JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA

EL PARÍS DE LE CORBUSIER

EDITORIAL
REVERTÉ

© José Ramón Alonso Pereira
jralonso@udc.es
© Editorial Reverté, S. A., Barcelona, 2015

Cualquier forma de reproducción, distribución comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la publicación de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

Editorial Reverté, S.A.
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona
Tel.:(+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189
Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*
ISBN: XXX-XX-XXXXX-XX-X
Depósito legal: B XXXX-XXXX
Maquetación: Alicia Abal Rodríguez
Antonio S. Río Vázquez

ÍNDICE

Introducción 9

El París de Édouard: los descubrimientos
El tiempo de Édouard 17
El París del novecientos 27
El encuentro con París 35
Los lugares de residencia 43
Los lugares de actividad 51
Las rutas de la ciudad 59
Los pasajes de la ciudad 67
Los años intermedios 75

El París de Jeanneret: los diálogos
El tiempo de Jeanneret 87
La ciudad de Jeanneret 95
Rive Droite-Rive Gauche 103
París *rue* Jacob 111
París *rue* de Sèvres 121
Los planteamientos urbanísticos 129
Las alternativas rurbanas 141
La *banlieue* de París 151
La arquitectura de la ciudad 159
Los problemas de la vivienda 169
Los problemas de la circulación 179
El descubrimiento del ocio 189
La fascinación de la máquina 201
La fascinación del arte 211

El París de Le Corbusier: las propuestas
El tiempo de Le Corbusier 223
La aportación de Le Corbusier 231
La *Ville Contemporaine* 241
Los planes de París 251
La imagen de la *Ville Radieuse* 263
La construcción de la *Ville Radieuse* 275
Hábitat y habitar 293
Treinta años de vida *radieuse* 305

Créditos 320
Índice onomástico 322



1. FLC, 29711, *Ville Contemporaine, 1922*, guache sobre dibujo a tinta.

INTRODUCCIÓN

I

Ante nosotros la *Ville Contemporaine* y París. Le Corbusier acaba de levantarse de la mesa para dibujarla, Es la imagen de la terraza de un café, como los de Saint Germain frecuentados cotidianamente. Se ven los veladores con sus manteles, las sillas thonet, las tazas, las botellas..., todo nos recuerda la realidad de París. Al fondo, sin embargo, se ve una imagen completamente nueva, la ciudad imaginada, la ciudad radiante de los rascacielos, sobrevolada por unos biplanos, dispuestos a aterrizar en su centro[1].

En el otoño de 1922, hace casi un siglo, Le Corbusier exponía en el Salón de Otoño de París una fuente decorativa y una ciudad de tres millones de habitantes detrás. Era la respuesta provocadora a la invitación displicente que le había sido realizada unos meses antes. Esa ciudad era por su dimensión urbana, demográfica y territorial la respuesta abstracta que desde la arquitectura moderna quería dar Le Corbusier a la ciudad real de París. Al París en el que vivía y trabajaba desde hacía varios años.

El París de Le Corbusier quiere analizar las relaciones duales entre la ciudad y el arquitecto. La dialéctica entre ciudad real y ciudad ideal: entre la realidad de París en donde vivía, y el ideal abstracto que proyectaba. Se busca oponer ambos mundos para entenderlos mejor. París es una ocasión para comprender a Le Corbusier; Le Corbusier es una ocasión para estudiar París. Como en el perspectivismo orteguiano —Ortega y Le Corbusier son no sólo coetáneos, sino estrictamente contemporáneos—, podemos decir que Le Corbusier es él y es también su circunstancia. París en este caso. Ninguno de los dos factores quiere primar sobre el otro.

1. EL TIEMPO DE ÉDOUARD

LOS TIEMPOS DE ÉDOUARD

Coincidiendo casi con la primavera, Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965) llega a París el miércoles 25 de marzo de 1908. Inicialmente se aloja con un compañero en el Marais, antes de tomar habitación en un hotel cerca de la Sorbona, con vistas a Notre Dame. El tiempo es fresco, pero sin lluvia; el invierno ha sido excepcionalmente frío[1].

El tiempo personal es un tiempo de superación. Un tiempo cuya actividad puede sintetizarse en una serie de oposiciones dialécticas: personales, en su entorno, en su trabajo, y por una constante superación de ellas.

El tiempo histórico es un tiempo de plenitud. «Ha habido épocas en la historia —decía en 1930 Ortega[2]—que se han sentido a sí mismas como arribadas a una altura plena, definitiva; tiempos en que se cree haber llegado al término de un viaje, en que se cumple un afán antiguo y plenifica una esperanza. Hace treinta años, creía el europeo que la vida humana había llegado a ser lo que debía ser, lo que tendría ya que ser siempre. Al todavía no había sucedido el por fin». Un viento de opulencia soplaba en Europa entre 1890 y 1914 por más que la situación política fuese inestable, los gobiernos se sucedieran con rapidez y fueran continuas las luchas: entre republicanos y conservadores, católicos y laicos, sindicalistas y revolucionarios. Hubo dificultades financieras, se multiplicaron las huelgas, crecieron las amenazas de guerra. Y sin embargo en esta época la actividad y la ilusión social fueron grandes. Fue la *Belle Époque*.

LA CHAUX DE FONDS

Antes de descubrir París, debemos evocar los años de formación de Édouard y sus relaciones con su país y con su familia[3].

1. En esas referencias puntuales al París cotidiano, vamos a seguir en esta publicación la agenda marcada en E. Hausser: *Paris au jour le jour, 1900-1919, les événements vus par la presse*, Minuit, París, 1968, y en M. Fleury, J. Tulard: *Almanach de Paris*, 2 vols., Encyclopaedia Universalis, Paris, 1990.
2. J. Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, Espasa, Madrid, 1930.
3. Cfr. H. Allen Brooks: *Le Corbusier's formative years*, Univ. Chicago, Chicago, 1997; P. V. Turner: *La formation de Le Corbusier*, Macula, París, 1987.

El comienzo de un largo viaje

En 1907, ejecutado el encargo de la Villa Fallet, y con el dinero ganado ahí, Édouard pensó en un largo viaje a Italia y Austria. Su padre dice: «Esta empresa ha sido para él una escuela de practica y experimentación incomparable. Ha salido vencedor de la prueba»[22]. Pospuesto de mayo al otoño, parte el 3 de septiembre, acompañado por Léon Perrin. «Marcha con coraje y muy decidido. Dios lo ha querido, bendito sea Él»[23].

Once meses antes, en octubre de 1906, la revista militar nos da un retrato preciso de Édouard en ese momento[24]: una talla de 173,5 cm, 83 cm perímetro torácico, ojos gris-azul claro, con poca agudeza visual, que lleva a declarar su «exención absoluta». Casi al tiempo, su familia se había mudado desde su domicilio natal en *rue* de la Serre 38 a un piso de tres habitaciones en *rue* Jacob Brandt 8, un hábitat nuevo que nunca sería sentido como propio por Édouard, que construyó luego para sus padres la Maison Jeanneret en La Chaux (1912) y luego la Petite Maison en Corseaux, a orillas del lago Lemán (1924).

La primera etapa le llevará durante dos meses a Italia, en una especie de peregrinaje cultural en busca del mito cultural más sugestivo de su ambiente formativo, idealizado como síntesis entre lo culto y lo vernáculo, entre la historia y la modernidad[25]. Viajó a Pisa y Florencia. Visitó la Cartuja de Ema, Siena, Bolonia, Padua y Venecia. En noviembre salió para Viena, vía Trieste y Budapest. Estuvo cuatro meses, en los cuales elaboró los planos de las villas Stotzer y Jacquemet que envió a La Chaux.

En marzo de 1908, emprendió camino a París, vía Nuremberg, Munich, Estrasburgo y Nancy. Tiene a su llegada veinte años de edad. En junio escribe: «Salido del país, alumno de un maestro extraordinario, puedo resumir mi año en dos palabras: me he liberado»[26].

22. FLC, GEJ, 18 jun 1907.
23. FLC, GEJ, 3 sep 1907.
24. FLC, R.1.13.1, *Livret Militaire*, La Chaux de Fonds, Suiza, 1906.
25. A. Pizza: «En busca de una expresión original y antigua», estudio crítico en: A. Ozenfant, Ch-É. Jeanneret: *Acerca del purismo, escritos,1918-1926*, El Croquis, Madrid, 1994, 235.
26. FLC R1.4.148, 28 jun 1908, carta a sus padres.

2. EL PARÍS DEL NOVECIENTOS

París, capital de Europa

El comienzo del siglo XX marcó en París uno de los grandes momentos de prestigio de la capital[1], simbolizado por la Exposición Universal de 1900. Su dinámica social estimulaba las finanzas y el comercio así como una fecunda producción literaria y artística, que imponía sus invenciones y sus criterios a Europa y América. El mundo entero confluía en París, centro del lujo y la alegría de vivir. Paris superaba a Berlín y a Viena, a Roma y a Madrid, y sólo podía compararse con Londres. Si las capitales del siglo XIX habían encontrado su emblema en el París de Haussmann, puede afirmarse que el París del Novecientos seguía siendo la capital de la Europa de la Belle Époque.

En noviembre de 1908, Édouard escribía a L'Eplattenier[2]: «París es la ciudad inmensa del pensamiento, donde uno se pierde si no está atento, severo y despiadado. París es la muerte de los soñadores, el látigo de los espíritus que quieren trabajar». Y al modo nietzchiano añadía: «Estos ocho meses me gritan: lógica, verdad, honestidad; atrás el sueño hacia el arte del pasado. Los ojos altos, ¡adelante! París me dice: quema lo que has amado y adora lo que quemas». «Las horas de París son horas fecundas», concluía.

La ciudad del XIX

En el siglo XIX Europa había despertado a la vida moderna. Los ideales progresistas se unieron a las apetencias materiales. El progreso no sólo se vinculó a los derechos y libertades, sino que se cifró en infraestructuras y planes urbanísticos, en ferrocarriles y tranvías, alumbrado, etc. Ese nuevo espíritu progresista, con sus matices y sus contradicciones, prendió en toda Europa. Y de modo singular, en el campo urbano[3].

1. F. Bournon (ed): *Paris Atlas*, Librairie Larousse, París, 1900; reed. París,1989.
2. FLC, E.2.12.46, 22 nov 1908, carta a L'Eplattenier.
3. J. R. Alonso: «La ciudad del XIX», en: *Introducción a la Historia de la Arquitectura*, Reverté, Barcelona, 2005, 207-222.

espléndidas imágenes urbanas, como el espectáculo del Sena helado, que tanto admirará Édouard.

El 1 de marzo, se pone en servicio el último tramo de la línea 6 o circular-sur, de Italie a Nation. En abril, el arzobispo bendice el aeródromo Port-Aviation, en Juvisy, inaugurado el 23 de mayo con un encuentro de aviación, que recordará años más tarde de Le Corbusier. El 15 de abril comienza la demolición de la Galería de las Máquinas (1889), tan censurada por Perret y por Édouard. En mayo, Claude Monet expone en la Galería Durand-Ruel sus «Nympheas», variaciones de la luz sobre el agua.

Ese mes llegan a París sus padres, que permanecen del sábado 8 al lunes 17. Se alojan en un hotel del *Quai* Voltaire, frente al Louvre[15]. A fin de mes es L'Eplattenier quien viene a París, y va a Londres en compañía de Édouard. En mayo y junio, primera temporada en París de los célebres ballets rusos de Diaghilev, en el Châtelet. En verano su hermano Albert pasa seis semanas en Paris. En ese tiempo la construcción está nuevamente en huelga.

Desde el 25 de septiembre el Grand Palais acoge el primer Salón monográfico de Aeronáutica, consagrado a «la conquista del aire». A fines de octubre el Ministerio de Colonias deja el pabellón Flore del Louvre, que amplía sus espacios expositivos. Entre octubre y noviembre, Salón de Otoño en el Grand Palais. Al tiempo, el automóvil surge como problema incipiente: surge en París el primer sentido único de circulación, entre Mogador y Antin, al tiempo que una conferencia internacional busca reglamentar la circulación automóvil. En cuanto a la aviación, en mayo y en octubre, con tiempo bueno y fresco, 150.000 personas asisten a una sendas exhibiciones aeronáuticas en Port Aviation en Juvisy, bien recordadas luego en *Les Quatre Routes*.

El 1 de noviembre Édouard deja su trabajo con Perret y su apartamento en Saint Michel —caducado su alquiler y no deseando renovarlo un nuevo trimestre— y durante unas pocas semanas, pasa a compartir el espacio con otros amigos en la *rue* Descartes[16], «Estamos en la más alta felicidad: en el octavo piso» dice[17], y añade: «Mañana dejo a los Perret y voy a trabajar a tiempo completo en los museos. Mi idea es venir por Navidad o poco después». Y en posdata añade: «Desde el miércoles soy libre». Veinte días después escribe[18]: «¡La ultima carta! Salgo de París el lunes 6 de diciembre y estaré en La Chaux de Fonds el viernes o sábado, parando en Dijón. Voy a comenzar mis visitas de despedida, poco numerosas, afortunadamente».

El 2 de noviembre es la última jornada de trabajo con Perret. Las semanas siguientes serán de estudios y visitas. En 1908 había escrito a L'Eplattenier[19]: «Hago bien pocas relaciones y eso a veces me desespera. (..) Mis grandes placeres, son haber ido una vez a casa de Grasset y a veces a casa de Baudouin». Tras una estancia de veinte meses, el 6 de diciembre, al tiempo que el árbol de Navidad se alza en el Trocadero, Édouard regresa a La Chaux. El 15 de diciembre, su padre anota en su diario[20]: «Éd ha llegado de París hace una semana; buena salud, humor alegre, gran diablo».



Salón de la Aeronáutica (1909), consagrado a «la conquista del aire».

15. FLC, GEJ, 7 jun 1908. *Vid.* cap 7, «Los pasajes de la ciudad».
16. Cfr. *Paris Atlas*, cit., 45-56.
17. FLC, R.1.4.137-144, 9 nov 1909, carta a sus padres.
18. FLC, R.1.4.145, 29 nov 1909, carta a sus padres.
19. FLC, E.2.12.34, 3 jul 1908, carta a L'Eplattenier.
20. FLC, GEJ, 15 dic 1909.

3. EL ENCUENTRO CON PARÍS

La entrada en París

Édouard entra en París por la Gare de l'Est. Ésta será para Le Corbusier la puerta de París. Ahora de modo inconsciente, por criterios de necesidad: el tren de Alemania entra por ahí en París. Más adelante, en el Plan Voisin, será una decisión deliberada.

Es el modelo de estación en que se reúnen todos los atributos del ferrocarril[1]. Obra de François Duquesnay y del ingeniero Pierre Cabanel, el edificio comprendía una *halle* con cerchas de hierro encuadrada por pabellones unidos por galerías porticadas.

La estación es una puerta dual: para los viajeros que llegan y para los viajeros que salen de la capital. Cuando Édouard entra en París, la Gare de l'Est es todavía la gran obra que sirvió de prototipo a tantas y tantas estaciones de Francia y de Europa. Una estación prototipo que quiere ser a la vez la puerta y el vestíbulo de la ciudad. Donde la gran carena de la nave ferroviaria se muestra a la urbe como la nave de una nueva catedral, con su rosetón ferrovítreo enmarcado por la arquitectura de piedra de sendos pabellones laterales de espera y servicios. Delicada y elegante, la obra no le defrauda. No conoce su historia arquitectónica, pero aprecia sus valores espaciales y plásticos.

Y tras ella, majestuosamente, el gran *bulevar* Strasbourg-Sebastopol. El gran eje norte-sur de Haussmann que lleva al centro de París, cruzando los grandes *bulevares*. A ese centro a donde se dirige en busca de alojamiento. ¿Con qué ojos mira Édouard ese París que se va cruzando en el camino? ¿Qué ve y, sobre todo, qué mira?

1. N. Pevsner: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. Hubo de adaptarse al rápido crecimiento del tráfico. Si transportó 530.000 pasajeros en 1850, en 1908 serían 12.000.000, y aún 26.000.000 en 1920. Vio añadírsele diversos pabellones en el XIX, aunque su gran ampliación tuvo lugar en 1924-31, cuando se transformó de modo radical, aunque manteniendo su carácter.

cuidadas. Laboralmente, eran entonces barrios de artesanos. Édouard conocía bien su ambiente social, tan similar al de La Chaux pero que, evidentemente, no era lo que venía buscando en París. Por ello se desplaza pronto a otra zona: al Barrio Latino, donde residiría durante el resto de su estancia.

Si a Les Halles se llama el vientre de París, el *Quartier Latin* o Barrio Latino es la cabeza[21]. Delimitado por la Montaña de Santa Genoveva y los *bulevares* Saint Michel y Saint Germain, es el París de Abelardo y de Erasmo, de Tomás de Aquino y de Ignacio de Loyola. Su centro es la Sorbona rodeada por prestigiosas instituciones: el College de France, la Escuela Normal, las Facultades de Medicina y Derecho, y los grandes Liceos.

