

UNE MAISON-UN PALAIS

EN BÉTON BRUT

«Une maison, un palais... A vrai dire, produits d'une même activité; un seul produit. Une maison est pour servir; et à quoi? Abri, froid, chaud, etc.? Aussi, n'est-ce pas à satisfaire les besoins supérieurs qui sont en chacun (sensibles, c'est précisément vous qui niez la sensibilité).

(...)

Nous pouvons, nous aussi, si nous savons réaliser l'harmonieuse organisation de données nouvelles, faire de nos maisons, des palais.

(...)

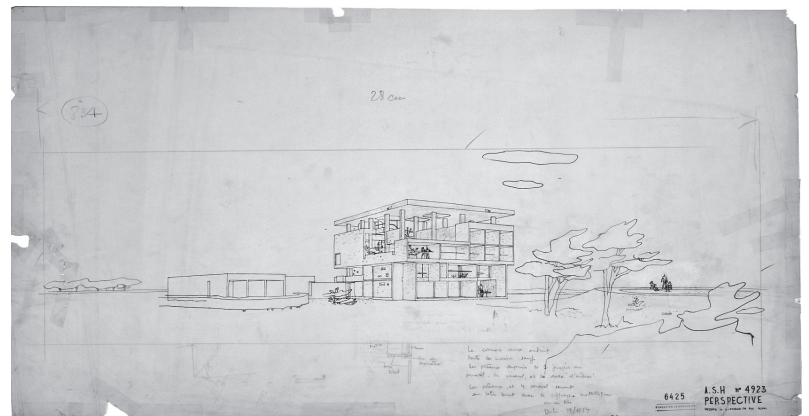
El la maison type atienda al palacio: elle frappera par la dignité de son aspect. Ainsi la maison peut devenir un palais, toujours. La chose est entre les mains de l'architecte»

Le Corbusier, 1928¹

Si algo tiene de particular la Casa Hutheesing-Shodan² –básicamente una forma cúbica descompuesta en planos o sustracciones de su volumen– es, aparentemente, su expresión constructiva en hormigón visto. Cuando es proyectada en el año 1951, el hormigón es un material habitual en el mundo desarrollado, pero la singularidad de esta vivienda es, sin duda alguna, el modo en que su construcción física incide en su propia configuración arquitectónica. Difícilmente podemos pensar esta casa ejecutada con otra materia. Es, y sólo puede ser, *béton brut*.

A menos de dos kilómetros se encuentra la sede de Millowner's Association, el Palacio de la Asociación de Hilanderos de Ahmedabad. Su imagen también viene determinada por la presencia del mismo hormigón "brut", áspero, texturado, denso de claroscuros en sus parasoles, con sus testeros máscicos, y revelando una materia consistente y grave. Se trata de la sede social de una asociación comercial e industrial. Es un palacio y, sin embargo, son intensas las similitudes con la casa precedente: nuevamente nos enfrentamos a un cubo de hormigón.

En *Une maison-un palais* Le Corbusier argumenta sobre la existencia de unos principios que transforman un útil –la casa– en una "pura creación del espíritu" –el palacio–. Sobre ellos insiste una y otra vez –la armonía, las relaciones precisas, la geometría, el orden razonable, etc–, pero también es necesario que la casa revele directamente "la dignité de son aspect". Y esta dignidad procede también de "un ordre monumentale" determinado por "formes pures assemblées suivant une loi harmonieuse". Si en el periodo de entreguerras la apariencia es derivada de los paramentos enlucidos y tersos propios de la época maquinista –ilustrados en este texto por las imágenes de la Casa Cook o las viviendas de la Weissenhof de Stuttgart– veinticinco años después acudirá al *béton brut* en la tarea de transformar o identificar casa y palacio por la intrínseca "dignidad" del propio material.



01

01 Le Corbusier. *Villa Hutheesing-Shodan*. Perspectiva.

FLC 6425

02 Auguste Perret. *Atelier Chana Orloff*. París, 1926-29. JTC

03 Auguste Perret. *Atelier Dora Gordine*. Boulogne sur Seine, 1928-29. JTC

04 Rudolf Schindler. *Lovel Beach House*, 1922-26. ADC

05 Mies van der Rohe. *Casa de campo en hormigón armado*. 1923. MoMA NY

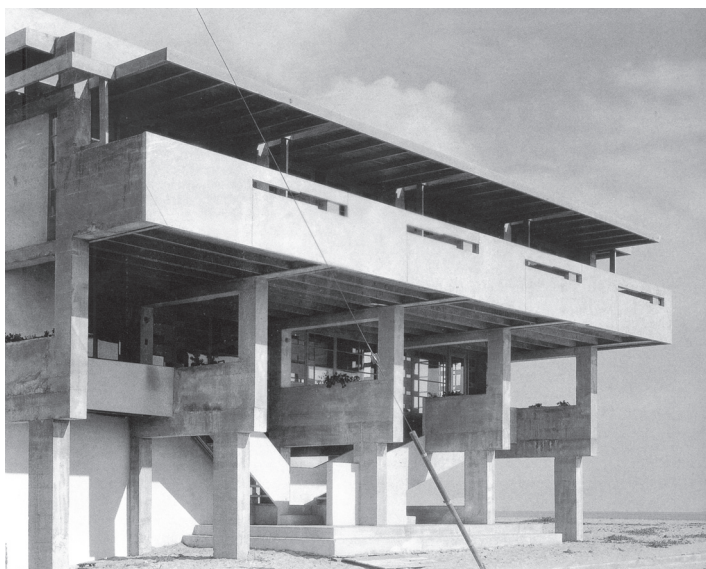
06 Le Corbusier. *Prototipo Domino*. FLC 19209



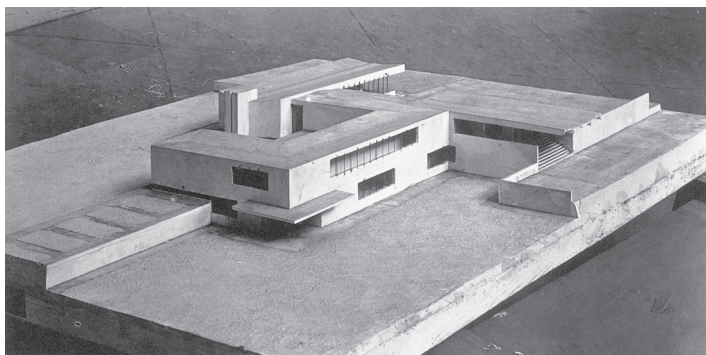
02



03



04



05

Efectivamente, a mediados de los años cincuenta el hormigón visto era un material que comenzaba a ser juzgado con benevolencia por la crítica de arquitectura más avanzada. Sin embargo, su presencia en la arquitectura de la vivienda había sido muy limitada. Desarrollado como material sustitutivo del hierro y la madera por su mejor comportamiento frente al fuego, su destino parecía relegado a ser mera estructura revestida por los materiales nobles de siempre: la piedra, la cerámica o la madera. En ningún modo podía serle confiada la expresión de la morada del hombre.

La arquitectura doméstica de August Perret muestra a escala reducida los tropos de su obra pública, donde el carácter material del hormigón armado aparece supeditado a la expresión de la estructura como principio ordenador bajo una reinterpretación cripto-clásica de los elementos tradicionales. Los atelier Chana Orloff (1926-29) y Dora Gordine (1928-29), la Résidence-atelier Marguerite Huré (1929-31) o la Maison Arakel Nubar bey (1930-32), constituyen claros ejemplos donde la manifestación del orden estructural frente a la plementería, el énfasis en la reinterpretación de ciertos elementos tradicionales –la cornisa, el hueco vertical, el recercado de jambas y dinteles, por ejemplo– como garantes de una continuidad cultural tectónica y la dignificación del hormigón casi como sustitutivo del sillar, merman claramente las posibilidades expresivas del material en sí³. Su intento de actualización del clasicismo a través de las nuevas técnicas limitaba severamente las posibilidades de este nuevo material.

