

# la puerta de Ronchamp\*

---

Jaime Alberto Sarmiento

**Examinando los bocetos del proyecto, se puede constatar la gran importancia que Le Corbusier le atribuyó al acceso principal de la capilla de Ronchamp; fueron múltiples y variados los intentos. En todos ellos se entrevé el propósito por hacer del acceso un espacio de antesala, preparatorio para el interior. La solución adoptada mantiene un espacio cúbico de unos 3,50 metros por cada arista, con una puerta que pivota justo en el eje medio vertical, dejando, en su apertura, dos espacios iguales.**

**E**s una puerta cuadrada de 3,50 x 3,50 metros aproximadamente, tiene 30 centímetros de espesor, pesa 2.500 kilogramos; en su interior tiene un armazón de varillas metálicas que le dan la rigidez. Está revestida en cada cara por 8 láminas metálicas, las cuales fueron pintadas a mano por Le Corbusier y luego esmaltadas al horno a una temperatura de 760 grados centígrados: «*C'est la première fois qu'on applique cette technique à l'architecture*». El mecanismo de apertura es el de un pivote que está anclado en el medio, en el eje vertical, que permite girar la puerta de derecha a izquierda hasta un ángulo máximo de 90 grados. Una vez abierta, la puerta queda paralela a los muros que la comprenden y enseña su canto redondeado al visitante. (Fig. 1)

Probablemente, la primera ocasión en que Le Corbusier utilizó una puerta pivotante fue en el año 1933, en su propio apartamento ubicado en el inmueble de la *Porte Molitor*. A partir de entonces la

\* Extracto de tesis doctoral. 1997

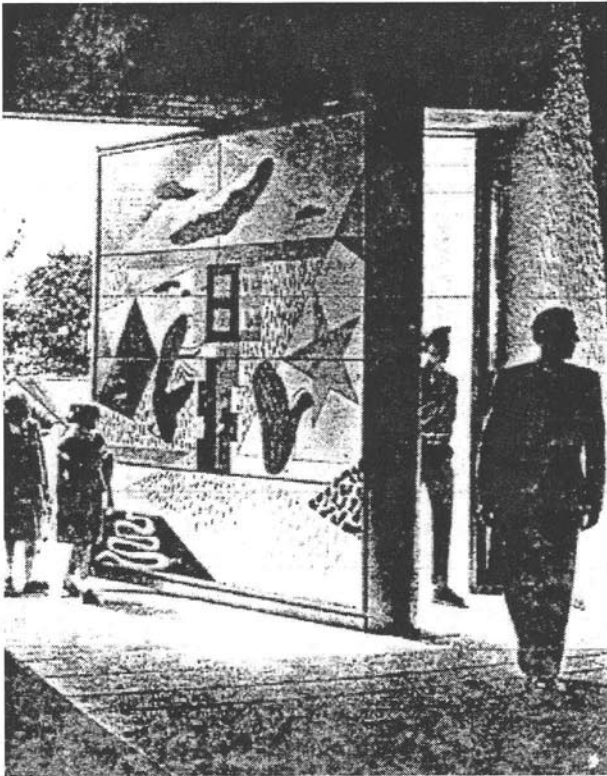


Fig. 1. La puerta pivotante

emplearía con cierta frecuencia, sobre todo en los accesos principales, como en el Pabellón de los Tiempos Modernos, en Ronchamp, en el Centro Le Corbusier de Zurich y en el Palacio de la Asamblea de Chandigarh. Esta última es sin duda la más imponente, es un cuadrado de 8 x 8 metros, también decorada por ambas caras con pinturas de Le Corbusier.<sup>2</sup> Esta puerta se abre tan sólo una vez al año, durante una ceremonia conmemorativa. En principio, Le Corbusier tenía pensado que en dicha fecha y a una hora determinada, un rayo de sol inundaría la cámara alta, en una especie de ritual cósmico.

Stanislaus Von Moos sugiere el siguiente origen de la puerta pivotante en la arquitectura de Le Corbusier:

*«...unos años más tarde irá a visitar, en compañía de Pierre Chareau, la casita que Van Doesburg se hizo en Meudon (1928-30), y que termina unas semanas antes de su muerte. Una idea un tanto marginal de esta construcción llama, tal vez, la atención de Le Corbusier: la gran puerta pivotante de la planta baja, que divide las habitaciones según las necesidades del momento. Es una idea que encontraremos nuevamente en el Pavillon des Temps Nouveaux de 1937, y más tarde en Ronchamp y en la puerta de honor de Chandigarh».*<sup>3</sup>

Examinando las plantas y las fotografías de la casa que Van Doesburg hizo para sí mismo en Meudon, se concluye que Von Moos no se refiere a un tipo de puerta pivotante, sino al sistema de dos puertas enfrentadas que delimitan temporalmente los espacios de la biblioteca, la sala de música y la circulación; estas puertas se pueden batir permitiendo la integración de los recintos. No se comprende bien la similitud que propone Von Moos; el de Van Doesbourg es un sistema de dos puertas que se baten convencionalmente, quedando integradas al plano de la pared; mientras que el de Le Corbusier es el de una sola puerta que gira sobre su eje medio, quedando aislada de los muros que la comprenden. Tal vez a lo que se refiere Von Moos es a la flexibilidad de ambos sistemas para integrar espacios.

- 1 LE CORBUSIER. *Oeuvre Complète 1929-1969*. (BOESIGER, W. ed.). Zürich: Les Editions d'Architecture / Artemis, vol. 6, p. 16.
- 2 La puerta de la Asamblea de Chandigarh tiene una superficie pintada de 110 m<sup>2</sup> (una superficie bastante mayor a los 18 m<sup>2</sup> de la puerta de Ronchamp). Cada cara contiene 55 placas metálicas de 0,70 x 1,40 m. que fueron pintadas durante 12 días por Le Corbusier con la ayuda de Jean Petit. Las pinturas fueron expuestas en París antes de ser embarcadas desde Marsella con destino Bombay (ver KRUSTRUP, M. *Porte Email*. Copenhagen: Forlag, 1991. pp. 28 y 156).
- 3 VON MOOS, S. *Le Corbusier*. Barcelona: Lumen, 1977. p. 143.
- 4 QUETGLAS, J. «Viajes alrededor de mi alcoba», en *Arquitectura*, núm. 264-265, enero-abril, 1987. pp. 103-113.
- 5 Existe una gran relación entre la puerta principal de la Asamblea de Chandigarh y la puerta de Ronchamp. A pesar de la diferencia de tamaños, ambas puertas son pivotantes y comparten algunos de los signos, como las manos, el río haciendo meandros, la serpiente, la ventana, el sol, las huellas, etc. Le Corbusier recibió el encargo de la capilla un mes antes de viajar a la India. Algunos de los dibujos preparatorios para la puerta de Ronchamp fueron realizados en Chandigarh.
- 6 «The artist's last great period began around 1947 and 1948, when his neglected architectural production was revived with the Marseille apartment called the *Unité d'habitation*. From this time on, his architecture was directly related to his pictorial works, which became systematically coordinated with symbolism derived from classical Greek mythology and the occult science of alchemy. (...) Alchemy appealed to Le Corbusier

Hay un proyecto no mencionado por Von Moos que, si se quiere, tiene más relación con la casita de Van Doesburg; es el apartamento de Le Corbusier en el inmueble de la *Porte Molitor*. Allí utilizó un par de puertas pivotantes, una en frente de la otra, esta vez los pivotes están descentrados; las puertas permiten en determinados momentos tener aislados el taller de pintura, la escalera y la sala, y en otro momento tenerlos integrados. Posiblemente Le Corbusier observó en la casita la flexibilidad que ofrecían las dos puertas alternadas y algo similar aplicó en su apartamento. Sin embargo, las puertas de ambos casos continúan siendo diferentes y aún no se esclarecen los orígenes de la puerta pivotante en la arquitectura de Le Corbusier.

