



José Ramón de la Cal y Josefa Blanco Paz

UCLM. Escuela de Arquitectura de Toledo

Si miramos al pasado y acudimos a la memoria para comprender nuestra civilización, vienen a nuestra llamada imágenes de algunos hechos y protagonistas únicos que, en sí mismos, concentran una explicación de la historia en sus diferentes épocas; una historia donde unos pocos talentos nos han sacado de la barbarie y guiado el devenir a muchos.

El nacimiento de las vanguardias a principios del siglo XX pertenece a este cuerpo de imágenes, y es en este contexto donde convergen, en el primer decenio de 1900, dos hechos y personalidades aparentemente inconexos que son nuestro punto de partida: los viajes iniciáticos al mundo clásico de Charles-Edouard Jeanneret, más tarde conocido por «Le Corbusier» y el redescubrimiento de Doménikos Theotokópoulos, llamado «El Greco». Este redescubrimiento fue auspiciado a finales del s. XIX por la disputa en torno a la modernidad entre los historiadores alemanes y por un intento de apropiación nacionalista de *el griego* por parte de un grupo de intelectuales españoles ligados a la Institución Libre de Enseñanza.

Vanguardias a las que comúnmente se asocia como único mérito la invención de la abstracción, lo que fue solo en algunos casos un instrumento, un lenguaje, nunca un fin. La abstracción como lenguaje de expresión ya había sido utilizada por las culturas mesopotámicas, hace 4.000 años, basta con recordar el ídolo cicládico de Amorgos, que nos recibe en la primera sala del Museo del Louvre, o el primer ready-made, Stonehenge, del cual dice Livio Vacchini: «la arquitectura nació hace 5.000 años»¹. Vanguardias cuya, quizás, mejor enseñanza sea que hoy el valor de la obra de arte no solo está en sí misma, si no también en la mirada que podemos dejar sobre ella. Vanguardias que más que realizar una ruptura con el pasado, cimentaron sobre éste un nuevo intento de explicar y conocer al hombre a través del arte.

El pensamiento de Le Corbusier ha permitido trazar conexiones entre obras tan dispares como la Unidad de Habitación de Marsella, el convento de la Tourette y las cartujas de la Toscana, o la Villa Savoye y la Rotonda

de Palladio. Relaciones que nos confirman que para que algo nuevo encuentre su sitio tiene que establecer alguna relación con lo anterior. Algo en lo que también coincide el Greco cuando afirma:

*manifiesto que las artes aumentan y crecen por medio del tiempo, heredándose unos a los otros...*²

Descubrir, contrastar y deducir algunas de las convergencias entre estos dos talentos que tanto nos enseñan, cuya personalidad tan polifacética e inabarcable como la diversidad de interpretaciones hechas hasta ahora de ambos, nos permite hallar afinidades ocultas, paralelismos y conexiones insólitas que por sí mismas tienen el valor de explicar y hacer aún más comprensible tanto su obra como sus pensamientos, y al tiempo responder a aquellos que, con incredulidad, se preguntan: ¿Qué relación hay entre Le Corbusier y el Greco?

Le Voyage d'Orient (El Viaje de Oriente), escrito en 1911 y releído para su edición, será el último texto editado que a modo de epitafio nos dejó Le Corbusier un mes antes de su muerte en 1965³. Un viaje iniciático y de aprendizaje al mundo clásico, que empieza en Viena y termina en la Acrópolis, recogido en los croquis y anotaciones de su cuaderno. Pensamientos a los que recurrirá Le Corbusier constantemente de forma cíclica, sustrato de su formación como artista y arquitecto. Un viaje en el que una de sus primeras paradas será la búsqueda en Bucarest de obras del Greco.

Pero antes de adentrarnos en descifrar el interés de Le Corbusier por el Greco, analicemos quiénes son nuestros personajes y el contexto en el que confluyen.

