El progreso se hace atilesco ¿Hacia qué horrible nivel vamos? Teóricamente ello tendería a una unidad más magistral y grandiosa. ¿Es cierto? El japonés lleva el monóculo y la selva afloja en el olvido las piedras de las pagodas. Madame de Staël[35] no desearía morir en el Nápoles de hoy. El Partenón está muerto, es un espectro lejano que aplasta al final. La técnica ha matado a Philae; el alcohol, los negros y la religión han perdido los hábitos sobre sus bellas formas desnudas y no queda sino ser *original*.[36]

Tras este balance, el joven se pregunta:

> ¿Por qué nuestro progreso es feo? ¿Por qué los que todavía tienen sangre virgen se apresuran a sacar de nosotros lo peor? ¿Gustamos del arte? ¿No es seca Teoría seguir haciendo arte? ¿Es que ya nunca más haremos Armonía? ¿Cuándo creamos, debemos pensar en todos o es menos imbécil, más honesto, no pensar más que en sí mismo? ¿Es necesario que las masas conozcan a Piero Della Francesca y Cesar Franck? ¿Es que las masas los necesitan? [...] ¿No desean nada de nosotros? (La muchedumbre siempre se avergonzará de Cézanne y de Claudel).[37] Nos quedan santuarios para ir a llorar y dudar por siempre jamás. Allí no se sabe nada del presente, se está en otro tiempo; lo trágico convive con la exultante alegría, sacude por completo porque el aislamiento es total […]. Es en la Acrópolis, en los peldaños del Partenón, es en Pompeya, a lo largo de sus calles.[38] Allí se ven realidades de otros tiempos, y más allá, el mar inmutable y un cráter lleno de misterio terrible por encima![39]

El martes 10, Jeanneret regresa temporalmente a Nápoles donde visita por segunda vez el Museo Nacional y concluye el artículo con la sensación de un profundo cansancio y con la impresión de que su escritura ha acabado con las emociones vividas,[40] pero también de melancolía por saber cercano el final de su periplo, pues junto con él llegará la condena a permanecer en su ciudad natal, cuyo ambiente provinciano regresa a su mente evocado por el reencuentro con Brueghel:[41]

> ¡Por fin he terminado! ¿Por qué emprendí este trabajo tan infructuoso? Deseaba «comprometerme», obligarme a llegar hasta el final. Pensaba que sería bueno tener algunos recuerdos vivos de este viaje. Estas notas están muertas; la belleza vista se ha hundido bajo mi pluma; fueron asesinatos repetidos. Aquello me atormentó, me proporcionó horas de tedio, amargas horas de melancolía, de tristeza. Me privó en ocasiones de la serenidad a la que tantas líneas me invitaban cuando, sobre el mar azul, calmo como un espejo, avanzábamos en el saber bajo la luz inefable y bajo la luna. Allí, en mis horas de oro, de marfil y de cristal, había grietas y manchas de suciedad… ¡precisamente por culpa de estas notas que quise escribir! ¡No conozco mi lengua ni la he estudiado jamás! Escucho aún la melodía festiva de cuatro o cinco adjetivos que conozco. Y ese ruido de caja grande disipado por el viento me recuerda las aburridas tardes del domingo cuando hay una *kermesse* lejos, una *kermesse*[42] de La Chaux-de-Fonds, ¡oh Brueghel![43]

296 Capiteles toscanos en la columnata inferior del edifico de Ordo Decorionum frente al templo de Júpiter.

En la publicación póstuma de *Le voyage d'Orient*,[44] coordinada por el grafista y editor Jean Petit, la primera parte de «En Occident», la que trata de Pompeya, sufrirá modificaciones en algunas de sus frases, un cambio en el último párrafo y la eliminación total del tercero. A su vez, el fragmento escrito en Nápoles desaparecerá por completo. Si bien el libro concluye con «fini d'écrire à Naples le 10 octobre 1911 par Charles-Édouard Jeanneret, relu le 17 juillet 1965, 24 Nungesser-et-Coli par Le Corbusier», no se puede descartar que el editor –como en su momento Georges Dubois y ahora nosotros– se haya atribuido el derecho a hacer algunos recortes.[45]

Pompeya

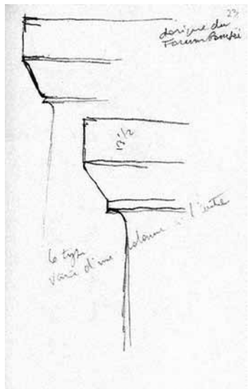
La ciudad de Pompeya llegó a tener unos treinta mil habitantes, entre los que figuraban ricos romanos dueños de lujosas casas de recreo. A pesar de los constantes terremotos debidos a la actividad volcánica del Vesubio, la ciudad mantuvo su pujanza hasta el año 79 d. de C. cuando, tras la erupción, quedó sepultada. Desde entonces se ha excavado un poco menos de la mitad. Durante cinco días, Jeanneret recorrerá sus solitarias calles.

El Foro

En este recinto transcurre la mayor parte del tiempo. El primero de sus dibujos es un detalle: dos capiteles, dóricos a su juicio, pero realmente son de orden toscano, lo que significa que se trata de alguno de los capiteles de la columnata inferior del edificio del Ordo Decorionum, justo delante del templo de Júpiter. Reseña las bases y los altares de sacrificios dispersos, encuentra maravillosa la forma en que dichos elementos, a manera de grandes masas o edificios sueltos, se cierran conformando una arquitectura.[46]

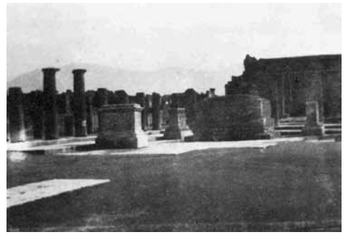
Uno de los templos cardinales y antiguos del Foro pompeyano es el de Apolo, reconstruido en el año 63, tras ser destruido por un terremoto.[47] Sus 48 pilares jónicos fueron convertidos en corintios, pero para fortuna del viajero, el estuco que los recubría cayó, dejándolos al descubierto. Dibuja la cella del templo, como guía para una fotografía, desde un ángulo casi exacto al del esquema. En las imágenes se reconoce el altar, descentrado en relación con el centro geométrico del espacio –la superficie rehundida–, y la disposición en diagonal de las piezas del pavimento (como en el templo de Dioniso en Atenas), que ratifica una vez más su interés por las tramas de cuadrados rotados a 45 grados.

Sube al altar del templo y desde allí dibuja una vista general. En esta se observa tan solo una de las columnas del pronaos que se mantiene en pie; al fondo, el perfil sinuoso de las montañas. La solitaria columna marca la vertical, el muro de la cella traza una horizontal que a su vez oculta parte del paisaje lejano, como en la terraza de la *Unité* de Marsella. Traza luego una planta del conjunto del templo de Apolo, en la que, además de los altares, los

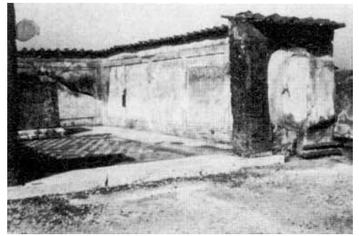


296

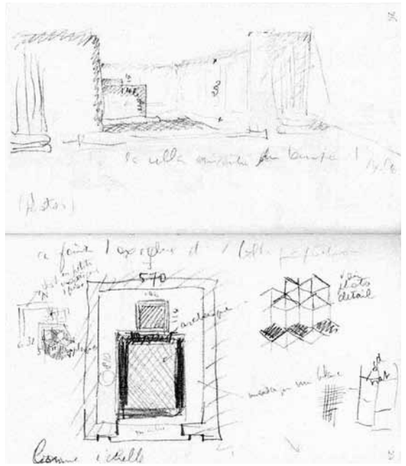
35. Anne Louise Germaine Necker, baronesa De Staël-Holstein, es más conocida como Madame de Staël. La fama de escritora le llegó con *Corinne ou l'Italie*, novela romántica publicada en 1807.
36. FLC E2-10 207
37. Esta es la última línea publicada en el *Almanach d'Architecture Moderne*, a continuación de la cual se lee: «Extrait du carnet de Route d'étudiant, 1910». Le Corbusier: *Almanach d'Architecture Moderne*, pág. 70.
38. En la versión definitiva, la mención de Pompeya es descartada, posiblemente porque a continuación se menciona el mar y desde allí no puede verse.
39. FLC E2-10 207.
40. «Su renuncia al lenguaje no está muy alejada de la de lord Chandos de Hofmannsthal, enmudecido apenas unos años antes. En adelante, no será a través del lenguaje sino por medio de su arquitectura como Le Corbusier hará resonar el pasado en "espacios indecibles."» Josep Quetglas: *Les heures claires*, pág. 616.
41. En la galería Liechtenstein de Viena, Jeanneret adquiere una postal de *El baile de los campesinos*, de Pieter Brueghel.
42. *Kermesse* (1566) es el título de uno de los cuadros de Brueguel expuesto en el Kunsthistorisches Museum de Viena.
43. FLC E210 207-208.
44. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, págs. 170-171.
45. Aunque también es probable que los cambios fueran sugeridos por el propio Le Corbusier. Véase el manuscrito original (FLC E2-10-1-210).
46. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 25.
47. Guía Baedeker, opus cit., pág. 411.



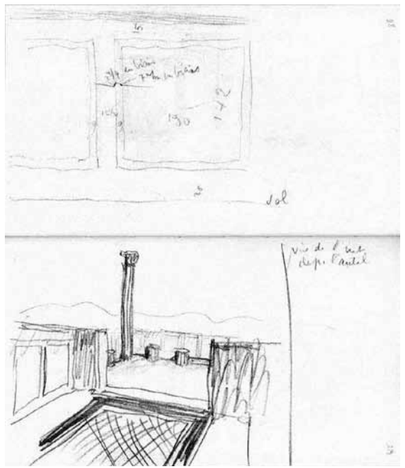
297



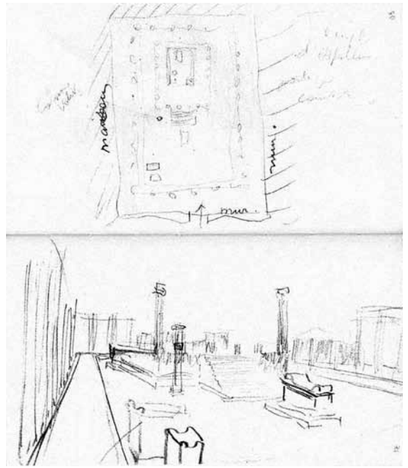
298



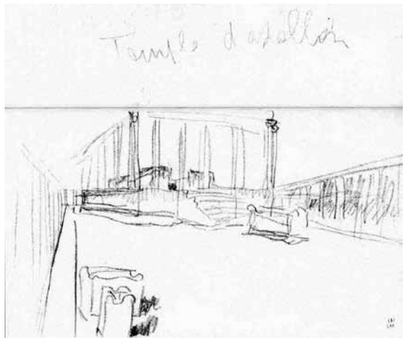
299



300



301



302

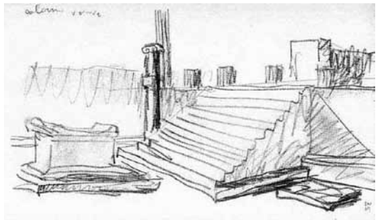
297 Vista correspondiente a la zona sur del Foro en el área de los Tribunales.

298 y **299** Cella del templo de Apolo.

300 Detalle del mosaico de la pared izquierda y vista desde el altar del templo de Apolo.

301 Planta y perspectiva del templo de Apolo.

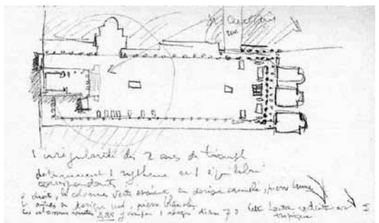
302 Reconstrucción del templo de Apolo.



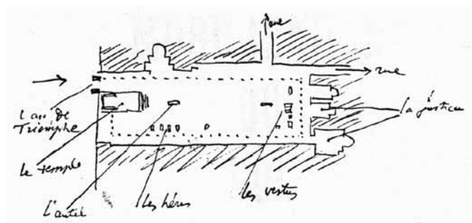
303



304



305



306



307



308

303 Altar, columna votiva y escalinata del templo de Apolo.

304 Vista de columna votiva y escalinata del templo de Apolo.

305 Foro pompeyano.

306 Foro pompeyano en *La Ville Radieuse*. Le Corbusier.

307 Vista del foro pompeyano hacia el Vesubio.

308 Vista del foro pompeyano hacia los montes Lactarios.

muros y columnas, remarca una columna descentrada del eje de acceso: se trata de una columna votiva, caracterizada por su reloj solar y erigida en el costado sudoeste por los *duumviri*, los magistrados romanos Sepunius y Herennius. A continuación, la segunda columna sobreviviente del pronaos da una idea del estado actual del templo. Jeanneret hace un intento de reconstitución de este[48] y elimina intencionadamente la columna votiva. Esta columna reaparece en la página siguiente con la escalinata en primer plano[49] y el altar dispuesto justo sobre el eje de composición que bifurca el camino de ingreso en el templo. En una fotografía emplea la columna votiva como eje compositivo del encuadre. Jeanneret ha descubierto en el Foro un principio organizador del conjunto urbano, y anota:

> La irregularidad de los arcos del triunfo determina un ritmo y un equilibrio que se corresponden. A la derecha, las columnas verdes eran de un dórico acanalado, piedra marrón. Las otras, en dórico unido, piedra blanca y de 3,85 m de altura, comprendiendo el ábaco de 70 [cm] de diámetro. El retranqueo de la derecha es típico.[50]

Cae en la cuenta de que los arcos triunfales de Druso y Germanicus (Tiberio), que flanquean el Foro, se encuentran desalineados uno con respecto del otro. En *Hacia una arquitectura*, años más tarde afirma:

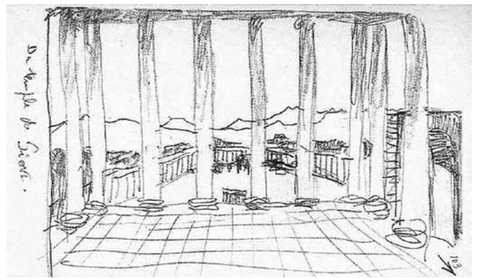
> Foro de Pompeya: La ordenación es la jerarquía de los objetivos, la clasificación de las intenciones. El plano del Foro contiene muchos ejes, pero nunca obtendrá una tercera medalla en Beaux-Arts; sería rechazado, ¡no forma una estrella! Es una alegría para el espíritu mirar un plano semejante, pasearse por el Foro.[51]

Más tarde, en *La Ville Radieuse*, ampliará esta apreciación. Pasará de una lectura sobre su composición a una vinculada a la actividad, el rito y la ceremonia:

> El Foro reúne los gestos colectivos: los favorece en la nobleza de la planificación, bajo el encanto de la proporción. Todo es sincronismo y síntesis: los dioses, los jueces, los héroes, el civismo. Piedad, ritual, arengas y discurso, encanto de la palabra, la llamada a las potencias viriles, a la justicia, al respeto de las virtudes y a la deferencia a los hombres ilustres.[52]

Si el lector se detiene en el dibujo de la *La Ville Radieuse*, comprobará que lo realizó a partir del dibujo del Foro de 1911. Le Corbusier señala los arcos y puntos de entrada y salida, el templo de Júpiter y su altar, los edificios de la curia: sede de la administración de la justicia, los pedestales donde reposaban los héroes y las virtudes: «Es un lugar para estas cosas en la ciudad, un lugar completo y magnífico: el Foro. El espíritu latino es ordenador».[53] La secuencia de los dibujos muestra que el joven regresa al Foro para recorrer el recinto desde el sur en dirección al templo de Júpiter.[54] El templo ofrece un marco admirable a sus horizontes, por el norte, detrás de las ruinas se alza el Vesubio. El Foro tiene autonomía con relación a su entorno inmediato y cercanía con relación a su entorno lejano, una característica similar a la que había descubierto en la Acrópolis de Atenas. En el otro extremo del recinto, traza otro bosquejo en el que se observan las bases y los altares

48. Se ha visto el primer ensayo de reconstitución de un edificio en Eleusis con el Telesterión y posteriormente en Delfos con el templo de Apolo.
49. AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 74.
50. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 47.
51. Le Corbusier: *Vers une architecture*, págs. 152-153.
52. Ídem: *La Ville Radieuse*, pág. 186.
53. Ibídem.
54. Según Gresleri: «Ne è dimostrazione quanto avviene durante i rilevamenti al tempio di Giove, il 13 ottobre, ultimo giorno della permanenza a Pompei». En AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 76.



309



310

309 Reconstrucción de la columnata del pronaos del templo de Júpiter.

310 Reconstrucción de la columnata del pronaos del templo de Júpiter. Acuarela.

311 *Calidarium* de las termas del Foro.

312 Transición entre el *tepidarium* y el *calidarium* de las termas del Foro.

para los sacrificios frente a la zona de los Tribunales (*curia*), con los montes Lactarios como fondo.

Para llegar al templo de Júpiter, esquiva el altar que está justo sobre el eje, en la escalinata, y desde el pronaos esboza una panorámica en la que restituye la columnata desaparecida:[55]

> Es magistral. Lo dibujo desde el umbral de la cella. El altar del Foro está en su mejor lugar y justo más allá de la columnata, conforma una gran escena. Luego se ven los zócalos del fondo, después los de la derecha. El enlosado del vestíbulo se junta con el del Foro. A la derecha hay un arco del triunfo, muy cerca. Es necesario que el sol de la mañana esté justo en el eje. Esto ennegrece todo; pero el pavimento permanece blanco. Más allá, la gran concentración del glauco de los montes. Las medidas son la causa de esta belleza.[56]

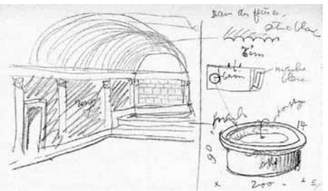
El recorrido del sol siguiendo el eje sudoeste del templo es el instrumento que le permite recrear la escena con la presencia de la columnata derruida.[57] Este dibujo le sirve de base para una acuarela con un aire semejante a las de la Acrópolis ateniense.[58] En el margen anota: «Las columnas a contraluz se añaden para explicar el espacio».[59] La relación entre la instancia superior del templo y el paisaje lejano –ilustrado en la acuarela–, «el interior trae al exterior»,[60] será la conclusión que reafirma un descubrimiento que ha hecho en varios lugares de esta travesía y que confirmará en otros.

Las termas

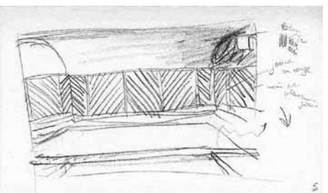
Además del Foro, Jeanneret dedica buena parte de su tiempo a estudiar las termas. Pompeya cuenta (hasta ahora)[61] con tres edificios termales públicos: las termas de Stabies, las Centrales y las del Foro. El joven visita en dos ocasiones estas últimas. Las termas del Foro se sitúan en la intersección de la calle de Mercuri y la del Foro[62] y se remontan a los primeros tiempos de la colonia romana, hacia el año 80 a. de Cristo.

Si bien se encontraban divididas en dos: la sección masculina y la femenina, a la primera se entraba a través de una galería en el vestuario (I) (*apodyterium*), rodeada de bancos. Al fondo del vestuario estaba el baño frío (II) (*frigidarium*); en esta sala circular, el agua brotaba horizontalmente de una boca de cobre situada frente a la entrada. A la derecha del vestuario, el baño templado (III) (*tepidarium*):[63] una sala rectangular cubierta por una bóveda decorada con figuras de estuco en relieve. En el interior del *tepidarium* había un gran brasero de bronce que servía para caldearla[64] y tres bancos de metal. Y a la derecha del *tepidarium,* el baño caliente (IV) (*calidarium*), con un sistema de doble pared que permitía el paso del aire caliente (*concameratio*).

Jeanneret hace un primer dibujo del *calidarium*. La perspectiva recoge la puerta de ingreso y los muros pintados; a la derecha, detalles de la sucesión de acanaladuras de la bóveda, así como un dibujo de la planta donde señala el ingreso al recinto desde el *tepidarium*, y finalmente la perspectiva de una pileta ovalada. Un segundo dibujo muestra la transición del *tepidarium* al *calidarium,* y en él ha enfatizado los recubrimientos y colores de las paredes. Desde este ángulo del recinto se alcanza a apreciar uno de los cinco tragaluces en la parte

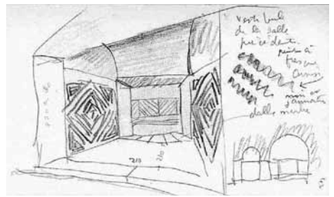


311

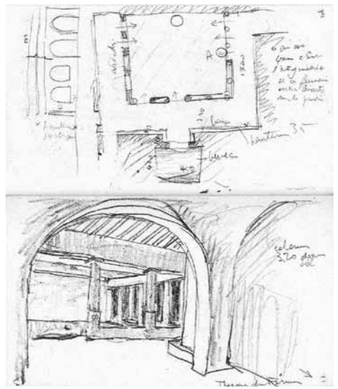


312

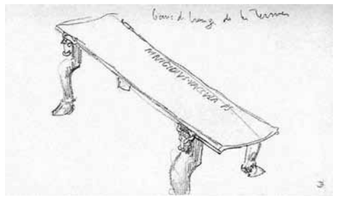
55. Cabe recordar que, en Atenas, uno de sus recorridos consistió en una aproximación similar al Partenón.
56. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 102.
57. AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 76.
58. Ibídem, pág. 83, nota 49.
59. Véase la ilustración 39 en AA.VV.: *Le Corbusier, le passé à réaction poétique*, pág. 66.
60. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 104.
61. Amedeo Maiuri: *Pompeya.* pág. 34.
62. Rég. IV, ilot 5, núm. 2.
63. Este está rodeado con un friso sostenido por un Atlante de barro cocido y nichos para los vestidos.
64. «Antes de la adopción de las *suspensurae*» Maiuri, opus cit., pág. 36.



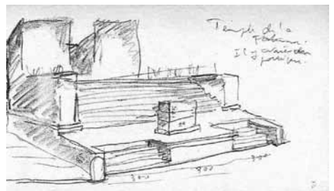
313



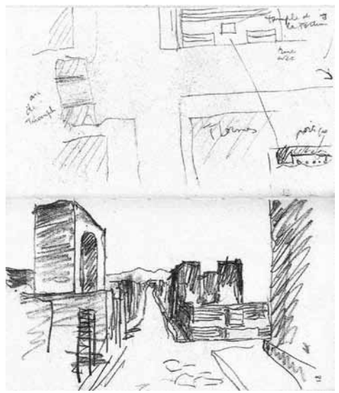
314



317



315



316

313 Vestíbulo precedente del *tepidarium*.

314 Planta y perspectiva de la palestra de las termas del Foro.

315 Planta y perspectiva de la intersección entre la Strada di Nola y la Strada di Mercurio.

316 Templo de la Fortuna de Augusta..

317 Banco de mármol y bronce en el *tepidarium* de las termas del Foro.

318 Perspectiva y planta de la Strada del Foro. Dibujos.

319 Panorama de *La ville contemporaine*, Le Corbusier, 1922.

superior de la bóveda. La luz cenital, como espectáculo emotivo de estas termas, recuerda la luz luminosa que Le Corbusier recrea en la iglesia, la sacristía y la cripta de La Tourette.

Un esquema deja entrever el vestíbulo que precede al *tepidarium*; toma las medidas, resalta los colores negro y amarillo de los frescos de las paredes, la disposición en diagonal de los motivos y señala las losas de mármol del pavimento. Complementa los dibujos anteriores con una sección al margen de la hoja, el *tepidarium,* el cambio espacial que se da al pasar a través de un recinto de menor escala a otro de mayores dimensiones.

En la segunda visita a las termas del Foro,[65] se detiene en la palestra,[66] en el pequeño patio con pórtico y arquería de uno de sus lados. Desde aquí retorna al *calidarium*. No satisfecho con los primeros dibujos de la pileta ovalada, vuelve sobre ella y esboza su sección y su estratégica posición en el ábside donde remata el *calidarium.* También le sorprenden los reflejos que se producen en medio de la palestra y el mosaico blanco del suelo, compuesto por piezas de apenas un centímetro de lado.[67]

Otro dibujo de las termas corresponde al único de los tres bancos del *tepidarium* que se conserva. Se trata de un banco de mármol y bronce con patas y cabezas de vaca. Las cabezas de animales que decoraban los bancos pompeyanos hacían referencia al nombre del donante,[68] en este caso «M. Nigidus Vaccula», como se observa en la inscripción que el propio Jeanneret señala.

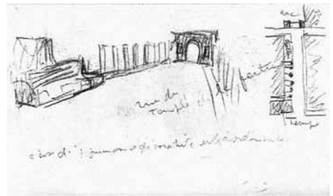
Los templos

Después de abandonar las termas del Foro, el joven se detiene frente al templo de la Fortuna de Augusta, ubicado en la intersección de la calle de Nola con la de Mercuri.[69] El templo se eleva sobre un podio con una escalinata de acceso que arranca en la calle del Foro, con un pronaos profundo.

En el dibujo del templo restituye la escalera, que se encuentra parcialmente derruida. El visitante debe escoger por dónde entrar en la edificación: por la derecha o por la izquierda, bien por el par de escalinatas al nivel del podio dispuestas a los lados del altar colocado sobre el eje del santuario que, en cierto sentido, cumple el mismo papel que el altar frente al templo de Júpiter. Dibuja el templo de la Fortuna, toma cierta distancia para observar lo que ocurre en el cruce de las calles Nola y Mercuri y registra la relación que se establece entre los tres elementos determinantes: el arco como remate de la calle de Mercuri; el altar como indicador de la entrada al templo de la Fortuna y el pórtico que permite la entrada a las termas Stabianas.[70]

Jeanneret dirige su mirada hacia el sur, y el arco de Calígula queda a su espalda; traza una perspectiva de la calle del Foro. En primer plano se observa el templo de la Fortuna que se conecta con el arco de Germanicus –de una «potencia decorativa extraordinaria»–.[71] Le Corbusier utilizará un recurso similar en su propuesta para *La ville contemporaine* de 1922. En este proyecto, dispone los arcos como entradas monumentales a la ciudad, según el eje norte-sur; el trazado de la ciudad está determinado por dos ejes que se cruzan dando lugar a un gran centro monumental.

La organización espacial de Pompeya fue un referente para las propuestas urbanas cartesianas de Le Corbusier, pues representa el modelo ideal de la ciudad romana, debido a su

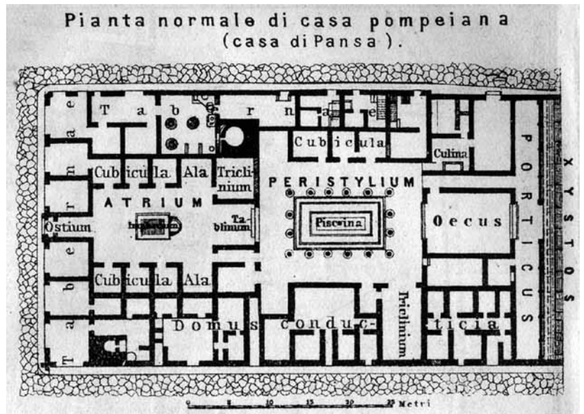


318



319

65. Después del 10 de octubre.
66. En lugar de la gran palestra de las termas Stabianas, aquí hay un pequeño patio. Maiuri, opus cit., pág. 37
67. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 75.
68. Maiuri, opus cit., pág. 36.
69. Rég. IV, ilot 4, núm. 1.
70. De hecho, a las termas Stabianas se podía acceder desde cuatro puntos; una de las entradas se realiza justo desde el «Vicoletto delle Terme», se trata del pórtico que Jeanneret señala en la plata.
71. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 82.



320



321

320 Típica casa pompeyana.

321 Príapos. Casa dei Vettii.

orientación determinada por los ejes cardinales, a sus sistemas de calles reticuladas generadas a partir de las vías principales, a las ínsulas en las que se inscriben las viviendas de cara a las calles y al Foro, que permite agrupar los edificios públicos y ser el centro estratégico de la ciudad.

La vivienda

En sus cinco días en Pompeya, además de los edificios mencionados, el viajero se dedicará a estudiar la organización espacial de las viviendas.

La típica casa pompeyana tenía una entrada (*fauces*, *ostium*) que llevaba a una especie de patio, el *atrium*.[72] Cuando la puerta de la casa no daba directamente a la calle, estaba precedida de un vestíbulo (*vestibulum*). El *atrium* estaba rodeado de una galería cubierta y en el centro había un estanque, el *impluvium*, destinado a recoger el agua de lluvia; cuando el tejado vertía hacia fuera se llamaba *compluvium*, a través de la abertura del *atrium* las estancias recibían la luz y el aire. A ambos lados del atrio, y a menudo en el mismo lado de la entrada, se encontraban los dormitorios (*cubicula*). Los espacios abiertos a continuación se llamaban «alas» (*alæ*). Al fondo del *atrium* había una gran sala abierta, el *tablinum*. Era en esta parte anterior de la casa donde se desarrollaba la vida pública; aquí el dueño recibía a sus clientes y hacía sus negocios. La parte posterior estaba reservada a la vida privada. Al fondo un patio, semejante a un jardín, rodeado de columnas y llamado *peristylum*, y en algunas casas, un segundo jardín: *xystos*. Alrededor del *peristylum* se agrupaban el comedor (*triclinium*) y el salón (*œcus*). La situación de la (*culina*) y la bodega no estaba fijada.[73]

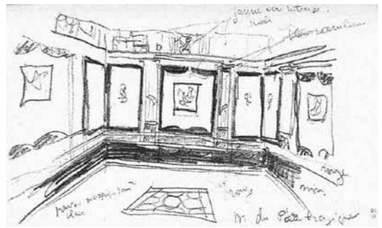
Jeanneret visita varias casas; los subrayados en su guía Baedeker[74] –dibujos, comentarios escritos y fotografías– señalan que enfatiza diez de ellas. Se centra en la organización de las plantas e ignora voluntariamente las habitaciones, los servicios y las tiendas. Dedica su esfuerzo a comprender cómo se relacionan las estancias principales, específicamente el *atrium*, el *tablinum* y el *peristylum* .

Casa dei Vettii

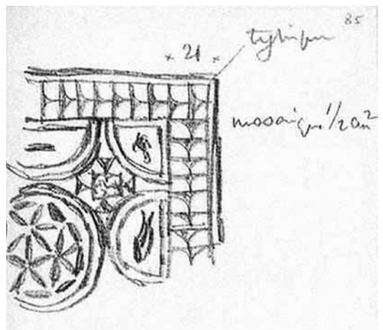
El martes 9 de octubre visita la casa dei Vettii, señalada en el plano de la guía Baedeker.[75] No existen dibujos, pero se conservan algunas postales: una del *peristylum*, dos del *triclinium* y la última, un detalle de una pared del *œcus*, en cuyo centro está representado el suplicio de Ixión. Describe la escena de Príapo, una pintura mural del vestíbulo; se dice que este dios protegía contra el mal ojo de los envidiosos y celosos de la riqueza de los Vettii:[76]

> En la entrada de la casa dei Vettii, hay un fresco oculto bajo un postigo. Está en el marco mismo de la puerta del vestíbulo. El guardia abre el postigo a los señores. Allí debajo hay un hombre que sostiene con una mano una balanza y con la otra levanta su toga y pone su miembro viril, enorme, sobre uno de los platos de la balanza. En el otro plato hay una bolsa llena de oro. El plato se inclina hacia el lado del pene, lo que quiere decir que este vale más que el oro. En medio del jardín había un mármol análogo. Aún se conservan aparadores con escenas eróticas.[77]

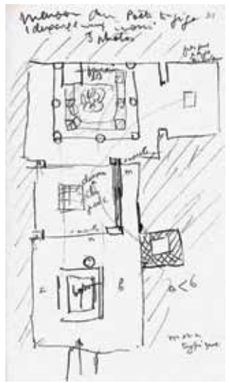
72. La casa a partir de la guía. Baedeker, pág. 409.
73. Las columnas y los muros estaban revestidos de estuco (el mármol raramente era empleado en las casas privadas). Los colores predominantes eran el rojo y el amarillo. Muchas de las pinturas murales han sido trasladadas al Museo de Nápoles.
74. Guía Baedeker, págs. 408-409.
75. Región VI, ínsula 15, núm. 1.
76. Maiuri, opus cit., pág. 51.
77. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 46.



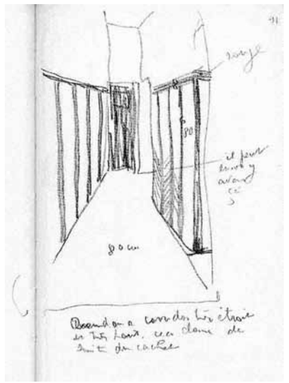
322



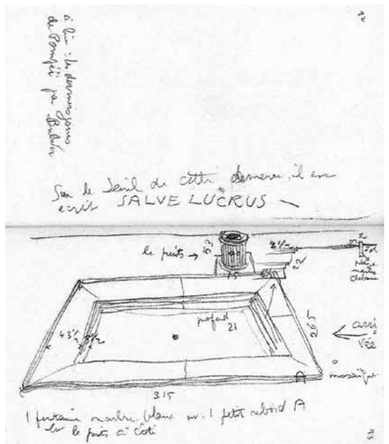
323



324



325



326

322 Probablemente el *triclinium* de la casa del Poeta trágico.

323 Detalle del mosaico del piso de la casa del Poeta trágico.

324 Planta de la casa del Poeta trágico.

325 Corredor de la casa del Poeta trágico.

326 Estanque del *impluvium* de la casa del Poeta trágico.

327 Planta esquemática de la casa del Poeta trágico, Le Corbusier.

Casa del Poeta trágico

En su cuaderno dibuja la casa del Poeta trágico,[78] conocida no solo por sus frescos (entre ellos el sacrificio de Ifigenia), sino por ser la misma que el novelista británico Bulwer-Lytton convierte en la morada de Glauco, el joven protagonista de *The Last Days of Pompei*.[79] El joven suizo anota que tiene el propósito de leer la novela.

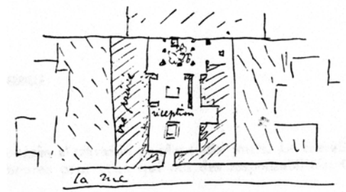
El primer dibujo muestra una de las estancias,[80] con los coloridos motivos de los frisos, las paredes y el mosaico del piso. Un esquema más detallado de este último, a escala, da una idea del encuentro en la esquina entre las franjas o cenefas, el cual no se resuelve en la diagonal del cuadrado: una de ellas prosigue y recibe a la otra perpendicularmente.

El joven dibuja una planta, y cae en la cuenta de que no es simétrica, que su composición presenta un *desaxement inouï*.[81] En efecto, no solo su composición general no está ceñida a un eje axial específico, sino que elementos como el *atrium*, el *tablinum* y el *peristylum* están ligeramente desplazados respecto al eje del espacio, generando diversos tipos de corredores, como el designado en la planta como "m", que sirve para unir el *atrium* con el *peristylum* y que corre paralelo al *tablinum*. Considera que corredores como este, similares a los del monasterio de Rossikón –en el Athos–, de proporción muy estrecha en comparación con su altura,[82] dan un aire de distinción a la vivienda. Se podría comparar, por ejemplo, con el angosto pasillo longitudinal de una de las casas que Le Corbusier y Pierre Jeanneret proyectaron para la Weissenhof de Stuttgart en 1927.[83]

Jeanneret repara en el *impluvium*,[84] en su estanque de mármol blanco, con un pequeño reborde; hace una sección detallada y ratifica la posición del pozo descentrado del eje de la fuente. En el umbral de esta morada figura la inscripción «Salve Lucrus».[85] Este dibujo del estanque, junto con otros de Pompeya, serán publicados en *Le Modulor*.[86]

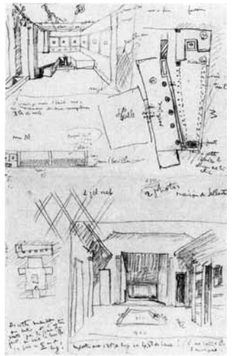
La casa dei Vettii encierra una lección espacial que el joven no dejará pasar. Para entenderla, recuérdense las termas de Eski-Kapledja de Bursa: una secuencia de tres recintos sucesivos sobre un mismo nivel, con especialidades diferentes, pero estrictamente supeditados a un eje. Si bien la casa pompeyana tiene las mismas características que estas, se trata de una continuidad espacial que visualmente se transparenta hasta el fondo, a través de juegos de luz y sombra. Las más mínimas alteraciones de la secuencia: *atrium-tablinum-peristylum*, producidas por tamaños y sutiles movimientos a derecha e izquierda de los volúmenes, muros y elementos, y la cuidadosa horadación de las superficies, generan un cambio espacial y lumínico que ponen en crisis la concepción del espacio centralizado, visto por Jeanneret en las grandes mezquitas otomanas. Esta particularidad es una compleja experiencia espacial, ajena a cualquier idea proveniente de modelos académicos, pues se aleja de todo aquello que el joven arquitecto ha considerado novedoso durante este viaje, incluso de las casas de Kasahlak y Tirnovo.[87] En *Vers une architecture,* Le Corbusier definirá esta lección arquitectónica.[88] Este aprendizaje permitirá al maestro entender la arquitectura como algo más que un «juego de volúmenes bajo la luz».[89]

Le Corbusier copiará el dibujo de la planta de la casa del Poeta trágico para incluirlo en *La Ville Radieuse,* en 1935;[90] la casa encuadrada entre otras dos viviendas, como si el arquitecto quisiera evidenciar la eficacia de la repetición del tipo de la casa pompeyana,[91] pero al mismo tiempo se observa el diminuto vestíbulo de entrada. Las casas pompeyanas, en lugar de mirar a la calle, estaban volcadas hacia su interior, como una especie de *boîte à miracles*.

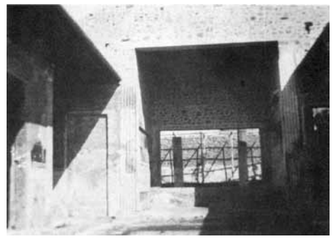


327

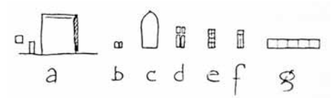
78. Región VI, ínsula 8, núm. 5.
79. Carnet 4, en Le Corbusier, opus cit., pág. 92.
80. «A la derecha del pórtico, detrás del rústico y reducido departamento de la cocina, se abre la vasta vista del triclinio con los siguientes cuadros: a) *Venus*, que contempla un nido de amorcillos; b) *Ariadna* abandonada; c) el mito de *Diana*. A la izquierda del peristilo hay otras dos estancias con cuadritos que representan: a) *Ariadna* y *Teseo*; b) *Venus* pescadora; c) *Narciso* junto a la fuente». Maiuri, opus cit., pág. 41.
81. Carnet 4, en Le Corbusier, opus cit., pág. 87.
82. Ibídem, pág. 91.
83. Alfred Roth: *Dos casa de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, págs. 75-76.
84. Gresleri señala acertadamente que la indicación «arrivée» por parte de Jeanneret no corresponde con la planta real de la casa. De hecho, la llegada se da justamente en el mismo sentido en que está hecho el dibujo. Nota 46 del Carnet 4, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 93.
85. «Sur le seuil de cette demeure, il est écrit SALVE LUCRUS». Ibídem, pág. 92.
86. Este dibujo, junto con otros elementos de Pompeya, será publicado en *Le Modulor,* pág. 203.
87. A partir de la casa del Poeta trágico y de la casa dei Ceii –esta última no pudo ser visitada por Jeanneret debido a su tardía excavación–, Josep Quetglas desarrolla una analogía que sustenta la influencia del modelo de habitación pompeyano en la concepción del vestíbulo de la villa Savoye de Le Corbusier. Josep Quetglas: *Les heures claires.* pág. 544.
88. Le Corbusier: *Vers une architecture*, págs. 148, 150, 153 y154.
89. Para ampliar la analogía entre la casa del Poeta trágico y la villa La Roche, véase Kurt W. Foster: «Antiquity and Modernity in the La Roche-Jeanneret Houses of 1923», pág. 143.
90. Y más adelante en *Mein Werk*, pág. 39.
91. Se hace referencia al rigor con el que Le Corbusier investigará sobre la vivienda a partir de una unidad (*cellule*) repetitiva.



328



329



330



331

328 Peristilo y atrio de la casa di Sallustio.

329 Atrio de la casa di Sallustio.

330 Trasformación de la ventana, Le Corbusier.

331 Triclinio de la casa di Sallustio.

332 Perspectiva del peristilo de la casa di Sallustio.

333 Peristilo de la casa di Sallustio.

Al respecto, Le Corbusier comenta sobre el cálido modelo de la vida pompeyana, no muy alejado de su propio modelo habitacional:

> La vida en la familia está asegurada, se cierra al interior, bajo el cielo, los *atria* y los patios ajardinados. Cada familia tiene sus árboles y sus flores, sus manantiales de aguas tranquilas. Los niños y las mujeres están en el gineceo, al abrigo. La gente de fuera no penetra. Vivienda humana, dignamente: noble y encantadora.[92]

Casa di Sallustio

La tercera casa a la que Jeanneret hace referencia en su cuaderno es la Di Sallustio,[93] ubicada en la parte norte de la vía del mismo nombre.[94] Presenta un espacioso *atrium* toscano,[95] con un gran vano que comunica con el *tablinum*, flanqueado por dos enormes puertas y un *peristylum* de curiosas columnas hexagonales. Realiza una serie de dibujos en los que capta la vastedad del *atrium* de la entrada, el gran vano que separa el *atrium* del *tablinum* y la pérgola del *peristylum*.

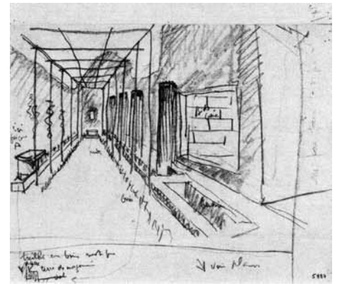
Toma fotografías, una de ellas corresponde al *atrium* y se aprecia el efecto de la luz: el gran *atrium* iluminado, el pequeño *tablinum* en penumbra y al fondo, nuevamente, el *peristylum* iluminado: una secuencia de volumetrías y luminosidades heterogéneas que igualmente ha querido recoger en el dibujo. En *Precisions,* Le Corbusier anotará:

> En tiempos de los romanos, las casas de Pompeya nos muestran que apenas tenían ventanas; solamente grandes vanos abiertos a jardines o patios interiores. El gran vano era el paso de la luz, y también la puerta, que era el paso del hombre (a).[96]

El esquema (a) está basado en la casa di Sallustio y es aquí donde nace la reflexión del maestro sobre la mutación de la ventana. Los vanos de las casas de Le Corbusier no serán muy distintos de los de las casas pompeyanas; proyectados dos milenios después, son la ratificación de que la trasformación evidenciada en este dibujo corresponde a una concepción sincrónica, y que todo el instrumental arquitectónico corbusieriano es de un pasado tan vivo como su propio repertorio.