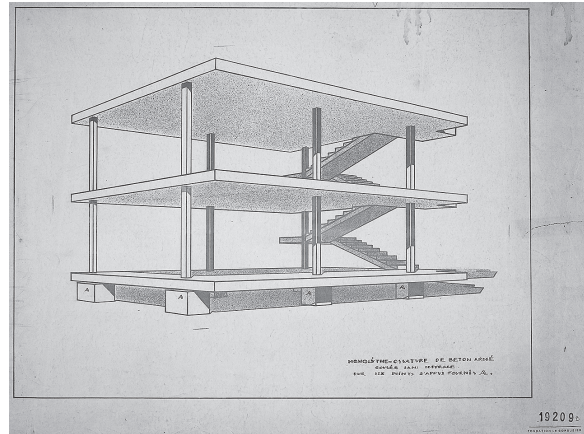
Podemos pensar también en otros ejemplos como la Casa Kaufmann en Mil Run (1935) de Frank Lloyd Wright, con sus pronunciados voladizos, o la Lovell Beach House (1922-26) de Rudolf Schindler con sus pantallas de hormigón visto, donde el sistema estructural también permite tales alardes. Sin embargo, en ambos casos lo trascendental de su imagen no radica tanto en el propio hormigón, sino en el espacio que generan o atrapan en un determinado medio físico. El material, por tanto, es un vehículo de una configuración arquitectónica pero no constituye la expresión en sí misma.

Tampoco Mies Van der Rohe cuando presenta su "Casa de campo en hormigón armado" (1923) se pregunta sobre las posibilidades expresivas de este material. Solamente aborda los problemas que se suscitan y la necesidad de una nueva mentalidad en su puesta en obra: "no basta con trasladar la forma de un edificio de ladrillo a uno de hormigón", sino que exige "precisión" y "un trabajo disciplinado". No en vano su publicación en la revista G, venía precedida por el célebre manifiesto "Bauen" donde con vehemencia se afirmaba la existencia únicamente de problemas constructivos y la obligación de "liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser, es decir, CONSTRUCCIÓN"⁴. Pero, como muy bien apunta Kenneth Frampton, a pesar del tono categórico empleado, no deja de esconderse una propuesta estética enunciada con dos materiales, el hormigón y el ladrillo –su simultáneo proyecto de casa de campo de ladrillo– donde la textura de esta le otorga una mayor expresividad frente al carácter abstracto de un edificio de hormigón en el que abundan las inconsistencias constructivas. La propuesta queda todavía muy lejos de una inequívoca verosimilitud.

- 07 Le Corbusier. *Quartiers Moderns Frugès*. Pessac, 1924-27. JTC
- 08 Le Corbusier. *Unité d'habitation de Marsella*. 1947-1952. JTC
- 09 Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Primer anteproyecto. FLC 6444
- 10 Le Corbusier. *Casa Chimanbhai*. 1951. FLC
- 11 Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Segundo anteproyecto. FLC 6404

Ni siquiera el propio Le Corbusier le confería tal valor. El prototipo Domino –casi un icono de la nueva arquitectura, análogo a la cabaña primitiva de Laugier– no era para él un mero sistema constructivo, sino que podía aportar “una unidad fundamental”, “certezas arquitectónicas”, “un sentimiento nuevo de la estética arquitectónica” y ser el origen de una “arquitectura internacional”. Sin embargo, los proyectos realizados con esta patente son declinados con envolventes que enmascaran todas sus posibilidades plásticas. Piénsese en las figuraciones y bocetos que acompañan tal prototipo o sus primeras obras como la Casa Schwob, cuya imagen no viene determinada por el sistema estructural. Tampoco sucedía en proyectos como Les Quartiers moderns Frugès en Pessac (1924-27), cuya obra se suponía directa, con vigas y viguetas prefabricadas, soportes de hormigón y paramentos de cemento gunitado: era, sin embargo, configurada a través de la nueva estética maquinista de huecos horizontales, planos lisos y volúmenes cúbicos.

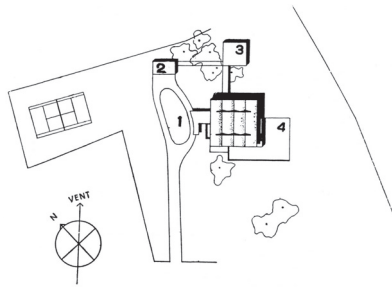
Es en la década de los años treinta cuando construcción y forma comienzan a fundirse en su arquitectura a pesar de los conflictos que se produjeron en su ejecución y uso. La Cité de Refuge, el Centrosoyus o el Pavillon Suisse mostraban la búsqueda de identidad entre unos ideales arquitectónicos expresados en planos tersos, transparentes y casi inmateriales con la respuesta a las cuestiones prácticas que los propios edificios demandaban⁵. A mi juicio, es con l'Unité d'habitation de Marsella cuando se salda esta fractura, bien expresada en el dramatismo de sus muros de hormigón, la intensidad de claroscuros o su monumentalidad. El “brutalismo” conferido a la imagen del edificio no hacía sino explicar las condiciones de producción y construcción del proyecto frente a la quimera tecnológica o al formalismo moderno reinante. Arquitectura y moralidad se identifican en un material: “He empleado hormigón bruto. Resultado: una fidelidad total, una exactitud perfecta en el modelado. El hormigón es un material que no engaña; reemplaza, suprime al enlucido, que traiciona: el hormigón bruto dice: yo soy el hormigón”⁶.



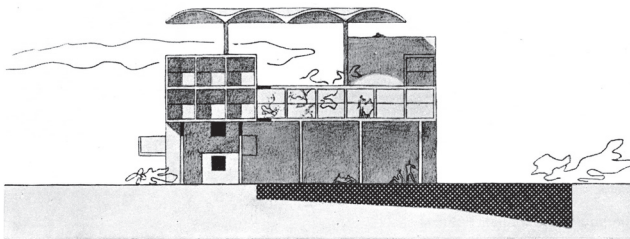
06

07

08

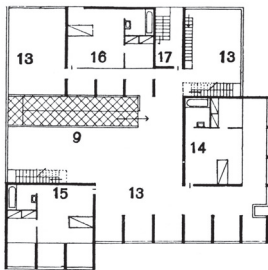


Situation

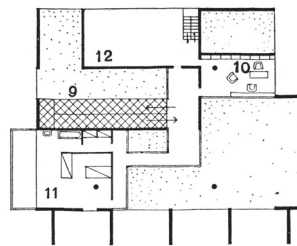


Façade sud-ouest

- | | |
|--------------------------|--------------------|
| 1 Entrée | 10 Bureau |
| 2 Garage | 11 Hôte |
| 3 Domestiques et cuisine | 12 Disponible |
| 4 Piscine | 13 Terrasse-jardin |
| 5 Hall | 14 Chambre 1 |
| 6 Salon | 15 Chambre 2 |
| 7 Salle à manger | 16 Chambre 3 |
| 8 Office | 17 Service |
| 9 Rampe | 18 Chambre (toit) |



Deuxième étage

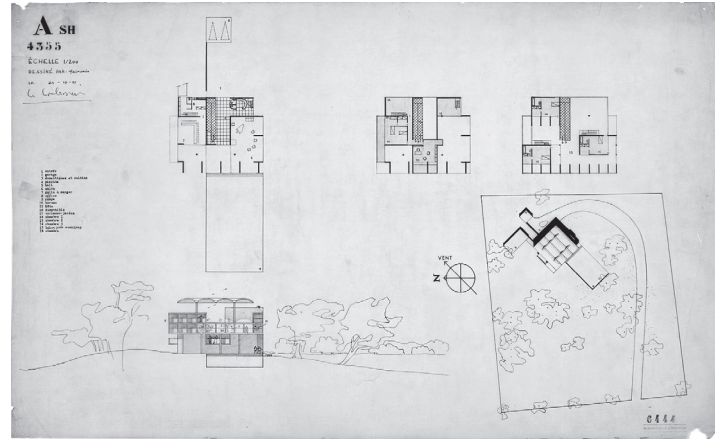


Premier étage



Rez-de-chaussée

10



09

UNA VILLA EN AHMEDABAD

La articulación de planos, volúmenes, superficies y texturas de hormigón son los grandes protagonistas del edificio, la Casa Hutheesing-Shodan, que nos ocupa. Es justo reconocer que Le Corbusier se enfrenta a unas condiciones muy específicas en esta región de la India. Por un lado, la ciudad de Ahmedabad representa el triunfo de una sociedad y unas castas dirigentes que, desde finales del siglo XIX, manifiestan un espíritu emprendedor y abierto al progreso tecnológico en su floreciente industria textil. Por otro, heredaban de Ghandi su puritanismo, una ética del trabajo duro y paciente, cierto ascetismo y una constante referencia a los valores tradicionales. Esta amalgama de modernidad y tradición, modelo de la India independiente, caracterizaba una elite filantrópica que trataba de convertir su ciudad en un centro cultural de primer orden. No es de extrañar la solicitud al arquitecto más famoso, que se encuentra realizando el ingente complejo de Chandigarh, de una serie de encargos que giran entorno de aquella Asociación de Hilanderos: su propia sede, una serie de residencias particulares y el centro cultural de la ciudad, del que solo llega a realizarse el museo⁷.

