



1. Plano de la cartuja de Ema. (certosafirenze.org)

DIBUJANDO EN LA CARTUJA DE EMA VENTANAS Y RAMPAS EN LA OBRA DE LE CORBUSIER

Fernando Zaparaín Hernández

El 15 de septiembre de 1907 la historia de la arquitectura *moderna* pasó por la Certosa del Galluzzo, también conocida como cartuja de Ema, cerca de Florencia 1 (fig. 1). El protagonista, quizás inconsciente, de aquel acontecimiento fue un joven suizo entonces desconocido que todavía se llamaba Charles-Edouard Jeanneret. Volvió allí en 1911, pero en realidad, la idealización *moderna* de aquel monumento tuvo lugar mucho más tarde, en 1929, cuando aquel viajero ya se había transformado en Le Corbusier y se dedicaba a difundir el nuevo urbanismo por Sudamérica. Recordaba la cartu-

1 / He tenido la oportunidad de investigar sobre temas corbuserianos ya desde mi tesis doctoral. Este artículo es fruto de las reflexiones, fotos y dibujos hechos en un viaje a la cartuja de Ema el 23 de junio de 2004 en el marco de una movilidad Sócrates. Fueron compañeros en esa experiencia los profesores de expresión gráfica de la ETSA de Valladolid, Carlos Montes Serrano y Juan Báez Mezquita, a quienes agradezco tantos conceptos y comentarios que he incorporado en este texto.

2 / Cfr. LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930, pag. 91-92. Traducción española en Poseidon, Barcelona 1978, pag. 113 y ss. Más tarde, en la *Obra Completa*, utilizará también las reflexiones y recuerdos de *Précisions* sobre Ema para ilustrar los *Inmuebles-villas*.

3 / El después llamado Viaje a Oriente incluyó realmente dos etapas diferenciadas. La primera abarca una peregrinación por Alemania, desde septiembre de 1910 hasta la primavera de 1911. La segunda parte del viaje se inició el 7 de mayo de 1911 en Dresde y es propiamente la visita a Praga, Viena, los Balcanes y Turquía. Por eso Le Corbusier sitúa a veces el viaje en 1910, aunque el recorrido por oriente sea de 1911.

ja toscana como un lugar de revelación *iniciática* en *Précisions* 2, el libro que recoge las conferencias dadas entonces en Buenos Aires. En la del día 10 de octubre en la Facultad de Ciencias Exactas, con el título “*Una célula a escala humana*” decía lo siguiente:

La *célula a 'escala humana'* está en la base. Permítanme que les muestre por qué caminos y cómo a través de veinte años de curiosidad atenta, han llegado unas certidumbres.

El origen de estas indagaciones, por mi cuenta, se remonta a la visita de la ‘*Chartreuse d’Ema*’, en los alrededores de Florencia, en el año 1907. En aquel paisaje musical de la Toscana, vi una ‘*ciudad moderna*’, que coronaba una colina. La más

noble silueta en el paisaje, la corona ininterrumpida de las celdas de los frailes; cada celda tiene vista sobre la llanura y tiene salida a un jardincillo en pendiente completamente cercado. Creí no poder encontrar nunca más una interpretación tan alegre de la vivienda. La parte trasera de cada celda se abre por una puerta y un portillo y da a una calle perimetral. Esta calle está cubierta por un arco: es el claustro. Por ahí funcionan los servicios comunes —el rezo, las visitas, la comida, los entierros—.

Esta ‘*ciudad moderna*’ es del siglo xv.

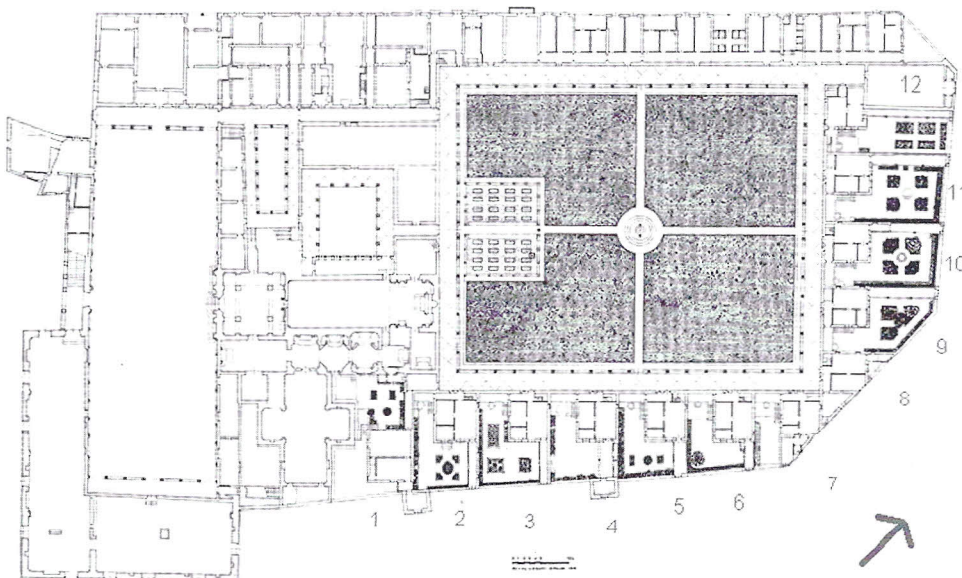
La visión radiante me quedó fijada para siempre.

En el año 1910 3, de regreso de Atenas, me detuve una vez más en la Cartuja.

Un día, en el año 1922, hablé de ella a mi asociado Pierre Jeanneret; en el dorso de un menú de restaurante, hemos dibujado espontáneamente los ‘*inmuebles-villas*’; la idea acababa de nacer.

Ésta es la cita a la que una y otra vez se remitiría el maestro para explicar su combinación ideal de *célula* privada y habitar común. El objetivo de este trabajo es analizar los dibujos realizados en aquellas visitas de juventud a la cartuja de Ema (fig. 2) y verlos a la luz del mencionado texto y de las obras arquitectónicas a las que dio lugar.

Si nos enfrentamos a los dibujos que LC hizo en sus viajes a la cartuja, enseguida tendremos que distinguir dos bloques claramente diferenciados. Por un lado está el dibujo a tinta con la planta y la sección de la celda tipo, que tradicionalmente se ha usado para ilustrar los textos de LC sobre la cartuja





4 / PETIT JEAN, *Le Corbusier, lui-même*, Rousseau, Ginebra 1970.
 5 / Cfr GRESLERI GIULIANO, "Camere con vista e disattesi itinerari: 'Le voyage d'Italie' di Ch. E. Jeanneret, 1907" artículo en el catálogo *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana*, Marsilio, Florencia 1987, pag 15 y nota 48.
 6 / "Plan and cross section by Jeanneret of 'Cellule d'un père à la Chartreuse d'Éma', drawn September 1907. (Lost original is reproduced from Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, p. 43)". Cfr. BROOKS H. Allen, *Le Corbusier's formative years*, The University of Chicago Press, Chicago 1997, pag. 105-107

7 / cfr. BAKER GEOFFREY H., *Le Corbusier: The Creative Search*, Ed. E & FN Spon, London 1996. Aunque hay otros libros básicos para entender la formación de LC, en éste se desarrolla el tema en relación muy directa a las experiencias de los viajes de juventud y se insiste en localizar las fuentes formales en las que bebió LC, más que las ideológicas.

8 / En el viaje de 1907 LC realizó dos grandes tipos de dibujos. Los primeros son una serie de acuarelas de atmósferas, casi impresionistas, con las que reflejó la luminosidad medieval multicolor. Los segundos son dibujos a lápiz o tinta en los que se hacen análisis más técnicos, con medidas, despieces, trazas, secciones parciales y mucho texto descriptivo, al modo de un tratado. Especialmente los dibujos del baptistero de la catedral de Siena y algunos del

Duomo de Florencia, son muy parecidos a los de Éma. Pero este tipo de dibujos no son exclusivos de 1907. Los siguió realizando durante algún tiempo, especialmente durante su primera estancia formativa en París.

9 / El joven Jeanneret llegó a París en 1908 y permaneció allí hasta la primavera de 1909. Trabajó con Auguste Perret, mejoró sus conocimientos técnicos y visitó asiduamente las bibliotecas para estudiar manuales de arquitectura como el de Choisy. Durante esas lecturas continuó haciendo dibujos analíticos como los que se estilaban en la Escuela de Artes Decorativas de La Chaux-de-Fonds.

10 / Cfr GRESLERI GIULIANO, *Le Corbusier, viaggio in oriente*, Marsilio-FLC, Venecia-París 1984, pag 320-321.