De vuelta al dibujo de la casa di Sallustio, se puede señalar que, además de la atención sobre el *atrium*, en el dibujo de la planta ha querido evidenciar la transición entre el *tablinum* y el *peristylum*, a través de su pórtico de columnas hexagonales. Este último tiene forma trapezoidal,[97] se encuentra cubierto por una pérgola y, dada su forma, presenta una tensión entre sus extremos. Jeanneret recoge esta tensión con un par de perspectivas que muestran ambas alas. Otra enseña la zona más angosta del *peristylum*; repara en los frescos del muro, en el estanque, el vano y los entramados en madera rústica a ras de suelo. Presta atención a la pequeña ventana, dispuesta al fondo, que le parece muy chic,[98] como lo ilustra una de sus fotografías.

La impresión que le produjo el *peristylum* de la casa di Sallustio la plasma en una acuarela,[99] encontrada por el profesor Paul Turner[100] entre las páginas del libro *La décoration murale à Pompéi*[101] de Pierre Gusman, en la biblioteca personal de Le Corbusier.[102] En esta se observan los vivos colores de los frescos que recubrían las paredes del triclinio y que en cierta medida anunciaban la policromía de las casas de Le Corbusier de los años veinte.[103]

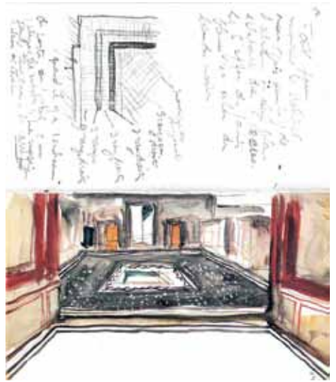


332

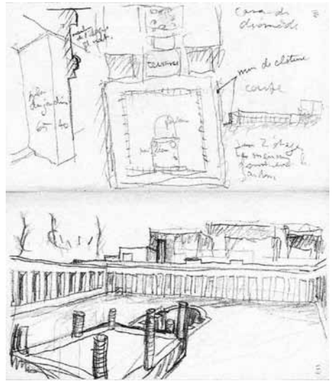


333

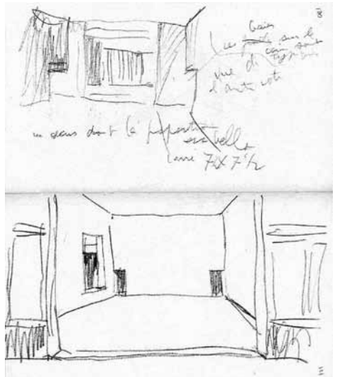
92. Le Corbusier: *La Ville radieuse,* pág. 186.
93. AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 74.
94. Región VI, ínsula 2, núm. 4.
95. Maiuri, opus cit., pág. 42.
96. Le Corbusier: *Précisions*, pág. 53.
97. Maiuri, opus cit., pág. 42.
98. AA.VV.: *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, pág. 65.
99. Kurt W. Foster, opus cit., pág.152, nota 10.
100. Paul Turner: *La formation de Le Corbusier*, pág. 216, nota 42.
101. AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 76.
102. Según Claude Malécot, la acuarela fue calcada del capítulo «Vue du même lieu, copiée dans Georges Riat» de *L'Art des jardins*, 1900, «ouvrage consulté à la Bibliotèque Nationale de Paris. Pompéi», AA.VV.: *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, pág. 68, ilust. 48.
103. Kurt W. Foster, opus cit., pág. 132.



334



335



336



337

334 Detalle del piso del *tablinum*. Casa del Laberinto.

335 Planta y perspectiva de la villa de Diomedes.

336 Probablemente el *œcus de* la villa de Diomedes.

337 Detalle de un fresco en la villa dei Misteri. Dibujo de Jeanneret con anotaciones posteriores de Le Corbusier.

Casa del Laberinto

Tres ínsulas al oeste de la casa de Sallustio se encuentra la casa del Laberinto.[104] Es peculiar por sus dos *atria*: el principal, tetrástico, y el secundario, toscano. Desde el *tablinum,* Jeanneret dibuja una perspectiva del toscano, junto con un detalle del piso. Los dibujos muestran el efecto del embaldosado –gris sombrío con puntos blancos del *atrium*– contra el blanco brillante del piso del *tablinum* (*œcus*),[105] y el de las bandas negras que bordean el piso contra las paredes. El detalle muestra una de las esquinas de las bandas; estas encierran un mosaico puesto en diagonal.

Villa de Diomedes

Al inicio de la vía del Sepulcro[106] se encuentra una de las villas más ricas del suburbio pompeyano: la villa de Diomedes. En su parte anterior se desarrollaba la vida pública, inscrita en un solar triangular; la posterior, en uno rectangular, reservado a la vida privada. Desde el *tablinum* se puede pasar a una galería que fue ampliada con una estancia y montada, en parte, sobre el pórtico del *peristylum*, creando así una gran terraza descubierta que se extiende y recorre el perímetro del pórtico. El *peristylum* tiene 33 m, tanto de ancho como de largo, y en el centro hay un estanque, una fuente y un pequeño pabellón de seis columnas para el *triclinium* de verano.

Los dibujos de Jeanneret enfatizan la terraza, que sirve de transición entre la parte anterior de la casa y el *peristylum*.[107] El dibujo de la sección también indica la posición y la vista de la terraza hacia el este, característica que recoge Jeanneret en la perspectiva.

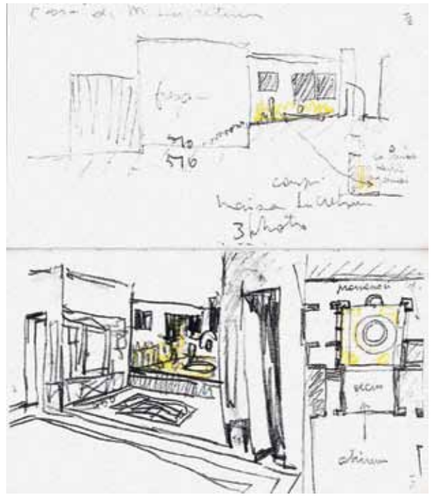
En otra perspectiva de la casa[108] destaca el paso entre dos estancias de tamaños diferentes mediante un ligerísimo cambio de nivel que acentúa la transición. Descubre una característica típica en los vanos de las casas pompeyanas: la ausencia de rebordes cuando los muros chocan limpiamente unos contra otros. La perspectiva muestra el espacio, neto, plenamente iluminado, sin molduras, igual que en el interior de las casas de los años veinte de Le Corbusier.[109] Lo publicará en *Vers une architecture,* en referencia a «Les éléments architecturaux de l'intérieur»:

> A veces, para crear una impresión, el suelo se eleva un escalón. No hay otros elementos arquitectónicos en el interior: la luz y los muros que la reflejan en una gran capa, y el suelo que es un muro horizontal. Levantar muros iluminados es construir los elementos arquitectónicos del interior. Se conserva la proporción.[110]

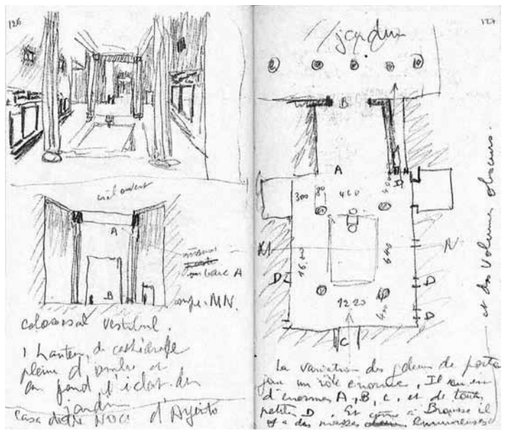
Villa dei Misteri

Al norte de la villa de Diomedes se halla la inmensa villa dei Misteri. El joven dibuja uno de los frescos, un detalle de la iniciación a los misterios dionisíacos. Una mujer sometida a flagelación por un genio femenino alado (ausente en su dibujo) busca amparo en el regazo de una *prêtresse,* y otra celebrante desnuda baila al son de los crótalos.[111] Detrás de ella, la bacante sostiene un tirso con su mano derecha.[112] No es únicamente el ritual de flagelación lo que atrae su mirada, sino la policromía y la composición del fresco. Resalta el bermellón, la clave entre el marco verde de la pintura y el fondo mismo de la escena, apunta las rela-

104. Región VI, ínsula 11, núm. 10.
105. Jeanneret lo llama *œcus*.
106. Según Gresleri, visita la vía de los sepulcros el último día. «La cella del Tempio di Apollo (il primo giorno) la Tomba di Mamia o la Tumba di Servilia, (l'ultimo giorni sulla via dei Sepulcro) dopo aver dedicato la mattina alla Casa delle Vestali e a quella di Dionede». AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 78.
107. Maiuri, opus cit., pág. 96.
108. Se cree que Jeanneret más bien hace referencia al *tablinum*.
109. Véase el apartado «The House of the Tragic Poet», en Kurt W. Foster, opus cit., pág. 143.
110. Le Corbusier: *Vers une architecture,* pág. 150.
111. Instrumento musical de percusión semejante a la castañuela usado antiguamente.
112. Michael Grant: *Éros a Pompéi*, pág. 76.



338



339

338 *Atrium-tablinum-peristylum* de la casa di Marcus Lucrezio.

339 *Atrium-tablinum-peristylum* de la casa delle Nozze d'Argento.

ciones y dimensiones, los colores de los velos que recubren a las mujeres: de color malva claro y berenjena sombrío. Enfatiza la franja que atraviesa la escena entre las mujeres. Años después, Le Corbusier escribirá sobre este dibujo: «¡¡¡Descubrimos aquí… los ventiladores "Corbu arquitecto", inventados hacia 1930!!!».[113]

¿Acaso Le Corbusier ha visto en la franja vertical el origen de los conductos de ventilación que atraviesan de arriba abajo sus edificios? Nuevamente la presencia de la vertical, pero ahora de una manera soterrada y misteriosa.

Casa di Marcus Lucrezio

Ubicada en la calle Stabiana,[114] esta casa tiene una característica que la diferencia de las otras: el *atrium* no presenta la acostumbrada concavidad del *impluvium*,[115] sino que vierte en el exterior: el *compluvium,* y no en el interior. Detrás del *tablinum*, en un plano más elevado, hay un pequeño *peristylum* que cierra la vista de la casa. A este jardín y a la parte más elevada también se puede entrar por una escalera enmarcada en un corredor, a la izquierda del *tablinum*.

De esta casa, Jeanneret realiza cuatro esquemas: una planta, una sección,[116] un detalle[117] y una perspectiva. Es evidente el típico encadenamiento *atrium-tablinum-peristylum* (atrio-sala-jardín), los tres elementos estructurales de la casa pompeyana –suma de la casa primitiva itálica y de la griega, articuladas por el *tablinum*–;[118] son volumetrías diferenciadas por el tamaño, los cambios de nivel y la luminosidad.

> Descubre su volumen, tal forma de habitación y sobre todo tal cantidad de luz que entra por la ventana […]. Avanza: otro volumen, otra llegada de luz. Más lejos aún, otra fuente luminosa; más lejos aún, inundación de luz y penumbra a un lado, etcétera. Estos volúmenes sucesivos, iluminados de modos diversos, *son respirados*: el soplo está accionado […]. Yo empleo, ya se habrán dado cuenta ustedes, abundantemente la luz; la luz es para mí la base fundamental de la arquitectura. *Yo compongo con la luz*.[119]

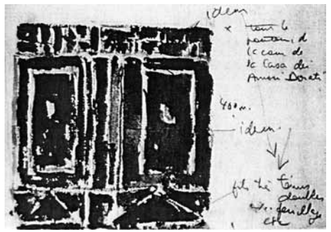
En este pasaje de *Précisions*, el arquitecto explica su procedimiento compositivo, con referencias a la mezquita Verde, pero bien podría servir para describir las casas pompeyanas. Los procedimientos compositivos que Jeanneret descubre en Estambul y Bursa los ratifica y amplía en Pompeya.

Casa delle Nozze d'Argento

Es la última casa a la que hace referencia explícita en su cuaderno. Se llega a través de la calle de Nola,[120] donde sobresale el *atrium* tetrástico; sus cuatro columnas se alzan en los lados del *impluvium* sosteniendo el techo, con una potencia similar al *atrium* toscano de la casa de Sallustio. Al fondo de la casa se encuentra el *peristylum*, añadido con posterioridad; el lado correspondiente al *tablinum* es más alto que los demás.[121]

Ahora bien, la secuencia de sus dibujos nuevamente pone el acento en la relación *atrium-tablinum-peristylum.* Jeanneret señala en la sección la abertura hacia el cielo del

113. AA.VV.: *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique,* pág. 69, ilust. 52.
114. Región III, ínsula 3, núm. 5.
115. «Del tipo testudinato, vertiendo hacia el exterior y no hacia el interior de la casa». Maiuri, opus cit., pág. 60.
116. En la sección, Jeanneret señala la posición de una de los frescos del *tablinum*. Aquí había un cuadro que representaba el triunfo de Baco. Ibídem, pág. 60.
117. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 124.
118. August Mau: *Pompeji in Leben und Kunst*, págs. 250-251.
119. Le Corbusier: *Précisions*, pág. 132.
120. Región V, ínsula 2.
121. «Parece corresponder al tipo arquitectónico rodio, las columnas fueron revestidas posteriormente con estuco con la parte inferior del fuste lisa y la superior hexagonal». Maiuri, opus cit., pág. 56.



340

340 Detalle de los dos batientes de una puerta de la casa degli Amorini Dorati. FLC 5.427.

impluvium y el inmenso vano que separa el *atrium* del *tablinum*. También le sorprende el colosal vestíbulo de la casa y comenta el tamaño del *atrium*[122] –señala que tiene la altura de una catedral–,[123] pleno de sombra, y al fondo un jardín iluminado.

En la planta indica que las variaciones de las grandes puertas desempeñan un papel decisivo (A, B y C), así como las pequeñas (D). Con las grandes se refiere a la puerta de entrada que da al *atrium*, al inmenso vano que lleva del *atrium* al *tablinum*, y a la puerta que comunica el *tablinum* con el *peristylum*; con la pequeña, a la puerta del pasillo paralelo al *tablinum.* Por último, indica que en la casa delle Nozze d'Argento, como en la mezquita Verde de Bursa, hay masas luminosas y volúmenes oscuros.[124]

El joven viajero resalta un *desaxement inouï*, es decir, que las casas no se rigen por un eje único, como sucede en la mezquita Verde o en la termas Eski-Kapledja; aquí hay desajustes, alteraciones, variaciones lumínicas y espaciales; además, las puertas y los vanos ejercen un papel decisivo y operan como esclusas, como dispositivos de cambio. El visitante se somete al paseo alterado de percepciones espaciales.

Al estudiar las casas pompeyanas, Jeanneret comprende una forma de composición más dinámica que la determinada por un eje axial de simetría, como en la mezquita Verde de Bursa. En *Vers une architecture,* reflexionará sobre las características compositivas y espaciales de la casa delle Nozze de Argento.[125]

Casa degli Amorini Dorati

A la casa degli Amorini Dorati[126] se puede llegar desde la calle Stabiana o desde la de Mercurio. Jeanneret pinta una aguada de un detalle de los frescos que rodean el perímetro del *peristylum*. Repara en las franjas inferiores dobles con follajes. En el manuscrito, en el capítulo de recuerdos del viaje titulado «Pêle-mêle, retours et regrets», comenta:

> Por otro lado, quién dice que un émulo de aquellos que exhumaron en Pompeya la «casa de los Amores Dorados» no descubrirá entre las paredes de nuestras casas del norte escalones turcos fabricados en Venecia, ni encontrará, en una caja de escalera de piedras artificiales que las lavas de Pouillerel le entregarán intactas, un negrito bien encerado que lleva, encabezando la barandilla, la linterna del Gusto.[127]

Años más tarde, en 1965, Le Corbusier intentará aclarar el comentario con una nota al pie:

> La piedra artificial era el hormigón que aparece en las obras. «Pouillerel» es una montaña redonda (jurásica, eminentemente, y el jurásico es en «esencia» no volcánico). El «pequeño negro» bien encerado estaba esculpido al inicio de las escaleras, y sostenía un farol de origen veneciano, fabricado en serie, traído de un viaje de bodas del país de los Dogos [duxes].[128]

La casa degli Amorini Dorati era propiedad de Popeo Abito. Se desarrolla en torno a un *peristylum* que repite escenográficamente la casa de los Vettii.[129] En la primera habitación a la derecha hay pequeños discos vítreos que llevan amorcillos finamente grabados sobre hojas de oro y que dieron su nombre a la casa. En los intercolumnios hay máscaras suspendidas y discos de mármol con figuras; en la parte meridional del pórtico, relieves de mármol. Amedeo Maiuri, versado en Pompeya, señala:

> Pero Popeo Abito, espíritu refinado y ecléctico, no conservaba solo los símbolos tradicionales de la fe de sus padres; la presencia de una capillita isíaca en el ángulo sudeste del pórtico demuestra que no era sordo a la influencia de las religiones orientales.[130]

Jeanneret resalta en el plano de su Baedeker una serie de viviendas que al parecer visitó, pero no hay dibujos de ellas en su cuaderno de viaje. También marca en el plano de su guía la casa del chirurgo (cirujano),[131] con una fachada de grandes piedras de sillería; junto a ella se encuentran la casa de las Vestali,[132] con su elegante vestíbulo de entrada; la casa del Fauno,[133] de la que compra una postal cuyo motivo es el *atrium* con el bronce de un fauno danzante; la casa di Meleagro,[134] que asocia en el plano con la casa delle Nozze d'Argento;[135] la casa del Centenario,[136] de la que al parecer hace una acuarela y toma una fotografía;[137] la casa de los Balcone Pensile,[138] una pequeña casa de balcones y galerías mirando a la calle del mismo nombre y junto al Lupanar que el joven también visita; la casa del Cinghiale,[139] cuyo pavimento de la entrada presenta un jabalí (*cinghiale*) acosado por dos perros; y la casa di Olconio,[140] la casa di Cornelio Rufo[141] y la casa del Citarista.[142] Aparte de estas señala, pero no sobre el plano, sino en las páginas escritas referidas a Pompeya en su Baedeker, la casa de Siricus, la enorme casa de Pansa, la casa Fullonica, la casa de la Fontana Grande y la de la Fontana Piccola, y la casa de Castore e Poluce.[143]

La vía de los Sepulcros

Para finalizar la visita a Pompeya se reseñan las impresiones de Jeanneret a su paso por la vía de los Sepolcri, ubicada en el exterior del recinto, al norte de la Porta Ercolanese. Es una calle poblada a ambos lados de sepulturas. Era costumbre de los antiguos enterrar a sus muertos a lo largo de caminos y a las entradas de las ciudades.[144] Igualmente había sepulturas a la entrada de la Porta Vesubio, de la de Nola, de la de Nocera y de la de Stabia. El sugestivo cuadro que ofrece la de los Sepulcros no puede compararse con las otras de Pompeya.

El joven toma algunas fotografías y hace esquemas en un par de hojas de su cuaderno. Una de las fotografías permite hacerse una idea general de la vía: algunas tumbas a la derecha, cipreses tras ellas, la ligera pendiente y al fondo la Porta Ercolanese. Un dibujo enseña una exedra que recuerda una similar vista en Delfos, y el mausoleo Cilíndrico de Numenius Festus Anpliatus, identificado como la tumba 17, muy cerca de la Porta Ercolanese. Jeanneret resalta las juntas achaflanadas, la relación entre el revestimiento de estuco blanco, su diámetro y el remate del cilindro, la transición entre el ladrillo y el estuco.

Algunas de las fotografías se refieren a la tumba núm. 20, que pertenece al sepulcro de Caia Calvenzio Quieto Agustale, y otras corresponden al derruido pórtico del Albergo di Campagna, a través del cual se aprecian algunos sepulcros.[145] Esta vía trae a la memoria el paso de Jeanneret por las necrópolis, desde Praga pasando por Stara Zagora hasta Eyüp

122. «Ciel ouvert. A/ B immense baie A coupe. MN. Colossal vestibule. Une hauteur de cathédrale plein d'ombre et au fond l'éclat du jardin». Carnet 4, en Le Corbusier, pág. 126.
123. Proporciones similares a las de la iglesia de La Tourette.
124. Carnet 4, en Le Corbusier, págs. 126-127.
125. Le Corbusier: *Vers une architecture,* pág. 146-149.
126. Región VI, ínsula 17, N.º 7, en Guía Baedeker, pág. 415.
127. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 119. La *Lanterne du Goût* es un tipo de farol con filigranas.
128. Ibídem, pág. 123, nota 119. Pouilerel es también el nombre del camino a lo largo del cual se construirán las villas Fallet, Stotzer, Jacquemet y Jeanneret, en La Chaux-de-Fonds.
129. Maiuri, opus cit., pág. 54.
130. Ibídem.
131. Ibídem. pág. 418.
132. Según Gresleri, «(l'ultimo giorni sulla via dei Sepulcro) dopo aver dedicato la mattina alla Casa delle Vestali e a quella di Diomede». AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 78.
133. Guía Baedeker, pág. 415.
134. Ibídem, pág. 417.
135. Véase la fecha del plano en ibídem, págs. 408-409.
136. Ibídem.
137. No se han encontrado en los archivos de FLC.
138. Guía Baedeker, pág. 414.
139. Véase la señal de Jeanneret sobre el plano de Pompeya, en ibídem, págs. 408-409.
140. Según Gresleri, podría corresponder al dibujo de las páginas 94 y 95 del Carnet 4: «passando dalla Casa di Olconio (spinti al máximo Della sintesi, quelli che forniscono il maggior numero di informazioni sulla dimensione degli suazi e la natura dei materiali, sui modi Della costruzione…». AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 74.
141. Guía Baedeker, págs. 408-409.
142. Ibídem, págs. 413-408-409.
143. Todas las anteriores en ibídem, pág. 414.
144. Ibídem, pág. 315.
145. Gresleri señala que se trata del pórtico della Dogana, en AA. VV.: *Le Corbusier Viaggio in Oriente*, págs. 362-363.



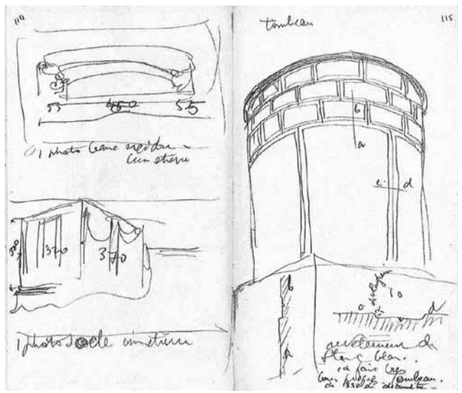
341



342



343



344

341 La vía de los Sepulcros,

342 Sepulcros y pórtico del Albergo di Campagna.

343 Sepulcro de Caia Calvenzio Quieto Agustale.

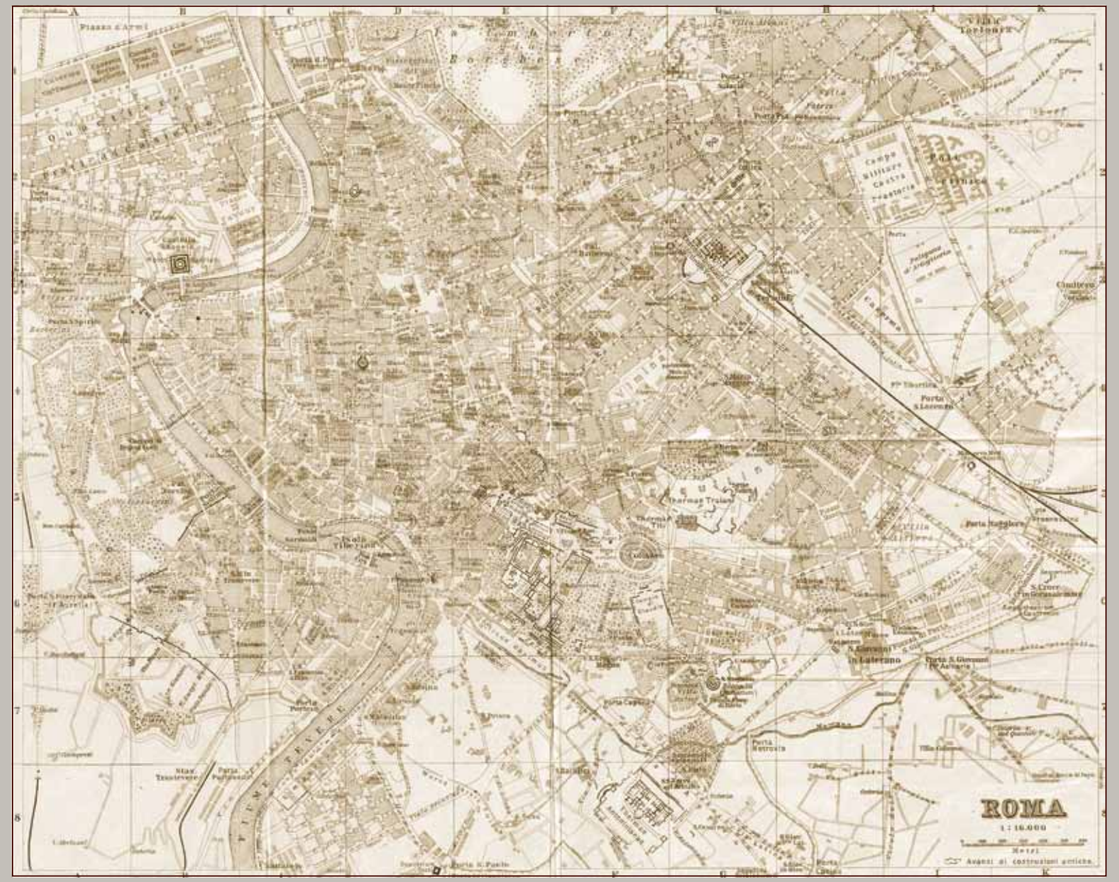
344 Exedra, tumba de Ghirlande, mausoleo cilíndrico de Numenius Festus Anpliatus.

y Escutari; pero las tumbas pompeyanas dispuestas a lo largo del camino se diferencian radicalmente de los recintados cementerios judíos y de los extendidos turcos, de sus tumbas verticales clavadas cual estacas, pues aquí en Pompeya, como lo ha expresado Maiuri:

> Los sepulcros pierden el carácter de las necrópolis más arcaicas en forma de simple fosa, de caja o cámara monumental. Toda la arquitectura funeraria de la época helenística y romana desfila ante nuestros ojos; desde la exedra semicircular hasta el suntuoso mausoleo de una familia patricia rodeado de estatuas funerarias y adornado con perfumados jardincillos fúnebres, hasta el simple nicho o el humilde cipo del liberto que no llegó a rico.[146]

Terminan así estos últimos –intensos y cruciales– días en Pompeya. El paso del tiempo no da tregua y la hora de la partida hacia Roma está cada vez más cerca. El viernes 13 de octubre llegará el momento de regresar a Nápoles y tomar un tren para Roma, donde Jeanneret estará aún más cerca de La Chaux-de-Fonds.

146. Maiuri, opus cit., pág. 93.



CAPÍTULO 13

ROMA

El sábado 14 de octubre de 1911 se cumplirán cuatro meses y veintiún días desde que Auguste Klipstein y Charles-Édouard Jeanneret emprendieron su viaje a Oriente. En este momento Klipstein ha regresado a casa, como Walter Beck, el alemán que se uniera a la aventura en Estambul y que había citado a Jeanneret en Roma:

> ¡Oh, el innoble Beck! ¡Qué habremos hecho para juntarnos con ese sucio sujeto! ¡Vaya cerdo! Me lo encontré en el Partenón la primera vez que crucé los Propíleos. Recibí cartas suyas en Roma. Me pidió quedar un día. Lo evité y tuve la gran alegría de no verlo ni una sola vez. Luego me escribió desde Florencia. ¡Ah! Klip, qué carta! Era él en estado puro, la viva encarnación de un *Schulmeister*. Menudo cernícalo. En Roma me recomendó visitar dos ejemplares abyectos de arquitectura, firmados por no sé qué cerdo.[1]

Casi a medianoche, Jeanneret llega a Roma, solo, en un tren procedente de Nápoles. El trayecto ha sido de algo más de cuatro horas. Dos marcas muy tenues sobre su guía Baedeker señalan posibles alojamientos: el hotel S. Dubs, en la vía Cavour 211, y el hotel Fanny Zucca-Geyser, en la vía del Quirinale 51, si bien termina alojándose en el hotel del Senado.[2] Se dirige ansioso a la oficina de correos, donde encuentra una carta de su maestro L'Eplattenier, quien le había escrito el 26 de septiembre. También recibe una carta de su padre en la que le cuenta la tragedia familiar que están viviendo en La Chaux-de-Fonds. El miércoles 4 de octubre –mientras Jeanneret navegaba en dirección a Brindisi– el edificio donde el padre tenía su estudio y el mismo en el que residía su tía Paulina fue afectado por un incendio.[3] Así lo registró Georges Édouard Jeanneret-Gris en su diario:

> Estamos viviendo uno de los momentos más difíciles de nuestra vida. La noche del 4 al 5 de octubre se quemó la casa de la calle de la Loge donde tenía mi estudio. Ha sido horrible: mi hermana, que pudo vestirse y salir a tiempo, se salvó; yo he quedado en la calle. Ahora estoy alojado en el núm. 169 de la calle Doubs. Espacio demasiado grande y demasiado caro, pero no había mucho donde escoger en 24 horas...

Se avecina una jornada intensa, no solo por la cantidad de monumentos que visitar, sino por el entusiasmo y las expectativas: ya antes del viaje, Jeanneret había escrito a su amigo Klip:

> Dejo a Behrens el 1 de abril y he decidido terminar mis estudios… en el país de los sueños. Para eso había pensado en Roma y mantengo lo de Roma pero estaría de acuerdo en llegar allí desde Constantinopla. Así pues, si me acepta usted como compañero, piense seriamente en esta gran empresa.[4]

Aparece un primer dibujo entre sus notas de viaje; una casa con una terraza plana; por su forma recuerda la villa Salve al Vomero Vecchio. El interés del arquitecto se centra en

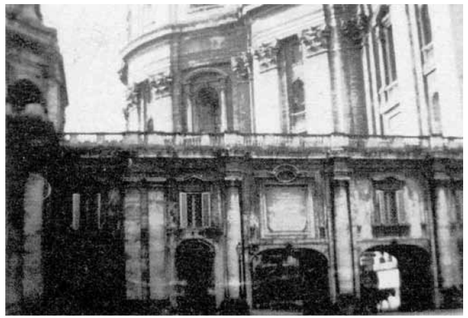


345



346

1. En carta a August Klisptein. Florencia. Noviembre. E2-6 132T.
2. Véase la carta a Willian Ritter enviada desde Florencia el 1 de noviembre de 1991.
3. H. Allen Brooks: *Le Corbusier's Formative Years*, pág. 294.
4. Carta a Auguste Klipstein escrita desde Neu-Babelsberg, el 13 de febrero de 1911.



347



348

345 Casa con terraza no identificada.

346 Casa Lipchitz-Miestschaninoff, 1924, Boulogne-sur-Seine. Le Corbusier.

347 y **348** Ábside de San Pedro desde la Sacrestia di Marchionni.

349 Cara oeste de la capilla Sixtina.

la escalera cilíndrica exenta al volumen y que comunica con la terraza. Desde las casas de Rumanía y pasando por la villa Diomedes de Pompeya, se ha señalado el camino que para Jeanneret ha seguido la cubierta hasta constituirse en el principio del *toit-jardin*. En la casa Lipchitz-Miestschaninoff de 1924 puede adivinarse un reflejo de esta villa romana.

El Vaticano y el Castel Sant'Angelo

En Atenas, el itinerario había arrancado en el Partenón. En Roma sale al encuentro de la obra de Miguel Ángel, sobre la cual el joven se había preparado de antemano leyendo, entre otros, un estudio de H. Knackfuss.[5] Jeanneret se dirige pues al Vaticano, donde Walter Beck le había citado:

> Aquí me aburro […] Cuando llegue a la plaza de San Pedro lo encontraré frente al pórtico. Esto no fallará. ¡Aquí, justo en medio del Partenón, la primera ojeada sobre este monstruo ya me da miedo![6]

Afortunadamente, el encuentro no se produce y Jeanneret puede visitar solo y sin molestias la basílica de San Pedro, como lo hizo en Atenas cuando fue a presentar sus respetos al templo de Atenea. La primera serie de esbozos va desde el detalle hasta lo general. El primero es una fuente junto a la entrada del Vaticano en la vía de la Porta Angelica.[7] Compra postales de los jardines del Vaticano, una de la galería y la fuente y otra de un detalle de la fachada del Casino Pio IV, del arquitecto Pirro Ligorio.

Desde la plaza no dibuja ni toma fotografía alguna de la cúpula. Se dirige a su parte posterior por el costado este y se concentra en el perfil de los ángulos entrantes y salientes de los ábsides de la basílica. Toma aquí algunas fotografías desde la Sagrestia di Marchionni. Su mirada se fija en la sintaxis arquitectónica de Miguel Ángel. Doce años más tarde, en el capítulo «La leçon de Rome» de *Vers une architecture,* Le Corbusier volverá a reflexionar sobre los ábsides de San Pedro.[8]

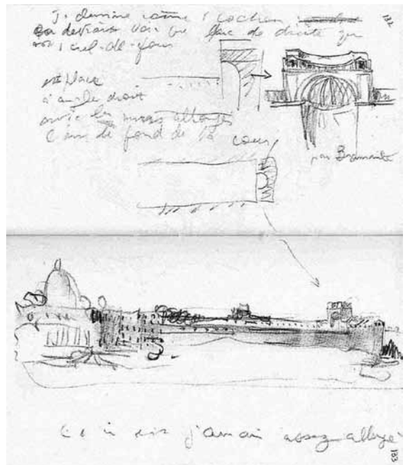
Rodeando la basílica y siguiendo por la vía de la Fundamenta, el visitante alcanza el flanco oeste de la capilla Sixtina. En un esbozo subraya el poderoso contrafuerte que sostiene su volumen. Entra después en el Belvedere, modificado con una nueva ala,[9] donde Sixto V mandó instalar la biblioteca Vaticana, cortando en dos el gran patio rectangular de Bramante. Traza algunos esquemas, junto a los que anota que está dibujando *comme un cochon*; señala el «gran nicho» situado como remate del patio entre las dos largas paredes laterales.[10] Se trata del «gran ábside», obra del caprichoso napolitano Pirro Ligorio, ábside que, antes de la modificación del patio infringida por Sixto V, se podía apreciar en toda su plenitud desde las estancias papales, tal como lo había proyectado Bramante.[11] Hacia 1618 en este ábside se había colocado la *gran piña* de bronce, flanqueada por dos pavos, piña que será dibujada o recordada por Jeanneret en su visita al museo de las Termas de Diocleciano, aquí en Roma.

El dibujo, en el margen inferior de la página, indica que ha tomado distancia del Vaticano, pero sin dejar de tener presente el ábside de Ligorio. Se dirige al mausoleo de Adriano y desde la cubierta dibuja una panorámica del conjunto:[12] a la izquierda se aprecia la cúpula de



349

5. Paul Turner: *La formation de Le Corbusier,* pág. 18. El libro aún se encuentra en la biblioteca personal de Le Corbusier: H. Knackfuss: *Michelangelo*. FLC V 430.
6. Véase el capítulo de Atenas.
7. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 130.
8. Le Corbusier: *Vers une architecture,* págs. 132-134-138.
9. Sobre Bramante. Ibídem, pág. 21.
10. Carnet 4 en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 132.
11. Sobre el patio de Bramante, véase Javier Maderuelo: *El paisaje. Génesis de un concepto*, pág. 170.
12. Véase la marca sobre la guía Baedeker: *L'Italie centrale, Roma,* pág. 233.



350



351



352

350 Ábside de Pirro Ligorio y perfil del Vaticano.

351 Perfil del Vaticano.

352 Personajes de la comedia italiana con atuendos típicos.

San Pedro; en el centro, un torreón de la biblioteca, y a la derecha, el ábside de la piña. Rehace la panorámica del conjunto Vaticano –«lo que deseo mostrar es la larga horizontal resaltada por casualidad en la parte central, y este remate por una gran forma geométrica simple pero *rica* en sí misma, aristocrática»–, anota.[13] Los dibujos remiten a la fortaleza de Smeredevo vista por Jeanneret cuando navegaba por el Danubio. El joven entendía allí que la muralla de la fortaleza religaba sus poderosos torreones; pero, a diferencia del Vaticano, aquí tal horizontal, el largo muro que cierra el patio de Bramante, enlaza tres elementos de tamaños y configuraciones distintas: cúpula, torreón y ábside. Una panorámica similar a la que dibujó desde la ventana de la pensión Müller en la que resaltaba las mezquitas emergiendo sobre el perfil de Estambul.

Encaramado a la cubierta del mausoleo de Adriano, Jeanneret observa Roma[14] y la cúpula de San Pedro. Por azar, aprecia una horizontal que le permite religar tres elementos y compone su primer paisaje romano.

Sus postales muestran vistas de Roma desde la logia del mausoleo de Adriano y la cúpula de San Pedro emergiendo de entre el *contínuum* urbano.[15] Una de ellas corresponde a una pintura de J.B. Camille Corot, parisino que vivió una larga temporada en Roma,[16] la *Vista de San Pedro y Castel Sant'Angello*, cuya composición está dominada por la horizontal definida por el puente que atraviesa el Tíber y sobre el cual se disponen la cúpula de San Pedro y el mausoleo de Adriano. El panorama trazado no dista mucho de estos paisajes.[17] En el artículo «Nature et création», publicado en *L'Esprit Nouveau*, se refiere así al pintor:

> Si Corot se detiene ante un paisaje romano es porque afortunadamente el horizonte está claro, porque en este lugar un ciprés marca la vertical, porque unas cúpulas forman geometría, etcétera […]. Un afortunado azar que Corot [como Jeanneret] no deja escapar.[18]

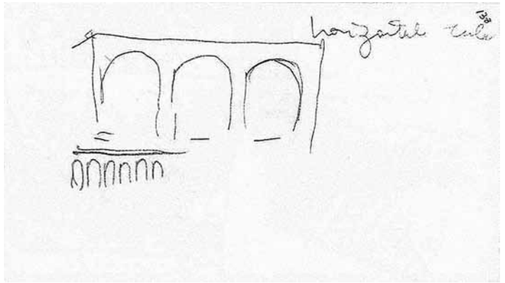
Además de la panorámica del Vaticano, en el interior del mausoleo de Adriano dibuja un par de tramos de la rampa helicoidal que conduce a la cámara sepulcral del emperador. En ambos casos resalta la disposición en *opus spicatum* y los ladrillos a manera de cenefas en su encuentro con el muro; el bordillo del peldaño es de piedra. En el interior, el joven se detiene para dibujar los personajes de la comedia italiana con sus típicos atuendos: Pulcinella, Mezzetin, Capitán Ceremonia y Arlequín.[19] Le atraen tanto[20] que se propone leer viejas comedias italianas de los siglos XVII y XVIII[21] y documentarse sobre las vestimentas a través de la pintura de Jacques Callot.[22] Los dibujos serán recordados por Le Corbusier y publicados en *Atelier de la recherche patiente* en 1960,[23] y «En Occident», del *Almanach d'architecture moderne* en 1926.[24]

—

El domingo 15 de octubre, decide poner al día su correspondencia. Respondiendo a la carta de L'Eplattenier recibida el sábado 14, dicta una sentencia consecuente con la experiencia de este viaje a Oriente y sobre el fin de su juventud:

> […] He tomado beatíficamente el sol durante días enteros; esto es muy hermoso y me consuela de Nápoles. Vi Eleusis y Delfos. Estuvo bien, pero he admirado la Acrópolis durante tres semanas.

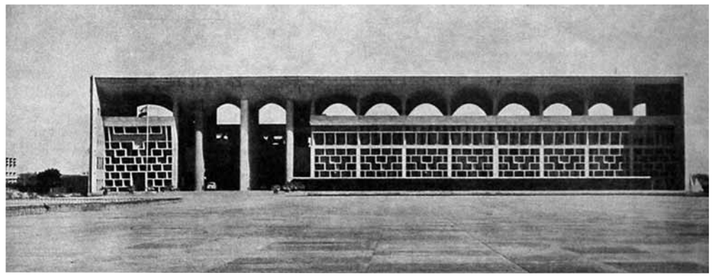
13. Carnet 4 en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 134.
14. Carta postal de Jeanneret que muestra una vista de Roma desde la logia del papa Julio II.
15. Jeanneret visita Roma en tres ocasiones: 1911, 1921 y 1960. Por ello no se puede afirmar que todas las postales hayan sido compradas durante el viaje a Oriente. Véanse las series AFLC L5-8-186-260.
16. Su primer viaje a Italia fue entre 1825 y 1828, con visitas a Roma, la Campiña, Nápoles y Venecia. Regresa a Italia en 1834: Génova, Florencia, Venecia y los lagos lombardos.
17. Sobre Corot y Le Corbusier, véase Josep Quetglas: *Les heures claires*. pág. 599.
18. Ozenfant et Jeanneret: «Nature et Creation».
19. Carnet 4, en Le Corbusier, págs. 158-159.
20. Ibídem, pág. 157.
21. Ibídem, pág. 156.
22. Véanse los dibujos de Le Corbusier del *parterre* de Nancy a partir de grabados por Jacques Callot en FLC B2-20 281/169.
23. Le Corbusier: *L'Atelier de la recherche patiente*, pág. 40.
24. «La "Comédie Italienne" au *Castel Saint-Ange*». Le Corbusier: *Almanach d'architecture moderne*, pág. 70.



353



354



355

353 y **354** Basílica de Constantino.

