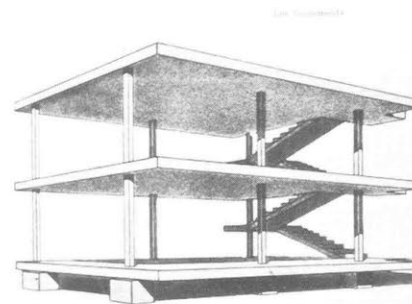


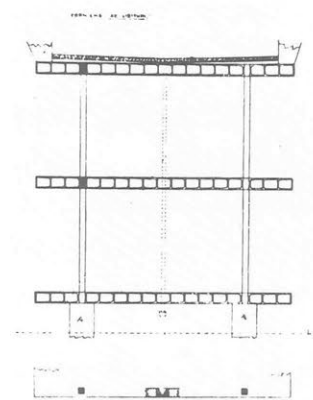
LA ESTRUCTURA DOM-INO es seguramente el proyecto en que más empeño puso Charles-Édouard Jeanneret, conocido luego como Le Corbusier, durante los comienzos de su carrera como arquitecto. Se trata de una propuesta, finalmente no llevada a la práctica, de desarrollar industrialmente un sistema constructivo de hormigón armado consistente en dos filas de pilares que sostienen losas de piso planas comunicadas por una escalera. Como los pilares sólo ocupan puntualmente la planta, y las losas de piso sobrepasan la posición de aquéllos, al arquitecto le queda entera libertad para definir los cerramientos tanto interiores como exteriores. Este esquema puede adosarse a otros iguales y extenderse así indefinidamente, manteniéndose la aleatoriedad de distribución de cada piso y el tratamiento libre de cada fachada. Le Corbusier estuvo dándole vueltas a esta idea, concretándola en dibujos y tratando de ponerla en marcha, desde el comienzo de 1913 hasta finales de 1916; a lo largo de esos casi cuatro años intentó promover la producción a gran escala de esta estructura constituida por elementos standard, definida por él tanto en sus componentes y proporciones generales como en su técnica constructiva, sobre todo en lo que se refiere al método de encofrado del hormigón. Estaba prevista, además, la producción industrializada de una serie de elementos de instalaciones y de cerramiento, como particiones, armarios, ventanas, etc. Se trataba, pues, de un intento de proveer al arquitecto de una base técnica y productiva —moderna por los procedimientos ingenieriles e industriales que incorporaba—, pero sin coartar su capacidad creativa en cuanto a la forma final del edificio¹.

Como prueba de la gran importancia que Le Corbusier otorgó a esta propuesta de estructura Dom-ino² está el hecho de que la publicó al comienzo de su *Oeuvre complète*³, en la cual no aparecen en cambio los edificios construidos hasta entonces en su ciudad natal de La Chaux-de-Fonds, salvo un proyecto no realizado para taller de artistas, de 1910.

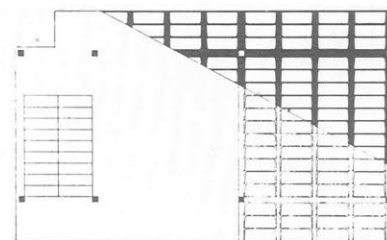
Unas pocas páginas más adelante, en el mismo primer tomo de su *Oeuvre complète*, Le Corbusier proclama la necesidad de las formas puras, «les formes que les yeux voient»⁴. Se trata de la transposición de algunas de las afirmaciones escritas y de algunos de los dibujos ilustrativos contenidos en su artículo «Trois rappels à MM. les Architectes», que publicó en el primer número de la revista *L'Esprit nouveau*,



Estructura Dom-ino, perspectiva, 1914-15



Dom-ino, sección transversal



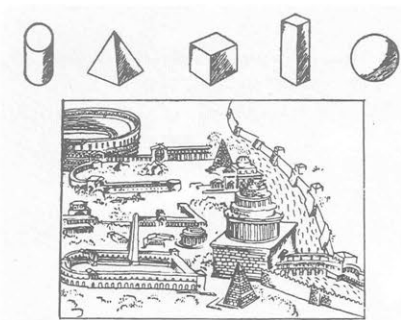
Dom-ino, planta típica con sección horizontal por la estructura

¹ Sobre la historia de la estructura Dom-ino, y sobre el papel que en ella jugaron los ingenieros suizos Max Du Bois y Juste Schneider, véase Eleanor Gregh, «The Dom-ino Idea», *Oppositions* 15/16, invierno/primavera 1979, págs. 61-87, donde se encontrará bibliografía adicional al respecto. Para una referencia a la bibliografía general sobre Le Corbusier, véase William J. R. Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Phadion Press, Oxford, 1986.

