

Le Corbusier y Mesopotamia: ¿un encuentro inesperado?¹

Pedro Azara, Fernando Albaladejo – UPC-ETSAB, Barcelona

[Que el llamado padre de la arquitectura moderna occidental y responsable de extensos planes urbanísticos que proponían hacer tabula rasa de cualquier indicio de un pasado desconchado, entre los años veinte y cincuenta, el arquitecto Le Corbusier, pudiera asociarse al arte del Próximo Oriente antiguo (mesopotámico), puede sorprender. Pero Le Corbusier tuvo una formación en historia del arte, se educó a través de la copia de obras antiguas, originales y réplicas de yeso –comunes en academia y escuelas desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX–, y adquirió y dispuso de copias de yeso de estatuas y relieves neo-Sumerios y asirios para un proyecto de habilitación de un hogar en los años veinte. Respondía a un encargo de un amigo de infancia, Marcel Levaillant, en la ciudad natal suiza de ambos, La Chaux-de-Fonds. Al mismo tiempo, Le Corbusier construía el pabellón del Esprit Nouveau en el que el pasado estaba vetado. El artículo narra una historia poco conocida a través de la extensa correspondencia entre Le Corbusier, Levaillant y su entorno familiar, y de bocetos originales, que matizan la drástica imagen en blanco y negro que el propio arquitecto, tan convencido de su superioridad, cultivó.]

Palabras clave: Le Corbusier, La Chaux-de-Fonds, Marcel Levaillant, Próximo Oriente antiguo, Neo-Sumerio, Neo-Asiria, Gudea, Copias de yeso.

1. Introducción: el viaje a Oriente de Le Corbusier

Una hoja informativa suiza, *la Feuille d'avis de La Chaux-de-Fonds*, fue publicando las crónicas que, durante siete meses, en 1911, el joven arquitecto Charles-Edouard Jeanneret, aun no apodado Le Corbusier, enviaba. Un año después de la muerte del arquitecto, en 1966, las crónicas fueron reunidas y publicadas en un libro titulado *Voyage d'Orient*.² El título puede prestar a

1. El artículo corresponde a una versión ampliada y dotada de un aparato crítico de una ponencia aceptada y leída por los autores del presente artículo en el congreso de la American Society of Overseas (anteriormente Oriental) Research que tuvo lugar en Boston los días 20-23 de noviembre de 2024. “Le Corbusier y el arte sumerio” es el título de un breve texto sobre este tema, mucho menos desarrollado, que Pedro Azara publicó en su blog (Tocho8) el 30 de mayo de 2017: <https://tochocho.blogspot.com/2017/05/le-corbusier-y-el-arte-sumerio.html>

2. Le Corbusier, *Voyage d'Orient*, Paris : Les Éditions Les Forces Vives, 1966. Panayotis Tournikiotis, Roberta Amirante, eds., *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de Le Corbusier*, Paris : Éditions de la Villette, 2013. H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, The University of Chicago Press, 1997. Emre Demirel, “The renewable tradition: Le Corbusier and the East”, *Architectural Research Quarterly* 13, 3-4 (2009), pp. 241-250. Ivan Zarnic,

confusión. Le Corbusier no llegó más allá de “Stambul (Bizancio)” y de la ciudad turca de Borsa (“Brousse d’Asie”, como escribe Le Corbusier). Le Corbusier no pisó lo que comúnmente denominamos el Próximo Oriente. La ciudad de Atenas, y la arquitectura mediterránea tradicional, atrajeron su atención y fueron objeto de estudio, y modelos de su obra futura: “j’ai surtout cédé à cette invincible attirance méditerranéenne”,³ anotaría acerca de las consecuencias de este largo viaje de estudios.

Sin embargo, bien es cierto que, no lejos del lago suizo de Neuchâtel, en las alturas de La Chaux-de-fonds, Le Corbusier proyectó una villa para el relojero Anatole Schwob, en 1916. Aquella pronto recibió el nombre de Villa Turca. La denominación no es extraña ni incongruente. Críticos han mostrado la influencia de la arquitectura otomana que Le Corbusier descubriera en la ciudad del Bósforo unos años antes.⁴

Es cierto también que esta obra pertenece a una época primeriza, caracterizada por la asunción de modelos aún clásicos. Pero recurrió a un sistema constructivo de pilares y jácenas de hormigón, próximo al sistema de forjados de hormigón soportados por pilares, también de hormigón, que ideó y bautizó con el nombre de sistema Domino, que permitía plantas libres de muros estructurales que compartimentan el espacio interior.

La ruptura con un modelo tradicional de estructurar el espacio interior no fue óbice para que Le Corbusier no se inspirara en ejemplos de arquitectura popular. El uso de bóvedas catalanas en obras de los años treinta es un buen ejemplo.⁵ Del mismo modo, su definición de lo que la arquitectura es, el juego magnífico de volúmenes bajo el sol, refleja la impresión que los templos clásicos, aislados en la naturaleza y las ciudades, le produjeron. Su misma defensa del color blanco proviene tanto de los enlucidos de cal de las casas populares mediterráneas,⁶ como del supuesto esplendor marmóreo de los templos griegos. La blancura era el símbolo de la libertad de las formas frente al historicismo.

“August Klipstein’s Orient-Reise”, *Le Corbusier History and Tradition*, Armando Rabaça, ed., Coimbra University Press, 2017: pp. 26-59. Miyuki Aoki Girardelli, “Charles-Eduard Jeanneret, Le Corbusier and the «Orient»”, *do.co.mo.mo Inheritable Resilience: Sharig Values of Global Modernities*, 4, The 16th International Docomomo Conference Tokyo Japan, 2020+1, Ana Tostoes & Yoshiyuki Yamana, eds., pp. 1296-1299. Huet, Jacobé, “Prospective and Retrospective : Le Corbusier’s Twofold Voyage d’Orient”, *Muqarnas Online* 38, 1 (2021): pp. 291-330. Andrea Guerra, “‘At the Threshold of Silence’: Le Corbusier, ‘Le Parthénon’, and the Vision of Antiquity”, *The Art Bulletin* 103, 4 (2021), pp. 85-110.

