

# LE CORBUSIER visita Bucarest y sus alrededores

## Impresiones del viaje de Oriente

Ricardo Daza

*Le Corbusier visits Bucharest and its environs.  
Impressions from Journey to the East.*

### Resumen

Este artículo trata de las impresiones de Le Corbusier en su visita a la ciudad de Bucarest y sus alrededores, como parte de su conocido Viaje de Oriente. Aquí se narran las aventuras que el joven Le Corbusier vivió en Bulgaria entre el 16 y el 22 de junio de 1911. El autor comenta los dibujos del maestro y sus hallazgos más relevantes: las casas populares en los alrededores de la ciudad, la búsqueda de pinturas del Greco, perdidas en lo alto de los Cárpatos. Nos narra la desilusión del joven frente a los palacios de los reyes búlgaros y el descubrimiento de la exquisita sensualidad de las mujeres de Bucarest, así como su elegante indumentaria, que le recuerda la moda parisina. Finalmente el autor nos describe el encuentro de Le Corbusier con jóvenes y consagrados artistas locales y la visita a los sencillos y elocuentes monasterios de la región de Calderushani. Una intensa travesía que sin duda nos señala la vital importancia que el viaje de estudios tuvo para el maestro suizo.

### Palabras clave

Le Corbusier, Klipstein, Bucarest, Sinaïa, Calderushani, el Greco, Carmen Sylva.

### Abstract

This article is about Le Corbusier's impressions during his visit to Bucharest city and its outskirts, as part of the well known Journey to the East. It tells the adventures that took place at Le Corbusier youth in Bulgaria, from June 16th to 22nd, 1911. The author comments the teacher's drawings and his more prominent findings: the popular houses in the city outskirts happened during the search of Greco paintings, presumed lost in the Carpathians. The author introduces us to the disappointment of the young Le Corbusier in front to the palaces of Bulgarian Kings, and the discovery of the exquisite sensuality of Bucharest's women, as well as their elegant clothing that recalls him the Parisian fashion. Finally the author relates us the encounter of Le Corbusier with some of young and even consecrated local artists, and also the visit to the simple and eloquent monasteries of Calderushani region. Without doubt, a significant journey that reveals the travels importance for the Swiss teacher.

### Key words

Le Corbusier, Klipstein, Bucarest, Sinaïa, Calderushani, Greco, Carmen Sylva.

Recibido: septiembre 30 de 2006

Aprobado: octubre 30 de 2006

## Introducción

Este artículo hace parte de la Tesis Doctoral, *El viaje de Oriente de Le Corbusier*, desarrollada por el autor en la Universidad Politécnica de Cataluña. En la tesis se hace una reconstrucción día a día del mítico viaje que el maestro suizo emprendió en 1911, a la edad de 22 años a través del Danubio, los Balcanes, Constantinopla, Grecia e Italia. Es consabida la importancia del viaje de estudios para algunos de los maestros de la arquitectura moderna. Sin duda esta travesía es una búsqueda por parte de Le Corbusier del mundo clásico. Sin embargo, para llegar hasta él, el arquitecto tuvo que atravesar múltiples parajes. Presentamos aquí las impresiones y descubrimientos de su paso por la misteriosa Rumanía. El lector habrá de ver esta narración como una simple estación, una detención en un largo y arduo camino hacia Oriente.

Estamos en junio de 1911. Le Corbusier<sup>1</sup>, junto a su amigo August Klipstein, se encuentra haciendo un viaje hacia el Oriente, más concretamente hacia Constantinopla, para alcanzar posteriormente Grecia y regresar a su casa en la Chaux-de-Fonds a través de Italia. Se trata de un viaje iniciativo que el maestro suizo hace a la edad de 22 años y que más adelante será conocido como *Le Voyage d'Orient*<sup>2</sup>.

La travesía se prolonga por cinco meses y ocho días. Comienza en Dresden, continúa en Praga para llegar a Viena, donde los compañeros toman el Danubio. Durante algunos días navegan por el río y desembarcan

en pueblos y ciudades de Hungría y Serbia; posteriormente cruzan por entre los Cárpatos y los Balcanes para alcanzar Rumanía. El Danubio sigue su curso en un tramo largo y árido, vadeando la llanura de la Valaquia. Antes de abandonar el gran río, Klipstein y Le Corbusier permanecen ocho días en esta región, tiempo en el que recorren la ciudad de Bucarest y las zonas de Sinaïa y Calderushani. Más breve es el tiempo que se detienen en la ciudad de Giurgiu. Quedan registradas las visitas a los palacios Real de Bucarest, Pelesch y Foishor; a los monasterios de Calderushani y a la iglesia del Paraíso. Su paso por la región merece diez páginas de apuntes y dibujos en sus cuadernos de viaje; además de nueve fotografías. Así mismo, Le Corbusier compra siete postales de diversos motivos, una porcelana y un ícono de 12 francos; y aprovecha su quietud para escribir dos cartas, una dirigida a uno de sus maestros, el escritor, periodista, pintor, músico y crítico de arte William Ritter<sup>3</sup> y la otra a su tía Pauline Jeanneret.

Han transcurrido 14 días desde que los jóvenes abandonaron Viena y 21 desde Praga<sup>4</sup>. En un tramo de la llanura de la Valaquia que aún nos es incierto, Le Corbusier y Klipstein abandonan el Danubio en la ciudad rumana de Giurgiu entre las 3 y las 4 de la tarde, y toman el tramo final en el camino que los conducirá hacia el norte, a Bucarest, situada muy cerca de los Cárpatos Meridionales<sup>5</sup>. Desde el barco ya se anticipaba su imagen, interrumpiendo la desolación que se había apoderado del panorama: "En algún oasis, en la falda de dos o tres dunas

<sup>1</sup> El verdadero nombre de Le Corbusier es Charles-Édouard Jeanneret. En los años veinte cambia su nombre con el fin de inaugurar una nueva figura.

<sup>2</sup> Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Éditions Forces Vives-Fondation Le Corbusier, París, 1966.

<sup>3</sup> Sobre William Ritter, el profesor H. Allen Brooks hace una detallada descripción: "William Ritter (1867-1955) came from a large Neuchâtel family whose engineer father had successfully brought running water to La Chaux-de-Fonds in 1887. William's education was broad and international with periods of study in Neuchâtel, Fribourg, Dole, Prague, Vienna, and Florence. By 1901 he had settled in Munich as music and art critic for various, but mainly Swiss, periodicals. He was an early admirer of Gustav Mahler, yet only recently have historians recognized that his writings rank among the most sensitive and prophetic concerning this Austrian composer. In the visual arts, however, his taste was exceptionally conservative and be it Cézanne or Picasso he had no use for either. He himself was a watercolorist and fond of painting landscapes. He was a man of the world and in the highly cultured milieu of Munich, Prague, and Vienna he held exalted place, enjoying all the proper contacts; his Sunday afternoon salon in Munich attracted many admirers. Ritter was also a biographer and prolific novelist. His literary style

emphasized colorful, flowing sentences rich in verbal pictures. Plots were merely vehicles for vivid descriptions of peasant peoples, their arts, the landscape, with the settings usually being in Slavic countries. *L'Entêtement slovaque* (Paris, 1910 with a copy dedicated to Jeanneret on July 16, 1910) is typical. His enthusiasm for peasant life (see also *Fillette slovaque*) clearly influenced Jeanneret's decision to visit this region in 1911". H. Allen Brooks, "Voyage d'Orient", *Le Corbusier's Formative Years*. University of Chicago Press, Chicago, 1997, p. 217.

<sup>4</sup> El dato tomado del manuscrito donde se mencionan dos veces los días en que transcurre este tramo de la navegación presenta un contradicción en la versión castellana: "Esta carrera de tres días hacia Budapest la hicimos en catorce", p. 45. La versión original reza: "Cette course de trois jours vers Bucarest nous la fîmes en quatorze" p. 32, lo que se confirma más adelante: "C'est le quatorzième jour depuis Vienne; au soir nous serons à Bucarest", p. 40. Charles-Édouard Jeanneret, *El viaje de Oriente*, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984, y Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Éditions Forces Vives-Fondation Le Corbusier, París, 1966.

<sup>5</sup> "...arrivée à Giorgovo le surlendemain à 3-4 heures après-midi départ Giurgiu". Carnet 1, Le Corbusier, *Voyage d'Orient*, Fondation Le Corbusier, París, 1987, p. 66.

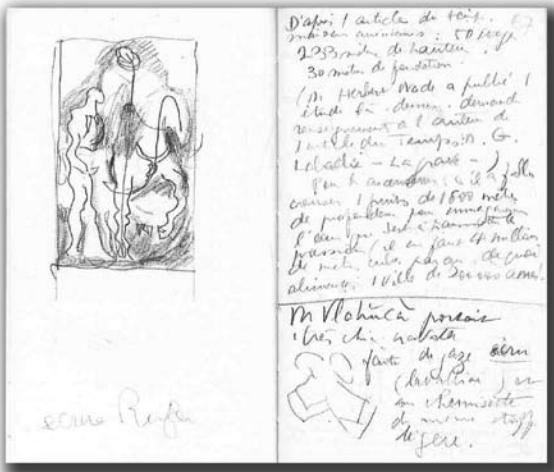


Figura 1: Dibujo de la pintura *San Martín y el mendigo* del Greco  
Fuente: Le Corbusier, *Carnets. Voyage d'Orient*

opuestas, se enclava un pueblo. Tejados violáceos y fachadas frescamente repintadas, desaparecen bajo las acacias”<sup>6</sup>.

Los viajeros llegan a Bucarest en la tarde del viernes 16 de junio y permanecen hasta el 22. El nombre de esta ciudad proviene de la palabra “bucurie”, que significa alegría. Bucarest está poblada por habitantes de diversos orígenes: albaneses, serbios, búlgaros, tártaros, rusos, zíngaros, magiares, széklers, osmalíes, israelitas, armenios, griegos, alemanes, franceses, suizos, etc. La ciudad está cruzada por los ríos Dimbotiva y Colentina.