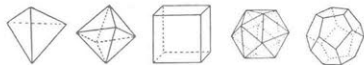
² Y parece que siguió dándole importancia durante toda su vida, ya que, según se afirma, «aún en su edad avanzada Le Corbusier mantenía sobre su pared una ilustración de la estructura Dom-ino junto a una fotografía del Partenón: ambos eran centrales para la obra que había ido produciendo a lo largo de su carrera, y ambos expresaban nociones que consideraba fundamentales». (William J. R. Curtis, *op. cit.*, pág. 43)

³ *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1910-1929*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1974, pág. 23 y ss.

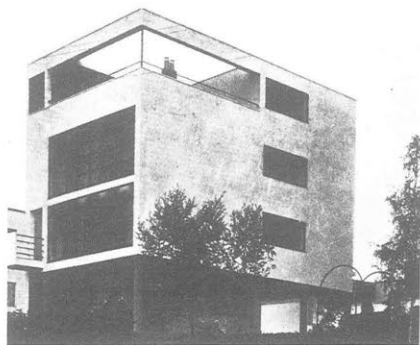
⁴ *Oeuvre complète 1910-1929, op. cit.*, pág. 33.



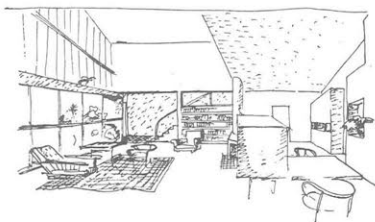
Formas simples de los cuerpos elementales y monumentos de la Roma antigua



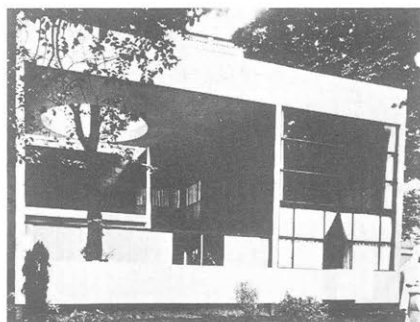
Los cinco cuerpos platónicos



Casa para la colonia Weissenhof en Stuttgart, lado este, 1927



Casa para la colonia Weissenhof en Stuttgart, interior, 1927



Pabellón de L'Esprit nouveau, París, frente, 1925

en 1920, y luego en el libro *Vers une architecture*, en 1923. Estas formas puras son las de los cuerpos geométricos simples, el cubo, el prisma, la pirámide, el cilindro y la esfera. Según Le Corbusier, estas formas son las que subyacen en los grandes edificios de la antigüedad romana y que, por simples modificaciones superficiales, dan lugar a los diversos edificios concretos. La referencia a las formas geométricas simples como base de toda la gran arquitectura —la del pasado y la moderna que el propio Le Corbusier trata de establecer con su obra— aparece ya en una carta que escribió durante su paso por Italia a finales de 1911, en el camino de vuelta de su viaje a Oriente: «Clamo por la geometría elemental; estoy poseído por el color blanco, el cubo, la esfera, el cilindro y la pirámide. Los prismas se elevan y se equilibran entre sí, estableciendo ritmos... bajo el sol del mediodía los cubos se aplanan convirtiéndose en una superficie, en el crepúsculo un arco iris parece elevarse de las formas. Por la mañana son reales, arrojan luz y sombra y se perfilan claramente como un dibujo...»⁵. Esta defensa de los volúmenes elementales no será abandonada por Le Corbusier a lo largo de su vida, aunque no se mantenga quizá el alto grado de lirismo que estas frases juveniles contienen. Así, muchos años más tarde, al publicar el *Modulor 2* en 1955, y citando un artículo del historiador Rudolf Wittkower, el arquitecto presenta una ilustración de los cuerpos geométricos elementales, en este caso los cinco a que se refiere Platón en el *Timeo*⁶. Estas formas tienen asimismo para Le Corbusier una connotación decididamente moderna, constituyendo el fundamento de una arquitectura en consonancia con el espíritu de los tiempos nuevos.