Más que a razones de tipo funcional, la puerta pivotante debe su forma a un propósito más significativo y ritual. La puerta al girarse no se solapa ni se adosa al muro, queda totalmente exenta del marco que la contiene. En este caso es un motivo que se puede rodear, que se presenta siempre macizo respecto al eje. Es notoria la intención que tiene Le Corbusier de evitar que el visitante traspase por el eje, y para ello lo bloquea, lo llena de materia, lo hace impenetrable. La puerta hace las veces de obstáculo, es como si fuera una columna en medio del vano. Este rechazo a dejarse penetrar por el centro está presente en casi toda su arquitectura, como por ejemplo en la Villa Schwob, la Villa Stein, o en la Casa Cook y la Villa Savoye, en donde el eje central se materializa como columna. Al respecto de la columna central, Josep Quetglas escribe lo siguiente:

*«El uso de la columna central no será regular en la arquitectura, pero tiene una aplicación bien concreta: aparece siempre que hay que ritualizar la entrada. De Creta a la Alhambra, la columna central dificulta el paso, no acepta el tránsito indiferente».*<sup>4</sup>

## LAS PINTURAS

La puerta de Ronchamp está decorada por ambas caras con pinturas de Le Corbusier, en ellas exhibe una

serie de figuras simbólicas que hacen parte de su propio repertorio iconográfico.

A pesar de que Le Corbusier se cuidaba de no explicar sus pinturas, es posible rastrear los orígenes y descubrir los significados de estas imágenes. De manera excepcional explicó los símbolos de los tapices que decoran el Tribunal de Justicia de Chandigarh. Algunos de estos símbolos también aparecen en la puerta de Ronchamp. Otras fuentes que pueden dar razón de su iconografía están en *Le Poème de l'angle droit*, la serie de litografías que realizó entre 1947 y 1953. Recientemente han sido publicados algunos estudios que procuran descifrar estos signos, uno de ellos es el texto de Mogens Krusrup, *Le Corbusier, Porte Email*, en donde hace una interpretación de la puerta principal de la Asamblea de Chandigarh;<sup>5</sup> otro texto es el de Richard Moore, *Le Corbusier, Myth and Meta Architecture*, en el que se examina su último período, de 1947 a 1965, bajo los parámetros de la mitología griega y la alquimia.<sup>6</sup>

Le Corbusier, en este último período, se hace más profuso en la utilización de los símbolos. Este aspecto menos aprehensible, menos medible, le asegura un equilibrio respecto al discurso riguroso y científico que desarrolla con más énfasis en los comienzos de su carrera.

*«Je m'occupe des choses 'saisissables'. Je n'ai plus prise au delà. J'accepte les signes, je crois aux signes. Car ils sont l'expression des réalités vécues // ou l'évocation / évocation / de questions sans réponse // Je m'arrête devant le symbole, devant la méthaphysique = imagination, création valable en un temps et circonstances, objets et fétiches d'exploitation de l'homme, terre d'asile des évades, évadeurs et évadables et des mythomanes».*<sup>7</sup>

## LOS TRAZADOS REGULADORES

Los trazados reguladores de la puerta resultan de un largo proceso que comenzó cuando Le Corbusier observaba la fotografía de una pintura del siglo XV,



Fig. 2. Retablo de Boulbon

conocida con el nombre de *retablo de Boulbon*, cuyo motivo central es la figura de Jesucristo. (Fig. 2)

Al poner la fotografía al revés, Le Corbusier identifica un pentágono en el torso desnudo de Jesús: «*La photo du retable de Boulbon était sous mes yeux, à rebours. Le pentagone me saute aux yeux...*»<sup>8</sup> (Fig. 3) Siguiendo las líneas principales del retablo, extiende las aristas del pentágono, formando una estrella de cinco puntas. (Fig. 4)

También abstrae un par de líneas verticales que salen de las esquinas inferiores de la estrella, y otras diagonales. Luego, inscribe la estrella de cinco puntas en un pentágono mayor al inicial, y éste a su vez dentro de un círculo. Después, esta figura se reproduce hacia abajo, como enfrentada a un espejo. (Fig. 5) Las dos figuras son abarcadas por los trazos muy sutiles de un rombo y un cuadrado. Hasta aquí el proceso parece claro, pero su conexión con el trazado definitivo de la puerta aún no se evidencia. La clave que descifra el proceso nos la da el propio Le Corbusier: «*Essayer de regarder les images à l'envers, ou tournez-les d' 1/4. Vous découvrirez le jeu !*»<sup>9</sup>

Sólo al girar el diagrama 90 grados se puede entrever que el tenue cuadrado que une las dos figuras es el cuadrado de la puerta, y que el hexágono definitivo de la cara exterior resulta de cortar los ángulos agudos del rombo que quedan por fuera del cuadrado. A partir de aquí el dibujo se irá 'limpiando', hasta quedar definitivamente en unos trazos remanentes del hexágono, dos cuadrados interiores, algunas líneas de las estrellas y los pentágonos al interior de las estrellas.

Este mecanismo de giros era un procedimiento habitual utilizado por Le Corbusier. Éste solía mirar sus pinturas de manera invertida, por los costados, incluso desde atrás. Pintaba algunas veces con el lienzo en posición horizontal: «*Mais parfois la toile (ou le contreplaqué) sont peints horizontalement sur le bras des fauteuils, ou encore au sol*».<sup>10</sup>

Refiriéndose a los giros, Le Corbusier empleaba reiteradamente la palabra «juego». Los objetos que observaba eran «atacados» desde diferentes frentes. A partir de sus primeros bodegones proponía ya una

first for the way in which opposites were separated and joined (solve et coagula); second, for its attempt to transform basic matter into a higher substance called the 'quintessence' or 'Philosopher's stone'; third, for its assertion that the earthly elements and processes were expressions of greater cosmological phenomena and events, (i.e. a microcosm / macrocosm philosophy); and finally for the anthropomorphic nature of the alchemical doctrine symbolized by Mercury or Hermes, who represented the primal synthesis between the celestial phenomenon of the sun and moon, or the terrestrial elements of sulphur and salt». MOORE, R. *Le Corbusier. Myth and Meta Architecture, The late period (1947-1965)*, Universidad de Maryland, 1979, pp. 3 y 6.

- 7 Le Corbusier, *Carnets*. Milán: Electa / FLC. vol. III, gráf. 128.
- 8 Le Corbusier, *Ronchamp*. Stuttgart: Hatje, 1957. p. 123.
- 9 *Ibidem*, p. 46.
- 10 Le Corbusier, en PETIT, J. *Le Corbusier Lui-Même*. Ginebra: Rousseau. p. 114.
- 11 LE CORBUSIER. «Intégrer», en *Création*, núm. 2, 1921.
- 12 Hay varios relatos que pueden confirmar este hecho: «*C'est mon premier dessin - lorsque j'ai commencé à peindre en 1918. Ce fut mon premier tableau. Ce dessin est beau. J'y ai perdu l'oeil gauche*». Le Corbusier en carta a Savina del 29 de agosto de 1966. También en *Savina dessins et sculptures*, Philippe Sers. París: 1984, p. 2. «1918. Grand dessin du premier tableau de Le Corbusier: 'La cheminée'. Le Corbusier a perdu l'oeil gauche en faisant ce dessin la nuit: décollement de la rétine», en PETIT, J. *Le Corbusier lui-même. op. cit.*, p. 52.
- 13 Una de las maneras en que esto se puede comprobar es a través de la óptica fotográfica. Antiguamente algunas cámaras fotográficas tomaban dos impresiones simultáneas a través de dos lentes, observando por los dos ojos; luego las fotografías ya reveladas se montaban en una placa y se miraban a través de dos visores. Se observaba entonces una imagen tridimensional con un amplio espectro en la profundidad. La visión monocular de Le Corbusier le hacía ver como quien observa una fotografía convencional o un cuadro: las imágenes le resultaban bidimensionales.