La Casa Hutheesing-Shodan surge de la conjunción de un programa muy particular: una vivienda para Surotham Hutheesing, un rico soltero a punto de casarse, que exige lugares de representación y recibimiento públicos donde celebrar sus acontecimientos sociales; unas condiciones climatológicas también difíciles –unas altas temperaturas y humedades, acompañadas por las lluvias monzónicas–, y por descontado, la fértil imaginación de Le Corbusier para realizar una villa sorprendente.

Se pueden distinguir tres estadios sucesivos en la concepción de esta vivienda⁸. El primer anteproyecto (FLC 6444) guarda una evidente relación con la propuesta de la Casa Chimambhai. En ambos casos se parte de una planta cuadrada con una cesura central por donde se produce la entrada. En este espacio se integra una rampa que relaciona los diferentes niveles y conduce los flujos al centro de la vivienda. Este volumen casi cúbico, se caracteriza por las diferentes sustracciones que recibe para generar terrazas sobre las que vierten las piezas de habitación entendidas como células individuales. Pantallas de hormigón, *brise-soleil*, terrazas jardín y una cubierta constituida por cuatro bóvedas rebajadas y contiguas sustentadas por cuatro pilares, conforman la imagen del edificio.

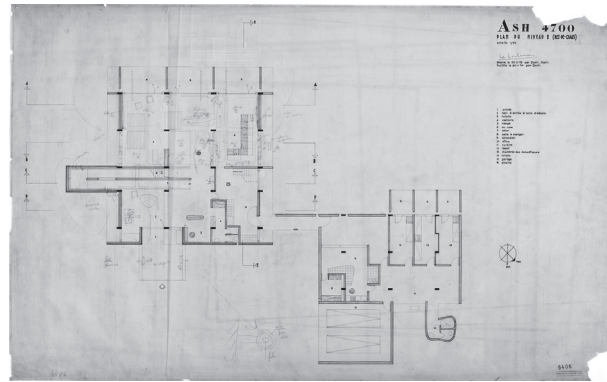
15

Le Corbusier explica las razones primarias de esta configuración: "Ici encore le problème est de créer l'ombre et des mouvements d'air naturels. On remarquera dans ce plan, (...) la place réservée à la vie privée, développant au-dessus du rez-de-chaussée, réservé à la réception, un système de chambres indépendantes installées dans un jardin suspendu, balayées par les courants d'air et mises à l'abri d'un parasol de béton"⁹. Efectivamente, las células de habitación se relacionan de modo inmediato con una serie de terrazas volcadas entre sí que tienen por objeto facilitar la disipación del calor por las continuas brisas y, a su vez, servir de dormitorios al aire libre en las tórridas épocas estivales.

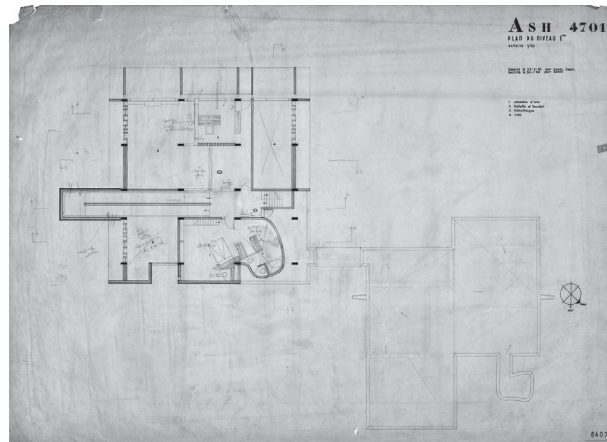
La segunda propuesta (FLC 6404) tiene el objetivo de reducir la superficie de la vivienda. Por ello, la rampa debe emerger del cuerpo cúbico de la villa, que, como las células de habitación, va adquiriendo una mayor autonomía. De hecho, los diferentes bocetos muestran que este inicial volumen cúbico va desmembrándose en cuerpos que se disponen con cierta libertad bajo una cubierta que adopta la forma de parasol. De la misma manera, desaparecen las bóvedas de la cubierta para ceñirse ésta al volumen general. Se suprime el entresuelo sin anular el juego de espacios y terrazas a distintas alturas que caracterizaban la primera propuesta. Como en aquella, continúa existiendo el edificio anexo de una planta para la cocina, servicio y alojamiento de los domésticos.

En la propuesta definitiva se afirma nuevamente el volumen cúbico delimitado superiormente por la cubierta. También vuelve a aparecer el entresuelo, ocupado por la habitación de invitados y la biblioteca, que ahora parece más engarzado con la planta baja a través de los espacios a doble altura del comedor, la entrada y el gran salón. Como en algunas de sus viviendas de los años treinta, va incrementándose gradualmente una mayor privacidad conforme se va ascendiendo por la vivienda y, del mismo modo, se produce un progresivo vaciado del volumen matriz a través de terrazas y dobles alturas. La otra operación notable es el giro de 90° de la trama base que ordena la propuesta.

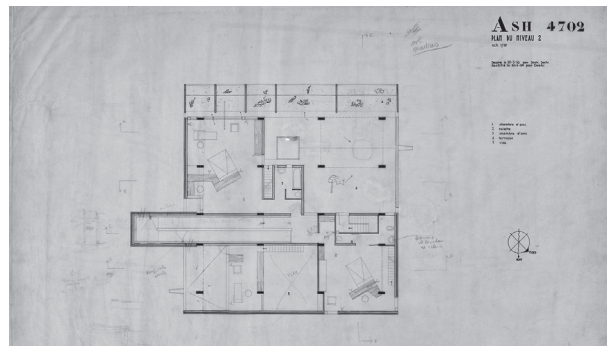
A las anteriores argumentaciones de orden práctico, Le Corbusier añade otras de tipo cultural: "par ses diverses tâches aux Indes, le Corbusier se trouve conduit à élaborer de toutes pièces une architecture des temps modernes déferente à ce climat impérial et à des coutumes respectables"¹⁰. Sin duda alguna, las obras de Le Corbusier alcanzan los momentos más intensos cuando tratan de obtener una síntesis entre opuestos. En este caso, entre modernidad y tradición. Sus *cahiers* indios están repletos de bocetos donde trata de aprehender aspectos de aquella milenaria cultura que ahora reaparecen en estos proyectos. Así ocurre con las casas tradicionales de Ahmedabad, organizadas entorno a un vestíbulo a doble altura o *chowk*, que se configura como el centro simbólico y ceremonial de dignidad y riqueza. También es perceptible cierta relación con el templo jainista Hutheesing Jain Mandir que visita en 1951 y al que le dedica algunas páginas del *Cahnet E18*; o con las configuraciones aterrazadas y los jardines colgantes de las grandes mansiones acomodadas de magnates como los Hutheesing o los Shodan. No es de extrañar, por tanto, que Shiamubhai Shodan aceptara comprar el proyecto sin apenas variaciones al verse de algún modo identificado con los espacios que se proponen.