2. Vista aérea de la cartuja de Éma. (certosafirenze.org)

de Éma y su influencia en la vivienda moderna. Por otro lado están las perspectivas a lápiz incluidas en el carnet 5-6 del *Viaje a Oriente* de 1910. Vayamos por partes.

El dibujo a tinta de una celda de la cartuja

El original de este dibujo parece haber desaparecido. Lo publicó por primera vez Jean Petit en *Le Corbusier lui-même* 4, un libro divulgativo, que poco después de la muerte de LC intentaba presentar un incipiente resumen de material de archivo relacionado con el maestro. Incluía algunas cartas, fotos, recuerdos, dibujos, pinturas y hasta un voluntarioso vocabulario Le Corbusier. En una página que reúne dibujos del *Viaje a Oriente* de 1911 (fig. 3), aparece esta conocida planta y sección de la Cartuja de Éma. Efectivamente,

ese viaje terminó con un recorrido por Italia que LC aprovechó para visitar su querido monumento, lo cual prueba que en 1907 había quedado vivamente impresionado. Pero la adscripción a 1911 de este meticuloso croquis era precipitada, como ya reconoció en su día Gresleri 5. En todo caso, lo que no sabemos es de dónde sacó el original Jean Petit y qué pasó después con él. H. Allen Brooks en su libro sobre los años de formación de LC 6, afirma en el pie de foto de la figura 89:

Planta y sección transversal de Jeanneret de 'Celda de un padre en la cartuja de Éma', dibujada en septiembre de 1907. (El original perdido se ha reproducido de Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, p. 43).

Al menos aquí la fecha estimada es la del primer viaje. A mi juicio, y a la espera de que aparezcan pruebas documentales accesorias, hasta ahora desconocidas, el dibujo no debe fecharse en 1911, por los indicios que intentaré explicar a continuación.

En primer lugar, parece que era una hoja suelta y no de un cuaderno, pues to que se perdió. Además el papel no tiene tramas. En cambio los dibujos del viaje de 1911 se hicieron en los famosos *carnets* de hojas cuadrículadas. El tipo de dibujo es más propio de la época inicial de LC, cuando todavía no veía las cosas con ojos de arquitecto 7. Es un dibujo muy analítico, con una representación académica en planta y sec-

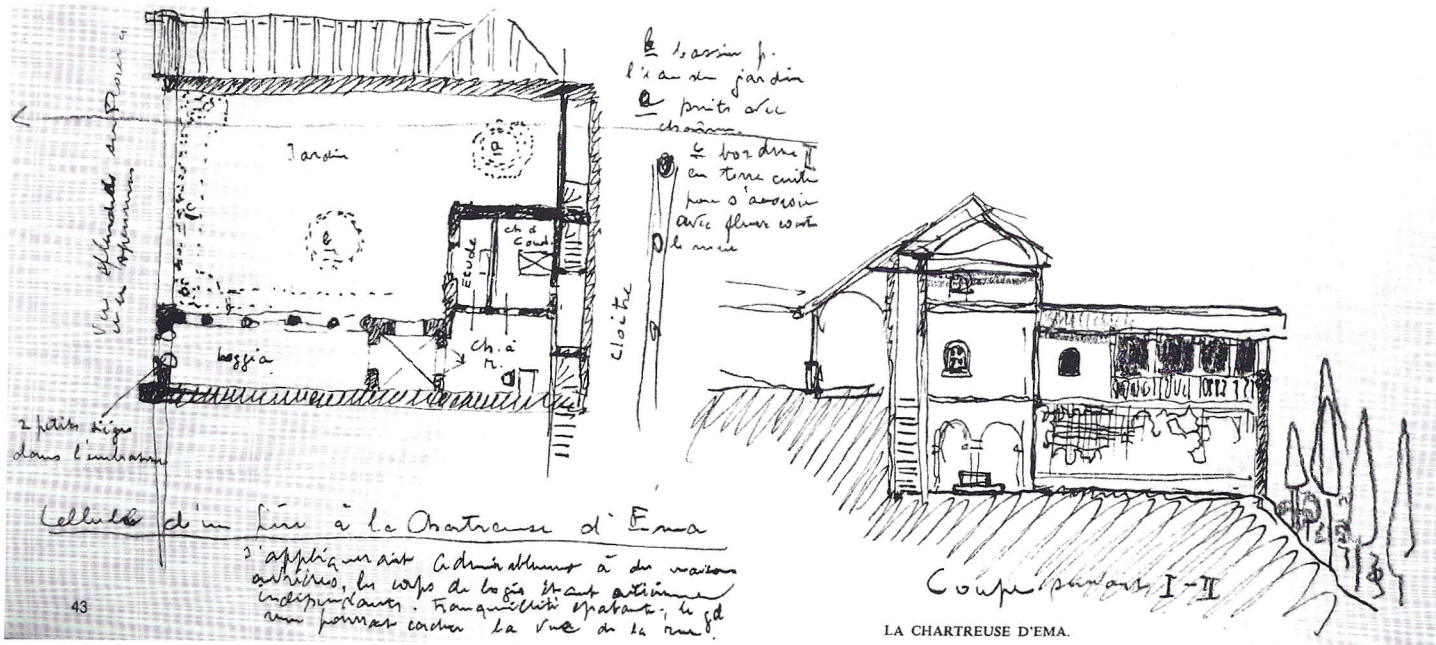
ción combinadas. Va acompañado de anotaciones didácticas y minuciosas, que con el tiempo serían sustituidas por primeras impresiones y aseveraciones breves. De hecho, hay muchos apuntes similares en el viaje de 1907 8 y en sus visitas de 1909 a las bibliotecas parisinas, cuando estudió los grandes tratados arquitectónicos del XIX 9. El dibujo pertenece más a esa forma de ver las cosas de quien se está formando y anota todo lo que le llama la atención para después comprenderlo y consultarlo. Aquí se observa casi una disección del mecanismo, similar a las que hacía sobre árboles y piedras en su época de La Chaux-de-Fonds, mientras se iniciaba en las artes decorativas.

En segundo lugar, Gresleri 10 considera que este dibujo a tinta es contemporáneo a las cartas que envía Jeanneret a l'Éplattener y a sus padres en torno al 15 de septiembre de 1907, y que contienen afirmaciones sobre la vida monástica similares al texto que acompaña al propio dibujo.

Independientemente de todas estas disquisiciones ya conocidas, el dibujo presenta algunas incógnitas que conviene analizar. Para empezar podemos buscar en el plano de la cartuja (fig. 1), cuál es la celda que dibujó Le Corbusier. Todas siguen una misma tipología, pero presentan variaciones, especialmente en la logia que se abre al patio y al paisaje. La de nuestro dibu-

3. PETIT JEAN, *Le Corbusier, lui-même*, Rousseau, Ginebra 1970, ilustraciones relativas al viaje de Oriente.

11 / "...bordure en terre cuite pour s'asseoir avec fleurs ...".
 12 / "Cellule d'un frère à la Chartreuse d'Enna. J'appliquerai admirablement à des maisons ouvrières, le corps de logis étant entièrement indépendant. Tranquillité épatante; le grand mur pourrait cacher la vue de la rue."



jo tiene una zona cerrada previa a la logia y en ésta, cuatro columnas en planta. La planta no se corresponde con la sección porque en ésta última aparecen dibujadas sólo tres columnas. Ninguna celda tiene cuatro columnas en la logia y sólo hay una con tres (la n° 12), que no es la dibujada porque no tiene la zona cerrada previa a la logia y tiene una distribución interior diferente. Sólo hay dos celdas con la zona cerrada previa a la logia (las n° 10 y 11), pero ésta tiene en ambas una sola columna. Además, en el jardín aparece grafiado un elemento perimetral descrito por LC en la nota "c" del dibujo como "borde en barro cocido para sentarse, con flores" 11. Sólo hay una celda con una disposición similar (la n° 11), pero tiene nada más una columna en la logia.

Hay más discrepancias. Por ejemplo, en la planta, el pozo exento explicado con la nota "a" del dibujo, podría ser el de las celdas n° 3 ó n° 6, pero éstas no tienen ninguna de las otras características del croquis. También llama la atención que LC no haya dibujado una escalera exterior que cada celda tiene en la zona del pozo para unir el jardín con un balcón. LC representa en cambio una escalera longitudinal interior que da al vestíbulo, diferente a la existente de dos tramos.