Su residencia está primero en la calle Écoles, en la zona oriental del barrio, y luego en el *Quai* Saint Michel, frente a la isla de la Cité y a Notre Dame. Nos referiremos a ambas enseguida. Baste aquí un recuerdo a la zona de *rue* Descartes[22] —en el corazón histórico del barrio— que fue residencia de Édouard las últimas semanas de 1909, compartiendo casa con varios compañeros. Su traza es parte de la vía que desde la época romana unía Lutecia a Roma por un itinerario que jalonan las calles Saint Jacques, Galande, Mouffetard y Gobelins. Un área tranquilla, cuyas calles evocan los antiguos colegios universitarios, unidos en 1805 a la École Polytéchnique.



Rue Descartes, corazón del barrio Sainte Genévieve, en el Quartier Latin.

21. *Paris Atlas* 1900, *op. cit.*, 45-56.
22. B. Belhoste, F. Masson: *Le Paris des Polytechniciens*, Action Artistique, París, 1994.

4. LOS LUGARES DE RESIDENCIA

Del hotel d'Orient al quai saint michel

Tras la instalación provisional en el Marais, Édouard ocupa durante cuatro meses una habitación en la última planta del Hotel d'Orient, cerca de la Sorbona, y luego una mansarda frente a Notre Dame, donde residirá quince meses[1].

Ambas están en la *Rive Gauche*, la orilla izquierda. Con el nuevo *bulevar* Saint Michel, con la Sorbona, con Saint Germain, es la nueva ciudad de lo que se suele llamar el Barrio Latino. Se alojará cerca de Cluny, reconvertido por Emile Boeswillwald al modo violletiano en museo del París medieval, tan evocado en esos momentos por Édouard. Junto a Cluny estaba también la nueva Sorbona, una obra colosal de Henri-Paul Nénot[2], excelente representante del mundo cosmopolita, ganador de múltiples certámenes en Europa y América. Ese Nénot que para Le Corbusier será el símbolo de «la Academia» tras el concurso de la Sociedad de Naciones (1927), pero que entonces era un vecino amistoso y un lugar de estudio, ambientado con el medievalismo exquisito de Puvis de Chavannes, tan apreciado ahora por Édouard.

Instalado en el Barrio Latino, Édouard explora de modo sistemático los edificios y los museos parisienses indicados por L'Eplattenier. Más tarde, instigado por Perret, recorrerá las calles de París en busca de obras que correspondan al nuevo ideal racional. Sus compañeros son otros tres alumnos de La Chaux: Aubert, Perrin, Perrochet.

«¡Ah, el olor de París!», escribía Farge. El olor de los restaurantes, los *garnis* y los *bistrots* baratos que nacen con la revolución industrial, para dar de comer a los obreros que trabajan lejos de sus casas. Los lugares de encuentro son los cafetines obreros o los cafés burgueses son lugares de encuentro, a menudo más

1. J. Petit: *Le Corbusier, lui-même*, Rousseau, Ginebra, 1970 y H. Allen-Brooks: *Le Corbusier's formative years*, Univ. Chicago, Chicago 1997. Petit habla de instalación «en una mansarda»; Allen-Brooks precisa: «a top-floor room».
2. A. Louvet: «Paul-Henri Nénot, 1853-1934», rev. *L'Architecture*, nº7, 1935, 241-244. Además de la Sorbona (1882), Nénot fue ganador de múltiples certámenes en Europa y América a lo largo de su carrera, desde el concurso para el Vittoriano en Roma (1880) a la Sociedad de Naciones de Ginebra (1927).

económicos. Los *bains-douches* son la expresión habitual de esta situación, tanto en establecimientos municipales como privados, muchas veces promovidos por sociedades filantrópicas.

Como hemos indicado, antes de hospedarse en Barrio Latino, Édouard se aloja en el Temple, al noreste del Marais. Recién llegado a París tras un largo viaje de ferrocarril desde Alemania, parecía lógico suponer una visita a baños públicos más próximos.

En el centro del barrio estaba el mercado Enfants Rouges, cuya vaquería surtía de leche a los habitantes del barrio. Junto a él estaban los *bains-douches* de *rue* Bretagne que utilizó Édouard a su llegada a París y frecuentó durante toda su estancia. Promovidos por una sociedad filantrópica: la Oeuvre Parisienne des Bains-Douches á Bon Marché e inaugurados pocos años antes, en 1899, por veinte céntimos era posible tomar una ducha a cualquier hora[26]. Así lo haría Édouard que, en abril, escribe a sus padres[27]: «Por la tarde voy a la Société Philanthropique, a 15 minutos de mi casa, en el Bon Enfant (sic) Es una obra inmensamente democrática y filantrópica que no sabría elogiar demasiado». El ideal social que representaba la higiene se reflejaba en grandes carteles en la fachada que anunciaban: limpieza es salud.

Durante toda su estancia, Édouard practica «el culto a la higiene, siguiendo el rito de Müller», uniendo la gimnasia en su apartamento con las duchas en los baños públicos[28]. «Me caliento al sistema Müller: el agua helada me sirve de chimenea», bromea[29]. Preconizado por el danés Jorgen Peter Müller (1866-1936), este sistema era una forma de cultura física que defendía los efectos benéficos de la gimnasia, el ejercicio físico y los baños de agua fría. Iniciado por su madre, Édouard fue un activo seguidor de él en Suiza, en Viena y en París, retomándolo tras la Guerra. «Ama el aire fresco y el agua pura; busca los rayos del sol», aconsejaba Müller y pondría en práctica Édouard y luego Le Corbusier en sus proyectos y en su vida.





1. Plaza entre Montebello y Saint Michel, abierta en los años de estancia de Édouard. 2. Baños-duchas de rue Bretagne, inauguración en 1899.

26. Cfr. G. Caïn: *Nouvelles promenades à Paris*, Flammarion, Paris 1910, y E. Atget: *Le quartier des Enfants Rouges*, París,1898, colección de 22 fotografías.
27. FLC R1-4-146, 20 abr 1908, carta a sus padres.
28. FLC R1-4-116, 7 nov 1908. *Vid.* J. P. Müller (1904): *Mon système*, Gamber, París 1905), ed. en español, Olimpia, Buenos Aires, 1917.
29. FLC, R.2.153, 15 dic 1918, carta de sus padres; *vid.* Cap. 20, «El descubrimiento del ocio».

5. LOS LUGARES DE ACTIVIDAD

L'EPLATTENIER Y PERRET

París era Babilonia moderna: una ciudad peligrosa tanto a los ojos de sus padres como a los de su maestro, aunque por razones distintas. Sin embargo Édouard no sólo no pierde su alma ni sus ideales profesionales y culturales, sino que fortifica su carácter durante los dos años de estancia ahí[1]. En ese tiempo pueden diferenciarse tres periodos: los meses iniciales, el año y medio siguiente, núcleo de su estancia, cuando trabaja con Perret a media jornada, y el último mes, tras abandonar el estudio.

El 19 de abril su padre anota[2]: «Édouard se mueve por París en busca de un contrato, tiene varias cosas a la vista y espera un resultado». En los tres primeros meses, mientras busca un empleo, que no conseguirá hasta finales de junio, Édouard se comporta como estudiante autodidacta a tiempo completo, con largas jornadas de 14 horas en las que, dice, «es difícil hacerse un programa lógico».

En el segundo periodo, la jornada se parte entre una mañana estudiosa y una tarde laboral en el estudio de Perret, de una y media a seis y media de la tarde. En pleno periodo de vacaciones escolares o académicas, esas mañanas son de dibujo, biblioteca y estudio. Un estudio autodidacta que pronto complementa con clases particulares de matemáticas, tema siempre difícil y hasta entonces muy poco conocido por Édouard. Reanudado el curso académico, retoma la asistencia a los cursos teóricos de Beaux Arts y la Sorbona, si bien limitados a las sesiones matinales. Entretanto, la influencia de Perret le lleva a temas más racionales y a una visión menos romántica del medievalismo.

El último periodo será aquél en que, abandonando el estudio de Perret y antes de volver a La Chaux, los días vuelven a tener 14 horas. Aunque ahora prescinde de escuelas y bibliotecas. El 8 de noviembre escribe: «Mañana dejo a Perret y voy

1. M. J. Dumont: «L'éleve et ses maîtres», introducción a: *Lettres à Auguste Perret*, Linteau, París 2002, 5-23. Sobre sus actividades escolares, véase la «Confession» al final de *L'Art Décoratif d'aujourd-hui* (1925).
2. FLC, GEJ, 19 abr 1908.

Ahí estaba la *rue* Franklin, antigua calle de Passy, reordenada y edificada en los años inmediatos a la llegada de Édouard.

En el número 25bis edificaron los Perret su casa[28]. Frente a las arquitecturas academicistas coetáneas construidas por Desprads, Ernest, Humbert, Walwein y tantos otros en las parcelas inmediatas, los Perret alzaron una arquitectura triplemente singular. Singular en su estructura, formada por un esqueleto de hormigón, quizá la primera en su género en París y en Europa. Singular en su planta y en su volumen, renunciando al condicionante de la alineación viaria —sólo mantenida en planta baja— y plegando las viviendas superiores en torno a un pequeño patio retranqueado abierto a fachada, dando a la arquitectura doméstica un valor propio e independiente del viario. Y singular también en su expresión plástica que busca una aproximación al art-nouveau sin renunciar a sus fundamentos clasicistas. La Agence Perret ocupaba la planta baja del edificio; Auguste Perret se reservó asimismo un pequeño estudio en la planta superior. «La casa Perret —dirá más tarde Le Corbusier[29]— era un manifiesto».

El lugar de trabajo

A esta obra triplemente singular se dirigirá en demanda de trabajo. Y en ella trabajará día a día a media jornada durante año y medio en 1908 y 1909.

«El *bureau* es muy agradable, todo moderno en esta casa que es la más original que nunca he visto —escribe[30]—. Todo el fondo del *bureau* está ocupado por un gran espejo que refleja los magníficos árboles del Trocadero. Se cree uno dentro de un parque...» El trabajo en el medio de un parque, en un *urbs in ortu* arcádico y moderno a la vez será una constante en la visión corbuseriana, que tiene su origen arquitectónico en este lugar de actividad. Si su frente es el escaparate del *bureau*, su duplicación mediante el espejo hace de él el escaparate de una época. En él se contempla el imaginario social. Édouard desplaza la mesa de dibujo haciendo una lectura transversal del trabajo y el panorama a través de sus luces y sus reflejos, uniendo Interior y exterior.

Frente a él se alza, majestuosa, la Torre Eiffel. En parte intuida desde el lateral derecho de la planta baja y desplegada en toda su gigantesca magnitud desde el atelier superior de Auguste Perret, que mira la Torre, y hace abrir los ojos a Édouard hacia ella. Y también hacia la Galería de Máquinas, que en un gesto bárbaro e injustificado se abate en esos mismos meses. «En 1908 Perret me hizo conocer el hormigón armado y me habló de la Galería de Máquinas», recuerda[31]. Si la Galería está presente en la memoria de Édouard, la Torre está presente a diario en su retina. Dice estar enamorado de ella. «París es el encanto del gris, del más bello gris matizado y rico. La torre Eiffel es una obra esbelta, fina y audaz. Mañana de París hecha poema y obra de arte. Un perfil soberbio y una contextura armoniosa vista en diagonal. Gris oscuro en la cumbre, claro en la base, cuando el cielo se llena de cúmulos. Rosa en las luces de fuego de la puesta del sol y azul entre las nubes densas y opacas. ¡Es japonesa! », exclama[32], entendiéndose entonces el japonesismo como ideal y enlace entre lo vernáculo y lo cosmopolita.





Agence Perret. 1-2. Espacio interior del bureau frente al que se alza la Torre Eiffel, en parte intuida desde el lateral.

28. Reformada y reconstruida en 1901-10, Franklin amplió su anchura del lado par, edificándose ahí nuevos edificios, como la casa Perret.

29. Le Corbusier: «Perret», rev. cit. A este edificio y a la presencia en él del joven Le Corbusier se han referido incidentalmente algunos autores, en particular S. Giedion: *Espacio, tiempo y arquitectura*, (1941), Reverté, Barcelona, 2009, 336-339.

30. FLC R1-4-149, 28 jun 1908, carta a sus padres.

31. Le Corbusier: *Oeuvre Complète* (1929).

32. FLC, R.1.4.156, 23 may 1909, carta a sus padres. La valoración positiva de la Torre se mantendrá constante toda su vida. Cfr. Le Corbusier: «Preface», a Ch. Cordot: *La Tour Eiffel*, Minuit, 1955.

6. LAS RUTAS DE LA CIUDAD

Ciudad y transporte

En el curso de una explicación sobre su vida cotidiana, Édouard describiría a sus padres los transportes de París[1]: «Mi cuarto es muy tranquilo, dice Perrochet. ¡Juzgad! Sobre el Quai St. Michel que es tan ancho como la calle Jacques Droz pasan: un autobús cada 3 minutos, un ómnibus cada 4 minutos, un tranvía cada minuto. Cada cuarto de hora, el tren de Orleáns: tren de *banlieue*, pasa bajo mi casa haciendo bailar la cristalería. Coches o *fiacres*, camiones, taxis... Sobre el Quai, seis líneas de tranvías. A las dos de la mañana, los trenes de Les Halles, cuatro autobuses, tres ómnibus, los chicos que vocean la prensa. De vez en cuando, la sirena de los remolcadores y, con buen tiempo, el gran dirigible que pasa sobre mi ventana, tranquilo y maravilloso bajo el sol».

Esos transportes que narra Édouard eran numerosos pero resultaban insuficientes[2]. Pese a que París era una de las capitales mejor dotadas en medios de transporte colectivos, la circulación era densa en muchos puntos y los atascos eran ya celebres. En esos momentos, aún se hacían a pie buena parte de los desplazamientos, unos pocos en bicicleta, la mayoría en transporte público, particular o colectivo. Cuando en 1898 se aprobó la construcción del metro, efectuaban el transporte en París 570 ómnibus de tracción animal, 32 líneas de tranvías, una línea de ferrocarril de cintura, un centenar de *bateaux-mouches* y 10.000 coches de alquiler: calesas, *fiacres* o *sapins*, con casi 16.000 caballos. Cuando Édouard llega a París, a estos medios hay que añadir las primeras líneas del metro y los primeros automóviles, que si en 1900 eran 2.700, en 1910 se habían decuplicado y eran ya 25.000. Asimismo, uno de cada 16 habitantes tenía bicicleta. Permanecían e incluso se habían incrementado los coches de alquiler. En 1910 entre los más de 900

1. FLC R1-4-152, 2 dic 1908, carta a sus padres.

2. M. Margairaz: «Histoires et chronologies mêlées des transports parisiens», en H. Zuber (ed): *Guide des sources de l'histoire des transpors publics urbains à Paris et en Île-de-France XIXe-XXe siècles*, Sorbonne, París, 1998, 25-52. En 1908 circulaban 9.619 automóviles y 664 omnibus de caballos. Poco a poco, los vehículos a motor sustituyeron a los hipomóviles.



Las rutas del aire: meeting de la aviación en Juvissy, primavera 1909.

pilotos por semáforos. En octubre de 1909, un certamen aéreo de dos semanas permitió a los parisienses conocer mejor a los «hombres pájaro». El 23 de mayo se había desarrollado un meeting de aviación, cuya memoria narra Le Corbusier en *Les Quatre Routes,* en uno de los pocos recuerdos explícitos de esos momentos[18]: «Una tarde de primavera de 1909, desde mi mansarda de estudiante, en el quai Saint Michel, oí un ruido que, por primera vez, ocupaba todo el cielo de París. En mi lucarna, torcí el cuello para buscar al ruidoso desconocido. Lambert, habiendo logrado despegar en Juvisy, había girado hacia París y, a 300m de altura, doblaba la Torre Eiffel». El año anterior —tras un vuelo de 80km a 52km/h que batió el récord de velocidad— Pointlevé había declarado con optimismo: «la conquista del aire está cumplida».

18. Le Corbusier: *Sur les quatre routes*, Gallimard, París, 1941; ed. española, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

7. LOS PASAJES DE LA CIUDAD

La travesía poética de la ciudad

Para Édouard las cuatro rutas no son sólo un problema de circulación y transporte sino también una *traversée poétique*: un recorrido poético de la ciudad. Rolland Barthes ha señalado que al desplazarse en la ciudad, el hombre es una especie de lector que, según sus recorridos, retiene fragmentos urbanos y los da vida. Y Fargue escribía[1]: «Pasando las páginas de la calle, hojeamos los *bulevares* como un álbum». «Sobre el autobús, en la aparente inmovilidad de la mirada del viajero, la ciudad desfila, encuadrada por la ventana». El metro aéreo procura la misma fascinación, más fugitiva a causa de la velocidad que inmaterializa las imágenes y acentúa los contrastes. El viaje en el tejido de la ciudad permite leerla como un libro fascinante, como una geografía imaginaria; simbolizada en evocaciones cinematográficas o literarias.

Marcel Poëte piensa que la ciudad es un ser social, cuyos movimientos dictan la forma urbana y arquitectónica: un lugar en el que ser y forma interactúan recíprocamente. «La vida de una ciudad —afirma con impulso vitalista[2]— es una evolución creadora (..) Es en el tiempo donde hay que situar la ciudad, y es bajo el ángulo del cambio incesante como hay que considerarla». En este proceso de cambio, la ciudad se deconstruye en líneas (recorridos, flujos) que se cruzan y tramas de puntos (monumentos, estaciones) que crecen sin parar. Frente al carácter estático de los monumentos, el emblema de este cambio dinámico es la red del metro que genera una estructura de no-lugares, donde las estaciones actúan como nudos de comunicación y como puntos de encuentro.