Si bien la estructura Dom-ino es un esqueleto arquitectónico de supuesta validez general, es también por su propia condición un elemento parcial dentro de un proceso constructivo y configurador del edificio que va más allá de dicha estructura. Se trata, por tanto, de un elemento incompleto, extensible por yuxtaposición, compuesto de otros elementos menores, abierto, ya que no encierra ningún espacio, y que tiene, además, una realidad material. Los cuerpos geométricos regulares —las formas platónicas— son, por el contrario, formas completas y acabadas, simples y cerradas, perfectas e ideales. Nada más opuesto, pues, como fundamento para su arquitectura, y para la arquitectura en general, que los dos principios representados emblemáticamente por el esquema Dom-ino —el principio constructivo— y por los cuerpos geométricos regulares —el principio formal—, que Le Corbusier, casi simultáneamente, propone. Estos dos principios no se resuelven en la obra de Le Corbusier por coincidencia, por identificación mutua, ni por la anulación o disolución de uno de los principios en el otro, como sucede en otras arquitecturas, sino que aquí ambos principios coexisten con autonomía, pugnando por el protagonismo en la definición de la obra. El tratar de mostrar que esto es así y de analizar el cambiante modo en que la interacción de ambos principios se pone en práctica en la obra de Le Corbusier a lo largo de su carrera es el objetivo de este escrito.

Entre estas dos propuestas básicas —la de levantar un suelo y un techo

⁵ Carta a su amigo William Ritter, enviada el 1 de noviembre de 1911 desde La Chaux-de-Fonds a la vuelta del viaje. Véase Eleanor Gregh, *op. cit.*, pág. 76.

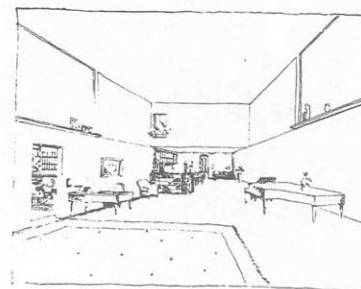
⁶ Véase Le Corbusier, *Modulor 2*, Harvard University Press, Cambridge, 1958, págs. 189-90. Se trata de la pirámide o tetraedro, el octaedro, el cubo o hexaedro, el icosaedro y el dodecaedro. Platón se refiere a los mismos como tierra-cubo, aire-octaedro, fuego-pirámide, agua-icosaedro y cosmos-dodecaedro. (Platón, *Timaeus and Critias*, Penguin Books, Harmondsworth, 1971, pág. 73 y ss.)

mediante una serie de soportes y la de definir una forma perfecta para el edificio— se mueve la obra del maestro. Dicha obra puede entenderse en efecto como resultado de una voluntad de hacer coexistir activamente dos modelos que no se corresponden: la estructura Dom-ino, abierta, pilares verticales y losas horizontales, y la idea de cuerpo volumétrico cerrado y perfecto.

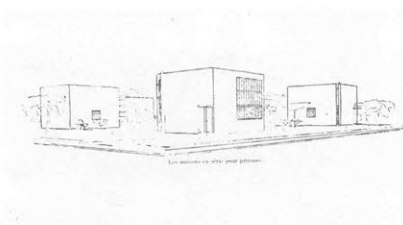
En los proyectos de casas de los años veinte, Le Corbusier traduce esta duplicidad de principios en una separación entre estructura y cerramiento que etiqueta como «planta libre» y «fachada libre». Esta separación permite que ambos componentes, la estructura de pilares y losas ejemplificada en el esquema Dom-ino y el volumen platónico envolvente, queden contenidos uno dentro del otro y puedan así coexistir con relativa autonomía. En dichos proyectos el edificio es una caja volumétrica simple, cúbica o prismática, dentro de la cual se desarrollan los pisos como losas planas sostenidas por pilares. Es en los ejemplos más esquemáticos donde esta idea se lleva a cabo con más claridad, ya que en ellos el volumen de la caja se hace patente también en el interior, como espacio de doble altura. Esto sucede en los proyectos de Casas Citrohan, y en todas las derivadas de ella, como la del Weissenhofsiedlung de Stuttgart, de 1927, y en la célula integrante de los Inmuebles-Villas, construida como Pabellón de *L'Esprit nouveau* en 1925 y en la que se basa el proyecto de Villa Meyer del mismo año. En ellas los pilares aparecen como *pilotis* en planta baja, que sostienen la caja del edificio, o como elementos aislados dentro del volumen.

El caso en que esta coexistencia entre caja volumétrica y estructura de losas y pilares queda ejemplificada del modo más simple y a la vez más evidente es en el proyecto de casas para artesanos, de 1924, en las que dentro de un volumen de planta cuadrada una sola losa de piso intermedia se sostiene en el perímetro y en un único pilar central; pero el volumen aparece en toda su dimensión también en el interior, al haberse suprimido la mitad de la losa de piso, cortada según su diagonal. En proyectos algo más complejos, como es el de la Casa Cook o, aún más, el de la Villa Stein en Garches, se mantiene la rotunda definición volumétrica, a la vez que el corte de alguna de las losas de piso rompe la disposición regular que tenían las mismas en la estructura Dom-ino para llevar al espacio interior una referencia de la dimensión vertical del volumen envolvente. En la Villa en Garches, en concreto, la ruptura de losas de piso en forma contrapeada, junto con la ruptura de una zona de la pared exterior, da lugar a que el edificio se entienda simultáneamente como caja volumétrica y como caja espacial, a la vez que como una superposición de losas de piso sostenidas por una trama de pilares.