3. Le Corbusier, “Confession”, *L’art décoratif aujourd’hui*, Paris : Flammarion, 1996 (1ère éd., París : E. Crès, 1925) : p. 210.

4. Alexandre Saden, Hande Sever, “Corbusian Monumentality: The Legacy of the Konak from Vernacular System to Modernist Monument”, *Getty Research Journal*, nº 12 (2020): pp. 49-72.

5. Esméralda López García, “La mediterraneidad en la obra de Le Corbusier. La bóveda catalana lecorbusiana: Influencias y evolución”, en *Le Corbusier. 50 años después*. Editorial Universitat Politècnica de València, 2016, pp. 1221-1232.

6. “Le lait de chaux existe partout où les peuples ont conservé intact l’édifice équilibré d’une culture harmonique [...] J’ai au cours de mes voyages, trouvé le lait de chaux partout où le siècle ne s’était pas encore roulé.” Le Corbusier, “Le lait de chaux : la loi du ripolin”, *L’art décoratif aujourd’hui*, París : Flammarion : p. 192.

2. La academia y las réplicas clásicas de yeso

Los estudios en estética y en historia de las artes de todas las culturas y las épocas, así como en historia de las religiones, jugaban un papel destacado en la formación de pintores, escultores y arquitectos. Salvo las culturas aborígenes y del África central, todo arquitecto de la Europa occidental, desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, recibía una educación muy completa en teoría e historia de las artes, pasadas y presentes. Las lecciones en arte y culturas del Próximo Oriente antiguo (asiria, caldea o babilónica y persa o meda), eran destacables.⁷

Las primeras misiones occidentales en el imperio otomano, a partir de la primera mitad del siglo XIX, empezaban a enviar estatuas, relieves y objetos extraídos de los yacimientos hacia los grandes museos europeos.

El dibujo de obras modélicas de la historia del arte occidental formaba parte de la educación de los estudiantes de bellas artes y de arquitectura. La delineación, el lavado (aguada), el sombreado eran asignaturas específicas. Estatuas, relieves, ornamentos arquitectónicos debían ser estudiados y reproducidos a fin de agilizar la mano, agudizar la vista, y educar el gusto.

La imposibilidad de disponer de originales generó un comercio de réplicas de yeso. Las primeras fueron producidas en Italia en el siglo XVII. Los propios museos, como el Museo del Louvre, en París, dispusieron de talleres de vaciados de yeso, aún activos. Academias como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, también poseían y poseen su propio taller de réplicas.

La diferencia ontológica entre original y copia no era de recibo entre los siglos XVII y finales del siglo XIX. La propia estatuaria romana es una réplica de la estatuaria griega, y no se cuentan el número de réplicas romanas aun existentes de modelos griegos y romanos anteriores.

3. Le Corbusier y el pasado en los inicios

Le Corbusier se formó en la Escuela de Artes y Oficios de La Chaux-de-Fonds en Suiza. Su maestro, Charles L'Éplattenier, era escultor y arquitecto. Las copias de yeso no eran desconocidas para Le Corbusier, como se descubre en una fotografía de un taller en dicha Escuela. Charles Édouard Jeanneret posa, entre otros estudiantes, frente a un muro del que cuelgan réplicas de yeso.

Le Corbusier era un dibujante que se ejercitó en las salas de los museos. No debería sorprendernos que copiara numerosos sellos neo-Asirios, una estatuilla sumeria⁸ o una vasija de bronce meso-elamita, de Susa —que Le Corbusier describía como asiria— expuestos en las salas del museo del Louvre (Figs.1-3). Dichos dibujos datan de 1909, cuando los inicios de la carrera de Le Corbusier. Sin embargo, tenemos que reconocer que el arte egipcio, entonces, interesó más a Le Corbusier, si nos atenemos al número de dibujos de esculturas, amuletos y mobiliario faraónico. (Fig. 4).

7. Programas de las diferentes asignaturas que se explican en la Escuela Especial de Arquitectura, Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-mudos y de ciegos, 1855, pp. 142-144.

8. Dicho dibujo, acompañado de la palabra “Chaldée” como escueto pie de foto, se reprodujo, en blanco y negro, en el texto final, titulado “Confession”, de *L'art décoratif aujourd'hui*: s.p.



Figs. 1-3 Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier). Dibujos a lápiz de sellos «Asirios», una estatuilla de bronce y plata «Caldea» (en verdad, Protodinástica IIIb), y una vasija de bronce con toros y onagros «Asiria» (en verdad, Meso-Elamita) hallada en Susa. Museo del Louvre, Paris, 1909. Paris, Fondation Le Corbusier, DE_5888 ; DE_5862 ; DE_5832



Fig. 4 Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier). Dibujos a lápiz de mobiliario egipcio, 1908-1909. Paris, Fondation Le Corbusier, DE_3785

Estos precedentes no impidieron que la arquitectura de Le Corbusier se alejara pronto de cualquier referencia historicista.⁹ Sus proyectos de urbanismo, como el plan Voisin de París, de 1925, o el posterior plan Macià para Barcelona, en 1932-1935, hicieron tabula rasa de calles y edificios del pasado, salvo contadas excepciones, fueran de la época que fueran. Le Corbusier abocetó una fachada de un templo clásico, una ventana serliana, un arco de triunfo (?) y tres arquitrabes apoyados en columnas de tres órdenes distintos, a lápiz sobre una cartulina, para una conferencia que impartió en Buenos Aires en 1929. Tachó los bocetos con una gran aspa (X) dibujada en rojo. Debajo anotó: “Ce n'est pas de l'architecture. Ce sont les styles vivants et magnifiques à leur origine, ce ne sont plus que des cadavres”.¹⁰ Su defensa de la máquina no casaba con su atención al pasado de sus años de formación.