Podríamos continuar evaluando las desviaciones del famoso dibujo a tinta. Pero creo que este análisis inicial es ya suficiente para sospechar que el dibujo no se hizo copiando *in situ* una celda, sino a posteriori, con recuerdos tomados de lo más significativo de ca-

da celda. Así se va formando un esquema refundido de todo lo necesario para crear una célula individual que refleje lo mejor posible lo definido en el texto que hay debajo del apunte y que dice:

Celda de un hermano en la cartuja de Enna. Lo aplicaría admirablemente a las casas obreras, siendo el cuerpo de alojamiento completamente independiente. Tranquilidad asombrosa; el gran muro podría ocultar las vistas de la calle. 12

Es un eficaz dibujo analítico, en el sentido de que individualiza los elementos determinantes del organismo estudiado, pero carece de la precisión de un levantamiento y devalúa la visión de un joven Le Corbusier representando minuciosamente la realidad debido a su formación como artesano relojero.



13 / Samedi soir à Fiesole, oh, ces moines quels veinards; mon admiration a été la même à la Chartreuse de Pavie et j'ai pu me convaincre que s'ils renonçaient au monde, ils savaient du moins s'arranger une vie délicieuse, et je suis persuadé que tout compte établi, eux sont les heureux, et surtout encore ceux qui ont le Paradis en vue! JEANNERET CH. E., *Carta a sus padres*, 14 septiembre 1907, Biblioteca de La Chaux-de-Fonds.

14 / "Je voudrais toute ma vie habiter ce qu'ils appellent leurs cellules" JEANNERET CH. E., *Carta a L'Eplattenier*, 19 septiembre 1907, FLC.

15 / J'ai trouvé la solution de la maison ouvrière type unique. Seulement, le paysage sera difficile à retrouver." JEANNERET CH. E., *Carta a sus padres*, 15 septiembre 1907, Biblioteca de La Chaux-de-Fonds.

Si este dibujo fue hecho a posteriori, no es fácil precisar su fecha. Puede proceder del mismo viaje, por el parecido de sus frases con las de las cartas o puede estar hecho años después. El 5 de septiembre de 1907 LC había visitado la cartuja de Pavía, que no despertó en él consideraciones habitacionales. Más tarde, el convento de Fiesole, le llevó a escribir a sus padres una primera consideración sobre el modo de vida monástico, referida también a Pavía:

Sábado por la tarde en Fiesole, oh, esos monjes que suertudos; mi admiración fue la misma en la cartuja de Pavía y he podido convencerme de que si renunciaban al mundo, sabían al menos prepararse una vida deliciosa, y estoy persuadido de que a fin de cuentas, ellos son los felices, sobre todo aquellos que tienen el Paraíso a la vista! **13**

De forma parecida se expresa al escribir a L'Eplattenier:

Querría vivir toda mi vida en lo que ellos llaman sus celdas. **14**

Todavía son apreciaciones antropológicas, sobre la romántica vida singular apartada del mundo, sin grandes referencias arquitectónicas, a excepción de la comparación de las vistas con el Paraíso. Pero en la siguiente carta, después de la experiencia en Ema, está la verdadera referencia en términos de vivienda colectiva:

He encontrado la solución de casa obrera tipo único. Solamente el paisaje será difícil de volver a encontrar. **15**

Se aleja de las consideraciones psicológicas y poéticas, para extender ese modo de vida a toda una clase social. Piensa en la vivienda obrera y la ve desde la seriación y el tipo, deseando que se inserte en un marco paisajístico. Hay

16 / "1910. Voyage de sept mois sac au dos: Prague, Vienne, Budapest, Balkans Serbes, Roumanie, Bulgarie, Roumélie, Turquie d'Europe, Turquie d'Asie, Athènes, Delphes, et Naples et Rome, et Florence. Au septième mois (octobre), me voici à nouveau à la Chartreuse d'Ema. Cette fois-ci j'ai dessiné, ainsi les choses me sont mieux entrées dans la tête... Et je suis parti dans la vie pour la grande bagarre. J'avais 23 ans." LE CORBUSIER, "Unités d'habitation de grandeur conforme", avril 1957, FLC A(3) 1.

que reconocer que desde una fecha muy temprana, Le Corbusier tiene claras sus grandes intuiciones urbanísticas y habitacionales: la casa estandarizada, el contacto con la naturaleza y la tutela un tanto paternalista sobre la sociedad.

Los dibujos a lápiz de los carnets de 1911

La datación de estos dibujos no ofrece dudas porque están incluidos en el carnet 5-6 del llamado *Viaje a Oriente* de 1911. Aquí interesa más analizar sus características gráficas y lo que nos puedan decir sobre las reflexiones de LC durante su segunda visita a Ema. Éste se refería a ellos con las siguientes palabras:

1910. Viaje de siete meses mochila al hombro: Praga, Viena, Budapest, Balcanes serbios, Rumanía, Bulgaria, Roumelia, Turquía europea, Turquía asiática, Atenas, Delfos, y Nápoles y Roma, y Florencia. En el séptimo mes (octubre), me encuentro de nuevo en la cartuja de Ema. Esta vez he dibujado; así las cosas se me han metido mejor en la cabeza... Y en la vida, he partido hacia la gran pelea. Tenía 23 años. **16**

Antes de entrar en otros temas, llama la atención la afirmación de que "Esta vez he dibujado, así las cosas se me han metido mejor en la cabeza." ¿Es que la otra vez no dibujó nada? Da la impresión de que estos dibujos de 1911 son los que considera más significativos como instrumentos de interpretación de la cartuja. ¿No se acordaba del otro dibujo, o es que quizás no lo hizo *in situ* en el primer viaje de 1907? ¿Por qué cuando tuvo que preparar unos dibujos de la cartuja, seguramente para ilustrar un número de *Almanach* eligió sólo estos de 1911 y los

17 / Cfr CROSET P. A., revista *Casabella* n° 531-532, 1987.

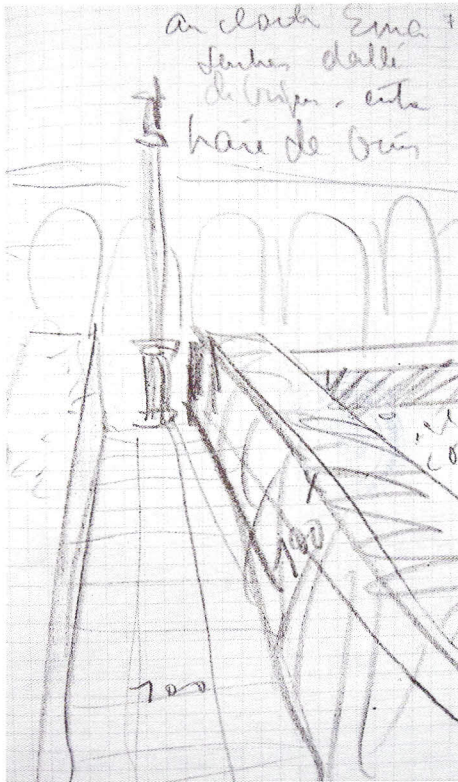
18 / Cfr LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient. Carnets 5-6*, (facsimil) Electa-FLC, pag. 6-19.

Cfr también GESLERI GIULIANO, *Le Corbusier. Viaggio in oriente*, Marsilio-FLC, Venecia-Paris 1987, pag. 319-320.

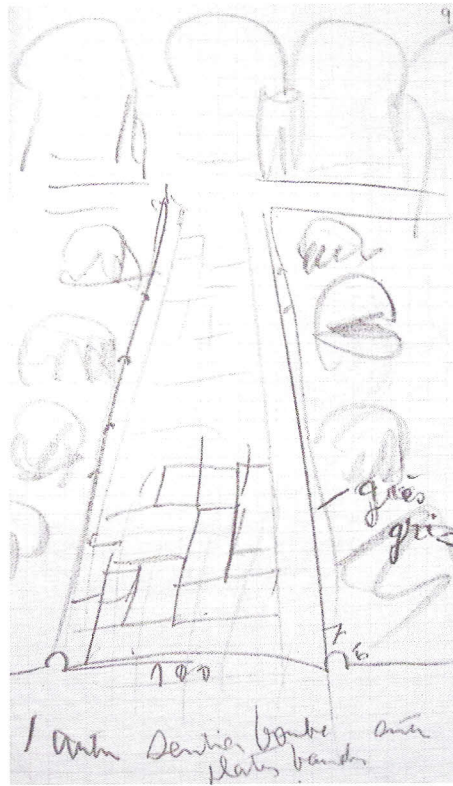
calcó a tinta sobre hojas transparentes **17?** ¿Por qué LC, que convirtió Ema en el lugar mítico donde había descubierto su idea de vivienda colectiva, nunca usó el dibujo a tinta publicado sólo póstumamente por Jean Petit?