A diferencia de Viena, Budapest o Belgrado, Bucarest le causa una mejor impresión a Le Corbusier, quizás porque la ciudad muestra menos influencias europeas y se mantiene, por decirlo a la ligera, más auténtica, menos contaminada. Al día siguiente, el 17 de junio, escribe una carta a sus padres<sup>7</sup>:

<sup>6</sup> “Dans quelqu’oasis, au giron de deux en trois dunes opposées, se terre un village. Des toits violacés et des façades fraîchement repeintes, disparaissent sous les acacias”. Le Corbusier, *Le Voyage d’Orient*, op. cit., p. 40.

<sup>7</sup> FLC, R1-5-77(4). “Mes biens chers. Reçu vos lettres à Bucarest où nous sommes depuis vendredi soir. J’explique de suite l’affaire des 200 francs; j’ai pour cela, consulté un banquier à Mohacs (ville de Hongrie) il me dit qu’une banque envoie rarement sur télégramme car elle n’a aucun contrôle. Le banquier me dit: adressez-vous à 1 tiers qui remettra simplement la télégrammé à la banque. Le tiers ce fut toi, et c’est exprès que je te télégraphirai compterieckel. Tu ne devais pas te donner la peine toi-même. Ainsi au cas d’une recidive, remettre simplement la télé à Rieckel. De tels cas peuvent se présenter si nous trouvons sur notre chemin des choses à acheter.”

II. Pour ce qui concerne les frais occasionnés par mes malles les caisses qui pourraient venir dans la suite, (y compris la pierre Lalive qui n'est pas une farce) je les prends à ma charge, bien entendu. Mais comme je ne suis pas à la Chaux-de-Fonds pour les payer et qu'on ne peut le faire du lieu d'expédition, j'aimerais qu'on m'en fasse un

Queridos míos. Recibí sus cartas en Bucarest, donde nos encontramos desde el viernes por la noche. Explíco inmediatamente el asunto de los 200 francos; para ello, consulté a un banquero de Mohacs (ciudad húngara). Me dice él que un banco raramente hace envíos por telegrama, ya que no tiene control alguno. El banquero me aconseja dirigirme a un tercero que simplemente entregará el telegrama al banco. Ese tercero eres tú y es a propósito que te telegafiaré la cuenta Rieckel. No deberías hacerlo tú mismo. Así, en caso de reincidir, solo hay que enviar el telegrama a Rieckel. Casos como estos se pueden presentar si encontramos cosas para comprar, en el camino.

En lo concerniente a los gastos ocasionados por las maletas y cajas que podrían llegar luego (incluyendo la piedra Lalive<sup>8</sup>, que no es una farsa), yo los asumo, claro está. Pero como no me encuentro en la Chaux-de-Fonds para poder pagarlos y como no se puede hacer desde el lugar de expedición, me gustaría que me abran una cuenta que reembolsaré a mi regreso. Lo mismo respecto a lo militar que, sin embargo, tengo el derecho de pagar a mi regreso. Mamá fue muy buena al enviar algo a Albert<sup>9</sup>. Gracias. Tendrá un efecto benéfico. Albert no vive del todo mal. Está delgado como yo y como sus amigos. Pero es amado en medio de los jóvenes alegres y su suerte es más hermosa de lo que sería en la Chaux-de-Fonds. En cuanto a mí, no soy de la teoría de tener ya una posición estable a los 25 años. Es demasiado temprano. Hay que vivir primero y adquirir solidez para la vida. Lo triste de nuestra época es que son los padres quienes deben padecer, y aún más puesto que no comparten

compte que je rembourserai à mon retour. Idem pour le militaire que j'ai le droit pourtant de régler à mon retour. Maman a été très bonne d'envoyer quelque chose à Albert. Merci. Ce sera d'un effet salutaire. Albert ne vit pas mal du tout. Il est maigre tout comme moi et comme ses amis. Mais il est aimé au milieu des gens jeunes et gais et son sort est plus beau qu'il ne serait à la Chaux-de-Fonds. Pour moi je ne suis pas de cette théorie d'avoir une position déjà faite à 25 ans. C'est beaucoup trop tôt. Il faut d'abord vivre et se faire des reins pour la vie. Ce qu'il y a à notre époque de triste c'est qu'alors ce sont les papas qui doivent en souffrir et cela d'autant plus qu'ils ne partagent pas cette opinion. Je me sens porté à 1 concep de vie moins ligoté. Et je voudrais une vie plus comme une symphonie que comme un tic-tac d'horloge. C-à-d qu'il faut ajouter pour être sage au sérieux la folie. Au revoir la dessus, à tante à vous de bons Becks et à Anny aussi”.

<sup>8</sup> Lalive es el apellido de uno de los profesores del Atelier d'Art de la Chaux-de-Fonds.

<sup>9</sup> Albert Jeanneret, su hermano, aún se encuentra en Hellerau, cerca de Dresden culminando sus estudios en música.

esta opinión. Me siento inclinado a un concepto de vida con menos ataduras. Y quisiera más una vida como una sinfonía que como un tic tac de reloj. Es decir, que para ser sabio hay que añadir la locura a la seriedad. Con esto los dejo, besos para la tía y para ustedes y también para Anny<sup>10</sup>.

El recorrido por la ciudad comienza con la visita al Palacio Real de Bucarest, donde Le Corbusier hace un dibujo esquemático en su cuaderno<sup>11</sup> (Figura 1): se trata de la pintura *San Martín y el mendigo* del Greco<sup>12</sup> (Figura 2). En el dibujo enfatiza algunas de las líneas que le han servido al artista para disponer los personajes de la obra. La vertical es el eje dominante de la composición. Sobre ella están dispuestos la cabeza, el torso y las manos de San Martín, así como el remo delantero del caballo que apoya al suelo. El centro estratégico de la pintura coincide con las manos del religioso sosteniendo las riendas del corcel. A la misma altura, el Greco dispone la cabeza del mendigo y del caballo. Estamos frente a una dominante línea vertical y una insinuada línea horizontal, como base compositiva de la pintura. Además, Le Corbusier complementa el trazo con una línea de doble curvatura, que religa los personajes; una línea que va de la cabeza del caballo y continúa por la garganta y el pecho coincide con el pie derecho de San Martín y termina en la mano derecha del mendigo. La noción de la curva sobrepuerta al ángulo recto, menos evidente y más intuitiva, pero igualmente premeditada, recoge el espíritu dual de su propio pensamiento. Le Corbusier ha descubierto el trazo regulador que soporta compositivamente la pintura del Greco.

Este hallazgo puede ampliarse a partir de un comentario en su manuscrito, cuya esencia será retomada por él mismo años después en la revista *L'Esprit Nouveau*<sup>13</sup>:

*"El Greco era para los historiadores de arte, obstinados en los murillo, los zurbarán y los velásquez, un incidente cronológico apenas señalado. Ante el maestro, los escuderos antedichos habían levantado la cabeza descaradamente durante trescientos años. ¡Y no obstante, Cézanne está muerto! Y Cézanne fue uno de los que más amó al Greco y extraió el modernismo que este precursor había inscrito en sus telas desde hace 300 años"*<sup>14</sup>.

No es descabellado el puente que Le Corbusier traza entre el Greco y Cézanne, pues en la obra de Cézanne, a diferencia de las Monet o Rodin<sup>15</sup>, Le Corbusier constata el pertinaz empeño del artista para la elaboración del armazón de la obra. Su obra está sustentada por módulos o trazados reguladores, en ella prima el ángulo recto,

<sup>10</sup> Anny es la cocinera de la familia de Le Corbusier. Carnet 3, Le Corbusier. op. cit., p. 3, nota 25.

<sup>11</sup> Carnet 1, Le Corbusier, *Voyage d'Orient*, Fondation Le Corbusier, París, 1987, p. 66.

<sup>12</sup> El Greco ha representado a San Martín como un noble y refinado joven, revestido de armadura damasquina en oro, montado sobre un caballo blanco de raza árabe. A su lado, un mendigo recibe su capa, que en un gesto de caridad San Martín ha partido en dos con su espada, para cubrir al desamparado mendigo. Tras los remos delanteros del caballo, el paisaje del Tajo, junto al puente de Alcántara en Toledo.

<sup>13</sup> Ver el artículo: "Vie de Domenico Théotocopuli El Greco", *L'Esprit Nouveau*, No. 3, p. 272. Una relación inusitada entre el Greco y *L'Esprit Nouveau* nos la ha proporcionado el escritor mexicano Alfonso Reyes en "Góngora y el Greco", *España en la obra de Alfonso Reyes*, Fondo de Cultura Económica, México 1990, P. 655.

<sup>14</sup> "Gréco, c'était pour les historiens d'art, obstinés sur des Murillo, des Zurbaran, et des Velasquez, un incident chronologique pas même signalé. Devant le maître, les valets sus-nommés avaient effrontément levé la tête pendant trois cent ans. –Et pourtant, Cézanne est mort déjà! et Cézanne fut un de ceux qui aime le plus Gréco et y puisa le modernisme que ce précurseur avait depuis 300 ans inscrit sur ses toiles". Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, op cit., pp. 45-46.

<sup>15</sup> "Si Claude Monet es ya muy caduco es porque ignoró la física de la plástica. Lo mismo hizo Rodin". A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, "Sur la plastique", *L'Esprit Nouveau*, No. 1, 1920, pp. 38-48.



Figura 2: *San Martín y el mendigo* del Greco

Fuente: August L. Mayer, *Dominico Theotocopuli, El Greco*



Figura 3: *El martirio de San Sebastián* del Greco

Figura 4: *La adoración de los pastores* del Greco

Figura 5: *La sagrada familia* del Greco

Fuente: August L. Mayer, Dominico Theotocopuli, *El Greco*

el triángulo equilátero, el triángulo egipcio, la sección áurea, etc., al igual que en la arquitectura de Miguel Ángel, o en la pintura de Poussin, Chardin, Rafael, Ingres, Corot, Seurat e incluso del propio Rousseau<sup>16</sup> y por supuesto del Greco. En todos estos, el arte “es una cosa bien constituida y sus leyes son generales”: para Le Corbusier no existe obra de arte sin sistema de base, de soporte<sup>17</sup>.