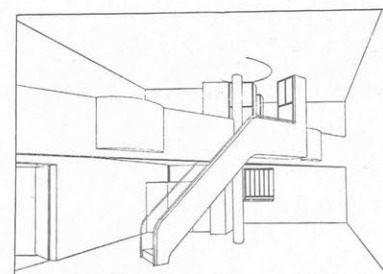
La consideración de la Villa en Garches, de 1927, nos conduce a un proyecto del año siguiente, el de la Villa en Cartago, con el que se inicia una serie de edificios que forman otro conjunto dentro de la obra de Le Corbusier, atendiendo a lo que es el hilo conductor de este escrito, a la relación entre armazón estructural abierto y caja volumétrica cerrada. En el proyecto para Cartago, Le Corbusier observa que, por razones climáticas, tanto de sombreado como de aireación, la solución para el edificio es la estructura Dom-ino, pero prácticamente tal cual, sin apenas cerramiento perimetral. Surge así una idea de estructura Dom-ino como parasol, como losa superior sostenida por columnas que remata y da sombra al edificio, a la vez que permite la ventilación cruzada del mismo. Además, como en Garches, se contrapean los espacios de doble altura —justificados aquí para establecer una corriente de aire constante—. Pero, frente al volumen envolvente de los proyectos



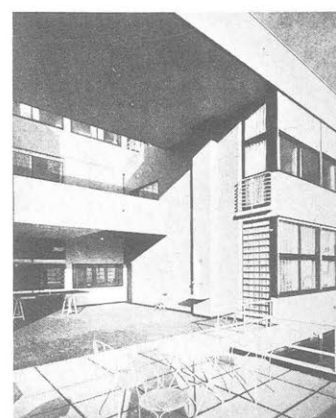
Immeubles-Villas, una sala de estar, 1922



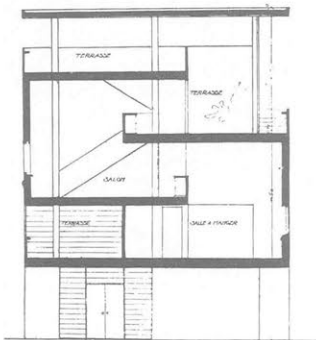
Casas en serie para artesanos, perspectiva de conjunto, 1924



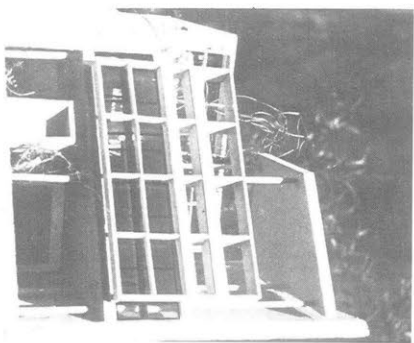
Casas para artesanos, interior, 1924



Villa Stein en Garches, detalle del lado del jardín, 1927



Villa en Cartago, sección por el salón,
1928



Casa del doctor Currutchet, La Plata,
Argentina, fachada al bulevar, 1949



Palacio del Gobernador, Chandigarh,
India, fachada sudoeste, 1951-53



Pabellón en Sarkej, cerca de
Ahmedabad, India, finales del siglo XV

anteriormente considerados, lo que destaca en este caso, lo que aparece directamente al exterior, es la propia estructura de losas y pilares, aunque convertida ya, como parasol, en elemento arquitectónico con una forma acabada y un significado funcional y simbólico, que trascienden su mero papel estructural.

En casi todos los proyectos en que la situación climática lo justificaba —y aun en otros en que no concurría esa situación— Le Corbusier vuelve a la idea del parasol, que sobresale por encima del edificio, como en la casa para el doctor Currutchet en La Plata, de 1949, el Palacio del Gobernador de Chandigarh, proyectado en 1951-53, o la Casa Shodhan en Ahmedabad, de 1951-54. En otros edificios el parasol, la estructura constituida por una cubierta y por los pilares que la sostienen, se independiza y pasa a constituir el elemento dominante del edificio, por su forma, su tamaño y la imagen que le confiere; esa estructura cubre, da cobijo, a los volúmenes que contienen los espacios cerrados del edificio. Este es el caso del Palacio de Justicia de Chandigarh, de 1951-55, y de una serie de pabellones de exposición, de los que se construye el Centro Le Corbusier de Zurich, de 1963-67.