Doménikos Theotokópoulos, apodado el Greco en referencia a sus orígenes, nació en Candía, capital de Creta dependiente de la República de Venecia, en el seno de una familia griega probablemente ortodoxa. Formado dentro de la tradición tardobizantina, se inició en la técnica del temple y fondo de oro sobre tabla como pintor de miniaturas, para después iniciar un camino de aprendizaje autodidacta que le llevaría primero a Venecia, donde aprendió el óleo trabajando por

< Le Corbusier pintando.

su cuenta e impregnándose del colorido Renacimiento Véneto, donde admirará a Tintoretto y Tiziano. Más tarde, continuando su viaje de aprendizaje por Padua, Vicenza, Verona, Parma y Florencia, acabará en Roma, donde permanecerá hasta 1577. En Roma, con la técnica dominada, su pintura cambia de punto de vista pasando de la perspectiva científica y temática religiosa, al retrato de pinceladas que alardean de su habilidad para construir la forma con el color y la luz, rechazando el dibujo nítido y preciso. En su estancia italiana completa su formación oriental griega, asimilando la cultura y el lenguaje occidental latino. Atraído por las obras de El Escorial de Felipe II, conocido amante de la pintura veneciana, decidió trasladarse en 1577 a la corte de Madrid, donde recibiría el encargo de *El Martirio de San Mauricio* y *El sueño de Felipe II*, obras que no serían del agrado del monarca por estar alejadas de la moda devota imperante en el momento. Será en Toledo, que aún mantenía la capitalidad religiosa una vez trasladada la corte a Madrid en 1561, donde tendrá el Greco sus primeros grandes encargos: el retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo y *El Expolio* para la sacristía de la Catedral. Aquí fundaría un taller y permanecería en la ciudad hasta que su vida se extinguiría en 1614 a la edad de 73 años.

Charles-Édouard Jeanneret, más tarde Le Corbusier, apodo que responde tanto a su familia albigense como a su aspecto físico, nació en 1887 en la localidad suiza de la Chaux-de-Fonds dentro de una familia acomodada de artesanos relojeros. Arquitecto polifacético del Movimiento Moderno, se formó en los oficios vernáculos de la Académie d'Arts et Métiers, donde tuvo como maestro a Charles L'Eplattenier, discípulo de Ruskin y seguidor del Arts and Crafts. En 1911 inicia su viaje a Oriente acompañado de su amigo August Klipstein. En este tour Mediterráneo descubrirá la arquitectura clásica. El Mediterráneo será su constante retorno. Pasará largas temporadas en su pequeña cabaña de Roquebrune Cap-Martin en la Costa Azul y morirá en sus aguas a los 78 años⁴. Fin que Le Corbusier parecía haber trazado y presagiado cuando escribió en el verano de 1965:

*mirad también todo el azul lleno de bien que los hombres han hecho, pues al fin todo retorna al mar...*⁵

Ambos siguieron un camino de aprendizaje paralelo, iniciados en el conocimiento de los medios técnicos a través de la artesanía, completaron su formación autodidacta a través del viaje, conociendo aquellos lugares donde la cultura grecolatina del Mediterráneo había de-

jado su memoria construida. Lo que reconocerán al final de su vida: el Greco con su *Laocoonte*, obra de temática mitológica helenística, y Le Corbusier, además de con la relectura y edición de su *Viaje de Oriente*, con su último proyecto, el Hospital de Venecia, urbe donde confluyen las culturas clásicas.

En su rutina creativa diaria Le Corbusier repartía su tiempo entre las mañanas dedicadas a la pintura y escritura en el apartamento de Porte Monitor 24 y las tardes destinadas al diseño, arquitectura y urbanismo en el atelier de la rue de Sèvres 35. El propio Le Corbusier afirmará:

*Yo soy conocido solo como arquitecto; ninguno quiere reconocerme como pintor, aunque, es por el canal de la pintura por donde llego a la arquitectura.*⁶

Basta recordar obras como: La Tourette o Chandigarh, la Chaise Longue, *Le Poème de l'Angle Droit* (*Poema del Ángulo Recto*), *Poème électronique* (*Poema electrónico*) y sus innumerables collages, carnets, grabados, pinturas, tapices, móviles, bajorrelieves, esculturas y algún libro; para deducir que la arquitectura fue para Le Corbusier solo una parte concreta y aglutinadora de su pensamiento y creación artística.

Conocemos del interés del Greco por la herencia del saber grecolatino a través del inventario de bienes hecho en Toledo a la muerte de éste, en 1614, por su hijo Jorge Manuel. El Greco al final de una vida de tantos trabajos como pleitos, que le llevarían a la pobreza, acabaría sus días con escasos bienes y muchos libros, más de una centena, en griego (31), italiano (57), romance (17), sobre: teoría del arte, ciencias naturales, matemáticas, geometría, perspectiva, mecánica, medicina, física, química, religión, moral, filosofía, política, astrología, astronomía, medición del tiempo, literatura, poesía, novela, teatro, geografía, viajes, gramática y diccionarios; además de diecinueve libros específicos de arquitectura. El Greco representa un ejemplo de artista lector del renacimiento que pasa de un aprendizaje de taller a una educación académica autodidacta a través de la lectura.