visión que partía de lugares diferentes. Las botellas, platos, guitarras, libros, eran expresados simultáneamente desde arriba y de costado, dispuestos sobre una mesa que se mira frontalmente. Esta manera de representar los objetos permite visualizar sus espesores, en sus dimensiones reales, y por consiguiente tener una noción más aproximada de su volumetría; contrario a lo que se observa en una perspectiva clásica:

*«Une perspective classique, exacte, donne une image déformé des corps et en altère plastiquement certaines propriétés essentielles. Perspective veut dire création d'espace virtuel. Le purisme admet comme un moyen constructif de premier ordre la sensation de profondeur qui est génératrice de la sensation d'espace sans lequel le volume est un vain mot. Le purisme se sert du volume, moyen éminemment plastique».*<sup>11</sup>

En el año 1918, mientras realizaba su primera pintura, Le Corbusier sufrió el desprendimiento de la retina de su ojo izquierdo.<sup>12</sup> La visión monocular implica, en mayor grado, una pérdida del sentido real en la profundidad.<sup>13</sup> Es posible que este accidente le haya llevado a desarrollar otras capacidades para el reconocimiento de los objetos que veía: un mayor grado de abstracción que le permitía imaginar los volúmenes por todos sus costados, en sus dimensiones más reales. Este juego imaginativo lo llevó tal vez a reconstruir los objetos en la mente, los cuales resultaban diferentes de lo que su ojo percibía.

## CARA EXTERIOR

En el volumen n. 3 de *Carnets*, en la gráfica 245, está impreso un dibujo de Le Corbusier en que se muestra la cara de la luna debajo del sol. (Fig. 6) También aparecen unas manos elevadas en actitud de plegaria, una silueta difusa y algunos trazados reguladores. Se trata de un dibujo preparatorio para la cara interior de la puerta de Ronchamp. En un costado del dibujo se puede leer: *«Apocalypse / une femme enveloppée du*

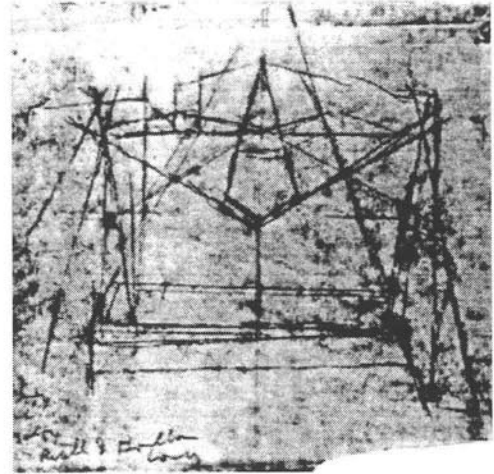


Fig. 3. Trazados reguladores, el pentágono.

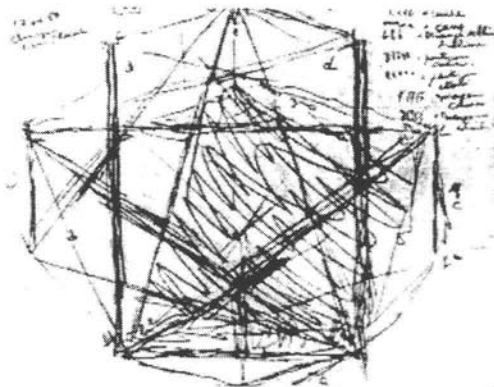


Fig. 4. La estrella de 5 puntas.

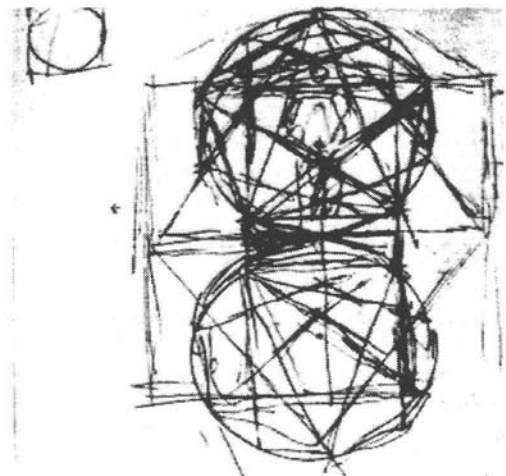


Fig. 5. La estrella reproducida en espejo.

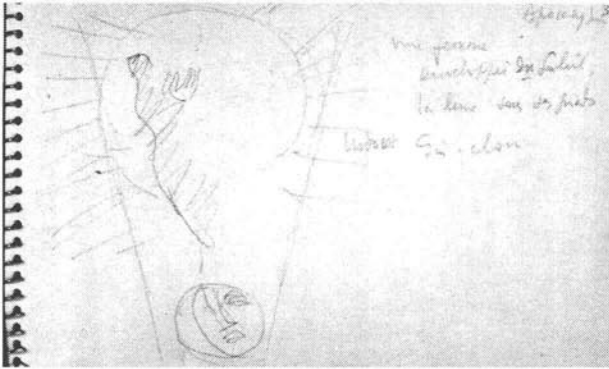


Fig. 6. Dibujo preliminar de la cara interna.

soleil, la lune sous ses pieds / Ludovic / Gris-clair». Según Mogens Krusturp, la fuente de la que proceden las pinturas es el capítulo 12 del libro del Apocalipsis:<sup>14</sup>

«12.1. En esto apareció un gran prodigio en el cielo, una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y en la cabeza una corona de doce estrellas.

2.Y, estando encinta, gritaba con ansias de parir, y sufría dolores de parto.

3.Al mismo tiempo se vio en el cielo otro portento; y era un dragón descomunal, bermejo, con siete cabezas y diez cuernos, y en las cabezas tenía siete diademas.

4.Y su cola traía arrastrando la tercera parte de las estrellas del cielo, y arrojólas a la tierra; este dragón se puso delante de la mujer que estaba para dar a luz, a fin de tragarse el hijo luego que ella le hubiese dado a luz.

5. En esto dio a luz un hijo varón, al cual había de regir todas las naciones con cetro de hierro; y este hijo fue arrebatado para Dios y para su solio.

6.Y la mujer huyó al desierto, donde tenía un lugar preparado por Dios, para que allí la sustenten por espacio de mil doscientos días.

7. Entre tanto se trabó una batalla grande en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban contra el dragón, y el dragón con sus ángeles lidiaba.

8. Pero éstos no pudieron triunfar y después no quedó ya para ellos lugar en el cielo.

9. Así, fue abatido aquel dragón descomunal, aquella antigua serpiente, que se llama diablo y Satanás, que anda engañando al orbe universo, y fue lanzado a la tierra, y sus ángeles con él.

(...)13. Viéndose, pues, el dragón precipitado a la tierra, fue persiguiendo a la mujer que había parido aquel hijo varón.

14. A la mujer, empero, se le dieron dos alas de águilas grandes, para volar al desierto a su sitio, donde es alimentada por tiempo, tiempos

14 KRUSTURP, M. *Le Corbusier, Porte Email*. Copenhage: Forlag, 1991. pp. 29-30.

15 La Biblia, Apocalipsis, capítulo 12, versículos del 1 al 16. Esta cita bíblica se suele leer en la misa cada 8 de septiembre, fecha en que se celebra la Virgen María, justamente uno de los dos días del año en que se realiza la peregrinación a Ronchamp.

16 El meandro de la puerta de Ronchamp toma la forma de serpiente en la puerta de la Asamblea de Chandigarh.

17 Le Corbusier, en «Signes et symboles de la tapisserie haute Cour», en SERS, Ph. *Le Corbusier. OEuvre Tissé*, París: 1987. p. 15. También sobre los meandros, ver *Le Poème de l'angle droit*. A4 Milieu.