El encuentro con la obra del Greco, que a simple vista puede parecer una anécdota más de este viaje, guarda tanto para Le Corbusier como para Klipstein un sentido más determinante. De hecho, no solo significa una fuerte influencia sobre el mencionado Cézanne: el descubrimiento del Greco es una de las excusas que dio pie al viaje de Oriente. Sí, el Greco es uno de los motores de la travesía y Klipstein su gestor. Pero, ¿quién es el Sancho Panza de nuestro Quijote?

Auguste-Maria Klipstein nació en Flandes en 1885, dos años antes que Le Corbusier. Sus estudios para bibliotecario lo llevaron a convertirse en un apasionado del arte, específicamente de la pintura. Su afición lo condujo a la Universidad de Munich y a París, en aras de conseguir un diplomado en Historia del Arte. En esta última ciudad descubrió la obra de Cézanne, Manet y Lautrec, entre muchos otros. Luego de un viaje a España, Klipstein conoció la obra del Greco, que despertó en él un interés tal que posteriormente elaboraría su tesis doctoral sobre ella<sup>18</sup>.

Es así como Klipstein decide emprender la búsqueda de los grecos. Y su necesidad de practicar el idioma francés lo lleva a poner un anuncio en su universidad para conseguir un compañero de viaje de habla francesa. Por este motivo, y por compartir su pasión por los viajes, la pintura y la artesanía, Le Corbusier será el elegido. Sin embargo, este último impone la condición de, una vez encontrados los cuadros, partir juntos rumbo a Estambul<sup>19</sup>. Como las ocho pinturas que buscaban en Budapest habían salido de allí (Le Corbusier los creía en Munich)<sup>20</sup>, las pesquisas conducen a nuestros viajeros a Bucarest, al Palacio Real, precisamente donde estamos. De las obras que pertenecieron a la colección personal de Carmen Sylva –nombre con el que se conocía a la reina de Bulgaria, Elizabeth di Weid (también poetisa, mecenas y pintora)– solo se hallan cuatro en el palacio: *El martirio de San Sebastián*, *La adoración de los pastores*, *La sagrada familia*, y por supuesto *San Martín y el mendigo* (Figuras 3 a 5). ¡Una verdadera lástima para el pobre Klip!

Por su parte, Le Corbusier está impresionado con el artista que le recuerda a Cézanne. Comentarios elocuentes sobre un pintor no los hacía desde los referidos a Bruegel en Viena. El joven observa que en la pintura del Greco,

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> “El arte es una cosa bien constituida y sus leyes son generales. No se evade lo que es. Los grandes han tomado las cosas de la tierra y han construido con ellas. Existen elementos primarios y derivados. Todo el mundo puede gozar de ellos. Sin esto no puede haber obra plástica. Una estética, una obra de arte son ante todo sistemas. Una actitud no es un sistema. El genio es un sino individual. El genio se expresa mediante sistemas. No existe obra de arte sin sistema”. *Ibid.*

<sup>18</sup> Recordemos que era Wilhelm Worringer su relator en esta labor. Según el profesor Max Vogt, los diarios de viaje de Klipstein están plagados de notas literales del libro de su mentor, *Abstraktion und Einfühlung*. Adolf Max Vogt, “Remarks on the ‘Reversed’ Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein”. En *Assemblage. A Critical Journal of Architecture and Design Culture*. No. 4, octubre de 1987, p. 39.

<sup>19</sup> Incluso el itinerario inicial incluía una visita a El Cairo, en Egipto.

<sup>20</sup> En la carta que Le Corbusier envía a William Ritter desde el Danubio (Carlowitz) da entender que los grecos iban camino a Munich; sin embargo, en carta del 10 de marzo de 1911, enviada antes de emprender el viaje de Oriente desde Neu-Babelsberg (Alemania) y dirigida a Agusto Klipstein, evidencia que Le Corbusier tenía conciencia de que los grecos se encontraban en Bucarest. Tal vez se trate de un olvido pasajero.

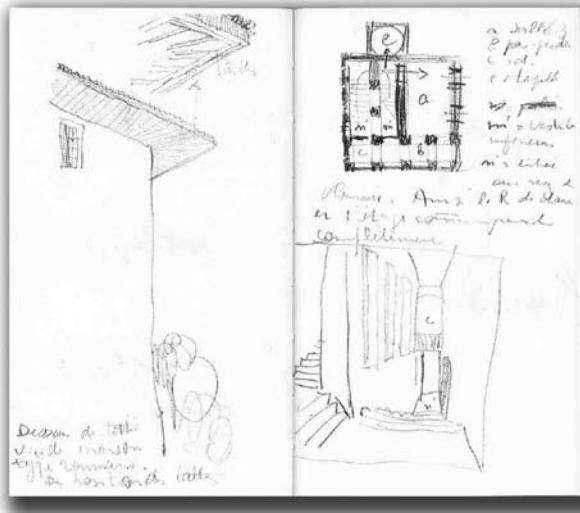


Figura 6: Dibujo de una casa en los alrededores de Bucarest  
 Figura 7: Dibujo de una casa en los alrededores de Bucarest  
 Fuente: Le Corbusier, Carnets. Voyage d'Orient



"emergen colores nacidos como de Cézanne, esa ordenación agitada y ese dibujo extraño, esas formas y esas manchas desconcertantes –aristocratismo español trascendente, filtrado a través de una sangre helénica, sensualidad y grandiosidad de misticismo católico en carnes enfebrecidas"<sup>21</sup>.

Sus deducciones, además de hacer referencia al origen griego del artista y a su vasta influencia española, dan cuenta de un sorprendente hallazgo: Le Corbusier ha descubierto al Greco como si de vasijas se tratara. Y al enunciar la "ordenación agitada", también aluden a la noción de contradicción aparente, de pares dialécticos que son frecuentes en sus pensamientos. Como Le Corbusier, el Greco –o Domenico Théotocopuli– deja su tierra natal, Creta, en busca de nuevos horizontes. Este, y todos sus viajes en general, se hacen fundamentales como experiencias formativas; así llega a Venecia, donde se convierte en alumno de Tiziano y Tintoreto. Nápoles y Roma hacen parte de su itinerario, y es en esta última ciudad donde tiene su primer contacto con la pintura española. Aunque, como para nuestro protagonista, Italia (a diferencia de España) será una importante escuela, el Greco debe emigrar hacia Toledo. Es gracias a su arquitectura, y específicamente a El Escorial, que para Le Corbusier la obra de este pintor adquiere un carácter singular. Pero además de la pintura, el Greco sentía una atracción profunda por la mecánica y por la arquitectura misma. Como hombre del Renacimiento, sus inquietudes se trasladaban a estos campos, de manera similar a Le Corbusier, cuya versatilidad en las diversas manifestaciones artísticas y áreas del conocimiento se convertirá en la principal característica que lo diferencie de sus contemporáneos<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> "De ceux d'où émergent ces couleurs nées comme de Cézanne, cette ordonnance mouvementée et ce dessin étrange, ces formes et ces taches déroutantes –aristocratisme espagnol transcendant, filtré à travers un sang hellénique, sensualité grandiose de mysticisme catholique en des chairs enfiévrées". Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, op cit., p. 47.

Mies van de Rohe definía así a Le Corbusier: "Todo el mundo reconoce ahora que Le Corbusier ha sido un gran arquitecto y artista, un verdadero innovador. Desde 1910, cuando lo conocí por primera vez, me ha recordado siempre a los grandes artistas del Renacimiento que construían, pintaban y esculpián, todo al mismo tiempo". Fritz Neumeyer, "Último adiós a Le Corbusier", *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*, Ed. Croquis, Madrid, 1995, p. 504.



Figura 8: Villa Jeanneret-Perret  
 Fuente: H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*

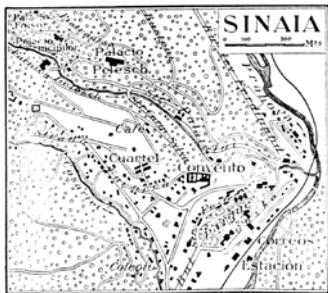


Figura 9: Plano de Sinaia  
Fuente: Enciclopedia Espasa



Figura 10: Palacio Pelesch en Sinaia  
Fuente: Enciclopedia Italiana



Figura 11: Palacio Foishor en Sinaia  
Fuente: Enciclopedia Espasa

Dejemos de un lado estas coincidencias y volvamos a Klipstein, quien aún no se da por vencido. La búsqueda de los grecos debe continuar, y para ello deciden, a pesar de la oposición inicial de Le Corbusier, partir hacia una remota y pequeña ciudad al norte de Bucarest, perdida entre los Cárpatos. Ya de camino, nuestro protagonista hace en su cuaderno una serie de dibujos sobre casas de la región. En el primero recoge la esquina de una casa y su alerón, sobre el cual dibuja un detalle de la disposición de los tablones en la cubierta (Figura 6). A la derecha aparece un esquema de lo que podría ser la planta de la casa, ahí rescata la distribución eficiente que se obtiene mediante el empleo de un pasillo. De este dibujo llama la atención el elemento "e", que el joven denomina como una capillita, una hornacina incrustada en la pared del rellano de la escalera<sup>23</sup>. Ya es posible ver que no solo su trazo comienza a hacerse más claro, sino también su intención de documentar lo visto. Aparecen entonces en adelante, y por lo general, una perspectiva, una planta y un detalle (y en otras ocasiones, un corte), lo que evidencia un avance en la forma de observar los edificios de una manera analítica<sup>24</sup>.