Algunos de sus libros, recuperados recientemente, con anotaciones al margen, como el libro *Vite de'piú eccellenti pittori scultori ed architettori* de Giorgio Vasari y los *Dieci Libri dell'Architettura* de Vitruvio, comentados por Daniele Barbado, nos acercan a una posible recomposición de su pensamiento e ideas artísticas. De él también sabemos a través de personajes como Francisco Pacheco (pintor, tratadista de arte, maestro y suegro de Veláz-

quez), Paravicino (poeta del siglo de oro) y Acislo Antonio Palomino, testigos contemporáneos que del Greco escribieron que fue «filósofo de agudos dichos» entendido sobre todas las artes y «famoso arquitecto»; si bien su aproximación a la arquitectura se limitó a su admiración por Palladio y al trazado de retablos.

Descripciones que reafirman el argumento de un Greco que entiende el arte de forma global, que antepone sus ideas a la pintura de corte, que abandona la tradición y, aún atado por la temática religiosa, es capaz de adentrarse en la experimentación para descubrir nuevas maneras de construir la pintura, desde su concepción hasta su edición múltiple. Que, aún recluido en Toledo, escapa fuera de las murallas para inaugurar en la historia del arte la temática de pintura de paisaje. Las pinceladas y alteraciones del *Toledo en una tormenta* hacen al Greco estar más próximo a Turner y Cézanne que a Rubens o Canaletto. En palabras de Fernando Marías, el Greco es «el primer inventor en España de la obra de arte moderna y del modelo del artista moderno»⁷

Ambos, Le Corbusier y el Greco, reconocidos por destacar en disciplinas artísticas diferentes, desarrollaron su actividad creativa dentro del conjunto de las artes clásicas: arquitectura, pintura y escultura. Separados en el tiempo por 300 años, fueron humanistas, eruditos, conocedores apasionados de la antigüedad clásica y del estudio de todas las disciplinas del saber. Le Corbusier responde al paradigma de hombre del Renacimiento, el Greco fue prototipo de artista moderno.

La idea del Greco como precursor del arte moderno fue especialmente desarrollada en 1910 por el crítico alemán Julius Meier-Graefe en su libro *Spanische Reise (Viaje por España)*, donde, analizando la obra del cretense, consideró que había similitudes con Paul Cézanne, Manet, Pierre-Auguste Renoir y Edgar Degas, y también creyó ver en la obra del Greco un anticipo del arte de vanguardia. Antecedente de esta visión es la interpretación de Maurice Denis que en 1907 traza un paralelismo entre el Greco y Cézanne. El efecto del *Spanische Reise* se vio reforzado con la publicación, en 1911, de una pequeña monografía de Mayer y por los primeros estudios de Hugo Kehrer. La crítica y dos exposiciones dedicadas al Greco en Munich (1911) y Düsseldorf (1912) habrían alimentado el interés por su obra de artistas como Wassily Kandinski, Franz Marc y August Macke, para presentar al Greco en el almanaque de *Der Blaue Reiter, El Jinete Azul* (1912), uno de los textos programáticos

de las vanguardias en la primera mitad del siglo XX, cuyo objetivo era desvincular el arte de lo superficial para adentrarse en la representación de lo esencial, de lo invisible. En este almanaque se cita al Greco en los siguientes términos:

*Cézanne y El Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan. Meier-Graefe y Tschudi pusieron triunfalmente al lado del padre Cézanne al viejo místico El Greco; la obra de ambos representa hoy la entrada en una nueva época de la pintura. Ambos sintieron la concepción del mundo, la mística construcción interior, que es el gran problema de la generación actual.*⁸

Entre los años 1910 y 1920, Delaunay, Apollinaire, Salmon, Lhote y Picasso relacionarán la obra del Greco con el cubismo y el nacimiento de la contemporaneidad artística. En el Salon d'Automne de 1908, celebrado en el Grand Palais de París, se exponen 21 cuadros del Greco. Al tiempo Braque y Picasso presentan *Maisons à l'Estaque* y *Les Femmes d'Alger*. Un comentario de Matisse describiendo el paisaje de Braque despectivamente como «*petits cubes*» será responsable del bautismo del nuevo movimiento artístico, el cubismo.

No ajeno a los nuevos caminos del arte, y guiado por su instinto oportunista, Le Corbusier junto a Ozenfant, publica en 1918 *Après Le Cubisme (Después del Cubismo)*, manifiesto de la pintura purista en cuyo capítulo I, «*Por dónde va la pintura*», se posiciona hacia un arte donde prevalece lo plástico frente a lo descriptivo, siendo el Greco uno de los ejemplos a seguir.