18 Este era un procedimiento bastante habitual de Le Corbusier, sobre todo en sus pinturas puristas. La línea del perfil horizontal de la mesa se fue rebatiendo paulatinamente hasta convertirse en un plano sobre el que se disponían los objetos del bodegón.

19 Le Corbusier, en SERS, Ph. *op. cit.*, p. 15.

y una mitad de tiempo, lejos de la serpiente.

15. Entonces la serpiente vomitó de su boca, en pos de la mujer, agua como un río, a fin de arrebatarla en la corriente.

16. Más la tierra socorrió a la mujer, y, abriendo su boca, se sorbió el río, que el dragón arrojó de la suya». <sup>15</sup>

En la cara de la puerta que da al exterior (Fig. 7) pueden apreciarse unas franjas que se apilan una sobre otra; esta estratificación corresponde a algo similar a un mapa cosmológico. La franja superior corresponde al cielo, en ella navegan las nubes. La franja inferior corresponde a la tierra y en ella hay un río que recorre hacia el mar, sobre la superficie negra de la tierra, haciendo meandros. El río que hace meandros está relacionado a la serpiente, <sup>16</sup> animal asido a la tierra, que, respecto al relato del Apocalipsis, correspondería al dragón, «aquella antigua serpiente», que fue lanzada a la tierra, y que vomitó un río de agua en pos de la mujer.

El meandro también significa para Le Corbusier las vicisitudes en el camino de la vida: «(...) le méandre des fleuves qui signifie que la course peut-être parfois très longue, très mouvementée, très déraisonnable. C'est le méandre des complications et des complexités». <sup>17</sup>

La franja intermedia parece ser el horizonte rebatido, dispuesto como un plano. <sup>18</sup> Sobre él se disponen otros signos, como las manos, que para este caso también serían las alas de la mujer que huye de dragón.

Las manos son de especial importancia en la iconografía de Le Corbusier. Fue su signo más elaborado y sobre el cual tenía proyectado construir una gran escultura en la explanada de Chandigarh. No la alcanzó a ver en vida, pero la escultura fue construida algunos años después de su muerte.

*«La main qui contient tant de lignes intérieures et tant de significations dans son pourtour, dans sa texture. Elle contient la personnalité de l'individu, ce qui veut dire que les choses les plus cachées, les plus secrètes, les plus*



Fig. 7. Pintura de la cara externa.

*subjectives, les plus insaisissables peuvent être fort bien révélées par un trait précis, une ligne de la main, par les muscles de la main, par la silhouette de la main». <sup>19</sup>*

La mano de la izquierda muestra el dorso, está en actitud de bendecir; la de la derecha muestra la palma, en actitud de recibir. Posiblemente, el gesto de las manos está inspirado en una pintura bizantina de la que Le Corbusier mandó hacer una gran reproducción para colocarla a la entrada de la *maison* de peregrinos en Ronchamp, y de la que luego publicó una fotografía en *Le Modulor*. (Fig. 8) En la pintura se observa a Cristo compartiendo la mesa con María. Cristo está en actitud de bendecir los peces y el pan; su mano derecha está en estrecha relación con la mano izquierda de María, que enseña la palma en actitud de recibir. Las manos de la puerta podrían ser estas mismas manos, la mano de Cristo vista desde otro ángulo, girada 90 grados, por el lado del pulgar.

Es notorio el gusto de Le Corbusier por esta pintura bizantina. ¿Por qué le puede atraer esta imagen? Miremos su composición. La mano que bendice está en el eje de simetría del cuadro, y el brazo define el eje



Fig. 8. Retablo Bizantino en la maison de peregrinos.

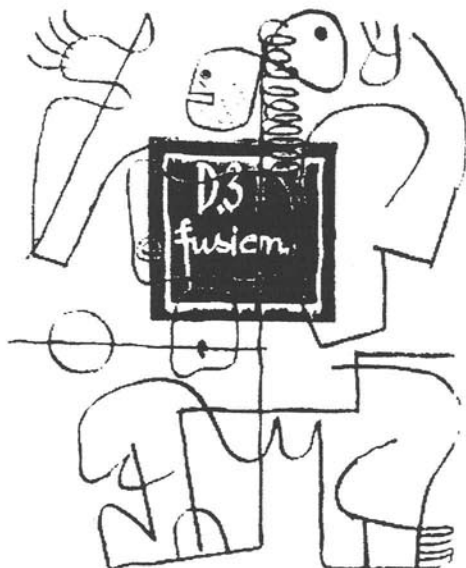


Fig. 9. La fusión.

- 20 En la puerta de Ronchamp la ventana está ubicada en la parte superior de la franja intermedia; se visualiza mediante cierto grado de abstracción (curiosamente, detrás parece haber un cortinaje). Se puede ver más nítida en la puerta de la Asamblea de Chandigarh. Estas dos ventanas están ubicadas en el centro de gravedad de las composiciones.
- 21 Le Corbusier, en VON MOOS, S. *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*. Paris: Horizons de France. p. 272 (traducción al español *Le Corbusier*. Barcelona: Lumen, 1977).
- 22 LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Crès, 1923. p. 151.
- 23 *Ibidem*, p. 171.
- 24 BLANC, C. *Grammaire des arts du dessin*. Paris: 1886. p. 25.

vertical que se cruza con el borde horizontal de la mesa, formando el ángulo recto. En la franja superior, separados por el eje de composición vertical, están las figuras masculina y femenina de Cristo y de María, con sus aureolas diferentes: la de Cristo es irradiada, hace una cruz, pudiéndose asimilar al sol, mientras que la de María está libre en su interior, semejando la luna. El cuadro bizantino se ajusta a la manera en que Le Corbusier organiza sus pinturas, definiendo un eje vertical y otro horizontal que distribuyen figuras contrapuestas.

Aún hay más sobre este cuadro bizantino. Encima de la mesa hay dos peces, puestos cara a cara. Seguramente, Le Corbusier se sirvió de esta disposición para pintar una de las pequeñas cruces colocada en uno de los altares de Ronchamp. La base de la cruz es como una pequeña mesa, que tiene pintados dos peces enfrentados.

En la puerta de Ronchamp, la franja intermedia de la cara exterior hace las veces de armonizadora entre las fuerzas opuestas del cielo y de la tierra. Es la franja de más interés para Le Corbusier, es el espacio de los encuentros y las conciliaciones. En la parte inferior de esta franja aparecen dos eses que se reflejan desde el eje; una de ellas está girada 180 grados respecto de la otra. La letra efe significa «Fusión» y corresponde a la franja D de *Le Poème de l'angle droit*. (Fig. 9)

En esta litografía hay una pareja de un hombre y una mujer, espalda contra espalda, y en medio la palabra «fusion». Este dibujo está bastante relacionado con la pintura de la puerta; igual aparece la línea del horizonte, las manos vistas por la palma y por el dorso. La litografía de *Le Poème* es una elaboración sobre una pintura previa del año 1928, *Deux figures, Soleil et Lune*, que a su vez es anterior a otro dibujo.

En este último dibujo aparece otro signo que se reconoce en la puerta; la cabeza del hombre es un cuadrado en cuyo interior hay una cruz. Este signo, llamado «la ventana»,<sup>20</sup> es en sí mismo otro elemento de equilibrio: la cruz es geoméricamente opuesta al cuadrado, es una figura abierta cuyas líneas se cruzan formando ángulos interiores, cóncavos; su contrario es la figura cerrada del cuadrado que tiene ángulos



convexos. En uno de los dibujos preparatorios para la puerta de la Asamblea de Chandigarh, fechado el 3 de agosto de 1961, Le Corbusier establece una comparación entre figuras geométricas contrapuestas, entre ellas el cuadrado se enfrenta a la cruz y el pentágono a la estrella de cinco puntas. (Fig. 10) El signo de la ventana surgió también en la pintura, probablemente a mediados de los Treinta, en la serie *Deux Femmes*, en la cual se ve una ventana detrás de dos mujeres. Este signo es un claro ejemplo de cómo la pintura era preparatoria de la arquitectura. El signo llegó a convertirse en un edificio, el del Convento de la Tourette, un claustro que contiene una circulación en cruz; y también fue el origen, esta vez más elaborado, del proyecto para el Hospital de Venecia.