Mientras esos interrogantes quedan pendientes, podemos aproximarnos a los siete dibujos de 1911 en función de su relación con la realidad, igual que hemos hecho con el dibujo a tinta. Ocupan las páginas impares del carnet 5-6 **18** desde la 7 a la 19, aunque el dibujo de esta última no es fácil atribuirlo a la cartuja (volveremos sobre ello más tarde). Los apuntes están en las caras más cómodas para dibujar de la libreta, que una vez puesta en horizontal son las inferiores, o en vertical las impares. Sólo en la primera página par hay un texto, las demás quedan en blanco. Al pertenecer a un cuaderno, su orden refleja, en principio, una secuencia temporal. La visita sigue un orden convencional, de afuera a dentro, con dos apuntes del claustro y cuatro de una celda tipo, para terminar en el extraño apunte de la última página (fig. 19) que si fuera de Ema supondría un dudoso retorno al exterior.

Los dos apuntes del claustro (fig. 4) y (fig. 5) se centran en los paseos ajardinados que lo cruzan y esquematizan los elementos más arquitectónicos, que aparecen al fondo. Una vez más hay discrepancias entre lo que LC dibujó y el estado real de las cosas. En un apunte (fig. 5) hay unas cinco filas de baldosas, como ocurre en la realidad, pero en el otro (fig. 4) se economizan líneas hasta dejar tres filas. El apunte de la fig. 5 está hecho desde el pozo central mirando hacia alguno de los



4. LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient. Carnets 5-6*, (facsimil) Electa-FLC, pag. 7.



5. *ibidem*, pag. 9



6. El crucero central del claustro de Ema desde el pretil de las arquerías. Foto del autor.

bordes. Se superpone a la perspectiva una sección del sendero, con medidas incluso del bordillo cilíndrico descrito como “gres gris”. En la actualidad no existen los setos semiesféricos. El otro apunte (fig. 4) está hecho desde la arquería del claustro mirando hacia el centro. El paso entre dos setos prismáticos desemboca en un poste, que podría ser el actual crucero, aunque no está dibujada la cruz metálica y se ha suprimido el pozo que está detrás, pero no las arquerías de la fachada opuesta. Quizás son elipsis para dibujar más rápido, mientras apremia el guía, que a la vez permiten una composición más depurada, sin elementos que se superpongan.

En todo caso, por encima de las simplificaciones, lo que aquí interesa es el tenor de los apuntes, que inmediatamente debemos distinguir del dibujo a

tinta y de los del viaje de 1907. Ahora el trazo es menos minucioso y más inmediato, de una sola vez, sin degradado de sombras ni contornos precisos. Se ha abandonado la restitución académica y detallada del estudiante de una escuela de artes decorativas para dejar paso a la impresión directa que destaca intencionadamente unos elementos para olvidarse de otros. Los arcos, por ejemplo no se diferencian de los capiteles y fustes, no hay mención de los medallones, ni definición de las cornisas. Parece que prima un sentido espacial que destaca los elementos que generan en este caso la linealidad, como setos y postes. Lo descriptivo deja paso a lo constitutivo. Los elementos y detalles se simplifican y quedan reducidos a volúmenes ideales. La esencialización no impide que se anoten medidas singulares como el ancho y alto de senderos y setos.

Otra cosa que llama la atención es el punto de vista más elevado de lo normal. Si no es una deformación deliberada, habría que pensar en que para hacer el dibujo de la fig. 4, LC se puso de pie sobre el pretil del pozo y para hacer el de la fig. 5 se subió en el zócalo de las arquerías (fig. 6). Eso explicaría también que la perspectiva de este último no esté centrada en el eje, porque justo ahí está la salida al sendero y no hay zócalo al que subirse. Sea con los medios que sea, se ha buscado intencionadamente un punto de vista lo más dominante posible, apropiado para el análisis de un espacio amplio, que supera lo arquitectónico para hablar de implantación y conjunto. Quizás estemos ante un anuncio de la prioridad que tendría la vista *a ojo de pájaro* en el urbanismo de LC.

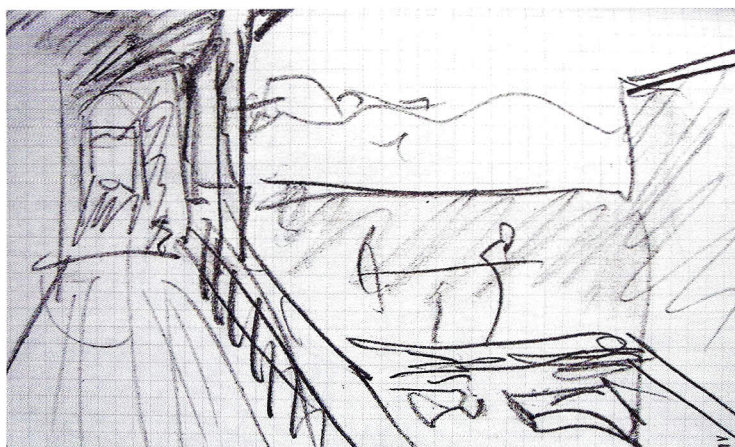


- 7. *ibidem*, pag. 11
- 8. *ibidem*, pag. 13
- 9. *ibidem*, pag. 15
- 10. *ibidem*, pag. 17

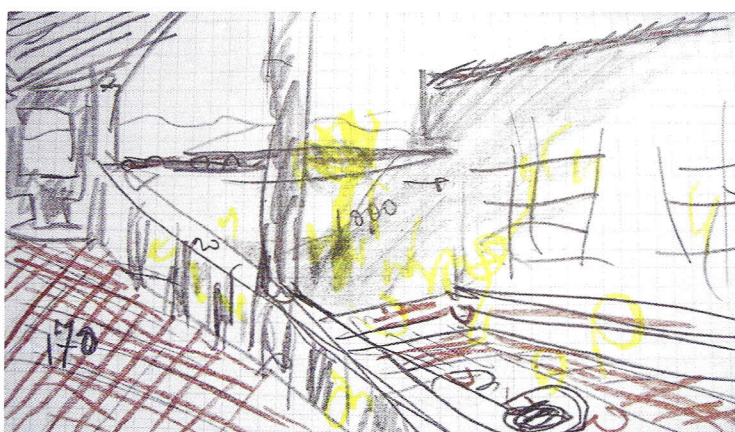
La celda como mecanismo de visión

Y pasamos a los apuntes de la celda tipo, que claramente fue la prioridad de LC durante su segunda visita. Son dos perspectivas desde la salida a la logia (fig. 7) y (fig. 8), una planta de la logia en relación con el patio (fig. 9) y una vista de la pared medianera de la siguiente celda (fig. 10). Lo primero que se puede destacar es que aquí no hay problemas para identificar la celda que visitó nuestro arquitecto, porque los apuntes reflejan muchos detalles reconocibles y son básicamente similares. Esto manifiesta que se realizaron in situ y no de memoria como el dibujo a tinta ya comentado. Un primer elemento para reconocer qué celda visitó es el espacio cerrado que precede a la logia (fig. 9). Esto nos lleva a las celdas de la fachada noreste. Pero además hay una sola columna y por encima de la tapia sobresalen los volúmenes de las tres celdas siguientes, así que solamente la celda n° 11 (fig. 1) cumple todas estas condiciones. Hasta los dibujos de la jardinería del patio son coincidentes.