Se ha invertido en estos últimos edificios el planteamiento de los que consideramos en primer lugar. La estructura de losas y pilares —la estructura Dom-ino— no queda ya contenida dentro de un volumen geométrico regular y cerrado. Esa estructura sale al exterior como elemento abierto y destacado del edificio y bajo ella se sitúan los volúmenes que contienen los espacios habitables. Parece haberse cerrado así, en este recorrido desde las primeras casas de los años veinte hasta el Centro de Le Corbusier de Zurich —completado en 1967 dos años después de la muerte del maestro—, el ciclo de la relación entre la estructura, que se ajusta al esquema Dom-ino, y el cerramiento, que sigue la idea de cuerpo platónico. De ser una superposición de losas sostenidas por una serie de pilares y estar contenida dentro del volumen ideal del cerramiento, la estructura ha pasado a exhibirse al exterior como gran marquesina o parasol que da sombra —real o figurada— a dicho cerramiento, descompuesto ahora en un conjunto de volúmenes y de superficies varias. Ha desaparecido con ello la pureza geométrica en que quedaban contenidas las casas de los años veinte, con su envolvente elemental, nítida, cerrada, que albergaba en su interior una gran complejidad plástica y espacial. Pero han aparecido en cambio las formas abiertas, exteriormente activas, de los parasoles, que pasan a dar una nueva escala y un nuevo orden simbólico al edificio.

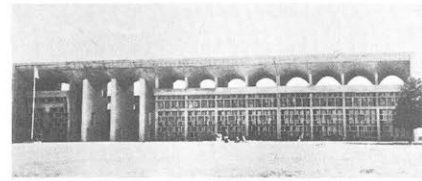
La historia, que habría tenido así un desarrollo tan brillante y un final no menos feliz, no acaba, sin embargo, ahí. Durante los quince últimos años de su carrera —y de su vida—, coincidiendo con el período que va desde el comienzo del proyecto del Palacio de Justicia de Chandigarh hasta el del Centro Le Corbusier en Zurich, el maestro da nuevas respuestas, algunas de las más profundas quizás, a la cuestión que aquí nos ocupa.

En un extremo se sitúan aquellos edificios en que la caja, la envolvente que responde a la idealidad de los cuerpos geométricos simples, se presenta en su forma más pura, más escueta, desprovista de todo aditamento y, sobre todo, vacía. La combinación de caja volumétrica exterior y sistema interior de losas y pilares, presente incluso en los proyectos más sencillos de los años veinte, se libera de esos elementos interiores, quedando sólo la caja en su estricta perfección. Así, en el cuerpo de la iglesia del monasterio de Notre-Dame-de-la-Tourette, de 1956-59,

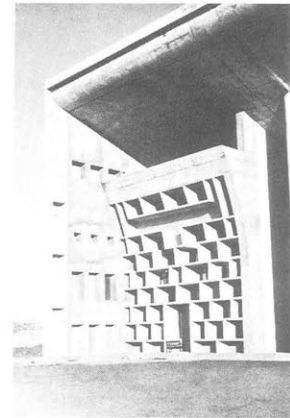
o en la proyectada «Boîte à Miracles»⁷ del Museo de Arte Occidental de Tokio, de 1957-59, el prisma se materializa con su forma pura, sin nada que lo subdivida o amplíe, apareciendo así no sólo como caja volumétrica simple sino también —y eso es ahora lo más importante— como caja espacial diáfana. De los proyectos de Casas Citrohan de los años 1920 y 1922 ha desaparecido, pues, la media losa intermedia que las compartimentaba parcialmente en altura, con lo que el espacio ocupa sin interrupción la totalidad del volumen. También ha desaparecido el cuerpo que en aquellas casas se añadía en la parte trasera de la cubierta, con lo que se obtiene la absoluta simplicidad volumétrica. Es decir, se lleva hasta el extremo la elemental geometría de las Casas Citrohan y se pone a la vez de manifiesto el modo en que en ellas se sostiene el techo plano, apoyado sobre los dos muros largos, los laterales, y permitiendo la diafanidad de los lados menores⁸. Si en la «Boîte à Miracles» del Museo de Tokio esto da lugar a la apertura total del frente, en el caso de la Tourette la apertura de la caja se reduce al mínimo —una franja vertical en la pared de fondo del altar y una hendidura rasgada en la pared opuesta—, un mínimo, eso sí, que hace patente el sistema de apoyo.