4. Proyecto de un interior

En 1923, Le Corbusier recibió y aceptó el encargo de reordenar y de amueblar las dependencias de un amigo de infancia, el acaudalado Marcel Levaillant, en La Chaux-de-Fonds, su ciudad natal: “Je veux bien m'occuper en souvenir de notre amitié de ce que tu me demandes, bien que mon temps soit véritablement pris par ailleurs”.¹¹ Dichas estancias se hallaban en la casa de los padres de Marcel Levaillant, la villa neo-barroca llamada Les Églantines, construida por Léon Boillot en 1909. Las estancias que Le Corbusier tuvo que habilitar fueron una sala de estar que serviría también de sala de música, y el dormitorio. Al igual que Anatole Schwob, dueño de la Villa Turca, Levaillant era un reputado relojero. Le Corbusier ya era una figura de la arquitectura moderna, como se encargaba de recordarlo reiteradamente en sus cartas: “J'ai la réputation mondiale d'écrivain et de théoricien de l'architecture”,¹² escribió por aquellos primeros años de su carrera.

No se conservan planos detallados de la intervención de Le Corbusier. No parece que los dibujara.¹³ Sí se hallan unos bocetos: una planta, varias perspectivas y un detalle (Fig. 5). Todos los dibujos están realizados a mano. Son esquemas rápidos: “petits croquis à la plume”.¹⁴ Además de

9. El proyecto de un museo universal titulado Mundaneum, de 1929 (no construido), para la Sociedad de las Naciones en Ginebra, denostado por algún crítico por el recurso a una forma pretérita, una pirámide escalonada, no hace una referencia explícita, según Le Corbusier, a un zigurat mesopotámico (que Le Corbusier conocía), sino a una pirámide precolombina (en México). María Cecilia O’Byrne, “El museo del Mundaneum : génesis de un prototipo”, *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, nº. 2004 (2004), pp.112-135. Pedro Azara, ed., *Sumeria y el paradigma moderno*, Barcelona: Fundación Joan Miró, 2017, pp. 108-111.

10. Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret): “Ceci n'est pas l'architecture”. Dibujo de una conferencia en Buenos Aires, 1929. Tiza y lápiz sobre papel, 101x65 cm, Donación de Agnes Gund en honor de Patricia Phelps de Cisneros. Nueva York: MoMA, 863.2007. Copyright ©2024 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, París / FLC.

11. Carta de Le Corbusier a Marcel Levaillant del 10 de noviembre de 1922. La carta empieza así: “J'ai bien reçu tes deux lettres du 3 et du 8 novembre avec croquis inclus.” (París: Fundación Le Corbusier -FLC-, H3 -7, 43).

12. Carta manuscrita de Le Corbusier a Marcel Levaillant. Fecha ilegible, pero, sin duda, datada de 1925 –Le Corbusier se refiere al Pavillon de l’Esprit Nouveau que acaba de construir para la Exposición Internacional de París en 1925 (FLC, H3 -7, 102).

13. “J'ai dessiné un croquis [un croquis, un esquema] perspectif de la disposition des meubles ainsi qu'une élévation exacte à l'échelle de 5 c/m par mètre [un alzado a escala, lo más próximo a un plano de arquitectura] des divers meubles projetés et de leur vue intérieure”. Carta de Le Corbusier à Marcel Levaillant, del 8 de enero de 1923 (FLC, H3 -7, 50).

14. Carta de Le Corbusier à Marcel Levaillant del 17 de abril de 1923 (FLC, H3 -7, 71).

esta escueta documentación gráfica, la Fundación Le Corbusier de París atesora un cierto número –un número cierto– de cartas redactadas a mano y cartas mecanografiadas entre Le Corbusier y Marcel Levaillant: cincuenta y siete en total.

A parte de las constantes quejas de Le Corbusier acerca de lo mal pagado que se considera teniendo en cuenta su fama¹⁵ –“aujourd’hui ma situation est mauvaise [...] je n’ai pas d’existence assurée”–, y de las críticas que recibe por parte de la familia Schwob acerca de sus elevados honorarios,¹⁶ las cartas revelan el cuidado con el que trataba la elección de los materiales: los colores y cualidades de las pinturas de las paredes y las tapicerías, telas, cojines, moqueta, alfombras.¹⁷

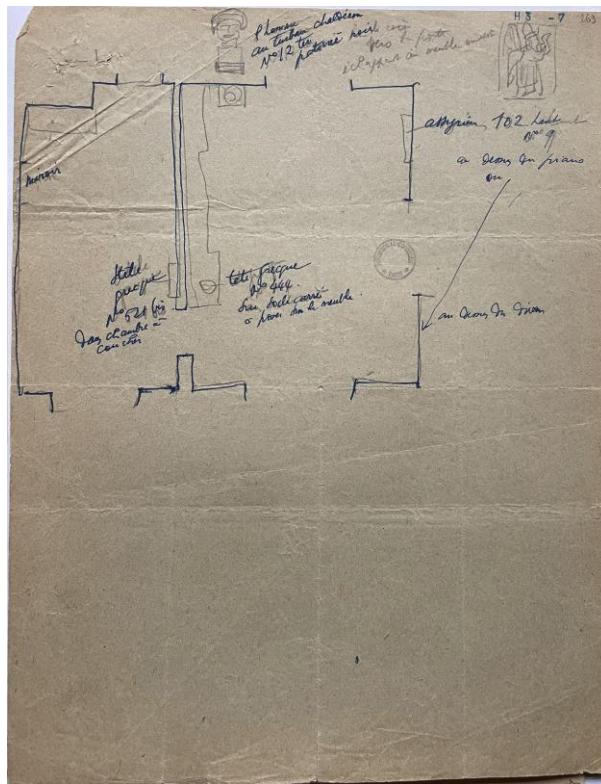


Fig. 5 Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier). Boceto de la planta de las estancias del apartamento de Marcel Levaillant en la casa familiar de La Chaux-de-Fonds (Suiza), 1923. Paris, Fondation Le Corbusier, H3 -7, 269. Foto: © Pedro Azara

15. “Je me suis acquis une réputation parisienne et internationale (dont je ne fais aucun état du reste) (...) Mais imagines-toi la vie à Paris à quoi sont occupées mes journées, à quelles responsabilités très très graves je suis attaché”. (Carta de Le Corbusier a Marcel Levaillant, del 5 de diciembre de 1923) (FLC, R 11/12/23). El subrayado es del propio Le Corbusier.