En el siguiente dibujo (Figura 7), vemos una casa y a su izquierda una tumba. Por estas regiones es frecuente que la muerte esté justo al lado de la vida, de la cotidianidad. Además de la cruz, Le Corbusier señala la puerta traslúcida que se encuentra desplazada del eje central de la fachada<sup>25</sup>. Y a su lado, la misma casita vista desde otro ángulo. Se entreven de esta manera dos aspectos que serán destacables dentro de la obra de Le Corbusier: la idea de disponer el acceso junto a uno de los vértices del volumen y el sentido de pureza de este último. Estos elementos no tardarán en aparecer como influencia, la casa Jeanneret-Perret, que proyectará en 1912, evoca sin dificultades la cubierta inclinada que comienza a tomar distancia del volumen (Figura 8) y cuya presencia desaparecerá de su obra hasta los años treinta, privilegiando a la propia horizontal como remate de la edificación<sup>26</sup>.

Finalmente, y no sin antes pasar por la fragante población de Câmpina<sup>27</sup>, nuestros personajes llegan a su destino. Se trata de Sinaia (Figura 9), ubicada a 125 kilómetros de Bucarest y a 1,400 metros de altura en las montañas Bucegi en la cordillera de los Cárpatos. Esta población era conocida por su antiguo convento, que servía de hospedaje a los viajeros que venían de los Cárpatos o a los que iban allí durante el invierno. Pero debe su existencia a los palacios de verano que en ella hizo construir el rey de Rumania, Carlos di Hohenzoller, esposo de Carmen Sylva, en 1883. Eran las residencias predilectas de la naciente aristocracia rumana. Sus nombres son Pelesch y Foishor (Figuras 10 y 11), el primero más grande que el segundo. Por desgracia, y para aumentar la molestia de Le Corbusier, los cuatro grecos restantes están repartidos en ambas edificaciones: en Pelesch, *Cristo llevando la cruz* y *Diego de Covarrubias* (Figuras 12 y 13); y en Foishor, *El martirio de San Mauricio* y *Cristo y la Virgen María* (Figuras 14 y 15). Para completar su disgusto, Le Corbusier se sorprende negativamente

<sup>23</sup> “Ainsi le R de chaus et l'étage communiquent complètement”, Carnet 1, Le Corbusier, op. cit., p. 63.

<sup>24</sup> La forma en que Le Corbusier expone algunos de sus proyectos en *L'Œuvre complète* no está muy lejos de la organización de los dibujos en este par de páginas del cuaderno.

<sup>25</sup> Compárese esta puerta con la empleada en la villa Schwob de 1916.

<sup>26</sup> “Conocéis la casa tal como nació, más o menos normalmente, con el tejado sobre el muro primitivo: poco a poco evoluciona en una búsqueda cada vez más acusada de la horizontal, hasta que, llegada a un período de claridad intelectual como el Renacimiento, alcanza la todopoderosa horizontal, la horizontal que en lo alto termina la composición con una línea categórica, mientras que hasta este momento la composición se escapaba en los paños oblicuos de los tejados, gobletes, buhardillas, etc.”. Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993, p. 17.

<sup>27</sup> En los alrededores de Câmpina existen manantiales de petróleo cuyo olor hace irrespirable el aire de la región.

con los interiores de los palacios, la exagerada decoración –por demás de mal gusto– le incomoda tanto que lo registra en su manuscrito de la siguiente manera<sup>28</sup>:

*"Subíamos por la escalera de honor del palacio de Carmen Sylva; nos costaba mucho creernos en la realidad. Era muy feo. Pasamos, Dios sabe cuántas salas en el barullo de las cuales encontramos los greco que andábamos buscando [...]. Las habitaciones que atravesamos eran mezquinas y fallidas. Desde el piso hasta el techo, se acumulaban innumerables bibelots, toda la quincallería de arte de los éxtasis 'homaisianos'<sup>29</sup>. No podíamos dar crédito a nuestros ojos. Los lacayos nos señalaban, aquí y allá, siempre en algún rincón perdido y negro, ese San Jorge, esa Natividad, esta Boda de la Virgen, para los que Auguste había emprendido este viaje. Numerosos bodrios en lugares de honor, infames; y encima de los muebles, retratos fotográficos, como en casa de mi conserje, en París. He tomado nota, para que usted me crea, de las dimensiones de la sala donde se encuentra la Boda de la Virgen. La mitad de la habitación está sobrealzada a la altura de un peldaño y aislada en medio de una columnata de madera donde cuelgan unas cortinas [...]. Enfrente del greco y tapándolo un poco, un busto en mármol blanco de la reina. Sobre algunas mesas un calendario y fotografías amontonadas, en marcos de cuero o de peluche [...]. Reparamos en algunos de los cubiertos de peluche rojo, incluidos pies y respaldo. Flecos y borlas dan a entender a cualquiera la posición del propietario. Y en la sala de música, a donde van a jugar como en un templo los jóvenes protegidos que la reina-mecenas atrae desde Europa, es peor, os lo juro: ipara no creérselo!"<sup>30</sup>.*

Y como si el desaire fuera insuficiente, Klipstein y Le Corbusier aún deben enfrentarse a una dura realidad: "iel cuarto greco, que languidece en la pared, es falso!" Luego el joven Le Corbusier descubrirá que no se trata de una situación inusual: muchas de las obras del Greco fueron copiadas por su hijo Georges, conocido por su trabajo como arquitecto; incluso el mismo Greco reproducía en varias ocasiones sus propias pinturas, como en el caso de *San Martín y el mendigo*, del cual hizo cuatro versiones (Figuras 19 a 22). En 1853, varias de las obras del Greco que se encontraban (no se sabe cómo)

<sup>28</sup> No hay referencia de cuál de los dos palacios es exactamente el que está describiendo Jeanneret, pero de la magnitud que aparece en el texto, se deduce que se trata de Pelesch; aunque para efectos de evidenciar su redundancia ornamental, da igual cuál sea.

<sup>29</sup> Se trata de un adjetivo que deriva de Homais, el burgués y aborable farmacéutico de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Le Corbusier vuelve a referirse a Homais en *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 218, y en *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 76. El término es utilizado para calificar negativamente su percepción de ciertos interiores.

<sup>30</sup> "Nous montions l'escalier d'honneur du palais de Carmen Sylva; nous avions peine à nous croire dans la réalité. C'était très laid. Nous passâmes, Dieu sait combien de salles dans le fouillis desquelles nous trouvâmes les Greco que nous cherchions. Des huit que nous devions voir, quatre malheureusement étaient à Sinaïa, la résidence d'été. Les chambres que nous traversions étaient étroites et ratées. Du plancher au plafond, s'accumulaient d'innombrables bibelots, toute la quincaillerie d'art des extases 'homaisiennes'. Nous n'en pouvions croire nos yeux. Les laquais nous signalaient, ici et là, toujours dans quelque coin perdu et noir, ce Saint Georges, cette Nativité, ce Mariage de la Vierge, pour lesquels Auguste avait entrepris ce voyage. De nombreuses crûtes étaient aux places d'honneur, infâmes; et sur les meubles des portraits photographiques, comme chez ma concierge, à Paris. J'ai pris note, pour que vous me croyiez, Madame, de la salle où se trouve le Mariage de la Vierge. Les dimensions sont de trois mètres de large, six de profondeur. La moitié de la chambre est surélevée d'une colonnade de bois où pendent des rideaux. [...] Devant le Gréco et le cachant un peu, un buste de la reine en marbre blanc. Sur quelques tables, un almanach, et des photographies en masse, en des cadres de cuir ou de peluche [...]. Nous en remarquons de ces derniers qui sont couverts de peluche rouge, pieds et dossier compris. Des franges et des flocs disent à chacun l'aisance du propriétaire. Et dans la salle de musique, où s'en vont jouer comme en un temple, les jeunes protégés que la reine-mécène attire d'Europe, c'est pire, je vous jure: c'est à n'y pas croire!". Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, op. cit., pp. 48, 49.



Figura 12: Cristo llevando la cruz del Greco

Fuente: August L. Mayer, Dominico Theotocopuli, *El Greco*



Figura 13: Diego de Cobarrubias del Greco

Fuente: August L. Mayer, Dominico Theotocopuli *El Greco*



Figura 14: *El martirio de San Mauricio* del Greco

Fuente: August L. Mayer, *Dominico Theotocopuli El Greco*



Figura 15: *Cristo y la Virgen María* del Greco

Fuente: August L. Mayer, *Dominico Theotocopuli, El Greco*

en las colecciones del rey Felipe de España fueron vendidas en subasta pública. En la redacción de *L'Esprit Nouveau* se asociará la venta con el recuerdo de esta amarga experiencia del pintor:

*"Un lote disparatado es enviado a Bucarest, donde acababa de ser creada una nueva dinastía de reyes, que colocan junto a sus muebles algún greco adquirido en el montón y los usan para adornar los gabinetes de Carmen Sylva codo a codo con las más detestables pinturas, con los más asquerosos muebles, con las más detestables chucherías!"<sup>31</sup>.*

Y a juzgar por este penoso recuerdo, si "los muros de una morada reflejan el alma que la habita", ya podremos deducir qué clase de nueva dinastía es la de su majestad Carmen Sylva<sup>32</sup>.

Una vez superada la decepción, los jóvenes regresan a Bucarest. Le Corbusier recogerá el espíritu de la ciudad en carta que escribirá a una misteriosa dama, profundamente admiradora de Carmen Sylva<sup>33</sup>:

*"¿Qué decirle de esta ciudad llena de árboles, que se extiende lejos, pero ofreciendo siempre el aspecto cerrado de un barrio de 'petits maîtres'? Los pisos no sobrepasan el segundo y las calles se cierran pronto. La arquitectura es fútil como la vida aquí; L'Ecole de Beaux Arts por todas partes, porque solo los arquitectos diplomados en París trabajan aquí. Si es banal, es que no es feo. Bucarest no tiene ni la heterociclicidad ni las fealdades de las ciudades alemanas. Los ojos no se detienen ni en los perfiles conocidos, ni en las guirnaldas conocidas de memoria. Son enteramente libres y se van con los ídolos que pasan, y en Bucarest es domingo toda la semana..."<sup>34</sup>.*

Nuestro personaje también toma una fotografía de una calle comercial de Bucarest (Figura 16). Su atención parece estar centrada en el cochero, probablemente ese mismo que describe en su manuscrito:

<sup>31</sup> "Un lot disparate est expédié à Bucarest où vient d'être créée la nouvelle dynastie qui se met dans ses meubles et quelques Greco, acquis dans le tas, se trouvent les boudoirs de Carmen Silva, côté à côté avec les plus innénarrables peintures, les plus innénarrables meubles, les plus innénarrables bibelots". Tomado de *L'Esprit Nouveau*, que publicará en su tercer número un artículo dedicado a la vida y obra del Greco, de donde se extraen estos datos. El artículo está firmado por Vauvrey, seudónimo de Ozefant, pero para escribirlo tuvo que haber recluido ayuda de Le Corbusier, pues, como señalamos, fue este quien protagonizó la aventura". "Vie de Domenico Theotocopuli El Greco", *L'Esprit Nouveau*, No. 3, p. 282.