12



13



14

¹² Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Proyecto definitivo. Planta baja. "Plan du niveau 1 (Rez de chaussée)". FLC 6406

¹³ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Planta entresuelo. "Plan du niveau 1bis". FLC 6407

¹⁴ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Planta primera. "Plan du niveau 2". FLC 6409

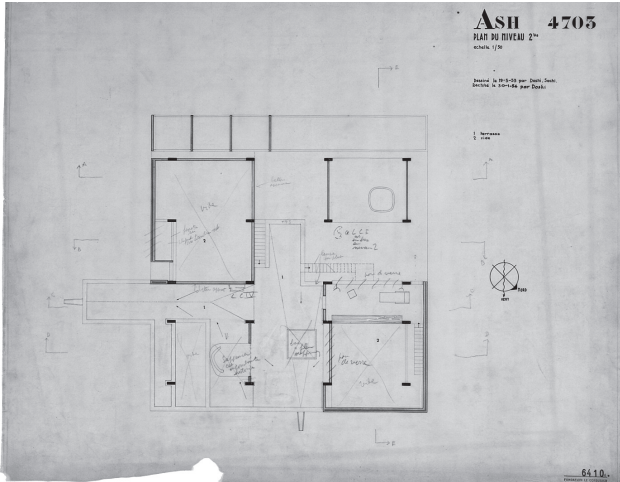
¹⁵ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Planta segunda. "Plan du niveau 2bis". FLC 6410

¹⁶ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Planta tercera. "Plan du niveau 3. Terrasse". FLC 6411

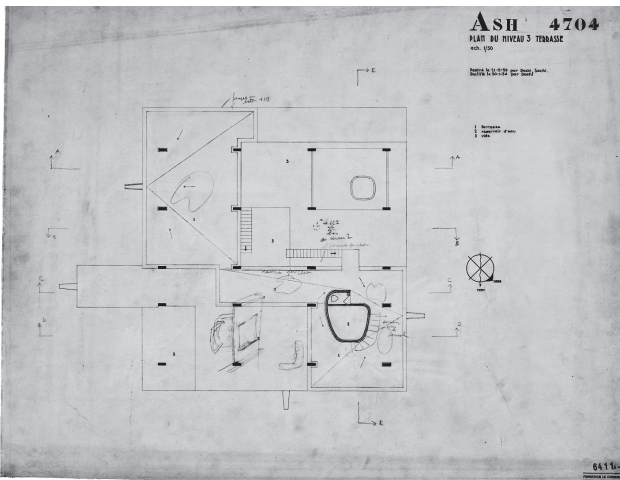
¹⁷ Le Corbusier. *Villa Baizeau*, Cartago, 1928. Alzados preliminares del proyecto definitivo. FLC 25028

¹⁸ Le Corbusier. *Villa Stein-de Monzie*. Planta tercera. FLC 10419

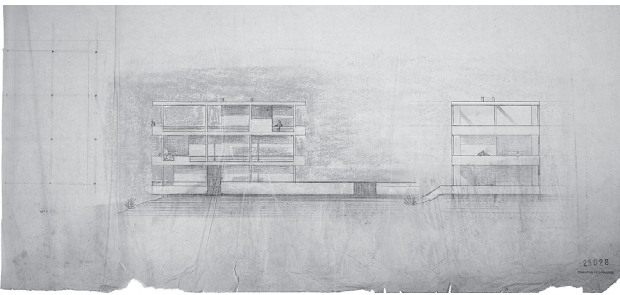
15



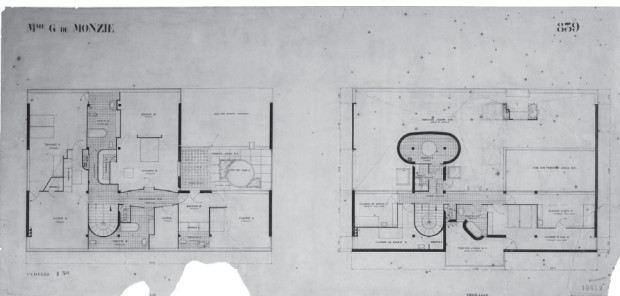
16



17



18



Quizás los elementos más característicos de esta villa sean la aparición de las *claustras* y la *vérandah*. Las *claustras* son las celosías caladas que Le Corbusier ha reconocido en sus viajes por el Norte de África y, posteriormente, por la India, como eficaz método de protección solar. La *vérandah* se podría definir como la galería o balcón cubierto y parcialmente cerrado que se extiende en la parte exterior de un edificio. Así las define Le Corbusier: "La *vérandah* (mot indien) est la condition même du logis [...] La nuit on dort sur le toit d'avril à octobre sauf juillet et août = pluie / on dort dans le *vérandah*"¹¹. La *vérandah* surge ahora como una pantalla firmemente anclada al terreno que amplía los espacios interiores hacia el exterior, protegidos de la lluvia y el sol y que proporcionan al edificio una densa trama de claroscuros.

Este proyecto, que inicialmente podíamos considerar ajeno a sus primeras obras puristas, guarda ciertas familiaridades con aquellas. Por un lado, podríamos pensar en la imagen de la Villa Baizeau en Cartago, constituida por una estructura Domino cuyos límites reales son autónomos respecto al volumen virtual del objeto y donde se produce de modo inmediato una independencia entre la estructura, cerramientos, particiones y espacios. Nos encontramos ante una revisión de sus cinco puntos que alcanzan ahora mayores grados de libertad: "les pilotis", que ahora asumen secciones múltiples (pantallas y soportes rectangulares); "les toits-jardins", desarrolladas en diferentes niveles; "le plan libre" y una ocupación del espacio liberada de su dependencia de la estructura; "la fenêtre en longueur" y "la façade libre", que ha sido llevada casi a su extremo en un vaciado del plano de fachada horadado o másico en sus diferentes frentes, compuesto por *claustras* o *vérandah* o vacíos a tenor de las orientaciones, usos e inclinaciones del mismo arquitecto.

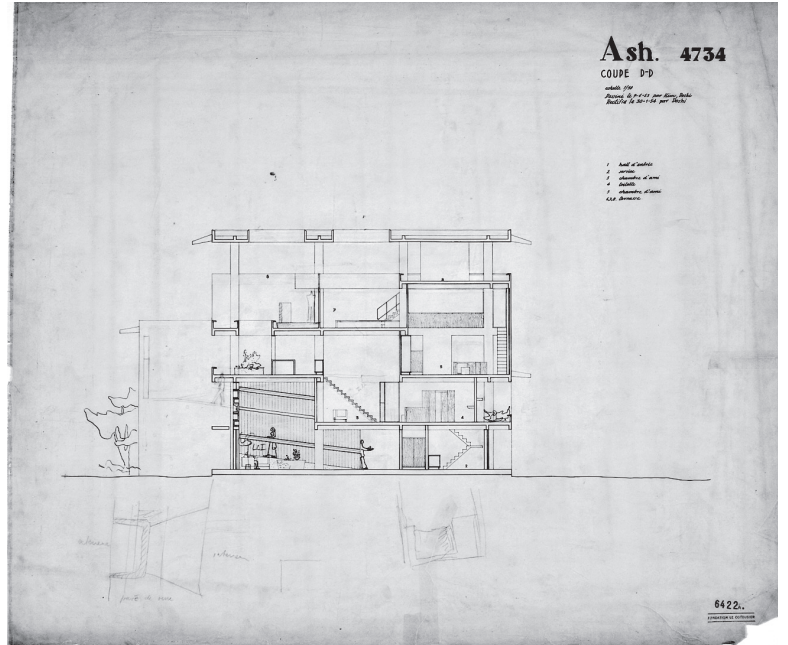
Por otro, Le Corbusier se enfrenta nuevamente a la gran cuestión que, desde su viaje a la Cartuja de Emma, va a estar siempre presente: la relación entre el espacio doméstico y el colectivo, entre lo privado y lo público. De este modo, propone la cohabitación de piezas de habitación independientes cuyo esquema espacial guarda evidente relación con los modelos Citrohan, en la medida que generan un espacio a doble altura con un altillo. Estas células independientes dotadas de baño propio, boudoir y lecho propiamente dicho ya habían surgido en proyectos como la Villa Savoie, la Villa Meyer o la Villa Stein, en cuyos interiores existe el encaje de estas células con los espacios de circulación. Podríamos decir que en esta vivienda se cumple el paradigma de "Le Plan de la Maison Moderne" explícito en *Précisions*: "Monsieur aura sa cellule, Madame aussi, mademoiselle aussi. Chacun de ces cellules a ses planchers et plafonds portés par des poteaux indépendants. Chaque cellule ouvre par une porte, sur une allée qui fait frontière entre les trois appartements (...) Chacun y vit comme dans une petite villa"¹².

Una mirada atenta nos permite reconocer como se entrelazan estas células con los distintos niveles y espacios. En la planta "du niveau 1eme" (FLC 6407) se ubica la habitación de invitados, donde un mueble separa el dormitorio del baño y boudoir, situándose en la esquina opuesta una estrecha escalera lineal que asciende a su propia sala abierta al espacio a doble altura y a la terraza privada de la esquina este, ya en el planta del "niveau 2" (FLC 6409).