En el tránsito entre el uso ordinario y el uso extraordinario de la ciudad, Édouard, como muchos otros, ve París como un mapa. Como habitante y como

1. L. P. Fargue: René Coursaget (ed): *Quand on débarquait de la province, textes de Léon-Paul Fargue*, Du Chêne, París,1950 (reed.1971).
2. M. Poëte: *Paris, sa évolution créatrice*, V. Frèal, París, 1938.

En la *Oeuvre Complete* (1929) añadirá su recuerdo de este tiempo[11]: «París aparecía en total letargo académico. Sólo superficialmente. Iba con frecuencia a Cassini —junto al Observatorio, con hoteles, talleres, villas de artistas— a ver dos pequeños hoteles de Lecoeur; iba igualmente a ver la casa de acero y vidrio en Réaumur. Se acababa de demoler la Galería de Máquinas frente a la Torre Eiffel. St. Jean de Montmartre de Baudot, nos parecía horrible. Olvidábamos reconocer la importancia de esa invención. Más lejos estaba el garaje Ponthieu de Perret. La Samaritaine de Jourdain existía ya, pero nos reíamos entonces de su decoración y olvidábamos que sus fachadas eran enteramente de vidrio». Se quería hacer de las cubiertas un espacio de libertad, mediante terrazas-azoteas como la de Perret, las de Sauvage y Garnier, o la del Campo de Marte de Roger Bouvard, coautor con Perret y Van de Velde del Teatro Champs Élysées (1914).

Las Exposiciones Universales habían buscado una arquitectura de prestigio basada en los alardes tecnológicos, cuyos planteamientos culminaron en la Galería de Máquinas de 1889, una fantástica nave que fue calificada como una obra «tan bella, tan pura, tan original y elevada como un templo griego o una catedral». En la misma Exposición se alzó el monumento por excelencia de la Revolución Industrial: la Torre Eiffel, una esbelta pirámide formada por cuatro costillas de hierro unidas en cabeza, que parecen soportadas por un arco de medio punto, como concesión al gusto de la época. Édouard se confesará enamorado de la torre y los ecos de ese amor llegarán hasta la *Ville Contemporaine*.

Las últimas imágenes de París se ligan nuevamente a esa *traversée poètique* antes indicada. Baudelaire, el gran poeta del siglo XIX, solía reivindicar la figura del *flâneur*: el paseante que camina sin prisa por la ciudad con el único fin de experimentarla. Eso es lo que hace Édouard en sus últimas semanas en París. De día y de noche. Pues el alumbrado permite la vida nocturna de la ciudad, convirtiendo París —y, por extensión, las grandes capitales— en *ville lumière*. Esa va a ser su última imagen de París, que podemos simbolizar contraponiendo Notre Dame y la Torre Eiffel, que fueron los primeros contactos con la ciudad y serán también los últimos. Si Notre Dame era en 1908 la meta hacia la que dirigir sus pasos y enfrentar su hábitat cotidiano, la Torre Eiffel —vista a diario desde su mesa de trabajo— será la culminación de la modernidad, la meta de sus excursiones en esa libertad recuperada antes de abandonar París.





El París moderno. 1. La Samaritaine de Jourdain. 2. La Galería de Máquinas (1889), demolida en esos años.

11. Le Corbusier: *Oeuvre Compléte, vol. I, 1910-1929* (1929), Boesiger, Zurich, 1935.

8. LOS AÑOS INTERMEDIOS

ENTRE ÉDOUARD Y JEANNERET, 1910-1917

Édouard regresó a La Chaux a fines de 1909, tras veinte meses de estancia en París. Pocas semanas más tarde, el 8 de enero, el metro atravesaba el Sena entre Odeón y Châtelet; doce días después comenzaban en París unas inundaciones excepcionales. Su padre recoge en su diario[1]: «Terribles inundaciones en Francia; París y la *banlieue* están en parte inundados, hay gran peligro, es un desastre, el metro sumergido, las estaciones de Orsay e Invalides, llenas de agua. Se circula en barco en algunos barrios». Mientras empezaba Édouard la construcción de las villas Stotzer y Jacquemet.

Poco tiempo permanecería Édouard en La Chaux. Al regresar, tras más de dos años de ausencia, estaba deseoso de trabajar ahí. Sin embargo L'Eplattenier consideró aún necesario ampliar el espectro de su enseñanza y en abril le envió a estudiar las artes decorativas e industriales. El resultado de su misión se recogerá en 1912 en un libro[2]: *Étude sur le mouvement d'Art Décoratif en Allemagne,* en donde analiza las instituciones profesionales y pedagógicas que estaban permitiendo el desarrollo artístico alemán.

Así, el 7 de abril de 1910, tras sólo cuatro meses en Suiza, marcha a Alemania[3]. Primero a Karlsruhe, luego unos días a Berlín, y en julio a Munich. En agosto vuelve a casa, viajando otra vez en octubre a Munich y luego a Berlín, mientras Albert comienza en Hellerau, junto a Dresde, los cursos de rítmica con Delcroze.

L'Eplattenier le encargó asimismo preparar una obra sobre *La Construction des Villes* —como entonces solía llamarse al urbanismo— a partir de la observación de los conjuntos urbanos alemanes y la lectura de los últimos libros sobre el tema con un sentido ligado aún al *civic art* y sus intentos de complementar lo

1. FLC, GEJ, 15 ene 1910. El estiaje normal es 1,20 m; en 1910 el nivel subió a 8,50 m. Sobre estas inundaciones, *vid.* E. Hausser: *Paris au jour le jour, op. cit.*

2. Ch. É. Jeanneret: *Étude sur le movement de l'art décoratif en Allemagne* (1912), Da Capo Press, Nueva York 1968.

3. Ph. Duboy: «Voyages en zig-zag, 1914-1917», en: *Le Corbusier, moments biographiques*, La Villette, París 2006, 82-107. S. von Moos: *Le Corbusier before Le Corbusier*, y *Le Corbusier, elements of a synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam, 2002 y 2009. P. V. Turner: *La formation de Le Corbusier*, Macula, París, 1987.

9. EL TIEMPO DE JEANNERET

Los años de Jeanneret

En 1917 Charles-Édouard Jeanneret se instala en París. El 6 de octubre, día en que cumple los 30 años, su padre escribe en su diario[1]: «Édouard acaba de dejar La Chaux definitivamente y se establece fijo en París». Instala su despacho profesional en Belzunce, cerca de la Gare du Nord, y luego en Astorg, junto a Saint Lazare. Desde abril era consejero de la Société d'Applications du Béton Armé. Y desde febrero se alojaba en un apartamento en *rue* Jacob.

La instalación en París se explica tanto por el desencanto tras el fracaso de la «nueva sección» como por la clarificación de sus ideas sobre arquitectura, orientadas cada vez más hacia soluciones no locales ni particulares, sino universales y generales.

Desde 1917 Jeanneret trata de sintetizar los diversos elementos de su formación para crear un espíritu nuevo: un *Esprit Nouveau*. Superando las dudas y ansiedades anteriores, quiere ofrecer una nueva imagen de sí y de su carrera, que busca integrar en una síntesis arquitectónica. En abril de 1918 dice[2]: «Entro en la era de la realización» y se define como un arquitecto «que no está diplomado», pero «es capaz de plantear un problema y resolverlo».

Estos años son los del tránsito de Jeanneret a Le Corbusier. Su contexto histórico corresponde a un tiempo de cambios sin precedentes, en que se alteró sustancialmente la estructura de la sociedad y la política, del comportamiento colectivo y de la organización de la producción, del trabajo y del ocio. Fueron los años de la segunda revolución industrial: la de la electricidad, el acero, la química, el automóvil y los medios de comunicación. Los del mejoramiento de las condiciones de vida. Los de la aparición de las masas como protagonistas de la vida colectiva.

1. FLC, GEJ, 6 oct 1917.
2. FLC, R.1.10.10, 21 abr 1918, carta a Albert.



Jeanneret e Yvonne, Jeanne-Victorine Gallis, en el campo (1924) ©FLC.

Construye la villa Besnus y el atelier Ozenfant; estudia los proyectos de la Maison Citrohan y de los Immeubles-villas. Ese otoño —como culminación— presenta la Ville Contemporaine en el Salón de Otoño, primer salón francés de urbanismo. En septiembre de 1923 publica *Vers une Architecture. L'Esprit Nouveau* hace de Jeanneret un personaje público, que adopta al tiempo un nuevo nombre: Le Corbusier.

Fernand Léger (1881-1955) cuenta su encuentro con Jeanneret en Montparnasse en 1920 en los siguientes términos[30]: «Vi venir hacia mí, muy tieso, un extraordinario objeto móvil, todo en sombra chinesca, cubierto con un sombrero hongo, con gafas y abrigo negro. El objeto avanzaba lentamente en bicicleta obedeciendo escrupulosamente las leyes de la perspectiva». El retrato se hace mítico de Le Corbusier y de su tiempo.

30. F. Lèger, citado por J. Petit: *Le Corbusier lui même*, *op. cit.*, 54.

10. LA CIUDAD DE JEANNERET

Jeanneret y París

París es para Jeanneret a la vez un campo de batalla profesional y un terreno de juego artístico y cultural. «París no es una ciudad. París es el mundo», exclama en 1919.[1]

En marzo de 1912, había escrito a Perret[2]: «Me muero de pena por París. Me seria como el agua que, pobre pez, desearía en mi boca. Estambul para los ojos, América para el espíritu, las islas para los sentidos, pero para vivir, París. Tengo amigos que tienen horror por París, horror por toda gran ciudad. Pero París no es una gran ciudad: es un oasis, es fresca, suave, poderosa, ardiente, inmensa y plena, íntima como un jilguero que canta en abril». «Mi planeta se orienta de manera decisiva hacia París», le dice en 1915[3]. Y le reitera[4]: «Me preparo a realizar mi sueño, jamás traicionado, de vivir en París. Quiero trabajar, rápido, con todo mi corazón y mi energía, lanzado hacia los problemas que se reservan a nuestra generación tras la guerra».

En agosto de 1917 afirma[5]: «Esta ciudad es toda esplendor. Su luz y su color son de una intensidad y un arte exquisitos, cuando el alma está tranquila y vuelan los sueños». Y dice a Albert[6]: «París es un provocador de energía. El drama humano se desarrolla tan notoriamente, que cada minuto es incitante, fructuoso, obligando a medirse uno mismo». «En París —escribe en 1918[7]— no hay más razón que la ambición de triunfar, de ser el primero». «París es una trituradora. Hay que ser sólido para resistir, joven para adaptarse». Y afirma: «He roto total y definitivamente con La Chaux de Fonds. La Chaux no era mi cuadro, París ha demostrado serlo (..) París me ha permitido poner orden en mi vida». «Mi vida de París es una vida de realización», añade en 1921; «A los 20 años yo era un espectador del mundo. Hoy, un soldado en la línea de fuego»[8].

1. FLC, R.1.6.49, 9 ene 1919, carta a sus padres.
2. FLC, E.1.11.45, 14 mar 1912, carta a Perret.
3. FLC, E.1.11.158, 14 ene 1915, carta a Perret.
4. FLC, E.1.11.171; 3 may 1915, carta a Perret.
5. FLC, R.3.18.222, 23 feb 1918, carta a Ritter.
6. FLC, R.1.10.16, 2 abr 1919, carta a Albert.
7. R.1.6.13 y G.1.6.23-26, a sus padres, 17 feb 1918.
8. FLC, R.16.184, 20 mar 1921, carta a sus padres.

Ello lleva al problema de las alternativas urbanísticas. Si el primer factor del nuevo binomio son las alternativas rurbanas y la posible lectura de la *banlieue* como ciudad jardín, con todas las variantes que este concepto tiene para Jeanneret, el segundo factor del binomio lo representa la *banlieue* como fenómeno urbano nuevo. El crecimiento espacial introduce la dicotomía entre la *banlieue* residencial y la *banlieue* industrial. La periferia es no solo la ciudad-jardín, sino también el mundo fabril que representa estos años Alfortville. París y su *banlieue* son las dos caras de la misma ciudad de Jeanneret.

Por su parte, el tema de la arquitectura de la ciudad repropone en estos años el debate entre tradición y vanguardia, con los temas edilicios contrapuestos a los problemas residenciales. Ello hace que el París de Jeanneret sea también el de la búsqueda de la vivienda social, el de los problemas de la higiene y del confort, el de los *îlots insalubres*, el del nuevo papel de los factores constructivos, tan tenidos en cuenta por Jeanneret.

Un Jeanneret que introduce también dos nuevos problemas, existentes, pero nunca hasta él revelados con tanta fuerza y tanta potencia urbanística y arquitectónica: los problemas de la circulación y los problemas del ocio.

Los movimientos parisienses de Jeanneret no son variaciones cuantitativas sobre los de Édouard. Las variaciones cualitativas y sobre todo su distinta consideración y análisis introducen una componente que será decisiva en las propuestas de Le Corbusier. «Las cuatro rutas», dirá. Las del automóvil y el metro; las del ferrocarril y la carretera; las del agua y el aire. Son la circulación y el transporte como posible función urbana.

Interesa asimismo el descubrimiento del ocio como función urbana junto al habitar y al trabajar. La reflexión sobre los problemas del ocio como descanso y como actividad. La naturaleza y el deporte; el baño y el sol; las vacaciones. Todo ello desde la perspectiva vital de Jeanneret que hallará muy pronto reflejo en las propuestas corbuserianas.

Y, finalmente, un doble planteamiento: una doble fascinación, clave para entender a Le Corbusier y sus propuestas: la fascinación de la máquina y la fascinación del arte como dos caras primero antitéticas, luego dialogantes sobre un mismo ideal.

La fascinación de la máquina plantea el tema del maquinismo ligado a la nueva idea del progreso que comporta la modernidad. El progreso y el automóvil. El progreso en la aviación y la navegación. Y, muy especialmente, el del progreso en la vida cotidiana.

Por su parte, la fascinación del arte supone plantear la dualidad personal e intelectual de Jeanneret esos años. Atender a las vanguardias pictóricas; a los cenáculos literarios y artísticos; al purismo. Y todo ello confluyendo en un nuevo espíritu en un *Esprit Nouveau*.

11. RIVE DROITE - RIVE GAUCHE

PARÍS RIVE DROITE, PARÍS RIVE GAUCHE

Aunque tiende a considerarse el tejido urbano de Paris como un conjunto homogéneo que se desarrolla uniformemente sobre el territorio, París presenta —por el contrario— una gran diversidad de tejidos y una clara dialéctica entre ellos[1].

El París de Jeanneret pueden definirse a través del contraste social, cultural y urbano entre dos orillas: la Rive Droite y la Rive Gauche, que se oponen dialécticamente entre sí. La orilla derecha, la Rive Droite, es el París de las finanzas, el comercio, el lujo y el espectáculo; el París trepidante y agitado. La orilla izquierda, la Rive Gauche, es el París cultural y universitario, el de la bohemia y las vanguardias, donde el ocio se liga a la creación cultural y artística. El Sena es la frontera natural entre dos mundos desequilibrados en actividad y en población[2].

El París de Jeanneret es tanto el de los negocios y los proyectos como el de los artistas y las vanguardias. «Aquí se vive al completo la vida moderna», dirá en 1917[3]. En ese contexto, Jeanneret es un excelente reflejo de la realidad social y urbana de esos años, en esa dialéctica entre Rive Droite y Rive Gauche en la que su vida, afirma, «es una paradoja agotadora».

En esa dialéctica, su vida bascula entre la Rive Gauche, donde reside, y la Rive Droite, donde están sus oficinas y donde alojará las de *L'Espirit Nouveau*. En 1917 escribe a su hermano[4]: «Todo va bien. Du Bois me es un apoyo seguro en la Rive Droite, y en la Rive Gauche me las arreglo solo, encontrando ahí todo el ambiente deseable». La dualidad entre trabajo y residencia refleja la oposición que muestran entonces ambas orillas.

1. Cfr. M. Roncayolo: *La ville et ses territoires*, Folio, París, 1990. P. Micheloni: «Paris en plaques, une analyse comparée de tissus urbaines», en P. Gangnet (ed): *Paris côte cours, la Ville derrière la Ville*, Arsenal-Picard, París1998, 57.
2. G. Apollinaire: *Le flâneur des deux rives* (1918), Gallimard, París 1983. Sobre las estructuras sociales de París y de la región parisiense, *vid.* L. Chevalier: *Les Parisiens*, Hachette, París 1985.
3. FLC, R.1.6.4, 27 nov 1917, carta a sus padres.
4. FLC, R.1.10.10, 22 oct 1917, carta a Albert.



Jeanneret en su bureau personal de Astorg, ©FLC.

entró en la oficina de su primo como «responsable de detalles» y de «ejecución en obra», antes de asociarse. Ese año y los siguientes, ambos trabajaban solos en Astorg, externalizando los trabajos de maquetación y dioramas. Le Corbusier era redactor y director de *L'Esprit Nouveau* y dudaba entre su carrera como pintor y como arquitecto, mientras la dedicación de Pierre al atelier era total[30]. Allí proyectan la villa Vaucresson y el atelier Ozenfant, estudian la casa Citrohan y los Inmuebles-villas, y elaboran el plan de la *Ville Contemporaine*. En 1924 el encargo de la ciudad-jardín de Pessac con sus 130 viviendas, obligó a crear un verdadero atelier que, no pudiendo desarrollarse en Astorg, buscó un nuevo lugar en *rue* de Sèvres, en la Rive Gauche. Son justamente los años de la transformación de Jeanneret en Le Corbusier.