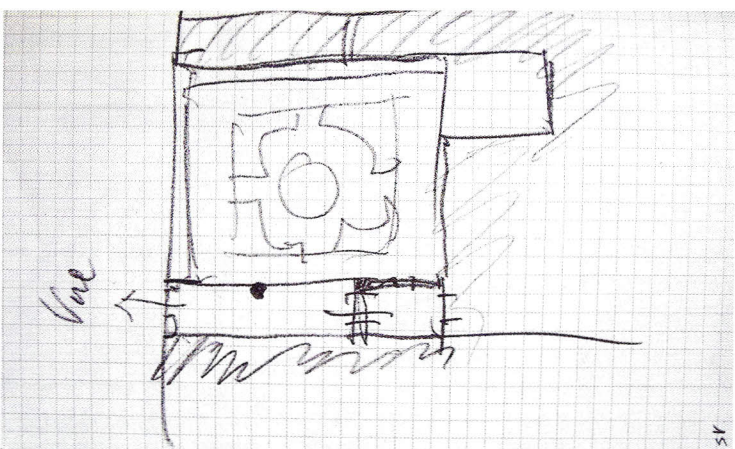
Pero a nuestros efectos, la localización de los dibujos en sí misma no es lo más importante. Interesa sobre todo un análisis de la sistemática perceptiva y de la selección que estos dibujos presuponen. Toda representación requiere de abstracción para resaltar unos detalles en detrimento de otros. En esa necesaria criba se manifiestan las prioridades e intenciones del autor. Aquí es evidente que LC hizo el mayor hincapié en las vistas desde la logia y por encima de la tapia, algo que ya había destacado desde la primera



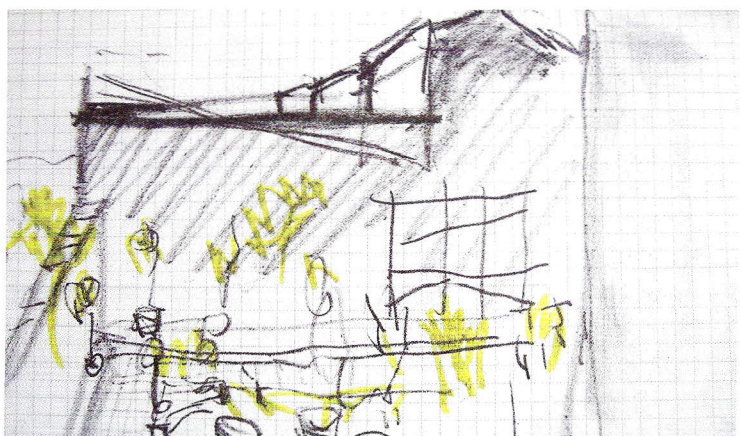
7



8



9



10

19 / Rafael Moneo ha recordado cómo aprendió de Le Corbusier a prever la manera en que el edificio enmarcaría la realidad circundante. Cfr. revista *El Croquis*, nº 98, 1999, pag. 11.

20 / Cfr. ZANNIER ITALO, «Le Corbusier fotógrafo», en revista *Parametro* nº 143, Faenza, enero-febrero 1986, p. 18-25 y cfr. COLOMINA BEATRIZ, «Le Corbusier and Photography», en revista *Assemblage* 4, 1987, p.15 y ss.

21 / La modernidad, como se ha visto, ha optado por ver las cosas desde el desplazamiento y la visión fragmentada, algo que se detecta en el viaje a Oriente en 1911 del joven Le Corbusier. Todavía estaba formándose, y ya aprendió a ver la ciudad en términos móviles y distantes, frente a las propuestas entonces aún vigentes que tendían a concebir el espacio urbano como una sucesión de

acontecimientos pintorescos, a lo Camilo Sitte. Las fotografías que se conservan de esos viajes de juventud no son postales al uso, con panorámicas turísticas representativas, sino más bien encuadres acentuados en los que los pocos motivos existentes se convierten en objetos aislados y fuertemente contrastados por la luz. Más tarde, Le Corbusier recurrió muchas veces a las secuencias de viñetas, con relatos visuales de sus edificios que se parecen mucho a un *story board*.

22 / En la formación de Le Corbusier confluyen dos grandes corrientes de pensamiento del siglo XIX: el *idealismo* (en sus dos vertientes, racionalista e intuitiva romántica) y el *positivismo*. Sobre la base idealista de la arquitectura corbuseriana han incidido algunos de los mejores estudios actuales, como los ya citados de CURTIS

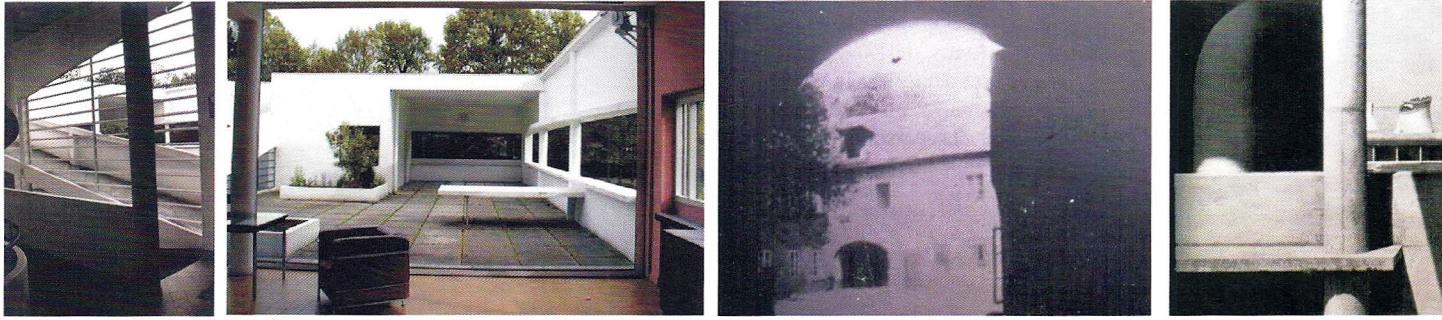
con el significativo título de *Le Corbusier: ideas y formas* o el trabajo de TURNER, *La formación de Le Corbusier: idéalisme et Mouvement Moderne*, también muy elocuente en su encabezamiento.

23 / Cfr. LAHUERTA JUAN JOSÉ, 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Anthropos, Barcelona 1989.

24 / Algunos de estos temas los he desarrollado con más extensión en el artículo «Le Corbusier: la fotografía intencionada o una mirada bajo control», revista *Anales* nº 8, ETSAV, Valladolid 2000.

25 / Cfr. MONEO RAFAEL, «Una visita a Poissy (villa Savoye, Francia)», en revista *Arquitectura* nº 74, Madrid 1965.

26 / Cfr. HOCHART DAISY, *Representation photographique et sauvegarde architecturale*, tesis doctoral inédita, École d'Architecture de Lille.



11. LE CORBUSIER, ventanas que enmarcan la arquitectura en la villa Savoye, Chandigarh o en la foto hecha por LC de patio interior en la zona vieja de Praga (1911).

carta a sus padres sobre el tema. Ahora vuelve a Ema con ese *leitmotiv*. Los apuntes de la logia (fig. 7) y (fig. 8) desarrollan todo el *aparato* de visión implícito en la logia respecto al horizonte. Son muy similares: entre uno y otro sólo hay un ligero giro de la mirada, un pequeño barrido circular. La atención se dirige hacia la ventana que está al fondo de la logia, que se abre al paisaje por encima de la tapia.

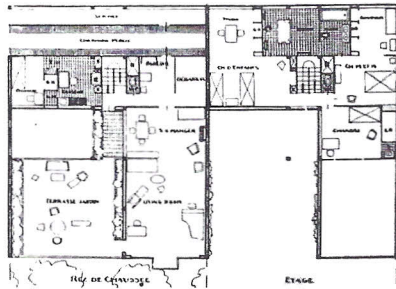
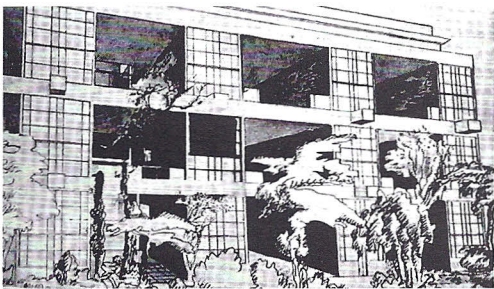
Todos los elementos que se destacan en estos dibujos de la logia parecen relacionados más con la visión que con la geometría. De forma incipiente se entiende al habitante más desde la mirada que desde la vida. Un síntoma de esto es que al dibujar se refuerzan los marcos a través de los que discutir la vista. La barandilla, la columna central o el dintel se regruesan con trazos de sombra hasta formar un borde oscuro que realza todo lo demás. El patio, la celda contigua o el paisaje son atrapados por ese contorno. Hay aquí una comprensión temprana del poder de la arquitectura para ver a través de ella todo lo demás, que acompañará todo el quehacer de Le Corbusier 19.

No olvidemos que fue en este viaje de 1911 cuando LC se sirvió amplia-

mente de la fotografía por primera vez. Pronto abandonaría esta técnica, pero de momento le aportó todas las experiencias derivadas de mirar a través de un objetivo. Una fotografía de aquella época puede permitir constatar esta sutil visión de la realidad recortada por distintos marcos superpuestos. En ella, la mirada de la cámara se asoma al interior de un patio en Praga (fig. 11). En primer término aparece el borde rectangular de la placa fotográfica. Más adelante, un arco de medio punto totalmente en sombra, vuelve a enmarcar lo que es el objetivo de la fotografía, un patio fuertemente iluminado por el sol. Pero dentro del arco del primer plano no sólo se recoge la realidad del patio. Otras muchas realidades se pueden intuir. Un nuevo arco oscuro al fondo del patio nos habla de más horizontes por explorar. Esa puerta en la pared es como una ventana abierta a una realidad que está más allá del cuadro. La fuente de luz que baña toda la zona se nos oculta también aquí. Procede de la derecha y nos dice –junto al trozo de cielo que entrevemos– que hay un mundo exterior rodeando el edificio, al que, sin embargo, no podemos acceder.