¿Acaso el Cubismo puede ser el arte de mañana? Mostraremos después por qué es difícil creerlo.

Es conveniente estudiar, mientras triunfa el Cubismo, cuál ha sido su aportación real a la plástica; para definirlo, examinemos el estado de la pintura hacia 1908, en el momento que Derain, Braque y Picasso expusieron sus primeras obras.

Ingres había vuelto a encontrar la «deformación», perdida desde Poussin y Greco. Courbet había confirmado la «libertad» temática, con frecuencia desconocida. Cézanne había vuelto a encontrar lo «monumental», perdido desde Chardin; Seurat y Signac habían vuelto a encontrar la «luz», perdida desde Claude Lorrain; Matisse había vuelto a encontrar la «fantasía», perdida desde Tintoretto.

Lo que destaca más claramente de la obra de esos grandes precursores es la dependencia del tema de la plástica pura: es la característica del gran arte.

Todos han probado de sobra la casi indiferencia del tema como anécdota; esto prueba que la condición primordial del gran arte plástico no es la imitación, sino la calidad de los efectos de la materia. Dicho de otro modo, que los objetos visibles o sus elementos cuentan en la obra plástica en virtud de sus propiedades físicas, sus conflictos o sus acuerdos, cualquiera que sea el tema del que emanan.

Los cubistas lo comprendieron bien y hay que estarles agradecidos por ello.

La gente que no acepta esta verdad elemental niega necesariamente todo gran arte.⁹

Le Corbusier habría llegado al Greco a través de dos fuentes: los viajes y el cubismo. Dentro de los primeros viajes de aprendizaje de Le Corbusier es fundamental la figura de su amigo Auguste-María Klipstein. Sus estudios para bibliotecario lo habían convertido en un estudioso del arte, específicamente de la pintura. Su afición lo condujo a la Universidad de Munich y a París con el objeto de conseguir una diplomatura en Historia del Arte. En esta última ciudad descubriría la obra de Cézanne, Manet y Lautrec. Influenciado por los viajeros románticos de finales del XIX, Klipstein viaja a España con su hermano pintor, reside en Segovia en una casa que le proporciona Ignacio Zuloaga¹⁰. Conocerá la obra del Greco que despertará en él un interés tal que le llevará a elaborar su tesis doctoral sobre este pintor bajo la tutela del crítico alemán Wilhelm Worringer, conocido por su ensayo *Abstraktion und Einfühlung* (1908). Después del viaje a España Klipstein había decidido emprender la búsqueda de los grecos en Bucarest 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. Le Corbusier impone como condición, una vez encontrados los cuadros, partir juntos rumbo a Estambul. Le Corbusier, uno de cuyos méritos es absorber el conocimiento y méritos de sus colaboradores, se servirá de Klipstein para adentrarse en el conocimiento del mundo clásico.

En mayo de 1911 Le Corbusier, a la edad de 24 años, se encuentra en Alemania. Después de cinco meses de trabajo en el estudio de Peter Behrens en Berlín, se dispone a iniciar el viaje junto a Klipstein. En la primera visita que Le Corbusier hace a Klipstein en Munich antes de partir hacia oriente, es probable que coincidiera con la exposición dedicada al

Greco en esta ciudad. Le Corbusier realizará dos dibujos en su *carnet IV*: una acuarela de un tintero de cerámica tricolor y un croquis de la obra *La visión del Apocalipsis*. El tintero lo colorea en azul tendido, manganeso (lila negruzco usado para trazar el dibujo) y naranja, policromía de influencia italiana en los siglos XVI y el último tercio del siglo XVII con temática vegetal-animal; iconografía y colores característicos de la cerámica de Talavera¹¹. Este tintero es probablemente recuerdo de Klipstein a su paso por Toledo en su viaje a España, siguiendo los pasos de los historiadores alemanes que ya se habían interesado por el Greco. En la obra *La visión del Apocalipsis*¹² ya habían puesto también su mirada Cézanne con sus *Bañistas* y Picasso en *Les Demoiselles d'Avignon*. Cuando Picasso trabajaba en esta obra, visitaba a su amigo Zuloaga en su estudio en París y pudo contemplar una copia en poder de Zuloaga de *La visión del Apocalipsis*, en la que también él se fijaría más tarde para su composición *Mis amigos*.