30. En jul 1924, escribe Pierre a su primo: «Tus ocupaciones son múltiples: pintura, ediciones, arquitectura: Yo consagro todo mi tiempo a la arquitectura: Hasta ahora he cobrado un tercio de los honorarios de arquitectura, y tú me pides pagar a medias los gastos generales. No es posible». FLC, E.2.13.16.

12. PARÍS RUE JACOB

La rive gauche y saint germain

Lugar de residencia y más tarde también lugar de trabajo de Jeanneret, la Rive Gauche es uno de los principales lugares de referencia de París en los años de posguerra; un lugar de encuentro de las élites intelectuales y artísticas. Su emblema son los barrios de Saint Germain y Montparnasse[1].

El distrito tiene sus orígenes en la abadía medieval de Saint Germain des Près, cuyo entorno comenzó a urbanizarse en el siglo XVII. La Revolución destruyó la abadía y parceló la zona, mientras Haussmann trazó el *bulevar* Saint Germain este-oeste —eje del distrito— y lo ligó con las estaciones Denfert y Montparnasse, creando como ejes norte-sur los *bulevares* Saint Michel, Raspail y Rennes.

Saint Germain des Près —dijo Farge[2]—«es la mejor plaza para estar a la escucha del mundo». Convertida en uno de los sitios más vivos de París la plaza era un *carrefour* de vías, oficios y opiniones. La plaza, añadía, «vive, respira, palpita y duerme gracias a tres cafés tan célebres hoy como las instituciones del Estado». Cada una con su público y su espíritu propio, eran la Brasserie Lipp (1919), el Café de Flore (1890) o Les Deux Magots (1895). La plaza Saint Germain acoge en los años veinte y treinta un público diverso donde se mezclaban artistas y escritores: Apollinaire, Breton, Gide, Giraudoux, Saint-Exupery, Zweig, Man Ray, Arp o Jeanneret que, rodeado de amigos, construía el mundo nuevo en la terraza del Flore. En todo caso, el Saint Germain de estos años no había vivido aún sus horas existencialistas posteriores a 1945 cuando se hizo mundialmente conocido por sus centros intelectuales y su vida nocturna.

Al sur de Saint Germain se sitúa Montparnasse[3], donde se instalan en estos años artistas y escritores de todas las naciones, haciendo de París la capital de las

1. Cfr. H. Lottmann: *La Rive gauche*, Seuil, París, 1980. É. Cohen: *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerrres*, Sorbonne, Paris 1999.

2. L. P. Farge: *Le pieton de Paris* (1932-39), Gallimard, París 1982. Cfr. J. Rhys: *Rive gauche* (1927), Mercure de France, París 1981; A. Lanoux: *Paris 1925*, Delpire, París 1957; y J. P. Caracalle: *Saint-Germain-des-Près*, Flammarion, Paris 1993.

3. J. Warnod: *Les artistes de Montparnasse*, La Ruche, París 1988. B. Poirot-Delpech: *Les années Montparnasse*, Contrejour, París 1990.

Chagall o Cocteau, o el Deux-Magots en Saint Germain, donde coincide con Gide, Gallimard o Breton. Trasladados a Molitor, Yvonne echó siempre de menos ese mundo de Saint Germain[28].

Jacob es no sólo el refugio doméstico sino también el atelier personal, el lugar de las búsquedas: plásticas, poéticas y literarias: el atelier del pensamiento y la pintura, externalizada ésta —tras la llegada de Yvonne— al domicilio de Pierre que desde 1920 habitaba también en la Rive Gauche, en un apartamento amueblado de la *rue* de Seine[29]. En él se refugiaría a pintar durante bastantes años.

Su jornada, pues, se centra en la Rive Gauche, pero se fragmenta en tres ámbitos diferenciados: Jacob, Sèvres y Seine. Esta situación la valora de modo optimista en los primeros años con Yvonne, como todo hombre enamorado. Valora positivamente un habitar que no varía espacialmente pero que se va reconvirtiendo poco a poco en hogar familiar. Aún en otoño de 1930 se refiere con cariño a «mi pequeña *boîte* de Jacob»[30], modesta al lado de la casa de su madre o de Albert. «En nuestros dos cuartos acumulo gran trabajo: escribo mis libros, preparo mis cuadros».

Esa reconversión, sin embargo, provoca la mutación definitiva. Muerto su padre, se plantea poco a poco regularizar la situación con Yvonne a través del matrimonio. Dudas primero, excusas luego so pretexto de la nacionalización francesa, conseguida ésta, se casan en diciembre de 1930. La nueva situación legal y social tranquiliza a Yvonne pero, por el contrario, reclama para él una nueva situación física y una nueva situación espacial.

Surge entonces la posibilidad y el proyecto de un hábitat nuevo, en condiciones de *Ville Radieuse*, junto a Porte Molitor y Boulogne, a quince minutos escasos de la casa de Lotti y Albert en Jasmin. La idea es buena, aunque suponga abandonar el hábitat familiar y social de Saint Germain. A medida que avanzan el proyecto y las obras, Le Corbusier —como tantas otras veces hizo y volverá a hacer— irá olvidando y aun aborreciendo la etapa anterior: Jacob en este caso, hasta el punto de que en momento de irse sólo parece mantener con Jacob una relación negativa, contrastando esos «años de pesadilla sombría de *rue* Jacob donde hemos vivido apilados, 17 años yo, 12 años ella», con «las nuevas condiciones milagrosas» de Molitor[31]. Era menester quizá que Jacob menguara para que Molitor pudiera brillar con más esplendor. En Molitor el hábitat querrá coincidir ya definitivamente con el habitar y proyectarse ambos desde la arquitectura y desde los ideales —entonces en su apogeo— de la *Ville Radieuse*.

Brassaï fotografió el apartamento en el momento previo a su marcha[32], observando cómo estaba todo tan sobrecargado de objetos, libros y papeles que no quedaba más que un pequeño sitio para escribir o dibujar. Es el penúltimo testimonio del habitar y del hábitat en Jacob. El último es la imagen que dibuja de sí mismo, de espaldas[33], despidiéndose, antes de abandonar Jacob. «Se pasa una página —dice[34]—. Termina un ciclo».



Jeanneret en rue Jacob, dibujado por él mismo, h.1934. ©FLC.

28. Cfr. J. Petit, *op. cit.*
29. FLC, A.1.3.341-350, mar 1921. Tras el traslado a Molitor, Pierre Jeanneret ocupará el apartamento Jacob.
30. FLC, R.2.1.92, 28 sep 1930, carta a su madre.
31. FLC, R.2.1.203, 28 may 1934, carta a su madre.
32. Cfr. archivo fotográfico FLC, y Brassaï: *Les artistes de ma vie*, Denoël, París 1982.
33. Cfr. FLC. L.4.12.1-22.
34. FLC, R.2.1.258, 29 abr 1934, carta a su madre.

13. PARÍS RUE DE SÈVRES

La rive gauche y sèvres

La Rive Gauche no fue sólo el lugar de residencia. Justo en los años del paso de Jeanneret en Le Corbusier, va a convertirse también en el lugar de trabajo. A partir de 1924, Jeanneret habita, escribe y pinta en *rue* Jacob, y trabaja y tiene su estudio profesional público en *rue* de Sèvres, a diez minutos de paseo uno de otro[1].

Junto a Saint Germain, entre los lugares de referencia de París en esos años se sitúa Montparnasse, al sur del Barrio Latino, donde se instalan pintores y escultores que abandonan Montmartre. Pronto se reunió una masa de jóvenes artistas de todas las naciones. Montparnasse y Saint Germain se convierten en el centro de la cultura mundial[2]. Es la «Escuela de París» que hizo de la ciudad la capital mundial de las vanguardias. Sus límites llegaban en los años veinte desde Petit Montrouge y Plaisance hasta Sèvres-Babylone. Precisamente junto a Sèvres, en la zona algo más al sur de Saint Germain en torno a la Croix Rouge y al Cherche Midi, se estaba creando en esos años un activo mundo cultural. En Dragon surgen *Les Cahiers d'Art* de Christian Zervos y en Cherche Midi *La Boutique* de Pierre Chareau. No era aún terreno de galerías, aunque Pierre Loeb fundó en 1924 la suya en Bonaparte, donde expuso Joan Miró y se organizó la primera manifestación surrealista. Asimismo, en la brasserie Yves o en el restaurante Larroche, junto a los almacenes Bon Marché, se reunían Jeanneret, Max Jacob, Jean Cocteau, Albert Cingria, Blaise Cendrars y tantos otros. Junto a ese *carrefour* —hoy denominado «*carrefour* Le Corbusier»— instalarían en 1924 su atelier Édouard y Pierre Jeanneret, y ahí trabajará Le Corbusier hasta su muerte[3].

«En 1922 —escribe en la *Oeuvre Complete*[4]— me asocié con mi primo Pierre Jeanneret. Con lealtad, optimismo y perseverancia, nos pusimos al trabajo. (..) En

1. J. R. Alonso Pereira: «35 *rue* de Sèvres, Le Corbusier y sus contextos», en *Le Corbusier mise au point*, Memorias Culturales, Valencia 2012, 50-71.
2. Cfr. J. Rhys: *Rive gauche* (1927), Mercure de France, París 1981; A. Lanoux: *Paris 1925*, Delpire, París, 1957; y H. Lottmann: *La Rive gauche*, Seuil, París 1980.
3. Le Corbusier: *Oeuvre Complet*, vol 1, Boessiguer, Zurich 1929.
4. B. Marrey: *Les Grands Magasins, des origines à 1939*, Picard, París 1979.

que produjo la interacción de diferentes líneas de investigación[16]. «El trabajo era fascinante debido a la gran libertad con la que se aceptaban las nuevas propuestas y a la visión de los nuevos desafíos desde una dimensión global, por más que toda propuesta debía pasar por el filtro riguroso y racional de Le Corbusier».

En junio de 1940, pocos días antes de la entrada de las tropas alemanas en París, el atelier cierra sus puertas. Cuando vuelva a abrirlas todo será bien distinto. Si hasta entonces Pierre Jeanneret velaba por el reparto de tareas y la ejecución del trabajo, la separación de ambos primos obligó a abrir una etapa distinta en la vida del atelier, que toma dimensiones de *agence* contradiciendo el espíritu monástico corbuseriano.

La mayor envergadura de las obras obliga a aumentar el número de dibujantes, y a crear el Atelier de Bâtisseurs, ATBAT, con el ingeniero Vladimir Bodiansky (1894-1966) al frente[17]. Los jóvenes intervienen poco a poco en la vida del atelier. En 1948 recoge cómo «me han pedido darles cada sábado una charla sobre temas importantes» y cómo «a petición de los dibujantes, he pintado el muro del fondo con una gran composición coloreada». Es el célebre mural que ocupa todo el fondo del atelier, emparentado con el que ejecuta poco después en el Pabellón Suizo, sustituyendo el collage inicial[18].

En 1947 Le Corbusier arregla y equipa el atelier. Instala las oficinas del secretariado, la de André Wogenscky (1916-2004) como jefe de atelier y la suya. «El atelier se ha renovado, reluciente, equipado con mesas de dibujo americanas» dirá. En esa nueva disposición, Henri, a la vez chico de oficina, copista de planos, hombre de confianza y guardián, procede al primer filtrado. Viene luego lo que Petit llamó[19] «un mundo gentil que ocupa minúsculos reductos apretados». Son «las devotas damas Jeannes»: Jeannette, Janine y Jeanne Heilbuth, figura ésta central del atelier y secretaria personal durante décadas. Poco a poco las estancias cortas de becarios fueron pasando a estancias retribuidas más largas, algunas casi permanentes. En los años 1950, la marcha de Wogenscky obligó a replantear el funcionamiento. Se organizó un cierto sistema trifásico, con Ducret como responsable de las cuestiones financieras y administrativas, Présenté de los estudios técnicos, y Le Corbusier de los proyectos arquitectónicos, cuyo desarrollo confiaría primero a Maisonnier, Tobito y Xenakis, y luego a Jullian, Oubrérie y Tavès, los tres pilares de la última etapa del atelier.

Esa organización se liga con el cambio de horarios de Le Corbusier[20]. Si antes acudía al atelier por la tarde, hacia 1952 invirtió sus hábitos y decidió ir por la mañana, permaneciendo hasta la una. La luz de la mañana, reservada tantos años para la pintura en Molitor, volvió a iluminar su estancia en Sèvres, donde el tiempo se repartía entre citas, estudio de dossiers, correcciones y explicaciones y proyectos.

Poco antes de su muerte, hablando del atelier diría[21]: «Estoy aquí desde hace 42 años. Tengo sol cuando lo hay, una ventana que da sobre árboles seculares y un patio Luís XIV. Tengo un corredor de 40m que me sirve de atelier. Estaba desocupado antes, durante la separación de la Iglesia y el Estado. Soy el más viejo del convento».



El atelier como espacio pictórico: Le Corbusier pintando el mural (1948). ©FLC.

16. M. McLeod: *Charlotte Perriand, an art of living*, Abrams, Nueva York 2003; Ch. Perriand: *A life of creation, an autobiography*, Molinelli, Nueva York 2003.
17. FLC, B.1.12.267, croquis del atelier, con la posición que ocupaban secretarias y dibujantes, y G.3.10.338 y G.3.11.6, sobre obras realizadas y a realizar en el atelier.
18. FLC, R.2.2.213. Este mural ha sido recientemente restaurado y expuesto al público: *La peinture murale, 35 rue de Sèvres à París*, FLC, París 2006.
19. R. Doisneau, J, Petit, *op. cit.*, 94-95.
20. Ese cambio se liga al estado de salud de Yvonne en los años finales y responde al deseo de compartir con ella las horas de la tarde, cfr. cap. 30.
21. Entrevista (1965), reproducida por J. Petit, *op. cit.*, 183-184.

14. LOS PLANTEAMIENTOS URBANÍSTICOS

Jeanneret y el nacimiento del urbanismo

«El combate del arte del porvenir se librará en el terreno del urbanismo», reseñaba Jeanneret[1] en su informe a propósito de su visita a la exposición organizada en Berlín en 1910. Ese año aparece por vez primera la palabra *Urbanisme* en lengua francesa en el boletín de la Sociedad de Geografía de Neuchatel, en Suiza, imponiéndose pronto en el mundo científico europeo frente al *Town Planning* de Unwin (1909) o la *Städtebau* o construcción de la ciudad de Stübben (1880), cuya traducción francesa usa, sin embargo, Jeanneret en el libro *La Construction des Villes* que preparaba entonces.

Obra inédita, no era una creación original, sino un trabajo de fichas de lectura y de croquis efectuado en 1911 en Munich y Berlín, continuado en 1915 en París, que recogía la cultura urbana en vísperas de la Guerra[2]. Se refiere a él en *Propos d'urbanisme* cuyos croquis, dice[3], «provienen de una serie de casi 500 realizados hace más de 30 años, en una paciente y minuciosa investigación, tras 10 años de viajes y meditaciones».

El manuscrito constaba de cuatro grandes capítulos. El primero, de consideraciones generales; el segundo, en diez apartados, con los «elementos constitutivos» de la ciudad; el tercero, con los «medios de intervención», rematando con una aplicación crítica a La Chaux. Denunciaba los métodos coetáneos como «administrativo-burocráticos», y añadía[4]: «Hay dos maneras de trazar el plano de una ciudad: buena y mala. La buena es expresión de la razón y del sentimiento; satisface las exigencias de utilidad y las leyes de la belleza. Crea en el espacio. Traza las calles y plazas considerando la topografía del lugar, la estructura del suelo, sus recursos económicos e higiénicos, su capacidad de

1. Reproducido en Ch. É. Jeanneret: *Étude sur le movement de l'art décoratif en Allemagne* (1912), Da Capo Press, Nueva York 1968.
2. M. E. Emery: *La Construction des Villes, Genèse et devenir d'un ouvrage écrit de 1910 à 1915 et laissé inachavé*, L'Age d'Home, Lausana 1992. Para la primera fase del estudio, *vid.* Ch. Schnoor: *La Construction des Villes, Le Corbusier erstes Städtebau-liches Traktat von 1910-11*, Technische Universität, Berlín 2002, GTA, Zurich 2008. Para la segunda, *vid.* Ph. Duboy: *La Construction des Villes, París 1915, Charles-Édouard.Jeanneret à la Bibliothéque Nationale*, BRA, Nantes 1985.
3. Le Corbusier: *Propos d'urbanisme*, Bourrelier, París 1946; ed. española Poseidón, Barcelona 1980. Ya en 1917 presumía de haber dibujado «más de 500 croquis de ciudades», FLC, R.3.19.195-213, 16 oct 1917, carta a Ritter.
4. Ch. Schnoor: *op. cit.*, 53.



Las fortificaciones y el anillo periférico de París h.1920.

Thiers, un inmenso anillo de casi 40 km, con 95 bastiones y 52 puertas, reforzado por 16 fuertes exteriores, cuyo suelo se había dividido en dos zonas: una reservada al recinto fortificado, con su glacis y su foso, y otra de servidumbre militar.