La independencia entre el techo y las paredes en que éste no apoya —manifestada por una estrecha ranura, una línea de luz, que los separa— se da también en otro edificio de Le Corbusier, la capilla de Notre-Dame en Ronchamp, acabada en 1955, el año anterior al de comenzar la construcción del monasterio de La Tourette. Ronchamp es seguramente el edificio más enigmático, menos clasificable, de Le Corbusier. Las referencias formales y simbólicas del mismo, sus vinculaciones plásticas, orgánicas e históricas, han sido objeto de numerosos análisis⁹; nos interesa aquí, sin embargo, considerar el edificio desde el punto de vista que justifica este escrito, el de la relación en la obra de Le Corbusier entre el principio formal y el principio constructivo o, más concretamente, entre los dos modelos constituidos por el volumen geométrico ideal y la estructura Dom-ino, por la caja y el parasol.

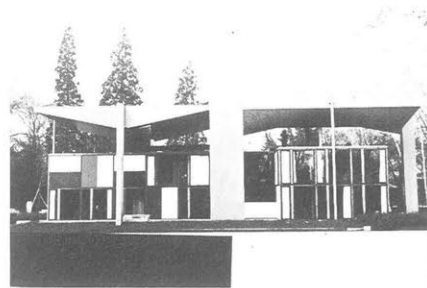
A pesar de que tanto en la capilla de Ronchamp como en la iglesia del monasterio de La Tourette se abre una franja horizontal de luz que al separar el techo de algunos de los muros muestra la independencia entre ambos, es muy distinto el sentido formal y constructivo de ambos edificios. Como se ha explicado, la iglesia de La Tourette representa la vuelta al esquema de las Casas Citrohan, pero llevado a esa máxima pureza volumétrica —y espacial— propia de las geometrías ideales, de los cuerpos platónicos. Las formas de la capilla de Ronchamp, en cambio, no pueden estar más alejadas de esa simplicidad geométrica de los cuerpos elementales; el edificio es una combinación de superficies curvas, cóncavo-convexas, que definen tanto sus paredes, con las torres-lucernario,



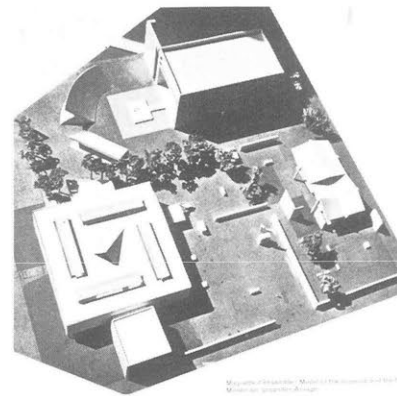
Palacio de Justicia de Chandigarh, India, vista de conjunto, 1951-55



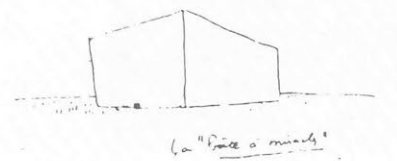
Palacio de Justicia de Chandigarh, India, detalle de la fachada, 1951-55



Pabellón de exposición (Centro L. C.), Zurich, fachada oeste, 1963-67



Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio, maqueta de conjunto, 1957-59

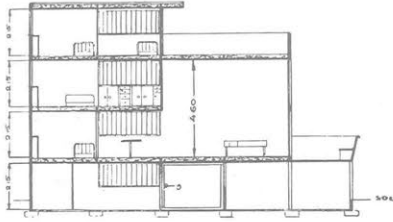
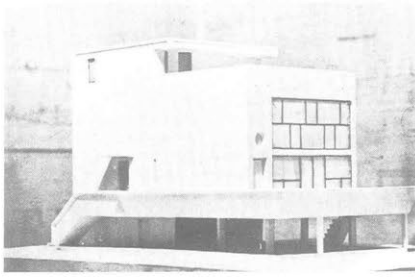


Boîte à Miracles, croquis

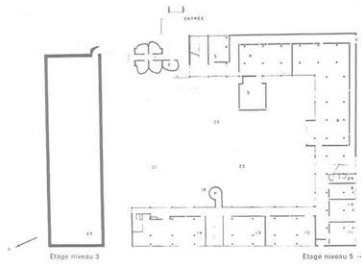
⁷ La «Boîte à Miracles» es un espacio para actividades culturales diversas, como conferencias audiovisuales, música, danza, teatro, etc., del que escribe Le Corbusier: «La «Boîte à Miracles» est un cube; avec elle sont données toutes choses nécessaires à la fabrication des miracles, lévitation, manipulation, distraction, etc... L'intérieur du cube est vide, mais votre esprit inventif lo remplira de tous vos rêves, dans la manière des représentations de la vieille "comedia dell'arte"». (*Le Corbusier, Oeuvre complète 1957-1965*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1977, pág. 170)