16. “Passons sur le caprice, sur l’innocence des femmes, sur leur ignorance” (FLC, R 11/12/23).

17. Un ejemplo entre muchos otros: “J’ai examiné ta proposition, mais j’ai trouvé au Printemps un tapis qui m’a paru très joli de 1m75x2.20 en fourrure que j’ai acheté”. (Carta de Le Corbusier a Marcel Levaillant, del 22 de marzo de 1923) (FLC, H3 -7, 68).

También se pone en evidencia que Le Corbusier no perdía el tiempo. Se ocupaba él mismo de la selección y la adquisición de los materiales y elementos decorativos.¹⁸ Visitaba regularmente los grandes almacenes Le Printemps, en París, con un eficaz servicio de venta por correspondencia. No olvidemos que todas las adquisiciones debían ser entonces enviadas a La Chaux-de-Fonds, en Suiza, tras cruzar la frontera franco-suiza. Le Corbusier adelantaba el pago, y luego pasaba la factura, no solo por el pago abonado, sino por el número de desplazamientos efectuados de los que llevaba minuciosa y detallada cuenta.

Si atendemos al esquema de la planta, a un detalle y a frases en varias cartas, y las contrastamos con unas anotaciones en un comercio, descubrimos que Le Corbusier no solo hacía las compras en los grandes almacenes Le Printemps, o en comercios del Faubourg Saint Antoine en París. Los almacenes le suministraban telas, tapicería y alfombras. Pero Le Corbusier también recorría galerías de arte a la búsqueda de obras de artistas modernos reconocidos que Marcel Levaillant le encargaba: cuadros cubistas de De la Fresnay, Braque y Picasso –cuyos precios, en los años veinte, ya eran casi inalcanzables–, cerámicas griegas y arte africano.¹⁹ Le Corbusier proponía completar estas compras con grabados de Piranesi, cuidadosamente impresos, vistos en una galería.²⁰

La lista de los objetos decorativos se completaba con cuatro obras que Le Corbusier enumeraba de la siguiente manera: “El hombre con turbante caldeo Nº 12ter pátna negra”, “Asirio 102 alto nº9”, “Cabeza griega Nº444”, y “Estela griega Nª 521bis”. Esta última obra se disponía en el dormitorio. Las tres anteriores se ubicaban, respectivamente, en la esquina hacia la puerta escapando al mueble abierto; encima del piano o encima del diván, y sobre un soporte cuadrado posado sobre el mueble, según las anotaciones manuscritas del arquitecto.

18. “Achat de quincaillerie pour Egger [“ébéniste”, ebanista : véase, por ejemplo, la carta de Le Corbusier à Marcel Levaillant, del 20 de enero de 1923 -FLC, H3 -7, 54] au Faubourg Saint Antoine : 1 déplacement (1 matinée entière) (...) Achat de placage de bois au Faubourg Saint Antoine : 3 déplacements (presque 3 après-midi)”. (Carta de Le Corbusier à Marcel Levaillant, del 1 de diciembre de 1923) (FLC, H3 -7, 84).

19. “Je m’empresse de t’informer que je désirerais un dessus du piano, une ou deux peintures, dont une assez grande pour mettre au-dessus du meuble bibliothèque (j’aimerais beaucoup un La Fresnay, mais c’est sans doute très cher), d’autres objets vase antique, bronze ou sculpture (...) Tu sais que j’ai de la peine à m’habituer à la peinture trop moderne, et j’aimerais voir avant que tu achètes définitivement”. (Carta de Marcel Levaillant à Le Corbusier, del 8 de marzo de 1924) (FLC, H3 -7, 94).

Respuesta de Le Corbusier : “Pas trouvé de vase grec [...] Pour 4000 ou 3000 on peut avoir chez Paul Guillaume de magnifiques bois nègres (têtes) comme dans l’E.N. N° (sculptures nègres)”. Carta de Le Corbusier à Marcel Levaillant, del 18 de febrero de 1926 (FLC, H3 -7, 115T); a lo que, el 12 de junio de 1926, Marcel Levaillant replicaría : “J’ai bien reçu l’envoi de Guillaume, les bois nègres sont très bien et font un bel effet sur la bibliothèque.” (FLC, H3 -7, 123).

Por el contrario, la compra de arte moderno no fue tan feliz. El precio de un cuadro cubista “d’un beau Braque période 1911, d’aspect rappelant le Picasso que tu m’avais fait voir” estaba por las nubes. “J’ai oublié le prix, mas je crois me souvenir de 30 à 35000 f. Ainsi va la peinture ... en 1922 on les aurait pour 800 frs, mais personne ne s’en est avisé.” Nota de Le Corbusier à Marcel Levaillant, s/f, pero seguramente de 1926. FLC, H3 -7, 146.

20. “Je pourrais vous trouver de belles gravures de Piranèse représentant les anciens monuments de Rome, gravures célèbres et qui ont été rééditées avec un soin extrême [sic], je joindrais également une ou deux gravures (vue d’optique en couleurs qui sont assez jolies) et qui conviendreraient pour une bibliothèque.

Je vous les ferai encadrer tout simplement sous verre avec filet de papier ou toile”. (Carta de Le Corbusier à Marcel Levaillant, 18 de Noviembre de 1922 (FLC, H3 -7, 44). La referencia a la antigüedad (la Roma imperial) se traduce, en este caso, no por una réplica, sino por la interpretación de Piranesi.