En el Convento de la Tourette el signo de la ventana es bastante reiterado. El oratorio cúbico del patio se posa sobre pilares cruzados, las ventanas que dan al exterior desde los pasillos también tienen un soporte en cruz, asimismo el campanario en una etapa inicial. (Fig. 11)

El signo de la ventana también es una alegoría a la luz y un elemento por el que se pueden 'ver otros horizontes': *«permettez-moi d'ouvrir la fenêtre vers les horizons illimités de l'art»*.<sup>21</sup>

En la cara exterior de la puerta se aprecia claramente un eje vertical que coincide con el eje en que pivota la puerta. Esto escribe Le Corbusier respecto al eje:

*«L'axe est peut-être la première manifestation humaine; il est le moyen de tout acte humain. L'enfant qui titube tend à l'axe, l'homme qui lutte dans la tempête de la vie se trace un axe. L'axe est le metteur en ordre de l'architecture. Faire de l'ordre, c'est commencer un oeuvre. L'architecture s'établit sur des axes»*.<sup>22</sup>

El eje vertical de la puerta guarda una estrecha relación con la figura humana. Es una línea paralela al eje que domina nuestro cuerpo, una confirmación de nuestra propia axialidad. Esta resonancia, del cuerpo en el objeto, se traduce en el visitante en términos de sensaciones, de armonía: *«(...) une définition possible de*

Thursday, 3rd August, 1961. [Brihaspati, 10th

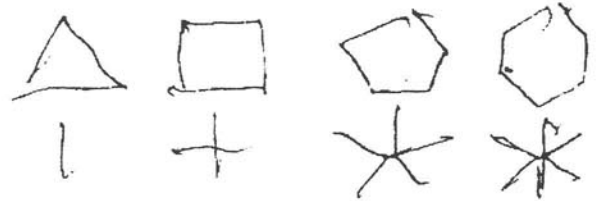


Fig. 10. Figuras opuestas enfrentadas, Diary Prabhawalkar.

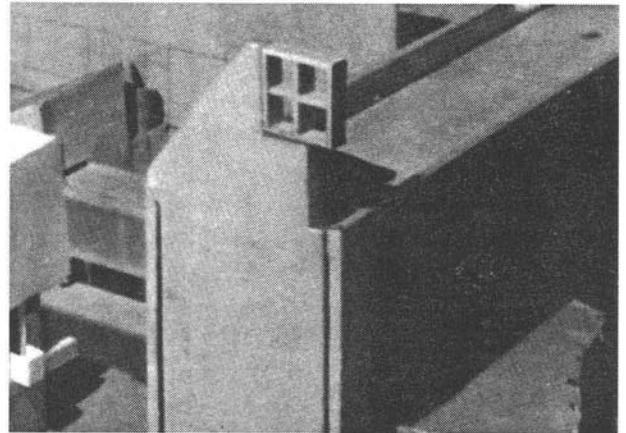


Fig. 11. El campanario de La Tourette en sus primeras etapas.

*l'harmonie: moment de concordance avec l'axe qui est en l'homme, donc avec les lois de l'univers - retour à l'ordre général»*.<sup>23</sup>

También acerca de la axialidad del cuerpo humano, leamos el siguiente escrito de Charles Blanc que aparece en *Grammaire des arts du dessin*, uno de los libros de texto de Le Corbusier: *«Le corps de l'homme, debout sur le sol, est le prolongement d'un rayon du globe perpendiculaire à l'horizon. L'axe de son corps, parti du centre de la terre, va rejoindre les cieux.»*<sup>24</sup> (Fig. 12)

Lo mismo pasa en las pinturas de la puerta, el eje vertical comunica los diferentes estratos de la tierra y el cielo.

El eje vertical de la puerta, al igual que el horizontal, hace las veces de un espejo que reproduce las imágenes; el reflejo resulta contrario, invertido. A la derecha hay una mano azul que enseña la palma, del otro lado la mano roja muestra el dorso. El rojo y el

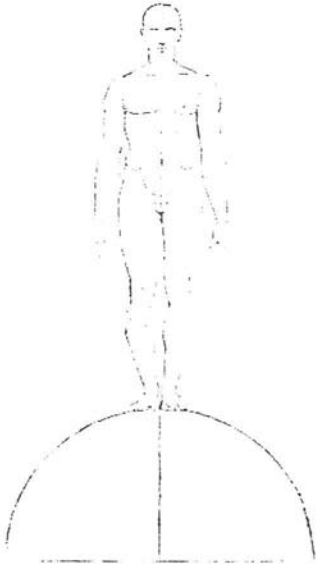


Fig. 12. La axialidad del cuerpo humano, Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*.

azul son dos colores opuestos: el rojo se asocia a la actividad, al calor, a la cercanía; el azul a la calma, al frío y a la distancia. También se asocian a lo masculino versus lo femenino, al sol y la luna, al día y la noche. Le Corbusier empleó estos dos colores en la portada de *Le Poème* y en el Modulor para diferenciar las dos series ascendentes. En la pintura de la puerta, el rojo y el azul se van alternando, saltando de un lado al otro del eje. La nube, por ejemplo, está dividida en una parte roja y otra azul. Las líneas de las manos no coinciden plenamente con las manchas de color, sugiriendo otras asociaciones: la mancha roja parece la cabeza de un animal que abre la boca, posiblemente un animal de tierra; la mancha azul es la silueta de un ave que vuela por los aires.

Igual ocurre con el pentágono y la estrella, se reflejan apuntándose con un vértice. El pentágono tiene los ángulos convexos y la estrella los tiene cóncavos. Le Corbusier describe así el contenido de la puerta: «*Le soleil, la lune, les oiseaux, le pentagone convexe, le pentagone étoilé, - nuages, mer, méandres, fenêtre et deux mains...*»<sup>25</sup>

El pentágono es una figura emblemática de Le Corbusier. Mogens Krusturp, a partir de un cuadro que Le Corbusier dedica a su mujer Yvonne, cree ver en el pentágono un autorretrato de Le Corbusier.<sup>26</sup> (Fig. 13) En este cuadro el pentágono es la planta y el perfil unificados de una pirámide.

Esta figura del pentágono, al parecer, está tomada del libro de Matila Ghyka *Esthétique des Proportions*, en que aparece un pentágono idéntico al de Le Corbusier, con las mismas diagonales que van de esquina a esquina en el interior. (Fig. 14) En esta figura geométrica se establecen unas series de relaciones que tienen en común la sección áurea. A la figura se le conoce como la *Taza de oro*.<sup>27</sup>

El contrario del pentágono convexo es el pentágono en estrella. La estrella de cinco puntas está cargada de un simbolismo milenario, que de seguro Le Corbusier leyó en los libros de Ghyka. Conocida también con el nombre de pentagrama, la estrella de cinco puntas era considerada el símbolo de la armonía, la identificación de los seguidores de Pitágoras:

25 LE CORBUSIER. *Ronchamp*. New York: 1957. p. 123.

26 «*The pentagon is, in my view, a self-portrait (cfr. the painting in the Kunsthau in Zurich, which depicts Yvonne, and where the pentagon in the lower part of the picture is undauntly a self-portrait)*». KRUSTURP, M. *op. cit.* 1991. p. 29.

27 Cfr. GHYKA, M. *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. París: Gallimard, 1927 (traducción al español: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona: Poseidón, 1983. p. 77). En la biblioteca personal de Le Corbusier figuran los libros de Matila Ghyka. Le Corbusier hace alusión a ellos en *Le Modulor*.

28 GHYKA, M. *El número de Oro. Il los ritos*. Buenos Aires: Poseidón, 1968. p.16 (Título original: *Le Nombre d'or: rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*. París: Gallimard. 1931).