355 Asamblea de Chandigarh, Le Corbusier.

¡Dios santo! Al final estaba hastiado, pues eso lo muele a uno y lo deja hecho polvo. Así que aquí tiene su carta. […] Es usted, ¡Escuela que lanza al viento! Y crea nubes que rugen, crea truenos. Bromea, pues es usted quien tiene ambas bolsas. De todas maneras, todos esos tipos deben imaginarse que usted lleva una vida dura, y, ¡por Dios!, usted sigue en las nubes, en el futuro, en el polvo del sol. Usted está siempre adelantado en el camino, ¡lanzado como un bólido! Y para terminar, todos los pequeños satélites se han pegado y seguimos su movimiento con un solo corazón. Seamos fuertes, sin duda, o seamos artistas y mantengamos la cadencia. Mi juventud llega a su fin. En un mes, antes incluso, será un hecho terminado […][25]

Responde también a su familia a raíz del incendio:

Llego a Roma y me entero de la desgracia. Es un gran contratiempo, un asunto muy serio. Eso debe haber provocado la conmoción de todos, pues en la familia uno no está acostumbrado a estas sacudidas. Solo lamento no haber estado ahí para haber ayudado y permanecido con vosotros. La suerte me reduce a un papel pasivo o de simple chafardero. Lo confieso: no estoy triste. Eso no me ha perturbado, no he tenido reacción alguna […] No os inquietéis más por mi salud. Me recupero perfectamente. Era la comida griega lo que me resultaba imposible digerir […] ¿Qué es eso de los artículos retenidos? No he recibido nada de G. Dubois. Albert es lacónico. Es una lástima en lo que a mí concierne, ya que los últimos eran buenos: ¡los primeros…, pura basura.[26]

La respuesta de casa no tardará en llegar:[27] el padre le exhorta a no apresurarse en regresar y a concentrarse en preparar con mayor atención los artículos para *La Feuille d'Avis*, pues su estilo sigue sin parecerle apropiado; de hecho le confiesa que esta es la causa de que su editor, Georges Dubois,[28] los haya recortado e, incluso, si los publica, es solo por tratarse de un favor personal.[29]

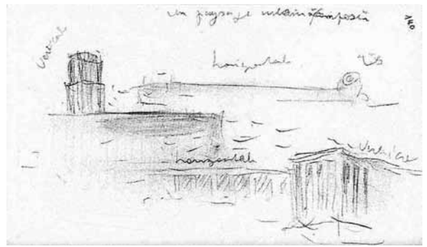
El Foro y el Aventino

Terminado el repaso de la correspondencia, se dirige al Foro, centro de la vida política, religiosa, judicial y comercial de la Roma antigua. Repara en la basílica de Constantino, construida por Massenzio. Consta de tres naves con enormes bóvedas de cañón y sirvió de modelo para la construcción de San Pedro.[30] Dibuja los restos de la nave sudoeste, con sus tres bóvedas artesonadas y anota «horizontal / cubo»,[31] aludiendo a la contundencia y claridad del volumen. Una de sus fotografías coincide con el ángulo del dibujo. En la Asamblea de Chandigarh, Le Corbusier apela a la estructura formal de la basílica de Constantino. En ambos casos la arquería deja entrever el paisaje que cruza la escena por el fondo.

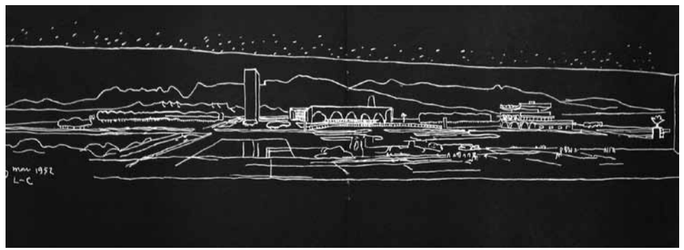
Una vista panorámica desde uno de los extremos del Foro en dirección nordeste permite apreciar a la izquierda la torre de la Milicia y el templo de Antonino y Faustina. Los elementos verticales, torre y templo, están unidos mediante cuerpos horizontales;[32] hay un comienzo y una cabeza,[33] y sobre el dibujo escribe: *un paysage urbain à composer*.[34]

En sus dibujos, Jeanneret aísla los monumentos del tejido constitutivo de la ciudad: el Partenón, solitario resonando en el paisaje circundante; la mezquita, brotando entre

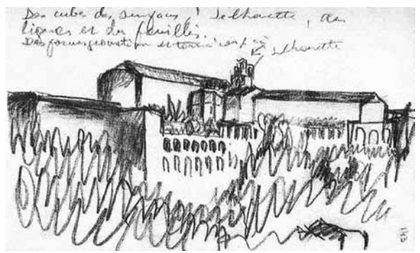
25. FLC E2- 12 96T.
26. FLC R1-5 88T 91T.
27. Según Brooks, Jeanneret también recibe una tarjeta de su madre. H. Allen Brooks: *Le Corbusier's Formative Years*, pág. 294.
28. Ibídem, pág. 355.
29. Según comentarios de Brooks, quien además publica un fragmento de la carta en el capítulo dedicado al *Voyage d'Orient*: «Franchement, Mr. Dubois te trouve trop prolixe, trop spécial, pas assez à la portée des lecteurs et j'ai l'impression qu'il redoute de voir tant de place consacrée à tes causeries». Ibídem, pág. 294.
30. Característica que Le Corbusier señalará más adelante, probablemente teniendo como referencia la lectura de la guía Baedeker.
31. Carnet 4, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 138.
32. Gresleri ha sugerido que se trata de uno de los muros vaticanos; sin embargo, dada la vista que se tiene desde el Foro, es dudoso que se trate de ese muro. Ibídem, pág. 140, nota 71.
33. Esta deducción, sugerida también por Gresleri en la nota 71 del Carnet 4, surge de la semejanza con la serie de dibujos hechos desde el Mausoleo de Adriano, descrita con anterioridad. Sin embargo, cabe aclarar que, más que una posible percepción lejana del conjunto vaticano desde el Foro (caso en el que el sentido del dibujo estaría errado), la deducción viene de los trazos esenciales del dibujo y de su reciente aparición en el cuaderno.
34. Ibídem, pág. 140.



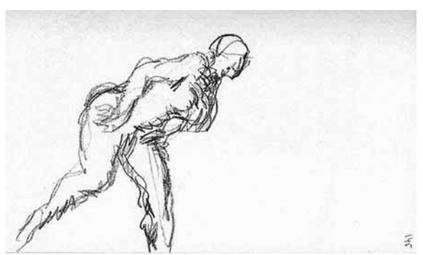
356



357



358



359



360

356 Panorámica desde uno de los extremos del Foro hacia el nordeste de Roma.

357 Panorama de Chandigarh, Le Corbusier.

358 Iglesia de Santa María Sabina.

359 Figura de mujer, uno de los redimidos del *Juicio Final* de Miguel Ángel.

360 Caronte del *Juicio Final* de Miguel Ángel.

361 Plaza Navona.

el verde de Estambul. En Roma, no solo se concentra en el monumento aislado: busca establecer relaciones entre elementos o partes significativas de la ciudad, juega con los volúmenes, compone con ellos. El panorama de Chandigarh se podría interpretar como un paisaje romano: el edificio vertical, a la derecha, como la torre de la Milicia; la asamblea, en el centro, a la manera de la basílica de Constantino; el palacio del Gobernador, a la derecha, haciendo las veces del templo de Antonino y Faustina: tres elementos de tamaños y volumetrías diferentes, enlazados por un elemento horizontal, un plano de base, una especie de podio o estilóbato. Las partes han cambiado, pero no se ha modificado la organización general del conjunto. Tanto en Roma como en Chandigarh prevalecen los mismos principios organizativos.

El joven continúa su marcha hacia el Aventino, a pocos pasos de la pirámide de Caio Cestio. El barrio, que había sido el principal del *plebs* o pueblo bajo, en la orilla oriental del Tíber, estaba ocupado en su mayor parte por conventos. En un dibujo –que en ocasiones ha sido confundido con la cartuja de Ema, en Galuzzo–[35] recoge la volumetría y la silueta de Santa María Sabina,[36] refundida entre la vegetación.

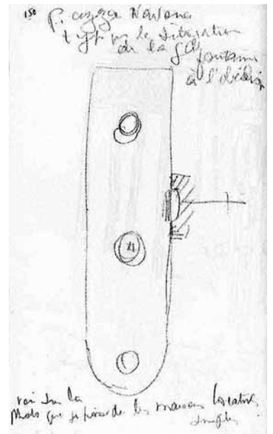
Dos bocetos muestran enigmáticas figuras: se trata de la silueta de una mujer reclinada y de un hombre agitando un báculo que representan dos personajes del *Juicio final* de Miguel Ángel. Tras la visita al Aventino, Jeanneret vuelve al Vaticano, al interior de la capilla Sixtina, que en su primera visita solo había apreciado desde el exterior. Es el segundo encuentro en Roma entre el estudiante de arquitectura y el genio renacentista.

La capilla Sixtina

El *Juicio final* se encuentra sobre el muro del altar de la capilla. La figura de la mujer corresponde a uno de los personajes redimidos por Cristo, el otro es Caronte, encargado de llevar a los condenados a las profundidades del infierno. Son fieles las proporciones respecto a los originales de casi dos metros de altura, fundidos entre la vorágine de cuerpos que giran en torno a Cristo. Jeanneret pretende capturar el dinamismo de las figuras de Miguel Ángel. En ambos casos prevalece una simultánea representación de acción y quietud. En Florencia, Jeanneret comentará: «La Sixtina, el *Juicio*, echan por tierra todas las teorías. Es como si se hablara con el buen Dios».[37]

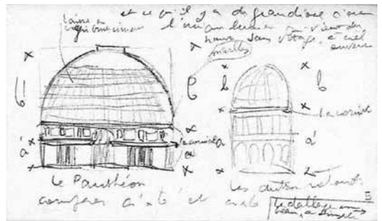
La plaza Navona, la plaza Mignanelli y el estadio Domiziano

Continúa hacia el Panteón. Dibuja un escueto croquis de la planta de la plaza Navona: «Típica la situación de la gran fuente del obelisco». Con este comentario se refiere a la fuente central, «la de los cuatro ríos», de Bernini, que soporta el obelisco. Señala la posición de las otras dos fuentes[38] y la situación de la iglesia de Sant'Agnese en el conjunto. El obelisco está centrado respecto al eje largo de la plaza, pero descentrado con relación al eje de la iglesia de Borromini. Jeanneret sigue interesado en espacios de similares características, como la plaza Mignanelli y el estadio Domiziano, que también visita. Estos escenarios rectangulares de proporción alargada remiten a la configuración que Le Corbusier empleará en la cubierta de la unidad de Marsella.

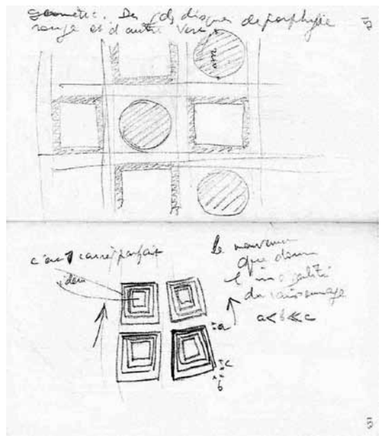


361

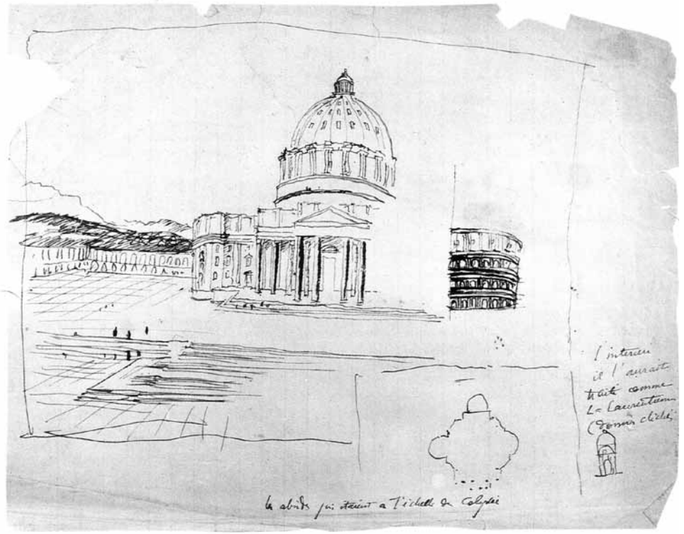
35. En los siguientes libros se asocia erróneamente este dibujo con la cartuja de Ema en Galuzzo: *La formation de Le Corbusier, idéalisme & mouvement moderne*, pág. 41 y Le Corbusier: *Le passé à réaction poétique*, pág. 40.
36. Carnet 4, en ídem: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 143.
37. Carta a Auguste Klipstein desde Florencia. FLC E2-6 132T.
38. Carnet 4, en Le Corbusier, pág. 150.



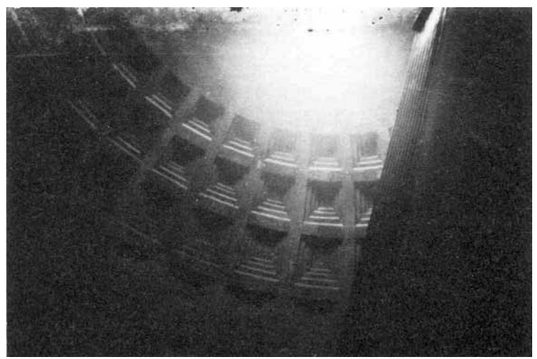
362



364



363



365

362 Secciones de cúpulas.

363 Dibujo del estado original de San Pedro, Le Corbusier.

364 Detalle de las losas del pavimento y cuadrículas del artesonado de la cúpula del Panteón.

365 Artesonado de la cúpula del Panteón.

366 El Coliseo.

El Panteón y San Pedro

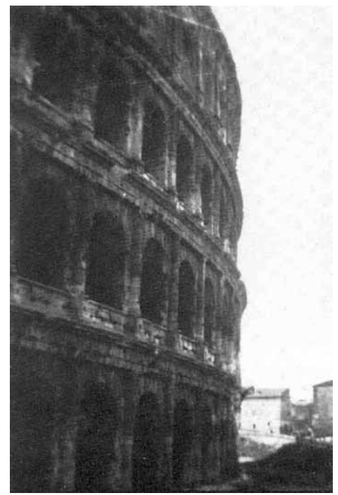
Desde la plaza Navona, Jeanneret se dirige al Panteón, que visitará en dos ocasiones. En su primer dibujo vemos una sección del templo de Agripa, sobre el que señala: «La luz única que viene de lo alto, sin cristalera, a cielo abierto», refiriéndose al gran óculo. Una de sus fotografías intenta captar el impacto del aro luminoso contra el artesonado de la cúpula. En la sección, también percibe el enlucido del artesonado en cemento crudo. Dibuja un detalle de cuatro de sus cuadrículas.

La cúpula está conformada por cinco hileras concéntricas de veintiocho cuadrículas. El joven cae en la cuenta de que se trata de cuadrados perfectos, inscritos unos dentro de otros. Lo sorprendente es que los cuadrados están desplazados hacia su reborde superior,[39] una sutil manipulación intencionada de los constructores romanos, que sin lugar a dudas modifica la percepción de la cúpula. En el interior, dibuja un detalle de las losas de mármol del pavimento,[40] que considera *beau, a simple*, en referencia a su trama geométrica y a los colores de las piezas de mármol: las circulares, en púrpura rojo; las cuadradas, verdes.[41] En el primer dibujo de la sección, junto al Panteón, reseña la sección de otra cúpula y al margen anota la necesidad de comparar las relaciones de los cuerpos del Panteón (columnata-ático 'a' y la cúpula propiamente dicha 'b') con otras rotondas similares, tal vez la de San Pedro.[42]

La impresión espacial que produce el Panteón es instantánea –similar a la que causa Santa Sofía–: cuando el visitante atraviesa el pórtico y franquea la imponente puerta de bronce, recibe el impacto de la cúpula y de la luz que penetra por el óculo. En el proyecto original de Miguel Ángel para San Pedro, una vez que los fieles atravesaban el vestíbulo y caminaban unos pasos, se enfrentaban al espacio bajo la cúpula, activado o dinamizado por los tres ábsides laterales que succionaban y hacían estallar el espacio central. Con la comparación, Jeanneret quiere calibrar el impacto de ambas especialidades, si bien luego caerá en la cuenta de la alteración producida en San Pedro, tras la ampliación del vestíbulo y la nueva fachada, obra de Carlo Maderno, cuya propuesta consistía en una gran nave central flanqueada por arcos y pilares que sostenían una bóveda de cañón y dos naves laterales en las que se abrían una serie de capillas. En *Vers une architecture,* Le Corbusier manifestará su irritación.[43]

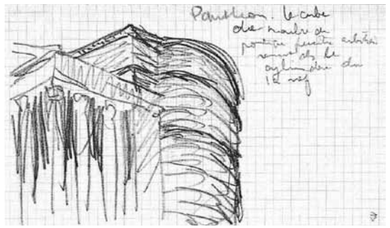
Santa Sofía es más pequeña que San Pedro, pero causa una impresión espacial más potente. Jeanneret puede valorar la destrucción de San Pedro ya que ha visitado el Panteón, las casas pompeyanas, la mezquita Verde de Bursa y Santa Sofía. En todas estas edificaciones se trata de operar un cambio para producir una fuerte impresión espacial en el visitante, mediante la manipulación del tamaño de los volúmenes y la intensidad de la luz. La ampliación efectuada por Maderno al agregar los tres tramos delanteros y el gran vestíbulo anuló la intención original de Miguel Ángel. En el proyecto finalmente construido no hay transición, no hay cambio espacial: se pasa de un espacio enorme a otro espacio igualmente enorme, de lo grande a lo grande, de la luz a la luz, todo lo opuesto a lo que Jeanneret había descubierto en las mezquitas y en las casas pompeyanas.

Jeanneret regresará a Roma en 1921, en compañía de Amedée Ozenfant. En el capítulo «La leçon de Rome» de *Vers une architecture*, Le Corbusier publica un dibujo de San Pedro, que reproduce la versión original de Miguel Ángel, sin la ampliación de Maderno ni la columnata de Bernini,[44] en el que compara las dimensiones del ático y de los ábsides con

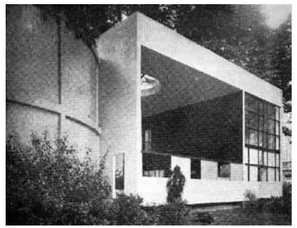


366

39. Carnet 4, en Le Corbusier, opus cit., pág. 153.
40. Ibídem, pág. 151.
41. Ibídem, pág. 152.
42. Ibídem, pág. 151.
43. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 157-158.
44. Le Corbusier intenta aislar el monumento de cualquier vínculo con el tejido existente. Aquí separa la arquitectura de Miguel Ángel de la de Bernini y Bramante.



367



368



369



370



371



372

367 Esquema del Panteón.

368 Pabellón de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier.

369 Estela romana. Museo de las Termas.

370 Piña de San Pedro en el jardín vaticano.

371 y **372** Claustro de las cien columnas.

373 Portal, reja, niño y árbol, probablemente en los alrededores de las termas Dioclecianas.

el tamaño del Coliseo.[45] El esquema de este parece haber sido tomado directamente por Le Corbusier de una de las fotografías de esta primera visita a Roma; en la toma queda claro que su deseo es capturar las proporciones. El lector de *Vers une architecture* comprobará su contrariedad ante las transformaciones de San Pedro.[46]

Una reflexión de otra índole se desencadenará en su segunda visita al templo de Agripa. Una perspectiva exterior trazada desde la esquina entre la Via Crescenzi y la plaza de la Rotonda evidencia la forma en la que el pórtico columnario penetra arbitrariamente en la rotonda,[47] una irrupción inusitada que Le Corbusier empleará de forma similar en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* de 1925.

Los museos

El joven visita algunos museos romanos: el museo Kircher, el Barrocco, el del Capitole, el Nuevo del Capitole y el museo de la Termas (museo Nazionale Romano delle Terme Diocleziane). De este último ha dejado algunos documentos.[48] El museo Nazionale conserva objetos hallados en Roma y sus alrededores; entre ellos, rescata una estela romana.

Esboza un croquis de la piña de San Pedro, dispuesta en el gran ábside del jardín Vaticano, que había sido utilizada en la Edad Media como ornamento de la fuente principal del atrio o *paradisum* de la basílica de Constantino, y ahí fue donde la vio Dante, según lo refiere en la *Divina Comedia*:[49] «Era larga la faz y era anchurosa, como la piña de San Pedro en Roma, y su armazón, en proporción huesosa».[50] Como Dante, el joven anota *cette forme est admirable et aussi celle de l'omphale du temple d'Apollon a Delphes*. Es natural que asocie la piña con el *ómphalos* délfico, puesto que ambos están tejidos por una red geométrica. Será recurrente la persistencia del joven por encontrar dispositivos geométricos en las formas naturales; en ellas «está inscrita la ley de los números».[51]

Tan sugestiva como la morfología de la piña resulta la proporción del claustro de la cartuja, que se adosa por el nordeste a las termas a través del patio de Margherita. El claustro fue construido a partir de planos de Miguel Ángel y se conoce como el «claustro de las cien columnas».[52] Su arquitectura, sin lugar a dudas, ha sido mejor reinterpretada que la de San Pedro, como se aprecia en un par de dibujos de Jeanneret. En torno al claustro y a su jardín están expuestos fragmentos de arquitectura y de escultura, y en el centro, una fuente en forma de trébol de cuatro hojas, rodeada por siete cabezas de animales. Junto al primer dibujo anota: «Es un bello jardín de líneas arquitectónicas y plantas alocadas y de piedras talladas».[53] El segundo dibujo se centra en el poderoso árbol y en el estanque de «aguas tranquilas».[54]

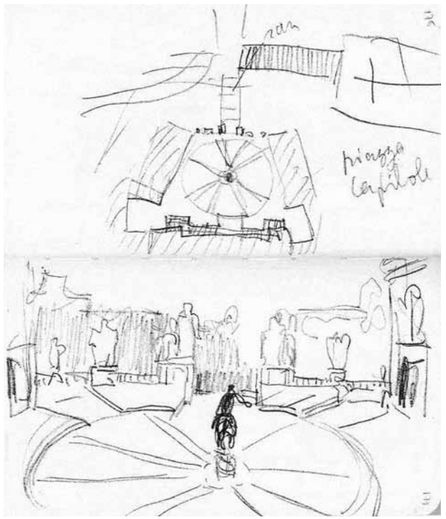
En este claustro de Miguel Ángel, la arquitectura y la naturaleza no llegan a tocarse, solo conviven felizmente: la perfecta geometría del recinto con su esbelta arcada, que soporta un segundo nivel exquisitamente ritmado por ventanas elípticas y cuadradas, convive con un jardín desbordante y sembrado de piedras y plantas.[55]

En las termas de Diocleciano y en sus alrededores[56] Jeanneret fotografía un portal, en el que se ve a un niño delante de una reja tramada diagonalmente. Se tiene la impresión de que el fotógrafo quiere poner en evidencia el modo en que el árbol traspasa uno de los vanos del muro. Este desenfadado encuentro entre arquitectura y naturaleza remite al árbol que atravesaba por un óculo la cubierta del pabellón de *L'Esprit Nouveau*.

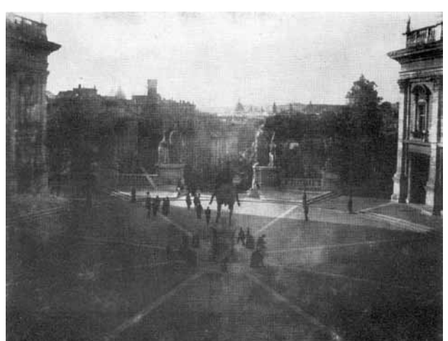


373

45. En un margen de la hoja, Jeanneret dibuja el esquema de la sección transversal de uno de los ábsides y anota: «L'intérieure, il aurait traité comme la Laurentienne (donner clichés)» (FL5425). En su viaje por la Toscana (1907), Jeanneret visitó la Biblioteca Laurenziana. Sobre la obra florentina de Miguel Ángel, el joven escribió a su maestro L'Eplattenier el 19 de septiembre de dicho año: «Je trouve Miguel Ángel beau, très grand, mais il me paraît bien tourmenté, j'admire beaucoup plus tel torse grec en pierre verte aux Offices». H. Allen Brooks, opus cit., pág. 105, nota 9. El 6 de octubre, día de su vigésimo aniversario, Jeanneret regresará a Florencia para contemplar la Biblioteca, además de la tumba proyectada por el maestro renacentista para los Médici.
46. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 137.
47. Carnet 5, en ídem: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 13.
48. Sin embargo, en la página 251 de la guía Baedeker tacha el Museo Kircher, como si ya lo hubiera visitado. Baedeker, págs. 233-259-269-273-276-247.
49. Oreste Ferrari: *Tesoros artísticos del Vaticano*, pág. 223.
50. Dante Alighieri: *La divina comedia*, pág. 98.
51. François de Pierrefeu: *La maison des hommes*, pág. 145.
52. Guía Baedeker, pág. 248.
53. Carnet 4, en Le Corbusier, pág. 168.
54. Ibídem, pág. 170.
55. Como sucede en las casas de Le Corbusier.
56. La fotografía pudo haber sido tomada en el Museo Nacional. Véase Gresleri: *Viaggio in Oriente*, pág. 381.



374



375

374 Planta y perspectiva de la plaza del Campidoglio.

375 Plaza del Campidoglio.

El Campidoglio

Siendo su estancia en Roma un peregrinaje por la arquitectura de Miguel Ángel, el siguiente destino es la plaza del Campidoglio, al oeste del Foro, en la colina Capitolina, la más pequeña de las siete de Roma. La intervención de Miguel Ángel consistió en recuperar uno de los recintos urbanos más importantes del clasicismo. Además de proporcionar nuevas fachadas a los palacios Senatorio (Senatorial) y dei Conservatori (de los Conservadores),[57] Buonarotti proyectó uno más, el tercero, prácticamente simétrico al segundo, y aprovechó su disposición para corregir deliberadamente la perspectiva de la plaza. Miguel Ángel obliga al visitante a acceder a esta siguiendo el eje central de la *cordonata*[58] por el único punto desde el que se puede contemplar la composición del conjunto, como señala James Ackerman:[59]

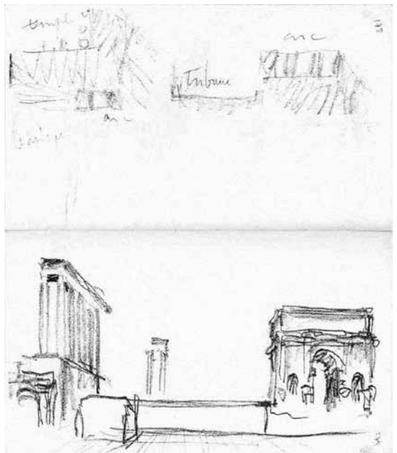
> […] al entrar el observador en la plaza y después en el palacio Senatorial siguiendo el eje, su avance directo queda impedido, primero por la estatua y luego por los accesos a la doble escalera. El visitante no solo se ve forzado a elegir entre dos caminos igualmente válidos, sino que se le distrae por medio de un potente pavimento estrellado que sugiere otros movimientos, a lo largo de trayectorias curvilíneas, centrípetas y centrífugas. Por lo tanto, el espectador se implica fuertemente en el contexto arquitectónico y de un modo insólito en el urbanismo renacentista. Al obligar al espectador a dar una solución personal a este dilema, Miguel Ángel confiere un tinte estético al movimiento, que habitualmente es solo el efecto físico de desplazarse de un lado a otro.[60]

El joven sube por uno de los tramos de la escalera del palacio Senatorial hasta alcanzar el baldaquino sobre la plataforma superior y, desde allí, esboza la planta del conjunto, traza una panorámica y toma una fotografía. En la planta señala la *cordonata* y la vía de la derecha, que comunica con la iglesia de Santa Maria d'Aracoeli. Tanto en la perspectiva como en la fotografía la atención se fija en la posición del monumento ecuestre del emperador Marco Aurelio y en la abertura de la plaza por el costado oeste, que enmarca una parte la ciudad.

En 1915,[61] cuatro años después de esta visita, Jeanneret volverá a reflexionar sobre el proyecto de Miguel Ángel y copiará algunos grabados en la Biblioteca Nacional de París. A lo largo de su obra escrita y construida, Le Corbusier va decantando y precisando sus observaciones sobre el maestro renacentista, como lo hará sobre innumerables artistas, arquitectos, temas y edificios. El maestro moderno no tuvo reparos en cargar sobre sus hombros todo el peso del pasado vivo y de la tradición. En la copia del grabado el viajero recoge una vista aérea de la plaza desde el lado opuesto y una planta muy detallada que evidencia las relaciones urbanas que allí se entretejen.[62] En 1920, en *L'Esprit Nouveau*[63], en 1923 en *Vers une architecture*[64] y en 1930 en *Précisions*[65] continuará la reflexión sobre la obra de Miguel Ángel; finalmente, en 1950, en *Le Modulor,* recuerda cómo surgió el asunto:

> Un día, bajo la lámpara de petróleo de su pequeña habitación de París,[66] tenía extendida sobre la mesa una serie de postales ilustradas. Su mirada fue atraída por la imagen del Capitolio de Miguel Ángel, en Roma. Su mano dio la vuelta a otra postal, por la cara en blanco, intuitivamente, pasó uno de sus ángulos (ángulo recto) sobre la fachada del Capitolio. De pronto se desveló una

57. Baedeker, pág. 272.
58. *Cordonata*: escalinata de piedra, de amplias huellas en pendientes y contrahuellas muy delgadas.
59. Una paradoja arquitectónica que se ha puesto en evidencia a lo largo del viaje.
60. Ackerman: *La arquitectura de Miguel Ángel*, pág. 150.
61. H. Allen Brooks, opus cit., pág. 405, nota a la figura 333.
62. Una planta aún más detallada del Capitolio, de orden analítico, será publicada por Le Corbusier en *Propos d'Urbanisme*, pág. 27. Para Ackerman: «Solo los arquitectos de la última generación del siglo XV comienzan a pensar los elementos individuales en función del conjunto, teniendo en cuenta el contexto dado no solamente como un emplazamiento neutro para la obra de arte, sino como algo que se puede confrontar y controlar por la manipulación de los espacios vacíos y la coordinación de las masas». Ackerman, opus cit, pág. 150.
63. Ozenfant y Jeanneret: «Sur la Plastique».
64. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 59.
65. Ídem: *Précisions*, pág. 73.
66. Se refiere a su estancia en París en 1908.



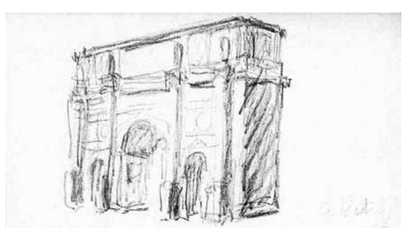
376



378



377



379

376 y **377** Basílica Julia, arco de Tiberio, templo de Saturno, la tribuna, arco de Septimius Severus.

378 Columna del templo de Antonino y Faustina.

379 Arco de Constantino.

380 Cúpula de la iglesia de Dériset y de la basílica Ulpia, desde el Palatino.

381 Templo Antonino de Faustina y restos del atrio de las Vestales.

verdad admisible: el ángulo recto rige la composición. Era una revelación, una certeza. La misma prueba resultó positiva sobre un cuadro de Cézanne;[67] pero nuestro hombre desconfía entonces de su veredicto y se dice: la composición de obras de arte está regida por reglas que pueden ser métodos inteligibles o sutiles, conscientes, y también patrones trivialmente aplicados, y hasta pueden haber estado *condicionados* por el instinto creador del artista, en cuanto manifestación de una armonía intuitiva, como en Cézanne, mientras que Miguel Ángel, siendo de otra naturaleza, se inclinaba por trazados deliberados y preconcebidos, sabios […][68]

Segunda visita al Foro

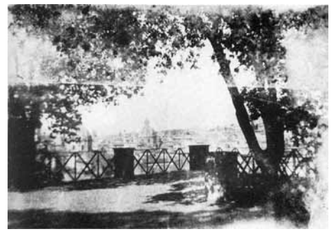
Se detiene en la zona noroeste y, como en la primera ocasión, en sus dibujos rescata de los escombros algunos restos y partes de edificios:[69] la basílica Julia, el arco de Tiberio, el templo de Saturno, la tribuna (*bostra*) y, finalmente, el arco de Septimio Severo. Rehace el dibujo,[70] pero ahora asocia los edificios a elementos y figuras primarias: la basílica, a la vertical; el templo, a la horizontal; el arco de Septimio Severo, al cuadrado. Se trata de una nueva composición romana, ligeramente más compleja que la Vaticana.

Con cada paso que da, Jeanneret se aleja más y más de aspectos estilísticos, hasta establecer relaciones entre partes o elementos y llegar al núcleo objetivo de las formas arquitectónicas. Dibuja entonces una de las columnas supervivientes del templo de Antonino y Faustina, un detalle del capitel sobre el cual anota: «Los grandes capiteles corintios que han perdido su follaje tienen una bella forma de campana».[71]

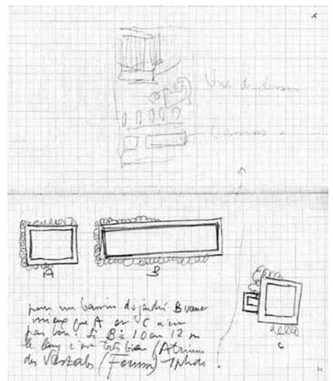
Esta deducción –ya expresada con ahínco por primera vez en la discusión con el estudiante de Praga sobre cómo deberían ser los puentes danubianos, y que tomará fuerza en su encuentro con los capiteles dóricos del Partenón– cristaliza en una Roma derruida, en una Roma cuyos templos han perdido la decoración, como las mezquitas perdieron la suya a causa de las continuas conflagraciones. La destrucción de Roma y los incendios de Estambul han dejado a la luz el armazón de los templos; sus estructuras han quedado desnudas al perder su revestimiento marmóreo, ostentoso y reluciente.[72]

En el costado sur del Foro, en la plaza del Coliseo, se levanta el arco de Constantino. El 18 de octubre,[73] cuarto día en Roma, y en las páginas finales del cuarto cuaderno del viaje, Jeanneret traza una vista en escorzo del arco mejor conservado. Como en Pompeya, el arco de Constantino se alza como remate de una vía: en este caso, la Triumphalis. Adopta el esquema de tres vanos del arco de Septimio Severo, con una estructura de columnas antepuestas. De este último el joven había copiado un esquema a partir de los grabados de Piranesi en la Unterichtsanstalt des Köln, Kunstgewerbe-Museum.[74]

Se dirige al Palatino, otrora centro de las siete colinas de Roma y núcleo fundacional de la ciudad *quadrata* de Rómulo. Sus ruinas aún dejan entrever una visión del complejo arquitectónico. Desde allí Jeanneret fotografía el panorama de la ciudad,[75] donde se aprecian las cúpulas de la iglesia de Dériset y de la basílica Ulpia. Desde el Palatino también se alcanza a ver el Foro y el joven ha ascendido hasta aquí para estudiar su organización.[76] Un esquema presenta una vista que relaciona el templo de Antonino y Faustina con los restos del atrio de las Vestales y una de sus fotografías reproduce el esquema.[77] La casa de las Vestales (*Atrium Vestalii*) estaba compuesta por un patio rectangular, con tres estanques en el centro,

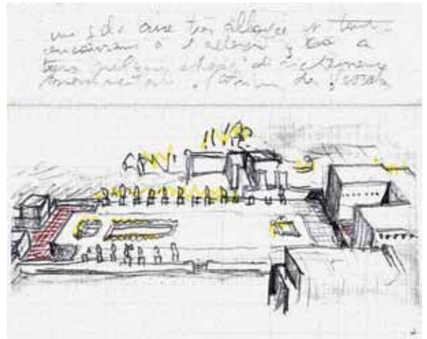


380



381

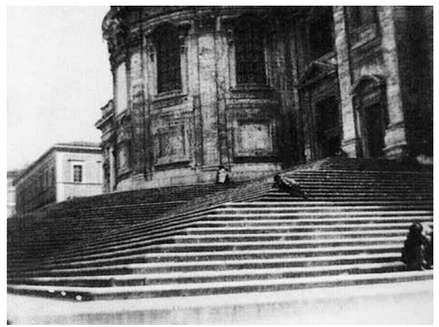
67. Véase el capítulo «Bucarest» de este mismo trabajo.
68. Le Corbusier: *Le Modulor*, pág. 26.
69. Carnet 4, en opus cit., pág. 178.
70. Ibídem, pág. 181.
71. Ibídem, pág. 183.
72. Le Corbusier: *Vers une architecture*, págs. 126 y 128.
73. Carnet 4, en opus cit., pág. 185.
74. «Piranèse». Carnet 1, pág. 29.
75. Carnet 5, pág. 4.
76. Cuando visite Tívoli, Jeanneret volverá a Roma y hará un dibujo a color del Palatino. Ibídem. pág. 57
77. Ibídem, pág. 5.



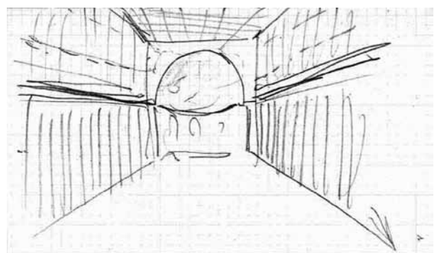
382



383



384



385

382 Adaptación de la casa de las Vestales.

383 Cuesta de Borgia hacia la plaza y la iglesia de San Pietro in Vincoli.

384 Escalinata y ábside del costado noroeste de Santa María la Mayor.

385 Nave central de Santa María la Mayor.

que Jeanneret destaca en el dibujo y amplía luego en la página siguiente, designándolos 'A', 'B', y 'C'. En una nota al margen, cavilando sobre un futuro proyecto, sugiere que si alguna vez tuviese que hacer un estanque en un jardín, escogería la rectangular.[78] ¿Tuvo en cuenta Le Corbusier esta observación cuando dispuso los estanques del Palacio de Justicia de Chandigarh?

El patio de las Vestales también es rectangular, y así lo resalta en un dibujo.[79] Mediante esta vista aérea el joven quiso encumbrar las ruinas de la casa de las Vestales, como en Eleusis, Delfos y Pompeya había querido dar nueva vida a los templos derruidos, pero en este caso… «No hago aquí una reconstrucción, sino una adaptación ritmada de los volúmenes existentes».[80]

Jeanneret llegó a Roma después de visitar y estudiar Pompeya. Su repaso de la capital del Imperio es diferente. En sus dibujos ha aislado intencionadamente los monumentos de la Roma antigua del tejido consolidado de la ciudad, y esto ha sido así probablemente porque el viajero juzgaba demasiado densa y desorganizada la ciudad romana.[81] Mientras visita el Foro romano, no hace ningún comentario explícito del pompeyano (lo hará en *Vers une architecture*).[82]

Unos pasos al nordeste del Foro, Jeanneret toma una fotografía de un pasaje abovedado que conduce por una escalinata a la plaza y a la iglesia de San Pietro in Vincoli. Se trata de la cuesta de los Borgia. Seguramente el joven quiere visitar el *Moisés* de Miguel Ángel, en una de las naves laterales de la iglesia.

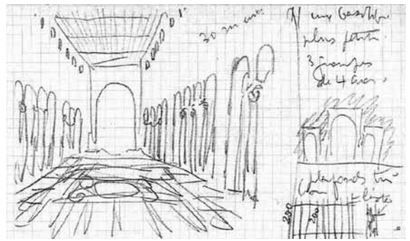
Hacia el nordeste por la Via Cavour –en el remate de la Via Agostino Depretis– se dirige a la plaza situada en la cumbre de la colina del Esquilino, para llegar a las iglesias de Santa Pudenziana y Santa María la Mayor. Por las marcas en su Baedeker sabemos que visita ambos templos. Se interesa por el interior de Santa Pudenziana[83] y conserva una postal de los mosaicos del ábside: *Gesú e Santi.*

Santa María la Mayor y Santa María in Cosmedin

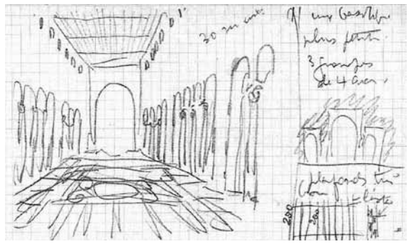
Santa María la Mayor es una de las siete iglesias de peregrinación dedicadas a la Virgen María y una de las cuatro basílicas patriarcales de Roma. En esencia, es una basílica que ha conservado la antigua estructura paleocristiana: cuarenta columnas jónicas separan la amplia nave central de las laterales, más angostas y sin aberturas. De la visita de Jeanneret queda una fotografía y algunos dibujos. La fotografía recoge el encuentro entre los dos tramos de la escalinata y el ábside del costado noroeste. El foco de la imagen está puesto sobre el ábside de la iglesia que, de hecho, lleva a pensar en los de San Pedro y, ¿por qué no?, en la villa Jeanneret-Perret o en esas dos alas que, a manera de ábsides, flanquean los laterales de la villa Schwob.

El joven viajero comienza su quinto cuaderno de viaje con una anotación en la que se declara abiertamente arquitecto: «Ch-É. Jeanneret / architecte / Ateliers d'Arts Réunis / La Chaux de Fonds / Suisse». En la primera página dibuja el interior de la nave en dirección al ábside del altar, del que elimina intencionadamente el tabernáculo para enfatizar la presencia del ábside. Sobresale la cuadrícula del artesonado del techo, obra de Giuliano de Sangallo, delineada escuetamente en su dibujo.

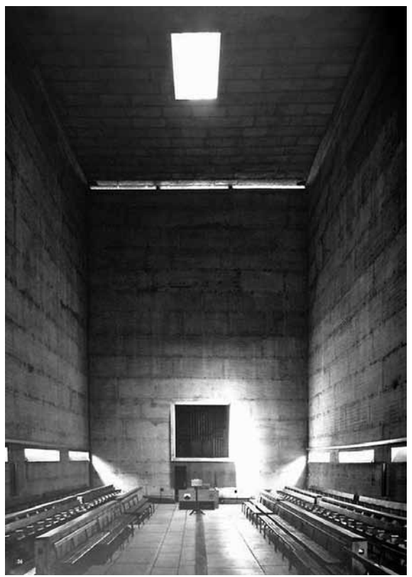
78. Carnet 5, pág. 5.
79. Ibídem, pág. 6.
80. Ibídem.
81. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 69. Véase el capítulo «En tierra turca», de este mismo trabajo.
82. Ídem: *Vers une architecture*, págs. 125-126
83. Guía Baedeker, pág. 253.



386



387



388

386 Nave lateral abovedada y central de Santa María la Mayor.

387 Nave central, sección y detalle del cielorraso de Santa María in Cosmedin.

388 Costado oeste de la nave de la iglesia de La Tourette, Le Corbusier.

El siguiente croquis evidencia la relación entre la nave lateral abovedada y la central con cielorraso horizontal; en la página contigua, otro esquema recoge el entablamento y el porticado de columnas jónicas que divide horizontalmente en dos la nave central y sirve de transición con la nave lateral. Al margen anota: «La forma basilical es una de las más bellas».[84] Por la serie de dibujos está claro que, poco después de visitar Santa María la Mayor, Jeanneret se dirige a Santa María in Cosmedin, una pequeña iglesia bizantina situada en la plaza de la Bocca della Verità, al sudoeste del Palatino. De Cosmedin tan solo apunta tres pequeños esquemas en una única hoja de su cuaderno; sin embargo, se sabe que su impacto perdurará en el tiempo.

En la perspectiva, como ha hecho en Santa María la Mayor, el joven elimina conscientemente el tabernáculo, el iconostasio y la tribuna de cantores (*schola cantorum*), para tener una percepción completa de la nave y resaltar así el esbelto ábside del fondo. Remarca el cielorraso, las figuras del mosaico del piso, la sucesión de ventanas en la parte superior de los muros laterales y la columnata, así como la profundidad de la nave. En el margen derecho anota que se trata de «una basílica muy pequeña» y, mediante una sección, indica los tres grupos de cuatro arcos,[85] haciendo referencia a la alternancia de columnas y pilares rectangulares que sirven de transición entre la nave central y las laterales.