Acerca de la presentación de “El hombre con turbante caldeo”, Le Corbusier precisa, en un detalle en una hoja aparte: “Esta cabeza caldea de yeso con pátina negra debe posarse sobre la pared del fondo de la biblioteca entre la puerta grande y el mueble a la derecha, escapando sin embargo de la puerta que se abre del mueble”.²¹

Le Corbusier dibujó dos apuntes de la escultura titulada Hombre caldeo con turbante: un pequeño esquema a lápiz en el boceto de la planta de la sala de estar y sala de música, y un segundo dibujo más detallado, de mayor tamaño, a tinta, de la parte inferior de la escultura. Este apunte se completa con un esquema del estante diseñado por Le Corbusier y el detalle de la sujeción de éste a la pared. El estante es de contrachapado de raíz (“placage loupe”, en francés) al igual que los muebles, según indicaba Le Corbusier. El apunte dibuja bien las sinuosidades de las vetas de la madera de raíz. (Fig. 6)

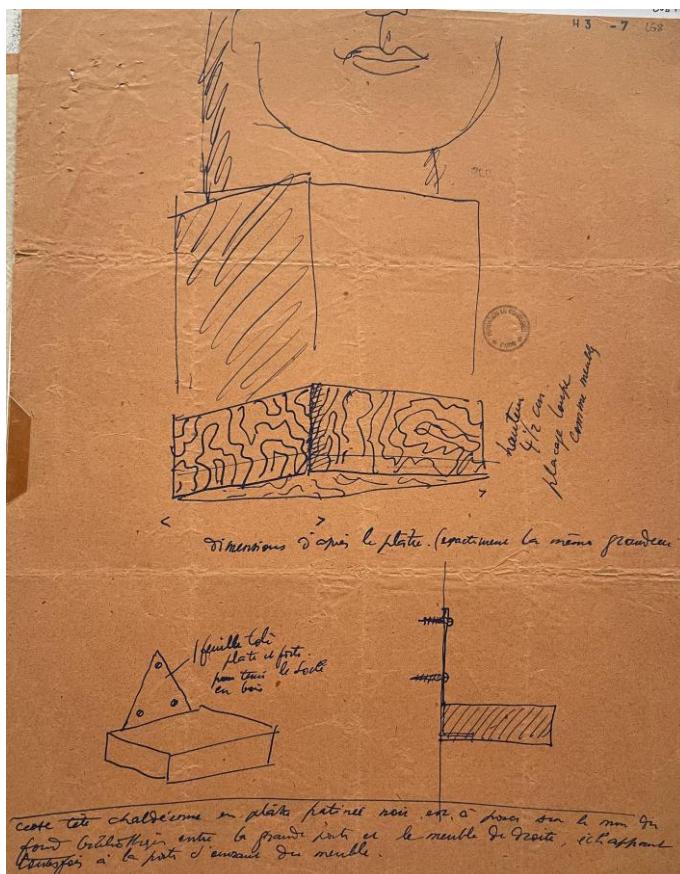


Fig. 6 Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier). Boceto a tinta de la base y del soporte de la copia de yeso de una cabeza de Gudea, 1923. Paris, Fondation Le Corbusier, H3 -7, 268

21. Fundación Le Corbusier (FLC), París : Dibujos H3-7 269 (Croquis de la planta) y H3-7 268 (Boceto del soporte de la réplica de yeso de la cabeza de Gudea): “Cette tête chaldéenne en plâtre patinée noir est à poser sur le mur du fond bibliothèque entre la grande porte et le meuble de droite, échappant toutefois à la porte s’ouvrant du meuble”. La frase es incorrecta gramaticalmente.

Arthur Rüegg identificó esta obra.²² El título no era un invento de Le Corbusier, o una muestra de su escaso conocimiento en historia del arte antiguo: es así como se describía esta cabeza de Gudea a principios del siglo XX.²³ La obra no estaba adscrita al arte neo-Sumerio (III Dinastía de Ur), sino a Babilonia (Caldea) y a Asiria. La obra era un yeso: una copia fabricada por los talleres del Museo del Louvre, descrita como “Tête chaldéenne à turban”, de “Chaldée et Assyrie”, inventariada con el número A112. El original, expuesto en el museo, se describe hoy como Cabeza de Gudea, príncipe de Lagash. Está inventariado como Fouilles E. de Sarsec, 1881, AO13.

Las otras tres réplicas de yeso no habían estado identificadas hasta el presente estudio. Son dos copias de obras griegas y una asiria, según las imprecisas anotaciones de Le Corbusier. Éstas, que incluyen un enunciado, números de inventario, medidas de la obra asiria, y bocetos de las obras asiria y caldea, han permitido su rápida identificación.

Precisamos que el catálogo de copias que consultamos en los archivos del taller de réplicas en Saint-Denis no fue el que Le Corbusier pudiera haber estudiado. Las adquisiciones de réplicas que Le Corbusier efectuó tuvieron lugar un año antes de la edición de dicho catálogo.

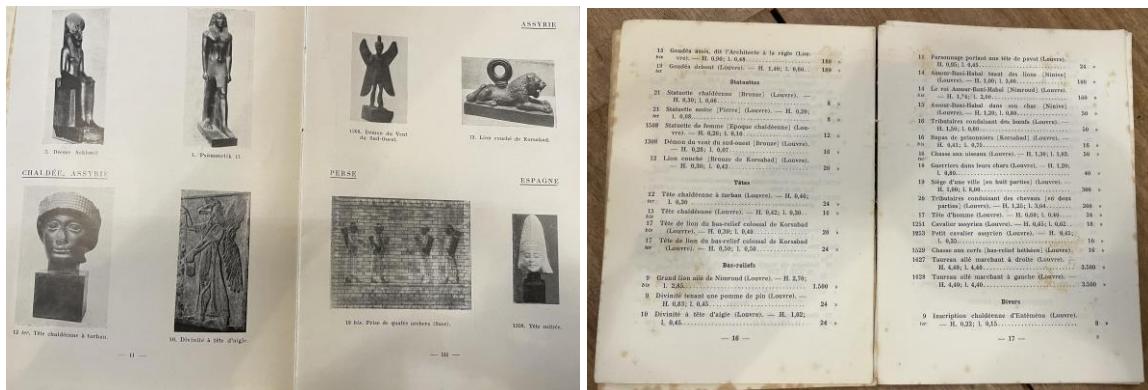
Unas visitas a las salas de exposición del Museo del Louvre, a los talleres de réplicas de yeso del Museo del Louvre en Saint-Denis, cerca de París, y una consulta al catálogo de copias de 1925 (Figs. 7-8), han permitido identificar la obra asiria como un relieve asirio en alabastro: un “Génie bénisseur” de la fachada norte del palacio de Dur Sharrukin (Khorsabad), excavado por Pierre-Émile Botta en 1843-1844, inventariado como AO19866. Fue donado por el embajador francés en Bagdad Pacifique-Henry Delaporte en 1865. Se halla expuesto la sala 229 (Patio Khorsabad), Ala Richelieu, Nivel 0. Es un ortostato de pequeñas dimensiones, estrecho, en buen estado –solo falta un fragmento– poco visible, ubicado en la esquina de un acceso al palacio desde un patio.