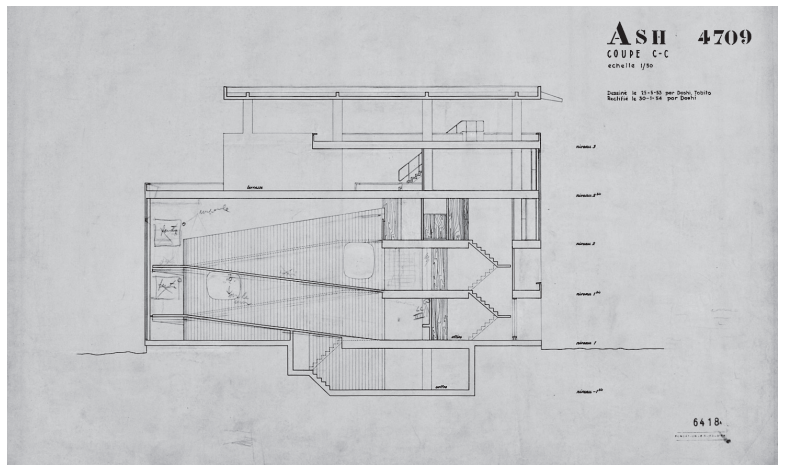
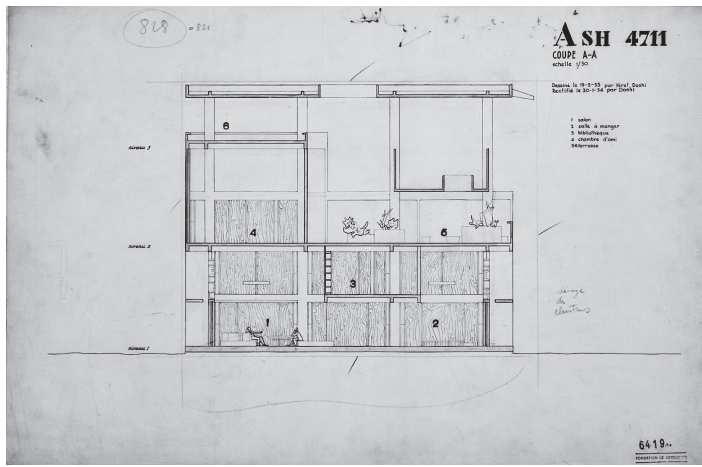
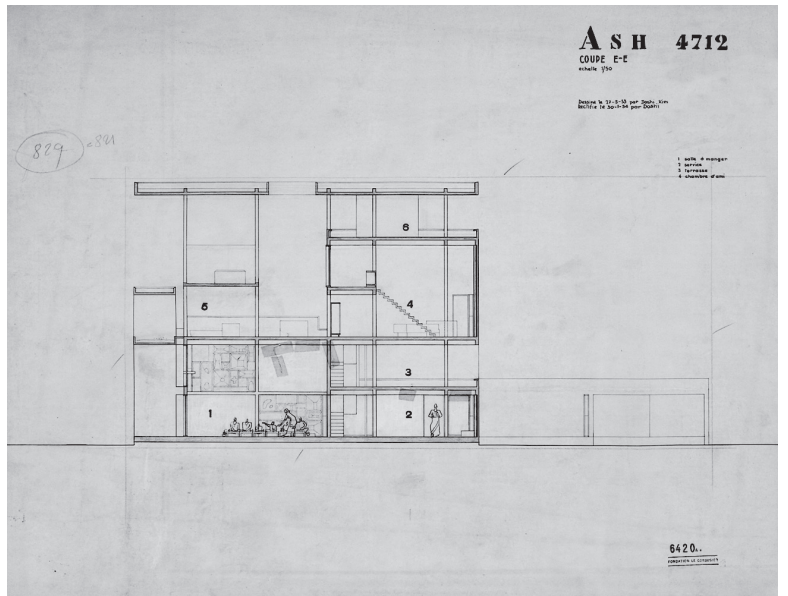
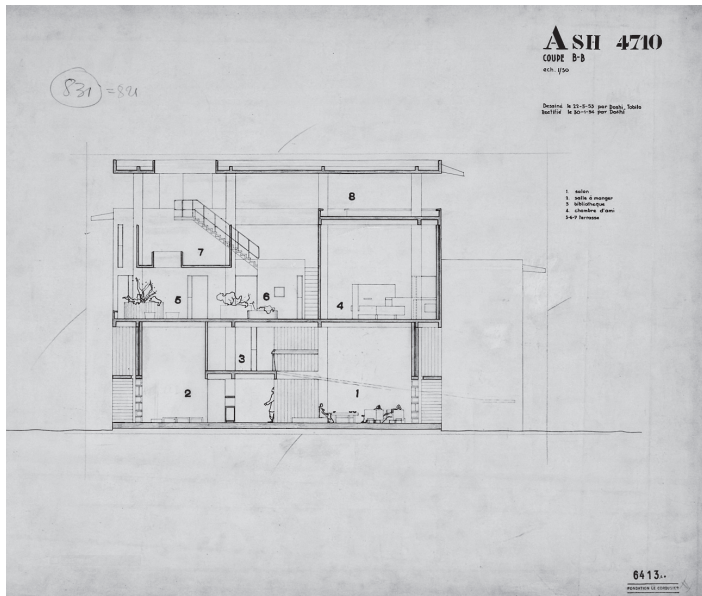
17

Les appartements privés
pour une
meille
vers les
salles
communes

19



20
21-23
22-24



18

¹⁹ Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Crés. Paris, 1930. p. FLC

²⁰ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Coupe D-D. FLC 6422

²¹ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Coupe B-B. FLC 6413

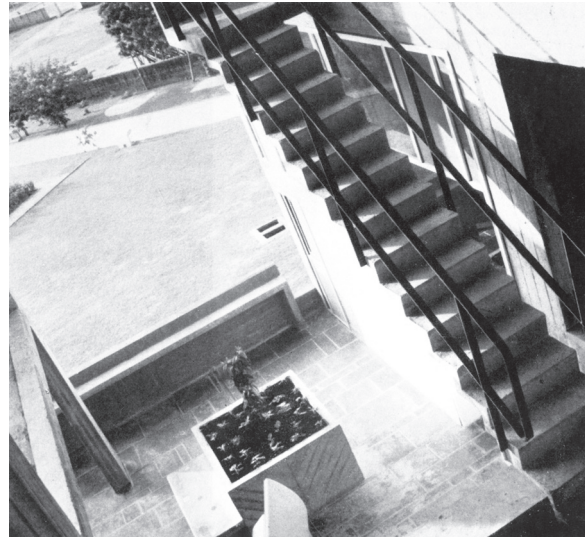
²² Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Coupe A-A. FLC 6419

²³ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Coupe E-E. FLC 6420

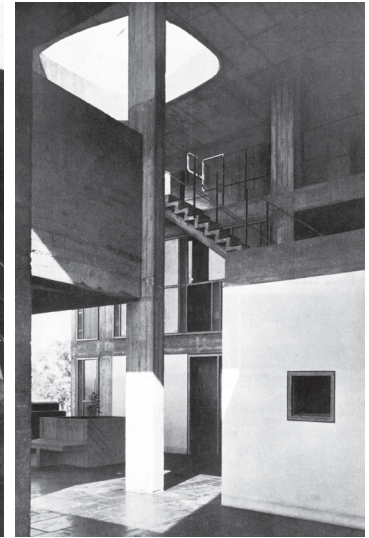
²⁴ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Coupe C-C. FLC 6418

²⁵ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Terraza jardín del nivel 2bis. Œuvre complète. Volume 6. 1952-57. FLC

²⁶ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Ahmedabad. Terraza jardín y parasol de cubierta. Œuvre complète. Volume 6. 1952-57. FLC



25



26

En este nivel están dispuestos los ingresos a los dos siguientes apartamentos. La habitación norte tiene la cama en su diagonal situando a su espalda el boudoir y la escalera de acceso a su saloncito superior que se prolonga lateralmente por la terraza común hacia el oeste. Su baño privado se encaja bajo su altillo junto a la escalera general que desaparece en esta planta. A la habitación sur, de mayor tamaño, se accede también desde el pequeño vestíbulo de desembarco de la rampa y tras el cuarto de baño se ubica el boudoir y el dormitorio separados por el consabido mueble diagonal. Este apartamento no goza de la entreplanta, pero sí de doble altura y con la posibilidad de acceder a la terraza superior (FLC 6410) a través de la escalera colocada en el lateral de la habitación. En definitiva, las tres células de habitación relacionan entre sí los sucesivos niveles en un inusitado juego de encaje espacial.