En Santa María la Mayor el entablamento divide en dos la nave central: un nivel bajo porticado y otro alto en sucesión alternada de ventanales y paneles separados por pilastras que representan escenas del Antiguo Testamento. En Santa María in Cosmedin es evidente que tanto las pequeñas ventanas superiores como los tres grupos de cuatro arcos señalados por Jeanneret en su dibujo no cortan drásticamente la nave central. Si bien todos sirven para aligerar los muros y la columnata, es un rasgo que anticipa la arquitectura otomana del siglo x d. de Cristo; la nave aparece como una caja perfectamente definida por las superficies lisas y casi sin decoración en los muros.

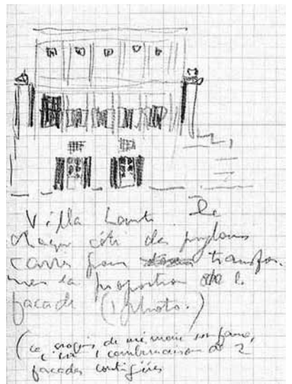
En *Vers une architecture,* Le Corbusier demuestra que Santa Sofía de Constantinopla, con solo 7.000 m, triunfa sobre los 15.000 m de San Pedro en Roma. ¿Sucede aquí algo similar? ¿Qué determina para el maestro la impresión de un espacio: el tamaño, la euritmia? Sin lugar a dudas, en Santa María in Cosmedin, ha quedado conmovido ante la proporción. En *Vers une architecture*, acompañando una fotografía, Le Corbusier retoma el tema y desarrolla una larga reflexión al respecto.[86]

En la iglesia de La Tourette, avanzará otro tanto en la reinterpretación del espacio basilical. En 1960, en compañía del arquitecto chileno Guillermo Jullian de la Fuente, visita la pequeña iglesia bizantina: «Jullian, mira esta iglesia ¿Te recuerda algo...?» Y él mismo [Le Corbusier] responde: «Aquí está la idea de la iglesia de La Tourette. Literalmente la idea está aquí».[87]

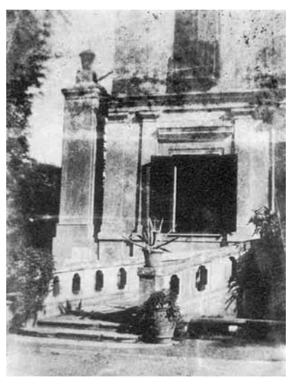
Las villas Farnesina y Lante

Siguiendo hacia el Trastevere, al oeste de Roma, Jeanneret visita dos de las más célebres villas renacentistas. En su cuaderno hace referencia a la Farnesina, a orillas del Tíber, proyectada por Baldassare Peruzzi para el acaudalado banquero Agostini Chigi, banquero de los papas Julio II y León X. No repara en el riguroso cuerpo del edificio articulado en forma de U;

84. Carnet 5, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 2.
85. Ibídem.
86. Le Corbusier: *Vers une architecture*, págs. 129-131.
87. Johan Linton: «A return to Santa Maria in Cosmedin», pág. 79.



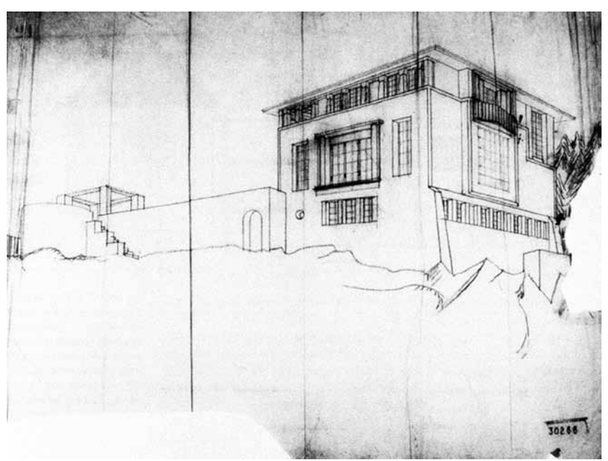
389



390



391



392

389 Fachada de la villa Lante.

390 Escalinata de entrada a la villa Lante.

391 Villa Lante.

392 Villa Jeanneret-Perret. Le Corbusier

393 Escalinata hacia la villa Médici.

394 Belvedere de la villa Médici.

sus comentarios aluden a un par de pinturas del interior de la villa y hacen referencia a la *L'Histoire de Psyché*:

> Villa Farnesina. La leyenda de Psyché. ¡Está arruinado por el color! Pero hay un fondo azul que salva la totalidad, y aquí Udine aportó mucha delicadeza con sus guirnaldas verdes. Al menos esto, las carnes (casi los trozos de carne) son muy rosadas y eso hace una unidad. El azul y las guirnaldas son realmente bellos. En cuanto a la inspiración, es grosera, como también la concepción de las formas. Ciertamente son mujeres soberbias y gruesas a quienes sería grato acariciar, pero sus caras son vulgares, y sus gestos y mentalidad, de forasteras. Los dioses del Olimpo son estúpidos como carreteros, herreros de fuertes brazos desnudos. Como *pintura* es francamente innoble. Pero me gusta ese espíritu mitológico, ligero y turbador. Me gustaría que las Gracias estuvieran totalmente desnudas y no ridículamente adornadas de gestos púdicos y cintas oportunas. Toda esta historia que se desarrolla en el cielo me encanta. Me gustan esas palomas, esas águilas, flores, mariposas, esas nubes y todos esos amores hercúleos que sobrevuelan en los tímpanos. Además, *El triunfo de Galatea* en la otra sala pone de manifiesto que Rafael no hizo sino presidir la leyenda de Psyché, ensuciada ya por completo con el romanismo de Julio.[88]

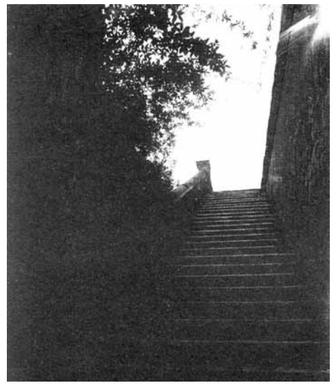
Jeanneret se detiene frente a la villa Lante, de Giulio Romano. Dibuja la fachada oeste con los dos pilares cuadrados que flanquean el frente de la villa y afirma que transforman su proporción. En una fotografía enfatiza uno de los pilares y deja entrever la escalinata de acceso a la edificación.[89] En el margen del dibujo advierte: «Este croquis está hecho de memoria y es falso. Es la combinación de dos fachadas contiguas».[90] Jeanneret fusiona la imagen de las dos fachadas en una composición única.

Para el joven, el tratamiento de las fachadas de la villa Lante será un buen ejemplo. Repara en la posición y en el ancho de las ventanas de las partes alta y baja. La villa también es la afirmación de un cubo homogéneo que perfila sus cuatro caras, pero que se enriquece en el piso bajo con esa especie de zócalo que, partiendo del jardín, sirve de apoyo a la edificación. Destaca el pequeño balcón que asoma desde el zócalo. Los muros afirman el cubo, al igual que el emparrado. El pequeño volumen que se adosa a la villa por la izquierda produce una conjunción feliz gracias al ventanal acristalado y a la baranda en hierro. La cornisa de la villa es blanca; el tejado negro encierra y delimita el volumen.[91]

En un dibujo con detalles en color recoge una vista más amplia de la villa integrada en el jardín. La villa Lante se convertirá en uno de los referentes para resolver el proyecto de la casa de sus padres: el cubo homogéneo, el tratamiento de las superficies, la cornisa neta y el zócalo que construye un antejardín y que sirve de apoyo a la casa.

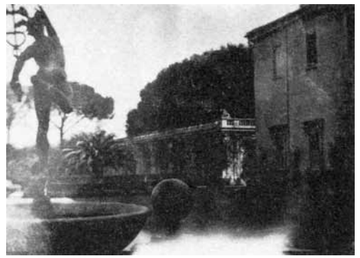
La villa de los Médici

Tras la iglesia de la Santísima Trinidad, en el monte Pincio, se encuentra la villa Médici, construida hacia la segunda mitad del siglo XVI por Anibal Lippi. Dos fotografías testimonian el paso del viajero por este conjunto y sus alrededores. Vemos en la primera una empinada escalinata; la segunda es una vista del jardín, el Boschetto, en el Belvedere, desde el cual se tiene una vista panorámica de la ciudad.[92] Esta imagen deja claro su interés por la posición

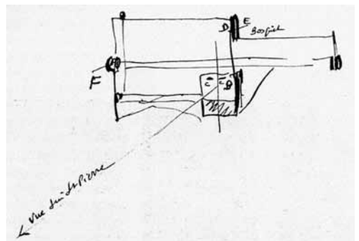


393

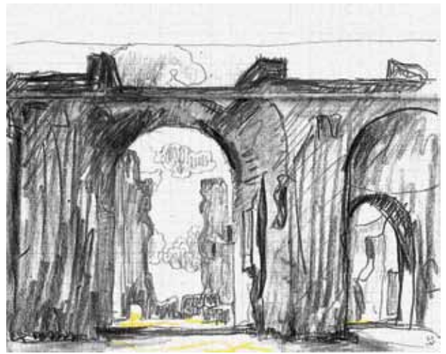
88. Carnet 5, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, págs. 15-17.
89. Ibídem, pág. 17.
90. Ibídem.
91. Ibídem, págs. 18-19.
92. AA.VV.: *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, págs. 110-118. Sobre la villa de los Médici, véase FLC B2-20 291/289 y…/25.



394



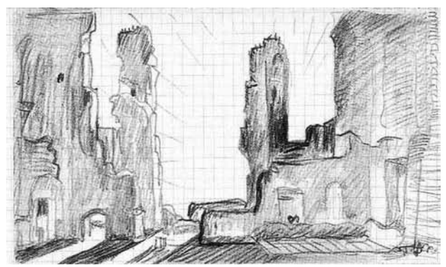
395



396



397



398

395 Posición de la villa Médici, Le Corbusier.

396 a **400** Termas de Caracalla.

de la villa con relación a los jardines, pero revela su contrariedad por la decoración de las fachadas.

Años más tarde, Le Corbusier acentuará esta característica a partir de un dibujo, en el que indica la vista que desde aquí se tiene hacia San Pedro, desde la antesala de la villa y su posición respecto al trazado geométrico que rige los jardines.[93] En *Vers une architecture*, advierte a los estudiantes de arquitectura contra el «premio de Roma» y la villa de los Médici:

> La lección de Roma es para los sabios, para los que saben ver y pueden apreciar, los que pueden resistir, los que pueden controlar. Roma es la perdición de quien apenas sabe nada. Llevar a Roma a los estudiantes de arquitectura es dejarlos lisiados para toda la vida. El Gran Premio de Roma y la villa de los Médici son el cáncer de la arquitectura...[94]

Jeanneret se ha desplazado por la Roma antigua, la bizantina y la de Miguel Ángel. A partir de sus juveniles recorridos por la ciudad, Le Corbusier deduce que, después de la fuerza arrebatadora de un Miguel Ángel, en Roma no ha pasado prácticamente nada. Roma se ha quedado adormecida en sus laureles:

> Roma es un pintoresco bazar al aire libre. Tiene todos los horrores [castillo de Sant'Angello, galería Colonna, palacio de Justicia, palacio Barberini] y el mal gusto del Renacimiento romano. Este Renacimiento lo juzgamos con nuestro gusto moderno, que nos separa cuatro siglos de él: XVII, XVIII, XIX y XX. Tenemos la ventaja de este esfuerzo y juzgamos con dureza, pero con una clarividencia motivada. A Roma, dormida después de Miguel Ángel, le faltan estos cuatro siglos.[95]

A ojos del maestro, tal estado letárgico merecía una revolución arquitectónica.

> Miguel Ángel ha sido el hombre de nuestros últimos mil años, como Fidias lo fue del milenio anterior.[96]

A lo que el agudo Colin Rowe añade: «Con los milenarios tan bien articulados, la siguiente plaza solo puede estar disponible para quien nosotros sabemos».[97]

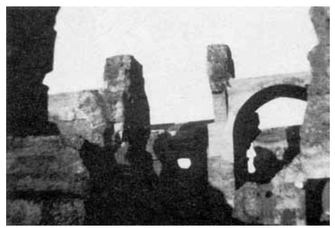
Las termas de Caracalla

Para terminar el recorrido por la ciudad, se dirige a las termas de Caracalla, al sudeste de Roma, en las antípodas de la villa Médici. En su origen, las termas estaban rodeadas por un muro porticado y un estadio, y consistían en un enorme recinto cuadrangular. Las termas propiamente dichas se encontraban en el centro del recinto; sus medidas son tan colosales como las de la basílica de Constantino, el Coliseo y los ábsides de San Pedro. Como en casi toda la Roma antigua, las termas también han perdido el mármol que las recubría y, en consecuencia, su sistema de soporte ha quedado a la vista.

Los dibujos y las fotografías ilustran las masas y arquerías ensombrecidas a contraluz. Desde el *tepidarium*,[98] a las cuatro de la tarde dibuja uno de los últimos días romanos. Al verlo no se puede dejar de pensar que, a una escala monumental, se trata de una impresión



399



400

93. Josefina González Cubero: «Sesión continua: "Nómadas en el jardín". Ville Contemporaine y Ville Radieuse», pág. 72.
94. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 140.
95. Ibídem, págs. 139-140.
96. Ibídem, pág. 133.
97. Colin Rowe: «La fachada provocativa: frontalidad y *contrapposto*», pág. 21.
98. Carnet 5, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 29.

luminosa similar a la que se produce en las casas pompeyanas: una masa entre sombras, luego un chorro de luz, otra masa en penumbra y al fondo una nueva fuente de luz: son igualmente, juegos y alternancias de luces y sombras.

Al perder su revestimiento, los monumentos de la Roma antigua quedaron desnudos bajo la luz, convertidos en simples sólidos elementales: con la luz como sustituto del mármol, las formas son tamizadas por la luz. A sus ojos, esta será la nueva forma de decoración. Así lo deja saber Le Corbusier:

> La luz acaricia las formas puras: *esto crea*. Los volúmenes simples desarrollan superficies inmensas que se enuncian con una variedad característica, según se trate de cúpulas, bóvedas, cilindros, prismas rectangulares o pirámides. La decoración de las superficies (vanos) pertenece al mismo grupo geométrico. El Panteón, el Coliseo, los acueductos, la pirámide de Cestio, los arcos de triunfo, la basílica de Constantino, las termas de Carcacalla... Nada de palabrería: ordenación, idea única, audacia y unidad de construcción, empleo de prismas rectangulares. Sana moralidad. De los romanos, conservemos el ladrillo, el cemento romano, la piedra de travertino, y vendamos a los millonarios el mármol romano. Los romanos no sabían nada acerca del mármol.[99]

———

El sábado 21 de octubre responde a una carta de William Ritter, a quien también envía una fotografía de Klipstein y de sí mismo, ambos disfrazados, aquella imagen que se tomaron en el barrio de Pera, el día de la partida de Estambul:

> […] Quería habérsela enviado a usted ya antes. Mi hermano y mis progenitores pensaron que les escribía sobre una prueba semejante: en casa del ministro de Cultos de Estambul, representación abreviada de la *Salomé* de Strauss. ¡Y olvidaron reconocer a su propio hijo mostrando los senos en traje de baño y unos buenos codos! Lo improvisamos con Auguste la noche que empaquetamos los trapos del Bazar. Roma no vale todo lo que se espera de ella. Es pequeña. San Pedro está definitivamente malogrado. Pero lo antiguo, lo de ladrillo cocido, lo de las termas y basílicas, ¡eso sí! ¡Gigantes! ¿Sabía usted que Cingria-Vaneyre está en Florencia? Me encantaría terriblemente verlo. ¿Tiene usted tal vez su dirección? Si así es, por favor, escríbame por correo. Y todo mi agradecimiento. Mis artículos aparecen dos veces por semana, según la lacónica noticia que me llegó. En 15 días todo habrá terminado. Estoy fatigado y contento de regresar. Estaré en Florencia el martes y miércoles, o miércoles y jueves.[100]

Jeanneret pregunta a su maestro por Alexandre Cingria-Vaneyre –se refiere al escritor suizo, amigo de Ritter–, autor de *Les entretiens de la villa du Rouet*, libro que había leído exactamente un año antes, después de haberlo encargado expresamente por correo a una librería de Ginebra. En este (que entre otros cita a John Ruskin) se desarrollan una serie de conversaciones entre burgueses florentinos entendidos en estética, reunidos en una villa de la región. A pesar del júbilo exaltado por la tradición artística de la Suiza romana, las discusiones giran en torno a un rechazo de las influencias alemanas, en aras de restaurar el verdadero origen del espíritu regional, mediterráneo, heredero de la civilización grecolatina. De hecho, Cingria-Vaneyre también viajó a Constantinopla.

Les entretiens fue decisivo para que el joven emprendiera el viaje a Oriente y desarrollara cierta animadversión al gótico del norte, antipatía que se ha ido señalando a lo largo de este viaje. La prueba de ello es que el 23 de noviembre de 1910, fecha en la que terminara esta lectura, escribe al final del libro:

> Plenamente de acuerdo con el espíritu general y genial. Las paradojas no son de aquí. Deseo (algún día) realidades vívidas y vibrantes. Este libro llega en el momento propicio para ayudarme en mi orientación. Provoca un examen, deducciones luminosas, claras y normales; destierra de mí el estilo germánico. Dentro de un año, en Roma, lo volveré a leer y, a través de esquemas, fundaré mi disciplina jurásica y *neuchâtelois*.[101]

Jeanneret se encuentra exactamente en Roma interesándose por Cingria-Vaneyre y probablemente releyendo *Les entretiens de la villa du Roue*. Según William Curtis:

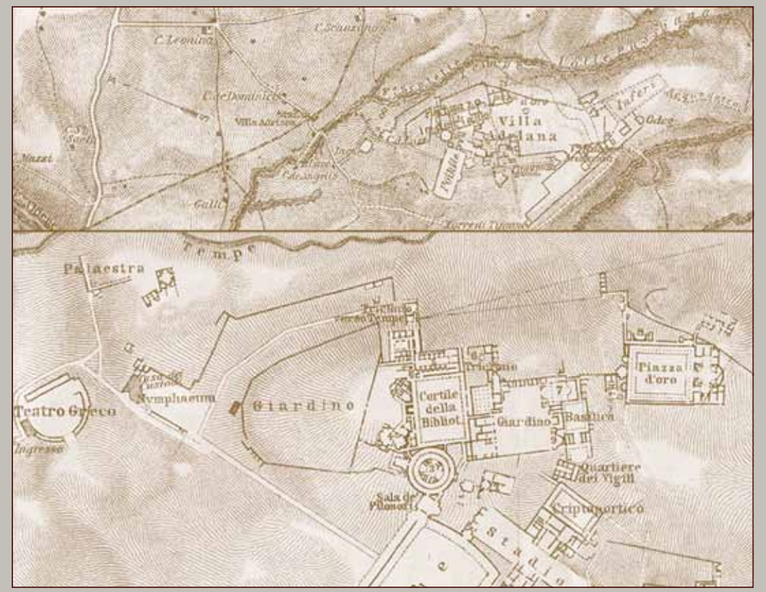
> Es de imaginar que Jeanneret –el más brillante pupilo de L'Eplattenier, versado en Ruskin, el medievalismo y el «folklore du sapin»– quedaría asombrado. El hecho de que estuviera encantado constituye un testimonio del impacto causado en él por una nueva oleada de valores clásicos en la arquitectura europea. Garabateó con agitación que esas ideas eran «absolutamente adecuadas para el Haute Jura»[102]

Pero no adelantemos la llegada a la provincia del Jura y el fallido intento de Jeanneret de renovar La Chaux-de-Fonds:

> Volví después a mi país, donde quise aportar toda mi sabiduría de joven. Me dieron una patada en el trasero diciendo «No nos des la lata». Y pasado un tiempo dije: «Está bien, me voy», y volví a París.[103]

Restan solo unos días para que Jeanneret abandone Roma. Antes de dejarla, pasará por Tivoli. Sus inmediaciones son conocidas por conservar dos de las villas italianas más célebres: la villa d'Este y la emblemática villa del emperador Adriano. Se dirige rápidamente a la Porta S. Lorenzo-Tiburtina en el *tramway* a vapor número 12 con destino a Tivoli.[104]

99. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 128.
100. FLC R3-18 122 123.
101. Sobre Cingria-Vaneyre, véase Paul Turner, opus cit., pág. 91.
102. William Curtis: *Le Corbusier. Ideas and forms*, pág. 32.
103. «El mensaje en la botella (I)», pág. 6.
104. Guía Baedeker, pág. 355.





CAPÍTULO 14

VILLA ADRIANA Y TÍVOLI

Han trascurrido aproximadamente diez días desde la llegada de Charles-Édouard Jeanneret a Roma, el sábado 14 de octubre. El joven aborda un tren en dirección a Tívoli, una ciudad situada en el sudoeste de Roma. En el kilómetro 25, se apea para recorrer a pie el camino –escoltado por cipreses centenarios– que conduce a las ruinas de la villa de recreo del emperador Adriano.

La villa, edificada entre los años 118-138 d. de C., llegó a ocupar 70 hectáreas con réplicas en miniatura de monumentos, edificios y paisajes que habían llamado la atención de Adriano en sus viajes por los territorios imperiales. Con ello pretendía mostrar el poder y la gloria de Roma y revivir la nostalgia de ciertos momentos, «como los que había pasado con su amante Antinoo»,[1] un efebo que conoció en Egipto.

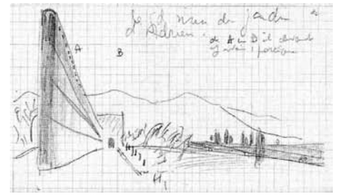
Entre las réplicas se encuentran el Canopo del delta del Nilo, el *pecile*, la Academia de Atenas, el Liceo, el valle de Tempe en Tesalia: una fuente de enriquecimiento para el imaginario de Adriano, similar a la que el personaje de esta travesía, Jeanneret, ha decidido explorar para alimentar su posterior repertorio arquitectónico.

Los edificios, templos, teatros, *piazzas*, estanques, hipódromo y demás partes de la villa estaban articulados por los *syxty*: avenidas arboladas, y por las *gestaciones*, avenidas más amplias y largas por las que el emperador Adriano acostumbraba a pasearse sentado en una silla gestatoria portada por esclavos.[2]

A la villa se ingresa por el costado norte, junto al teatro griego. Al noroeste se puede observar la Palestra, y hacia el sur el *Nymphaeum*. A partir de aquí un sendero enmarcado por cipreses se prolonga hacia el sur hasta chocar contra el muro del costado norte del *pecile* (o *poikilé)*,[3] un gran espacio rectangular rodeado de columnas, en cuyo centro hay un estanque en el que Adriano cultivaba peces.

Jeanneret traspasa el muro del Pecile y hace su primer dibujo de la villa Adriana. En él se ve el costado sur del muro que remata en el recinto de la Sala del Filósofo, al fondo se divisa la montaña que sirve de telón de fondo a la escena. En la parte superior del dibujo señala dos puntos, A y B, y se percata que ahí debió de existir un pórtico. Efectivamente, este muro fue el soporte de un antiguo pórtico edificado según el modelo de una *estoa* ateniense. En el dibujo el joven enfatiza una sucesión de huecos en la parte superior del muro que no son más que las huellas del anclaje de las vigas del antiguo pórtico, y una líneas horizontales que acentúan la perspectiva y que reflejan el encadenado horizontal del muro reticulado en obra mixta. Sin lugar a dudas, este muro complejo se asemeja a la fachada de ventanas alargadas que da al patio en el convento de La Tourette.

El joven se dirige al otro extremo del muro del *pecile*, en dirección sur, y hace un segundo dibujo. En primer plano se abre una barricada al norte, a partir de la cual se delinea una acentuada curvatura, abierta al paisaje, la cual corresponde al remate oeste del *pecile*,[4] y en el esbozo se exagera en razón de la perspectiva, parecida a la de uno de los extremos del estadio délfico o de la plaza Navona. Al fondo se ve el muro sur y el paisaje que limita el conjunto, y

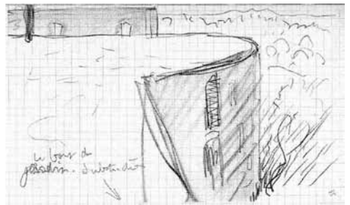


401

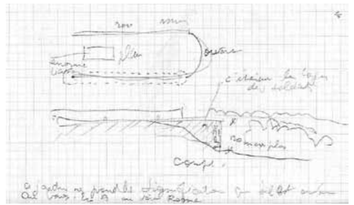


402

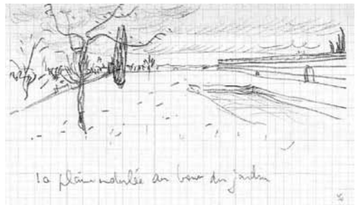
1. Javier Maderuelo: *El paisaje. Génesis de un concepto*, pág. 55.
2. Ibídem, pág. 55, nota 33.
3. En griego significa «pintado». *Estoá poikilé* es, pues, un pórtico pintado.
4. «Le bout du jardin. Substruction». Carnet 5, pág. 35.



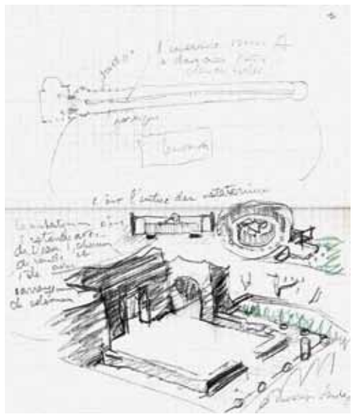
403



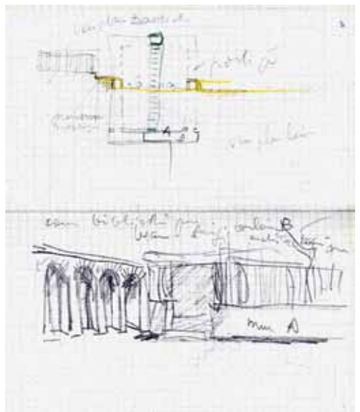
404



405



406



407

401 El muro y la explanada del *Pecile*.

402 Ventanales del convento de La Tourette, Le Corbusier.

403 Remate occidental del *Pecile*.

404 y **405** Explanada y pileta del *Pecile*.

406 Muro del *Pecile*. Sala del Filósofo y teatro Marítimo..

407 *Cortile* de la biblioteca.

408 Planta y perspectiva del *Œcus* Corintio.

a la derecha, el basamento que se aferra al suelo lidiando con la pendiente. Aunque se trata de una estrategia distinta, esta característica es la evidencia del interés de Le Corbusier por mantener la línea del horizonte sobre el que se asienta un edificio, tal como hemos visto al tratar los monasterios del monte Athos en relación con el emplazamiento del convento de La Tourette.

Realiza otros esquemas del *pecile*. En uno de ellos, la vista superior ratifica lo dicho respecto al plano horizontal que domina la inclinación de la ladera, por encima de su encuentro con el terreno. Justo detrás de este alto muro se hallaban las dependencias de los soldados de Adriano.[5] En la planta, contiguo a la palabra «Plan», que alude a la explanada, señala el estanque,[6] además de la antigua proyección de la cubierta del pórtico. El largo muro levantado junto a un cuerpo de agua artificial remite, al igual que el *atrium* de las Vestales en Roma, al palacio de Justicia de Chandigarh.

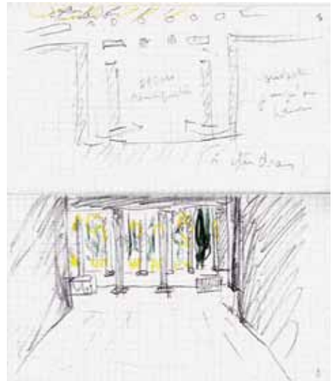
Se dirige al extremo opuesto del *pecile* y allí perfila el último de los esbozos. Se vislumbra la explanada,[7] que, en su opinión, no tendría sentido si el hemiciclo con el que remata al oeste no estuviese abierto a la llanura ondulada[8] del fondo. Marca en el margen superior izquierdo un punto A, y escribe: «Desde A se ve Roma».[9] Será habitual en Jeanneret establecer puentes visuales entre la arquitectura de la villa y la campiña romana.[10]

El joven dibuja en planta el enorme muro del *pecile*, resalta sus pasillos laterales a sur y norte y anota que el enorme muro se disponía como una división cerrada.[11] En tiempos de Adriano se podía pasear por su pasillo norte en verano y por el pasillo sur en invierno. A través de estos pasillos en dirección este se puede llegar hasta la sala de los Filósofos.[12]

Una vez franqueada esta sala,[13] se ingresa en el *natatorium*, conocido como el teatro Marítimo:[14] una rotonda aislada del exterior por un muro con una isla artificial en el centro, rodeada de una lámina de agua, separada a su vez por un pórtico circular que discurría a lo largo del anillo del muro exterior.[15] Jeanneret dibuja una serie de esquemas dedicados al teatro: una sección trasversal, una axonometría y, en el margen inferior, una vista del conjunto en la que enseña el pórtico de acceso a la rotonda por el costado norte de cara al jardín. Destaca asimismo los efectos de la luz y los mosaicos blancos del pavimento del pórtico.[16]

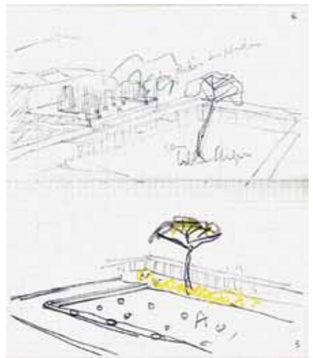
Aunque las proporciones son distintas, el *natatorium* y su portal de entrada son la introducción *adriana* al tema del encuentro entre formas opuestas que señalábamos en el Panteón romano y que Le Corbusier incorpora de un modo similar en la composición del pabellón de *L'Esprit Nouveau*.

Al nordeste del *natatorium* se encuentra el *cortile* o patio de la biblioteca.[17] En un singular dibujo analítico, Jeanneret fusiona la planta y la sección del patio para evidenciar la depresión del mismo con relación a sus corredores perimetrales revestidos de mosaicos.[18] Se propone también cotejar los dibujos con el plano de su Baedeker.[19] Hace un croquis del ángulo nordeste del patio, sus corredores y el muro A, que, a modo de antepecho, cierran el patio por uno de los costados.[20] Contiguo al *cortile* de la biblioteca, en el lado sur, se halla el conjunto del palacio imperial dispuesto en torno al jardín oriental. En uno de sus costados está el *œcus* corintio. El joven dibuja una planta y una vista en perspectiva del nicho en dirección al jardín columnado, que se encuentra en un nivel ligeramente más bajo. Se advierten las posibilidades de acceso al nicho y la iluminación a cielo abierto, las paredes sombreadas, lo cual remite a las casas pompeyanas. La impresión de este pequeño habitáculo, simultáneamente abierto al cielo y al jardín, será retenida por Jeanneret.



408

5. Carnet 5, pág. 36.
6. Ibídem.
7. Xavier Monteys hace la analogía entre el horizonte extendido y la bandeja como base de la composición arquitectónica corbusieriana: «Vastos Horizontes: Le Corbusier y el paisaje», pág. 12.
8. Carnet 5 en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 38.
9. Ibídem, pág. 36.
10. Para comprender la mirada de los siglos XVII y XIX sobre la villa Adriana, véase Javier Maderuelo, opus cit., págs. 55-56.
11. Carnet 5, en Le Corbusier, opus cit., pág. 38.
12. Esta bifurcación del camino de ingreso confirma una característica vista en Pompeya y en otros parajes del viaje.
13. Guía Baedeker: *L'Italie des Alpes à Naples*, pág. 356.
14. Carnet 5, en Le Corbusier, opus cit., pág. 38.
15. Ibídem, pág. 39.
16. Ibídem.
17. Carnet 5, en Le Corbusier, opus cit., pág. 41.
18. Ibídem, pág. 40.
19. Ibídem.
20. Ibídem.



409



410

409 *Œcus* corintio y patio de la biblioteca.

410 Cascada en Tívoli. Postal. FLC L5-8-282

411 *Salloto* de la villa d'Este.

412 Ala oriental de la villa d'Este y remate de la Grotta di Diana.

En *Vers une architecture*, Le Corbusier publicará este par de dibujos, para ilustrar el tema de «Les éléments architecturaux de l'intérieur», aludiendo al papel de los contrastes lumínicos en la composición:

> Se dispone de paredes rectas, de un suelo que se extiende, de agujeros que sirven para el paso del hombre o de la luz; puertas o ventanas. Los agujeros iluminan u oscurecen, alegrando o entristeciendo. Las paredes resplandecen a la luz o están en penumbra o en sombra, y provocan alegría, serenidad o tristeza. La sinfonía está montada.[21]

Pero este pequeño *œcus* corintio lo inquieta tanto que lo dibuja también desde el lado opuesto del patio de la biblioteca; a la izquierda, el nicho del *œcus* enfocando el jardín suspendido[22] y este, a su vez, asoma al patio de la biblioteca en el que se ve un árbol rodeado de olivos.

Es evidente el parecido de este espacio con la villa de Diomedes en Pompeya; en ambos casos, una terraza ajardinada y suspendida se abre a un patio. Sin duda este par de ejemplos son el antecedente de la ventana que enmarca una vista exterior y el *toit-jardin* corbusierianos. Para hacer el dibujo, Jeanneret se aproxima al *œcus* corintio y, desde el jardín suspendido A, traza la vista que se abre al patio y al árbol. Con estos dibujos de las terrazas suspendidas termina el primer recorrido de Jeanneret por la villa de Adriano.

Luego se dirige a Tívoli para visitar la villa d'Este.

La villa d'Este

La ciudad de Tívoli se asienta en las montañas de la Sabina, que son parte de la cadena de los Apeninos, y limita por el este con la campiña romana. Su magnífica ubicación en un paisaje calcáreo y sus cataratas naturales la hacían muy atractiva para la aristocracia romana.

Al oeste de la ciudad y sobre una fuerte pendiente, se encuentra la villa d'Este, un ejemplo más de las grandes creaciones del Renacimiento italiano. Construida hacia 1550 por el arquitecto napolitano Pirro Ligorio para el cardenal Hipólito d'Este, fue legada a su descendiente, el archiduque Ferdinand d'Autriche-Este. Como la villa de los Médici, la d'Este es conocida por sus jardines, que son una muestra de cómo los arquitectos renacentistas domesticaban la naturaleza.[23]

La página 359 de la guía Baedeker dice que para entrar a la villa hay que pagar 50 céntimos y pasar a través de una puerta lateral junto a la iglesia de Santa Maria Maggiore. Es justo desde el otro lado desde donde se descubre la villa. Al igual que en el palacio vienés de Schönbrunn, en la villa d'Este es necesario atravesar el edificio para contemplar el jardín, y, una vez franqueada la escalinata, se ingresa en el interior.

Cuando estuvo en Viena, Jeanneret quedó impresionado por los interiores de Schönbrunn y así lo dejó explícito en la crónica de *La Feuille d'Avis*.[24] De la villa d'Este hace un dibujo de un recinto: un habitante de la villa atraviesa una de las puertas que conducen a un enorme salón, pero en uno de los márgenes anota: «En una sala del palacio d'Este una farsa que no está mal […]. El engaño hace el resto con gusto».[25] Es el trampantojo de un *personagge* pintado sobre una puerta falsa de la pared sudoeste del *salloto* (sala della Fontanina). Las paredes del *salloto* de la villa están pintadas con frescos, en el lado derecho se observa una vista idealizada de la villa y sus jardines, enmarcada entre columnas entorchadas. Estos paisajes que pueblan el *salloto* probablemente fueron pintados por Mateo Neroni,[26] quien también había pintado el fresco de las *Estaciones* en la sala Ducal del Vaticano.

Desde la terraza, el visitante toma una fotografía del ala este que remata en forma de L en la Grotta di Diana:[27] un enorme arco triunfal similar al del muro del *pecile* de la villa Adriana. El paisaje lejano que se abre al oeste queda enmarcado por el portal. Desde este podio se puede acceder a los jardines a través de la escalinata situada junto a la fuente de Leda. Desde el podio de la villa y a través de un eje central conocido como la «avenida de la Perspectiva», los jardines descienden a lo largo de cinco ejes transversales que unen las fuentes monumentales y las terrazas, articulados mediante un estricto trazado geométrico de caminos, rampas y escaleras, y animados por fuentes, grutas, pérgolas y árboles estratégicamente plantados.

Jeanneret recorre los caminos que cortan en diagonal los jardines hasta toparse con el eje principal que lleva a la fuente del Dragón, en la intersección con la vía de las Cien Fuentes. La vía remata por el nordeste en un recinto a cielo abierto que contiene la fuente Oval. Entre sus esbozos, hay uno de la planta cuadrangular del recinto flanqueada en uno de sus lados por un hemiciclo. El dibujo de la página inferior es una vista del recinto en dirección sur. Dibuja también una vista en perspectiva de la gran fuente Oval: una enorme palangana de la que brota agua en cascada[28] rodeada por una arcada semicircular bajo la cual los visitantes pueden pasear entre bambalinas.

Antes de abandonar la villa d'Este, hace el dibujo de un maltrecho ciprés y anota en su cuaderno: «¿Conoce usted algo más trágico que un árbol quemado?, me decía Auguste Perret en Estambul. Aquí veo un ciprés viejo que se desploma. Es lamentable, lo han sostenido con lazos».[29] Y con este árbol, que ha perdido su *axis mundi*, el día termina. Debe regresar a Roma para pasar la noche y planear una segunda visita,[30] pues le queda mucho por estudiar.

Segunda visita a la villa Adriana

En su primera visita había recorrido la zona norte, el *pecile*, la sala de los Filósofos, el teatro Marítimo y el patio y el jardín de la biblioteca. Ahora se dirige a la zona sur de la villa, en dirección a las termas adrianas, pasando nuevamente por el *pecile*. Se detiene en el costado este para concentrarse en el *œcus* A, dispuesto justo en el centro del ábside sobre el eje largo de la explanada. Resalta el nicho con una abertura a cielo abierto similar al *œcus* corintio del jardín de la biblioteca y los dos pasos que por el lado este sirven de articulación con el estadio. Desde esta antecámara se tienen una vista enmarcada del *pecile*. Con más nitidez que el *œcus* corintio, la ventana que mira al oeste ofrece un cuadro compuesto por cipreses,[31] por la explanada que se pierde en la planicie romana y por el muro del *pecile*. En *Vers une architecture*, Le Corbusier publica este dibujo y comenta: «En la villa Adriana los niveles se han fijado de acuerdo con la llanura romana; las montañas sirven de apoyo a la composición realizada sobre la base de ellas».[32]

El *œcus* del *pecile* remite a las ventanas de las casas de Tirnovo y de los monasterios de Caldarushani y tantos otros parajes de este *grand tour*, en el que el joven suizo se ha

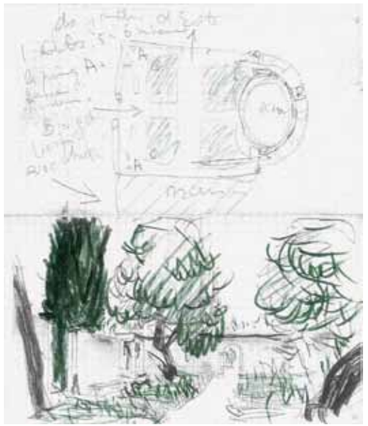


411

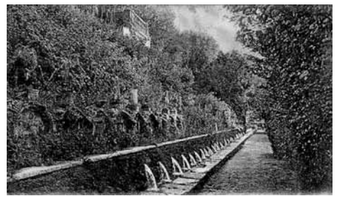


412

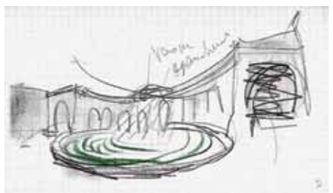
21. Le Corbusier: *Vers une architecture*, págs. 149-150.
22. Carnet 5, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 46.
23. «En muchas casas urbanas, en algunos espacios públicos de la ciudad y, como he apuntado anteriormente, en la grandes villas de recreo, los romanos construyeron y cultivaron jardines carentes de función productiva destinados al placer. Estos jardines, sin embargo, no muestran una temprana inclinación hacia el paisaje, como algunos han querido ver en ellos, sino que, por el contrario, suponen una domesticación de la naturaleza y una mirada hacia el interior.» Javier Maderuelo, opus cit., pág. 53.
24. Véase el capítulo «Viena» de este mismo trabajo.
25. Carnet 5, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 49.
26. Véase David Coffin: *The Villa d'Este at Tivoli*, págs. 50-53.
27. Sobre la recurrencia de esta configuración en L, Leo Schubert la asocia con el proyecto para la casa de sus padres de 1912: «The Design of 1912. Villa Jeanneret-Perret: Le Corbusier between Past and Present», pág. 23.
28. Carnet 5, en Le Corbusier, opus cit., pág. 53.
29. Ibídem, pág. 55.
30. En este breve paso por Roma, dibuja una vista del Palatino. Ibídem, pág. 57.
31. Ibídem, pág. 60.
32. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 156.



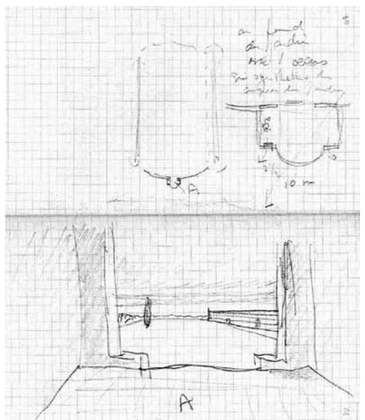
413



414



415



416



417

413 Planta y perspectiva de la fuente Oval.

414 Vía de las Cien Fuentes. Postal. FLC L5-8-279

415 Vista en perspectiva de la fuente Oval.

416 Planta y perspectiva del *oecus* en el centro del ábside sobre el eje largo de la explanada.

417 Vano del muro empedrado de la villa en Corseaux-Vevey, Le Corbusier.

formado una idea de la eficacia de enmarcar intencionadamente el mundo exterior para llevarlo al interior, un descubrimiento del viaje que Le Corbusier utilizará frecuentemente, por ejemplo, la ventana abierta a un muro empedrado de la casa de sus padres, donde el marco sin lienzo permite una escena cambiante:

> Para que el paisaje cuente, hay que limitarlo, dimensionarlo mediante una decisión radical: hacer desaparecer los horizontes levantando muros y descubrirlos únicamente en algunos puntos estratégicos, por interrupción del muro.[33]

El joven toma el paseo que por el oeste conduce al Canopo. A medio camino están los restos de dos estructuras termales, que se pueden apreciar en una de sus postales. En la villa Adriana había termas pequeñas y grandes –probablemente las primeras estaban destinadas a las mujeres–; Jeanneret hace algunos dibujos de las grandes, de la sala norte, una vista y dos pequeñas secciones del recinto y escribe: «Una sala como esta es espléndida, ¡vasta!, ¡vasta! No hace falta decorar la bóveda» [realmente se trata de una cúpula].[34] De estas termas aún quedan restos de la decoración en estuco.[35] El joven prefiere las cúpulas y las bóvedas que han perdido la decoración y señala la transición entre la cúpula y el tambor: «como una sola moldura».[36] Es decir, el muro-base participa de la curvatura de la cúpula y de esta manera produce una sola unidad.