La copia se describía como “Divinité tenant une pomme de pin (Louvre)”, con el número 9 (Fig. 9). La referencia del molde era A135. Costaba 24 francos, al igual que la “Cabeza caldea con turbante”. Hoy, cada réplica de yeso costaría 2798 dólares. La copia de la cabeza de Gudea se sigue produciendo, pero en resina, más económica.

Finalmente, las dos réplicas griegas han podido también identificarse. Se trata de la copia de una cabeza de un Lapita, procedente del Partenón, de 440 aC, hallada en el Pireo, adquirida en Atenas, y perteneciente al Museo Británico desde 1802. El número de referencia antiguo del molde era B1626. (Figs. 10-11)

22. Arthur Rüegg, Stanislaus von Moos, *Le Corbusier Before Le Corbusier*, New Haven y Londres : Yale University Press, 2002, p. 126, il. 156. Rüegg escribe: “In May 1923 Le Corbusier ordered four plaster casts from the cast workshop of the Musée du Louvre, to be sent to Levaillant’s apartment”. (p. 127). Rüegg identificó “a turbaned head” (la réplica de la cabeza de Gudea).

23. “Tête chaldéenne à turbant” (*Catalogue Illustré des Moulages des Ateliers du Louvre*, Paris : Musées Nationaux. Palais du Louvre, 1925, pp. 11, 16, Il. 12ter).



Figs. 7-8 *Catalogue illustré des Moulages des Ateliers du Louvre*. Paris, Musées Nationaux, Palais du Louvre, 1925 : 11, 16, fig. 12 ter : Chaldée, Assyrie-Tête chaldéenne à turban, fig. 9 : Bas-reliefs. Grand Palais – Saint-Denis-la-Plaine, Réunion des Musées Nationaux. Atelier des Moulages. Fotos: © Pedro Azara



Fig. 9 Copia de yeso (PA001209) de un relieve con genio protector de la fachada norte del palacio neo-Asirio de Dur Sharrukin, Excavaciones de P.-É.Botta 1843-1844. Patio de Khorsabad. Paris, Musée du Louvre, AO 19866. Saint-Denis-la-Plaine, Grand Palais-Réunion des Musées Nationaux, Atelier des moulages. Foto: © Pedro Azara



Figs. 10-11 Molde y Copia de yeso de la cabeza de un Lapita. Saint-Denis-la-Plaine (Paris), Grand Palais- Réunion des Musées Nationaux, Atelier des moulages. Foto: © Pedro Azara

La otra obra “griega” es, en verdad, un relieve helenístico –o romano–, en mármol, del siglo II o I aC, hallado en Larissa en 1853. Pertenece al Departamento de Antigüedades Griegas, Etruscas y Romanas del Museo del Louvre, y se expone actualmente en la sala 341. Representa una ofrenda a los Dioscuros. Se trata de un exvoto de Danaa y Tonitias. La réplica, con el número 521 bis, e inventario B2224, se describe como “Estela votiva a los Dioscuros” (Figs. 12-13). Costaba 20 francos entonces.²⁴



Figs. 12-13 Molde y Copia de yeso de un relieve helenístico con una ofrenda a los Dioscuros. Saint-Denis-la-Plaine (Paris), Grand Palais - Réunion des Musées Nationaux, Atelier des moulages. Foto del molde: © Pedro Azara

24. Catalogue illustré..., p. 42, núm. 521 (Stèle votive aux Dioscures).

Nos hacemos, sin duda, dos preguntas, al menos: sabemos, a través de breves referencias en tres cartas,²⁵ que Le Corbusier adquirió ante el Museo del Louvre estas copias por cuenta de Marcel Levaillant; también sabemos que fueron enviadas a La Chaux-de-Fonds en Suiza directamente desde el Museo. Le Corbusier advirtió por carta a Marcel Levaillant del envío.²⁶ Las hojas de encargo en posesión del taller de réplicas del Museo del Louvre corroboran estas compres.²⁷ (Fig. 14)