⁸ Vincent Scully ha denominado «megaron» a este tipo de edificios de Le Corbusier (V. Scully, *Modern Architecture*, Nueva York, 1961, pág. 42); el término lo recoge Colin Rowe para aplicarlo a la iglesia del monasterio de La Tourette. (C. Rowe, «La Tourette», en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pág. 192)

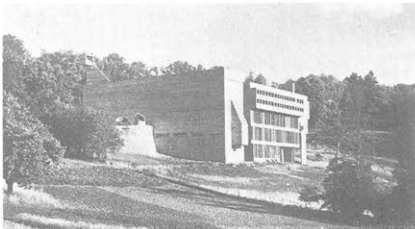
⁹ Véase especialmente, aparte de las referencias en obras generales sobre Le Corbusier, el artículo de Stuart Cohen y Steven Hurt «The Pilgrimage Chapel of Ronchamp: Its Architectonic Structure and Typological Antecedents», *Oppositions* 19/20, invierno/primavera 1980, págs. 142-57.



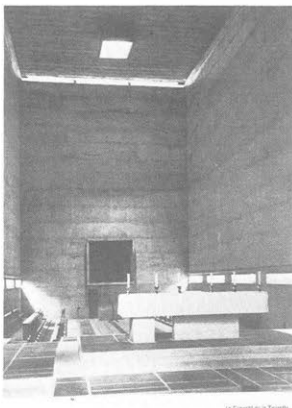
Casa Citrohan, maqueta y sección, 1922



Notre-Dame-de-la-Tourette,
Éveux-sur-Arbresle, Francia, planta
tercera, 1956-59



Notre-Dame-de-la-Tourette,
vista desde el lado de la iglesia



Notre-Dame-de-la-Tourette,
iglesia desde el altar

como la cubierta. El lenguaje formal naturalista, incluso biomórfico, de Ronchamp, es el opuesto al de la iglesia de La Tourette, con su volumen artificial en cuanto que puramente geométrico. Además, si la iglesia de La Tourette es una caja cerrada —y en la que coinciden estrictamente el volumen exterior y el espacio interior—, la capilla de Ronchamp es lo más opuesto a una caja. Sus cerramientos están formados por paredes sueltas, que se envuelven sobre sí mismas y encierran espacios intermedios entre el exterior y el interior. Lo que caracteriza a una caja es que, al constituir un volumen cerrado, separa radicalmente el espacio interior del exterior; sus paredes tienen, pues, sin ambigüedad, dos caras absolutamente diferenciadas, no pudiéndose pasar de una a otra sino a través de orificios que perforan dichas paredes. En la capilla de Ronchamp no hay tal distinción entre lo de dentro y lo de fuera, ya que sus paredes tienen esa condición de plegamiento por la que una misma cara pasa sin solución de continuidad de ser interior a ser exterior, de delimitar el espacio a delimitar el volumen.

El máximo exponente de esa simultánea condición dentro-fuera es el grueso muro sur, que pasa directamente de ser el cerramiento lateral del interior de la nave a limitar el espacio abierto del altar exterior, poniendo de manifiesto que el edificio no es una caja cerrada, aunque tampoco una estructura abierta. El muro es un elemento exento alrededor del cual el espacio pasa por distintos grados de enclaustramiento, del más abierto al más cerrado. Del mismo modo que el camino de aproximación y acceso al edificio rodea casi completamente a éste hasta llegar al espacio principal del mismo —la explanada abierta frente al altar exterior—, el espacio interior es simplemente el último estadio de ese recorrido de acercamiento que se va cerrando en espiral.

El muro sur es fundamental aún por más razones para el entendimiento de la capilla de Ronchamp. En la planta de situación se le representa de negro, como un elemento macizo de extraordinario espesor, aunque al mismo tiempo sabemos que entre su remate y la cubierta queda una hendidura rasgada, luego no es el muro como tal el que sostiene la cubierta. Por las fotografías de la construcción y las explicaciones del propio Le Corbusier conocemos que en realidad el muro no es masivo; el sistema estructural está constituido por una serie de pilares planos o pantallas de perfil triangular atados por elementos horizontales. Es en estos pilares en los que puntualmente apoya la cubierta. El aparente muro está formado por un simple revestimiento que envuelve esa estructura. Y, dándole la vuelta al razonamiento, es la estructura, oculta en el interior del muro de cerramiento, la que tensa, la que activa ese cerramiento, que se constituye en elemento volumétrico, aunque de una volumetría no de planos ortogonales, sino sinuosa y envolvente. Así es el muro sur y también el resto del edificio, como pone de manifiesto la maqueta con que Le Corbusier anticipa la construcción; está realizada con una estructura de alambre envuelta con un revestimiento de papel, que se tensa sobre la misma.