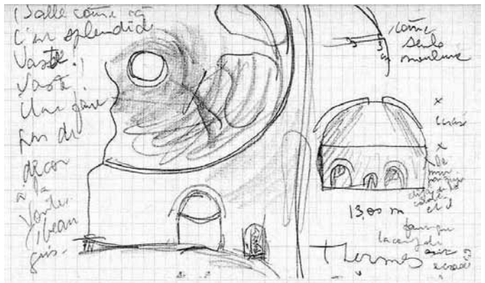
Estas apreciaciones permiten traer a colación la mezquita del Sultán Selim de Estambul, donde Jeanneret encontraba una correspondencia similar entre la cúpula y su sistema de soporte. Sin necesidad de pechinas, ni elementos de transición, en ambos casos se genera un imperceptible y sutil enlace o una «melodía suave de las formas dúctiles»,[37] como lo describe Le Corbusier en *Urbanisme,* en 1925.[38]

Toma distancia del primer recinto y traza una vista del conjunto. Cae en la cuenta de que se trata de la conjunción entre una sala con cúpula y dos abovedadas; en cierto sentido, esto guarda semejanza con las tres bóvedas de cañón de la basílica de Constantino, pero su composición es análoga a las transiciones de las termas del Foro de Pompeya. Le Corbusier las menciona en el capítulo titulado «Le sentiment deborde», de *Urbanisme*: «las bóvedas monolíticas de las que una mitad se ha desplomado al incendiarse, pero la otra mitad se mantiene suspendida en el vacío».[39]

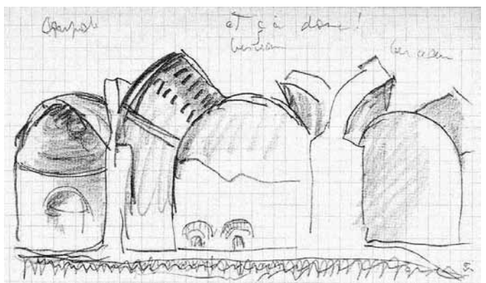
En el dibujo resalta las bóvedas que han perdido la clave.[40] Debido a la destrucción llevada a cabo por los bárbaros, de la Antigüedad solo han sobrevivido los vestigios de las construcciones romanas. Para Le Corbusier, frente a la barbarie de la Edad Media, sobrevive el clasicismo romano.[41] La arquitectura del maestro optará por una reinterpretación de la Roma antigua y por un claro distanciamiento del goticismo del norte.

El descubrimiento de la Roma antigua en la villa Adriana continúa en dirección al valle del Canopo. Se trata de un valle artificial excavado en una suave colina, que encarna la parte egipcia de la villa.[42] Los siguientes dibujos evidencian su interés por este espacio longitudinal y abierto. Desde el lado sur del Canopo dirige la visual hacia una exedra, detrás de la cual hay un sistema de galerías subterráneas que terminan en un nicho donde en tiempos de Adriano reposó la estatua de Serapis u Osiris (esposo de la diosa Isis). Jeanneret atraviesa el Canopo de norte a sur, hasta situarse bajo la exedra, gira y hace un primer dibujo. Desde

33. Le Corbusier: *Una pequeña casa,* pág. 27.
34. Carnet 5, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 60.
35. Guía Baedeker, pág. 357.
36. Carnet 5, en Le Corbusier, opus cit., pág. 63.
37. Ídem: *Urbanisme,* pág. 55.
38. Ibídem.
39. Ibídem, págs. 29-30. Aquí Le Corbusier volverá a reproducir el dibujo de las termas.
40. El esquema de esta sección se asemeja al que Le Corbusier empleará en los pabellones del proyecto para el Hospital de Venecia.
41. «Le sentiment débordé», en Le Corbusier, opus cit., pág. 29.
42. Se refiere a un centro egipcio cercano a la actual Abukir, a menos de 20 km de Alejandría. De este lugar procedían las estatuas que representaban a Antinoo, cuya trágica muerte, al parecer, condujo a Adriano a la desesperación.



418



419



420

418 Sala norte y sección de las grandes Termas.

419 Grandes Termas.

420 Restos de estructuras termales. Postal. FLC L5-8-283.

este punto observa el escalonamiento del valle encajonado entre dos laderas, los montes al fondo.[43] Tras contemplar el valle enmarcado por el arco de la exedra, avanza unos pasos por el túnel abovedado hacia el nicho de Serafis.

Tanto en Estambul como en Roma o Pompeya, Jeanneret ha perseguido el tránsito y las aberturas a cielo abierto como entradas de luz y dirigidas hacia objetos de origen sagrado. Sin embargo, en el remate del Canopo, descubre una particular forma de iluminación cenital. Tres esquemas recogen plenamente el impacto luminoso de esta antecámara cóncava: una perspectiva, una planta y una axonometría. La perspectiva revela la bóveda en penumbra, las puertas laterales que permiten el paso a las galerías subterráneas y, al fondo, un *trou de mystère*:[44] el *serafeum*. Un nicho arcano que le debió de recordar el icono del refectorio del monasterio de Iviron en el monte Athos.[45]

La diferencia con el ábside del monasterio athonita consiste en que el *serafeum* adriano yace bajo una abertura cenital;[46] este ábside semicircular está cubierto por una bóveda gallonada que deja entrar una fuente luminosa que se derrama por las paredes del ábside,[47] tal como lo recogen el dibujo en planta y la axonometría. Jeanneret anota: «Virtualmente es esta forma, y esta llamada de la luz es muy bella».[48]

Años más tarde, Le Corbusier acompañará algunos de sus esquemas preparatorios para Ronchamp con sus dibujos juveniles del Canopo de la villa Adriana.[49] Para iluminar las tres capillas que articulan la iglesia, el maestro emplea unos «periscopios» que captan la luz cenital de manera similar al ábside terminal del *serafeum* adriano.

Los siguientes esquemas indican que se ha distanciado de la exedra y, como un registro, sus dibujos van mostrando una secuencia retrospectiva del valle del Canopo.[50] El juego de luz y sombra, tan caro a Jeanneret, como venimos mostrando, tanto en la mezquita Verde de Bursa como en las casas pompeyanas, en las iglesias bizantinas del Athos o en la termas romanas, alcanza aquí, en el Canopo, un toque singular: la percepción comienza con una semicúpula en claroscuro; continúa con una bóveda en penumbra; unos pasos más allá, una fuente de luz cenital, y, rematando al fondo, el oscuro nicho del *serafeum*. Bajo un estricto eje de simetría, aquí, como en la mezquita Verde y en las casas pompeyanas, la sinfonía está montada: el recorrido se compone de juegos alternos de luz y sombra.[51]

Una vez que abandona el Canopo, Jeanneret se dirige al lado este de la villa, en dirección a la Piazza d'Oro. Poco a poco va haciéndose una idea general de la enorme villa.

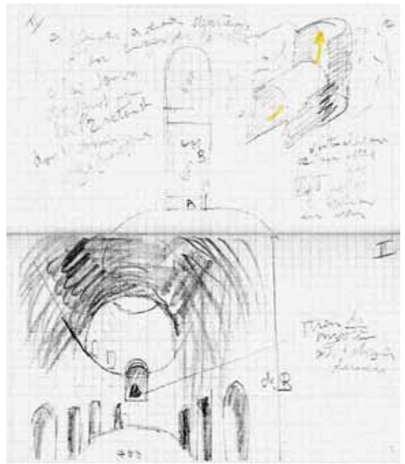
Para alcanzar la Piazza d'Oro debe atravesar primero el *praetorium,* situado al sur de las grandes termas y al este del Canopo. Dibuja la monumental entrada (la del lado norte del *praetorium*), construida en mampostería[52] y flanqueada por excelsos cipreses. A lo largo del viaje, Jeanneret ha ido manifestando su predilección por la verticalidad del ciprés o de los pinos reales de Nápoles, que contrapone a la retorcida estructura del tronco del olivo,[53] del abeto y del asfódelo o gamón.

Los siguientes esquemas corresponden a restos del *praetorium*. En la página inferior se observa un alzado de la arcada: «Son enormes muros (con una gran hendidura negra), los he malogrado».[54] Ciertamente, los arcos tienen una raja en el centro; en la sección indica que en el interior hay «dos rangos de células».[55] Ya se ha señalado la similitud estructural entre el nicho del *serafeum* y los periscopios de entrada de luz de las capillas de Ronchamp, pero en el exterior, los torreones de dichas capillas tienen una configuración y una hendidura vertical

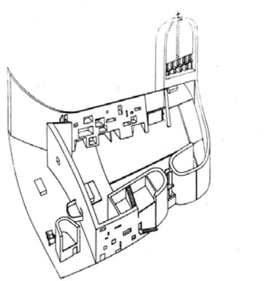
43. Carnet 5, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 66.
44. Ibídem, pág. 69.
45. Le Corbusier: *Le Voyage d'Orient,* pág. 146.
46. Carnet 5, en ídem: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 68.
47. Ibídem.
48. Ibídem.
49. Le Corbusier establece un diálogo continuo con el pasado, con arquitectos y arquitecturas de todos los siglos. Su forma de proceder coincide con la aseveración que Marguerite Yourcenar hace en su cuaderno de notas para el libro *Memorias de Adriano*: «El tiempo no cuenta. Siempre me sorprende que mis contemporáneos, que creen haber conquistado y transformado el espacio, ignoren que la distancia de los siglos puede reducirse a nuestro antojo». Marguerite Yourcenar: *Memorias de Adriano*, pág. 331.
50. Carnet 5, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 73.
51. La visita al canope de la villa Adriano supone para Jeanneret la confirmación de la potencia de los «desaxement inouï» de las casas pompeyanas, pues, como hemos dicho, la organización distributiva de estas no está sujeta a un estricto eje de composición.
52. Carnet 5, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 77.
53. *Vers une architecture*, pág. 170.
54. Carnet 5, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 79.
55. Ibídem, pág. 78.

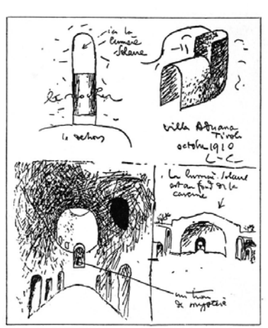


421



422





423



424



425



426

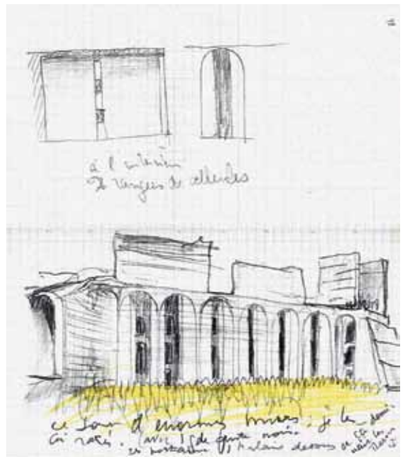
421 Exedra del Canopo.

422 *Serafeum* del Canopo.

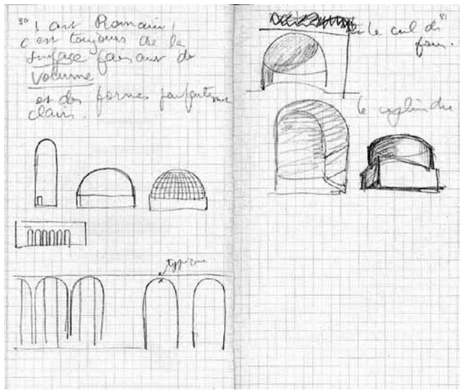
423 Capilla de Nôtre-Dame-du Haut, Ronchamp, Le Corbusier.

424 y **425** Exedra del Canopo.

426 Entrada monumental y cipreses, quizá en el lado norte del *praetorium*.



427



428

427 Restos del *praetorium*.

428 Balance del «arte romano».

que permite el paso de una luz tajante (que entra y se desliza por los muros cóncavos), en la línea del *praetorium*.

Antes de llegar a la Piazza d'Oro, hace un balance del «arte romano»; «emplea siempre la superficie para conformar el volumen y sus formas son perfectamente claras».[56] Traza algunos esquemas: el arco del *praetorium* complementado con la pequeñísima puerta; la sección de las termas; una sección del Panteón en la que revela su artesonado, y, por último, la arcada del *praetorium*; aquí revela una situación típica o anómala en términos constructivos: el arco choca casi tangencialmente con su reborde superior, eliminando la necesidad de clave. Señala la incidencia de la luz y su sombra sobre las representativas formas romanas: el ábside, la exedra, la semicúpula, la bóveda, el cilindro:[57] es decir, la manifiesta abstracción del ábside del patio del Vaticano, del Canopo, de las termas de Caracalla y del mausoleo de Adriano.

En *La Ville Radieuse*, Le Corbusier se ha valido de estos esquemas para ampliar su lectura del mundo romano, de la Roma que le conmociona:

> Idea simple, elemental y esencial, sin matiz; ¡Roma es geométrica! He aquí las formas romanas. Representan el hecho del pensamiento dominador y organizador que obsesionará para siempre las creaciones humanas.[58]

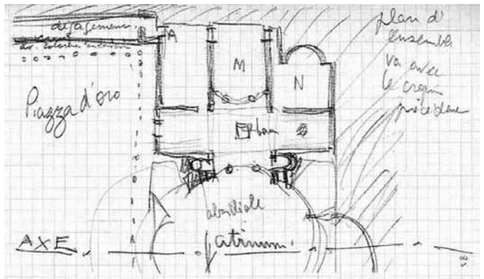
En *Urbanisme* volverá a publicar el mismo dibujo, pero junto al perfil de tres ciudades: Pera, «El diente de sierra de la ciudad de los comerciantes, de los piratas, de los buscadores de oro»; Estambul, «el fervor de los minaretes, la calma de las cúpulas achatadas. Alá vigilante pero orientalmente imperecedero»; Roma, «la geometría, el orden implacable, guerra, civilización, organización», y Siena, «el tumulto angustiado de la Edad Media. Infierno y Paraíso».[59] Pera y Siena son ciudades verticales apretadas; la Roma antigua, prismas puros liberados; Estambul, una ciudad simultáneamente vertical y horizontal dispuesta sobre prismas puros y rodeada de verde. ¿Dónde hay, pues, una ciudad de reposo, una ciudad ideal, una ciudad radiante? Según Le Corbusier, en las ciudades:

> […] donde las formas están concertadas, ordenadas alrededor de un centro, a lo largo de un eje. Horizontales, prismas magníficos, pirámides, esferas, cilindros. Nuestro ojo los ve puros y nuestro espíritu maravillado calcula la precisión de su trazado. Alegría y serenidad. En el norte, las agujas dentadas de las catedrales no son más que sufrimientos del cuerpo, drama punzante en el alma, infierno y purgatorio. Y bosques de abetos bajo una luz pálida y una neblina fría. Nuestro cuerpo reclama sol. Hay formas que arrojan sombras.[60]

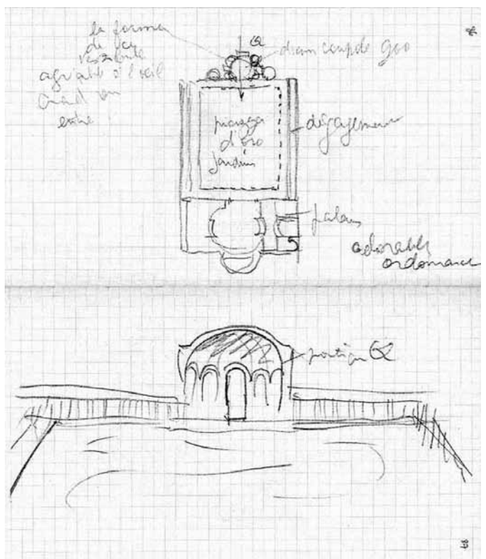
Ni las ciudades góticas de la Alemania del norte, ni Siena, ni Pera; más bien Estambul y la Roma extramuros, es decir, villa Adriana y Pompeya, serán los modelos ideales para las propuestas urbanas de Le Corbusier.[61]

Así lo afirma en *Vers une architecture*: «En las afueras de Roma, al aire libre, construyeron villa Adriana. Allí se medita acerca de la grandeza romana. Allí pusieron orden. Es la primera ordenación occidental de importancia».[62] Esto es, formas autónomas, ordenadas, engranadas y articuladas por un sistema de ejes de composición y líneas de fuga.

56. Carnet 5, en *Voyage d'Orient*, pág. 80.
57. O, mejor, el cilindro sobre el cubo, que es justo la misma composición volumétrica de la villa Savoye, pero en relación inversa.
58. Le Corbusier: *La Ville radieuse*, pág. 185.
59. Ídem: *Urbanisme*, pág. 57.
60. Ídem, pág. 56.
61. Convendría adelantar una investigación en esta dirección.



429



430

429 Gran ábside del atrio cupulado de la Piazza d'Oro.

430 Plan general y perspectiva de la Piazza d'Oro.

431 Patio de la biblioteca.

El joven arriba a la Piazza d'Oro, llamada así, según la guía Baedeker, debido a los restos de decoración hallados en el siglo XIII hechos con materiales y piedras preciosas.[63] Originalmente la plaza, situada en la zona este de la villa, estaba rodeada por un doble pórtico de 68 columnas de mármol cipolino y granito de Oriente, del cual no quedan sino sus bases; en la pared del fondo del pórtico sobreviven semicolumnas de ladrillo revestidas de escayola. Se encuentra acotada en sus extremos cortos por un vestíbulo en forma octogonal, por el norte, y un gran atrio con cúpula y ábside semicircular, por el sur. Es característica de la villa Adriana la serie de rigurosos ejes de simetría que dirigen la mirada del visitante hacia focos de atracción específicos: ábsides, exedras, nichos, *œcus*, cámaras, patios.

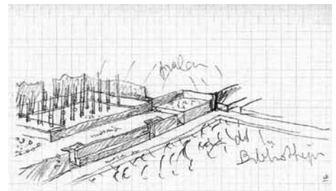
En la villa Adriana reina la proporción. En el siguiente dibujo de la Piazza d'Oro, Jeanneret muestra cómo se relaciona el corredor que bordea la plaza[64] con las tres salas y el atrio de la fuente.[65] Una planta parcial de la zona sudeste, en la que dibuja el gran ábside del *atrium,* evidencia el eje de simetría que atraviesa de sur a norte el conjunto de la plaza.[66] Traza un plan de todo el conjunto,[67] dibuja el vestíbulo del lado norte y anota que, cuando se entra en esta sala Q,[68] «la forma del vestíbulo es agradable a la vista».[69] En la perspectiva, Jeanneret proyecta la gran exedra que, en cierto sentido, con su potente forma cóncava, reclama la mirada del espectador. En la planta del conjunto realza el jardín, sus corredores perimetrales y el palacio imperial[70] dispuesto al este de las salas que bordean el *atrium*. Finalmente comenta que en todo el conjunto reina un «orden adorable».[71]

Le Corbusier solía buscar leyes generales y principios ordenadores, así el joven Jeanneret percibe que la Piazza d'Oro está sostenida por una rigurosa simetría, nota además que todo el conjunto tiene una forma rectangular dividida en dos partes, una zona casi cuadrada: el jardín, y otra rectangular, más pequeña: la zona del *atrium* subdividida a su vez en tres partes: el *atrium* absidiado propiamente dicho y dos franjas en sus costados, las cuales también están subdivididas en tres: las salas con las que Jeanneret comenzó su aproximación a la Piazza d'Oro. En este conjunto rige una relación proporcional entre las partes y el todo. Las partes están sostenidas por una firme geometría, los arquitectos de Adriano parecen haber empleado el recurso matemático de la «sección de oro»; al menos así se deduce de los precisos dibujos a mano alzada que parecen recoger la armonía del conjunto de manera intuitiva.

Concluye su segundo recorrido en el patio de la biblioteca, es decir, el mismo punto donde finalizó la primera visita. Ha hecho un recorrido que abarca el conjunto de las ruinas. Su dibujo del patio[72] es prácticamente idéntico al primero (véase la fig. 409). El joven queda intrigado con la terraza ajardinada y suspendida que asoma al espléndido patio de olivos de la gaditana Vibia Sabina, esposa de Adriano y sobrina de Trajano. Jeanneret no ha tenido que viajar hasta Babilonia para descubrir los jardines suspendidos: en la villa del emperador y en Pompeya, descubre el jardín en el aire, levantado del suelo, dispuesto sobre la cubierta como solaz de la edificación.

Segunda visita a la villa d'Este

Jeanneret se dirige nuevamente a Tívoli para continuar con su apreciación de los jardines de la villa d'Este. Su primera visita había concluido en la fuente Oval y ahora se encamina hacia

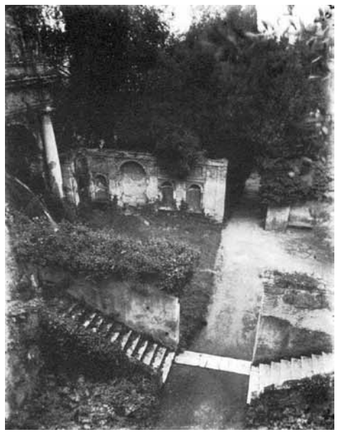


431

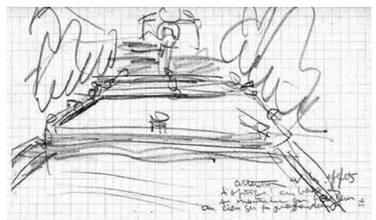
62. Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 126.
63. Guía Baedeker, pág. 357.
64. Carnet 5, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 85.
65. Ibídem.
66. Ibídem.
67. Ibídem.
68. Ibídem, pág. 86.
69. Ibídem.
70. Ibídem.
71. Ibídem.
72. Carnet 5, en Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 91.



432



433



434



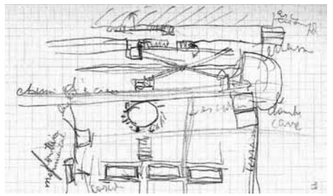
435

al extremo opuesto, al oeste, exactamente al conjunto que forman la fuente del Emperador y la de la Lechuza. Dibuja una planta y un alzado, que recogen cabalmente la transición entre los dos recintos. Se trata, una vez más, de una relación proporcional entre un recinto rectangular y otro cuadrado. En la planta, señala el camino que permite el acceso por el este a la fuente de la Lechuza; las dos piletas que enmarcan la entrada, el nicho de la gran fuente; la entrada B, que admite el paso al recinto del Emperador, y las dos escaleras simétricas flanqueadas por muros, que sortean la fuerte inclinación del terreno y permiten llegar hasta el nivel superior de la Rometa, A.[73]

El alzado recoge la transición escalonada de estos recintos; al fondo se ve parte de la villa, el enorme arco triunfal de la Grotta di Diana. Ya en la terraza de la Rometa, toma una fotografía del camino que han trazado sus pasos: una magnífica vista desde el nivel superior que se abre a los dos recintos ajardinados.

El viajero se dirige al norte, hasta los estanques que atraviesan de este a oeste los jardines. Esta sucesión termina en una gran terraza que ha dibujado desde la planicie.[74] La arcada, que mantiene a ultranza la rectitud del horizonte sobre la pendiente del terreno, refleja una característica similar a del *pecile* de la villa Adriana. Otro esquema enseña una perspectiva de los estanques en dirección a la fuente del Órgano. «¡Atención a los efectos ópticos!»,[75] advierte. No se trata de un trampantojo, sino de una efectiva distorsión óptica: las piscinas, aunque alargadas en el sentido este-oeste, se muestran cuadradas e incluso anchas,[76] engañando al espectador desprevenido sobre sus proporciones reales. La visita a la villa d'Este y a Tívoli concluye con el dibujo de la planimetría general del conjunto, en que reconstruye sus movimientos previos por los jardines.[77]

Hasta este instante y desde su paso por las poblaciones ribereñas del Danubio, la travesía de Jeanneret ha tenido como escenario tierras desconocidas para él. Pero a partir de hoy todo será distinto. Restan tan solo seis días para que el viaje a Oriente llegue a su fin y Jeanneret regrese a casa. El camino que falta por recorrer, el que surca la región de la Toscana, ya había sido explorado por el joven cuatro años atrás, en compañía de Léon Perrin. Ahora, final del mes de octubre de 1911, Jeanneret toma un tren rumbo a Florencia, donde, además de enfrentarse con su pasado, se reencontrará con arquitecturas que se alejan de las de la Roma antigua.



436

432 Planta y perspectiva de la fuente de la Lechuza y fuente del Emperador. .

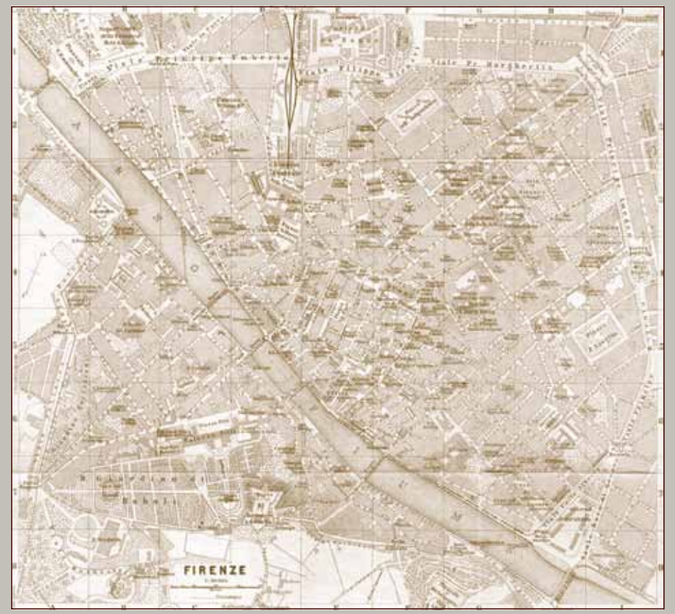
433 Fuente de la Lechuza y fuente del Emperador.

434 Piletas en dirección a la fuente del Órgano.

435 Piletas de los jardines.Postal. FLC L5-8-276.

436 Planimetría general.

73. Carnet 5, en Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 92.
74 Ibídem, pág. 94.
75. Ibídem, pág. 95.
76. Ibídem.
77. Ibídem, pág. 99.





CAPÍTULO 15

FLORENCIA, FIESOLE Y GALLUZZO

El jueves 26 de octubre, Charles-Édouard Jeanneret parte de Roma en dirección a la ciudad de Florencia. Pero debido a su escaso presupuesto no toma el tren que comunica ambas ciudades de manera directa pasando por Orte, Orvieto, Chiusi y Terontola, sino que compra un billete para el tren-ómnibus que, en aquellos años, tardaba 9 horas y media en cubrir el trayecto.[1]

Con el deseo de regresar pronto a su hogar, que había abandonado antes de emprender el periplo alemán,[2] descarta de su itinerario la ciudad de Orvieto y dos poblaciones del corazón de Italia, Perugia y Asís, al este de la vía férrea.[3] Dos páginas, pertenecientes a dos cuadernos distintos, confirman que pensaba visitarlas, pues en ambos repite de manera casi exacta[4] los mapas que indican la ubicación y el precio de las pensiones donde debía hospedarse. Al otro lado del camino, al oeste, y muy cerca ya de Florencia, se queda en el tintero Siena. En una carta a Klipstein desde Pisa, comentará: «Habrá notado que he desechado visitar Asís, Orvieto, Siena, ya que por el momento soy incapaz de sentir admiración ecléctica. Deseo el golpe profundo, emotivo en sí mismo, y sin más consideraciones».[5]

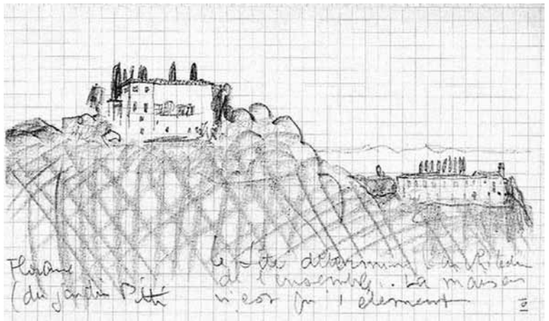
Deberá conseguir alojamiento para los próximos dos días y acudir a la oficina de correos, donde le aguarda correspondencia de su familia y una postal enviada por William Ritter.

Hacía cuatro años que Jeanneret había recorrido la ciudad con el escultor Léon Perrin,[6] su compañero de la Escuela de Artes Decorativas de La Chaux-de-Fonds, en uno sus primeros viajes de estudios por la región de la Toscana.[7] Soledad era lo que buscaba en 1907,[8] y es lo que experimenta paradójicamente en 1911, cuando quizá añora los días de camaradería junto a su amigo Klip.

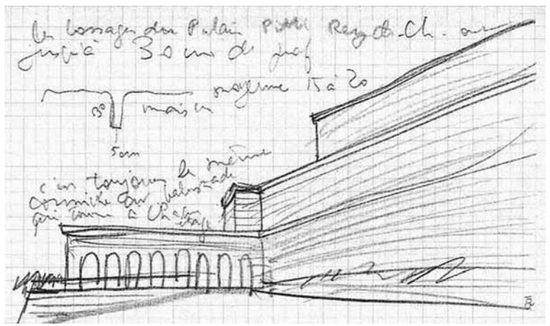
En el segundo día de esta visita, Jeanneret responde a Ritter; además de algunos comentarios con relación a L'Eplatennier, su porvenir y algunas anécdotas, le dará cuenta de la expresión de sus últimas acuarelas y de sus devaneos entre la luz y la oscuridad:

> […] Usted es rigurosamente lógico. […] Con tres palabras aclara la situación. Créame que no estoy disgustado, sino feliz de esos rayos de luz que lanza aquí y allá para aclarar la situación ridícula en la que estoy atascado. […] tengo el atrevimiento de querer reaccionar con respecto a L'Eplattenier. Y él me prestará su fortaleza. Es demasiado tosco, lo ha dicho usted. Él tiene capacidad […] No es el simplón, sino el San Gotardo, el trágico túnel;[9] así es el porvenir para mí, es duro, apresurado, árido, peligroso. Ya mismo frunzo el ceño ante el esfuerzo que me espera […] Al menos en mis acuarelas enloquezco con el negro y el blanco, el gris sucio con color dentro. Me parece que hay un realce extraño. Hice un Partenón con verde esmeralda y bermejo. Otro con bermejo y negro. Y hace unos días, el templo de Júpiter con negro, verde y rosado. Pierdo la cabeza. Me disgusta lo que hago, lo desecho todo en 10 minutos, pero sin repudiarlo. No hallo mi camino. Veo en mí, más bien, un profundo estupor. Pero también para hacer un cielo que reviente de luz, hay que dejar el papel completamente blanco, integralmente [...][10] no pintarrajear nunca. Sin embargo es extraña esa persistencia del negro [...], de gris manchado que resulta amargo [...] trágico. ¿Sabe que en el fondo tengo el alma impregnada de ello? Camino como un hombre ebrio con grandes distancias de luz y oscuridad.[11]

1. Karl Baedeker: *L'Italie des Alpes à Naples*, pág. 218.
2. Con un breve salto a su ciudad natal: «En junio de 1910 asistió al congreso del Deutscher Werkbund en Berlín, y hacia noviembre (tras un viaje a La Chaux-de-Fonds para asistir a la inauguración del Monument à la République, obra de L'Eplattenier) estaba instalado en el estudio de Peter Behrens». William Curtis*: Le Corbusier. Ideas y formas*, pág. 31.
3. En la página 182 del carnet 3 aparece la cronología de un eventual itinerario por la Italia central: «Naples et Pompéi Paestum du 3-10 / Rome 10-30/Orvieto 3/ Sienne Arezzo 6/ Assises 16/ Arezzo Pérouse 18».
4. El texto de la primera de las páginas («Perouse chiesa palazzo pension No. 1 ou 2 gds escaliers architecturaux on monte jusqu'en haut. Pension 5 fr par jour arrivée Assise albergo porte arrivé», Carnet 3, pág. 181) varía muy poco del de la segunda («Perouse chiesa palazzo arrivée pension No. 1 ou 2 gd escalier on monte jusqu'en haut. Pension 5 f p. j. Assise albergo arrivée», Carnet 4, pág. 190). Bajo estas líneas aparece la mención del Hôtel du Sénat, al que se cita en Roma. Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*.
5. FLC E2-6 132T.
6. Así lo expresa años más tarde el propio Le Corbusier: «Voici donc Édouard Jeanneret, à 19 ans et quelques mois, partant pour l'Italie, sans autre pécule que celui qu'il a gagné, sans autre soutien qu'en lui-même». Paul Turner: *La formation de Le Corbusier,* pág. 39. «And soon thereafter he depicted Perrin as moody, dull-witted, and incompatible as roommate». H. Allen Brooks: *Le Corbusier's Formative Years,* pág. 99.
7. Para ampliar el panorama de este viaje, véase *Il viaggio in Toscana*, con textos de Giuliano Gresleri, Grazia Grobi y Paolo Sica.
8. Turner, opus cit., pág. 39.
9. En el 2006, el túnel de San Gotardo, que pasa por debajo de la montaña del mismo nombre y divide la Suiza italiana de la alemana, es aquel lugar donde murieron calcinadas cientos de personas, al desatarse un incendio.
10. Así en el original.
11. FLC R3-18 120.



437



438

437 Jardín Boboli, fuerte Belvedere y palacio Pitti.

438 Palacio Pitti.

Sin más preámbulos, Jeanneret comienza su recorrido en el extremo sudoeste de la ciudad de Florencia con la contemplación de los jardines de Bóboli, ubicados detrás del Palazzo Pitti, que Cosme I mandó proyectar en 1550.

El jardín de Bóboli y el palacio Pitti

Desde la otra orilla del Arno, probablemente en las proximidades de la galería de los Uffizi, Jeanneret dibuja una vista del conjunto de los jardines.[12] A la izquierda y arriba se ve un volumen cúbico: el fuerte del Belvedere, y a la derecha y abajo, uno rectangular: el palacio Pitti. Jeanneret considera estas edificaciones como piezas integrantes de una gran composición: observa «El sitio determina la arquitectura del conjunto. La casa no es sino un elemento».[13]

Luego se dirige a la antesala de los jardines y traza una vista al sesgo en dirección sudeste que deja entrever la fachada del palacio. Repara en la cornisa que separa cada uno de los tres pisos[14] y en la balaustrada que gira y conforma el edificio en forma de L, muy similar a la configuración de la villa d'Este y al muro del *pecile* de la villa Adriana. Como en este último, el encadenamiento horizontal del reticulado del muro acentúa la perspectiva. El joven subraya las juntas de la construcción en sillería, cuyos bloques forman el almohadillado siguiendo la tradición de los antiguos edificios romanos.

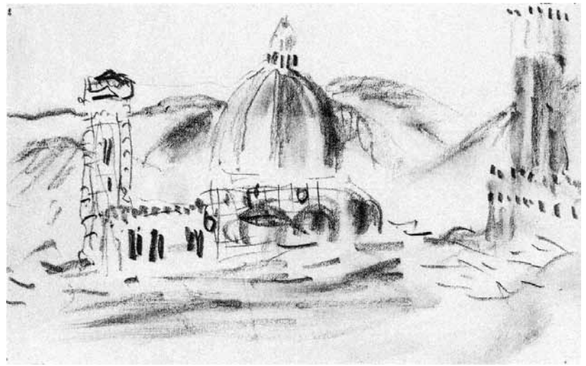
Al igual que el palacio de Versalles en París, Belvedere y Schonbrünn en Viena o la villa d'Este en Tivoli, el palacio Pitti hace las veces de mediador entre la parte consolidada de la ciudad y una gran área libre ajardinada. Muchos palacios renacentistas se liberan de sus construcciones aledañas y «exhiben su condición de piezas exentas dentro del tejido urbano»,[15] una característica del palacio que atraerá la atención de Jeanneret, pues en su trayectoria buscará colocar piezas autónomas en superficies verdes. Así, si se proyecta unos años hacia adelante la imagen de edificaciones de configuración simétrica clásica como las que acabamos de citar, podríamos estar ante los «volúmenes edificados» (*type redant*) que Le Corbusier diseña para sus propuestas urbanísticas y con las cuales se opone al típico «paralelepípedo fatídico» (la manzana consolidada) abierto a la calle, perforado de patios, es decir, el simple residuo de los cruces de calles pintorescas, resultantes de la parcelación, y causante, según el maestro, de tantas desgracias.[16]

Después de bordear el palacio por el costado norte, es posible entrar en los jardines que se extienden sobre un terreno en pendiente, hasta alcanzar, por el camino central, la Fontana de Neptuno y la fortaleza del Belvedere, y por el camino que lleva al oeste, la vasca del Isolotto. Jeanneret observa que, en Bóboli, el sitio determina la arquitectura del conjunto y las edificaciones no son más que un elemento.

La arquitectura de Le Corbusier no establece un pacto mimético con la naturaleza;[17] sus edificios se disponen sobre el suelo y se articulan unos con otros gracias a un complejo sistema de trazados reguladores y a través de unas geometrías muy controladas, de un orden similar a las que regulan los jardines renacentistas. Señala Norberg-Schulz: «El palacio da al hombre su "lugar" en el entramado social; la villa lo relaciona con la naturaleza y, en los casos de transición, se sintetizan los tres elementos».[18]

Desde Bóboli se contempla un magnífico panorama de la ciudad: el campanario del Giotto, la cúpula de Santa Maria dei Fiore y el palacio Vecchio. En uno de sus dibujos, recoge la atmósfera florentina e intenta fusionar la cúpula con las colinas que rodean Florencia. Giorgio Vasari sugería que los «montes aledaños a Florencia son semejantes a ella», y Leonardo Benevolo

12 «Florence (du jardin Pitti)». Carnet 5, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 101.
13. Ibídem.
14. Ibídem.
15. Carles Martí Arís: *La variaciones de la identidad*, pág. 128.
16. François de Pierrefeu et Le Corbusier: *La maison des hommes*, pág. 169. Tantas como las que en algunas ciudades pudo haber causando el bloque aislado.
17. Para Le Corbusier, es el fenómeno natural antagonista.
18. Christian Norberg-Schulz: *Arquitectura barroca*, pág. 22.



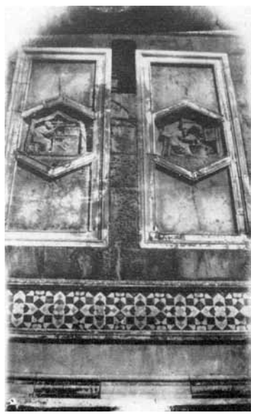
439



440



441



442

439 Campanario de Giotto y cúpula de Santa Maria del Fiore.

440 Santa Maria del Fiore y palacio Vecchio, 1907.

441 Campanario de Giotto y costado de la catedral.

442 Bajorrelieves de los bajos del campanario de Giotto.

443 Baptisterio, campanario y detalle de la puerta de Pisano.

afirma que la cúpula es: «un artefacto excepcionalmente grande y bien situado, que se divisa desde varias decenas de kilómetros y está configurado de modo que permite esa vista lejana: se considera homogénea respecto a los elementos naturales que la rodean».[19]

Volviendo al dibujo que describíamos, parece ser una versión actualizada de un boceto de similares características hecho en su primer viaje a Florencia. Sin embargo, los dibujos de Jeanneret de esa etapa de aprendizaje están más emparentados con la expresión esmeradamente realista y microscópica de L'Eplattenier o John Ruskin.

En su primer viaje de 1907, describía una ciudad ruidosa, llena de mosquitos, moscas, gatos e italianos degenerados.[20] Escribía a L'Eplattenier: «La ciudad me parece poco rica en arquitectura, ¿no es así? ¿O son mis ojos todavía deslumbrados por Pisa?»[21] Pero en este viaje de 1911, la mirada será diferente.[22]

La plaza de la Catedral

Jeanneret se encamina a la plaza de la Catedral. Allí dibuja una vista del costado sur de la catedral, y que tiene como remate el campanario del Giotto, «de fuste torcido» y de «una finura exquisita», como dice Ruskin en «La lámpara del sacrificio».[23] En el cuaderno anota:

> Es un cubo célebre [¿] por la noche. El zócalo es perfecto, compuesto de formas trabajadas y diseños verticales. Desde A, es un desastre, es basura. Pero esas dos grandes superficies (*campanile* y domo), blancas con ribetes verdes, no están nada mal.[24]

Con trazos gruesos y rápidos, marca los ritmos de los bajorrelieves, hornacinas y arcos. Además de establecer la relación entre el campanario y la catedral, se preocupa por captar la incidencia de la luz de la tarde que choca contra el campanario, y los diferentes ritmos del ventanaje que va decreciendo hasta terminar en un único vano.

Toma una fotografía de un par de bajorrelieves que decoran los bajos del campanario. La mayoría de ellos, obra de Andrea Pisano,[25] aluden a escenas de las actividades humanas. Para representar el trabajo agrícola, Pisano recurre a la figura de dos hombres que aran el campo con la ayuda de una yunta de bueyes. Conjuntamente con los bajorrelieves del campanario, Pisano forjó una de las tres puertas del baptisterio, la del costado sur, con la intención de superar las puertas de bronce de la catedral de Pisa y siguiendo los consejos de su maestro Giotto. La puerta se compone de 28 relieves que narran los episodios de la vida de Juan Bautista y las virtudes cardinales. Un pequeño esquema en una de las últimas páginas del quinto cuaderno de viaje[26] muestra el umbral de la puerta, junto al cual escribe: «El doble umbral de la puerta de Pisano es de bronce, usado y metálico. Cuando las puertas están abiertas, resulta un vasto cuadro de metal, pues encajan justo en el marco».[27] La decoración del marco es obra de Vittorio, uno de los hijos de Lorenzo Ghiberti, quien hizo la puerta del costado norte y la que se abre al este, frente a la catedral, conocida como la «del Paraíso».

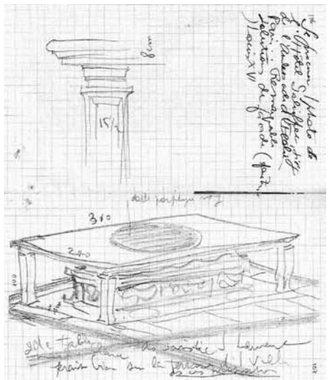
San Lorenzo

Desde la esquina septentrional de la plaza de la Catedral y después de girar hacia el norte por la calle Borgo San Lorenzo, se llega a la plazoleta que da acceso al conjunto de la biblioteca



443

19. Leonardo Benevolo: *La captura del infinito*, pág. 18.
20. Brooks, opus cit., pág. 99.
21. Ibídem, pág. 101.
22. Sobre el viaje de 1907, véase Germán Hidalgo: «La constatación de un aprendizaje», pág. 29.
23. John Ruskin: *Las siete lámparas de la arquitectura*, págs. 43 y 45.
24. Carnet 5 en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 104.
25. La mayoría de los relieves de la zona inferior del Campanille son obra de Andrea Pisano; posteriormente Luca Della Robbia añadió cinco. El ciclo de relieves se conserva en la sala del Museo de la Catedral.
26. En 1907: «Meanwhile Pisano and Ghiberti's baptistry doors receive only passing reference in his correspondence and no sketch of them (if made) survives». Brooks, opus cit., pág. 103, nota 7.
27. Carnet 5, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 117.