29 Para citar alguna, en *Le Modulor I*, p. 16, a la siguiente pregunta: «*¿Comment sectionner la continuité du phénomène sonore?*» Le Corbusier respondió: «*Pythagore résolut la question, prenant deux points d'appuis capables de rallier la sécurité et la diversité: d'une part, l'oreille humaine -l'audibilité humaine (et non pas l'audibilité des loups, des lions ou des chiens). D'autre part, les nombres, c'est-à-dire la mathématique (ses combinaisons) qui est elle-même fille de l'univers*».

30 GHYKA, M. *op. cit.* 1968. p. 42.

31 *Ibidem*, p. 82.

«Una parte importante del aprendizaje y de la transmisión de la doctrina del maestro reposa sobre el empleo del símbolo. El símbolo puede ser una frase, una palabra, un signo geométrico, o un número (...) Son principios eternos. Símbolos y agentes de armonía, agentes condensadores que actúan por sugestión, liberación o encantamiento y de ahí su carácter esencialmente mágico. El signo y el número correspondiente son intercambiables: péntada y pentagrama, década y tetracto puntuel, etc. Ya sabemos que el pentagrama, símbolo de vida, de salud, y de amor, era el santo y seña de los pitagóricos».<sup>28</sup>

Podríamos considerar a Le Corbusier como uno de los seguidores de Pitágoras. En sus carnets de viajes, y en otros apuntes, se encuentran constantes referencias a Pitágoras.<sup>29</sup> En el libro *Les Grands Inistiés* de Edouard Schuré que Le Corbusier tenía en su biblioteca, y que está dedicado a grandes personajes como Rama, Krishna, Hermes, Moisés, Pitágoras, Platón y Jesús, el único capítulo por él subrayado y con anotaciones al pie es el que está dedicado a Pitágoras, lo que, de alguna manera, demuestra su gran interés por este filósofo.

Pero, ¿a qué se debe este gran interés de Le Corbusier por Pitágoras? El libro de Ghyka, *Esthétique des Proportions*, tiene la finalidad de demostrar cómo desde Pitágoras, pasando por las cofradías de constructores del medioevo, conocidas como masones, el espíritu pitagórico se mantuvo vigente hasta el siglo XVIII:

«Hay pues derecho a afirmar que la geometría esotérica pitagórica fue transmitida desde la antigüedad hasta el siglo XVIII por las cofradías de constructores, por una parte (las que transmitieron al mismo tiempo de generación en generación un ritual iniciático en que la geometría desempeñaba un papel preponderante) y, por otra parte, mediante la magia, los rosetones de las catedrales y las estrellas de cinco puntas de los magos».<sup>30</sup>

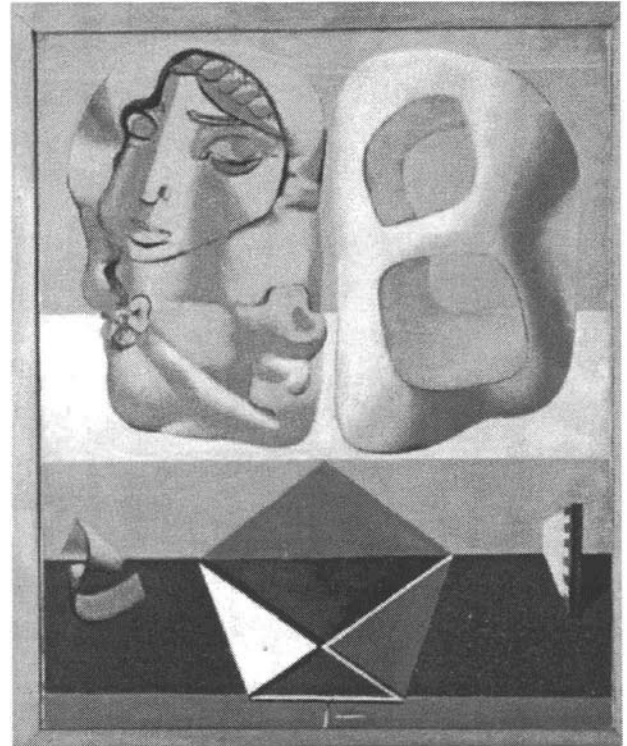


Fig. 13. Pintura de Le Corbusier dedicada a Yvonne.

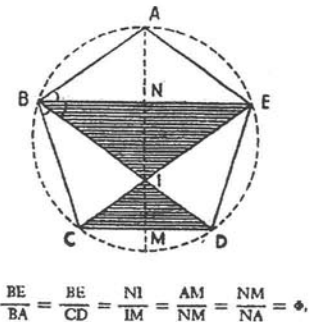


Fig. 14. La Taza de Oro, Matila Ghyka, *Esthétique des Proportions*.

Ghyka enseña la estrella de cinco puntas en el rosetón de la catedral de Amies y cita otro ejemplo sobre el empleo de este símbolo: «El viejo símbolo pitagórico de armonía irradia de un modo especial en Notre-Dame de París, donde lo encontramos inscrito en el rosetón pentagonal de un vitral».<sup>31</sup>

Según Ghyka, en nuestros tiempos, hay unos pocos herederos de este espíritu pitagórico que combina las

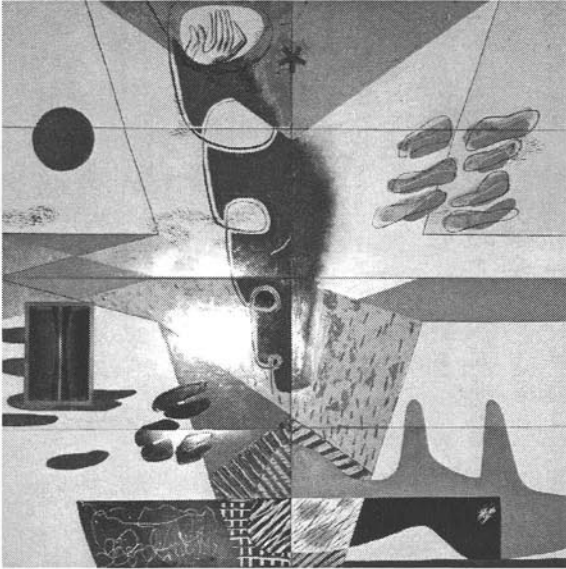


Fig. 15. Pintura de la Cara Interna.

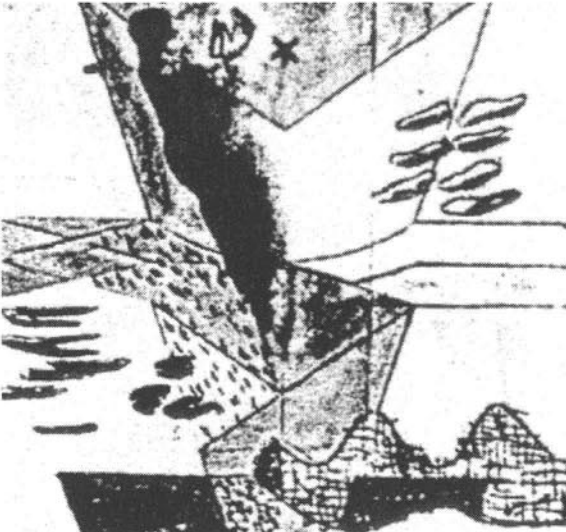


Fig. 16. Estudio preliminar para la Cara Interna.

matemáticas con la magia y los rituales. Uno de ellos es Le Corbusier.