El recinto no jugó nunca el papel esperado. Más que defender oprimía la ciudad. Ello llevó a plantearse eliminarlo, creando en torno a París un «cinturón verde» de parques y equipamientos, como defendieron Hénard o Bonnier. Sin embargo, sólo tras la Guerra Europea se logró suprimir las fortificaciones, inútiles de nuevo, y se ordenó su demolición, nivelando fosos y glacis. París extendió sus límites hasta el borde exterior de la zona no edificable, mientras el Estado le cedía el recinto militar por 200 millones de francos.

Entretanto, una población desarraigada por el éxodo rural vino a constituir al pie de las fortificaciones un suburbio de viviendas miserables: mezcla de barracas y carromatos;*la zone*. Para combatirla, hubo de compatibilizar el *cinturón verde* con un *cinturón rojo*, autorizándose la construcción de viviendas sociales[31].

Coincidente con la recuperación económica, esta operación dual fue la realización urbanística más importante de entreguerras. De 1918 a 1939, el formidable anillo —35km de largo por casi 400m de fondo—, fue una prodigiosa reserva urbana que marcaría un nuevo estilo de organización. No supuso, sin embargo, una alternativa urbanística a París, como constató Jeanneret. Las verdaderas alternativas, cualesquiera que fueran, deberían venir de otro lado. La ciudad-jardín, ligada en París al tema de la *banlieue*, será para Jeanneret la alternativa ideal a considerar entonces.

31. Cfr. J. L. Cohen, A. Lortie: *Des fortifs au perif: les seuils de la ville*, Arsenal-Picard, París 1991.

15. LAS ALTERNATIVAS RURBANAS

Ciudad y banlieue

El contraste entre los planteamientos teóricos y la realidad abre nuevos debates. Si los anteriores se desarrollaban dentro de la ciudad central, ahora ésta se ve como un todo unitario que se enfrenta a su periferia, dando lugar a una nueva dialéctica centro-*banlieue*. El entendimiento de la *banlieue* como fenómeno urbano nuevo se liga al debate acerca de las alternativas urbanísticas y, en concreto, de las alternativas rurbanas y de la posible lectura de la *banlieue* como ciudad jardín, con todas las variantes que este concepto tiene para Jeanneret y para los urbanistas de su tiempo[1].

En París, como en buena parte de Europa, la problemática de las zonas exteriores se aborda tanto mediante la extensión a ellas de los modelos intensivos, como mediante los *habitats pavillonaires*, barrios extensivos que ofrecen a las clases medias y obreras la posibilidad de conseguir la propiedad de sus viviendas y la independencia espacial. Entendidos muchas veces como suburbios o colonias obreras, su modelo más conocido sería la *ciudad-jardín*, ideal difundido por toda Europa en los años inmediatos a la Guerra.

Jeanneret mantendrá durante estos años una relación ambigua con la ciudad jardín. Había habitado en una ciudad jardín, en Postdam, cuando residía en Berlín y había conocido las alternativas rurbanas estudiando *L'art décoratif en Allemagne*[2] (1912), donde calificó la ciudad jardín como «el arte al servicio de la especulación». No obstante, pocos años después, *La Construction des Villes'*(1915) al enumerar los elementos constitutivos del urbanismo, junto a las avenidas, calles, plazas, jardines y parques, abordaba en último lugar —inmediatamente antes de los medios de intervención— las ciudades-jardín[3]. Ello es bien significativo e indica la visión y el interés que entonces le suscitaba el movimiento rurbano. Sin

1. La *banlieue* y la ciudad jardín merecieron atención peferente en la prensa profesional de la época; así *La Construction Moderne*, París, may 1902, sep 1904, y jun 1909.
2. Ch. É. Jeanneret: *Étude sur le movement de l'art décoratif en Allemagne* (1912), Da Capo Press, Nueva York 1968. *Le Werkbund* (19-25), *Les cités jardin* (48-49). Durante su estancia en Berlín, residió en la ciudad-jardín de Neue Babelsberg, donde tenía su estudio Behrens.
3. Cfr. M. E. Emery: *La Construction des Villes, Genèse et devenir d'un ouvrage écrit de 1910 à 1915 et laissé inachavé*, L'Age d'Home, Lausana 1992.

Este planteamiento era bien distinto del habitual por entonces, que planteaba una dicotomía entre la ordenación planimétrica y la apariecia exterior[22]. Esta dicotomía de partida es precisamente lo que va a refutar a partir de ahora Jeanneret.

En sus croquis y carnets y en su biblioteca personal encontramos la presencia continua de la ciudad jardín y de la ciudad lineal[23]. Así *La Cité Linèaire, rapport Gand* (1913), traducida por Benoit Lévy, o el *Projet de Citè Linèaire Belgue* (1919) de Del Castillo. Para *La Construction des Villes* (1915), dibuja esquemas de la Ciudad Lineal y de Hampstead. Anota asimismo la conferencia sobre ciudades jardín de Adshead, y el *Art et cooperatives des cités-jardins* de Benoit-Lévy.

Con él toma contacto personal entre 1917 y 1918, buscando publicitar sus proyectos en los medios editoriales y científicos internacionales[24]. Gracias a él, logra publicar St. Nicolas d'Aliermont en las revistas *The Survey* y *Town Planning Review*, donde bajo el título *A French Garden Hamlet*, Benoit Lévy analiza los problemas abordados por Jeanneret: construcción, orientación, carácter y decoración, y sus soluciones: hormigón, amplias ventanas y ausencia de ornato. Pues frente a otros casos, sus determinantes son tanto sociales y económicos, como formales y constructivos. Así lo revelan sus proyectos de ciudad jardín o ciudad obrera de estos años en Crêtes (1917), Aliermont (1917), Saintes (1917), Vouldy (1929), Troyes (1919), St. Gobain (1920) o Ecouen (1920), cuya secuencia muestra la evolución arquitectónica y urbanística de Jeanneret en esos años..

Años después los planteamientos corbuserianos serían bien distintos. Sus propias reflexiones teóricas y la importancia que las alternativas y las degeneraciones de los ideales rurbanos tienen en estos años en Francia, le provocan una mutación sustancial. En *Destin de Paris* (1940) considera la ciudad jardín como una «quimera cultivada por una sociedad capitalista»[25], y añade: «Todas las ciudades se han sacrificado al capricho de las ciudades-jardín en las *banlieue*s (..) el mundo al revés, pues la ciudad es un fenómeno natural de concentración». Ya en sus años finales, vuelve a criticarla. En 1962 anota en sus *Carnets*[26]: «Paris-Delhi. La *banlieue* de Paris, vista desde el avión, es un escándalo, una enfermedad». A esa ciudad jardín de *banlieue* denostada ahora, opone una ciudad nueva concebida en términos de *Ville Radieuse*.

22. H. V. Holst (1913), *op. cit.*

23. Es muy significativo que de las tres secciones de que constaba el inventario de la biblioteca profesional de Astorg en 1918, junto a los «libros de arte» y «libros técnico-científicos», la tercera se dedique expresamente a los «libros y folletos sobre casas obreras, ciudades obreras, construcciones económicas, obras rurales, textos sobre la reconstrucción en las provincias invadidas» (FLC, G.1.1.159-169).

24. G. Benoit Lévy: «A French Hamlet», rev. *The Survey*, feb 1918, y «A French Garden Hamlet», rev. *Town Planning Review*, 1918, 250-252, con planos de la ciudad obrera de St. Nicholas d'Aliermont: vista de conjunto, fachadas y perspectivas interiores.

25. La Corbusier: *Destin de Paris*, Serlot, Clermont-Ferrand 1941, 194.

26. Le Corbusier: *Carnets*, libro IV, 11 abr 1962, S.66.864-866.

16. LA BANLIEUE DE PARÍS

PARÍS Y SU AGLOMERACIÓN

En los años del paso de Jeanneret a Le Corbusier, la gran mayoría de los problemas de París están dominados por la relación entre la ciudad y la *banlieue* o periferia regional. Si en tiempos de Edouard la *banlieue* eran unas cuantas áreas modestas alrededor de la ciudad, ahora es una importante realidad urbanística. «La ciudad es parte de un conjunto social, económico y político regional», afirmará años después en la *Carta de Atenas*[1].

Se habla muchas veces metafóricamente del *mosaico urbano*, empleando esta imagen para indicar cómo una realidad compleja como es la ciudad puede ser fabricada con fragmentos pequeños. Pero, aunque ejecutada con piezas menores, un mosaico es una obra concebida de modo global. Para referirnos a la dialéctica entre París y su *banlieue* plural es mejor recurrir a la imagen del *trencadís*[2]. Frente al mosaico, en un trencadís no hay un resultado previsto, sino un origen que se rompe, se quiebra o se fragmenta para, al reconstituirse, producir una realidad nueva.

Concebida con una gran amplitud, se pensaba que la ciudad haussmaniana podría contener la expansión urbana muchos años. El mismo Jeanneret así lo creía. Pero no fue así y París desbordó sus límites, extendiendo la aglomeración sobre un territorio cada día más vasto que rodeaba la capital y formaba con ella una unidad urbana.

El incremento de los precios y la ocupación del centro urbano por comercios y oficinas obligaron a desplazar a muchos parisienses hacia los barrios periféricos y la *banlieue*, atraídos por el precio inferior de la vivienda, que compensaba el del transporte. La aglomeración crece en casi 100.000 habitantes al año. Llega a haber en torno a París más de 2 millones de personas en 1936 y 5 millones contando

1. Le Corbusier: *La Charte d'Athénes*, Plon, París, 1943; ed. española, Contempora, Buenos Aires, 1950.

2. El trencadís es un tipo de mosaico generado a partir de fragmentos de cerámica en que, al trocear piezas con decoración propia para realizar otras nuevas, se obtienen efectos insólitos y distintivos; fue un proceso artístico o artesanal muy habitual y característico en la arquitectura del *modernisme* catalán.

Alfortville estaba habitado en gran parte por obreros de la pequeña industria parisiense y de los grandes almacenes que trabajaban en casa. Poco a poco, se instalaron ahí algunas industrias: una fábrica de gas, una de caucho industrial, otra de construcción metálica y varias laminadoras. Había también yeserías, ladrillares o *briqueteries* y diversas fábricas de materiales de construcción.

Jeanneret dirige ahí una *briqueterie,* de la que dice[24]: «Heme industrial: fabrico ladrillos de escoria. Mi fábrica está en el estuario del Marne y el Sena. Las chalanas, las grandes chimeneas, los puentes rodantes, los muelles de carga son un magnifico y reconfortante espectáculo». Había dos áreas de *briqueteries* en la *banlieue*, el más importante al norte: Sannois, Domont, Épinay; otro al sur, sobre el llano de Longboyau, en Ivry, Vitry y Villejuif, que explotaban margas yesosas y loes. La *briqueterie* de Alfortville[25] se emplazaría en unos terrenos alquilados a la antigua fábrica del gas Est-Lumière —cuyos gasómetros y chimeneas constituían el paisaje industrial de ella—, extendiéndose sobre una superficie de 110x130 m, con su entrada en el centro, las oficinas y servicios del personal a la derecha y una chimenea rugiendo en medio del patio; junto al pabellón de los generadores a vapor y los tendejones con los bloques de tierra. Tras ellos estaban las amasadoras, las galleteras y; a los lados, los secaderos y los hornos. Pensada en origen para producir ladrillos utilizando escoria y arcilla de una cantera vecina, Jeanneret y Du Bois reconvertirían la *briqueterie* para fabricar bloques de hormigón que —frente a lo pintoresco del ladrillo cerámico en la ciudad jardín o la ciudad lineal— lo consideran el material de los nuevos tiempos. Al frente de un equipo de 8 obreros, en mayo comienzan a producir 28.000 bloques diarios. Haciendo de la industria poesía, escribe Jeanneret[26]: «Voy a Alfortville, a mi *briqueterie*. Una hora de tren al borde del Sena, en esa *banlieue* fecunda e industriosa que adoro: las enormes fábricas, las gabarras, los muelles de carga, los puentes y los obreros, como en los dibujos de Steinlen».



Plot o bloque de escoria fabricado en la briquetterie de Alfortville.

24. FLC, R.3.19.195-213, 16 oct 1917, carta a Ritter.
25. FLC, G.1.1, dossier *Briquetterie d'Alfortville*, 15 *rue* des Peupliers y *Quai* Blanqui, a 500m de la confluencia de Sena y Marne; 96 documentos, folletos, anuncios, etc.
26. FLC, R.1.10.12, 5 dic 1917, carta a Albert.

17. ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN

Agentes y factores edilicios

La estructura urbana se traduce en arquitectura a través del proceso edilicio. Los programas sociales, los intereses colectivos, los planteamientos arquitectónicos, se hacen realidad por medio de la actividad de una serie de agentes urbanos. Los propietarios del suelo, los promotores inmobiliarios, las empresas constructoras y los organismos públicos determinan la edilicia y el planeamiento. El sistema público —a la vez agente y árbitro del proceso— desarrolla una doble función, delimitando normativa y administrativamente el marco privado e interviniendo en los conflictos, limitaciones y contradicciones privados. En un tiempo en que se modifican sensiblemente las fuentes socioeconómicas e industriales en París, evoluciona también la actividad de los agentes urbanos.

Frente al pequeño y mediano propietario que protagoniza el proceso en otros lugares, en París y su *banlieue* los agentes urbanos serán en su mayoría grandes propietarios y sociedades inmobiliarias, cuyo poder edilicio llega a dirigir el crecimiento y a dominar la transformación edilicia de la *banlieue*. Se introducen fuertes intereses inmobiliarios que fundan su negocio sobre las ventas fundiarias. Al propietario tradicional de terrenos se unen empresas inmobiliarias que, a la expectativa al principio, se lanzan a la especulación a partir de 1920, produciendo una vertiginosa escalada de los precios[1].

En los años de Jeanneret no se producen grandes cambios en los planos urbanos, pero sí se realizan importantes obras en su morfología y sus infraestructuras, aprovechando la coyuntura económica relativamente alcista. Se aborda en estos años la ampliación del metro, la racionalización ferroviaria, la construcción de equipamientos hospitalarios y escolares, y la organización de los principales servicios técnicos.

1. L. Hautecoeur; catalogo *Exposition d'Architecture Française*, rev. *L'Architecture*, 15 dic 1933.

y tiene en los edificios industriales urbanos en Reaumur o Nation y, sobre todo, en la casa homónima de Pierre Chareau: la Maison du Verre[20] (1926) su más brillante ejemplo construído.

La cubierta en terraza, el *toit-terrasse* es otro de los temas sobre los que fija su atención Jeanneret[21]. Ya antes de los cinco puntos, el potencial del techo plano accesible había sido destacado por arquitectos y constructores, que explotan el margen de libertad en la cubierta, que deviene un espacio de libertad y un nuevo modo de mirar la ciudad. El *toit-terrasse* permite transformar la parte superior de cada casa en jardín. El Novecientos dio respuesta a este ideal en célebres terrazas como la de Perret en Franklin (1904), u otras de Auguste Labussière, Adolphe Rey, Henri Sauvage o Tony Garnier, cuyo ideal está presente en su Cité Industrielle y sus proyectos. Así, de un edificio del Campo de Marte junto a la Torre Eiffel con varios pisos de terrazas dice Jeanneret[22] que es «diez veces más bello así con su serie de yedras y follaje que el inmueble vecino donde la cubierta no abriga más que cuartos de criados, con lucarnas y chimeneas». El techo-jardín se usa como espacio experimental. La cubierta en terrazas proporciona un nuevo modo de mirar la ciudad. Con un lenguaje renovado permite terrazas escalonadas, ateliers de artistas de fachada vidriada o techos-jardín. Valorada por las perspectivas higienistas modernas, la cubierta recupera su valor arquitectónico y deviene un espacio de libertad. Transformar la cubierta de cada casa en jardín será uno de los principios de Le Corbusier, que en 1927 llega a enunciar una «teoría del *toit-jardin*»[23].

En cuanto a la casa como una máquina para vivir —como el hospital era una máquina para sanar— genera importantes debates y algunas propuestas. Como las que en seguida formulará Jeanneret, ya convertido en Le Corbusier. O las que apoya tras la Guerra Gabriel Voisin[24] (1880-1973), ingeniero e industrial, pionero de la aviación y ahora constructor de automóviles, que intenta fabricar casitas industrializadas transportables[25]. Promovida y difundida polémicamente por Le Corbusier, la *máquina para vivir* supone el emblema de la fascinación que la máquina supone para la arquitectura, convertiéndose enseguida en el mito y la metáfora más radical y más identificativa de la modernidad.





Ideales y metáforas: el toit-terrasse, 1. Perret, edificio Franklin. 2. Sauvage, proyecto de viviendas sociales.