<sup>32</sup> "Vous m'accorderez, n'est-ce pas que les murs d'une demeure réfléchissent l'âme qui l'habite, et, considérant que je ne juge que par ce que mes yeux me montrent, après m'avoir lu, vous me pardonnerez!". Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, op. cit., p. 45.

<sup>33</sup> Según el profesor italiano Giuliano Gresleri, profundo conocedor del viaje de Oriente, la carta puede estar dirigida a la madre de Le Corbusier (podría tratarse también de su tía Paulina). Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*, Ed. Marsilio, Fondation Le Corbusier, Venecia, 1984. Segunda edición, 1995, p. 141.

<sup>34</sup> "Que vous dire de cette ville pleine d'arbres, qui s'étend loin, mais offrant toujours l'aspect clos d'un quartier de 'petits-maîtres'? Les étages ne dépassent pas le deuxième, et les rues se ferment vite. L'architecture est futile comme la vie d'ici; de l'Ecole des Beaux-Arts partout, car seuls les architectes diplômés de Paris travaillent ici. Si c'est banal, ce n'est pas les hétéroclismes et les laideurs des villes allemandes. Les yeux ne s'arrêtent ni aux profils connus, ni aux guirnaldes sues par cœur. Ils sont libres tout entiers et s'en vont aux idoles qui passent; Et Bucarest est en dimanche toute la semaine...". Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, op. cit., p. 50.

*"Innumerables corceles piafan. Cocheros eunucos, muy gruesos y hablando con voz aguda, lanzan sus corceles fog"*<sup>35</sup>.

En otra fotografía, Le Corbusier retrata una edificación blanca, que no parece corresponder a las intenciones que ha venido capturando con su cámara Cupido 80 (Figura 17). Pero la extraña relación entre los dos volúmenes básicos que la componen (la intersección, los niveles que no coinciden, la presencia del arco), da pie para detectar otro aspecto sobre el que luego reparará: al arquitecto que buscará regir su obra bajo reglas generales, también le interesarán ciertas excepciones estilísticas que sobre las primeras se suscitan<sup>36</sup>.

Las calles de Bucarest traen consigo otra revelación: su olor. En la ciudad se respira un aroma de *lys* similar al que emana de las mujeres vienesas, del mismo *lys* que venden los zíngaros. Señal inequívoca de la presencia de aquellos seres fascinantes, "mujeres espléndidas de teces amarillas bajo cabellos negros y ojos embrujadores". Y al igual que en aquellos pueblecillos que había visto a lo largo del Danubio, los trajes que ellas usan atraen la atención de Le Corbusier: son vestidos claros y sencillos. En una Bucarest que hasta el momento parece traer solo amargas experiencias, la estampa de los zíngaros se convertirá para ellos en un símbolo, en la única expresión posible de esta ciudad, incluso por encima de su arquitectura<sup>37</sup>. En la mujer Le Corbusier descubre la supremacía de la carne, de una implacable sensualidad. Es como si, en cuanto a ese aspecto se refiere, Bucarest estuviera llena de París, y a diferencia de las reminiscencias anteriores, esta vez es algo placentero. Aquí ellas también se peinan y son hermosas, se adornan con trajes exquisitos. Así lo pudieron comprobar al asistir a un desfile en la vía Victorii, donde las mujeres estaban acostadas perezosamente y sus trajes casi parisinos con tejidos sumtuosamente sobrios, sus grandes sombreros negros o grises o azules que agitaban una enorme pluma, o también sus pequeños tocados sobre su cabellos invasores, les recordaban las seductoras visiones del París *chic*: "fatalmente se siente que todo aquí mueve al culto a la mujer; y parece que el ídolo de esta ciudad, la gran diosa, es solamente la mujer, por culpa de su belleza"<sup>38</sup>.

Precisamente son las mujeres los motivos de seis de las postales que Le Corbusier adquiere en Bucarest. Pero la razón que lo ha impulsado a hacerlo va más allá que su febril admiración por el sexo opuesto. Los trajes que lucen llevan estampas íntimamente ligadas con un tema que se ha hecho crucial a lo largo de este viaje: la representación de la naturaleza. Una de las imágenes que ahora encuentra tan llamativas le servirá años más tarde para desarrollar el tema del arte como creación humana, nuevamente en *L'Esprit Nouveau*.

<sup>35</sup> "Des équipages piaffent, innombrables. Des cochers tous eunuques, très gras et parlant d'une voix grêle, lancent à travers les 'calei' encombrées leurs coursiers fougueux et splendides. Tous ces cochers sont presque debout, drapés dans une toge de velours bleu sombre. Et le cliquetis des mille sabots sur le dur pavé est une musique ou un rythme qui ne s'éteint presque dans la nuit". *Ibid.*, p. 50.

<sup>36</sup> Ver la comparación entre esta edificación y la villa Jeanneret-Perret que al respecto hace Leo Schubert en "The Design of the 1912 Villa Jeanneret-Perret: Le Corbusier between Past and Present", *Massilia*, 2003, p. 23.

<sup>37</sup> "De plus, cela sentait partout les lys, obstinément, –le lys que vendent les tziganes. Et de nouveau, les voici femmes splendides! Des teints jaunes sous des cheveux noirs, des yeux sous lesquels on use du vocabulaire ensorcelant. Et des vêtements clairs et simplissimes, le corail des ongles peints. Les tziganes nous deviendront un symbole, expression, seule possible de cette ville où nous avons été torturés". Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, *op. cit.*, pp. 49, 50.

<sup>38</sup> "On sent que, fatallement, tout ici pousse au culte de la femme; et il appert que l'idole de cette ville, la grande déesse, c'est la femme seulement, à cause de sa beauté". *Ibid.*, p. 49.



Figura 16: Fotografía de una calle comercial de Bucarest  
Fuente: Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*



Figura 17: Fotografía de una edificación en Bucarest  
Fuente: Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*



Figura 18: Fotografías de mujer rumana y un zulú  
Fuente: *L'Esprit Nouveau*

Allí Le Corbusier comparará la postal rumana con una imagen de un atuendo típico de la comunidad africana de los zulúes (Figura 18). De esta última destacará su geometría, ese producto humano frente a la naturaleza incapaz de tales abstracciones. “El zulú no imita las pequeñas hojas de los árboles, crea. Practica los estándares de la sensibilidad óptica. El rumano hace hieratismo”<sup>39</sup>. El propio Le Corbusier definirá “hieratismo” como el estado del espíritu en que desemboca una civilización cuando, al salir de un período empírico, se vuelve consciente de algo que antes solamente sentía<sup>40</sup>. Según esta apreciación, los campesinos rumanos de 1911 no han salido de un período meramente intuitivo, su arte solo imita la naturaleza, no es capaz de hacer tales abstracciones geométricas: una imagen apresurada por parte de Le Corbusier, si observamos más detenidamente otros de los atuendos de las mujeres rumanas.

Detengámonos por un instante en estas apreciaciones, que al parecer ya habían sido anotadas por Wilhelm Worringer en un libro fundamental para el joven en estos años: *Abstraktion und Einfühlung*. Para Worringer, la naturaleza era la principal fuente de las más puras abstracciones; un código similar al que Le Corbusier ha encontrado en el arte<sup>41</sup>. Y a partir de su comentario sobre el traje rumano, queda la sensación de que en el caso del arte, la naturaleza, representada en semejanza a su apariencia, solo se traduce en mimesis. A lo largo de su vida, el maestro siempre ha expresado su interés por el estudio de la naturaleza, del que pareciera emerger entonces una tesis: la naturaleza filtrada por la abstracción produce la verdadera creación:

*“La naturaleza es un hecho externo al hombre, es múltiple, difusa, generalmente inasible. Nosotros necesitamos sistemas conformes a nuestro estado, ante todo límites, medidas... ¿Además qué hace continuamente el hombre sino crear? Solo sabe hacer cosas artificiales. Dejemos de encontrar peyorativa esa palabra, pues es la expresión del fin inevitable de cualquier actividad. En lo relativo a la óptica, nuestros medios proceden todos de su explicación geométrica –formas, líneas, colores, luz, etc. La naturaleza, cuando es bella, no lo es sino por relación al arte; la naturaleza bella no es bella sino porque imita fortuitamente y por azar los dispositivos geométricos que provocan el animal geométrico que nosotros somos”*<sup>42</sup>.

Así, es inevitable evocar ese dispositivo geométrico por excelencia para Le Corbusier: el “ángulo recto”, evidencia de la presencia humana en el universo, desde el mismo origen fundacional de la propia arquitectura; la horizontal que denota un camino, y la vertical que fija un punto de encuentro. Es entonces a partir de este mecanismo, sobre relaciones concordantes geométricas, que nuestro personaje intentará construir en sus obras emociones sublimes.

Regresemos pues a Bucarest. Aprovechando su paso por esta ciudad, nuestros personajes se reúnen con algunos jóvenes que su maestro William Ritter les ha recomendado, esta vez pertenecientes a la “Juventud Rumana”, una asociación de artistas con un carácter similar al de la Secesión Vienesa. Ya en el palacio de la reina habían tenido una experiencia parecida con unos músicos, lo que devela otra de las constantes por

<sup>39</sup> Ozenfant et Jeanneret, “Nature et création”, *L'Esprit Nouveau*, No. 19, 1923, s.n.p. (Retomado en *La peinture moderne*, 1925).