444

Laurenziana y la iglesia de San Lorenzo. Comenzada por Fillipo Brunelleschi hacia 1419, es de tipo basilical con planta de cruz latina, naves laterales separadas por columnas y un amplio transepto en el que se circunscribe una cúpula. La nave central está cubierta con un techo artesonado lagunar que recuerda el cielorraso de Santa María in Cosmedin, pero, sobre todo, el de Santa María Mayor en Roma.

Gracias a Vasari, se sabe que Brunelleschi –al igual que Jeanneret– se adentró en la Roma antigua para descubrir la arquitectura clásica y las basílicas paleocristianas, que se convirtieron en la fuente de su arquitectura. De hecho, Brunelleschi –del mismo modo que Le Corbusier– pensaba que la arquitectura había perdido el carácter clásico; de ahí que sus viajes a Roma no fueron más que la búsqueda de un punto de apoyo para salir de la barbarie que, según el arquitecto renacentista, imperaba en su época.[28]

Ya en la iglesia, Jeanneret atraviesa la nave central hasta encontrarse con el transepto bajo la cúpula. En el cruce de las naves, los visitantes tienen dos opciones: pueden optar por Brunelleschi o por Miguel Ángel, sin importar el siglo que les separa. Por el sur, el transepto conduce a la *sagrestia Vecchia*; por el norte, a la *sagrestia Nuova*. En 1911, Jeanneret se inclina por la de Brunelleschi, en 1907 lo había hecho por la de Miguel Ángel.

La *sagrestia Vecchia* está conformada por dos formas geométricas simples: el cuadrado (cubo) y el círculo (esfera), ambas constituyen la base tipológica de la capilla funeraria; se trata del primer espacio de planta centralizada del Renacimiento. Jeanneret, aparte de las proporciones del recinto, se concentra en la mesa de mármol, situada en el centro del espacio, que recubre la tumba de Juan de Médici y de su esposa Picardia, como se aprecia en el siguiente dibujo. Señala la losa circular de pórfido rojo incrustada en la losa de mármol, del mismo calibre que las losas del pavimento del Panteón, anota las medidas[29] y repara en la posición de las patas, ligeramente remetidas con relación al reborde del tablero. En la página superior, detalla el punto de encuentro de la pata con la mesa y comenta que estaría bien una mesa de estas proporciones en la terraza de una villa.[30]

Como hemos dicho, en su primer viaje a Florencia, Jeanneret se había decidido por la *sagrestia Nuova* de Miguel Ángel, mandada construir por el papa León X hacia 1519 y conocida como la capilla de los Médici y su mausoleo. El joven visitó el sepulcro en dos ocasiones: el 15 de septiembre[31] y la mañana del 6 de octubre, justo el día de su vigésimo aniversario.[32] En su interior se encuentran los sepulcros de Lorenzo y Giuliano de Médici. Lorenzo, duque de Urbino, media entre el «crepúsculo y la aurora»; Giuliano, duque de Nemours, entre la «noche y el día». El núcleo espiritual de la capilla viene dado por la presencia de la escultura de la Virgen María sosteniendo con solo una mano al niño Jesús, que, con un dinámico movimiento de cadera, se gira hacia la Mater Dolorosa.

En este punto del viaje conviene señalar que Le Corbusier establece un puente entre la capilla de los Médici de Miguel Ángel y la basílica de Santa María in Cosmedin. Lo deja entrever en *Vers une architecture*:

> Por último, su interior habría sido comparable a la apoteosis monumental de Santa María in Cosmedin: la capilla de los Médici en Florencia nos muestra qué cotas habría alcanzado esta obra [la basílica de San Pedro] que se había planeado con tanto esmero.[33]

444 Mesa de mármol que recubre la tumba de Juan de Médici y de su esposa Picardia.

445 Fragmento de la portada de Santa Maria Novella.

Para ampliar la serie de asociaciones que le ha suscitado la pequeña basílica de Cosmedin, se podrán releer las visitas de Jeanneret a las capillas de Brunelleschi y Miguel Ángel del siguiente modo: la *sagrestia Vecchia* representa un recinto cupulado bajo y penumbroso; la *sagrestia Nuova*, un recinto cupulado esbelto y luminoso. Si bien las capillas no son contiguas –están separadas por el transepto de la iglesia–, se trata de dos espacialidades con una misma base tipológica, pero con proporciones y atmósferas diferentes.

Aunque parezca descabellada la siguiente comparación, las capillas mediceas son similares a los dos recintos que conforman la mezquita Verde en Bursa: un recinto cupulado en penumbra, acompañado de otro más esbelto y luminoso. De hecho, un cierto orientalismo está presente en la sacristía de Brunelleschi, como señala James Ackerman en su libro sobre Miguel Ángel:

> Miguel Ángel introduce una zona intermedia con arcos flanqueados por ventanas. Eleva las pechinas hasta una zona más alta con ventanas en el centro sobre las cuales eleva una cúpula casetonada y una linterna de un estilo absolutamente diferente del exótico orientalismo del diseño de Brunelleschi.[34]

En la iglesia de La Tourette se encontrarán actualizados estos elementos vivos de la tradición arquitectónica que se han venido señalando desde el paso de Jeanneret por Estambul. Sigue Ackerman, sobre la capilla medicea y los edificios posteriores del maestro renacentista:

> […] las ideas se transforman y maduran ante nuestros ojos con solo mover la vista. En este caso, el cambio es más drástico, porque es resultado de una rápida transformación desde la aceptación de una tradición antigua a la formulación de una nueva...[35]

Este comentario nos sirve para definir la arquitectura de Le Corbusier. En San Lorenzo, además de la biblioteca, Miguel Ángel proyectó la fachada de la iglesia; pero, como se sabe, su elegante portada marmórea nunca llegó a revestir el frente, de manera que la iglesia quedó luciendo el rostro austero que la acompaña hasta hoy en día. Jeanneret no se interesa por la fachada de San Lorenzo, pero sí por la de otra importante iglesia florentina.

Santa María Novella

Para llegar al conjunto dominico, donde se encuentra la iglesia de Santa María Novella, el visitante debe tomar la vía de Giglio en dirección sudeste hasta topar con la vía de Banchi, caminar unos pasos al este y desembocar en la plaza del mismo nombre. Jeanneret presta atención a la fachada de la iglesia. Fechada alrededor del año 1300, se sabe que hacia 1456 Giovanni Rucellai encomendó su remodelación a Leon Battista Alberti, quien proyectó la portada central, el ático y el frontón superior, enmarcó la parte inferior con pilastras laterales y añadió cuatro columnas para acentuar la verticalidad de la fachada. En una de las fotografías de Jeanneret, se puede observar el interés focalizado en el cuadrante inferior izquierdo de la fachada, sobre los cuatro arcos apuntados, los nichos sepulcrales (*avelli*) y la arcada ciegos, las pilastras, tímpanos y basas, y la puerta con su frontón ciego, dispuesta en el tercer arco fuera del eje de simetría de este tramo.



445

28. Giorgio Vasari: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabüe a nuestros tiempos*, pág. 221.
29. Carnet 5 en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 107.
30. Ibídem. Compárese con la mesa en la terraza de la villa Savoye.
31. Brooks, opus cit., pág. 105.
32. Ibídem, pág. 108.
33. Véase «Michel-Ange», en Le Corbusier: *Vers une architecture*, pág. 138.
34. Ackerman: *La arquitectura de Miguel Ángel,* pág. 65.
35. Ibídem, pág. 85.



446

446 *Sacra conversazione*, Giovanni Bellini.

447 *Vergine col divin figlio*, Cimabue. Postal. FLC L5-8-49

Según la guía Baedeker, el espacioso interior de Santa María Novella se distingue por sus proporciones y por las esbeltas bóvedas que se sostienen en doce sólidos pilares.[36] En esta iglesia las pujantes formas del gótico se funden con las dimensiones horizontales del espacio interior, produciendo una nave un tanto achatada. Los límites entre la nave central y las laterales desaparecen casi por completo, gracias a la amplitud de las arcadas ojivales. Giorgio Vasari rechazaba todos los elementos del gótico por considerarlo propio de bárbaros; lo mismo opinaba Le Corbusier.[37] Entre los años 1565 y 1572, Vasari introdujo algunos cambios en la iglesia: entre otros, ordenó la demolición del coro monástico, modificó el centro de la nave y añadió altares laterales.

Este conjunto arquitectónico de los dominicos está formado por la iglesia, el viejo cementerio, el claustro de los muertos, el claustro verde y el claustro grande. Al fondo del claustro verde se abre una exquisita puerta flanqueada de amplias *bífore* con columnillas salomónicas que dan acceso a la capilla de los Españoles. Esta era la antigua sala capitular de los dominicos y fue construida hacia 1350, bajo la dirección de Jacobo Talenti. Más adelante fue denominada capilla de los Españoles (*cappellone degli Spagnolo*) porque allí se celebraban las funciones religiosas de los españoles que formaban parte del sequito de Leonor de Toledo, esposa de Cosme I.[38]

El joven ya había visitado en su viaje de 1907 el conjunto y regresa en esta ocasión para detenerse de nuevo ante la pequeña capilla, descrita y recomendada ampliamente por John Ruskin:

> […] y volveremos lo más pronto posible al claustro verde de Santa María Novella. Nos detendremos en su avenida occidental y miraremos del otro lado la entrada de la capilla llamada Española. Hay en el interior de la galería, enfrente de nosotros, un arco de entrada bastante sencillo. Pero nada revela exteriormente la existencia de una capilla que sea digna de despertar nuestra atención: ni muros, ni piñón, ni cúpula, dominando el resto del edificio, nada más que dos ventanas abriéndose sobre el claustro y encima una repisa que apenas se distingue.[39]

Los Uffizi

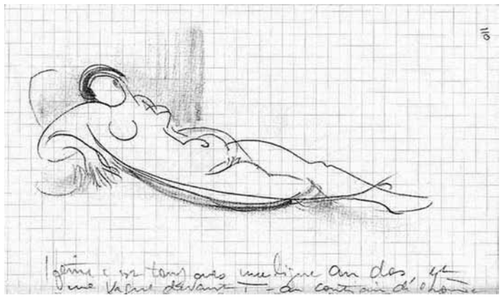
Jeanneret se dirige a la ribera del Arno para visitar la galería de los Uffizi. El edificio de Giorgio Vasari se encuentra en el centro vital de Florencia, en un espacio situado entre la Piazza della Signoria y el Lucarno Acciaioli, bordeando la margen izquierda del Arno. La planta del edifico tiene forma de U y se abre a la Piazza de la Signoria, a través de dos largas alas, al este y al oeste, y con un cuerpo intermedio que presenta un vasto y elegante pórtico orientado al sur.

Visita la Galería de los Uffizi el 27 de octubre. Ningún comentario o dibujo aluden al singular espacio retenido entre las dos alas del edificio.[40] Un par de esquemas de su cuaderno indican que estuvo en la galería. Conservará además varias postales de pinturas, indispensables para el estudio de Florencia y la Toscana, para comprender los albores de la vida y la sociedad renacentista y determinantes para vislumbrar el nacimiento de la Edad Moderna, entre las que se encuentra la *Sacra Conversazione*, de Bellini, que Jeanneret ha tenido presente desde Viena y que entonces creyó que se exhibía en la galería Liechtestein,[41] y *Vergine col divin figlio*, de Cimabue, mencionada en el capítulo del monte Athos, que Le Corbusier recordará en su última vista a Florencia en 1965:



447

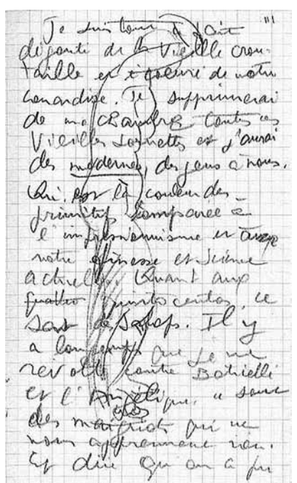
36. Guía Baedeker, pág. 190.
37. Le Corbusier: *Urbanisme*.
38. Ruskin, opus cit., págs. 61-77.
39. Ibídem, pág. 63.
40. Véase la comparación de Colin Rowe entre los Uffizi y la unidad de Marsella en Colin Rowe: «La crisis del objeto: dificultades de textura», pág. 70.
41. Véase el capítulo «Viena» de este mismo trabajo.



448



449



450



451

448 La *Venus de Urbino*.

449 La *Venus de Urbino*, Tiziano.

450 *Venus en la tribuna de los Médicis*. Galería de los Uffizzi.

451 *Venus en la tribuna de los Médicis*. Galería de los Uffizzi. Fotografía complementaria.

> […] per Firenze, che io amo da tanto (1907), città che si propone prima del Rinascimento, e dà la prova dello spirito col suo Battistero, e traversa i suoi Giotto e con quella madonna di Cimabue che ho visto l'altra volta. Per Firenze che accoglie con tanta gentilezza… Corbu, venuto como studente 55 anni or sono, e che non è bruciato, ma stimato per la sua fatica, modesta, perseverante, ostinata.[42]

De todas las pinturas y esculturas que el joven pudo haber visto este 27 de octubre solo menciona las de Ucello y Giorgione en una carta a Klipstein, en la que le dice que no ha encontrado El Greco que le recomendó.[43] Pero en su cuaderno encontramos el esbozo de una mujer, la *Venus de Urbino*, de Tiziano. Venus yace desnuda y tendida sobre una sábana blanca. El fondo reproduce el interior de una estancia veneciana con dos damas de compañía que buscan vestidos en un baúl para cubrir la desnudez de Venus. El lienzo está compuesto por un ángulo recto; la intersección de este concuerda con el centro sexual de Venus. Tiziano lo ha cubierto discretamente con la mano izquierda de la mujer. Toda la tensión de la pintura se concentra justo en el cruce de los dos ejes que dividen a la Venus, tanto horizontal como verticalmente. En su dibujo, Jeanneret remarca con un único trazo la espalda de la mujer, que se funde con su pierna derecha, y al margen anota: «una mujer es siempre una línea en la espalda, y sinuosa por delante, al contrario del hombre».[44]

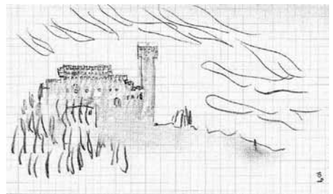
Volviendo a los Uffizi, la siguiente imagen que esboza en su cuaderno está refundida entre uno de sus comentarios escritos. Ciertamente no se trata de una pintura, sino del esbozo de la silueta de una de las esculturas expuestas en la sala octogonal, llamada la Tribuna, situada en el ala este de la galería de los Uffizi. Francisco I de Médici encomendó a Bernardo Buontalenti la tarea de construir una sala de exposición idónea para guardar las mejores piezas de caza de la poderosa y acaudalada familia.[45] Entre los trofeos que guarda la sala figuran las esculturas del *Afilador*, los *Luchadores*, un *Fauno danzante* y pinturas de Pontormo, Vasari, Bronzino, Tiziano y Rosso Florentino.

La escultura que dibuja Jeanneret se expone a la derecha de la famosa *Venus de Médici*,[46] procedente de la villa Adriana, de la que escribió Hippolyte Taine en su *Voyage en Italie*.[47] Pero la primera tiene los brazos separados del cuerpo. El brazo derecho rodea la cabeza; la pierna izquierda, flexionada, como aparece en el dibujo. En cierto sentido, la sinuosidad de la espalda y nalgas de esta Venus contradice el comentario de Jeanneret sobre la de Tiziano.

Llegado a este punto, el lector ya se habrá percatado de que, a lo largo del viaje, Jeanneret ha pasado revista prácticamente a toda la historia de la escultura y la pintura: desde los rígidos apolos atenienses hasta los *contrappostos* de Miguel Ángel; desde Cimabue, maestro de Giotto, pasando por la pintura bizantina del monte Athos y El Greco, hasta llegar al armónico e intuitivo Cézanne y al colorido Signac. Es hora de hacer una recapitulación, un balance emitido desde la tribuna de los Médici. En el texto que se sobrepone a la figura de la mujer, el joven escribe y pontifica:

> Estoy absolutamente disgustado con los viejos pintores, dan asco. Quitaré de mi habitación todas esas viejas tonterías y pondré modernos, gente de la nuestra. ¿Qué es el color de los primitivos comparado con el impresionismo y con nuestra actual ciencia y delicadeza? En cuanto a los del Cinquecento, son porquería. Hace mucho tiempo que me rebelo contra Botticelli y Fra Angélico,[48] son unos alfeñiques que no nos enseñan nada. ¿Y qué se puede decir de Bartolomeo y sus consortes?

42. Tomado de Carlo Cresti: «Esprit di Toscana», pág. 101.
43. En 2006, la Galería de los Uffizi expone un único cuadro de El Greco, *San Juan el Evangelista y Francisco*, en la sala de Tintoretto y Barocci.
44. Carnet 5, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 110.
45. Según Lévi-Strauss, «la pintura era quizá un instrumento de conocimiento, pero era también un instrumento de posesión […] Los cuadros de un palacio florentino constituían una especie de microcosmos en el que el propietario había recreado, gracias a sus artistas, todos los rasgos del mundo al que estaba ligado, rasgos que quedaron a su alcance en una forma lo más real posible». Citado por John Berger: *Modos de ver*, pág. 96.
46. Copia romana de un original helenístico.
47. H. Taine: *Voyage en Italie II*, pág. 160.
48. A propósito del arte bizantino y del florentino, el vizconde Eugène Melchior de Vogüé ha señalado: «Los comienzos fueron, pues, idénticos en Florencia y Karyes: el arte florentino y el arte athonita brotan de un mismo manantial, como dos ríos idénticos: solo lo que viene después es distinto, como lo es el temperamento de las dos razas». Melchior de Vogüé: *Dos viajes al monte Athos*, pág. 54.



452

No los conocemos. Es por eso por lo que no se avanza. Pues nosotros somos más fuertes que ellos. La Antigüedad y las otras razas son nuestros puntales.[49]

Escrito el 27 de octubre 1911 en los Uffizi.[50]

El palacio Vecchio y la torre del Gallo

Desde el largo espacio que media entre las dos alas del edificio de los Uffizi, el transeúnte puede contemplar parte de la plaza de la Signoria y, saliendo por el costado este, el orgullo florentino: el palacio Vecchio con su gallarda torre almenada. En 1911 el joven no dibujó nada con respecto a ese «viejo ingrato» que había sido objeto de afectos y desprecios en 1907, como le comentó entonces a L'Eplattenier al escribir sus primeras impresiones de la ciudad:

> Como le decía, el palacio Viejo es una gran maravilla, pero es difícil estudiarlo, es de una potencia abstracta, en verdad. ¿Debo pues observar sobre todo las pinturas y las esculturas (me parece inútil intentar solamente copiar un Rafael o un Botticelli)?[51] ¿O estoy tomando el camino errado y debería, al menos, dibujar los palacios de la ciudad? Una palabra suya al respecto me sería de gran ayuda.[52]

Reafirma ahora su opinión de cuatro años atrás: «El palacio Viejo, ¡qué choza de los bárbaros!».[53]

El último dibujo de Jeanneret en Florencia mantiene un cierto parecido con el palacio Vecchio y con el Museo Nacional del Bargello: sólidos edificios almenados con una torre que irrumpe y domina el horizonte. El dibujo es una vista desde los jardínes de Bóboli hacia la torre del Gallo de la villa Bardini, ubicada en el suburbio austral de Arcetri. Se observa la edificación emergiendo entre las viñas de esa región.

Al final de su recorrido por la ciudad se refugia en el café Orcagna, como hizo en el Mahmoud Pacha de Estambul, para redactar una de sus últimas cartas del viaje. El nombre del café es un homenaje al pintor, escultor, arquitecto y poeta local Andrea de Cione.

El viernes 27 de octubre, Jeanneret escribe por primera vez una carta a su amigo Klipstein, quizá como señal de reconciliación después de la amarga despedida en Atenas. Además de rememorar tácitamente su visita de 1907 a la Toscana, Jeanneret alude a su paso por los Uffizi y nuevamente hace un balance de los muchos recuerdos que se le acumulan:

> Bueno, ¿y la villa Adriana y las termas de Caracalla, la basílica de Constantino y Pompeya? Ni una palabra al respecto, pero me pregunta si fui a ver El Greco. Pues no, me lo perdí, pues no sabía dónde estaba. Y no fui a los museos de pintura. ¡Horrible la pintura! Gris, negro, antiestético; los primitivos no conocen el oficio, ni la amplitud, ni el color. Memmi es una excepción de los españoles.[54] Orcagna en Pisa,[55] Ucello en los Oficios. Espantosa la escultura llamada antigua, en Nápoles, Roma y Florencia. […] Y la plaza de la Signoria me provoca el hastío del café de Mahmoud Pacha.[56] El campanil es una bella idea, lograda hasta 15 m de altura.[57] El baptisterio, lo adoro. La cúpula de la catedral es perfecta para un pueblo. Por lo demás, Florencia es mi pueblo, Roma es una ciudad, y San Pedro es una cúpula de ciudad. Roma no tiene silueta, ni alma. ¡Oh! Estambul, ¡oh! Atenas. Pero Roma tiene a los viejos romanos del ladrillo cocido, y el buen Dios permitió que se robaran todos los revestimientos de mármol. Así que es magnífica, única, subyugante. Es un museo para un arquitecto […] Siento un gran respeto por nosotros mismos. Somos una época. ¡Imagínese pensar que Oriente ha asesinado a Occidente! ¿Qué es Italia? El mar todo azul, mezquitas, cementerios, casas de madera. En Estambul, minaretes y domos. ¡En todo Oriente, la misma cosa! En Italia, somos nosotros, grises, prolijos y habladores, vanidosos, complicados y mezquinos. ¿Los frescos del Quattrocento? Ponga un disco al lado, un hermoso círculo de un trazo negro sobre fondo blanco, le digo que esos frescos son una porquería. ¿No cree usted que pronto van a vender, rebajados, los museos? O los que los visiten serán los que van al cine. Los museos me espantan y las calles pintorescas y la parcelación.[58]

Por alguna razón de la que no se tiene noticia, interrumpe la carta, pero la retoma en seguida:

> Hoy he anotado para usted que muchos primitivos, para vestir a la Virgen, emplean el color negro profundo. Giorgione tiene dos cuadros con pequeños personajes cuyos vestidos y mantos son *una placa de negro absoluto*, para calentar todos los otros colores.[59] Estoy encantado con la arquitectura de la capilla de los Médici. Italia me importa un bledo y le digo adiós. En adelante iré a países en los que reine lo único. Mi próximo viaje será a Egipto, con Atenas al regreso. El Partenón, ¡Dios!, nunca lo hubiese creído. Lo tengo en los ojos, lo adoro. Allá vemos la Belleza. Pero ¿ya le dije que una fotografía de las pirámides, vista en Atenas, decidió mi regreso? […]

Jeanneret interrumpe de nuevo la carta y la retomará de camino a La Chaux-de-Fonds, cuando su tren circule por el camino que comunica Génova con Milán. Antes de abandonar Florencia definitivamente, como hizo en Bucarest, Roma o Estambul, el joven decide dedicar un día a recorrer un par de poblaciones aledañas. La primera de ellas es Fiesole, una antigua población etrusca más antigua que Florencia, con una importante zona arqueológica que tiene un teatro grecorromano, altares de la edad etrusca, ruinas de las termas ampliadas en la época de Adriano y restos de columnas y gradas de acceso al templo.

Fiesole

A 6 km al noroeste de Florencia, emplazada en una colina está Fiesole. El lector puede hacerse una imagen de la población gracias a una de las postales del joven, en la que se ve la línea del tranvía eléctrico que tiene como punto final la vasta plaza Mino de Fiesole.

En las inmediaciones de la población se encuentra San Domenico di Fiesole, el antiguo convento franciscano en cuya iglesia hay una *Virgen* y un *Martirio de los santos, Cosme y Damián* de Fra Angélico, y un *Bautismo de Cristo* de Lorenzo di Credi. No se sabe con certeza si en alguna de las dos visitas a Fiesole, Jeanneret visitó la iglesia, recomendada, no solo en la guía Baedeker[60] sino también en «The Third Morning», de Ruskin.[61]

El joven decide repetir la peregrinación que hizo hasta la cima de la colina en su primera visita. Para ello hay que seguir por la estrecha callecita que desde la plaza conduce

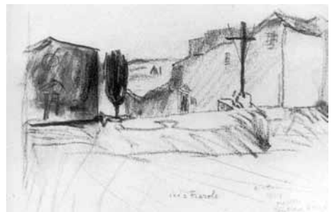


453

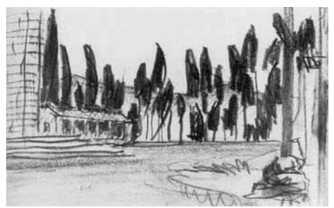
49. Gresleri sugiere que este comentario específico alude a una nueva orientación de los intereses del joven con respecto a la pintura italiana, debida a sus continuas entrevistas con Ritter en Berlín y en Múnich. Carnet 5, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 111, nota 64. Se ha visto aquí la atención de Jeanneret hacia los primitivos del *Quattrocento;* una investigación en este sentido podría ser enriquecedora.
50. Carnet 5, en Le Corbusier, opus cit., págs. 111-112.
51. Para Germán Hidalgo, «Jeanneret confiesa el derrumbe que significó para él tener que trasladar sus intereses desde el terreno de la pintura al de la arquitectura. Tener que seguir soportando este cambio es lo que incomoda a Jeanneret y le hace buscar refugio en las obras con las cuales se siente más a gusto: las de composición bidimensional, por cierto. Al respecto tenemos como testigo los croquis que realizó del Palazzo Vecchio, que manifiestan su esfuerzo por representar los volúmenes arquitectónicos». Hidalgo, opus cit., pág. 14.
52. Nota anexa a la carta a L'Eplattenier del 19 de septiembre, fechada el día 21.
53. En la próxima carta a Klipstein FLC E2-6 132T.
54. Según investigaciones recientes, las pinturas de la capilla de los Españoles no son de Memmi sino de Andrea Bonaiuti.
55. Se refiere a *El triunfo de la muerte* que vio en Pisa. En la carta, Jeanneret mezcla recuerdos de 1907 y de 1911.
56. Véase el capítulo «En tierra turca» de este mismo trabajo.
57. Hasta 15 m de altura, es decir, la parte correspondiente a Giotto. El campanario fue construido por tres maestros. Después de la muerte de Giotto en 1337, le correspondió a Andrea Pisano continuar con los trabajos, hasta 1348. Las labores serían culminadas por Francesco Talenti, quien renunció al coronamiento proyectado por Giotto y limitó la torre a una altura de 84,70 m en lugar de los 122 m previstos en principio. John Ruskin: *Mornings in Florence,* pág. 102.
58. Esta afirmación es apenas una muestra de la prematura oposición de Jeanneret frente a la calle corredor.
59. Es probable que Jeanneret aluda al cuadro de Giorgione: *Moisés niño ante el faraón para la prueba del oro y del fuego*, que se encuentra en la Galería de los Uffizi.
60. Guía Baedeker, pág. 198.
61. John Ruskin: *Mornings in Florence*, págs. 43-44, nota 1.

452 Torre del Gallo, en la villa Bardini.

453 Fiesole. Postal. FLC L5-8-26.



454



455

454 y **455** Conjunto de la iglesia de San Francisco.

456 Vista hacia el claustro grande de la cartuja.

hasta la cima, donde se asientan la vieja iglesia de San Alessandro y el convento de San Francisco, el conjunto monástico que sorprende a los visitantes revelándoles, a través de balcones, ventanas y recodos, vistas espléndidas del valle de Florencia y sus colinas.

Con dibujos esquemáticos y generales recoge la iglesia de San Francisco.[62] Plasma las relaciones que se tejen entre la iglesia, el ciprés, la cruz y el paisaje del fondo; y entre la escalinata de la iglesia y los cipreses que cierran la escena. La impresión de Fiesole en esta segunda visita no será muy favorable, hasta el punto de afirmar que la población es tan «banal como un patio de aldea».

Según la guía Baedeker,[63] el regreso a Florencia podría resultar provechoso si el viajero toma un coche en la plaza –es de suponer que el joven lo ha hecho así–, ya que el camino permite contemplar, por el este, el Borgullo a través de un bosque en torno al monte Ceceri; después se pasa por el antiguo castillo de Poggio y por el castillo de Vincigliato. Finalmente el coche desciende hasta el puente de Mensola donde el tranvía número 3 le deja en Florencia.

Galluzzo

A 4 km al sur de Florencia, justo en las antípodas de Fiesole, se encuentra Galluzzo. El objetivo de esta segunda excursión era volver a visitar la cartuja del valle de Ema. Jeanneret quiere reencontrarse con uno de los conjuntos arquitectónicos que había visitado en 1907 y tomar un merecido descanso en el silencio acogedor de la cartuja, antes de regresar a casa, después de la larga e intensa travesía. Mientras recorría la región de Baja, en las riberas del Danubio, Jeanneret escribía a Léon Perrin: «Cada casa tiene su patio, y la intimidad es tan perfecta como en esos jardines de los frailes de la Cartuja de Ema, donde nos sentíamos, acuérdate, invadidos por el *spleen*».[64] Asimismo en Atenas, ya estaba fijado en su itinerario el reencuentro con la cartuja:

> Hojeando las mil fotografías clasificadas en las carpetas del Instituto Arqueológico, he visto la imagen de las tres pirámides. La amplitud del hálito que modifica las dunas ha barrido de mi espíritu la queja de Edipo. La conmoción extrema de todas esas semanas se disipa; tengo cosas fáciles, arquitecturas conocidas y soñaba con un rincón de Italia, una cartuja…[65]

Para ir a la cartuja del valle de Ema, Jeanneret toma el tranvía de cercanías, llamado Línea del Chianti,[66] que parte cada media hora desde el Mercado Nuevo y pasa por la plaza de la Catedral y por la Puerta Romana. Desde aquí sube a la colina de San Gaggio, para luego descender hasta Galluzzo. En el trayecto, a derecha e izquierda, el viajero observa algunas villas y torres merladas y rodeadas de cipreses, así como la campiña cultivada con olivos.

Cerca de Galluzzo se distingue en lo alto, y a la derecha, la cartuja del valle de Ema, que sobresale como una fortaleza o castillo medieval, ritmada por las celdas de los monjes. La visita permitirá al viajero observar de cerca el modo en que se desarrolla la vida en la cartuja y sus reglas; trabajo, rezo y vida retirada. Al atravesar el vestíbulo, el peregrino encuentra un *piazzale* con un pórtico del siglo XVII que tiene en su centro una iglesia. A continuación se llega a la capilla de San Bruno, fundador de la orden de la Cartuja. A diferencia de las abadías ortodoxas o de las benedictinas, las cartujas buscaban reunir la vida ermitaña y la cenobítica en un único tipo edilicio. San Bruno (1032-1101) fue quien reconoció que solo se podía alcanzar el deseo de meditación en absoluta soledad, y así hizo posible la vida ermitaña en el propio monasterio, con el sábado como único día dedicado a la vida colectiva.[67] Tras una serie de capillas se entra a la iglesia de Santa María, en cuyos subterráneos se conserva la tumba del florentino Niccolò Acciaiuoli, fundador de la cartuja hacia 1319. En el interior de esta iglesia, Jeanneret describe en su cuaderno la primera impresión de su segunda visita a la cartuja:

> Estaba muy harto de todo; Florencia era fea y Fiesole era banal como un patio de aldea. Entré en la iglesia porque alguien tocaba el órgano. Por desgracia ya estaba terminando, aunque pude ver que era un joven. Y me sorprendió comprobar que era una improvisación y además sonaba moderno. ¿Quizá, de hecho, era algo de Franck?[68] Más tarde, sobre todos los altares, vi flores dispuestas con el gusto más moderno que quepa imaginar en pequeños jarrones prismáticos. No pude evitar tocarlas con los dedos. A fe mía que encontré consuelo. Y salió el organista, un joven fraile dominico que caminaba como un Médici. Volví a escapar del diablo y me arrellané en ese patio hasta que cayó la noche.[69]

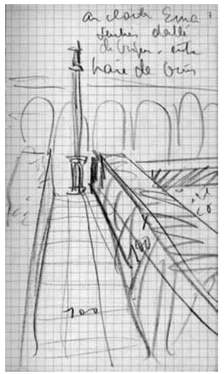
A juzgar por las últimas líneas, casi podrá asegurarse que Jeanneret, como hizo en 1907,[70] está siguiendo las recomendaciones de «The First Morning», de Ruskin, esperando hasta la hora del crepúsculo para ver las luciérnagas.[71]

Desde la iglesia se llega a la sala de los cartujos e, inmediatamente después, al claustro pequeño (*claustrum minus*) y, a través de un estrecho corredor, se abre la vista al claustro grande (*claustrum maius*). El primer dibujo del conjunto monástico corresponde a una vista del claustro grande, en la que se observa una senda enlosada con piezas de ladrillo y flanqueada por setos de boj.[72] Esta senda, además de dividir el cementerio de los padres eremitas en dos partes, sirve de acceso al claustro mayor. Pero como lo ha registrado Jeanneret, justo en el remate del camino aparece un pilar que soporta una cruz griega que impide el paso, tanto al visitante como al cartujo, del cementerio al claustro mayor. Jeanneret olvida la norma cartuja, sortea el obstáculo de la columna y entra en el *claustrum maius*. Dos sendas atraviesan el claustro en forma de cruz. El joven continúa su recorrido, sortea la pileta ubicada en el centro del claustro y se detiene para trazar otro dibujo, en el que enfatiza la senda abombada y el bordillo gris que la enmarca.[73]

Los monjes cartujos vivían en un espacio arquitectónico totalmente delimitado. Apenas salían al aire libre, salvo a sus huertos, rigurosamente amurallados. Wolfgang Braunfels, en *La arquitectura monacal en Occidente,* señala: «Su único camino consistía en ir de la celda a la iglesia y al claustro menor, en torno al cual se encontraba la sala capitular, el refectorio y la biblioteca».[74]

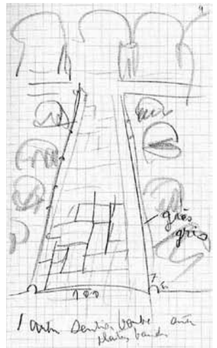
El *claustrum maius* de la cartuja está rodeado por un deambulatorio en torno al cual se disponen las celdas de los monjes, aisladas mediante un segundo pasillo para separarlas del escaso ruido que viene del patio y del cementerio; «la tranquilidad de los muertos estaba en correspondencia con el silencio de los vivos». Los cartujos se encuentran «doblemente separados del mundo exterior».[75]

Después de recorrer el claustro, Jeanneret se dirige a la celda de uno de los padres eremitas, ubicada en el costado nordeste de la Cartuja, y allí plasma sus impresiones en cuatro dibujos. Son bocetos rápidos, producto de una tarde que se escapa. Los dos primeros recogen la vista desde el pasillo, del huerto y del mundo exterior, más allá de los límites de la cartuja. El

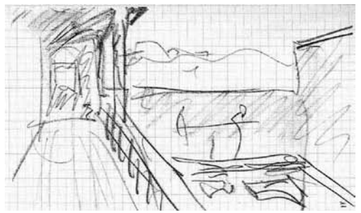


456

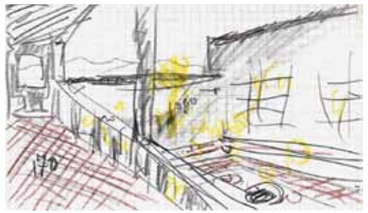
62. Giuliano Gresleri: *Viaggio in Oriente,* pág. 383.
63. Guía Baedeker, pág. 199.
64. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 21.
65. Ibídem, pág. 168.
66. Guía Baedeker, pág. 197.
67. Para ampliar información sobre la cartuja y el tipo monástico en general, véase Wolfgang Braunfels: *Arquitectura monacal en Occidente*.
68. Jeanneret vuelve a referirse al compositor y organista César Franck en el capítulo «L'Athos». Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 124.
69. Carnet 6, en opus cit., págs. 5-6.
70. Marta Sequeira señala que posiblemente Jeanneret tuviera un conocimiento previo de la Cartuja. En Marta Sequeira: *Igualdade de razões: Immeuble-Villas de 1922 e une Chartreuse d'Italie*, pág. 15.
71. John Ruskin: *Mornings in Florence*, pág. 19.
72. Carnet 6, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 7.
73. Ibídem, pág. 9.
74. Braunfels, opus cit., pág. 170.
75. Ibídem, pág. 167.



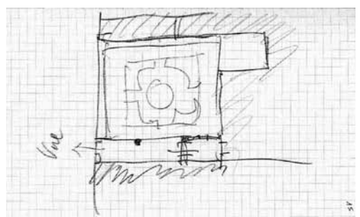
457



458



459



460



461

457 Senda abombada del claustro grande de la cartuja.

458 y **459** Vista desde el pasillo hacia el huerto de una de las celdas de la cartuja.

460 Planta de una celda de la cartuja.

461 Vista hacia el jardín de una celda de la cartuja.

segundo se distingue del primero en que, para trazarlo, ha caminado unos pasos por la galería y se ha girado a la derecha, además de aplicar unos ligeros toques de color.

Hemos explicado como los cartujos están doblemente separados del mundo, enclaustrados en un huerto amurallado; pero desde la parte superior de sus celdas tienen una salida a través de un pequeño vano, por la que puede escapar su mirada. Incluso el más riguroso enclaustramiento tiene sus puntos de fuga; mientras exista una pequeña ventana, los cartujos tendrán una cuota de libertad visual. En el dibujo se observa que el perfil de la montaña lejana queda enmarcado por ese vano al final de la galería. El paisaje del valle de Ema ha quedado retenido en el vano, una apreciación similar a lo que Jeanneret observó en el *œcus* del *pecile* y en el de la biblioteca de la villa Adriana y en tantos otros lugares del viaje.

El tercer dibujo corresponde a la planta de la celda. El joven resalta una solitaria columna que sostiene la galería y el panorama del valle que se ve desde allí. Para hacer el cuarto, se ha girado aún más hacia la derecha y ha recogido la vista del jardín de doble altura.

Aquí concluye la visita a la cartuja del valle de Ema.[76] Sin embargo, no se puede abandonar el conjunto sin señalar una característica de las cartujas que marca una diferencia con relación a los monasterios del monte Athos. Mientras Jeanneret ascendía por sus laderas, explicamos que, en contraste con las cartujas italianas, los monasterios athonitas no llegaron a constituirse en una unidad bien trabada, puesto que los sistemas de circulación eran precarios e incipientes, de manera que los diversos elementos que conforman el conjunto quedan como piezas sueltas, no sujetas a un orden general.[77]

Por el contrario, como se observa en la cartuja de Galluzzo, los sistemas de circulación son los que regulan las piezas del conjunto y producen una unidad trabada que facilita la conexión nítida entre la parte del conjunto donde habitan los monjes y los servicios comunes.[78] De hecho, Braunfels ha señalado que con «la construcción de un coro alto de claustro se consiguió que los cartujos, al igual que los benedictinos, accedieran a la iglesia para el rezo de maitines sin tener que salir al aire libre».[79]

Seguramente Jeanneret ha comparado la eficacia de las cartujas italianas con la precariedad organizativa de los monasterios athonitas. En el convento de La Tourette, Le Corbusier continúa un proceso, que sigue abierto, para definir los sistemas de circulación.[80] Probablemente su aporte esencial haya consistido en trazar y confinar el sistema de circulación en forma de cruz, atravesando el patio, para unir de una manera efectiva e inusitada la vida individual de los dominicos con sus actividades colectivas.[81]

Después de este breve descanso en la cartuja del valle de Ema, emprende el regreso a Florencia. El sábado 28 de octubre, y sin saber si logró contactar con el escritor suizo Cingria-Vaneyre (al que tenía programado visitar),[82] el viajero se dirige a Pisa, una de las últimas estaciones de su itinerario antes de volver a casa. No hay escalas durante el trayecto, debe tomar la ruta de Empoli. Jeanneret está a unos pocos pasos de reencontrarse con Pisa, con el campo dei Miracoli, con el verdadero Andrea de Orcagna, y, desde luego, mucho más próximo a La Chaux-de-Fonds.

76. El lector podrá conocer todos los pormenores de la visita de 1907, de 1911 y de las relaciones que se tejen entre la cartuja y la arquitectura de Le Corbusier, en el texto antes citado de la arquitecta portuguesa Marta Sequeira: «Igualdade de razões. Immueble-Villas de 1922 e une Chartreuse d'Italie».

77. «Lo realmente curioso es que en esta arquitectura monacal griega cada uno de los edificios forma una construcción independiente. Los edificios no se subordinan a un esquema, del que se pudieran deducir las vías de procesión que la comunidad recorre para visitar sus iglesias.» Braunfels, opus cit., pág. 25.

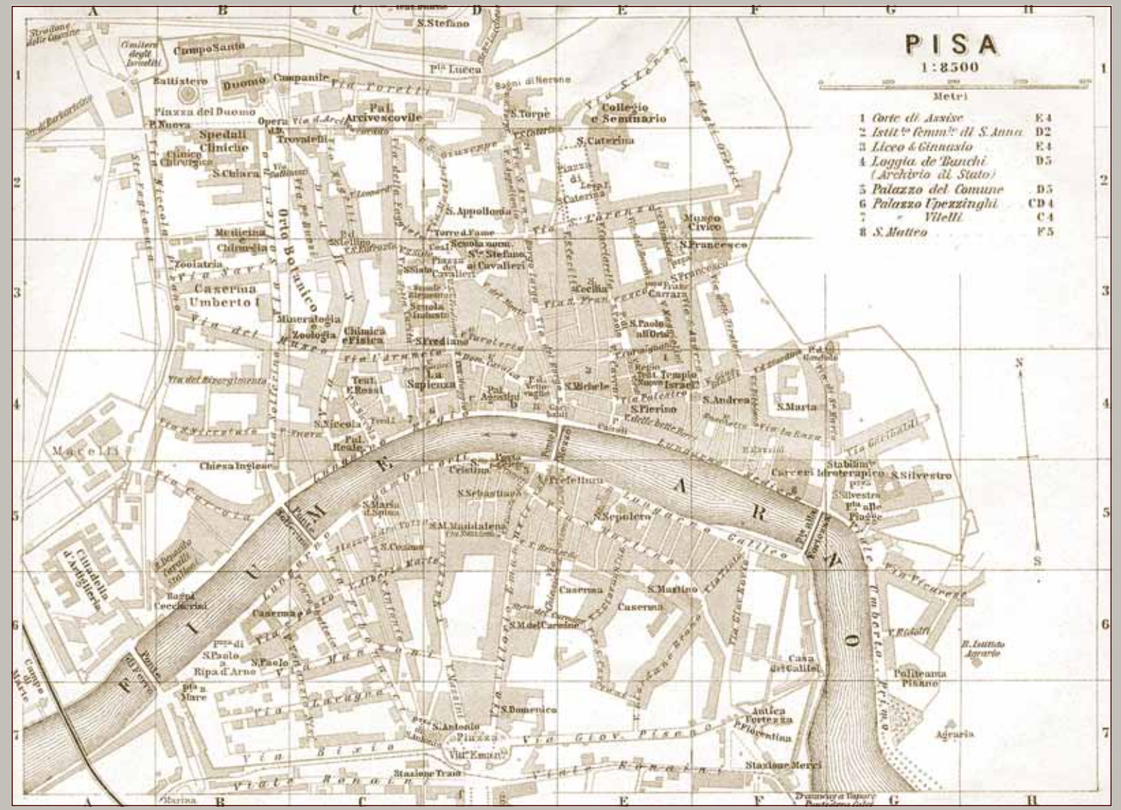
78. La repetición de una celda ha gestado un conjunto de gran coherencia. Aquí están trabados los ámbitos de la vida cenobítica en un único organismo: el claustro de los monjes, que representa la vida individual, y las dependencias comunes: refectorio, biblioteca, iglesia, que representan la vida colectiva.