20. B. Brace-Taylor: *Pierre Chareau, designer and architect*, Taschen, Colonia 1992.
21. B. Lemoine: «Le toit au XIXe siècle», y J. L. Cohen: «Paysage des toits de Paris au début du XXe siècle», en F. Leclercq (ed): *Les toits de Paris*, Arsenal-Hazan, París 1994, 91-107 y 125-138.
22. «El edificio del Campo de Marte a la derecha de la Torre Eiffel ofrece varios pisos de terraza retranqueada, diez veces más bella así con sus yedras y follajes que la del inmueble vecino cuya cubierta no abriga más que cuartos de criados, con lucarnas y chimeneas». Le Corbusier: *Carnets*, A.2, 1915, Electa, Milán 1994, 126-127.
23. Le Corbusier: «Théorie du toit-jardin», rev. *L'Architecture Vivante*, otoño 1927, 17.
24. E. Chadeau: *L'Industrie aéronautique en France 1900-1950*, Fayard, París 1987. P. Courtault: *Automobiles Voisin, 1919-1950*, White Mouse, Londres1991. En 1925 Voisin apoyará financieramente la construcción del pabellón de L'Esprit Nouveau, siéndole dedicado el plan de París o Plan Voisin (1925); *vid.* cap. 26.
25. «Maisons Voisin», rev. *L'Esprit Nouveau*, nº2, nov 1920.

18. LOS PROBLEMAS DE LA VIVIENDA

Los problemas residenciales

En el tiempo de Jeanneret, el crecimiento de la ciudad y su *banlieue*, y el correlativo desfase entre población y alojamiento es, sin duda, el problema principal de París.

Una fuerte inmigración rural, provincial y extranjera hace que la población aumente, y las clases modestas sufran una terrible crisis de vivienda[1]. Pues, mientras la población crece en casi 300.000 personas, el estancamiento de la construcción conlleva una acusada falta de viviendas. La población crece en 25.000 personas al año por inmigración. Hasta 60.000 personas habitan en *îlots insalubres*. La acción particular resulta claramente insuficiente. La construcción de viviendas deja de ser rentable para la iniciativa privada y los alquileres resultan insoportables para las clases obreras y medias. Ello hace precisa la intervención pública, supliendo la labor privada con subvenciones, créditos, adquisiciones de terrenos, e incluso promoviendo y construyendo viviendas sociales. París destina a ellas buena parte del área de las fortificaciones, elevando ahí entre 1920 y 1940 más de 22.000 viviendas sociales para alojar a 130.000 personas.

La ausencia de políticas de alojamiento provoca la aparición de un mercado negro de vivienda. En 1914 y 1919 se aprobaron sendas moratorias en los alquileres que impedían a los propietarios aumentar los precios, pese a haberse duplicado el coste de vida durante la Guerra. Tasado el alquiler, los inquilinos como Jeanneret prefirieron fijarse a sus casas, antes que tomar otras de mayor precio. Las leyes fiscales agravaron la situación al no tener en cuenta la devaluación monetaria, que redujo el valor del franco a dos quintos del inicial. La edilicia se enfrentó a un incremento general de costos, quintuplicados entre 1914 y 1934, mientras los de la vida se cuadruplicaban. Los costes salariales, de terrenos y materiales no cesa-

1. J. Lucan (ed): *Eau et gaz à tous les étages: Paris, 100 ans de logement*, Arsenal- Picard, París 1992. Estadísticas: vivienda. 996.597 viviendas en 1911, 1.070.000 en 1931, y 1.207.446 en 1936.

demoler esas zonas y crear una ciudad higiénica haciendo —se decía[21]— «la revolución por el agua frente a la revolución por el fuego».

Como ejemplo emblemático destacaba el Beaubourg. Con su población flotante, sus *garnis* y *meublés*, era un barrio pintoresco, pero vetusto, malsano y mal cuidado. Un área superpoblada, de malas condiciones higiénicas. Sus habitantes vivían en alojamientos miserables y sus calles carecían de aire y luz y eran foco de epidemias. Fue declarado *îlot insalubre* n°1, siendo destruido entre 1923 y 1936. Durante treinta años fue un espacio olvidado: un *terrain vague*; a partir de 1969 en él se alzará el Centro Pompidou.

En las áreas insalubres podríamos distinguir entre conjuntos sórdidos de edificios como la Cité Jeanne d'Arc o Cité Doré en *rue* Nacional, lugar de mala reputación y dominio de miserables sin asilo. O «caravanas de miseria» como el Hôtel Bauwens, *rue* Ernest Koche, —denunciado por la prensa en 1927— que contenía 300 galeras de 1 o 2 plazas, a 3 francos la noche. O algunos viejos almacenes empleados en obras sociales como la Hospitalité de Nuit, que abrigaba 102 camas en 2 naves-dormitorio de 24 x 8 m, iluminadas a gas y calentadas por una estufa.

Para responder a estas situaciones comenzaron a surgir en los últimos años del XIX obras sociales que construyeron asilos y dispensarios, como el Refugio municipal Nicolás Flamel, el más importante asilo nocturno de París, en Château Rentiers, o la obra de los Enfants à la Montagne en la plaza Jeanne d'Arc o, más tarde, el conjunto de refugios promovidos por el Armée de Salut: el pabellón anexo al Palacio del Pueblo (1927), el asilo flotante en una gabarra del Sena amarrada al embarcadero de Austerlitz (1929) y, finalmente, la Ciudad Refugio en Cantagrel (1930), emblema de las unidades habitacionales corbuserianas[22].

21. Y. Fijalkow: *La construction des îlots insalubres, Paris 1850-1945*, Harmattan, París 1998.
22. B. B. Taylor: *Le Corbusier, la Cité de Refuge, 1929-1933*, L'Esquerre, París 1980.

19. LOS PROBLEMAS DE LA CIRCULACIÓN

Los movimientos de Jeanneret

El tiempo de Jeanneret es una época crucial para las circulaciones urbanas parisienses. La urbe se hace circulación[1]. El hombre se apropia del cielo y del subsuelo gracias a fuerzas motrices nuevas. El metro y el ferrocarril, el autobús y el automóvil, se unen a la bicicleta —con cuya imagen nos lo inmortaliza Léger[2] en 1920— para definir sus movimientos urbanos y suburbanos en París. Como un dibujo coetáneo de Paul Klee, el movimiento parisiense de Jeanneret sube, baja, gira, zigzaguea, al tiempo que se mantiene constante en sus leyes urbanas.

La actividad frenética de Jeanneret —y luego de Le Corbusier— usa todos los medios de locomoción: el metro, el taxi, el tren, el barco y el avión. Son las rutas: las «cuatro rutas» El movimiento cotidiano en el centro de París, entre Belzunce o Astorg y Jacob es multiforme: puede hacerse de formas diversas cada día. La relación con la *banlieue*, con Alfortville, ofrece dos modos: por ferrocarril desde la Gare de Lyon o por transporte fluvial desde el Louvre. Los numerosos viajes exteriores: a Normandía, a Burdeos, a Suiza, tienen como transporte preferido el tren, pero también el coche, que se incorpora poco a poco a la vida de Jeanneret. En el decenio siguiente los viajes de larga distancia para conferencias o congresos ven para él la aparición, desarrollo y uso de los nuevos medios: el tren y el avión, el barco o el zepelín en sus grandes viajes, entendidos a la vez como circulación y como metáfora maquinista.

Aunque la población de París aumenta poco —y aún disminuye a partir de 1923—, los transportes públicos pasaron de desplazar 500 millones de viajeros a 1.200 millones al año entre 1920 y 1930; el metro, de 16 a 460 millones; los autobuses y tranvías, de 390 a 620 millones. Las estaciones totalizaron 210 millones de

1. J. Torres Cueco: «La arquitectura es la circulación», en *Le Corbusier mise au point,* Memorias Culturales, Valencia 2012, 212-241.
2. F. Léger, citado por J. Petit: *Le Corbusier, lui même*, Rousseau, Ginebra 1970, 54.



La Gare du Nord y la Gare de l'Est y el problema de la estación central en los debates de los años 1920.

El proyecto de 1912 para unir las principales terminales ferroviarias en una estación central fue rechazado por el Gobierno por entender que lejos de ayudar al transito rápido, crea atascos suplementarios. En 1922, Le Corbusier verá de forma diferente el problema del ferrocarril en la metrópoli, planteando una estación central y única. «La estación no puede estar más que en el centro de la ciudad. Es su único sitio —dirá[37]—. Debe estar en contacto directo con el metro, los ferrocarriles de *banlieue*, los provinciales, la gran *traversée* y los servicios administrativos de transporte». Con otra disposición, la estación del Plan Voisin se sitúa entre la ciudad de los negocios y la residencial. Su *locus* será la Gare de l'Est tan ligada a la memoria de Jeanneret en el París de 1908.

En todo caso, no cabe olvidar que la circulación no es solo transporte sino *traversée poétique*. Pues, de acuerdo con Barthes[38], «al desplazarse en la ciudad, el hombre es una especie de lector que, según sus recorridos, retiene fragmentos urbanos y los da vida». El desplazamiento permite leer la ciudad como una geografía imaginaria. Esta idea nos permite pasar de la circulación al ocio, viendo Jeanneret ambos como símbolos de la modernidad y como nuevas funciones urbanas en un tiempo y con un espíritu nuevo.

37. Le Corbusier: *Croissade ou le crépuscule des Académies*, Crès, Paris 1932, 32.
38. R. Barthes: *Mythologies*, Le Seuil, Paris 1970.

20. EL DESCUBRIMIENTO DEL OCIO

Los problemas del ocio

El tiempo de Jeanneret ve el ocio como uno de los símbolos modernos: como una nueva función urbana en un tiempo y con un espíritu nuevo. El ocio es imagen de la armonía que fascina a la modernidad, según defendería Jeanneret y querría llevar a la práctica en su vida[1].

Para él, el ocio es un problema de urbanismo y arquitectura. En *Urbanisme*[2] (1925) al estudiar «la hora del descanso», se pregunta: «¿Qué hacer con las horas libres?», y se contesta: «Llenarlas. Es de sentido común que hay un problema de arquitectura: la vivienda, y (otro) de urbanismo: la organización de los barrios residenciales, la máquina de respirar. La hora del descanso es la hora de respirar».

La defensa del ocio como una función urbana por los hombres del movimiento moderno fue una auténtica revolución respecto a los planteamientos urbanísticos científicos, incluso los más avanzados. Que la función residencial —la función habitar— constituía el hecho urbano preeminente, era reconocido desde siempre. Añadir a esta función la industrial, era consecuencia de la industrialización y de cómo ésta se presentaba en las ciudades. Extender esta función industrial al trabajo en general, y hacer de éste una función urbana común equiparable a la residencial, fue una de las aportaciones que el urbanismo científico generado en los años inmediatos a la Guerra estaba llevando a cabo. Pero abrir una tercera función urbana en plano de igualdad con las anteriores era una novedad que requería justificación y desarrollo conceptual importante. Eso se hará de manos de la higiene, en un camino que lleva de ella al deporte, y de éste al problema del ocio como actividad y como función urbana.

1. J. R. Alonso Pereira: «Le Corbusier y el descubrimiento del ocio», rev. *Proyecto+Ciudad*, Cartagena, nº 6, 2014, 3-16.
2. Le Corbusier: «L'Heure du Repos», en *Urbanisme*, Crès, París 1925, cap.13, 189-191.



El ocio y las vacaciones: Jeanneret, Yvonne y grupo de amigos, h.1924 ©FLC.

Pasó el verano de 1926 en Arcachon, donde aprende a nadar, y donde «a través de las dunas y los bosques he hecho marcas gloriosas para mi edad»[35]. En 1930, mientras él pasa el verano en Le Piquey, Yvonne las pasa en la granja de Léger. «El agua no le dice nada. Las hierbas de Normandía le van mejor a su sistema nervioso»[36]. Pero no es del todo cierto: es el Atlántico el que no agrada a Yvonne. Así, en 1931 y 1932 reparten las vacaciones entre el verde de Normandía y el azul del Mediterráneo donde, dice[37], «Yvonne ha encontrado su rincón. Todo el mundo la quiere». En 1933, pasan el verano en Le Piquey y Vézelay, en casa de Jean Badovici y Eilen Gray. Los años sucesivos desarrollan un programa de vacaciones similar, truncado en agosto de 1938 por un grave accidente: el corte en una pierna por la hélice de un barco, durante un baño en el puerto de Saint Tropez, donde hubo de ser hospitalizado 4 semanas. Restablecido, en 1939 vuelve al Mediterráneo, esta vez a Cap Martin, a casa de Badovici, donde realiza ocho murales.

Tras el paréntesis forzoso de los años bélicos, la posguerra supone la recuperación del veraneo mediterráneo en Cap Martin, hecho ya un imperativo categórico que se va reforzando año tras año. Así, en 1951, describe a su madre el ocio perfecto[38]: «Nuestra vida está sin historia, sin variedad, regular, al abrigo de las circunstancias Costa Azul. Incógnito. Aquí nunca llueve. Viento mistral, a veces con grandes ráfagas. Dos baños al día, copiosos. Buen nadador». En 1952 construye ahí el Cabanon, proyectado como regalo a Yvonne por sus 60 cumpleaños. Lo llama así en recuerdo de aquellos cabanones en los Alpes de las excursiones infantiles con su padre.

35. J. Petit, *op. cit.*, 57.
36. FLC, R.2.1.89, 15 ago 1930, carta a su madre.
37. FLC, R.2.1.48, 11 ago 1932, carta a su madre.
38. FLC, R.2.2.48, 27 ago 1951, carta a su madre.

21. LA FASCINACIÓN DE LA MÁQUINA

Maquinismo y modernidad

La máquina es el paradigma de la vida moderna: tanto de racionalidad como de eficacia funcional. Es imagen de la claridad, el orden y la armonía. Jeanneret querrá asociar las imágenes artísticas y las maquinistas. Al decir que la casa es una máquina de habitar, estará comparando los edificios con los medios de transporte. Con el paquebote o trasatlántico, universo en miniatura; con el coche-cama, que racionaliza el espacio vital para adaptarse al viaje; con el avión y el automóvil, emblemas de velocidad y signos de modernidad[1]. En el *Manifiesto Futurista* publicado por *Le Figaro* de París en 1909, había escrito Marinetti[2]: «el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad». Velocidad y progreso, máquina y belleza son las cuatro claves de una revolución urbana que protagonizará pronto Le Corbusier.

La Guerra fue un acelerarte del progreso técnico; en el orden productivo supuso el avance de muchos sectores tecnológicos y un gran desarrollo industrial, polarizado en la fabricación de material de guerra. La paz se planteó su reconversión a la producción de bienes de equipo y artículos de consumo. Se potenciaron sectores que estaban antes en sus comienzos, como el del motor de explosión. Otros experimentaron gran desarrollo, como las industrias eléctricas. Asimismo, la producción bélica favoreció la estandarización y la organización del trabajo. Estándar y maquina se hicieron poco a poco paradigma de la vanguardia, referencia arquitectónica y emblema de la modernidad para Jeanneret.

Los años de la posguerra fueron los de la segunda revolución industrial: la de la electricidad, el acero, el sector químico, el automóvil y los medios de comunicación, que mejoran las condiciones de vida. Se revolucionan las distancias con la

1. M. Ragon: «La fascination de la machine», en *Le temps de Le Corbusier*, Hervé, París 1987, 37-38.
2. T. Marinetti, «Manifiesto futurista», *Le Figaro*, París, 20 feb 1909, dado inmediatamente a conocer en España por R. Gómez de la Serna en la rev. *Prometeo*, abr 1909.



El avión acusa: el vuelo como medio privilegiado en el conocimiento urbano, según Jeanneret. Foto publicada en Aircraft (1937).

(...) emerger una nueva percepción de la belleza plástica, en un mundo lleno de vigor y confianza».

El interés maquinista de Jeanneret se expandió pronto hacia otras actividades ligadas a las vanguardias parisienses. La fascinación por la máquina va unida a la fascinación por el arte. Pocos años después, en *Vers une Architecture* Jeanneret explicita su fascinación por la máquina como emblema del arte y la arquitectura moderna. Unos años antes Ozenfant había definido el arte como una máquina para evocar emociones.

22. LA FASCINACIÓN DEL ARTE

Industrial y artista

Jeanneret prosigue su actividad industrial y financiera hasta 1921 con la vista puesta en la reconstrucción de las regiones devastadas. Pero sus intereses están más cerca de ideas y valores artísticos. «Gano dinero para poder hacer arte», dice[1].

«La curva de mi destino se desvía hacia la pintura —dice a Ritter[2]—. Dibujo todos los días de 1 a 5. En secreto, a escondidas de todo el mundo (...) Seria un escándalo si me supieran acariciando a las musas». Unos años después, en enero de 1921 escribe[3]: «todo se acumula, se precipita, se realiza. Lo agradable y lo sucio. Lo sucio son los negocios, imperiosos, sin solución, sólo con esperanzas quiméricas. Lo agradable es la exposición en Duret, es la revista(...)Absorbido en negocios técnicos rive droite —añade—, quería tiempo para pintar. Al dejar los negocios, he conquistado poco a poco horas de pintura». Recapitulando el tema dirá[4], «Desde 1927, todas las mañanas de 8 a 13 son para mí. Se establece el engranaje de un mecanismo horario y un calendario, repartiendo mi jornada entre el sueño, la pintura, la arquitectura y el urbanismo, la escritura, los viajes». Así, en octubre de 1919, Ozenfant había escrito[5]: «Creo que veremos pronto el fin de la carrera de hombre de negocios de Jeanneret. Espero que el año no acabe sin que su situación esté asegurada y pueda por fin consagrarse enteramente al arte».