<sup>40</sup> Ozenfant et Jeanneret, “L'angle droit”, *L'Esprit Nouveau*, No. 18, 1923, s.n.p. (Retomado en *La peinture moderne*, 1925).

<sup>41</sup> El profesor Brooks cometa las discusiones que sobre Worringer pudieron haber sostenido los compañeros de viaje. H. Allen Brooks, *op. cit.*, p. 256.

<sup>42</sup> Ozenfant et Jeanneret “Nature et création”, *op. cit.*, s.n.p.

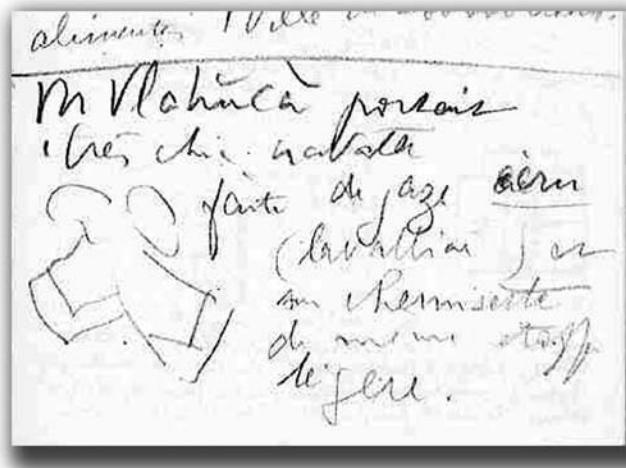


Figura 19: Dibujo de una corbata del señor Vlahutczà  
Fuente: Le Corbusier, Carnets. Voyage d'Orient

las que se caracterizará este viaje: los encuentros con jóvenes artistas locales. Gracias a Ritter y a una carta enviada por el señor Caradjale, los compañeros son recibidos donde un pintor no tan joven, el señor Vlahutczá, donde tienen oportunidad de apreciar con gusto algunas obras de otro de los amigos de Ritter, Nicolae Grigoresco<sup>43</sup>. El anfitrión los invita a cenar, probablemente conmovido con la languidez de su semblante. Ellos, acostumbrados a comer mínimas raciones diarias, quedan atónitos ante el succulento menú: caviar, mantequilla, berenjenas, trozos gruesos de pescado frito, setas, judías verdes, pollo, queso, fresas, frambuesas, cerezas, helado de café y mermelada perfumada<sup>44</sup>. Le Corbusier también se sorprende con la corbata de su anfitrión, la cual incluso amerita un dibujo en su cuaderno (Figura 19): "El señor Vlahutczá lleva una corbata muy chic, una corbata de seda, sobre una camisa de tela muy suave y ligera"<sup>45</sup>.

Luego sucede un encuentro en un famoso café de Bucarest con otros dos amigos de William Ritter: los escritores Leo Bachelin, quien también había asistido a la cena, autor de libros como *Tableaux anciens de la Galerie Charles I Roi de Roumanie* y *Le Castel de Pelesh a Sinaïa* (inada menos que el favorito de Carmen Sylva!); y Jean Jaquet, quien había publicado una novela sobre costumbres de Neuchâtel<sup>46</sup>. Además, con ellos se encontraba el grupo de jóvenes artistas. La reunión se llevaba a cabo en un ambiente cálido, donde la pasión por las artes nacionales, los encajes y las cerámicas populares es el centro de la conversación. Incitados por los intereses compartidos, Le Corbusier y Klipstein bajan solos a la Rotonda, esperando hallar la revolucionaria respuesta de los jóvenes, en concordancia con el amor al arte popular que habían profesado. Pero una nueva decepción los esperaba, otra vez el academicismo triunfaba:

*"¡Pues bien, esos imbéciles se han dejado asesinar por Europa! Tuvimos que soportar paredes enteras de academicismo muniqués y cimacios cubiertos con atontías venidas del Quai Voltaire<sup>47</sup>. [...] Sus telas son mamarrachadas, ¿por qué ellos*

<sup>43</sup> Amigo de Ritter, el pintor Nicolae Grigoresco es uno de los principales exponentes de la "Secesión Rumana". Entre 1904 y 1907 se radica en Câmpina hasta su muerte en 1938.

<sup>44</sup> Carnet 2, op. cit., p. 25

<sup>45</sup> Carnet 1, op. cit., p. 67.

<sup>46</sup> Ver Giuliano Gresleri, op. cit., nota 1, p. 141.



Figuras 20 a 24: Fotografía de tumbas en la región de Calderushani, Rumania

Fuente: Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*

*no pintaron ‘mamarrachadas’? Y eso, en una plástica que hubiera sido zíngara, y en un color terrible en que amarillos limón ahogados en verde sucio habrían excitado los violetas podridos”.*

Y en el mismo tono, Le Corbusier sigue anotando en su manuscrito semejante contrariedad. Parece inaudito que personajes que, a juzgar por sus apreciaciones frente al arte popular, parecían sensatos, se dejen llevar por las corrientes europeizantes, despreciando motivos tan potentes como los zíngaros y sus colores, o como los propios *lys*. Entonces, Le Corbusier no puede evitar imaginar cómo debería ser una de esas pinturas de los jóvenes:

*“El blanco de los lys y el bermellón de las uñas ahí habrían sido como gritos. El gran negro, brutal, imperioso habría invadido y marginado ese síncope de colores. Y dentro, se habría desparramado ese rosa incomparable que todos los pueblos primitivos y sanos adoran y prodigan, porque es el de la verdadera carne. Esta pintura, como la sonrisa amarilla de los zíngaros, sus sencillos cuerpos, le habrían dado ritmo. ¡Y viéndola se habría sabido que ahí abajo hace tanto calor y la llamada de la ciudad es tan fuerte que las arterias casi se rompen y que el cerebro estallaría y que de noche no se puede dormir!”<sup>48</sup>.*

Después de este golpe, afortunadamente falta poco para abandonar Bucarest. El 21 de junio, el joven viajero escribe desde Bucarest una carta a su estimada tía Paulina Jeanneret<sup>49</sup>:

*Mi querida tía, ya casi vamos a partir para Constantinopla. Puede ser, sin embargo, que mañana vayamos con el automóvil del ministro de interiores a hacer un viaje por los monasterios de los Cárpatos. Gracias a la recomendación de un amigo de Ritter, nuestra estadía acá ha tomado un rumbo totalmente distinto al de las otras ciudades.*

*Bucarest es una ciudad muy mundana e interesantísima, por la excepcional moda femenina que se puede ver. Desde hace tres días el calor es formidable y estamos hechos un baño. Todavía no he enviado artículos al periódico porque no he tenido el tiempo de pasarlos a limpio<sup>50</sup>, lo haremos en Constantinopla.*

*A ti, mi querida tía, los besos más afectuosos, igual para mis padres.*

En efecto el miércoles 22, el día siguiente, y gracias a una nueva recomendación de Ritter, los jóvenes se encuentran con su eminencia Ghenadie, primado ortodoxo de Hungría, una especie de Papa en las comarcas circundantes. Él, junto con un ministro de la región, dispone un auto del ministerio de obras públicas para acompañar a Le Corbusier y a Klipstein en su visita por la región de Calderushani, específicamente a

<sup>47</sup> *L’École des Beaux-Arts* en París se halla sobre el Quai Voltaire. A propósito del rechazo y de la reacción de Le Corbusier frente a esta escuela, véase el capítulo “*L’École des Beaux Arts de Paris*”, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Ed. Plon et Nourrit, París, 1937, p. 170.

<sup>48</sup> “Le blanc des lys et le vermillon des ongles eussent été là comme des cris. Le grand noir, brutal, impérieux aurait envahi et ‘enmargé’ ces pâmoisons de couleurs. Et là-dedans serait venu s’étaler le rose incomparable, que tous les peuples primitifs et sains adorent et prodiguent, parce que c’est de la vraie chair. Cette peinture, comme le sourire jaune des tziganes, leur corps simples l’auraient rythmée. Et l’on aurait su, en la voyant, qu’il fait si chaud là-bas et que l’appel de la ville est si fort, que les artères se rompent presque et que la cervelle éclaterait et qu’on ne peut dormir la nuit!”. Le Corbusier, *Le Voyage d’Orient*, op. cit., p. 51.

<sup>49</sup> El original de esta carta no fue encontrado en el archivo de la FLC. Tomado de: Giuliano Gresleri, op. cit., p. 436. Traducción del italiano: Alessandra Merlo.

<sup>50</sup> Durante el viaje, Le Corbusier servía de cronista para el periódico *La Feuille d’Avis* de La Chaux-de-Fonds.

dos monasterios de los varios que en ella se erigen. De camino, Le Corbusier toma una serie de cinco fotografías, correspondientes a tumbas (Figuras 20 a 24).

Del monasterio de Calderushani, muy cercano a Bucarest, queda registrado un comentario en su cuaderno de viaje: "El interior es muy bello y arquitectónico, un portal abierto al exterior, con sitio para laureles y rosas y butacas rumanas de madera". El joven ha quedado absorto con la edificación, y hace diminutos dibujos de la planta, así como de algunos detalles del monasterio (Figura 25). Además anota minuciosamente ciertas observaciones. Unos pasos llevan a un gran corredor enteramente blanco, al igual que el techo, que a su vez tiene los ángulos redondeados. Le Corbusier observa que no hay molduras en ninguna parte, el enlucido blanco desciende hasta el suelo en madera de pino muy lavado. También ve que en las paredes hay cantidades de íconos (negros) puestos en marcos dorados. Algunos de estos íconos fueron pintados por Grigoresco<sup>51</sup>. Le sorprende el efecto que estos producen sobre la pared blanca. En el fondo del corredor encuentra una pared de vidrio que da a un mirador con ventanas cuadrículadas y subdivididas, y que a su vez se abre hacia un jardín. No es difícil pensar en este rincón como uno de los primeros pasos en el desarrollo de uno de los conocidos principios de Le Corbusier: la *fenêtre en longeur*<sup>52</sup>.