Las diferentes secciones del proyecto muestran mejor que los planos de planta cómo es este juego espacial: han sido el instrumento imprescindible para la concepción y comprensión del proyecto. La sección D-D en el plano FLC 6422 nos explica el encaje entre las piezas de vestíbulo, a dos alturas diferentes, con la habitación de invitados que se expande en diagonal sobre el vestíbulo e, incluso, sobre el forjado superior de su terraza se abre un vacío hasta la losa de cubierta; y la habitación norte a doble altura. Los planos FLC 6413 y FLC 6419 sugieren la condición de la biblioteca como estancia suspendida del forjado del primer nivel, y reforzando el carácter unitario de la planta baja y entresuelo. Sería una transposición de la planta sobre pilotis de la casa Cook o la Villa Savoye, ahora transformados en las pantallas de las *vérandah* y donde la intensidad de las sombras compensaría su menor profundidad. Con la sección FLC 6420 se completa este sistema de espacios cruzados en diagonal mucho más sugerentes que los que expresa el plano FLC 6418 donde se define la rampa, por excelencia el elemento dinámico de la vivienda.

Del mismo modo, esta composición diagonal también existe en planta entre las diferentes piezas habitables. Es patente en la disposición del pabellón de servicio respecto a la villa propiamente dicha y, por supuesto, en el procedimiento de ocupación de las esquinas contrarias del cubo. Frente a las aristas formadas por los apartamentos en la dirección norte-sur, se contraponen el vacío de las terrazas en los vértices este y oeste. También en su planta baja se intuye esta apertura diagonal en el tránsito desde la entrada al vestíbulo central, en la circulación por el office o la fluencia del espacio en el comedor y el salón. La disposición de las camas en diagonal no sería sino una referencia retórica a todo ello. Esta misma tensión es sugerida, como veremos, en la posición en diagonal de las *claustras*, en el escalonamiento de las terrazas del jardín suspendido, en las escaleras o la misma rampa.

Respecto a la rampa habría que mencionar su posición ambigua en relación a la rotundidad de la figura cúbica y el precedente de la Villa Savoye. El propio Le Corbusier la relaciona con esta casa, «Les Heures Claires», a su juicio, su máxima obra del periodo de entreguerras: “ce plan rappelle les ressources de la ville Savoy de 1929-30 à Poissy, mis à la mode tropicale ici et à la mode indienne”¹³. Son evidentes sus similitudes por su planta cuadrada, el recurso a la terraza jardín y la presencia de la rampa. Incluso, se pueden entender ciertas críticas por la interrupción de la rampa en el pequeño vestíbulo ocluido de la planta segunda que, a diferencia de la villa de Poissy, no culmina en la terraza superior¹⁴. Sin embargo, podríamos afirmar su pertinencia por el modo en que los recorridos ascendentes se producen a través de los apartamentos en un inaudito juego espacial. La *promenade architecturale* que se había configurado como un patrón inexcusable de su arquitectura alcanza aquí una nueva fórmula: el paseo arquitectónico ahora será libre y múltiple a través de las distintas escaleras, recorridos y plataformas en una total fruición del espacio.

19

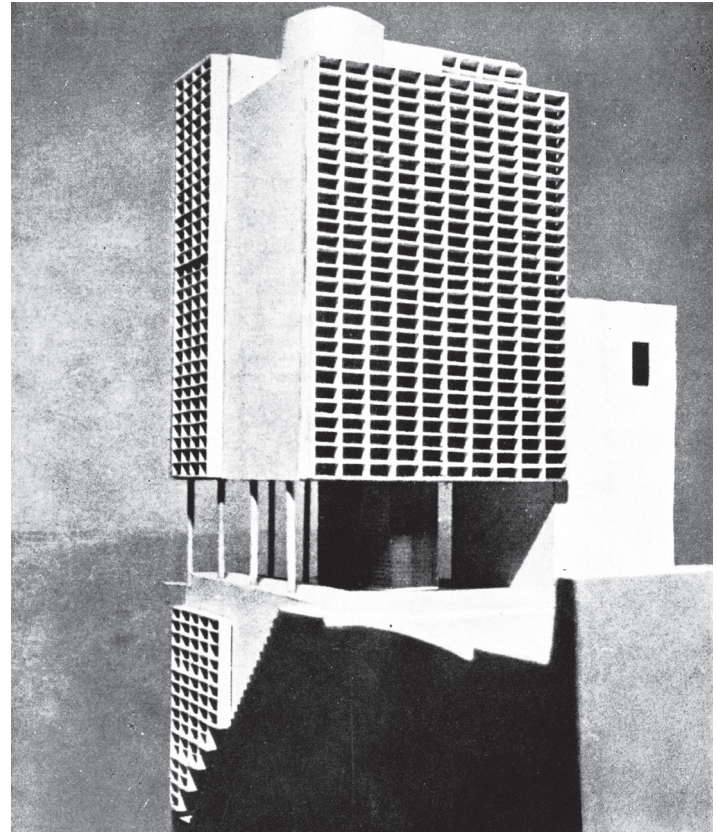
BÉTON BRUT

Si la relación entre espacios resulta sorprendente no lo es menos su expresión formal y material. *Vérandah* y *claustras* se unen a los *brise-soleils* para solventar cuestiones climáticas –reducir el soleamiento y la intensidad lumínica– y funcionales –garantizar la privacidad de los espacios más íntimos y generar espacios de transición entre interior y exterior–, pero también introducen nuevas lecturas del edificio.

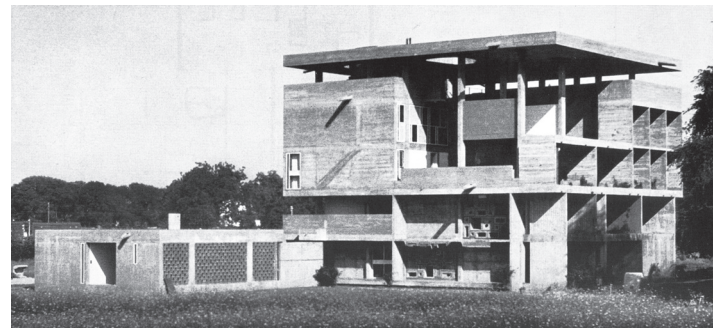
Aquella preferencia inicial por las superficies tersas y pulidas de paños cristalinos o superficies tensadas de estuco es sustituida por el juego de luces y sombras que aportan los rugosos parasoles de hormigón. Si el Centrosoyuz o la Cité de Refuge exaltaban la transparencia y el progreso tecnológico, en el sombrío panorama de la posguerra no tendrá más remedio que proponer la opacidad y cierto arcaísmo constructivo. En 1929 Le Corbusier había dado por supuesto la posibilidad de que aquella fuera una arquitectura internacional regulada por los sistemas mecánicos supuestamente más eficientes que la civilización maquinista había puesto a su disposición. Desde los años treinta se enfrenta con sociedades y circunstancias climáticas bien diferentes: desde la gélida Unión Soviética a los trópicos, recorriendo Sudamérica, la India y el Norte de África, donde la diversidad cultural respecto a Europa es bien acusada.

En l'Immeuble Clarté y, sobre todo, en la Casa Baizeau había desvelado la posibilidad que el cerramiento fuera autónomo del volumen virtual, con una galería perimetral que lo protegía del soleamiento. En 1932 ya había incluido una serie de láminas móviles en las viviendas diseñadas para Barcelona, que disponían además de una cubierta protegida por un considerable espesor de tierra. Finalmente, en la Maison locative Ponsik (1933) en Argel ya había planeado una protección solar de la superficie acristalada del cerramiento como un equivalente de las *mashrabias* o las *claustras* propias del norte de África. A partir de entonces, el *brise-soleil* se convierte en el elemento definidor de una buena parte de su producción. Otorga un relieve, una densidad de claros y oscuros y una expresividad que se había perdido con la desaparición de las ventanas y pilastras. *Vérandah* y *brise-soleil* tienen capacidad para entretener luces y sombras, relacionar espacios interiores y exteriores, producir veladuras, mantener una lectura unitaria del conjunto y, a su vez, dar entrada a escalas múltiples. Era una nueva manifestación de la fachada libre capaz de ser abastecida de una innovadora expresividad formal. Los juegos de ritmo y proporción, así como la posibilidad de inferir significados simbólicos, convierten al *brise-soleil* en un verdadero laboratorio de expresión lingüística.