Se abre así una nueva etapa, donde la fascinación del arte unida a un trabajo constante: a una *recherche patiente* le permitirá llegar a conformar en medio siglo una monumental obra, con 400 óleos, 7 murales, 20 litografías, 40 tapices, 50 esculturas, 20 tipos de muebles y sillas.

1. FLC, G.1.6.245, abr 1921, carta a sus padres. En nov 1917 les había escrito: «Por el día, ser el americano. Leer a Taylor y hacer taylorismo. Correr a los grandes negocios. Por la tarde lectura. E invencible atracción de pintar» (FLC, R.1.6.4, 27 nov 1917) Estas actividades rematan con la quiebra declarada de sus empresas: primero de Alfortville (21 jun 1923), seguida por la de la SABA, Societé Anonyme d'Apications du Béton Armé (27 mar 1924), y la Societé d'Entreprises et d'Études (28 abr 1924).
2. FLC, R.3.18.344, 13 oct 1919, carta a Ritter.
3. FLC, R.1.6.183, 30 ene 1921, carta a sus padres.
4. J. Petit: *Le Corbusier, lui même*, Rousseau, Ginebra 1970, 170-171.
5. FLC, E.2.11.472-475, oct 1919, carta de Ozentant a sus padres.

23. EL TIEMPO DE LE CORBUSIER

De Jeanneret a Le Corbusier

A comienzos de los años veinte Jeanneret se transforma en Le Corbusier. Dedicado a la vez a la arquitectura, la pintura y la crítica, se convierte en una de las figuras más activas en las vanguardias de París y logra un reconocimiento internacional.

Cuando en 1920 comienza a exponer sus ideas arquitectónicas en *L'Esprit Nouveau*, no pensaba firmar sus trabajos con otro nombre que el suyo. Pero por razones editoriales y críticas y para salvar su libertad como pintor, toma el nombre de un ancestro materno. Jeanneret pintor y Le Corbusier arquitecto quieren aparecer como dos personas distintas. Luego, «invitado a todos los países bajo el nombre de Le Corbusier», dice[1], asumirá ambos papeles. «Se produjo algo curioso. Me parecía que era un ser doble: para precisar una idea, para elaborar un plan, Jeanneret tomaba la opinión de Le Corbusier».

Difundiendo sus ideas en conferencias, artículos y libros provocadores por su contenido y por su presentación, Le Corbusier sintetiza el pensamiento arquitectónico más avanzado de su tiempo y aborda todos los temas que recorren las utopías urbanas y toda la problemática propia de los debates en el París de Jeanneret.

Sus propuestas, sus obras, sus escritos y sus planes urbanos, son una provocación a la discusión. «Para convencer, hay que atacar», dice[2]. Sus propuestas son argumentos de combate. Su actitud debe interpretarse en el marco de las acciones dramáticas y simbólicas de un profeta que quiere expresar con fuerza su mensaje. Ello le lleva a dogmatismos y excesos verbales que hay que situar en su lugar y en su tiempo.

En contraste, su imagen personal fue siempre contenida y estudiada. De buen porte, con el pelo peinado hacia atrás, gafas de montura gruesa y corbata pajarita,

1. J. Petit: *Le Corbusier, lui même*, Rousseau, Ginebra 1970, 57. En otros ámbitos, cuando Ozenfant y él expusieron juntos sus telas puristas o en sus escritos sobre estética, firmaron unas veces con sus verdaderos nombres y otras con seudónimos como Vauvcecy, Fayet, Paul Boulard o Julien Caron.
2. M. Ragon: *Le Temps de Le Corbusier*, Hermé, París 1987, 128.





Le Corbusier 1. Con varios arquitectos jóvenes en el Patris II, durante el IV CIAM (1933). 2. En Bruselas, durante el III CIAM, ante un plano de la Ville Radieuse, (1930).

Goteborg, Amberes, Argel y Barcelona, dentro del CIRPAC preparatorio del CIAM desarrollado en 1933 en Atenas.

Al final de año, el 7 de diciembre, se inaugura la Cité-Réfuge del Armée de Salut. En 1934, la primera prolongación del metro en *banlieue*: de la puerta Saint Cloud al puente de Sèvres. Viaja con frecuencia a Argel, y da conferencias en Barcelona, Roma, Milán y Turín, donde visita la fábrica Fiat. Ese año Le Corbusier traslada su domicilio a Porte Molitor, donde se instala en un apartamento-atelier donde vivirá hasta su muerte.

El traslado de Jacob a Molitor supone para Le Corbusier el paso del proyecto a la vida, de proyectar la ciudad contemporánea, a vivir «en un fragmento de *Ville Radieuse*»[18]. En ese momento confluyen un tiempo vital optimista y una nueva definición de la ciudad con un nuevo espíritu corbuseriano: es verdaderamente el *esprit nouveau*.

18. FLC, R.2.1.257, 9 abr 1934, carta a su madre. *Vid.* cap. 29.

24. EL NUEVO ESPÍRITU

El París de Le Corbusier

En el discurso secuencial que estamos desarrollando, tras asistir al descubrimiento de París por Édouard y a la dialéctica que París, provocador de energías, establece con Jeanneret, nos corresponde analizar la ciudad de Le Corbusier en un tiempo en el que París adopta su forme definitiva. La urbe cuenta con tres millones de habitantes, mientras la *banlieue* comienza a desarrollarse y a constituirse mientras aflora con toda claridad un nuevo periodo, que cristaliza en un espíritu nuevo: en un *Esprit Nouveau*.

Esta tercera parte analizará ese *esprit nouveau*, es decir las propuestas y la aportación corbuseriana a la arquitectura, al lenguaje, a la vivienda y a la ciudad. La intersección entre la realidad arquitectónica y urbana de París y los ideales de la *Ville Radieuse* plantea un diálogo enriquecedor.

Le Corbusier escoge París como inspiración y centro vital. Ama la ciudad hasta la paradoja de querer destruirla, al modo idealizado por Nietzsche, para «provocar la 'gran metamorfosis'»[1], la reconquista de la urbe sobre sí misma. Sus propuestas son a la vez un gesto profético y una imagen poética. La fascinación del arte y la fascinación de la máquina plantean los temas de la vanguardia y el progreso que comporta la modernidad en el automóvil, la aviación y la navegación y, muy especialmente, en la arquitectura y el urbanismo, haciendo confluir el planeamiento, la construcción y el habitar en una nueva ciudad: una *Ville Radieuse* y con un espíritu nuevo. Con un espíritu vital que lleva a Le Corbusier no sólo a proyectar la *Ville Radieuse* sino también a vivir en ella.

Le Corbusier y la arquitectura moderna

Mientras «el equilibrio entre lo moderno del programa, los materiales y las formas y lo clásico del espíritu», parecía caracterizar —se decía[2]— la arquitectura

1. FLC, E.2.12.38-50, 22 nov 1908, carta a L'Epalttenier.
2. M. Malkiel Jirmounsky: *Les tendances de l'architecture contemporaine*, Harmattan, París 1930. Véase cap. 17.

Le corbusier y la ciudad moderna

Si Le Corbusier ve la vivienda como una máquina para vivir, análogamente, al abordar la ciudad, aspira a crear una estructura coherente cuyo funcionamiento sea similar al de una máquina, fundiendo la forma urbana con la técnica moderna y sintetizando naturaleza y ciudad. Da respuesta a la magnitud de las grandes urbes contemporáneas con fórmulas y planes audaces e imaginativos. «La revolución arquitectónica permite urbanizar la ciudad moderna», afirma[23].

A la ciudad sensible e intuitiva de la realidad convencional parisina del tiempo de Jeanneret, se opone el urbanismo moderno y racional que simboliza Le Corbusier, cuyo esfuerzo intelectual exige un esfuerzo paralelo de comprensión. Su visión profética busca regenerar la ciudad organizando una nueva forma de vida colectiva, en que desaparezcan los antagónicos estratos sociales y el contraste entre el hacinamiento de la ciudad carbón y el lujo de la urbe burguesa: entre ciudad roja y ciudad verde en el París de Jeanneret, llevando a la dimensión metropolitana unas funciones básicas y unos componentes éticos.

Esta ciudad moderna se traduce en diferentes propuestas ideales. Entre ellas destacan las de la *Ville Contemporaine* y la *Ville Radieuse*, modelos corbuserianos que aspiran a sintetizar naturaleza y ciudad, dando una respuesta adecuada a la magnitud metropolitana[24].

Así su estudio poblacional contrasta decididamente con las propuestas utópicas del XIX: para 1.000-2.000 habitantes en las comunidades de Owen o Fourier, para 10.000 en las propuestas higienistas o para 35 o 50.000 en los núcleos rurbanos. Frente a todas esas comunidades restringidas que no podían ser alternativa efectiva a la metrópolis, la de Le Corbusier es la gran ciudad para tres millones de habitantes. Es la *Ville Contemporaine* (1922), una ciudad ideal regular y simétrica donde crea zonas diferenciadas a cada una de las cuales corresponde uno de sus tipos ideales de vivienda. Más tarde, revisa y afina esos conceptos y propone la *Ville Radieuse* (1932) como resumen de su utopía urbana: un parque plantado de edificios. Entendidas ambas como modelos teóricos, sus tipologías arquitectónicas y urbanísticas abstractas se acomodarían en la práctica al hacerse propuestas reales, adecuándose a las situaciones geográficas.

La traducción de su utopía son sus propuestas para Río de Janeiro, Sao Paulo, Barcelona, Argel, etc. y sobre todo, sus reiteradas propuestas para París. Sus aportaciones se reflejarán en las realizaciones urbanas tras la Guerra Mundial y preferentemente en las nuevas capitales asiáticas y sudamericanas: en Chandigarh, Islamabad, Dhaka o Brasilia, mientras él buscaba una y otra vez encarnar el siglo XX en la trama urbana de París. Así, el París de Le Corbusier es un proceso de ideación y construcción de la ciudad, una suma geométrica de propuestas desarrolladas durante medio siglo, cuya escala urbana se concreta en diferentes proyectos edificatorios.

23. *L'Esprit Nouveau,* nº16, may 1922.
24. Sobre la ciudad moderna como metrópolis, L. Hilberseimer: *La arquitectura de la gran ciudad* (1927), Gustavo Gili, Barcelona 1979. Sobre Le Corbusier y ciudad moderna, X. Monteys: *La gran máquina: la ciudad de Le Corbusier*, Serbal, Barcelona 1997.

25. LA VILLE CONTEMPORAINE

Le corbusier y la ciudad contemporánea

Concebida como ciudad utópica, pero íntimamente ligada a la realidad de París, la *Ville Contemporaine* responde en sus elementos y en sus tipologías a esa realidad, si bien como respuesta alternativa. La metrópoli, «la gran ciudad —dice Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau*[1]— es fenómeno reciente. Su crecimiento vertiginoso sobrepasa toda previsión y provoca una crisis peligrosa». Frente a ello, plantea una respuesta global.

«Un día de julio de 1922 —recuerda en la *Oeuvre Complete*[2]—, habiendo cogido Marcel Temporal la dirección de la sección urbana del Salón de Otoño, vino a proponer a Le Corbusier hacer algo para el próximo Salón de noviembre. 'El arte urbano es la tienda, la enseña en hierro forjado, la puerta de la casa, la fuente pública, todo lo que ven nuestros ojos en la calle. ¡Háganos pues una bella fuente o algo similar!' dijo. Hicimos otra cosa: hicimos el estudio de una ciudad de tres millones de habitantes».

Comportándose como un artista de vanguardia, su estrategia mediática era clara: proponer un modelo teórico con las dimensiones de París —usando datos y cifras tomados de estadísticas parisienses— para hacer plausible un plan de transformación de la capital. Dermée llamó «dadaísmo cartesiano» a su posición. La *Ville Contemporaine* es a la vez un proyecto ideal y la figuración analógica de las transformaciones a acometer en la ciudad. El Plan Voisin de 1925 retoma la propuesta y la aplica a París. Ambos son el germen de lo que llamará la *Ville Radieuse*, cuyas teorías dominarán la utopía urbanística moderna.

La nueva ciudad parte de una crítica negativa de la ciudad existente. Crítica a la calle como arteria-corredor que confunde los tráficos mecanizados y los peatonales. Crítica a la falta de espacios verdes para el ocio y la salud. Crítica a

1. Le Corbusier: «La grande ville», rev. *L'Esprit Nouveau*, nº 23, may 1924.
2. Le Corbusier: «Urbanisme: une Ville Contemporaine», rev. *L'Esprit Nouveau*, nº 28, final, ene 1925, 2320-2409.

la ciudad radiante, pues todo en ella será alegría, actividad, salud y calma». Como en un mosaico urbano racional y abstracto, la nueva ciudad se concibe como una realidad compleja que puede ser entendida y fabricada con fragmentos menores.

Renunciando expresamente al concepto de la periferia residencial como ciudad jardín, la *Ville Radieuse* presenta una estructura general cuasi biológica: cabeza-cuerpo, organizada en diversas franjas, vertebradas a través de un gran eje y dispuestas jerárquicamente. La *city*: la *cité d'affaires* o ciudad de los negocios, ocupa la cabeza y la industria el extremo inferior, quedando la residencia entre ambas. Mantiene la malla de 400 x 400 pero incrementa el grado de abstracción frente a París. Abandonando la identificación entre centro geométrico de la ciudad y ciudad de negocios, ésta se sitúa en la cabeza de la ciudad, dispuesta sobre un cuadrado de 1,6km de lado dividido en 16 cuarteles, sobre cada uno de los cuales se levanta un rascacielos cruciforme, excepto en dos al norte que quedan libres. Esta cabeza se separa del resto de la ciudad por una franja libre de 600m de anchura. En ella y sobre la columna vertebral o eje de simetría urbana se sitúan el aeropuerto y la estación central. La parte residencial está formada por cuatro grandes sectores de 2,4 x 1,6km a ambos lados del eje y divididos en cuarteles formando una malla a la que se superpone otra de mayores dimensiones girada 45ª. Los cuatro sectores se disponen sobre el eje, creando grandes bandas residenciales configuradas con bloques à redent de trazado más rico y diverso que el de la Ville Contemporaine, cuyas variaciones conforman espacios encadenados, ligados formalmente al sistema Froëbel de su infancia. Al sur del área residencial y separada de ella por otra franja de 800m está la zona industrial, subdividida en tres partes: manufacturas, almacenes y gran industria, cada vez más lejos del centro.

Contrario a la idea de ciudad jardín de casas unifamiliares, por el coste de su equipamiento y porque aísla al hombre y rompe sus contactos sociales, Le Corbusier plantea una *ciudad jardín vertical*[20], queriendo conciliar la densidad habitual de la ciudad con la abundancia de espacios verdes de las fórmulas rurbanas. Su fórmula es sustituir la vivienda aislada por el *Inmueble Villa,* donde la célula individual con jardín propio se inscribe en un bloque colectivo ubicado dentro del gran parque urbano.

El equipamiento de las áreas residenciales: escolar, sanitario, recreativo y comercial, se dispone en los espacios libres entre los bloques, cubriendo las necesidades primarias de la población y complementando la estructura edificatoria. Mientras, los equipamientos de la ciudad constituyen un gran centro cívico que se halla situado a uno y otro lado del eje vertebral, definiendo una banda de igual anchura que la *cité d'affaires*, cuyos edificios se representan como un muestrario de diferentes proyectos corbuserianos, como la Sociedad de Naciones (1927) o la Ciudad Mundial (1930).



La Ville Radieuse, dibujo esquemático, cuya sección anticipa la Unité d'habitation.

20. Le Corbusier: *La Ville Radieuse, op. cit*, 226. La publicación recoge la serie de artículos sobre urbanismo publicados en la revista *Plans* (1930-1933): *Invite à l'action. Menace sur Paris. La ville radieuse. Vivre, respirer. Vivre, habiter. Mort de la rue. Descartes, est-il américain? Une nouvelle ville remplace une ville ancienne. L'élément biologique. La cellule de 14m² par habitant. Décisions.*

26. LOS PLANES DE PARÍS

PARÍS, VILLE CONTEMPORAINE

En 1925 Le Corbusier introduce la imagen y el dispositivo de la *Ville Contemporaine* en París: es el *Plan Voisin* que se presenta junto a ella en la Exposición Internacional de ese año. «Desde 1922 no he cesado de perseguir, en grande y en detalle el problema de París», afirma en 1956[1]. Incluso en los casos más generales, todos sus proyectos urbanísticos están ligados a París: se encarnan en su trama urbana. «Hogar espiritual del mundo, centro de negocios de Francia, lugar de gobierno del país», dice[2]. Sus hipótesis se elaboran como reacción a los problemas sociales de los años de posguerra en Francia analizados y debatidos por Jeanneret: la escasez de viviendas, las migraciones urbanas exteriores y cotidianas, la congestión del tráfico, las necesidades industriales y financieras, el nuevo papel de la máquina y del ocio en la ciudad.

Preparando la presentación del CIAM IV, anota[3]: «La historia de París abarca 2000 años. En la Edad Media, la densidad era de 600-700 hab/ha; esta densidad se mantiene mucho tiempo. Hoy es más débil, pues el centro está ocupado por oficinas. La población aumenta. La circulación se hace cada vez más difícil. El ruido y la polución arruinan la calle. La gente deja París por la *banlieue*». La adaptación de París pasa por el olvido del pasado: de un pasado que respeta pero que sacrifica a la evolución social. El pasado no debe impedir la vida moderna. Pues, como dice al habar de la ciudad racional[4]: «París espera la salvación de su vida amenazada, la salvaguarda de su pasado, la manifestación magnifica y poderosa del espíritu del siglo XX».