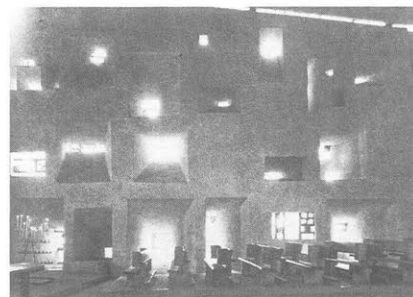
A esta concepción de estructura superficial de dos hojas tensada por la estructura responde sobre todo la cubierta, el elemento más definidor y más característico del edificio. La cubierta se presenta desde la visión normal, la del que está de pie ante ella, con su curvatura hacia arriba, una curvatura que entendemos como resultado de una tensión interior, de unos elementos que tensan su superficie y dan rigidez a sus bordes. No puede corresponder con más exactitud esta cubierta, tanto formal como estructuralmente, a la idea del parasol, de la sombrilla; ahora bien, se trata de un parasol invertido de posición, tensado desde arriba y no desde

abajo. Como se muestra en la fotografía, el espacio más propio de la capilla es, más que el interior, ese espacio exterior donde se concentran los peregrinos, abierto al paisaje, pero claramente contenido entre el suelo natural —del que el suelo interior no es sino una prolongación, incluso en su pendiente— y la cubierta, que, despegada de los muros, le sobrevuela. La cubierta no aparece por tanto como apoyada en dichos muros; aparece como suspendida en el aire, idéntica en su forma, aunque en posición invertida, a ese parasol que sostiene uno de los peregrinos. Como el parasol, la cubierta protege, da cobijo —supongo que también simbólicamente, como cobijo espiritual— a los que acuden en peregrinación. Y como el parasol es una forma tensada desde dentro de su curvatura —desde su cara interna, que en el caso de la cubierta es la cara oculta—, se nos presenta así como una forma en suspensión, incluso ingrávida, ya que la tensión de su superficie no depende de su propio peso ni de unos apoyos exteriores.

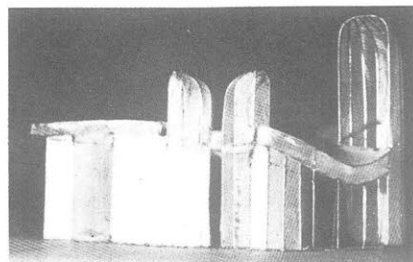
Frente a la simplicidad geométrica ideal de los cuerpos elementales y a la exhibición estructural del esquema Dom-ino, la cubierta, y en general toda la capilla de Ronchamp, se manifiesta en su complejidad formal y en su enigmática ausencia estructural. Si la presencia de las formas geométricas elementales —el cilindro, la pirámide, etc.—, puras pero inertes, queda reducida a su aparición en la cisterna situada en el exterior, junto a la pared oeste de la capilla, los elementos estructurales quedan ocultos dentro de muros y cubierta, pero son los que permiten aparecer a éstos en su limpieza y tersura superficial, una tersura tensa, activa, producida por una estructura que indudablemente existe y que sin embargo no vemos.

Si bien Le Corbusier volverá a la pureza formal de la caja y a la manifestación de la estructura —que coincide con el cerramiento— en la iglesia del monasterio de La Tourette y en la «Boîte à Miracles» del Museo de Tokio, o a la total separación entre estructura protectora y volúmenes de cerramiento en el pabellón del propio Museo de Tokio y en el Centro Le Corbusier en Zurich, es seguramente en la capilla de Ronchamp donde el maestro establece una relación más misteriosa y a la vez más clara y profunda entre ambos principios, el formal y el constructivo, de cuya compleja y cambiante relación a lo largo de su carrera se enriquece, además, toda su obra.

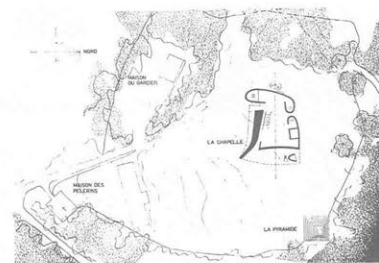
J. A. C.



Capilla de Notre-Dame en Ronchamp, Francia, vista interior del muro sur, 1950-55



Capilla de Notre-Dame en Ronchamp, Francia, la maqueta revestida de papel



Capilla de Notre-Dame en Ronchamp, Francia, planta de situación, 1950-55