El joven continúa apuntando:

"En las dependencias. El corredor de 4 o 5 metros de anchura está concebido para que todas las puertas queden abiertas. Son muy anchas, las que abren sobre los cuartos A y B. En cada uno de los cuartos, un uniforme blanco absoluto el techo también [...]. Sobre el suelo de las alfombras de los colores locos y dibujos bárbaros (espigas, etc.). Estas alfombras puestas unas al lado de otras. En la sala de recepción, un diván c y silla [...] alrededor del ángulo d el famoso

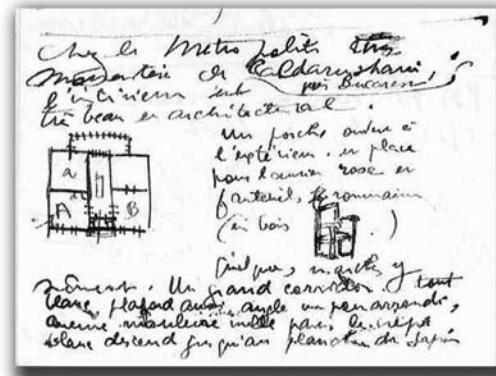


Figura 25: Dibujos y detalles del monasterio de Calderushani, Rumania  
Fuente: Giuliano Gresleri, Viaggio in Oriente

horno encalado, del que hice un bosquejo. En la pared, de nuevo íconos y descendencias de viejos retratos de Métropolites, donde domina el negro (efecto muy poderoso). La impresión sigue siendo de claridad absoluta en el plano y a causa de los materiales".

Ya vemos que el encalado blanco no es más el único color posible para Le Corbusier dentro de las edificaciones; en oposición, el negro ha cobrado un lugar importante. Esto podría considerarse como una contradicción, cuyo antecedente estaría en las mujeres de un cortejo fúnebre visto en la población de Baja cercana a la ribera del Danubio, donde veía el contraste entre las faldas oscuras de las mujeres y el blanco de sus camisas. Y contrario al mal gusto que reviste los palacios reales, la sencillez del monasterio la describe así: "Opulencia, amplitud, bienestar, nobleza, lo contrario a todas esas asquerosas redundancias del palacio del rey"<sup>53</sup>.

Ahora el primado continúa con su cortesía, y convida a los forasteros con exquisitos manjares preparados por los monjes: ensalada con olivas negras, sardinas, aceitunas negras, pan cortado, salchichón, lengua, jamón, sopa con

<sup>51</sup> En 1854, Grigoresco pinta algunos íconos para el monasterio de Calderushani.

<sup>52</sup> Compárese esta pared acristalada del monasterio con el gran ventanal del hall de recibo de la villa Schwob, o con el del atelier para la casa del pintor Ozenfant.

<sup>53</sup> "Chez le Métropolite au Monastère de Calderushani, près Bucarest l'intérieur est très beau et architectural. Un porche ouvert à l'extérieur, et place pour laurier rose et fauteuils roumains (en bois) /a /d /c /A /B quelques marches y mènent. Un grand corridor tout blanc, plafond aussi, angle un peu arrondi, aucune moulure nulle part, le crépi blanc descend jusqu'au plancher de sapin très lavé. Aux murs des quantités d'icônes ds cadres dorés en général de cette forme. Ces icônes mises en garde quantité sur mur blanc font très bon effet. Le fond du corridor est 1 paroi vitrée qui donne sur une véranda à fenêtres quadrillées laquelle donne sur le jardin; en à les dépendances.

Le large corridor 4 ou 5 mètres de large conçu pour que toutes les portes demeurent ouvertes. Elles sont très larges, celles quiouvrent sur les pièces A et B. Dans chacune de ces pièces, blanc uniformeabsolu plafond idem. Sans moulurations ni lustre (ce qui est 1 des meilleures choses) Sur le plancher des tapis aux couleurs folles etaux dessins barbares (chevrons etc.) ces tapis mis les uns à côté des autres. Dans la salle de réception un divan en C, et des chaises (mieux eussent été des divans bas) tout le tour; à l'angle d le fameux fourneau au lait de chaux, dont j'ai fait un croquis. Au mur de nouveau des icônes et des lignées de vieux portraits de Métropolites, où le noir domine (effet très puissant). L'impression demeure de clarté absolue ds le plan, et à cause des matériaux. Opulence, largeur, bien être, noblesse. Le contraire que donnent toutes ces salopettes superfétations de palais du roi". Carnet 1, Le Corbusier. op., cit. pp. 68-70.



Figura 26: Fotografía de la iglesia “Paradiso”, alrededores de Bucarest  
Fuente: Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*

pedacitos de pescado, cangrejos de río, pescado al vinagre, pescado frito, queso, bizcochos, café turco y mermelada de rosa<sup>54</sup>. Y para rematar, un detalle encantador: la mesa estaba cubierta de lys. Hay que aprovechar la hospitalidad de los religiosos, pues no se sabe hasta cuando los ojos de nuestros personajes volverán a tener en frente tantas delicias juntas. Mientras tanto, Su Santidad habla de arte, de economía política y social, sin más pretensiones que agradar a los visitantes<sup>55</sup>.

De regreso a Bucarest, los amigos visitan la iglesia que Le Corbusier denomina impropiamente como del “Paraíso”<sup>56</sup>. Bien podría pasar desapercibida como sucedió con la de Tyn en Praga, o la de San Esteban en Viena. Es probable que la siguiente fotografía corresponda a ella (Figura 26)<sup>57</sup>; si es así, la contundencia de los volúmenes que la configuran, tanto como la limpieza en su lenguaje, están justo del otro lado de las otras dos iglesias. Sabemos que lentamente el interés Le Corbusier se ha ido apartando del gótico del norte, y él ha empezado a sentir mayor empatía por las formas puras: por el clasicismo. El joven describe su interior en estos términos:

“Un santuario de fe católica, muerto para nuestra raza, todavía rozado de almas, para unos pocos soñadores vagabundos, se oscurece con el negro de sus vetustas pinturas, y presenta al visitante piadoso y escaso su iconostasio que se apaga en la sombra con Cristo en la Cruz, en transfiguración, en aparición; y, en medio, un ángel en un cielo de fuego, anuncia a una virgen temblorosa una redención para los siglos futuros. Es el ‘paraíso’ del Metropolit Primat, en Bucarest”<sup>58</sup>.

Los jóvenes vuelven a Bucarest la tarde del miércoles 22, ahora solo les resta despedirla. Esa noche, antes de dormir, los amigos conversan acerca de lo ocurrido, y discuten su posición frente a lo visto:

*“Filosofía bucarestiana, una noche después de cenar. Auguste y yo estamos de acuerdo: el protestantismo como religión, carece de esa necesaria sensualidad que llena en lo más profundo del hombre, de los santuarios de los que apenas tiene conciencia y que forman parte ya de su animalidad o quizás de su subconsciente más elevado. Esa sensualidad, que embriaga y escapa al poder de la razón, es un fondo de alegría latente,*

<sup>54</sup> Ver Carnet 2, *op. cit.*, p. 24.

<sup>55</sup> “L'ex Métropolite Primat d'Hongro –Valachie, sa sainteté Ghénadié, le pape en quelque sorte, de ces contrées, ne fit pas la prière avant le repas, quand il nous reçut. Et il parla d'art, d'économie politique et sociale, et ne chercha qu'à nous recevoir le plus joyeusement possible. Il avait la tête d'un superbe Pan 'rubensiaque' et la table était couverte de lys. – Nous nous étions balladés ce jour-là, à Bucarest de monastère en monastère, dans l'auto du ministre de l'intérieur. Tous les jours ne se ressemblent pas!”. Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>56</sup> “Paraíso”, en el idioma local, significa iglesia, lo que probablemente le ha llevado a esta confusión. En el Carnet 2 aparece una mención

a esta iglesia, donde Jeanneret anota: “coupoles des églises”. Carnet 2, Le Corbusier, *op. cit.* p. 26.

<sup>57</sup> Aún no existe plena certeza de que la fotografía relacionada corresponda a la iglesia. Según el profesor Gresleri, esta se encuentra cerca de Bucarest. Giuliano Gresleri, *op. cit.*, p. 63.

<sup>58</sup> “Un sanctuaire de foi catholique, mort pour notre race, frôlé d'âmes encore, pour quelques rêveurs vagabonds, s'assombrit du noir de ses vétustes peintures, et présente au visiteur pieux et rare son iconostase qui s'éteint dans l'ombre avec des Christ en croix, en transfiguration, en apparition; –et, au milieu, un ange, dans le ciel de feu, annonce à une vierge tremblante une rédemption pour les siècles futurs. –C'est le 'Paradis' du Métropolit Primat, à Bucarest.”. Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, *op. cit.*, p. 113.



Figura 27: Fotografía de búfalos en Giurgiu, en la ribera del Danubio  
Fuente: Giuliano Gresleri, *Viaggio in Oriente*

y un collar de fuerza de vivir del todo vibrante. Ronsard, que amaba el catolicismo<sup>59</sup> porque encontraba en él esa base indispensable, decía que si lo abandonaba, no sería nunca para hacerse pagano; entonces se diría entre los salvajes, ‘que siguen felizmente la ley de la naturaleza’. Puesto que nosotros somos de aquellos a quienes ha herido la espantosa austeridad de nuestra moral manca y desapropiada...”<sup>60</sup>.

Una vez más, Le Corbusier opone al poder de la razón, al protestantismo, un necesario toque de sensualismo, una dosis de animalidad.

Razón-emoción; máquina-artesanía, arquitectura-naturaleza, abstracción-empatía, exterior-interior; memoria colectiva-memoria individual; apolíneo-dionisiaco; técnica-arte; civilización-cultura, universal-singular, o como queramos llamar a las dualidades que presiden y sostienen el mundo, serán los pares dialécticos que regirán toda la obra de maestro suizo. La obra de Le Corbusier ha de verse como el intento por reconciliar estas dualidades.