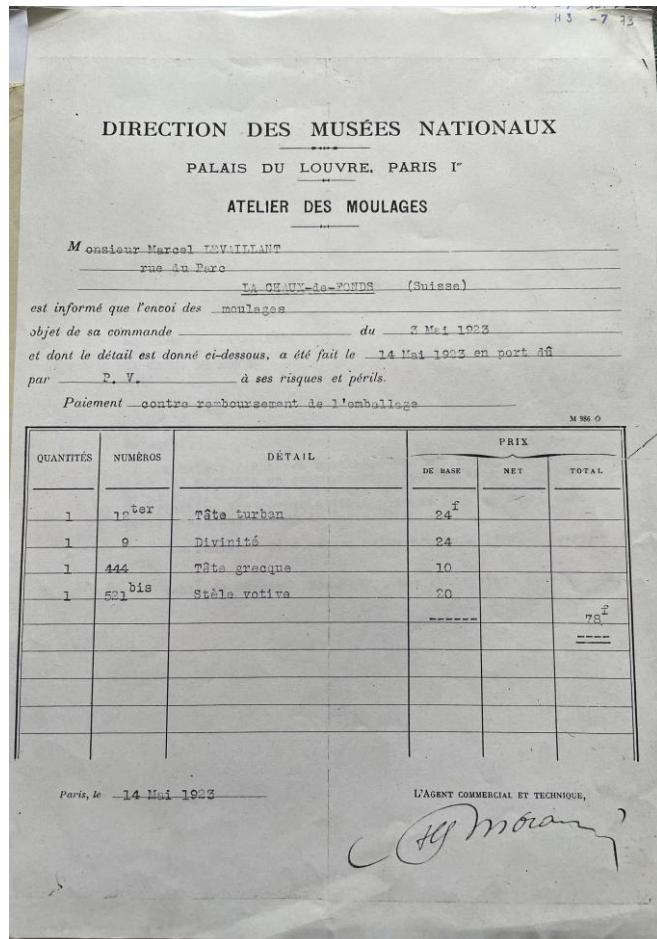


Fig. 14 Direction des Musées Nationaux. Atelier des Moulages. Hoja de encargo de las cuatro copias de yeso adquiridas por Le Corbusier para Marcel Levaillant y enviadas a La Chaux-de Fonds en Suiza, 3 de mayo de 1923. Paris, Fondation Le Corbusier, H3 -7, 73. Foto: © Pedro Azara

25. Cartas de Le Corbusier a Marcel Levaillant, 22 de marzo de 1923 / 17 de abril de 1923 / 1 de diciembre de 1923. (FLC : H3 -7, 68 / H3 -7, 71 / H3 -7, 84).

26. "Je te ferai expédier quelques moulages du Louvre sous quelques jours". (Carta de Le Corbusier à Marcel Levaillant, 22 de marzo de 1923. (FLC : H3 -7, 68).

27. "Direction des Musées Nationaux. Palais du Louvre. Paris I. Atelier des moulages. Commande du 3 mai 1923. Envoi des moulages, le 14 mai 1923 au port dû". (Archives du Département des Ateliers d'art, Moulage & Chalcographie. Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 93217 Saint-Denis la Plaine).

Una última prueba, no detectada hasta entonces, se encuentra en la documentación no del comprador sino, esta vez, del vendedor. Aparece en las fichas de las réplicas en poder del Taller antes citado. Se mencionan, breviadamente, el nombre de algunos eventos y compradores relacionados con dichas copias. El nombre de Le Corbusier, el primero de una corta lista de referencias, se encuentra en cada una de las cuatro fichas de las réplicas. (Fig. 15)

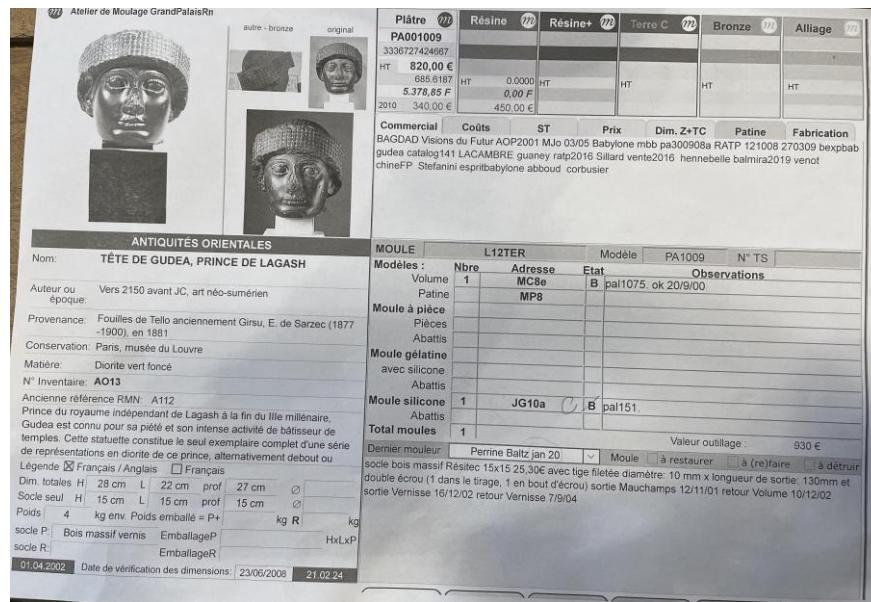


Fig. 15 Ficha de la copia de yeso de una cabeza de Gudea. El nombre del primer comprador mencionado es Le Corbusier. Saint-Denis-la-Plaine (Paris), Grand Palais – Réunion des Musées Nationaux, Atelier des moulages. Foto : © Pedro Azara

Mas, ¿quién decidió la compra de unas copias de yeso? Y ¿por qué precisamente éstas?

Le Corbusier actuaba de dos maneras: respondía a encargos de Marcel Levaillant, pero le proponía también obras. Ya mencionamos la propuesta de arquitecto de unos grabados de Piranesi, así como de tallas africanas (“bois nègres”). Las obras de Picasso, Braque y De la Fresnay eran, sin embargo, encargos de Levaillant à Le Corbusier, como se desprende las cartas antes citadas. No obstante, éstas nada indican acerca de quién decidió la compra de estas réplicas, como tampoco sabemos, por ejemplo, porque se compraron determinadas telas y alfombras. Suponemos que, en estos casos, Le Corbusier actuaba libremente y proponía obras y materiales, atendiendo a los gustos de Marcel Levaillant. Sí sabemos que, unos meses más tarde de estas compras, Levaillant pidió una vasija griega y unas antigüedades. ¿Respondían las réplicas al gusto por las antigüedades de Levaillant? No existe ninguna carta en la que Levaillant manifieste su reacción, positiva o negativa, ante la selección, la compra y el envío de las réplicas de yeso, para cuya adquisición Le Corbusier adelantó el pago.

Las réplicas no eran originales. ¿Era importante que lo fueran para Le Corbusier y, desde luego, para Levaillant? Quizá no lo fuera para Le Corbusier, dada su defensa de la máquina y de la producción industrial. Las réplicas posiblemente fueran percibidas como ornamentos sin gran valor monetario –pero sí simbólico–.