79. «El que acudieran por dos sitios, cada grupo por el camino más corto, es significativo del racionalismo que domina la arquitectura monástica.» Braunfels, opus cit., pág. 171.

80. Una investigación en esta dirección podría ser enriquecedora, puesto que no solo el patio abierto a la vista de los monjes, pero cerrado a su uso, coincide con las características del *claustrum maius* de las cartujas italianas.

81. Véase la relación planteada por Braunfels entre la cartuja y La Tourette en Braunfels, opus cit., págs. 286-288.

82. AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggi nel Mediterraneo*, pág. 101.



CAPÍTULO 16

PISA Y EL REGRESO A LA CHAUX-DE-FONDS

El sábado 28 de octubre, el mismo día que abandona Florencia, Charles-Édouard Jeanneret llega a Pisa, situada a orillas del Arno, a 10 km de la costa del mar Ligúrico, cobijada por la cadena de los montes Pisanos.

El joven permanecerá en Pisa dos días. No es su primera visita, en 1907 estuvo de paso en su viaje hacia Génova y Carrara, tras recorrer en un tren de segunda clase los túneles ferroviarios que atraviesan la Riviera di Levante. En 1911 hará el recorrido justo en sentido contrario.



462

El campo de los Milagros

Se dirige al Campo dei Miracoli para revivir su encuentro con el conjunto de edificios que conforman el recinto. En la época de mayor esplendor, la República de Pisa levantó la catedral, el baptisterio, el campanario y el camposanto tomando como modelo iglesias paleocristianas de Roma, que conjugaban formas lombardas con motivos orientales. El cuarteto de edificios se encuentra ubicado en la vasta explanada que conforma la plaza y está delimitado por un muro almenado de ladrillo rojo, construido a mediados del siglo XII.

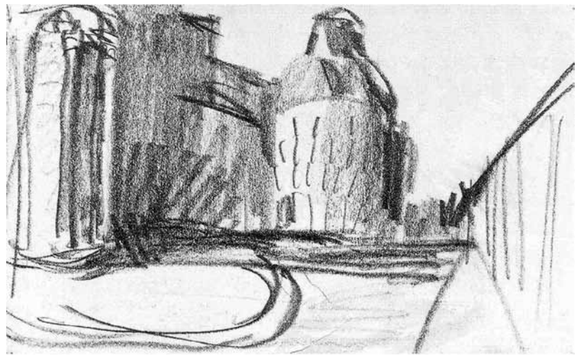
Jeanneret hace tres dibujos generales y una serie de esquemas en sus cuadernos de viaje y toma algunas fotografías. Uno de los dibujos contiene una vista de la torre y del ábside de la catedral. En este da la impresión de que está exagerando la inclinación real de la torre, como si la pérdida del eje chocara con el punto de vista del joven. En el siguiente, se fija en el baptisterio, enmarcado por un flanco de la catedral y por el enorme muro del camposanto, que probablemente ha sido trazado a partir de una fotografía tomada casi desde el mismo punto de vista.

Desde la plataforma embaldosada de mármol pulido, en el lado norte, toma otra fotografía en dirección a la base del baptisterio, y hace un dibujo de este surgiendo entre la catedral y el muro del camposanto. Una disposición de volúmenes similar a la de la Ciudad Refugio para el Ejército de Salvación, donde es evidente la tensión entre las partes del conjunto, acrecentada por el desplome vertical del muro cortina de la fachada con el que Le Corbusier salva el gálibo fijado por las estrictas ordenanzas de París. Este dibujo será publicado acompañando el artículo «Classement et choix» (*L'Esprit Nouveau*, 1924), y en 1925 aparecerá en *Urbanisme*.[1]

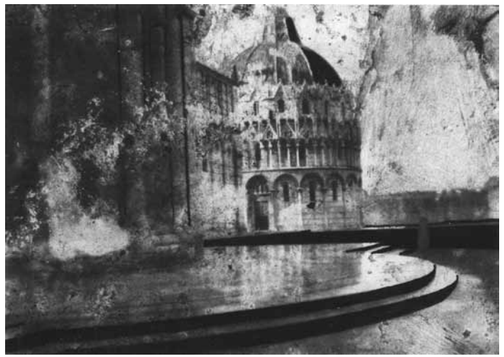
En el conjunto pisano corrobora algunos de sus descubrimientos de la travesía: las torres danubianas de la fortaleza de Smeredevo, la melodía suave de las mezquitas de Estambul, el templo griego con su masa aislada –libre de símbolos, con su luminosa austeridad, eco auténtico de los montes que hay a su alrededor–; en los monumentos de la Roma antigua, desnudos bajo la luz, convertidos en simples sólidos elementales; Santa Maria dei Fiore, que dialoga con las colinas del fondo, en armonía con el campanario y el baptisterio.

Se trata de prismas puros que se erigen de forma independiente, se tensionan y equilibran sobre bandejas horizontales y flotan en un vacío continuo, dispuestos en función de la exaltación de un paisaje distante. La disposición del conjunto pisano es similar a la de

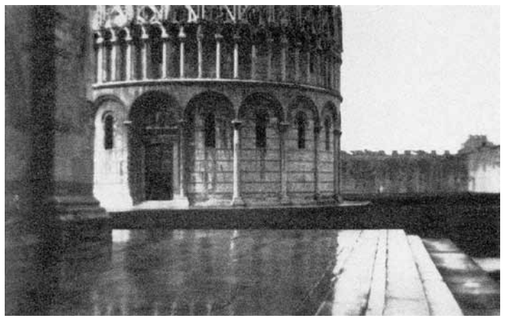
1. Le Corbusier: *Urbanisme*, pág. 53. Este dibujo también ha sido publicado en Le Corbusier: *Creation Is a Patient Search*, Praeger, pág. 41.



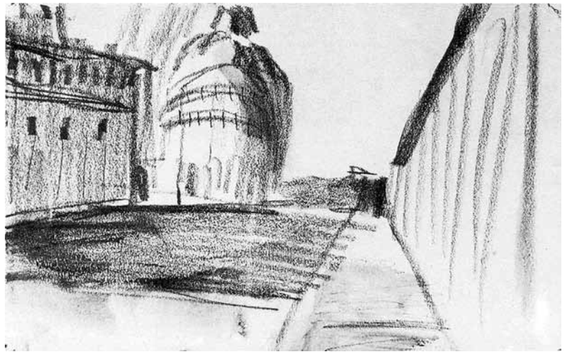
463



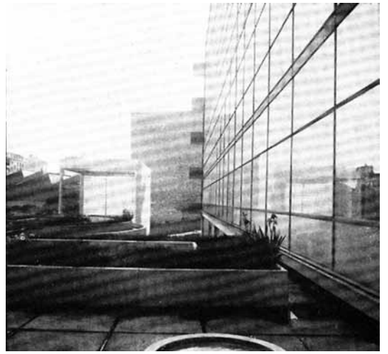
464



465



466



467

462 Torre y ábside de la catedral.

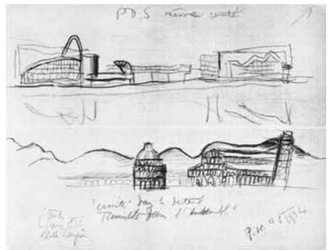
463 Baptisterio entre la catedral y el muro del camposanto.

464 Vista del baptisterio.

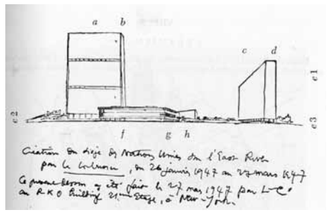
465 Base del baptisterio.

466 Baptisterio entre la catedral y el muro del camposanto.

467 Ciudad refugio para el Ejército de Salvación, 1929-1930, París. Le Corbusier.



468



469



470

468 Palacio de los Soviets y la silueta pisana, Le Corbusier.

469 Sede General de las Naciones Unidas, 1947. Le Corbusier.

470 Sede General de las Naciones Unidas entre el maremágnum de edificios de Nueva York, Le Corbusier.

471 Croquis de Pisa en una carta a William Ritter. FLC R3-18-129.

su análogo florentino, pero aquí, en Pisa, Jeanneret descubre otros elementos. Aparecen el muro almenado y el muro de arquerías ciegas del camposanto que religan horizontalmente el conjunto y sirven de telón de fondo a la escena; además, los cuatro bloques marmóreos se disponen sobre una alfombra verde, de forma más holgada, sin la presión de la ciudad circundante: *soleil, espace, verdure*.

Asimismo, podemos relacionar algunos de los principios de la composición corbusieriana con el Campo dei Miracoli, por ejemplo, la disposición de los edificios de Chandigarh. De hecho, el propio Le Corbusier hará explícita la relevancia del conjunto pisano. En uno de los tomos de la *Œuvre complète* (1929-1934), publicará una imagen del palacio de los Soviets acompañado del dibujo de la silueta pisana.[2] Al comparar los dibujos resulta evidente que el proyecto del palacio soviético tiene sus raíces compositivas en este cuarteto de edificios.

> Se mira…, se dibuja para que las cosas vistas puedan quedar unidas a nuestra historia. Las cosas poseídas gracias al lápiz quedan dentro de nosotros durante toda la vida; están escritas, inscritas.[3]

Pero además de fijarlas con el dibujo, es muy común, como se ha señalado a lo largo de esta travesía, que Le Corbusier vuelva a publicar sus propios dibujos para reafirmar, decantar o ampliar sus impresiones y descubrimientos.

De hecho, este dibujo comparativo será publicado de nuevo en *Le Modulor* y complementado con una imagen de la Sede General de las Naciones Unidas. Con este proyecto, la intención del arquitecto suizo era la de insertar *soleil, espace, verdure* y prismas puros en el escarpado y apretado perfil neoyorquino.[4] Así pues, que mejor que *franquear la puerta de los milagros* y recurrir al modelo pisano para emplear tal solución.[5]

Es en Pisa donde Le Corbusier descubre el tejido interno y la conjunción de estratos: unidad matérica (mármol blanco) y ritmos armoniosos en el ventanaje. En el conjunto pisano, bloques sueltos, sí, pero unidos a través de un solo material y arcadas ciegas, galerías o logias a modo de *brise-soleil*. Tanto en el palacio de los Soviets como en la sede de las Naciones Unidas de 1947, se conjugarán las impresiones pisanas de 1907, 1911 y 1934.

La diferencia entre el viaje de 1907 y el de 1911 radica en el tránsito de una mirada a las particularidades de las fachadas y los efectos cromáticos a otra más integral y analítica que pretende recoger las relaciones generales entre bloques o prismas puros. Jeanneret ha perfilado el rostro de sus ciudades ideales, ha separado deliberadamente los monumentos significativos, aislándolos del tejido consolidado de la ciudad histórica.

En 1907, el joven seguía en parte los pasos de John Ruskin en *Mornings in Florence*, pero también los de Hippolyte Taine[6] en *Voyage en Italie*.[7] Jeanneret compró el libro del historiador francés justo antes de su partida de La Chaux-de-Fonds, y, como ha señalado Paul Turner,[8] preparó su viaje a la Toscana después de leer ciertos apartados:

> Todo es mármol y más mármol blanco, una blancura inmaculada que brilla en el azul. Por todas partes, grandes formas sólidas, la cúpula, el muro lleno, los pisos equilibrados, la base firme de la masa redonda o cuadrada.[9]

La descripción de Taine coincide más con lo que reflejan los dibujos y comentarios de 1911, pues estos, más que de los efectos cromáticos de las fachadas, hablan de la determinación de las formas puras: el cubo, la esfera, el cilindro y sus relaciones, y de la unidad en los ritmos geométricos de las superficies marmóreas. En 1911, los colores rojo, azul y amarillo de 1907 han derivado hacia el blanco y el negro, hacia la luz y la sombra.

La primera noche de su estancia en Pisa, Jeanneret comienza a redactar algunas líneas dirigidas a William Ritter, en las que le confiesa su emoción ante el reencuentro con el conjunto de la Piazza dei Miracoli y contemplar de nuevo *El triunfo de la muerte*, una pintura que se encuentra en uno de los muros del camposanto.

> *El último día de un condenado*.[10] No la he leído, pero la viviré mañana. Iré a alimentarme con *El triunfo de la muerte*. El terror de Orcagna es grandioso y toca mi fibra sensible […] Yo era un joven ternero, salido del establo y bribón; durante un buen tiempo conservé el escalofrío de esos negros corredores. Mañana el marco será hermoso, todo de mármoles adorablemente amarillos, conservados impecablemente, erigidos en un prado verde. Y la torre inclinada no me riñe esta noche, mientras que toda la escena es un ensayo para mañana […]. Todo el asunto es un bloque y observe que digo esto yo ¡que he visto Atenas![11]

Además de la muerte de sus antiguos dogmas, le explica su nueva religión:

> La muerte me acompaña a todas partes. Todo se ha derrumbado en Italia: este país me parece un cementerio en el que los dogmas que fueron mi religión se pudren en la tierra. ¿Era imaginable una hecatombe semejante? […] Balbuceo la geometría elemental con la avidez de saber y de poder un día. En su carrera enloquecida, el rojo, el azul y el amarillo han derivado en blanco. Estoy loco por el color blanco, por el cubo, la esfera, el cilindro y la pirámide del disco, todo unido, y por una gran extensión vacía. Los prismas se erigen, se equilibran, encuentran un ritmo, se ponen en funcionamiento, con un gran dragón negro que ondea en el horizonte y que los estrecha en la base […] Más que nunca, la noche es blanco y negro […][12]

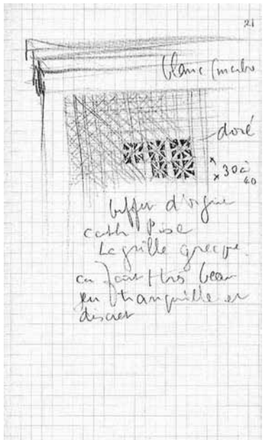
Y como si estuviera creando una visión profética de su propia obra, describe la imagen de una ciudad ideal:

> Habría salas de escarlata con evocaciones báquicas y lujuriosas, salas negras sofocantes y llenas de sombras como un Paraíso, con un Buda para cada día de la semana, de oro, resplandeciendo suavemente […] Sería tan ennoblecedor que nuestro progreso fuera cadencioso, que nuestros gestos fueran plásticos y todo cobrase color. Todo estaría dispuesto para que las proporciones fueran bellas y amplias. A pintores y escultores los convertiríamos paso a paso en albañiles […] Calles rectas con dameros de ventana en las fachadas. Ningún ornamento. Un único color, un único material en toda la ciudad. Los coches circulan, los aeroplanos pasan sin que nadie les preste ya atención. Sobre los tejados, entre flores y árboles, habría calles a las que se subiría por grandes escaleras y habría puentes por donde pasar. Luego se descendería. Bajar por una escalera bien hecha puede darte un aire de emperador y llenarte el corazón de dadivosidad.[13] Repartidos por todo el espacio, habría un templo, un cilindro, una semiesfera, un cubo, un poliedro. Y espacios

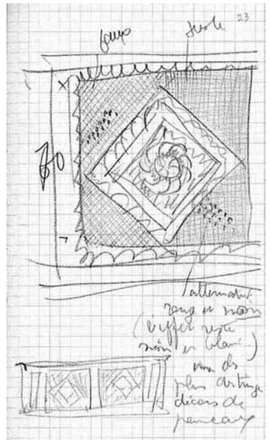


471

2. Le Corbusier: *Le Modulor*, pág. 169.
3. Ídem: *Mi obra.*
4. Recuérdese que en Turquía, Jeanneret ya definía Nueva York como una ciudad de rascacielos pequeños y hacinados.
5. Le Corbusier: *Le Modulor,* pág. 167.
6. Véase Paul Turner: *La formation de Le Corbusier,* págs. 49-53.
7. Es probable que el título del libro *Le Voyage d'Orient* de Le Corbusier provenga de *Voyage en Italie* de Taine.
8. Paul Turner, opus cit., pág. 50.
9. Ibídem.
10. Jeanneret se refiere a *Le derniere jour d'un condamné*, la novela de Victor Hugo. Entre su biblioteca Le Corbusier guardaba la celebre *Notre-Dame de Paris*. FLC J 270.
11. FLC R3-18-128.
12. Ibídem.
13. Sistema de escaleras del palacio Imperial en la villa Adriana.



472



473



474

472 Aparador de mármol blanco del órgano de la catedral.

473 Decorado del ábside meridional de la catedral.

474 Detalle de la puerta de San Ranieri, brazo derecho del transepto de la catedral.

475 y **476** Interior del baptisterio.

vacíos donde darse un respiro. Sobre los tejados, no seríamos más que unas personas un poco locas […] De las amplias salas blancas se pasaría al rojo [...][14]

Confía en sí mismo ante la vida que le espera:

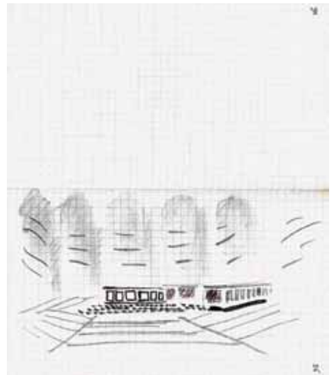
> Ya estoy en el otro mundo. Mis músculos están listos, aptos para un trabajo encarnizado. Voy a dedicarle todas mis fuerzas durante algunos años […] L'Eplattenier empleará desde mañana mismo a un buen albañil. ¡Haremos arte! ¡Pero qué tontería es esa! Lo que hay que hacer es abandonar el arte para siempre y limitarnos a entrar tangencialmente en el cuerpo de nuestra época, para disolvernos en ella sin que nadie nos vuelva a ver jamás […] Somos sobresalientes, grandes y dignos de épocas pretéritas. Lo que está por venir, lo haremos mejor. Este es mi credo. Los primitivos se han puesto de moda. Pasó su hora. Eran salvajes y nosotros somos civilizados.[15]

La carta a Ritter es interrumpida en este punto pero la retoma en el tren de Olten, ya de camino a La Chaux-de-Fonds; mientras tanto, en su recorrido por Pisa, Jeanneret vuelve a la Piazza dei Miracoli para contemplar la perfección del conjunto que ha desencadenado en su mente todas las promesas de acción que ha descrito en la carta.

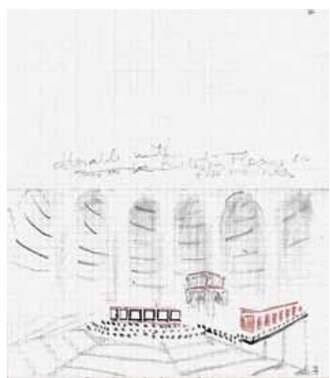
El joven entra a la catedral y dibuja un detalle del aparador en mármol blanco del órgano, enfatiza la rejilla griega dorada y comenta el tranquilo y discreto juego que evidencia este motivo.[16] Se dirige hacia el transepto, se detiene y hace un par de dibujos del decorado del ábside meridional. Amplía luego uno de los recuadros que lleva inscrito un rombo y un rosetón, en sus palabras, «uno de los más distinguidos decorados de tableros». Acentúa la alternancia entre el rojo y el negro de la rejilla postiza y el efecto que se produce entre el negro y el blanco.[17]

Antes de abandonar la catedral, toma una fotografía de la puerta de San Ranieri, ubicada en el brazo derecho del transepto, construida por Bonano Pisano hacia finales del siglo XII. Pisano relata escenas de la vida de Jesucristo y de la Virgen María, siguiendo un hilo argumental, de izquierda a derecha y de extremo a extremo de ambas batientes, una narración que le recuerda los bajorrelieves de Andrea Pisano en los bajos del campanario de Giotto en Florencia. Allí, Jeanneret fijaba la atención en la escena que aludía a las actividades humanas; aquí, los personajes encarnan a profetas que pasean y dialogan bajo unas palmeras. Se trata de uno de los relieves de mayor tamaño, en el batiente inferior derecho de la puerta, que simboliza la unión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Desde la catedral va al baptisterio. Traza dos vistas de su interior. En este recinto, ocho columnas se alternan con cuatro pilastras y forman un cerco interior que divide el espacio en dos sectores concéntricos, con atmósferas diferentes. El joven siente que aquí reina una *adorable unité*,[18] comparable a la del baptisterio florentino. La unidad del baptisterio es producto de la luz diáfana que inunda el espacio; del eco que produce el recinto concéntrico; de la fuente bautismal de forma octogonal de Guido Bigarelli dispuesta en el centro del espacio y elevada sobre un basamento de tres escalones, cuyo riguroso trazado geométrico se reproduce en el pavimento y repercute en el exterior. También del púlpito hexagonal de Nicola Pisano, que se alza junto a la fuente, sostenido por seis sencillas columnas de pórfido, granito oriental y brocatel, y del atril en forma de águila, emblema de San Juan, y situado en uno de los ángulos del púlpito.



475



476

14. FLC R3-18-128.
15. Ibídem.
16. Carnet 6, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 21.
17. Ibídem, pág. 23.
18. Ibídem, pág. 26.



477



478



479



480



481

477 *La Vigna*, Benezzo Gozzoli. Postal. FLC L5-8-148.

478 Pérgola-terraza de la villa Jeanneret-Perret. La familia Jeanneret. Biblioteca de La Chaux-de-Fonds.

479 *Caín matando a Abel,* (a partir de un cuadro de Piero di Puccio di Orvieto). Dibujo.

480 *Adán y Eva*, (a partir de un cuadro de Piero di Puccio di Orvieto). Dibujo.

481 Detalle del «Infierno» en la parte derecha del *Juicio Final* de Bonamico Buffalmaco. Dibujo.

Luego se dirige al cementerio, ubicado en el norte de la plaza. Originalmente fue concebido como una especie de catedral con la nave central abierta al cielo. Hoy aparece como un gran claustro rectangular, en cuyo centro queda el camposanto propiamente dicho, asentado, según se cuenta, con tierra del Gólgota traída por los cruzados a principios del siglo XIII.[19] Se dice que albergó embarcaciones enteras de despojos mortales venidos de Jerusalén. Los muros de las galerías del camposanto están cubiertos por frescos realizados por Benozzo Gozzoli, Tadeo Gaddi, Andrea Buonaiuti, Antonio Veneziano y Piero di Puccio da Orvieto en la segunda mitad del siglo XIV y a lo largo del siglo siguiente. En su colección de postales, conservará tres que corresponden a frescos pintados por Benozzo Gozzoli: *La torre de Babel*, *La historia de Rebeca e Isaías* y *La vigna*.

Tres años después, cuando Jeanneret redacta el capítulo correspondiente al Athos,[20] asocia la galería de madera del albergue de Karyes (donde se alojó durante su visita al monte santo) con la pérgola que aparece en *La vigna* de Gozzoli:

> Los pámpanos de la viña en la antigua pérgola, semejante a aquella del lagar de Benozzo Gozzoli en Pisa y similar también a la parra pintada de la casa iluminada desde abajo por lámparas colgantes, se ondulaban en el espacio nocturno, desplazando cualquier noción de los valores y ofreciendo un nuevo goce, un sentimiento nuevo, muy imperial, muy asociado a invenciones suntuosamente situadas [21].

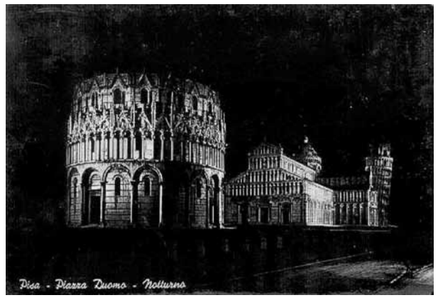
La pérgola que proyectó para la terraza de la villa Jeanneret-Perret guarda una innegable similitud con la antigua pérgola-lagar del cuadro de Gozzoli.

Finalmente hace tres dibujos esquemáticos en el cementerio. Los dos primeros corresponden a escenas fundamentales del Génesis y el Antiguo Testamento contenidas en los frescos pintados por Piero di Puccio da Orvieto. El primero, *Caín matando a Abel*; el segundo, *Adán y Eva expulsados del Paraíso*. En el margen de este último, Jeanneret anota: «Tiene algo de griego, de Delfos, y de Miguel Ángel en la Sixtina».[22] El tercer dibujo y último del viaje a Oriente representa un detalle del *Infierno* en la parte derecha del *Juicio final*, de Bonamico Buffalmaco (1336). El dibujo reproduce uno de los demonios que torturan a los condenados y a la víctima desnuda, en cuyo cuerpo se ha enroscado una serpiente. En la carta a Ritter recordaba que hacía cuatro años se había estremecido delante de esta pintura. En ambas estadías, el joven atribuye la autoría del fresco al pintor Andrea Orcagna, pero realmente es de Bonamico Buffalmaco.[23]

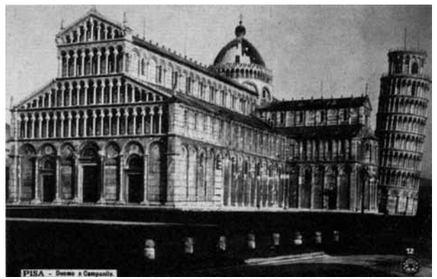
La mayor parte de los dos días en Pisa transcurren en la Piazza dei Miracoli. En la tarde del sábado 28 de octubre el meticuloso viajero sufre un pequeño despiste: al acudir a una tienda en busca de postales y, tras haberlas pagado, olvida sobre un banco un envoltorio que contenía postales y fotografías del camposanto. No se acuerda de este hasta el día siguiente, con tan mala suerte que debe partir por la mañana temprano y no puede recuperarlo, pues el local está cerrado. Jeanneret decide escribir una nota al dependiente, que primero escribe en francés y luego traduce al italiano,[24] con la esperanza de que el tendero la entienda, se apiade de él y le reenvíe el envoltorio:

> Ieri sera (Domenica) alla 9 ho comperato delle cartoline postal en el vostro Ufficio, ho dimenticato un involto di carta contenente 3 fotografie del Campo Santo. Se l'hanno tróvate prego di mandarle contro assegno al mio indirrizo. *Ringrazio anticipadamente sue Nome.*[25]

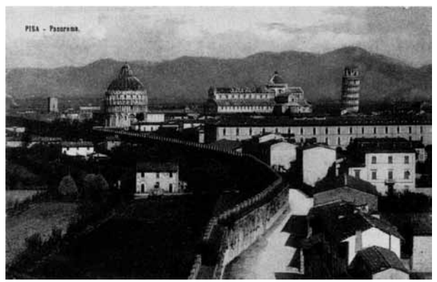
19. John Ruskin, «El camposanto de Pisa», *Arte primitivo y pintores modernos*, pág. 244.
20. «Ce 24 juin 1914». Véase FLC E2-10-111.
21. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient.* pág. 129.
22. Carnet 6, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 29.
23. Investigaciones recientes la adjudican a Bonamico Buffalmaco, ponderado por Giovanni Boccaccio en la «Narración Novena» de *El Decamerón*. Se propone en este tema un campo para la investigación sobre el interés de Jeanneret por la pintura de los primitivos italianos y la serie de asociaciones que establece con pinturas de otras épocas, así como las correspondencias que quedan por descubrir con respecto a la obra de Le Corbusier.
24. Le Corbusier: *Le voyage d'Orient*, pág. 155.
25. Carnet 6, en *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 154 y 155.



482



483



484

482 Campo dei Miracoli en la noche. Postal. FLC L5-8-135.

483 Pisa. Duomo y Campanile. Postal. FLC L5-8-135.

484 Panorama de Pisa. Postal. FLC L5-8-131.

Una serie de láminas pisanas que Le Corbusier conservó entre sus archivos, quizá sean las mismas que extravió en el local y que probablemente recuperó.[26]

Aprovechando lo que resta de su última noche en Pisa, el 29 de octubre, Jeanneret escribe una carta a L'Eplattenier en la que, además de comentarle la pérdida de las postales, le refiere sus planes inmediatos, entre ellos una visita a Carrara, y sus intenciones con respecto a su inminente llegada.

> […] Pisa fue la primera que admiré y sigue siendo la última. Es verdaderamente muy hermosa […] ¿Se enfadará usted por lo que le voy a pedir? No tengo idea de lo que voy a hacer en La Chaux-de-Fonds […] No me quedaré en casa de mis padres, salvo por fuerza mayor; es justo y necesario que sea libre. Y también por fuerza mayor tendré que pasar al menos los primeros días en casa de ellos. Hasta que pueda alquilar algún lugar después de las decisiones dictadas por sus «revelaciones», es decir, durante dos o tres días, no conozco otro asilo que un cuerno incierto.[27] ¿Podría llamar a su puerta y ¯concederme dos o tres noches de refugio bajo el cobertizo de pequeñas ventanas alargadas? Veo que soy muy descarado. ¿Qué dirá Madame? […] He tenido mis horas de crepúsculos mezcladas con desilusión. Italia hace que mire a Oriente. Italia es también y todavía un mito.[28]

Jeanneret ha de tomar un tren a Milán para llegar al último objetivo de su travesía, ya al otro lado de la frontera. Se trata de Lucerna, donde el joven se reencontrará con Hermann Jeanneret,[29] su compañero de aventuras parisinas en 1909, conocido como Hagen.[30] Charles-Édouard permanecerá en su compañía los días 30 y 31 de octubre, exactamente las mismas fechas en las que *La Feuille d'Avis* publica las dos entregas de su crónica titulada «Sur terre turque».[31] Durante el trayecto a Lucerna,[32] el viajero continúa la lectura de la biografía de San Francisco de Asís,[33] escrita por el historiador y teólogo protestante Paul Sabatier,[34] lectura que seguramente debió de emprender como preparación de la visita a la ciudad del santo pagano, que el joven había planeado y luego descartado. También concluye la carta a su amigo Klipstein, antes mencionada:

> Son ahora las 10 y estoy en el tren Génova-Milán. 2.ª clase […] Las páginas precedentes te las escribí en el café Orcagna, frente a la plaza del pueblo, en Florencia. Aún me quedan diez horas de viaje […]. Jodido, extenuado, decepcionado con Italia, pero enamorado aún de Pisa. Un bloque, querido mío, sin duda, y eso después de ver el Partenón y Pompeya, […] Estoy leyendo el *San Francisco* de Sabattier [sic].[35] Muy hermoso […] Voy de camino al matadero y me moriría de pena si no pudiera confiar en la alegría segura del reencuentro, el bienestar a la vuelta de la esquina, la tranquilidad apenas vislumbrada, la parálisis segura y las realidades burguesas que ya despuntan en una aurora rosada. Mi viejo Klip, esta noche aún no me veo en condiciones de echarme a llorar y añadir una bonita apostilla: te mando sencillamente un fuerte abrazo. Klip, habrá que casarse, achuchar a una mujer y hacer hijos. ¡Un viaje más en compañía de chinches! [36]

Pensamos que los dos días en casa de Hagen transcurren de prisa, pues no volvemos a tener noticias de Charles-Édouard Jeanneret hasta un día antes de su llegada a La Chaux-de-Fonds, cuando toma un tren que lo lleva hasta la ciudad de Olten, al norte de Lucerna,

26. Véanse todas las postales en FLC L5-8137 a 142.
27. El granero abandonado en el que Jeanneret fijará su residencia después de la estancia en casa de L'Eplattenier.
28. FLC E2-12-95T.
29. «Hagen è Hermann Jeanneret, "mastroferraio" allascuola di L'Eplattenier». «È il ricordato Hermann Jeanneret». Giuliano Gresleri: *Viaggio in Oriente*, pág. 414, nota 70 y pág. 464, nota 42.
30. H. Allen Brooks: *Le Corbusier's Formative Years*, pág. 300.
31. Ch.-É. Jeanneret: «Vers l'Orient. Sur terre turque».
32. Jeanneret anota en una de las últimas páginas la dirección de Hermann Jeanneret en esta ciudad: «Hagen chez mr Flüry. 45 Mailhofstrasse Lucerne». Carnet 6, en Le Corbusier: *Voyage d'Orient. Carnets*, pág. 156.
33. Le Corbusier guardará el libro del teólogo en su biblioteca: Paul Sabatier: *Vie de Saint François d'Assise*, FLC V 42. Al comienzo del libro, Sabatier dice: «Francisco, por un inefable misterio, se sentía un Hombre de su siglo, un hombre en cuyo seno se resumían los esfuerzos, los deseos, las aspiraciones de los pueblos; con él, en él, la humanidad quería renovarse…». ¿Se sintió Jeanneret identificado con este pasaje?
34. Paul Sabatier, historiador y teólogo protestante, nacido el 3 de agosto de 1858 en Saint-Michel-de-Chabrillanoux (Francia), hijo de un pastor protestante. Estudió en Besançon, Lille y en la Facultad de Medicina de Montpellier.
35. Jeanneret ha escrito erróneamente, con doble 't', el apellido de Paul Sabatier.
36. FLC E2-6 132T.

para regresar a su población natal. Ya en el tren y faltando tan solo seis horas para llegar a su destino, Jeanneret deja su último registro físico del viaje: termina la carta a William Ritter que había comenzado en Pisa. Más que una síntesis de las lecciones del viaje, estas líneas son un compendio de sentimientos entremezclados, de impresiones del pasado confrontadas con el porvenir. Podemos afirmar que la carta de Ritter constituye la conclusión de una etapa de aprendizaje, el final del viaje a Oriente:

> Hay que erigir sendos altares a Miguel Ángel y a Rembrandt. Todas las demás figuras de las historias del arte son basura. Piero della Francesca es un poeta. Cimabue es un pintor. Y Giotto un decadente. Iré a Egipto. Asia es nuestra hora crucial. Hay que destruir a todos los críticos de arte y salvar únicamente a aquellos que dan a conocer el arte contemporáneo.[37] A estos últimos hay que hacerles subir a la tribuna pública.[38] Hay que blanquear el mundo y recortar los *Giebel* [gabletes].[39] Hay que comer y beber y saborear los bienes de la tierra. Habría que amar, con el cuerpo y con el corazón, y hacerse lapidar después de ofrecer una formidable resistencia; sería un hermoso destino.
>
> […] Me siento perdido. Usted dice «imprudente». No le gusta que tenga la cabeza de un pope ruso en su lecho de muerte, dura y cortante como un cuchillo de carnicero. Bien ve usted que mi pluma me vuelve transparente como el cristal. Regresaré, guillotinaré a mis amigos, conseguiré que me llamen condenado borrico y cuando me rodee el vacío, recordaré muy bien que usted gritó: «¡Señor, Señor!, ¡Madre mía! ¡Imprudente! No hay nada. Váyase y siga su camino». Y ¡cielos! Me aburre viajar entre divagaciones […] Pero le escribiré hasta el final de este calvario, es decir, durante las siguientes seis horas. Tendré, aleluya, tanto que decir. Me muero por contar las habladurías que endulzan la depresión que me asalta. Sombrío, inconsciente, resignado, sin pensamientos, embrutecido, ese soy yo. Y voy dando vueltas obstinadamente en el círculo cerrado y angosto de mi yo, pues soy soldado en una batalla que según creo se libra por mí. En estos días no tengo pensamientos para los demás. Siempre es el «¡Y tú!, ¡tú!». Quisiera escribirle en otra tónica, cuando la vida que me espera aparezca bajo su faz verdadera. Acepte estas líneas solamente como testimonio de afecto y perdóneme una vez más, ¡usted es indulgente, bueno! En fin, deseándoles a ustedes dos lo mejor, afectuosamente, su Ch-É. Jt.[40]

La Chaux-de-Fonds

Miércoles 1 de noviembre de 1911.

Han trascurrido cinco meses y ocho días desde que Auguste-Maria Klipstein y Charles-Édouard Jeanneret partieron desde Dresde, el 24 de mayo, y un año más, desde el día en que el estudiante de los Talleres de Arte abandonó su hogar para adentrarse en el estudio de las artes decorativas alemanas, por recomendación de su maestro L'Eplatennier.[41] La tarde del citado miércoles, el joven regresa a La Chaux-de-Fonds. «Édouard llegó el uno de noviembre por la tarde, tras viajar durante siete meses (desde que dejó la oficina de Behrens). Tiene la intención de establecer aquí su oficina como arquitecto», anota el padre en su diario.[42] Se puede intuir la alegría del reencuentro familiar. Finalmente los Jeanneret-Perret tienen a sus dos hijos cerca de casa. Pero el regocijo de los padres por la llegada del menor de sus hijos dura poco, Édouard había anunciado previamente su decisión: no se quedará en casa de sus padres, ni siquiera por causa de fuerza mayor, es justo y necesario que sea libre.

485 La Chaux-de-Fonds. Boulevard Léopold-Robert.

Mientras la casa Jeanneret-Perret se construye, hace efectiva la petición a L'Eplattenier. Las dos o tres noches de alojamiento solicitadas se convierten en cuatro semanas.[43]

Charles-Édouard se traslada luego a una típica casa de la región del Jura. La casa, que se conoce en el pueblo como «El convento»,[44] ya había sido ocupada por dos de sus compañeros de los Talleres de Arte: Octave Matthey y Eric de Coulon.[45] Charles-Édouard se mudará al segundo nivel.

El joven arquitecto comienza a poner en práctica las lecciones del viaje a Oriente: remodela la casa, la pinta de blanco, instala paredes, arregla el cielo raso y abre una nueva ventana. Una vez acomodado, se dedica a concluir los diseños de la villa Jeanneret-Perret y a terminar el *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*.[46]

A partir de los años cincuenta, Le Corbusier tendrá un nuevo refugio en el Cabanon y en la pequeña barraca que construyó en Cap Martin, donde pasará sus vacaciones trabajando, según él mismo dice, cual «monje feliz».

En abril de 1912, es decir, cinco meses después de su llegada a La Chaux-de-Fonds, Charles-Édouard Jeanneret participa en la exposición de la Secesión de Escultores y Arquitectos de Neuchâtel con 11 acuarelas (7 corresponden al viaje a Oriente), a las que titula *Langage des Pierres*: *Fiesole 1907*, *Sienna 1907*, *Potsdam 1910*, *Fráncfort 1911*, *Estambul-Pera 1911*, *Grabrovo 1911*, *Eyüp 1911*, *Pompeya 1911 y Atenas 1911*. Será la primera aparición en público de Jeanneret como pintor. En el margen de una de las acuarelas de Atenas anota: *Scandale. L'Eplattenier furieux*. Probablemente su maestro se ha disgustado por el giro que ha tomado la pintura de su joven pupilo después del viaje a Oriente.

Para vislumbrar el porvenir del naciente pintor purista, vale la pena leer las crónicas que registraron el evento, publicadas en un par de periódicos de Neuchâtel. El 25 de abril, en el *Suisse Libérale* se comenta:

> ¿Qué decir de Charles-Édouard Jeanneret y de su «lenguaje de piedras»? Sus piedras no hablan; conversan, son demasiadas. Jeanneret es un joven de grandes dotes; su No. 208 revela una ciencia ya consumada del color. En otro número de la serie, los techos de París, la silueta de Notre-Dame y el monte sagrado se difuminan agradablemente. En cuanto a *Interior* de burdel, hagamos la caridad de no decir nada sobre él […] Ahora bien, Jeanneret se está buscando. Sus dotes, que en esta ocasión desvela en esbozos insuficientes de taller, permiten pensar que pronto hallará su verdadero camino. Démosle un voto de confianza.[47]

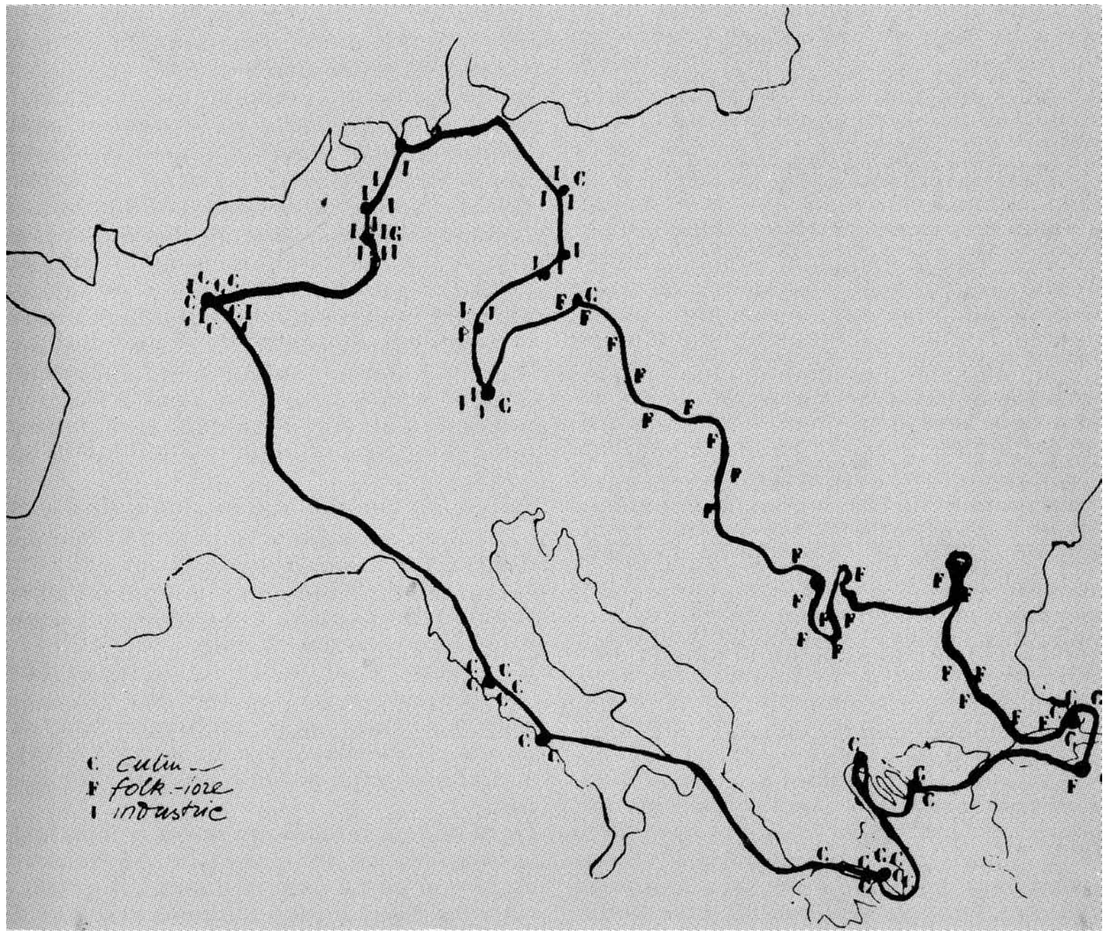
Y el 30 de abril en *La National Suisse*:

> El catálogo califica a Charles-Édouard Jeanneret de «arquitecto de los Talleres de Arte reunidos en La Chaux-de-Fonds». Yo quisiera ver las casas que construye. Al parecer, este arquitecto no tardará en volcarse en la pintura. En cualquier caso, es un artista y las obras que expone, de desordenada fogosidad, denotan un gran temperamento […] Jeanneret nos muestra sorprendentes interpretaciones arquitectónicas: edificios de todos los estilos y en todo tipo de paisajes, en los que creemos reconocer la catedral de Múnich, rincones de París y Florencia, todos igualmente deformados por una visión confusa y violenta, pero muy interesante. Esta obra posee una originalidad innegable y, por momentos, una rara suntuosidad […][48]



485

37. Revelar el arte contemporáneo será la tarea que emprenderá más tarde junto a Ozenfant en la revista *L'Esprit Nouveau*.
38. Probablemente alude a la Tribuna de los Médici en Florencia.
39. El gablete es la coronación a modo de frontón triangular, agudo y peraltado que se usó en los inicios de la arquitectura gótica. Nuevamente Jeanneret muestra su resistencia frente a este estilo.
40. FLC E2-6-135T.
41. En abril de 1910.
42. Brooks, opus cit., pág. 303.
43. Ibídem, pág. 308.
44. Ibídem.
45. Ibídem.
46. Ch-É. Jeanneret: *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*.
47. «Les Artistes Neuchâtelois», *Suisse Libérale*, 25 avril 1912.