<sup>59</sup> Le Corbusier se refiere al poeta Pierre de Ronsard (1524-1585). Ronsard nació cerca de Vendôme. En 1544 viajó a París, donde estudió con el clasicista francés Jean Dorat en la escuela de Coqueret. Allí junto a otros poetas franceses entre los que se encontraba Joachim du Bellay, formaron el grupo conocido como la Pléyade, que surgió con la intención de revitalizar la lengua y la literatura francesas. Ronsard publicó, entre otras obras, las *Odas*, de 1550-1552, una serie de poemas académicos inspirados en el poeta griego Píndaro y en el romano Horacio; en 1552 aparecieron *Los amores de Casandra*, poemas amorosos influidos por Tetrarca, y en 1555 *Continuación de los amores e Himnos*; unos años más tarde, en 1572, escribió su epopeya inacabada sobre los orígenes de la nación francesa *La Fanciade*. Sus poemas de amor más conocidos son los melancólicos *Sonetos a Elena*, de 1578.

<sup>60</sup> “Philosophie bucarestienne, un soir après dîner. Nous sommes d'accord, Auguste et moi: le protestantisme comme religion manque de cette nécessaire sensualité qui emplit au tréfonds de l'homme, des sanctuaires dont il à peine conscience, et qui font partie soit de son animal ou peut-être bien de son subconscient le plus élevé. Cette

La mañana siguiente los viajeros deben regresar a Giurgiu para continuar por el camino hacia el sur, ruta que les llevará a tierra turca. En el tren que los trasladará desde Bucarest, Le Corbusier elabora un dibujo que será recordado con cariño por él mismo cuarenta años más tarde, cuando lo enviará, junto con otros, a la viuda de Auguste, Frieda Klipstein, con el siguiente mensaje<sup>61</sup>:

“El segundo dibujo fue hecho en el tren algunos días antes, entre Bucarest y Routchouk<sup>62</sup>, en una tarde de penosa digestión: Klip estaba dormido, yo comencé el dibujo, luego me dormí. Cuando me desperté, sin tener cuidado, terminé el dibujo al revés, si bien este es un doble retrato que se puede observar de ambos lados, allí está su valor y su originalidad”<sup>63</sup>.

En esta ocasión hay un poco más de tiempo para contemplar la “pequeña Bucarest”, como se le conoce a esta población que forma una unidad con Ruse (Routchouk), del otro lado del río. Aquí Le Corbusier compra

sensualité, qui grise et échappe à l'emprise de la raison, c'est un fonds de joie latente, et un collier de force de vivre toute vibrante.

– Rosard qui aimait le catholicisme, parce qu'il y trouvait cette base indispensable, disait que s'il l'abandonnait, ce ne serait jamais que pour se faire païen; il irait alors chez les sauvages, ‘qui, la loi de nature heureusement ensuivent’ –Car nous sommes de ceux qu'à meutris l'effrayante austérité de notre morale manchote et désappropiée...”. Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, op. cit., pp. 115-116.

<sup>61</sup> El dibujo señalado debe de estar en manos de la familia Klipstein.

<sup>62</sup> Nombre de Ruse en la lengua local.

<sup>63</sup> En carta enviada desde París el 4 de octubre de 1951: “Le second croquis fut fait dans le train quelques jours auparavant, entre Bucarest et Routchouk, par une après-midi de digestion pénible: Klip s'était endormi; j'ai commencé le dessin puis je me suis endormi à mon tour. Quand je me suis réveillé, sans y prendre garde, j'ai terminé le dessin à rebours, si bien que c'est un double portrait que l'on peut regarder des deux côtés, c'est là sa valeur et son originalité”. FLC E2-6-108.

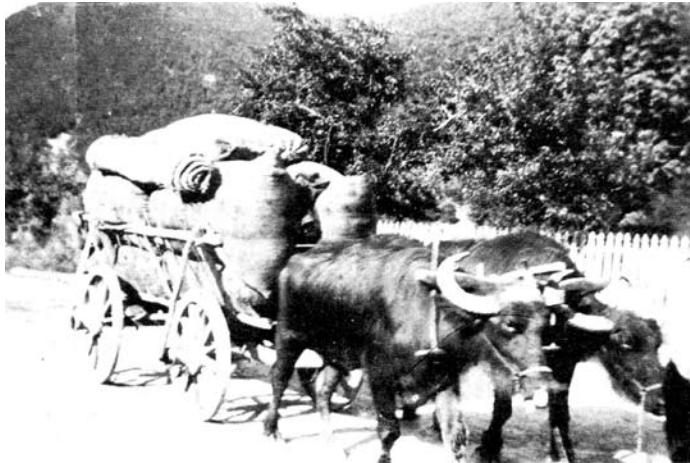


Figura 28: Fotografía de búfalos en Giurgiu, en la ribera del Danubio  
Fuente: Giuliano Gresler, *Viaggio in Oriente*

una porcelana<sup>64</sup> y toma dos fotografías de unos búfalos que enigmáticamente describe en su manuscrito (Figuras 27 y 28):

*"A medio día habíamos visto un centenar de búfalos negros tendidos en las zonas lodosas del río [...]. Sus cabezas se alargan horizontalmente y sus ojos blancos parecen discurrir pensamientos lugubres, bajo sus frentes tenebrosas. De volumen formidable, tienen un color sobrecogedor, oscuro como un velo fúnebre, opaco como tinta estropeada, y al verlos avanzar con sus cuernos vueltos hacia atrás y sus morros babeantes, uno tiene miedo"<sup>65</sup>.*

Por primera vez, el protagonista de este viaje parece intimidarse frente a la naturaleza, y comprende entonces por qué el pintor del siglo XV dibujó esos trágicos animales: el carro de la Vanidad, el carro del Vicio y el carro de la Muerte. "En esos famosos retablos de la academia de Siena que pudimos mirar con emoción, habíamos creído que se trataba de una pura invención de pintor inspirado"<sup>66</sup>. Justo al contrario de lo que ocurrió en Viena, donde una pintura de Bruegel, el Viejo, había traído a la mente de Le Corbusier una escena real<sup>67</sup>, en Giurgiu es su encuentro con los animales lo que transporta al presente el recuerdo de una obra de arte, aquella misma que publicará en *La ville radieuse* (Figura 29) y que guarda un parecido asombroso con la segunda fotografía de los búfalos. Junto a la ilustración anotará la siguiente y reveladora leyenda: "El carro de la muerte. Es en el otro mundo donde se hará justicia"<sup>68</sup>.

<sup>64</sup> "Porzellansamlung 10-2/Giurgiu". Carnet 1, Le Corbusier, *op. cit.*, p.130.

<sup>65</sup> "A midi, nous avions vu des centaines de buffles noirs couchés dans les extravasements de la rivière. [...] Leurs têtes se tendent toujours horizontalement et leurs yeux blancs semblent sous des fronts enténébrés rouler de lugubres pensées. D'un volume formidable, ils ont une couleur saisissante, sombre comme un voile funèbre, opaque comme une encrre gâtée, et à les voir avancer leurs cornes retournées et leurs mufles pleins de bave, on prend peur". Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>66</sup> Refiriéndose al viaje a Italia que hiciera en 1907 con León Perrin: "Je comprends que la peintre du XVe siècle les ait attelés, ces tragiques bêtes, au Char de la Mort, au Char de la Vanité et au Char du Vice, dans ces fameux panneaux de l'Académie de Sienne que nous regardâmes avec saisissement. Nous les avions crus alors une pure invention de peintre inspiré". *Ibid.*, p. 53.

<sup>67</sup> Refiriéndose al viaje a Italia que hiciera en 1907 con León Perrin: "Je comprends que la peintre du XVe siècle les ait attelés, ces tragiques bêtes, au Char de la Mort, au Char de la Vanité et au Char du Vice, dans ces fameux panneaux de l'Académie de Sienne que nous regardâmes avec saisissement. Nous les avions crus alors une pure invention de peintre inspiré". *Ibid.*, p. 53.

<sup>68</sup> "Le char de la mort. C'est dans l'autre monde que justice se fera". Le Corbusier, "État de conscience moderne", *La Ville Radieuse*, Ed. Vincent, Fréal, París, 1935, p. 14.



Figura 29: Retablo de la academia de Siena de siglo XV  
Fuente: Le Corbusier, *La Ville radieuse*

Regresemos a 1911, específicamente a la primera fotografía de los búfalos. En ella, así como en la mención del manuscrito, es posible volver a apreciar el Danubio. Pero esta será la última vez, por lo menos en este viaje.

"Ya no veremos más al gran río, nuestro nuevo amigo. Lo atravesaremos durante algunos minutos, dentro de 8 días Bulgaria y, apuntando sobre el paso del Schipka, descenderemos resueltamente hacia el Oriente"<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> "Nous ne reverrons plus le grand fleuve, notre nouvel ami. Nous le traverserons pendant quelques minutes, dans huit jours, pour passer en Bulgarie et, pointant sur le passage du Schipka, nous descendrons résolument vers l'Orient", Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, op. cit., p. 40.

## BIBLIOGRAFÍA

- BROOKS, H. Allen (1997): "Voyage d'Orient". En: *Le Corbusier's Formative Years*, Chicago: University of Chicago Press.
- GRESLERI, Giuliano (1995): *Viaggio in Oriente*. 2. ed. Venecia : Ed. Marsilio, Fondation Le Corbusier.
- JEANNERET, Charles-Édouard (1984): *El viaje de Oriente*. Murcia : Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- LE CORBUSIER (1987): *Voyage d'Orient. Carnets*. París: Fondation Le Corbusier.
- (1966): *Le Voyage d'Orient*. París: Éditions Forces Vives, Fondation Le Corbusier.

- (1937): *Quand les cathédrales étaient blanches*. París: Ed. Plon et Nourrit.
- NEUMEYER, Fritz (1995): *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Madrid: Ed. Croquis.
- VOGT, Adolf Max (1987): "Remarks on the 'Reversed'. Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein". En : *Assemblage. A Critical Journal of Architecture and Design culture*, No. 4, octubre de 1987.