La segunda pregunta que nos podemos plantear es acerca de la selección de réplicas. Dada la intensa formación en historia del arte que se impartía a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, es posible que Le Corbusier supiera que los genios alados neo-Asirios eran figuras protectoras del acceso a espacios interiores. Por otra parte, los Dioscuros también eran figuras mitológicas protectoras del espacio doméstico. Los altares privados dedicados a los Dioscuros, en la Grecia antigua eran, al parecer, comunes. También fueron protectores del espacio urbano en Roma. La ciudad de Roma aún se enorgullece de la presencia de estatuas de grandes dimensiones de Cástor y Pólux en dos plazas de la ciudad.

La elección de una cabeza de Lapita quizá también sorprenda. No responde a la imagen canónica del héroe griego. Los Lapitas, se sabía, combatieron a los centauros borrachos que se desmandaron turbando la tranquilidad del hogar cuando la boda del rey Lapita. ¿Una evocación de la serenidad encarnada por los Lapitas, o un rostro que no se desmarca de la serenidad que emana del rostro de Gudea?

La selección de las obras ¿se hizo sobre catálogo? Le Corbusier ¿vio las réplicas en directo? ¿Existían copias ya moldeadas de todas las que el catálogo ofertaba? O bien ¿Le Corbusier tuvo que encargarlas, a partir de una selección previa sobre catálogo? Le Corbusier se desplazó tres veces al Museo del Louvre para concluir una compra —que no fue inmediata—. En verdad, no sabemos a qué responde esta compra de réplicas de yeso de obras del Próximo Oriente antiguo y de Grecia, y ninguna de Egipto —como hubiéramos esperado si las compras hubieran respondido únicamente al gusto de Le Corbusier—.

Lo único que podemos suponer es que Le Corbusier no desdeñaba las copias, y sabemos que Levaillant conservó la copia de la cabeza de Gudea en sus traslados de casa, presente en una fotografía reproducida en el libro de Arthur Rüegg antes citado.²⁸ Las réplicas fueron escogidas por sus cualidades estéticas, aunque desconocemos si su simbolismo entró en línea de cuenta.

Lo que sí parece es que fueron las únicas obras de arte mesopotámicas, incluso a través de réplicas de yeso, que Le Corbusier utilizó en sus proyectos, un arte que Le Corbusier puso, intencionadamente o no, a la altura del arte griego.

5. Bibliografía citada

AZARA, PEDRO. “La copia como pedagogía: El papel pionero de la Real Academia de San Fernando y las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona”. En *Maquetas y réplicas del patrimonio arquitectónico español, 1752-1929*, editado por Carolina García Estévez. Madrid: Museo del Prado (En prensa).

AZARA, PEDRO, ed. *Sumeria y el paradigma moderno*. Barcelona: Fundación Joan Miró, 2017.

BROOKS, H. ALLEN. *Le Corbusier's Formative Years*. The University of Chicago Press, 1997.

Catalogue Illustré des Moulages des Ateliers du Louvre. Paris : Musées Nationaux. Palais du Louvre, 1925.

ÇELIK, ZEYNEP. “Le Corbusier, Orientalism, Colonialism”, *Assemblage*, nº 17 (1992): pp. 58-77.

28. Arthur Rüegg, *Op. Cit.*, ilustración foto nº 156, p. 126: el pie de foto indica que dicha réplica se halla hoy en una colección privada suiza.

- DEMIREL, EMRE. “The renewable tradition: Le Corbusier and the East”, *Architectural Research Quarterly*, nº 13, 3-4 (2009): pp. 241-250.
- GIRARDELLI, MIYUKI AOKI. “Charles-Eduard Jeanneret, Le Corbusier and the « Orient »”, *do.co.mo.mo Inheritable Resilience: Sharig Values of Global Modernities*, 4, (2021), The 16th International Docomomo Conference Tokyo Japan, 2020+1, Ana Tostoes & Yoshiyuki Yamana, eds., pp. 1296-1299.
- GUERRA, ANDREA. “‘At the Threshold of Silence’: Le Corbusier, ‘Le Parthénon’, and the Vision of Antiquity”, *The Art Bulletin* nº 103, 4 (2021): pp. 85-110.
- HUET, JACOBÉ. “Prospective and Retrospective: Le Corbusier’s Twofold Voyage d’Orient”. En *Muqarnas Online* nº 38, 1 (2021): pp. 291-330.
- LE CORBUSIER. *L’art décoratif aujourd’hui* (1925). París : Flammarion, 1996.
- LE CORBUSIER. *Voyage d’Orient*. París : Les Éditions Les Forces Vives, 1966.
- LÓPEZ GARCÍA, ESMERALDA. “La mediterraneidad en la obra de Le Corbusier. La bóveda catalana lecorbusieriana: Influencias y evolución”. En *Le Corbusier. 50 años después*. Editorial Universitat Politècnica de València, 2016, pp. 1221-1232.
- O’Byrne, María Cecilia. “El museo del Mundaneum : génesis de un prototipo”, *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, nº 2004 (2004): pp.112-135.
- Programas de las diferentes asignaturas que se explican en la Escuela Especial de Arquitectura*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-mudos y de ciegos, 1855, pp. 142-144.
- RÜEGG, ARTHUR-STANISLAUS VON MOOS. *Le Corbusier Before Le Corbusier*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2002.
- SADEN, ALEXANDRE-HANDE SEVER. “Corbusian Monumentality: The Legacy of the Konak from Vernacular System to Modernist Monument”, *Getty Research Journal*, nº 12 (2020): pp. 49-72.
- SCHWARTZ, DANIEL. *Le Corbusier – Villa turque*. La Chaux-de-Fonds : Éditions Glasnost, 1990.
- TOURNIKIOTIS, PANAYOTIS-ROBARTA AMIRANTE, eds. *L’invention d’un architecte. Le voyage en Orient de Le Corbusier*. París : Éditions de la Villette, 2013.