## CARA INTERIOR

Esta disposición que enfrenta el pentágono con la estrella en la cara externa de la puerta aparece girada 90 grados en la cara interna. (Fig. 15) El pentágono reposa ahora en la parte baja, apuntando hacia arriba con uno de sus vértices, y arriba hay una pequeña estrella que apunta hacia abajo. Estas figuras funcionan de manera similar al símbolo de los dos triángulos que se unen por el vértice y que Le Corbusier alguna vez sobrepuso a la figura humana en *Le Poème de l'angle droit*, sugiriendo con ello una analogía entre ambas formas. En el punto de contacto de los vértices existe, implícitamente, un espejo que reproduce los triángulos. En esta litografía del *Poème*, así como en toda su pintura, el espejo es la línea del horizonte que refleja el cielo y la tierra, equiparando lo de arriba con lo de abajo.<sup>32</sup> En palabras de Le Corbusier, los dos triángulos unidos por el vértice significan lo siguiente:

« (...) les deux triangles opposés par le pointe signifient les deux idées affrontés l'une à l'autre, opossés, tel que se présente souvent un conflit. Ce même signe représente aussi deux bâtons croisés, signifiant le contrat et peut-être l'entente, tout en impliquant le présence de deux espaces».<sup>33</sup>

Este símbolo también es relativo a la manija que abre la puerta desde el interior, y que se repite en la puerta que une los altares por el este: dos conos que se funden por el vértice, inscritos en un rectángulo. El logotipo que Le Corbusier diseñó para la asociación Ascoral tiene algunas semejanzas, en él se indican las evoluciones del sol y de la luna en el ciclo lunar de 28 días. Los conos, esta vez más estrechamente unidos, figuran dentro de un cuadrado; la composición entera parece un rostro. En la manija de la puerta, los conos no son de igual tamaño, el de arriba es más pequeño. Guardando las diferencias entre los tamaños, la sala tronco-cónica de la Asamblea de Chandigarh también surge de la fusión entre dos conos invertidos, en ésta

32 Esta relación de equilibrio entre lo de arriba y lo de abajo es bien conocida en la alquimia: «What is above is like what is below». MOORE, R. *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture*. op. cit., p.10.

33 Le Corbusier en SERS, Ph. op. cit., p. 16.

34 «Inalchemy, black, nigredo, signifies the begining of the alchemical process, base original material wich is transformed into gold or spirit». KRUSTRUP, M. op. cit., 1991. p. 40.

35 Le Corbusier, en *Diary 61 Prabhawalkar*. (También en fig. 40 de KRUSTRUP, M. op. cit. 1991. p. 74).

36 Le Corbusier, en SERS, Ph. op. cit., p. 16.

el corte es sesgado y más próximo al punto de fusión; la parte de arriba se ha ido volviendo inmaterial, apareciendo de manera tácita y virtual, correspondiendo al cosmos, al sol y la luna que penetran por arriba.

En la cara interior el horizonte aparece más tendido, en una franja más delgada separando cielo y tierra. Arriba del horizonte, a la izquierda, un círculo rojo representa el sol. Abajo, a la derecha, parece haber el perfil de unos picos. En un dibujo anterior estos picos eran más tendidos, como dos montículos. (Fig. 16) Este perfil sinuoso es la reproducción de la silueta que forma la cubierta ondulada, construida a partir de superficies regladas, de la escuela que Antoni Gaudí construyó al lado de la Sagrada Familia en Barcelona. Le Corbusier tomó nota en su carnet de esta cubierta, y al lado del dibujo escribió: *Gaudí*. (Fig. 17) Tanto le atrajo esta solución de superficies regladas que luego las aplicaría en varios de sus proyectos, como aquí en la cubierta y en el muro sur de Ronchamp, en el Pabellón Philips, en la cubierta del Palacio de Congresos de Estrasburgo.

En la parte inferior izquierda de la puerta, sobre un fondo negro, algunos trazos caligráficos dibujan unas figuras. Según Krustrup corresponden a las siluetas de un elefante, un toro y un cuervo, y enredado entre las patas se puede leer la palabra *corbu*. El color negro en términos de la alquimia corresponde al *nigredo*, materia prima que se transforma en oro o en espíritu.<sup>34</sup>

Poco más arriba hay unas manchas negras. Al parecer, por unos dibujos muy similares que se encuentran en los carnets, se trata de las huellas de un toro. (Fig. 18)

Del otro lado, haciendo una diagonal, el esquema se compensa con las nubes, que a la vez, por otros dibujos de los carnets, son las pisadas del hombre. (Fig. 19) De este símbolo puede leerse lo siguiente: «*L'Homme est apparu placé sous le destin et sous le pouvoir du cosmos et de la nature l'égide*».<sup>35</sup>

Las huellas hablan de una presencia anterior y transitoria, son la evocación de un visitante. Esta es

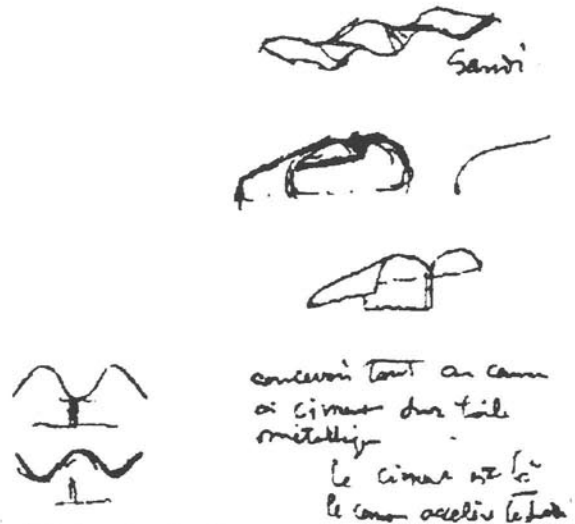


Fig. 17. Referencias a Gaudí.

una forma sutil en que Le Corbusier indica la presencia de los seres vivos que habitan la tierra y el cosmos. Las huellas son, según sus palabras:

« (...), symbole d'une présence, d'une direction, d'une marche ou d'un arrêt, et qui peuvent, par leur forme, révéler le caractère de la personne».<sup>36</sup>

De esta misma manera, Le Corbusier solía dejar sus propios rastros en los edificios. Cuando publicaba alguna de sus primeras casas en París, hacía todo lo posible para que en las fotografías no aparecieran personas. Sin embargo, se aseguraba de que en algunas fotografías salieran objetos relacionados con un habitante, como sus propios guantes, o el sombrero, la pipa... Años más tarde, cuando muchos de sus edificios tenían acabados en hormigón, hacía impresiones sobre el hormigón cuando aún estaba fresco. En la *Unité*, por ejemplo, imprimía su figura representativa del Modulor, o el símbolo del ciclo solar de las 24 horas. En Ronchamp, en la puerta de hormigón que comunica los dos altares por el este, dejó gravada una concha de cangrejo, el *objet à réaction poétique* que le sirvió de inspiración para la cubierta. Justo aquí, en la cara externa de la puerta principal, Le Corbusier ha puesto sus huellas dactilares y, cuando la pintura aún estaba fresca, ha escrito encima sus iniciales; como quien firma su propio cuadro.

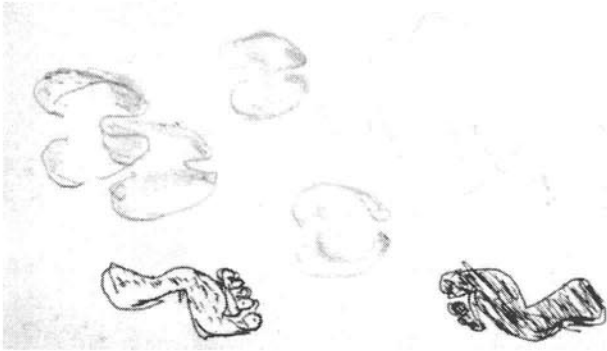


Fig. 18. Huellas, Carnets, 377.