Es como si el ojo de Le Corbusier se hubiera familiarizado desde estos viajes de juventud con la capacidad de la fotografía 20 para acumular fragmentos 21, algo que en él se acentuó al perder la visión binocular por el desprendimiento de retina sufrido mientras pintaba su primer cuadro *La Cheminée* 22. En especial, la fotografía se convierte en un sistema que enmarca la realidad 23, introduciendo los cuatro lados del plano en la composición y obligando a que los elementos atrapados por ellos dialoguen con el borde 24. Como se comprobaría más tarde en Chandigarh, la propia arquitectura de Le Corbusier se recuadra a sí misma 25 igual que lo hace una fotografía 26.

Volviendo a los dibujos de 1911, este predominio de la mirada se recalca en la planta de la página 15 con la palabra «vue» y una flecha hacia el horizonte grafiadas sobre la ventana de la logia hacia el paisaje. El análisis se carga de direccionalidad. En esta planta el resto de la celda es ignorado, y queda como una zona maciza, rellena con trazos de sombra. Sólo interesa la logia y su acceso previo, puestos en relación con el espacio libre que se detalla bastante. El patio tiene representados los



12. LE CORBUSIER. Inmuebles-villas. 1922.

macizos de jardinería y el banco corrido, así como la zona adyacente destinada al pozo. Este dibujo no es ortodoxo, puesto que mezcla en uno dos niveles, el del jardín y el de la logia situada una planta más arriba. Aquí se da mucha importancia a la doble visión, hacia la naturaleza exterior y hacia un espacio natural cultivado por el propio hombre. Empiezan a convivir los anhelos de infinitud y privacidad.

El dibujo hacia el jardín (fig. 10) cierra el recorrido visual desde la logia. Ahora la mirada gira 90° y se dirige hacia la pared medianera de la siguiente celda, que deja asomarse los cuerpos superiores de otras tres. Es el complemento necesario a la apertura infinita al horizonte. Ahora se busca la posibilidad de tener la naturaleza dentro de casa, a través de las plantas del jardín interior, como después se hará en los Inmuebles-villas (fig. 12). La tapia en escorzo que da al valle asegura la necesaria privacidad. El programa que compatibiliza vida individual y colectiva, naturaleza y artefacto, se ve satisfecho al final de la secuencia de imágenes que Le Corbusier encontró en Ema. Este gran ojo *ilustrado* reproduce las bondades del *panóptico*

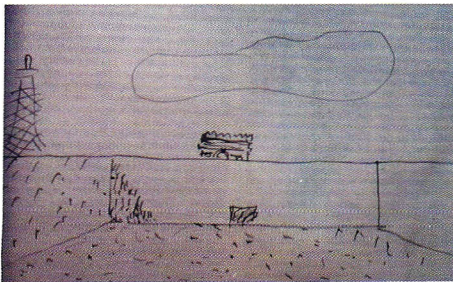
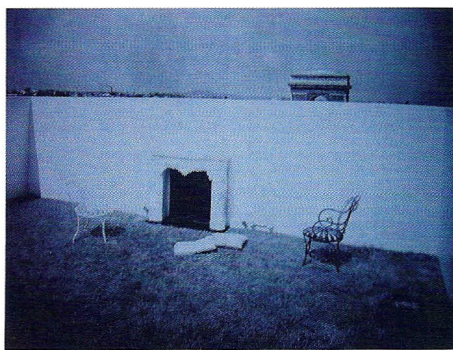
en el que se puede vivir aisladamente pero se tiene un control colectivo. El aparato de visión múltiple estaba listo para funcionar.

Ema y las ventanas de Le Corbusier

Las distintas ventanas que aparecerán en la arquitectura de Le Corbusier, están incoadas en la múltiple experiencia de Ema. La ventana no es aquí algo autónomo, sino autorreferencial, que remite a la propia arquitectura que la contiene. Los dibujos de 1911 de la cartuja de Ema representan cómo la celda enmarca las cosas, el paisaje y ella misma. Con esta forma de dibujar, Le Corbusier emplea la *puesta en abismo*, un antiguo mecanismo utilizado en la escenografía teatral y luego recogido por el cine y algunas expresiones plásticas contemporáneas como las *instalaciones*. Se consigue que la representación incluya los artificios utilizados para realizarla. La *escena* aparece junto a lo *obsceno* (lo que está detrás de la *escena*). Se multiplican los puntos de vista y se da noticia a la vez de la realidad, de su manifestación formal y del proceso de ficción empleado para analizarla.

Esa ventana autorreferencial que Le Corbusier detecta en Ema, tiene distintas formalizaciones que aparecen distinguidas en los dibujos comentados y que luego se reproducirán en tantos edificios, por ejemplo en la Villa Savoye. Podemos distinguir la *ventana-horizonte* típica de la fluidez moderna, la *ventana-cuadro* heredera del Barroco, o la *ventana-espejo* más preocupada por la presencia virtual de las cosas.

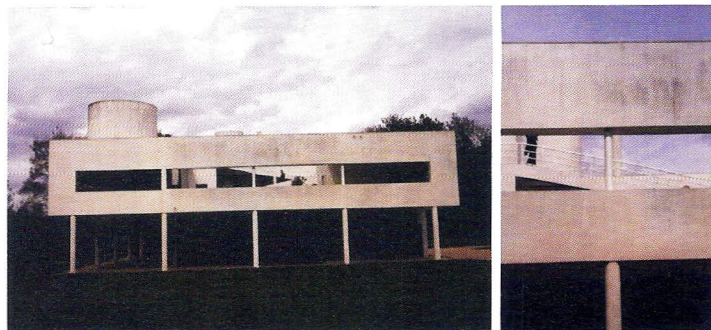
La *ventana-horizonte* (típica también de Mies) se encuentra incoada en la tapia de la celda de Ema (fig. 7) convertida en un borde inferior sobre el que apoyar el paisaje infinito. Luego se usará este mismo sistema en muchos casos, como por ejemplo en el peto del apartamento Beistegui (fig. 13), verdadero instrumento urbanístico con el que aplicar una *tabula rasa* a la silueta de Pa-



13. LE CORBUSIER, Le Corbusier, azotea del apartamento de Charles Beistegui, París 1930 (VV AA, *LC Une encyclopédie*, Centre Pompidou, París 1987).



14



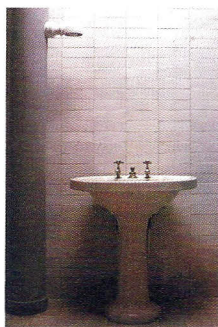
15



16



17



18

14. Las celdas de la cartuja de Ema vistas desde la colina (foto del autor).

15. Villa Savoye (1929), fachada oeste (foto Enrique Villar).

16. Mesa abatible de una celda de la cartuja de Ema (foto del autor).

17. Mesas en la villa Savoye (foto del autor).

18. Lavabo del baño principal de la villa Savoye (foto del autor).

rís, hasta dejar que sobresalgan sólo los accidentes más notables como el Arco del Triunfo o la torre Eiffel. En Ema se aprecia muy bien la eficacia de la tapia desde el exterior (fig. 14).

La *ventana-cuadro* puede ejemplarizarse en Ema también con el dibujo de la (fig. 7), en el que se distingue al fondo de la logia una ventana convencional que remarca el paisaje por los cuatro lados. Es la alternativa a la otra forma de ver el paisaje en amplitud por encima de la tapia corrida, que hemos llamado *horizonte*. También los propios arcos de la logia permiten este recuadrado más fuerte. En la villa Savoye, la falsa *fenêtre en longueur* de la fachada oeste (fig. 15), que da hacia el vacío de la terraza, incluye entre sus objetivos el de rebordear la rampa y las fachadas interiores.