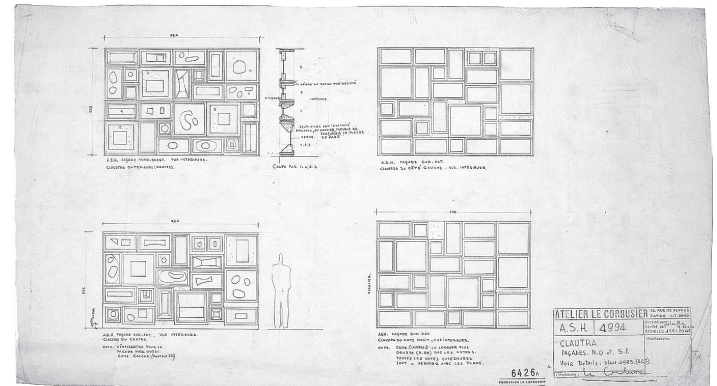
Brise-soleil, *claustras*, pantallas, soportes, parasoles y *vérandah* vienen acompañadas del hormigón visto como material de construcción y de representación que permite diversas lecturas. En l'Unité d'habitation de Marsella se había enfrentado a una obra inmensa ejecutada por varios contratistas donde no era viable una uniformidad en sus acabados ni una imposible perfección. La tosquedad y la rudeza en la ejecución se convertían en garantes de una autenticidad constructiva. Del mismo modo, las superficies de *béton brut* eran más sensibles a la sombra y a la luz y, por tanto, tenían una mayor capacidad expresiva. Aquella sobrenvenida rusticidad se transformó en un valor estético de primer orden a expolrar en sucesivos proyectos ¹⁵.



27



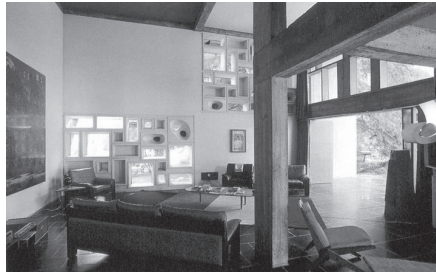
28



30



29



31



32

27 Le Corbusier. *Maison locative Ponsik* (1933). Argel. FLC

28 Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Vista exterior fachadas noroeste y suroeste. FLC

29 Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Vista exterior fachada suroeste. AMIM

30 Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Detalle de las clausturas. FLC 6426

31 Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Interior del salón. DSC

32 Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Vista exterior fachada noreste. FLC

No es de extrañar que en la escueta presentación del proyecto en la *Œuvre complète*, le dedique un párrafo a la descripción del sistema de encofrado: "Le béton brut du coffrage de bois des façades est sans appareillage préconçu: le coffrage est fait de bois « tout venant ». Un appareillage n'apparaît que sous le parasol de toiture et dans les plafonds des chambres; ces coffrages son alors en tôle et la surface résultante recevra des couleurs intenses magnifiant le béton brut"¹⁶.

En efecto, inicialmente se propone la combinación de dos tipos de encofrado para generar dos texturas bien diferentes. Los planos horizontales serán en su mayoría lisos a conjugar con los falsos techos policromados: blanco y verde en el salón; amarillo y negro para el salón comedor; rojo, azul, negro y amarillo bajo la biblioteca. Las superficies verticales serán producto de un encofrado de tabla de madera que dejará su huella áspera y rugosa.

La textura generada por el despiece del encofrado contribuye a la definición del carácter de ciertos elementos. El despiece de las tablas es horizontal en los paramentos de los alzados noreste, noroeste y sureste, y en el *brise-soleil* aéreo de la fachada suroeste, imprimiéndoles una mayor profundidad y dilatando la percepción de sus planos. Por el contrario, son verticales los soportes, y las pantallas de las *vérandah* de la planta baja y entresuelo de las fachadas noroeste, suroeste y sureste, manifestando su carácter portante y anclando el edificio al terreno¹⁷.

Por otro lado, las *clausturas* están formadas por bloques prefabricados de hormigón de formato rectangular o cuadrado, con vidrio transparente o coloreado de diferentes formas adherido a su marco con mortero in situ, que pueden disponerse de múltiples maneras. Así realizadas pueden ser consideradas como una reformulación de los muros de pavés donde se peralta la densidad de la materia y así son ensayadas en el vestíbulo de acceso de l'Unité de Marsella. En la villa Hutheesing-Shodan se disponen en diagonal como plementería entre los soportes de fachada de la planta baja y entresuelo, generando un variable juego de luces. Las clausturas tamizan la luz del sol y contribuyen a generar un interior amable, íntimo y confortable.

Hay que destacar la contraposición entre sus frentes. Mientras que la fachada noreste de acceso se nos presenta casi impenetrable a través del áspero muro de hormigón, el frente opuesto al suroeste configura una forma abierta hacia la piscina y el jardín privado. La primera manifiesta su severidad en la gravedad del muro y la continuidad del tosco entablillado horizontal, sólo roto en su cesura horizontal –que muestra la forma libre enlucida en blanco del boudoir de la habitación de invitados–, y en la terraza superior. Sólo el cuerpo de acceso –que muestra su autonomía en su separación de la fachada y en su doble textura horizontal y vertical– protege e invita al acceso.

En el plano FLC 06427 se muestra la solución final de la marquesina de acceso, que se ha transformado en un umbral de hormigón para generar todo un acontecimiento espacial. Se presenta primero el borde de la losa horizontal como el terreno, a continuación surgen las pantallas laterales y el suelo asciende hacia la puerta de entrada, entonces desciende la losa de conexión con el paramento de la vivienda hasta coincidir con el entresuelo y se interrumpen las pantallas generando una cesura entre villa y

umbral. Se crea, por tanto, un sutil dispositivo generador de una serie de compresiones y expansiones del espacio para solventar el tránsito entre el exterior y el interior a doble altura de la zona de ingreso del vestíbulo.

La fachada suroeste, por el contrario, proclama su libertad en la no superposición de las pantallas verticales de la *véranda* y del *brise-soleil* superior, así como en la variación de la dirección de la textura del hormigón. Este frente revela la fluidez entre los múltiples niveles del jardín suspendido que caracteriza esta villa.

Los otros alzados de la casa reflejan las operaciones a las que ha sido sometido el cubo inicial. Mientras que la fachada sureste viene definida por el volumen emergente de la rampa; al noroeste se muestra el vaciado que se produce en el centro y esquina oeste, casi como contrapunto a su fachada contraria. También declaran la condición de zona pública de la planta baja y entresuelo expresada por las *claustras* y pantallas de las *véranda* que circundan la vivienda en estos dos niveles.

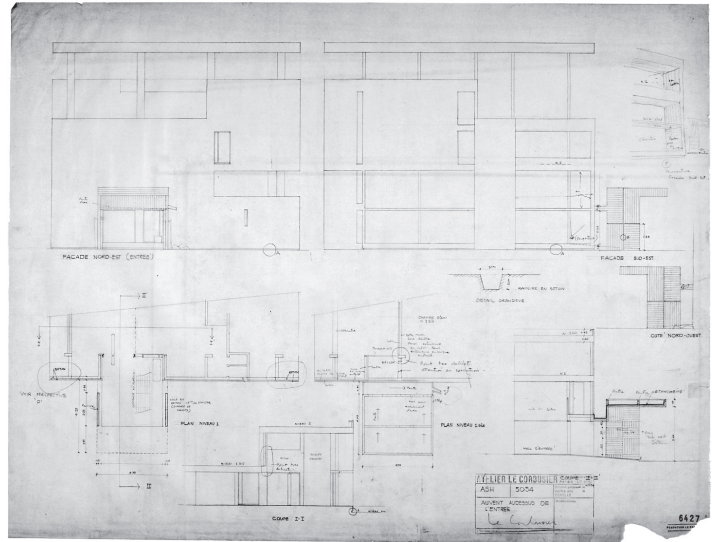
Sin duda alguna, La Casa Hutheesing-Shodan constituye uno de los ejemplos más logrados de arquitectura doméstica en la posguerra mundial por todas las cuestiones que propone. Por un lado, podríamos destacar las operaciones de restitución y vaciado del volumen cúbico del edificio; por otro, el extraordinario mecanismo de espacios abiertos e interrelacionados bajo la losa de cubierta. Habría que destacar estas elaboradas secuencias espaciales, aderezadas con contrastes de luz y sombra y enhebradas mediante rampas, plataformas y escaleras. De este juego de contrastes, entre una forma pregnante como lo es el cubo y la multiplicidad de vicisitudes al que es sometido, surge una villa de presencia monumental.