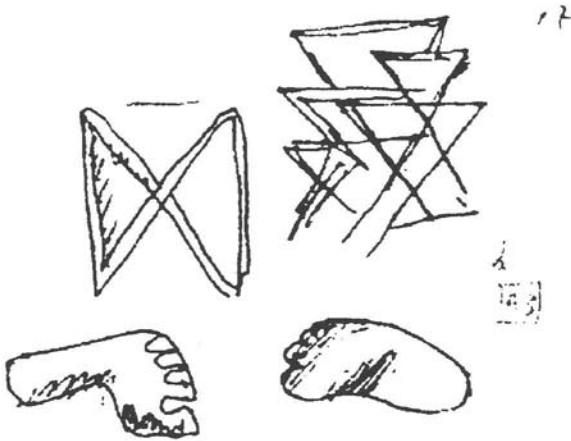


Fig. 19. Huellas humanas, Carnets I, 582.

Cerca a las huellas del toro hay unas manchas azules, como charcos de agua. Esta agua parece evaporarse en esa nube roja que traspasa los niveles con un ritmo ascendente.

La mancha roja, que en principio era el perfil de una mujer, termina siendo esta nube, vaporosa de un costado, mientras que del otro lado una línea en *crescendo* le va fijando el límite, similar al perfil del sistema Modulor. Nótese que esta línea en su recorrido va haciendo bucles, que mientras están en el plano de la tierra son pintados en su interior de color negro, correspondiente en la alquimia a la materia prima; más arriba, en el plano del cielo, los círculos son de color blanco, que corresponde a la purificación y espiritualización. Detrás de la nube es dominante el color amarillo, que en *Le Poème* corresponde a la franja F, *Offre*, que está pintada de amarillo. La línea envuelve un par de manos en actitud de ofrecimiento, que devuelven el sentido de lo que se ha recibido del otro lado de la puerta: la cara exterior está prácticamente inundada (exceptuando el plano del cielo) de pequeños trazos verticales que simulan la lluvia que cae del cielo. En el interior el agua parece evaporarse, completando el ciclo.

A partir de esta observación se podría hacer una más de las interpretaciones de la puerta, y que bien podría estar sustentada por el relato que Le Corbusier escribe en el prólogo de *Précisions*, cuando por la ventanilla del avión observa la evaporación del agua, su condensación y posterior precipitación, o por los dibujos en su carnet de viajes en que detalla los ciclos cósmicos del agua, o por uno de sus poemas dedicados al agua en *Le Poème de l'angle droit*.<sup>37</sup>

La cara exterior refleja lo que proviene de arriba hacia abajo, del cielo a la tierra. En la cara interior la evaporación del agua en presencia del sol marca el sentido contrario, de abajo hacia arriba, completando el ciclo. Le Corbusier parece también estar sugiriendo la observación de un proceso cosmológico en el que se establecen unos flujos recíprocos entre el cielo y la tierra, en donde el agua es el elemento armonizador.

Es probable descubrir que en las pinturas de la puerta coinciden múltiples lecturas, que provienen por

37 En mi tesis doctoral, «La Capilla de Ronchamp de Le Corbusier», hay una parte en que se analiza la influencia del agua en la arquitectura de Le Corbusier (p. 126); allí también se pueden encontrar las referencias directas de estas citas. Cfr. SARMIENTO, J. *La Capilla de Ronchamp de Le Corbusier. De la percepción de la materia al vuelo del espíritu*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña. 1997.

caminos diferentes. El relato del Apocalipsis coincide plenamente con otro de la mitología griega: Cronos, casado con su hermana Rea, espera el nacimiento de su tercer hijo Zeus para devorarlo, pues sus padres, Gea y Urano, le profetizaron que uno de sus hijos lo destronaría. Rea lo engaña y en lugar del niño le entrega a Cronos una piedra envuelta en pañales, y de esta manera Zeus se salva y alcanza la madurez. Después Zeus, ayudado por sus hermanos, quienes habían sido devorados y luego vomitados por Cronos al tomar una pócima que Rea le dió a beber, se enfrenta a Cronos y logra vencerlo.

La variedad en las asociaciones es un propósito constante que busca Le Corbusier. Una línea ondulada puede ser un río haciendo meandros, una serpiente, o una cuerda. Las manos también son alas, pájaros y cuernos. De igual manera en la puerta se sobreponen diversas lecturas.

Las motivaciones de Le Corbusier proceden de muy diversos rumbos: de la Biblia, de la mitología griega, de la observación del cosmos... Es por esto que no se puede simplificar el contenido de cualquiera de sus formas en una sola interpretación. Esto sería tanto como agotar la forma, e ir en contra de lo que pretende ser. Por el contrario, entre más diversidad en la mirada, entre mayor sea el número de reminiscencias posibles, tanto mejor y más rico, más denso será el contenido.

Las fuentes de las que se nutre Le Corbusier nunca terminan siendo literales. Los motivos que sirvieron para dar comienzo a las pinturas de la puerta, el capítulo 12 del Apocalipsis y los trazados reguladores del retablo de Boulbon, se han ido diluyendo en el proceso, hasta quedar en una memoria remota pero inmanente.

En la puerta se hallan apiladas y mezcladas, y por tanto no visibles a primera vista, las formas geométricas que son afines a la antropometría del ser humano. El eje vertical es una resonancia de nuestra propia axialidad, el pentágono y la estrella también están en estrecha relación con nuestro cuerpo, de tal manera que el visitante ve en aquella puerta, aunque sea de un modo inconsciente, un reflejo de su propia corporeidad. En el

libro *Modulor 2*, Le Corbusier se sirve de un dibujo de uno de sus colaboradores para ilustrar de qué manera las formas geométricas que utiliza para construir el Modulor están relacionadas con el cuerpo humano. (Fig. 20) Esta figura, con sus manos y piernas extendidas, repite la forma de una estrella inscrita en un círculo en relación a un cuadrado; tal como se iniciaron los trazados reguladores de la puerta. Esta presencia humana, tan vívida en las dos caras de la puerta, está inmersa en un ambiente natural, en una convivencia plena con el cosmos.

La puerta de la Capilla de Ronchamp es un sitio de contacto, un limbo que une y separa terrenal con lo espiritual.

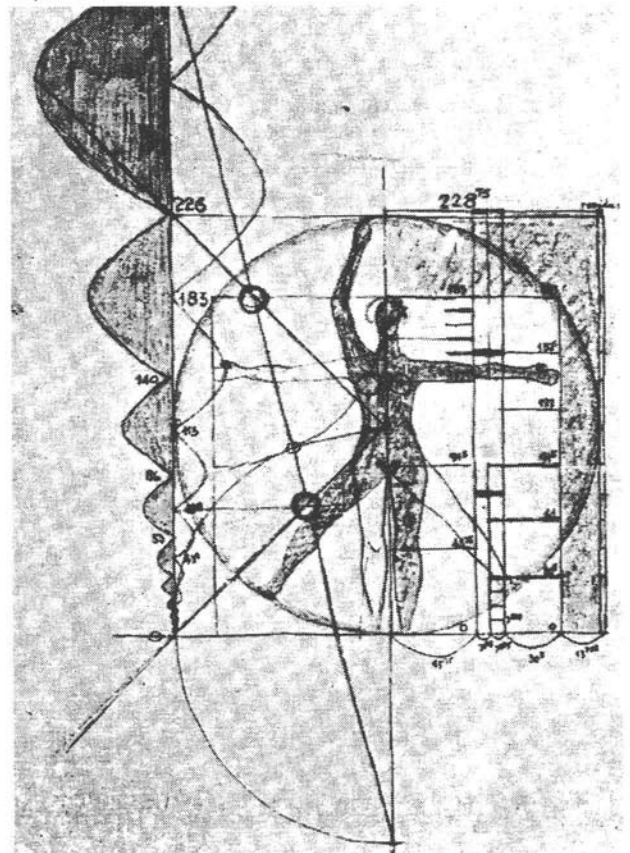


Fig. 20. El Modulor en base a la figura humana.

Jaime Alberto Sarmiento es arquitecto. Profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Doctor del programa: Teoría e Historia de la Arquitectura. ETSAB, UPC.