En cuanto a la *ventana-espejo*, la ventana interna simbólica y sin transparencia, también Ema la contiene, aunque no está referenciada en los apuntes estudiados. La celda tipo incluye diversos mecanismos con falsas ventanas, entre los que destacaremos

la famosa mesa abatible, que es ventana cuando se pliega y es tablero de trabajo sobre una pata cuando se baja, dejando un espacio en blanco al ser movida (fig. 16). En la villa Savoye se reprodujo en varios alféizares, siempre en relación con ventanas (fig. 17). Además se hace especialmente inquietante cuando Le Corbusier lleva al extremo su artificio. En los lavabos del vestíbulo y del baño principal de esta casa (fig. 18), ni siquiera encontramos un espejo que refleje la arquitectura. Ha sido suprimido y en su lugar se ofrecen a nuestra vista los propios elementos arquitectónicos en los que la imagen del visitante es todavía mucho menos visible. Con nuestra mirada perpleja a los *no-espejos* de la villa Savoye, culmina el proceso de transformación del habitante en visitante, una despersonalización necesaria para que la arquitectura sea la única protagonista y se entienda prioritariamente como movimiento.

El recurso a una ventana inexistente refleja bien la importancia del *fuerade campo* en la obra de Le Corbu-

sier, porque se emplean como aperturas infinitas recuadros que ni siquiera existen. El poder de evocación y la dimensión espacio-temporal se llevan al límite, sin necesidad de construir nada para lograrlo. Las ventanas inexistentes de Ema o de la villa Savoye, son ejemplos de la utilización arquitectónica de la *elipsis*, un sistema literario que en el cómic y en el cine ha cobrado una importancia definitiva. Estos medios no pueden hacer una representación analógica de toda la realidad y necesitan seleccionar muy bien los elementos mínimos necesarios para reproducir el transcurso del tiempo y del espacio, de forma que tan importante es lo que se representa como lo que no se cuenta (un silencio vale más que mil palabras). Así, los *espacios en blanco* (las cesuras) se convierten en determinantes para la viabilidad narrativa. El espacio vacío de las celdas de Ema y años más tarde el patio interior de los Inmuebles-villas serán paradójicamente los elementos que llenarán de contenido las zonas construidas.



27 / Cfr. GRESLERI GIULIANO, *op. cit.*, pag. 320. Aquí aparece referenciado este dibujo junto a los demás de Ema. El texto que incluye es "le grand portal typique, entrée".

28 / BOESIGER W. y GIRSBERGER H., *Le Corbusier, 1910-1965 (Oeuvre Complète II)*, Zurich 1965, pag. 24.

29 / Cfr. GRESLERI GIULIANO, "Antiquité" en AA. VV. *LC Une encyclopédie*, Centre Pompidou, Paris 1987, pag. 42-45. Aquí se propone un estudio de las relaciones entre lo que LC conoció de joven y los esquemas de sus edificios, que llevaría al reconocimiento de la *promenade* en la casa pompeyana, como trayecto gradual del exterior al interior a través de estancias, escaleras y rampas, en una alternancia de luz y sombra.

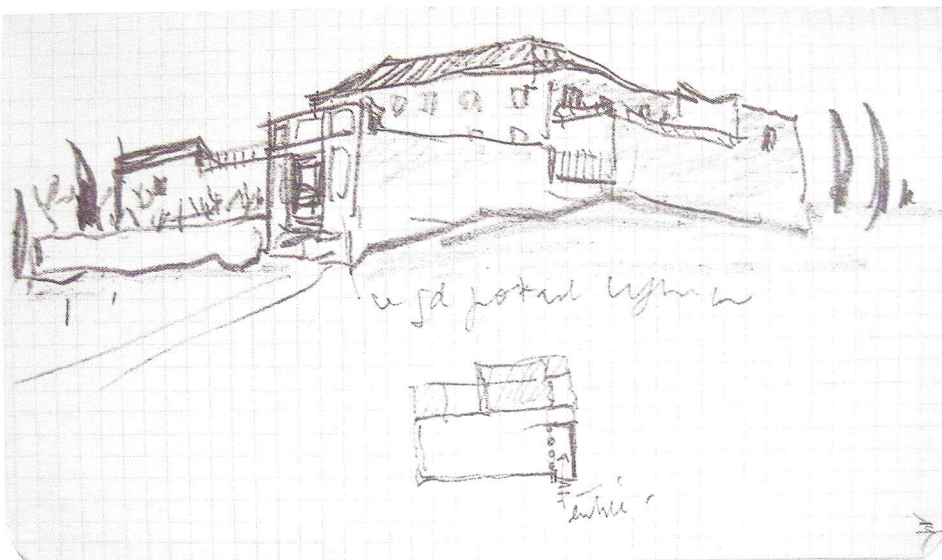
30 / "Le sol s'étend partout où il peut, uniforme, sans accident" LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris 1923, pag. 150.

La cartuja no dibujada

El último dibujo del *carnet* de 1911 supuestamente referido 27 a la cartuja de Ema (fig. 19) nos servirá al menos para hablar de las posibles enseñanzas que el exterior del monasterio pudo aportar a Le Corbusier, en especial el sistema de acceso a través de la doble rampa. El dibujo mencionado, casi con toda seguridad no es de la cartuja. Representa una esquina en perspectiva, a la que se añade una planta. No es un apunte de las esquinas norte, este o sur porque no aparecen celdas. Quedaría la posibilidad de la esquina oeste, pero a la derecha no hay rastro de la rampa, ni coinciden para nada los huecos y puertas con la realidad. El edificio representado parece más una villa rural toscana, rodeada de los característicos cipreses y situada en un alto. Su portal llamó la atención del joven Jeanneret.

Este dibujo de difícil adscripción nos deja sin testimonios gráficos de Le Corbusier sobre el exterior de la cartuja, pero nos invita a deducir qué enseñanzas pudo sacar de aquella visita. Una primera pista la encontramos en el texto ya mencionado de *Précisions*, que destaca la fuerte impresión producida por la posición privilegiada de las celdas en el paisaje: "En aquel paisaje musical de la Toscana, vi una 'ciudad moderna', que coronaba una colina".

Por otra parte, la realidad física de Ema incluye desde siempre un significativo acceso en doble rampa, ahora un poco tergiversado, pero que Le Corbusier, como cualquier visitante, pudo experimentar. Como la rampa ocupó un lugar de honor en la arquitectura del maestro suizo, es conveniente que nos preguntemos por la influencia que



19. LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient. Carnets 5-6*, (facsimil) Electa-FLC, pag. 19.

ésta de Ema pudo tener, aunque nada más sea estudiando sus peculiaridades y comparándolas con otras rampas construidas por Le Corbusier.

Es evidente que Le Corbusier conoció la rampa de Ema ya desde su primera visita en 1907, pero no hay nada en su posible dibujo de ese año y en sus cartas que se refiera a ella. Por el contrario, situó sus referencias a este tema preferentemente en el marco del viaje a Oriente de 1911. Descubrió la relación con la arquitectura al desplazarse, según sus palabras, en la arquitectura islámica y en el sistema de acceso de la casa pompeyana. En la *Oeuvre Complète* hay un texto sobre el tema, referido a ese segundo viaje de 1911 28:

La arquitectura árabe nos da una enseñanza preciosa. Se aprecia al andar, a pie; andando, desplazándose, es como se ve desarrollarse el ordenamiento de la arquitectura. Es un principio contrario al de la arquitectura barroca que está concebi-

da sobre el papel, alrededor de un punto fijo teórico. Prefiero la enseñanza de la arquitectura árabe.

En *Vers une architecture* explica las transiciones sensoriales de la casa pompeyana 29 y describe el plano como recorrido:

El suelo se extiende por todas las partes donde puede, uniforme, sin accidente. 30

Más adelante incluso habla de que el suelo es un *muro horizontal*. Parecen aquí establecidas las virtualidades de la rampa como desplazamiento que construye la arquitectura. El transcurso del tiempo presupone una secuencia variable de sensaciones, que supera la idea del espacio como mera configuración geométrica para llegar a la visión dinámica moderna.

Por eso tiene sentido la comparación con el barroco, que antes citábamos, porque éste se planteó incorporar la profundidad y el movimiento



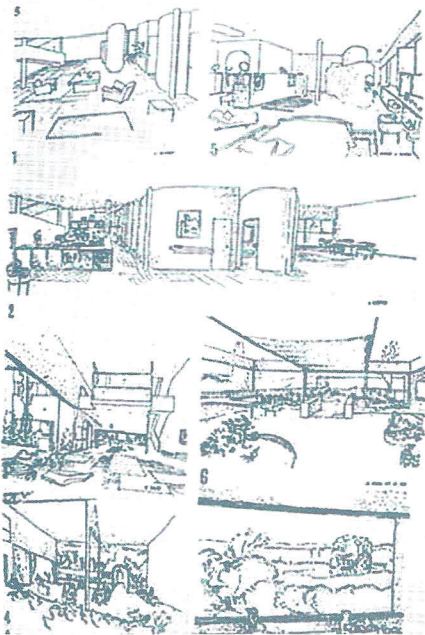
20. *Story board* de Le Corbusier sobre la *Casa Meyer* (1925) en París.