Monumentalidad que es reforzada por su misma sustancia material. Es el hormigón visto quien garantiza la coherencia entre su construcción y forma, quien construye físicamente el espacio y otorga una condición táctil a sus paramentos y volúmenes, sea lisa o áspera; sea teñida en color o de un gris cambiante e impreciso. Los muros ciegos proporcionan solidez y gravedad a la obra; las *claustras* filtran la luz solar e introducen una multiplicidad de colores mutables en el curso del día en su umbrío interior. Son sus pantallas de hormigón quienes confieren profundidad, sombra e intimidad a los espacios que, a su vez, también preservan del cálido soleamiento. Así mismo, son las que regulan la relación con la naturaleza circundante, que se imbrica en la misma vivienda. Es el *béton brut*, exhibido en formas puras y gobernado por la geometría, el verdadero protagonista de este proyecto. Es quien sanciona "la dignité de son aspect" inherente a su condición de ser: un *palais*.

CODA

"Les temps modernes nous apportaient le ciment armé. Heureuse conjoncture. Le ciment armé, c'est, plus qu'à tous les âges, le triomphe de la géométrie ; c'est le calcul proposant aux efforts divers les résistances exactes. Le sentiment plastique et l'esprit d'économie y sont comblés.

Alors, le palais, nous avons pensé pouvoir le mettre dans la maison, l'esprit du palais dans la maison, à vrai dire la noblesse dans notre travail" ¹⁸.



- ³³ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Detalle de la marquesina de acceso. FLC 6427
- ³⁴ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Marquesina de acceso. AMIM
- ³⁵ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Fachada noroeste. AMIM
- ³⁶ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Fachada suroeste. AMIM
- ³⁷ Le Corbusier. *Casa Hutheesing-Shodan*. Interior del salón. FLC

Procedencia y derechos de las ilustraciones

- FLC** Fundación Le Corbusier
- JTC** Jorge Torres Cueco
- MoMA** The Museum of Modern Art, New York
- ADC** Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California Santa Barbara
- AMiM** Adrian (AMiM)
- DSC** Desconocida

10



NOTAS

- ¹ Le Corbusier. *Une maison – un palais*. « *A la recherche d'une unité architecturale* » Crès, Paris 1928, p. 3, 52 y 53.
- ² Conocida como la Villa Shodan, en realidad fue encargada por Surottam Hutheesing, presidente de la Millowner's Association (Asociación de Hilanderos de Ahmedabad). Cuando decidió no construirla vendió el proyecto a otro industrial hiladero, Shiamubhai Shodan, quien renunciando a modificar el proyecto construyó definitivamente la vivienda.
- ³ Sin embargo, para Perret la expresión visual del material era tan relevante como la expresión de su carácter constructivo tectónico. Perret fue pionero en utilizar una técnica de *bouchardage* o abujardado para limpiar el hormigón; por otro utilizaba áridos de distinto color y tamaño, para otorgarle una nobleza análoga a la piedra natural: "faisant au béton l'honneur de le tailler, de le boucharder, de le layer, de le ciseler, nous avons obtenu les surfaces dont la beauté fait trembler les marchands de pierre" (*Le béton*, escrito inédito, 1948) Por otra parte, esta primacía de la estructura le hace declarar: "Celui qui dissimule une partie quelconque de la charpente se prive du seul légitime et plus bel ornement de l'architecture. Celui qui dissimule un poteau commet une faute. Celui qui fait un faux poteau commet un crime". (*Contribution à une théorie de l'architecture*, 1952).
- ⁴ Van der Rohe, Mies. "Bauen" en G n° 2, septiembre de 1923. p.1. Tomado de Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio*. El Croquis Editorial. Madrid, 1995. p. 366.
- ⁵ Véase: Torres, Jorge. *Le Corbusier. Visiones de la técnica en cinco tiempos*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2004.
- ⁶ Le Corbusier: "Cinq questions à Le Corbusier". *Zodiac* n° 7. 1960. pág. 50.
- ⁷ Esta elite estaba representada por Kasturbhai Lalbhai, Chinubhai Chimanbhai –alcalde de Ahmedabad desde 1950 a 1962-; Surotham Hutheesing –presidente de la Millowner's Association- y el primer director del Instituto Nacional de Diseño de Ahmedabad, Gautam Sarabhai. Este era cuñado de Manorama Sarabhai, propietaria de una vivienda también construida por Le Corbusier en la misma ciudad y sobrina de Lalbhai. Todos ellos, ligados a éste último por relaciones familiares, políticas y comerciales, pertenecían a la casta Jain, de antiguas raíces, poder y tendencias filantrópicas, caracterizadas por el sentido de una inviolable tradición y, a su vez, por una apertura al progreso económico e industrial. Son los nuevos mecenas abiertos a las innovaciones técnicas, ideológicas y artísticas.
- ⁸ María Candela Suárez hace en su tesis doctoral un análisis muy riguroso de las diferentes propuestas y las vicisitudes que acompañaron la redacción del proyecto de la Casa Hutheesing. Véase: *Las villas Meyer y Hutheesing-Shodan de Le Corbusier*. Universidad Politécnica de Catalunya, 2006. Ha sido parcialmente publicada como "La villa Hutheesing-Shodan: pormenores de un encargo", *Massilia* 2004. p. 200-225; y "El proyecto definitivo para la villa Hutheesing-Shodan", *Massilia* 2005. p. 170-209.
- ⁹ Le Corbusier: *Le Corbusier. Œuvre complète*. Volume 5. 1946-52. p. 160.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ *Album Punjab Simla*. Chandigarh, Mars 1951, p. 17 (Archivos FLC). Tomado de Candela Suárez "El proyecto definitivo para la villa Hutheesing-Shodan". Op. Cit. p. 180-181.
- ¹² Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Crés. Paris, 1930. P. 130 y 132. La relación de espacios que componen estas células no son nada lejanas de las que desarrolla en la villa Hutheesing-Shodan: "La porte passée, on est dans un organisme complet formé d'un vestibule, d'un 'deshabilloir' (...) d'un lieu de sport, d'un boudoir ou d'un bureau, d'une salle de bains, et enfin le lit. Des cloisons à mi-hauteur ou touchant au plafond, construites ou non en casiers subdivisent l'espace, laissant passer le plafond". Ibidem.
- ¹³ Le Corbusier: *Le Corbusier. Œuvre complète*. Volume 6. 1952-57. p. 134.
- ¹⁴ Véase, por ejemplo: Prasad, Sunand: "Villa Shodan, Ahmadabad", A.A.V.V. *Le Corbusier. Architect of the Century*. Arts Council of Great Britain, London, 1987. p. 304-305.
- ¹⁵ En una carta del 26 de mayo de 1962 dirigida a José Luis Sert, Le Corbusier escribe: "Le béton brut est né de l'Unité d'Habitation de Marseille où il y avait 80 entrepreneurs et un tel massacre de béton qu'il ne fallait pas rêver de faire des raccords utiles par des enduits. J'avais décidé: laissons tout cela brut. J'appelais cela du béton brut. Les anglais ont immédiatement sauté sur le morceau et m'ont traité (Ronchamp et le Couvent de la Tourette) de « brutal » – béton brutal; en fin de compte, la brute c'est Corbu. Ils ont appelé cela « the new brutality ». Mes amis et admirateurs me tiennent pour la brute du béton brutal!" (*Bulletin d'Informations Architecturales* n. 114). Recogido en María Candela Suárez, Op. cit. p. 191.
- ¹⁶ Le Corbusier: *Le Corbusier. Œuvre complète*. Volume 6. 1952-57. p. 134.
- ¹⁷ Sin embargo, en el cercano palacio de la Millowner's Association partió por la mitad los planos verticales de los *brise-soleil* con un despiece horizontal y vertical entre las superficies horizontales.
- ¹⁸ Le Corbusier. *Une maison – un palais*. « *A la recherche d'une unité architecturale* » Crès, Paris 1928, p. 66.

23