En esos años París adopta su forma definitiva; tiene 3 millones de habitantes, o 4.500.000 incluyendo la *banlieue*, que comienza a cobrar protagonismo. Dentro

1. Le Corbusier: *Les Plans LC de París, 1956-1922*, Minuit, París 1956.
2. Le Corbusier: *La Ville Fonctionnelle. Paris*: notas para la presentación en el CIAM IV (FLC, D.2.4.123)
3. *Ibidem.*
4. *Ibidem.*

No renuncia a «poner en marcha el nuevo juego de volúmenes»[39], como escribe en 1958 a André Malraux (1901-1974), recién nombrado ministro de Asuntos Culturales por De Gaulle. Centraba entonces sus esperanzas en la Gare d'Orsay. Mas, pese a su nueva reivindicación de la modernidad en nombre del «espíritu de París», con voluntad de «añadir la nueva arquitectura al elenco de los edificios que simbolizan la capital», su propuesta fue rechazada. Claudius-Petit defendió ante De Gaulle la idea de confiar a Le Corbusier un gran encargo de Estado en París, pero el presidente prefirió un sitio exterior. Así, Malraux le encargó el estudio de un Museo del Siglo XX en Nanterre, junto a La Défense, esa nueva ciudad de los negocios donde irán a parar las torres occidentales del Plan Voisin. Le Corbusier se esforzará en vano en desplazar la obra hacia los Campos Elíseos, para «hacer entrar el siglo XX en el centro de la capital». Fue su última batalla parisiense[40]. La victoria vendría pocos años después de su muerte: será el Centro Pompidou.



Los últimos planes para París: el centro de Orsay (1959).

39. FLC, E.2.14.00, 1958, carta a Malraux. El proyecto del Centro de Orsay (1961) está publicado en la *Oeuvre Complète*, vol 7, 220-229.

40. Cfr. J. R. Alonso Pereira: «El Centro Pompidou y el sentido corbuseriano del lugar», rev. *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, Madrid, nº2, 2011.

27. LA IMAGEN DE LA VILLE RADIEUSE

El discurso paralelo de las imágenes

La ciudad corbuseriana plantea una interdependencia entre la urbe y su imagen, que conlleva no sólo un nuevo sentido del espacio y nuevos medios para construirlo sino también nuevos modos de representarlo. Antes de analizar los estudios y las propuestas para construir la ciudad, vamos a detenernos en la manera de imaginarla: en la imagen o, mejor, en las imágenes de la *Ville Radieuse*.

Son tres los niveles en los que Le Corbusier nos ofrece la imagen de la ciudad. Un nivel científico, a través de los planos: abstractos en la *Ville Contemporaine* o concretos en el Plan Voisin. Un nivel representativo, con imágenes perspectivas, croquis, dibujos, fotos y maquetas, que presentan o representan los aspectos diversos de la ciudad. Y un nivel escenográfico con imágenes panorámicas de ella, en las cuales el espectador no solo ve la ciudad sino que se introduce en ella, Todas estas imágenes forman una cadena ininterrumpida, de eslabones más o menos complejos, que mantiene constantes sus principios temáticos y estéticos.

En Le Corbusier hay una relación clara entre la información que aporta: croquis, perspectivas, fotos, planos, y el mensaje que desea comunicar. Consciente del poder de las imágenes, las yuxtapone mostrando sus enlaces y sus oposiciones, pues «cuanto más fuerte es el contraste, más poderosa es la revelación»[1]. Organizadas para producir un «discurso paralelo» —dice en *Vers une architecture*[2]—, las imágenes deben «estallar bajo los ojos del lector» y «dar una nueva elocuencia». Cuál es ese discurso, cuáles las imágenes y cuál la mirada que las sustenta es la cuestión a formular.

Hay tres imágenes canónicas, llenas de simbolismos complementarios, que explican la ciudad corbuseriana, La primera es esa perspectiva de la *Ville*

1. Le Corbusier: *El espíritu nuevo en arquitectura*, conferencia en la Sorbona, jun 1924, publicada en *Almanach d'Architecture Moderne*, Crès, París, 1925. En ella comienza proyectando una serie dispersa de imágenes. «Esta serie, chocante, sorprendente, es el espectáculo cotidiano de nuestra existencia. Estamos en un momento en que cada día se proponen innovaciones tan turbadoras, contrastes tan sorprendentes, que nos conmocionan».

2. Le Corbusier: *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923; sobre este tema, *vid.* «Le discours parallèle des images», en C. Smet: *L'architecte et ses livres*, París, 2005, 82.



Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición de Artes Decorativas (1925), donde se exhibieron la Ville Contemporaine y el Plan Voisin.

El diorama del Plan tenía menor superficie que el de la Ville, pues siendo igual su largo, tenía menor altura, apoyándose en un zócalo ciego que simulaba el malecón del Sena, tomado como base de la composición. «Sobre ese diorama rigurosamente dibujado —indica[25]—, se ve el viejo París que subsiste, de Notre Dame a Étoile, con los monumentos que son un patrimonio inalienable. Detrás se eleva la nueva ciudad». El espectador puede acceder, no ya ideal sino físicamente, a la ciudad desde la casa.

Concebido como medio de propaganda para promover las formas y el modo de vida moderno, el Pabellón[26] era un modelo en escala natural de una de sus células-tipo organizada alrededor de un patio-jardín en doble altura. Su interior se concebía como una composición purista, que unía la estandarización de los objetos cotidianos, con la obra de artistas como Picasso, Braque, Léger, Gris, Ozenfant, Lipchitz y el propio Le Corbusier. La unidad compositiva entre arte y objetos se completaba por el espacio conteniendo sus dioramas urbanos. Separado del interior domestico, el anexo era un ámbito escenográfico donde la imagen dioramática se ligaba al espacio doméstico en una correspondencia entre casa y ciudad que quería mostrar la continuidad entre ambas. Si en la primera, se confunden objetos y arquitectura, en la segunda el diorama establece una continuidad ideal entre ciudad y ciudadano. Es el diálogo entre arquitectura y ciudad a través del juego de niveles de agregación propio del Movimiento Moderno.

25. *Ibidem*, 264. El pie de foto indica: «A la derecha, el diorama de la Ville Contemporaine, a la izquierda, el diorama del Plan Voisin, pinturas de 80m² y de 60m²».

26. J. R. Alonso: «Los dioramas», rev. cit., *Vid.* asimismo F. Quesada: *La caja mágica: cuerpo y escena*, Arquia, Barcelona, 2005, 186-187.

28. LA CONSTRUCCIÓN DE LA VILLE RADIEUSE

La casa del hombre

Le Corbusier da forma e imagen a la ciudad mediante los dibujos, las maquetas y los dioramas, y la construye o quiere construirla mediante la arquitectura. Con una gran confianza en la capacidad de la arquitectura moderna para hacer ciudad, Le Corbusier concibe la *Ville Contemporaine* a base de unas pocas tipologías edificatorias.

Para Le Corbusier la ciudad empieza en la casa del hombre, en el hogar. La organización de la vivienda: de *la maison des hommes*[1] es uno de los pilares básicos de su trabajo y uno de los más ricos[2]. A lo largo de su carrera, Le Corbusier denuncia reiteradamente las condiciones del hábitat coetáneo y propone la *Ville Radieuse* como solución. En todos sus proyectos y sus propuestas de vivienda, pero sobre en todo en las colectivas subyace la idea de organizarlas a semejanza de la ciudad. La ciudad es una casa grande; la casa es una pequeña ciudad, había dicho Alberti. El estudio del París de Le Corbusier es, en definitiva, el estudio de sus proyectos residenciales.

Le Corbusier quiere responder a las nuevas condiciones y las profundas transformaciones sociales mediante la vivienda. Cuando concluye *Vers une architecture* con su célebre e incomprendida disyuntiva «arquitectura o revolución», se está refiriendo a la vivienda como escenario principal. Los principios urbanos corbuserianos se definen a través de la célula de habitación y de sus agrupaciones. También los CIAM consideran la vivienda como la base del urbanismo y la arquitectura, con unas características abstractas que hacen posible el proyecto como una suma de elementos funcionales articulados por elementos singulares aglutinadores.

Ciertamente, un análisis similar puede aplicarse a todas las funciones basadas en la agregación de elementos repetibles: es decir, a los tipos especiales de residencia —para ancianos y estudiantes, para viajeros, para enfermos u hospitales— y a

1. Le Corbusier y F. Pierrefeu: *La maison des hommes*, Plon, París 1942; ed. española, Espasa Calpe, Madrid 1945. Cfr. A. Gatti: *L'abitazione nell'architettura di Le Corbusier*, Palombi, Roma, 1953.

2. Cfr. X. Monteys: *La gran máquina: la ciudad de Le Corbusier*, Serbal, Barcelona 1997, 20ss, 111.

Le Corbusier entiende la adecuación interior como un verdadero problema de arquitectura[36]. Por un lado, concibe los elementos fijos: las chimeneas o los muretes bajo ventanas como arquitecturas-mueble, cuya función es articular los espacios. Por otro, quiere hacer de los muebles una verdadera arquitectura de pequeña escala, bien proyectándolos directamente con Pierre y Charlotte o, bien escogiéndolos cuidadosamente en casas de fama internacional, como Maple: los sillones Franklin y Newstead, Thonet: las sillas en madera curvada, Ronéo, «organización moderna de oficinas», las puertas metálicas, o Chalier: los reflectores y lámparas, valorando los productos industriales tanto por su racionalidad como por su estética. «Las bicicletas Peugeot y las sillas Thonet —evocará[37]— forzaban nuestra admiración». En 1928 había presentado en el Salón de Otoño el «equipamiento de la vivienda»[38], casiers, sillas y mesas de acero cromado y aluminio anodizado diseñados en *rue* de Sèvres y fabricados por Thonet. En las *Unités* recurrirá de nuevo a Charlotte Perriand para dar esa escala doméstica imprescindible a la *Ville Radieuse* corbuseriana, que tiene en la *Unité* su paradigma edificado.

En todo caso, el verdadero emblema de la ciudad corbuseriana es el edificio elevado en Porte Molitor, «un fragmento de *Ville Radieuse*» que no solo proyecta sino que habita Le Corbusier desde 1934 hasta su muerte.





La arquitectura interior y el equipamiento de la vivienda. 1-2. Salón de Otoño (1928).

36. C. Espegel: «Charlotte Perriand, el interior moderno en el estudio de la *rue* de Sèvres», en *Massilia*, Barcelona 2009, 130-143.
37. J. Petit. *op. cit*.
38. A. Parodi: *Puertas adentro, interioridad y espacio doméstico en el siglo XX*, UPC, Barcelona 2005. M. Melgarejo: «Un marco para la nueva vida», en *La arquitectura desde el interior, 1925-1937*, Arquia, Barcelona 2011, 52-56. M. Martín Hernández: «Los interiores de Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand», en *La casa en la arquitectura moderna*, *op. cit*. 280-286.

29. HÁBITAT Y HABITAR

La boulogne de le corbusier

Tan importante como proyectar una nueva ciudad, era crear una nueva forma de vivir. Le Corbusier quiere no sólo proyectar la *Ville Radieuse*, sino vivir en ella. Su vivienda en 24NC: el lnmueble Molitor —dice— «está en condiciones de *Ville Radieuse*»[1].

Intersección entre París y su *banlieue* occidental, Molitor pertenece a la vez a Boulogne-Billancourt y al distrito XVI de París, compuesto por las antiguas aldeas de Auteuil, Passy y Chaillot, anexionadas en 1859.

Geográficamente es una extensión meridional de Auteuil, cuya personalidad deriva de su privilegiada situación entre París, el Bois de Boulogne y el meandro del Sena, que la aísla de los municipios vecinos: Saint Cloud, Sèvres, Issy. No la separan de París barreras naturales; sólo las fortificaciones la aislaron hasta 1920. Si su población en 1859 era solo de 13.000 habitantes, en 1921 alcanzó los 65.000, y los 100.000 en 1936. En ese tiempo, Boulogne-Billancourt sintetizaba la *banlieue* roja y la *banlieue* verde: la industria y el ocio. Mientras Boulogne acogía un hábitat mundano, Billancourt tenía una fuerte implantación industrial: tanto industrias químicas, constructoras o mecánicas, como estudios de cine, destacando sus fábricas de aviones y coches, como Renault o Voisin, que ocupaban a 36.000 obreros. Su paisaje social: artistas, técnicos, obreros, reflejaba el mestizaje social y era símbolo de la modernidad en los años veinte y treinta. En esos años Boulogne se entendía como una extensión de París, frecuentada por una clase media moderna y refinada, interesada por el arte[2].

Causa y efecto de ello es la presencia ahí de una comunidad intelectual que polarizó esa modernidad, a cuya aura mítica contribuyó Daniel H. Kahnweiler que, instalado allí desde 1921, reunió cada semana artistas, escritores y músicos

1. FLC, R.2.1.257, 9 abr 1934, carta a su madre. Cfr. J. R. Alonso Pereira: «Le Corbusier 24NC, un fragmento habitado de la Ville Radieuse», rev. *Cuaderno de Notas*, Madrid, nº15, 2014, 67-82.
2. M. Culot, B. Foucart: *Boulogne-Billancourt, ville des temps modernes*, Mardaga-IFA, París 1992.



Terraza cubierta o toit-jardin, con la escalera y la pérgola.

Había que coger coche o transporte público. La L10, Boulogne-Austerlitz será la transversal que ligue Sèvres con Molitor y regule desde 1934 su vida diaria.

Parafraseando el conocido poema de Rubén Darío, en 24NC Le Corbusier era «un rey que tenía / un palacio de diamantes / una tienda hecha de día / y un rebaño de elefantes». Este último es su archipiélago, con sus islas de pinturas y libros, de papeles y recuerdos. La tienda es la casa de cristal, metáfora del progreso y la modernidad. El palacio de diamantes es la *maison radieuse*, la *urbs in ortu*, las vistas a Boulogne y a París; es, en definitiva, un fragmento habitado de la *Ville Radieuse*.

30. TREINTA AÑOS DE VIDA RADIEUSE

HÁBITAT Y HABITAR 1934-1939

Hábitat corbuseriano por excelencia, Porte Molitor no es sólo es una «mansión radieuse», sino también un «lugar vital» habitado por Le Corbusier durante 30 años que encarna, en sus realidades y sus metáforas, toda su vida de 1934 a 1965[1].

Durante los primeros años, 24NC es visto por Le Corbusier como un lugar de arquitectura, un manifiesto radiante, más que como un hogar. Se esfuerza en darlo a conocer, no solo en la *Oeuvre Compléte*, sino también en las revistas, como *L'Architecture d'aujourd'hui*[2]. Más tarde, también en la prensa general, como las revistas *Life* o *Paris Match*, con sus reportajes y sus fotógrafos de primera clase: desde Albert Salaün hasta René Burri, pasando por Lucien Hervé, Robert Doisneau, Willy Rizzo, Christer Stromholm, o Yousuf Karsh[3]. Busca hacerlo lugar de encuentro intelectual, como en la exposición *El arte primitivo en la vivienda moderna* que organiza junto a Louis Carré en el atelier en 1935[4]. Y lo hace también centro de encuentros en 1937 con motivo de las reuniones del CIRPAC y del CIAM que tienen lugar en París, coincidiendo con la Exposición Universal.

Todo ello relega a un segundo plano el papel de 24NC como lugar vital. «Sus gustos (de Yvonne) y los míos concuerdan siendo diferentes», había dicho en 1934[5]. Pero no era cierto. Las necesidades vitales y sociales de Yvonne estaban claramente desatendidas. En diciembre de 1936 dice[6]: «(Yvonne) está agotada, pues nosotros recibimos mucho y (ella) está sola. Solo cuenta con la ayuda de una asistenta bretona, nada brillante». Y añade comprensivo: «Es una verdadera prueba, pues Boulogne está lejos de París, de toda la vida que le gusta. Es una vida de claustro, soledad completa de 14 a 20», o sea, las horas que él está en Sèvres: toda la tarde, todas las tardes.

1. J. R. Alonso: «Le Corbusier 24NC, un fragmento habitado de la Ville Radieuse», rev. *Cuaderno de Notas*, Madrid, nº15, 2014, 67-82.
2. Le Corbusier: *Oeuvre complète, 1929-1934*, vol. 2, Éditions d'Architecture, Zurich,1934, 144-153, y rev. *L'Architecture d'aujourd'hui*, París, sept 1934 (J. P. Sabatou: «Immeuble à Paris, MM. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, architectes», y «Un appartement dans le gabarit», 7/1934, 41-46 y 47-52).
3. J. Noirot: *Regards croisés sur l'architecture: Le Corbusier vu par ses photographes*, Sorbonne, París 2010, y «Le Corbusier et ses photographes: de Frédéric Boissonnas à Lucien Hervé (1919-1965)», rev. *Societés & représentations*, nº30, 2010, 15-26.
4. FLC, R.2.1.253, 8 abr 1935, carta a su madre.
5. FLC, R.2.1.203, 28 may 1934, carta a su madre.
6. FLC, R.2.1.233, dic 1936, carta a su madre.

Este libro se terminó de imprimir
en mayo de 2015