486

486 Itinerario del viaje a Oriente. Plano de Le Corbusier.

En 1913, el *Langage des pierres* se presentará en el Salón de Otoño de París.[49] Y ese mismo año Charles-Édouard Jeanneret se instala en el estudio de la casa de sus padres.

En 1914 termina de escribir sus impresiones del monte Athos y Atenas, de los que no había escrito crónica alguna para *La Feuille d'Avis*, y las titula: «Souvenirs d'Athos»[50] y «Le Parthénon».[51]

En 1925, catorce años después de finalizado el viaje y en el plena batalla por la defensa de un espíritu nuevo para la arquitectura, Jeanneret –ya conocido como Le Corbusier– escribe un apartado para su libro *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, titulado «Confession». Acompaña el texto con algunos de los dibujos de la travesía, así como un mapa del itinerario en el que el arquitecto clasifica a su conveniencia las ciudades del viaje en tres categorías: *cultura*, *folclore* e *industria*. En el texto explica tanto las causas de su resistencia frente a las artes decorativas que pululan por toda Europa como los lugares que, hasta ese momento, han sido determinantes en su vida. En un pasaje de su confesión, Le Corbusier escribe:

> Emprendí un largo viaje que iba a ser decisivo […]
> He visto los grandes monumentos eternos, gloria del espíritu humano.
> He cedido, sobre todo, a la irresistible atracción del Mediterráneo. Y a buena hora, después de los diez años (profusamente publicitados por las revistas) del arte decorativo y la arquitectura alemanes.
> Turquía en Adrianópolis, Bizancio en Santa Sofía o en Salónica, Persia en Bursa. El Partenón, Pompeya y luego el Coliseo. La arquitectura me fue revelada. La arquitectura es el juego magnífico de las formas bajo la luz. La arquitectura es un sistema coherente del espíritu. La arquitectura no tiene nada que ver con la decoración. La arquitectura reside en las grandes obras, en los edificios difíciles y pomposos que nos ha legado el tiempo, *pero también la encontramos en la choza más humilde*, en un muro de cercado, en cualquier cosa sublime o modesta que contenga una geometría suficiente para que se dé en ella una relación matemática.
> Después de un viaje así, el prestigio de la decoración se ha hundido sin remedio. He visto países celebrados por sus estilos regionales y presentados de la manera más grotesca sobre los escenarios de la ópera cómica. No hay ahí decorado que encienda la emoción del viajero. Sí hay una arquitectura que es forma pura, integral –estructura, plástica–, como hay también obras de arte. Fidias o la vasija del alfarero de los Balcanes serbios. Lo que desencadena la emoción es un complejo de formas reunidas en una relación precisa: horizontal, vertical. O bien es la obra la que, a través de la depuración de los folclores, nos revela un pensamiento-tipo, sujeto a la universalidad, lengua del corazón de todos los hombres. De los folclores aprendí que todo acto duradero es serio, condicionado, pues desarrolla otros actos anteriores semejantes; también que el individuo se fusiona con el colectivo y que, bajo los auspicios de un alma elevada y de un espíritu poderoso, el colectivo presta su savia a lo individual. Nunca vemos entretenimiento, risas fáciles, cosas "divertidas". Existe el deseo de hacer un buen poema o un buen utensilio. En ambos casos, es de rigor aplicar todo el candor y toda la ciencia.
>
> ...

48. Pierre Baguenaurd: «Les Artistes Neuchâtelois», Neuchâtel, 30 avril. *La National Suisse*, 1 mai 1912.
49. «Exposées sous le titre *Langage de pierres* (depuis La Chaux-de-Fonds) au nombre de 11 ou 13 à Neuchâtel 1912 (Scandale). À Paris 1913 Salon d'Automne 13 pièces dans l'axe d'une des 2 grandes salles au haut des escaliers sous Van Dongen».
50. FLC E2-10-54-111. Ouvrage: le voyage d'orient. texte: l'athos. Souvenirs d'athos. Chapitre I-V.
51. FLC E2-10-112-1142. Ouvrage: Le Voyage d'Orient. texte: le parthenon. Chapitre I-VII.

> Después de este largo viaje que duró cerca de un año, en el que, cual libre pelegrino, mochila a la espalda, al albur de iniciativas improvisadas, crucé los países a pie, a caballo, en barco, en coche, atestiguando en la diversidad de las razas la unidad de los cimientos más hondos del hombre, llegué a la certidumbre de que se abría ante mí un siglo nuevo, el siglo XX, y que todo lo que se hizo ha sido ya superado, que un movimiento continuo, hacia delante, sin retorno, castiga una época tras otra y guía los pueblos, a su debido tiempo, hacia un punto más adelante.
>
> ....
>
> Regreso a casa.
> Digestión.
> Una convicción: hay que volver a empezar desde cero.
> Hay que plantear el problema.[52]

En 1930 se publica el primer tomo de la *Obra completa*: *Ihr gesamtes Werk von 1910-1920*. Las primeras páginas están dedicadas a los dibujos del viaje, con ello Le Corbusier deja claro el papel crucial que esta travesía tendrá en su obra. De hecho, sus impresiones del viaje serán, al parecer, más determinantes que sus primeras casas construidas entre 1905 y 1912, y que, como se sabe, no publicará en este primer tomo, dejando con ello evidencia del fin de una etapa y del comienzo de otra.

En 1948, es decir, treinta y siete años después de finalizado el viaje, publicará el siguiente pasaje en las notas biográficas del libro *New World of Space*:

> Pinté mi primer cuadro a la edad de treinta y un años en el otoño de 1918. De niño siempre dibujaba a la luz de la mesa familiar. A los trece me matricularon en una escuela de arte; tuve que firmar un contrato como aprendiz de un grabador de estuches para relojes; rompí mi contrato a los diecisiete años y empecé a construir mi primera casa. Italia (a los diecinueve) París (a los veinte), luego, a los veintitrés, mi viaje de estudiante con mochila a cuestas, de Praga a Bursa en Asia Menor, Atenas y Roma, tales experiencias me alejaron de toda educación escolástica. Había llegado a sentir que el mundo de las escuelas estaba de lejos alejado de la realidad, la única depositaria de la emoción. Por mí mismo aprendí el cálculo y las cualidades de los materiales. Me di cuenta de que la vida es despiadada, que la verdad no es un producto básico (*commodity*) sino el fruto de un juicio; que el juicio no es el acto individual sacrosanto de la razón de ser: apreciar, juzgar, después de haber observado y medido.[53]

En 1966 se publica *Le Voyage d'Orient*. El libro editado por Jean Petit reúne todas las crónicas que Charles-Édouard Jeanneret había escrito para *La Feuille d'Avis*, a las que se suma una dedicatoria: «A mon frère, le musicien Albert Jeanneret», al comienzo del libro, y los manuscritos del «L'Athos» y «Le Parthénon», dispuestos justo antes del capítulo final titulado «En Occident».

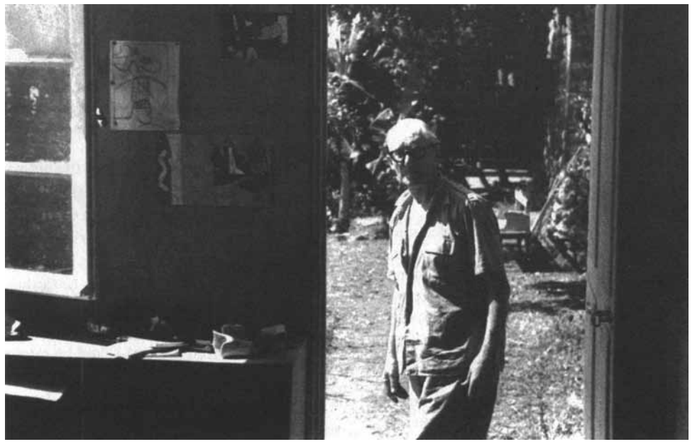
A la edad de setenta y siete años, el 17 julio de 1965, cincuenta y cuatro años después de finalizado el viaje, y poco antes de su *dormitio*, Le Corbusier relee la versión del manuscrito del viaje. En un pasaje de su último texto titulado «Le Corbusier: rien n'est transmissible que la pensée», el maestro de la arquitectura moderna escribe:

> Yo tenía que corregir, por esos días, el manuscrito de un libro escrito en 1911: *El viaje de Oriente*. Tobito, un antiguo colaborador del taller del número 35, de la Rue de Sèvres, había venido a visitarme desde Venezuela, a mi casa de la Rue Nungesser. Más tarde llegó Jean Petit, con el texto de *El viaje de Oriente*. Juntos bebimos pastis y conversamos mucho. Recuerdo haberles dicho a ambos que la línea de conducta del joven Charles-Édouard Jeanneret en la época del viaje por Oriente era la misma que la del viejo Corbu. Todo es cuestión de perseverancia, trabajo y coraje. No hay señales gloriosas en el cielo. Pero el coraje es una fuerza interior y ella sola puede o no calificar la existencia…[54]

52. Le Corbusier: *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, págs. 210-217.
53. Véase «Biographical notes», en Le Corbusier: *New world of space*, pág. 10.
54. Véase «Rien n'est transmissible que la pensée», en Le Corbusier: *Les derniers Œuvres*, vol. 8, pág. 168.



486



487

487 Jeanneret ante «Le Couvent», 1912, Biblioteca de La Chaux-de- Fonds.

488 Le Corbusier frente a la puerta de la barraca de la obra, al fondo el Cabanon. Cap Martin.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *Le Corbusier e l'Antico, Viaggio nel Mediterraneo*, Nápoles: Electa, 1997.

AA.VV.: *Il viaggio in Toscana*, Venecia, Cataloghi Marsilio, 1987.

AA.VV.: *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*. (Catálogo de la exposición en el Hôtel de Sully, diciembre 1987 - marzo 1988.)

AA.VV.: *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, París: Ministère de la Culture et de la Comunication, 1988. (Catálogo de la exposición en el Hôtel de Sully, diciembre 1987 - marzo 1988.)

AA.VV.: *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied Arts, Architecture, Painting, Photography, 1907-1922* (ed. Stanislaus von Moos y Arthur Rüegg), Londres: Yale University Press, 2002.

AA.VV.: *L'Italia di Le Corbusier*, Milán: Electa, 2012. (A cargo de Marida Talamona.)

AA.VV.: *Le Corbusier the art of architecture,* Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2007. (Catálogo de la exposición.)

AA.VV.: *Los inicios del arte otomano*, Viena: Electa, & Museo sin fronteras, 2002.

AA.VV.: *Le Corbusier et le libre,* Barcelona: Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 2005.

AA.VV.: «El camposanto de Pisa», en *Arte primitivo y pintores modernos*, Buenos Aires: El Ateneo, 1956.

ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 22.ª ed. Madrid 2002.

ACKERMAN, James: *La arquitectura de Miguel Ángel*, Madrid: Celeste, 1997.

AHLBERG, Hakon: *Gunnar Asplund, arquitecto 1885-1940*, Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Madrid, 1982.

ALIGHIERI, Dante: *La divina comedia*, Buenos Aires: Sopena, 1938.

Atlas Cultural del Mundo, El mundo islámico, vol. VII.

BAEDEKER, Karl: *L'Allemagne, l'Autriche: et quelques parties des pays limitrophes,* Leipzig: Baedeker, 1801-1859.
– *Austria: Together with Budapest, Prague, Karlsbad, Marienbad,* Leipzig: Baedecker, 1929.
– *Grèce*, Leipzig/París: Baedeker/Ollendorf, 1910. (FLC J 144)
– *L'Italie centrale, Roma,* Leipzig/París: Baedeker/Ollendorf, 1909. (FLC J 143)
– *L'Italie des Alpes à Naples*, Leipzig/París: Baedeker/Ollendorf, 1909.
– *Konstantinopel und das Westliche Kleinasien*, Leipzig: Baedeker/Ollendorf, 1905.
– *La Suisse et les parties limitrophes de l'Italie, de la Savoie et du Tyrol*, Leipzig: Baedeker/Ollendorf, s.d.

BARTOLINI, Roberto: *Florencia y sus colinas*, Florencia: Bartolini, 1953.
– *Nueva guía de Florencia*, Florencia: Becocci, 1972.

BASQUIN, Roland: «El convento de la Tourette», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 119 (1951).

BENEVOLO, Leonardo: *La captura del infinito*, Madrid: Celeste, 1991.

BENTON, Tim: «Voyage d'Orient», en *Le Corbusier. Architec of the Century*, Londres: Arts Council of Grant Britain, 1987.
– *Les villes de Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 1920-1930, París: Philippe Sers, 1984.

BAKER, Geoffrey: *Le Corbusier: The Creative Search,* Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1996.

BERGER, John: *El sentido de la vista*, Madrid: Alianza, 1997.
– *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BIRKSTED, J.K.: *Le Corbusier and the occult*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2009.

BLAGOJEVIĆ, Ljiliana: *Modernism in Serbia, The Elusive Margins of the Belgrade Architecture, 1919-1941*, Cambridge (Mass): The MIT Press, 2003.

BOESIGER, W y H. GIRSBERGER: *Le Corbusier 1910-1965*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

BOESIGER, Willy: *Le Corbusier*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

BOMMELAER, Jean-François: *Guide de Delphes. Le site*, París: Boccard, 1991.

BOISSONNAS, Fred: *L'image de la Grèce. Athènes ancienne,* Génova: D'art Boissonnas, 1921 (FLC V 416).
– *L'image de la Grèce. L'Epire. Berceau des Grecs,* Génova: D'art Boissonnas, 1915 (FLC V 419).
– *L'image de la Grèce. Smyrne,* Génova: D'art Boissonnas, 1919 (FLC V 422).
– *L'image de la Grèce. La Macédoine Occidentale,* Génova: D'art Boissonnas, 1921 (FLC V 421).
– *L'image de la Grèce. Salonique. La ville des belles* églises, Génova: D'art Boissonnas, 1919 (FLC V 420).
– *Le Berceau des Serbes,* Génova: D'art Boissonnas, 1919 (FLC V 373).
– *Le Tourisme en Grèce,* Génova: D'art Boissonnas, 1930 (FLC V 295).

BYRON, LORD: *Œuvre de Lord Byron. Don Juan*, París: Garnier, 1904. (FLC J 124).

BRAUNFELS, Wolfgang: *La arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona: Barral, 1975.

BROOKS, H. Allen: *Le Corbusier's Formative Years,* Chicago: University of Chicago Press, 1997.

BURRIEL BIELZA, Luis: *Le Corbusier. La Pamion des Cartes,* Bruselas: CIVA - MARGAGA, 2013.

CALAFELL, Eduardo: *Las unidades de habitación de Le Corbusier, aspectos formales y constructivos*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000.

Catálogo del Museo Etnográfico del Belgrado, Керамика Косова и Новог Пазара, ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЈ У БЕОГРАДУ, 1988.

Catálogo Marsilio. Il Linguaggio delle Pierre, 1988.

CERASI, Maurice: *La città del levante*, Milan: Jaca Book, 1988.

CERVANTES, Miguel de: *L'Admirable Don Quichotte de la Manche,* t. II, París: Bib. Charpentier. (FLC J 245).
– *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche,* t. I-II, París: Le Club Français du livre, 1949. (FLC J 263).

CHOISY, Augeste: *Histoire de l'Architecture*, París: G. Baranger, 1903. (FLC Z 077).

CINGRIA-VANEYRE, A.: *Les Entretiens de la villa du Rouet. Essai dialogue sur les Arts Plastiques en Suisse Romande*, Génova: A. Julien, 1908. (FLC 392).

COFFIN, David: *The Villa d'Este at Tivoli*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1960.

COHEN, Jean Louis: *Le Corbusier. Le planète commo chantier*, París: Zoé, 2005.

COLOMINA, Beatriz: *Privacy and Publicity. Modern architecture as Mass Media,* Londres: The MIT Press, 1994.

COLQUHOUN, Alan: *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1972-1976,* Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

COLLIGNON, Maxime: *Mythologie figurée de la Grèce*, París: Les Imp. Reúnies, 1900 (?). (FLC 267).
– *Le Partenón: l'histoire, l'architecture et la sculpture,* París: Lib. Centrale d'Art, 1912. (FLC 687).

CORROYER, Édouard: *L'Architecture romaine*, París: Marson Quentin, 1888.

CORTÉS, Elena: «La propuesta urbana Domino. Propuestas iniciales de agrupación», *Massilia 2004*, Sant Cugat de Vallès: Associació d'Idees, Centre d'Investigacions Estètiques, 2004..

COURVOISIER, Jean: *Panorama de l'histoire Neuchâteloise*, Neuchâtel: De la Baconnière, 1963. (FLC V 13).

COUSIN, Victor: *Du vrai, du Beau et du Bien*, París: Librairie Perrin-Didier, 1904. (FLC J 73).

CRESTI, Carlo: *Le Corbusier. Grandes maestros del siglo XX*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1971.

CURTIS, William: *Le Corbusier. Ideas and forms*, Londres: Phaidon, 1986.

Diccionario de la Mitología Clásica, Madrid: Espasa Calpe, 1998.

Diccionario Espasa de Mitología Universal, Madrid: Espasa Calpe, 2000.

DANNUNZIO, Gabriele: *Le Martyre de Saint Sébastien*, París: Calmann-Levy, 1911. (FLC J 324).

DANTE: *La Divine comédie*, París: Flammarion, 1908 (?). (FLC J 26).

DENIS, Maurice: *Théories 1890-1910: du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, París: Bib. de l'Occident, 1912. (FLC V 26).

DICKENS, Charles: *Impresiones de Italia (1844-1845)*, R. Carabba, Lanciano, 1991.

DOSTOIEVSKY, Fedor: *L'Idiot,* t.I-II, París: Plon, s.d. (FLC J 120).
–*Le Crime et le châtiment,* París: Plon, 1941. (FLC 687).

DOXIADIS, C.A.: *Architectural space in ancient Greece,* Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1972.

DAZA, Ricardo: *El viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret y Auguste Klipstein. 23 de mayo – 1 de noviembre 1911*. Tesis de doctorado leída el día 15 de junio de 2009. Universidad Politécnica de Barcelona.
– «Mayo de 1911: Jeanneret en Praga», *Massilia 2003. Annuaire d'Études corbuséennes*, (2003).
– «Mayo de 1911: Jeanneret en Viena», *Massilia 2005. Annuaire d'Études corbuséennes*, (2005).
– «Le Corbusier visita Bucarest y sus alrededores. Impresiones del viaje a Oriente», *Bitácora - Urbano Territorial*, núm. 10 (enero-diciembre 2006).
– «Una fotografía y un recuerdo de la fortaleza de Smeredevo», *Escala*, núm. 204 (2006).
– «Paisaje homérico. La unidad de habitación de Marsella», *Cuadernos de Extensión*, Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad de Chile, (mayo 2011).

D'OOGE, M.: *The Acropolis of Athens*, Londres: Ann Arbor-University Microfilms International, 1909.

DOSHI, Balkrishna: «Le Corbusier: The Acrobat of Architecture», en *Le Corbusier and Louis Kahn. The Acrobat and the Yogi of Architecture*, Ahmedabad:Vastu-Shilpa. Foundation for Studies and Research in Enviromental Design, 1986.

EMERY, Marc: «Faust et Le Corbusier», *Nouvelle Revue Neuchâteloise*, 1re année, núm. 3 (automne 1984).

École *Française d'Athènes*. www.efa.gr/histoire/chronoEfa.pdf.

Enciclopedia Espasa.

Enciclopedia Italiana.

GRANT, Michael y **Antonia MULAS**: *Éros a Pompéi. Le cabinet secret du Musée de Naples*, Milán: Arnoldo Mondadori, 1974.

FARRÈRE, Claude: *L'Homme qui assassina*, París: Société d'Éditions Littéraires, 1907.

FAURE, Elie: *Histoire de l'Art. L'Art Antique,* París: Crès, 1924 (FLC V 52).
– *Historia del arte. El arte antiguo*, Buenos Aires: Poseidón, 1943.
– *El arte del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1992.

FERRARI, Oreste: *Tesoros artísticos del Vaticano*, Barcelona: Daimon, 1973.

FLAMMARION, Camille: *Astronomie populaire,* París: C. Marpon / Flammarion, 1880. (FLC V 156).

FLAUBERT, Gustave: *Salammbô,* París: Fasquelle, 1908. (FLC J 82).

FOSTER, Kurt: «Antiquity and Modernity in the La Roche-Jeanneret Houses of 1923». *Oppositions,* núms. 15 y 16 (1979).

FOX WEBER, Nicholas: *Le Corbusier. A life,* Nueva York: Alfred A. Knoff, 2008.

FREUD, Sigmund: *El Moisés de Miguel Ángel*, Madrid: Casimiro, 2011.

GHYKA, Matila: *Esthétique des proportions dans la nature et dans les Arts*, París: Gallimard, 1927. (FLC Z 009 y Z 010).
– *Nombre d'Or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, París: Gallimard, 1931.
– *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Buenos Aires: Poseidón, 1953.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust*, Lausana: B. Benda, 1895. (FLC V 53).

GONZÁLEZ CUBERO, Josefina: «Sesión continua: "Nómadas en el jardín". Ville Contemporaine y Ville Radieuse», *Massilia 2004 bis*, Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees. Centre d'Investigacions Estètiques (2004).

GOYTISOLO, Juan: *Estambul Otomano*, Barcelona: Planeta, 1989.

GRASSI, Giorgio: *Arquitectura muerta y otros escritos*, Barcelona: Serbal, 2003.

GRESLERI, Giuliano: *Viaggio in Oriente,* Venecia: Marsilio, Fondation Le Corbusier, 1984. (3.ª ed., 1995).
– «Les leçons du voyage d'Orient», en *Le Corbusier et la Méditerranée*, Marsella: Parenthèses, 1991.

GUSMAN, Pierre: *La Décoration murale à Pompéi*, París: Morancé, 1924. (FLC V 428).

HELLIER, Chris: *Monasterios de Grecia*, Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

HIDALGO HERMOSILLA, Germán: «La constatación de una aprendizaje. El viaje a Italia en 1907 de Ch-É. Jeanneret,» *Massilia, Annuaire d'Études Corbuseennes*, Sant Cugat del Vallès: Associacio d'Idees, Centre d'Investigacions Estètiques (2004).

HOMERO: *Iliade*, París: Garnier, 1908 (?). (FLC J 93).
– *L'Odyssée*, París: Flammarion, s.d. (FLC 92).

HUGO, Víctor: *Notre Dame de París*, París: Les amis du Livre, s.d. (FLC J 270).

HUSE, Norbert, *Le Corbusier,* Barcelona: Salvat, 1988.

JEANNERET, Charles-Édouard: *Construction des villes*, manuscrito I, colección privada.
– «En Orient. Quelques impressions», *La Feuille d'Avis de La Chaux-de-Fonds* (20/25.07.1911) .
– «Le désantre de Stamboul», *La Feuille d'Avis de La Chaux-de-Fonds* (31/07.1911).
– «En Orient. Quelques impressions», *La Feuille d'Avis de La Chaux-de-Fonds* (3/08/18.08.1911).
– «En Orient. Quelques impressions. Vienne», *La Feuille d'Avis de La Chaux-de-Fonds* (25.08.1911).
– «En Orient. Quelques impressions. Le Danube»,, *La Feuille d'Avis de La Chaux-de-Fonds* (31.08.1911). (4/13.09.1911).
– «Vers Orient. Le Danube», *La Feuille d'Avis de La Chaux-de-Fonds* (13.10.1911).
– «Vers Orient. Bucarest», *La Feuille d'Avis de La Chaux-de-Fonds* (19.10.1911).
– «Vers Orient. Tirnovo», *La Feuille d'Avis de La Chaux-de-Fonds* (24/25.10.1911).
– «Vers l'Orient. Sur terre turque (Notes)», *La Feuille d'Avis de la Chaux-de-Fond* (30/31.10.1911).
– «En Orient. Constantinople», *La Feuille d'Avis de La Chaux-de-Fonds* (14/16/18.11.1911).
– «En Orient. Constantinople. Les mosquées» , *La Feuille d'Avis de La Chaux-de-Fonds* (22/25/.11.1911).
– *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds: Haefeli, 1912.
– *Ouvrage*: *Le voyage d'Orient*. Texte: *En Orient*, AFLC E2-10 (1-146).
– *Ouvrage: Le voyage d'Orient*. Texte: *En Orient, Dactylographie du manuscrit*, AFLC E2-10 (147-208).
– *La Construction des villes*, L'age d'Homme et F.L.C.–Spadem, 1992.

JAUME, Magdalena, Fernando MARZÁ y Josep, QUETGLAS: «La tête en bas, les pieds en air: algo acerca de "La caída de Barcelona"», *Massilia* (2004).

JORNOD Naïma y **Jean Pierre JORNOD**, *Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret). Catalogue raissonée de l'œuvre peinte,* Milán: Skira, 2005.

KLIPSTEIN, Auguste y **KORNFELD**: *Modern Kunst des Neunzhenten und zwanzigsten Jahrhunderts*, Berna: Klipstein u. Kornfeld, 1959. (FLC V377)
– *Graphik und Hand zeichnungen Alter Meister*, Berna: Klipstein u. Kornfeld, 1962. (FLC V 415).
– *Picasso. Graphik und illustrierte Bücher. Sammlung Oscar Stern*, Berna: Klipstein u. Kornfeld, 1964. (FLC V 435).

KLIPSTEIN, Editha: *Gestern und Heute: Essays*. Schloss Laupheim : Ulrich Steiner, 1948. (FLC Z 089).

KNACKFUSS, H.: *Michelangelo,* Leipzig: Delhagen u. Klafing, 1903.(FLC V 430).

KRUNIC, Jovan: *Arhitektura Beogradra,* Belgrado: s.n., 1954. (FLC J 304).

KÜÇÜKERMAN, Önder: *Turkish House in Search of Spatial Identity*, Estambul: Apa Ofset Basimevi Sanayive Ticaret, 1985.

KORTAN, Enis: *Le Corbusier, gözüyle türk mimarlik ve şehircilik*, Estambul: Boyut Kitaplari, 2005.
– *L'architecture et l'urbanisme turc par les yeux de Le Corbusier*, Estambul: Boyut Yayin Grubu, 2005.

La Chaux-de Fonds. Son passé, et son présent. Notes et souvenirs historiques publiés à l'ocassion du centième anniversaire de l'incendie du 5 mai 1794. La Chaux-de-Fonds: Imp. Du National Suisse, 1894. (FLC V 105).

LE BON, Dr. Gustave: *La civilisation des Arabes,* París: Lib. Firmin Didot, 1884. (FLC V 168).
– *Les civilisations de l'Inde,* París: Lib. Firmin Didot, 1887. (FLC V 368).
– *Les Premières civilisations,* París: Flammarion, 1884. (FLC V 169).

LE CORBUSIER: *Vers une architecture,* París: Crès, 1924.
– *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, París: Crès, 1925.
– *Urbanisme*, París: Crès, 1925.
– *Almanach d'architecture moderne,* París: Crès, 1926.
– *Une maison, un palais. À la recherche d'une unité architecturale.* París: Crès, 1928.
– *Précisions sur un état de l'architecture et de l'urbanisme,* París: Crès, 1930.
– *La Ville radieuse*, Boulogne: De l'Architecture d'aujoud'hui, 1935.
– «Point de départ», *Voyage en Gréce*, núm. 1 (1935).
– *Quand les cathédrales étaient blanches: voyage au pays des timides*, París: Plon, 1937.
– *Œuvre Complètede 1910-1929*, Zúrich: Dr. H. Girsberger, 1937.
– *Œuvre Complète de 1929-1934*, Zúrich: Dr. H. Girsberger, 1964.
– Œuvre plastique, París: Albert Morancé, 1938.
– «L'espace indecible», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. hors-série, (2e trimestre 1946).
– *Propos d'urbanisme,* París: Bourrelier, 1946.
– *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Boulogne: De l'Architecture d'aujourd'hui, 1950.
– *Le Modulor 2 (La parole est aux usagers),* Boulogne: *De l'Architecture d'aujourd'hui,* 1955.
– *Entretien avec les étudiants des Écoles d'architecture*, París: Minuit, 1957.
– *L'Atelier de la recherche patiente*, París: Vincent Fréal, 1960.
– *Creation Is a Patient Search*, New York: Praeger, 1960.
– *Mein Werk*, Stuttgart: Gerd Hatje, 1960.
– *Mi obra*, Turín: Boringhieri, 1961.
– «Rien n'est transmissible que la pensée», en *Les derniers œuvres*, vol. 8, Zúrich: D'Architecture Artemis, 1965-1969.
– *Le voyage d'Orient,* París, Forces Vives, 1966 AFLCE2-10 (1-148).
– *Le voyage d'Orient,* París: Parenthèses, 1987.
– *Il Viaggio d'Oriente*, Faenza: Faenza Editrice, 1974.
– *El viaje de Oriente*, Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1984.
– *El viaje a Oriente*, Barcelona: Laertes, 2005.
– *Journey to the East*, Cambridge (Mass.) y Londres: The MIT Press, Ivan Žaknic and Nicole Pertuiset, 1987.
– *Voyage d'Orient. Carnets.* París: Electa. Fundación L.C., 1987.
– *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993.
– «El mensaje en la botella (I)», *Circo,* núm. 61 (1999).
– *Una pequeña casa*, Buenos Aires: Infinito, 2005.
– «Biographical notes», en *New world of space. Some day through unanimous effort unity will reign once more in the majors arts: City Planning and Architecture, Sculpture, Painting*, Nueva York: Reynal and Hitchcock. Boston: The Institute of Contemporary Art, 1948.
– «Point de départ», *Voyage en Gréce*, núm. 1 (1935), (archivo de Y. Simeoforidis).
– «L'espace indecible», *L'architecture d'aujourd'hui*, núm. hors-série, Art, (2e trimestre 1946).
– «Rien n'est transmissible que la pensée», en *Les derniers Œuvres*, vol. 8, Zúrich: Les Éditions d'Architecture Artemis, (1965-1969).
– «Un couvent dominicain», *L'art sacré*, núm. 7-8 (mars-avril 1960).
– *Chandigarh, Souvenir of the Indian Independence, Silver Jubile, 14th-15th August 1947-1972,* Chandigarh: Printing and Stationery.

LINTON, Johan: «A return to Santa Maria in Cosmedin», *San Pietro Series, Arkitekturövningar och* översättningar, Goteburgo: Bibliotekets Reproservice, 1998.

MADERUELO, Javier: *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada, 2005.

MAU, August: *Pompeji in Leben und Kunst*, Leipzig: Engelman, 1908.

MAIURI, Amedeo: *Pompeya, las nuevas excavaciones. La Villa de los Misterios - El Antiquarium*, Roma: Instituo Poligrafico Dello Stato, 1910.

MAGRIS, Claudio: *El Danubio*, Barcelona: Anagrama, 1997.

MANSILLA, Luis Moreno: «¡Oh, Brueghel! (El Doble del mundo)», *Circo*, núm. 79 (2000).

MARIÑO, Rafael: *La geometría en el arte y el diseño*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

MARTÍ ARÍS, Carles: *La variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona: Serbal, 1993.

MARTIENSSEN, Rex: *La idea del espacio en la arquitectura griega*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.

MELCHIOR DE VOGÜÉ, Eugène y Nikolái STRÁJOV: *Dos viajes al Monte Athos*, Barcelona: Acantilado, 2007.

MENARD, Louis: *Histoire des anciens peuples de l'Orient*, París: Ch. Delagrave, 1883. (FLC J 182).

MILTON, Augusts: *Florence*, Edimburgo-Londres: Ballantyne, 1890.

MICHEL-ANGE: *Lettres de Michel-Ange*, París: F. Rieder, 1926. (FLC J 176).

MONTORI: *Monuments de l'Art Byzantin. V. Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, París: Lib. Ernest Leroux, s.d. (FLC V 677).

MONTEYS, Xavier: *Le Corbusier. Obras y proyectos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
– «Vastos horizontes: Le Corbusier, el paisaje y la tierra», *Massilia, 2004 bis*, Sant Cugat del Vallès: *Annuaire d'*Études *Corbuseenes*, Associació d'Idees Centre d'Investigacions Estètiques (2004).

MUNTZ, Eugène: *Raphaël. Sa vie. Son* œuvre et son temps, París: Hachette, 1900. (FLC V 440).

NEUMEYER, Fritz: «Último adiós a Le Corbusier», en *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*, Madrid: Croquis, 1995.

NIETZSCHE, Frédéric: *Ainsi parlait Zarathoustra*, París: Mercure de France, 1908. (FLC J 391).

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura barroca*, Madrid: Aguilar, 1972.

OZENFANT Amédée y Charles-Edouard JEANNERET: «Sur la Plastique», *L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique,* núm. 1 (octobre 1920).
– *L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique,* núm. 2 (noviembre 1920).
– «Vie de Domenico Théotocopuli El Greco», *L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique,* núm. 3 (décembre 1920).
– *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine,* núm. 7 (abril 1921).
– «L'angle droit», *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine,* núm. 18 (noviembre 1923). (Reproducido en *La peinture moderne,* 1925.)
– «Nature et création», *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine,* núm. 19 (diciembre 1923) (Reproducido en *La peinture moderne,* 1925).
– *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine,* núm. 20 (enero-febrero1924).
– «Idées personnelles», *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine,* núm. 27 (noviembre 1924) (Reproducido en *La peinture moderne,* 1925.)

OZENFANT Amédée: *Foundations of modern art*, Nueva York: Dover publications, 1952.

PAMUK, Orhan: *Estambul: ciudad y recuerdos*, Barcelona: Mondadori, 2006.

PERROCHET, Ed.: *Étude sur la chronique des chanoines de Neuchâtel*, Neuchâtel: Attinger, 1914. (FLC V 424))

PETSAS, Fotis: *Delfos. Sus monumentos y su museo,* Atenas: Krini, 1989.

PETIT, Jean: *Un couvent de Le Corbusier*, Paris: De Minuit, 1961.

PEVSNER, Nikolaus: *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

PIERREFEU, François de y LE CORBUSIER: *La maison des hommes*, París: Plon, 1942.

POTELLE, Stéphane: «Biographie», en *Le Corbusier plans,* Japan: Echelle-1 FLC, 2005.

PROCOPIOU, Angelo: «El Erecteion», en *Atenas, ciudad de los dioses*, París: Flammarion, 1965.

PROVENSAL, Henry: *L'Art de demain,* París: s.n., 1904. (FLC J 30)

PURINI, Franco: La *arquitectura didáctica,* Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984 (Colección de Arquitectura).

QUETGLAS, Josep: *Les heures claires. Proyecto y arquitectura en la villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees Centre d'Investigacions Estètiques, 2008.
– «Viajes alrededor de mi alcoba», *Arquitectura* (Madrid), núm. 264-265 (1987).
– «De visita», en *Le Corbusier, Maquetas*, Sevilla: Publicación de la Delegación en Sevilla del Colegio de Arquitectos, 1989.
– «Las cuatro columnas: Palladio y Le Corbusier», en *Massilia,* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos (2003).
– «El libro abierto», *Le Cobusier et le livre*, Barcelona: Col.legid'Arquitectes de Catalunya, 2005.

QUONIAM, Pierre: *Louvre*, París: De la Réunion des Musées Nationaux, 1989.

RANIERI, Marisa: «Del peristilo a la pergula», en *Pompeya. Historia, vida y arte de la ciudad*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002.

RENAN, Ernest: «Prière sur l'Acropole. Saint Renan mon oncle Pierre le bonhomme système la petite Noèmi», *Revue des Deux Mondes*, núm. 1 (diciembre 1896).
– *Prière sur l'Acropole*, Atenas: Eleftheroudakis, s.d. (FLC J231).
– *Vie de Jésus*, París: Calmann-Lévy, 1906 (FLC V 37).

REYES, Alfonso: «Góngora y el Greco», en *España en la obra de Alfonso Reyes,* México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

REYMOND, Marcel: *Les grands artistes. Brunelleschi et l'architecture de la Renaissance italienneau* **XV**e *Siècle*, París: Henri Laurens, 1925.

RITTER, WILLIAM: *Edmond de Pury. Essai biographique et critique,* Génova: s.n., 1913. (FLC V 611).
– *Études d'art* étranger, París: Mercure de France, 1906. (FLC J 123)
– *Fillete slovaque,* París: Mercure de France, 1903. (FLC J 122)
– *L'Entêtement slovaque,* París: Bibl. de L'Occident, 1910. (FLC V 72)
– *Myrtis et Korinna,* París: Lib. Borel, 1898. (FLC J 7).

RIVERA, María Inés: *La pintura en Italia. Toscana y Umbria (Siglos* XIV-XV*)*, Buenos Aires: Futuro, 1946.

RODENWALDT, Gerhart: *L'Acropole,* París: Ars et métiers graphiques, 1930.

ROSCI, Marco: *Galerías Uffizi y Pitti*, Novara: Instituto Geográfico de Agostini, 1964.

ROSSI, Aldo: *Autobiografía científica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

ROTH, Alfred: *Dos casa de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997 (Colección de Arquitectura).

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Les Confessions*, París: Flammarion, 1908-1909. (FLC 107)

ROWE, Colin: «Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons», *Architectural Review,* núm. 1.129 (1961).
– «La fachada provocativa: frontalidad y *contrapposto*», *Arquitectura,* núm. 264-265 (1987).
– «La crisis del objeto: dificultades de textura», en *Ciudad Collage*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

RUSKIN, John: *Les Matins à Florence. Simples études d'art chrétien,* París: Laurens, 1906. (FLC V 36)
– *Mornings in Florence,* Filadelfia: Reuwee, Wattley & Walsh, 1891.
– *Las siete lámparas de la arquitectura*, Buenos Aires: Florida 340, 1956.
– *Arte primitivo y pintores modernos*, Buenos Aires: El Ateneo, 1956.

SABATIER, Paul: *Vie de Saint François d'Assise*, París: Fischbacher, 1894. (FLC V 42)
– *Vida de San Francisco de Asís. El santo pagano,* Buenos Aires: Claridad, 1943.

SAID, Edward: *Orientalismo*, Barcelona: Energía, 2004.

SCERRATO, Humberto: *Islam*, Valencia: Mas Ivars, 1972.

SCHILDT, Göran, *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, Barcelona: El croquis, 2000.

SEQUEIRA, Marta, *Igualdade de razões: Immeuble-Villas de 1922 e une Chartreuse d'Italie.* Trabajo elaborado en el contexto del seminario «Tablas analíticas», del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Catalunya, junio de 2004.

SCHUBERT, Leo: «The Design of the 1912 Villa Jeanneret-Perret: Le Corbusier between Past and Present», *Massilia* (2003). *Anuario de estudios Lecorbusierianos.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003

SHUNKOV, Ivan Rumenov: «The Aquarelle of the Sveti Ivan Predtecha Church in Gabrovo, Bulgaria, 1911», *Massilia* (2006). *Annuaire d'etudes corbuseennes.* Sant Cugat del Vallès: Associació d'idees. Centre d'Investigacions, 2006.

SHURE, Edouard: *Les Grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions,* París: Perrin, 1908. (FLC J 172)

SIMONOS PETRA, Emilianos de: *Luz en la noche*, Madrid: Narcea.

TAINE, Hippolyte: *Voyage en Italie. Naples et Rome*, t. I, París: Hachette, 1907. (FLC J 450, 1)
– *Voyage en Italie. Florence et Venise*, t. II, París: Hachette, 1907. (FLC J 450, 2)
– *Viaje por Italia*, Madrid: Espasa-Calpe, 1930.

TCHERV, Josep: *William Ritter,* Melide: Flèche d'or, 1958. (FLC 093)

TISSOT, André: *La Chaux-de-Fonds*, Neuchâtel: Du Griffon, 1956. (FLC 546)

TURNER, Paul: *La formation de Le Corbusier: idéalisme et mouvement moderne*, París: Macula, 1987.

VASARI, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Buenos Aires: W. M. Jackson, 1950.
– *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabúe a nuestros tiempos*, Madrid: Tecnos, 1998.

VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du* XIe *au* XVIe *siècle*, París: B. Bance, 1854. (FLC Z 018)
– *La décoration appliquée aux édifices*, París: (1.ª ed., 1880).

VOGT, Adolf Max: «Remarks on the "Reversed" Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein», *Assamblage, A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, núm. 4 (octubre 1987).
– *Le Corbusier, the Noble Savage*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1998.

VON MOOS, Stanislaus: *Le Corbusier*, Barcelona: Lumen, 1977.

WAGENBACH, Klaus: *Franz Kafka, imágenes de su vida*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1998.

WIGLEY, Mark: «Architecture after Philosophy: Le Corbusier and the Emperor's New Paint», *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, Londres: Academy Editors, 1990.

WOGENSKY, André: «Histoire», *Les mains de Le Corbusier*, París: De Grenelle, 1987.

WORDSWORT, Dr. C.: *La Grèce pittoresque et historique ancienne et moderne*, París: L. Curmer, 1841. (FLC V 446)

LLOYD WRIGHT, Frank: *Autobiografía*, Madrid: El croquis editorial, 1988.

XENAKIS, Iannis: «The Monastery of La Tourette» , en *Le Corbusier*, Nueva Jersey: H. Allen Brooks, Princeton University Press, 1987.

YOURCENAR, Marguerite: *Memorias de Adriano*, Barcelona: Planeta, 1982.

ZEVI, Bruno: *Apprendre à voir l'Architecture*, París: Minuit, 1959. (FLC Z 017)
– *Saber ver la arquitectura*, Barcelona: Poseidón, 1978.
– «El coloquio de Le Corbusier con la historia», *La torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico,* núm. 52 (enero-abril 1966).

NOTA:

Para la elaboración de la tesis, el autor tomó como base *El viaje de Oriente* de Jeanneret, publicada en 1984 por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid y la Dirección General de Arquitectura de la Vivienda del MOPU.
Se ha consultado asimismo, la traducción de *El viaje a Oriente* de Le Corbusier, editada por Laertes. Se ha contado con la inestimable colaboración de los traductores Vicente Torres, Manuela Toledo, Inés Lelarge y Albert Fuentes para la correspondencia y otros textos.