21. Rampas de la cartuja de Ema desde el lado sur. Foto de época. (certosafirenze.org)

22. Inicio de la escalera-rampa de entrada en la cartuja de Ema. Foto del autor.

23. Vista desde el primer tramo de la rampa de la villa Savoye. Foto del autor.

24. Desembarco de la rampa de la villa Savoye en la azotea. Foto del autor.



20

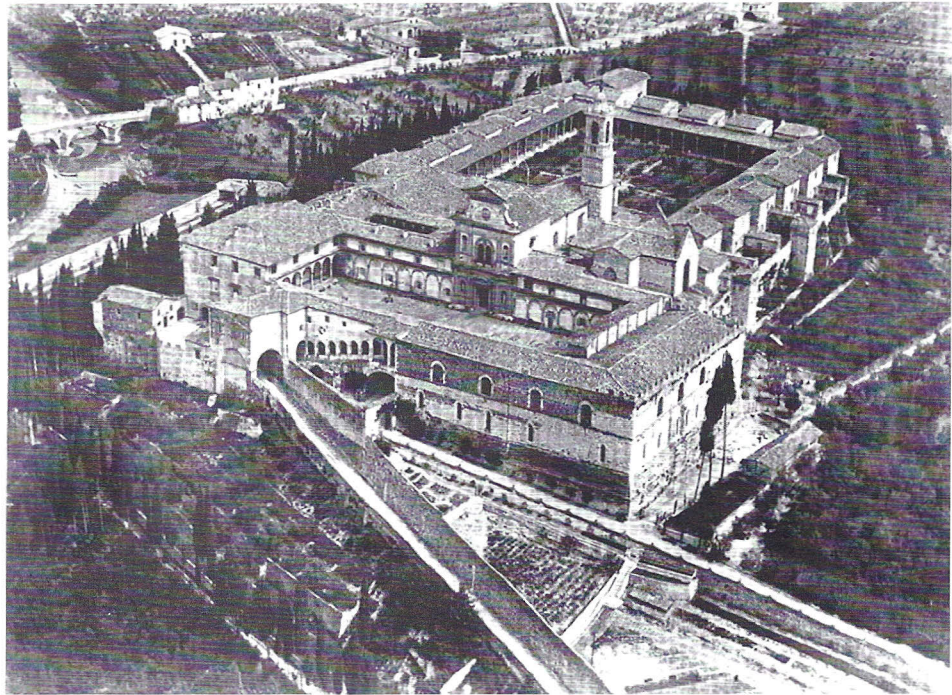
31 / Se puede ver, a este respecto, el artículo que dediqué a la mirada de Le Corbusier sobre la ciudad, titulado "*Le Corbusier: la fotografía intencionada o una mirada bajo control*" en revista *Anales* nº 8, Valladolid 2000.

32 / cfr. FERNÁNDEZ-GALIANO LUIS, "*La mirada de Le Corbusier: hacia una arquitectura narrativa*", revista *A&V* nº 9, 1987, pag. 32 y ss.

33 / cfr. LE CORBUSIER "*Esprit de vérité*" en revista *Mouvement* nº 1, junio 1933, pag 10-13, luego traducido y republicado en Abel, *French Film Theory and Criticism*, 113. Este temprano artículo de Le Corbusier sobre el cine y la fotografía intenta explicar su visión del mundo desde el *objetivo* artificial.

34 / cfr. FRANÇOIS ARNAUD, , *Voir et habiter* (tesis doctoral inédita) La Sorbona Nueva (París III) 1994, pag. 8.

35 / "...*Carta a sus padres*, 14 septiembre 1907, Biblioteca de La Chaux-de-Fonds.



21

con elementos como el escorzo, pero, como destaca Le Corbusier, siempre lo hizo desde una visión estable. La modernidad en cambio ha aprendido a ver las cosas desde el vehículo en el que nos trasladamos, con una visión fragmentada (de Baudelaire o de Walter Benjamin) mientras paseamos atónitos por la cambiante metrópoli moderna. El propio Le Corbusier, en su viaje de 1911, cuando todavía estaba formándose aprendió a ver la ciudad en términos dinámicos y distantes, frente a las propuestas entonces aún

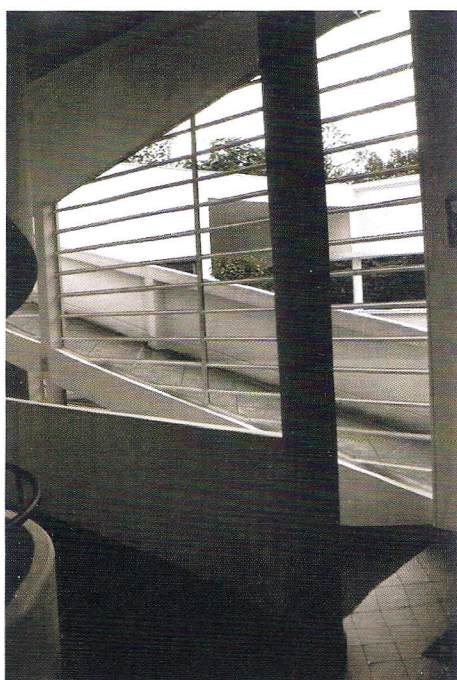
vigentes que tendían a concebir el espacio urbano como una sucesión de acontecimientos pintorescos, a lo Camilo Sitte 31. La visión de Le Corbusier recurrió muchas veces a las secuencias de viñetas 32, con relatos sobre cómo eran sus edificios que se parecen mucho a un *story board* (fig. 20). En definitiva, se podría afirmar que si la visión renacentista quedó marcada por la perspectiva, la visión moderna de la arquitectura corbuse-riana ha estado condicionada por la fotografía 33 y el cine 34.

Con todas estas reflexiones queda clara la temprana importancia que para Le Corbusier tuvo la rampa como paradigma de la visión en movimiento en una arquitectura hecha con el tiempo, quizá más para ser visitada que habitada. Si nos ceñimos a la rampa de la cartuja de Ema encontraremos en ella una configuración que aparecerá más tarde en la obra corbusciana.

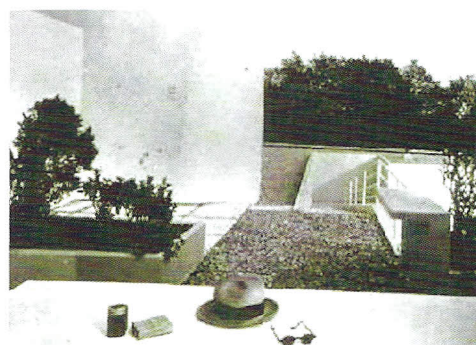
Digamos que el acceso a esta cartuja tiene dos momentos diferenciados, a lo largo de cada uno de los tramos de su extensa rampa (fig. 21). El pri-



22



23



24

mer recorrido es lateral al edificio que corona la ladera, siempre viéndole a la derecha desde abajo. Es un camino largo que salva casi todo el desnivel del promontorio. Nos proporciona un escorzo cambiante de la mole monástica, que va emergiendo de los olivos, como el Partenón desde los Propíleos. Esa rampa nos deja en una plaza previa con servicios para los visitantes, que se abre al paisaje de atrás, antes oculto y que nos permite girar para invertir la marcha (fig. 22) y enfocar el claustro de acceso mediante una esca-

lera-rampa muy evidente en fachada por sus arcos inclinados. Si ahora nos trasladamos al interior de la villa Savoye (fig. 23), nos encontraremos con un primer tramo de su rampa ya canónica que permite ver el corazón vacío de la vivienda en diagonal, con una visión cruzada por la rejilla del cerramiento. El descansillo supone como en Ema un cambio radical en la dirección y por tanto en las vistas. A esto contribuye la presencia de un pilar cilíndrico fuera de la cuadrícula estructural, que separa los dos

tramos de rampa y sobre el que bascula el sentido de la marcha (fig. 23). Este quiebro nos encamina hacia la verdadera entrada de la villa, en la planta noble, mediante un nuevo tramo de rampa. Después seguiremos hasta el éxtasis de la cubierta-horizonte (fig. 24), en la que veremos el *cielo* y se nos podrán aplicar las palabras que un día Le Corbusier dedicó a los carujos que recorrían el claustro de Ema:

...ellos son los felices, sobre todo aquellos que tienen el Paraíso a la vista! 35.