John Richardson, historiador del arte británico, afirma de *Les Demoiselles d'Avignon*: «resulta que ofrece más respuestas una vez que nos damos cuenta de que la pintura le debe al menos tanto a el Greco como a Cézanne»¹³. No es casualidad que el Salon d'Automne de 1907, un año antes del inicio del cubismo con las obras de Braque y Picasso, hubiera estado dedicado a una retrospectiva de Cézanne.

En la página 64 del *carnet IV* de Alemania, junto al dibujo del tintero, Le Corbusier hace la siguiente anotación:

14 cm chez Klipstein un encrier de 14 cm de côte, 5 de haut en céramique espagnole. Le système pour tenir les plumes très comode, l'encre bien amenée et la stabilité assurée. Du reste gd effort décoratif. (espagnol) (Tintero de Klipstein de 14 cm de lado y 5 de alto en cerámica española. El sistema para tener las plumas es muy cómodo, bien suministrada la tinta y garantizada la estabilidad. El resto gran esfuerzo decorativo. (español))

Pour la villa des parents employer de ces grands vases en grès vus au Ton Kalk. Cement Austellung (Para la casa de los padres utilizar estos grandes jarrones de gres visto en Ton Kalk. Cement Austellung)¹³

Más adelante en la página 76, un mes antes de iniciar el viaje a Oriente, Constantinopla, Le Corbusier esboza el último dibujo del *carnet* de Alemania y hace una anotación enigmática:

Le Greco à se procurer chez Druet c'est en principe ceci (El Greco a procurarse en Druet en principio es éste)

Se procurer aussi photos du Panthéon. Archives / Louvre / Rue Rivoli (Procurarse fotos del Panteón de los archivos del Louvre y de la Rue Rivoli) ¹⁴

La última parte de la frase del primer párrafo es reafirmada con un subrayado que nos dirige a un croquis que recuerda la composición del Greco que habría reinterpretado Cézanne en sus *Bañistas* y servido a Picasso de inspiración para inaugurar el cubismo. Druet sería el nombre de una afamada galería parisina próxima a los artistas fauves, donde más tarde, en 1921, Le Corbusier y Ozenfant expondrían sus trabajos puristas. El Greco parece que será parte del equipaje que Le Corbusier llevará consigo a Oriente.

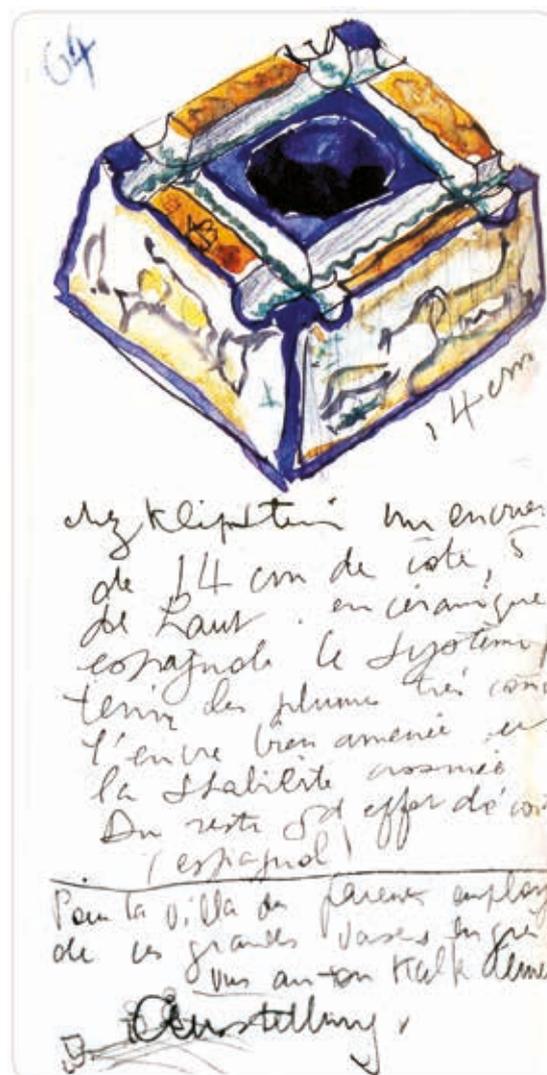
En el apunte del tintero Le Corbusier reafirma su interés juvenil por las artes decorativas en las que se había formado con su maestro L'Eplattenier en la Escuela de Artes de la Chaux de Fonds, al realizar un dibujo colorido mimético del objeto observado. En el siguiente dibujo del cuaderno, página 76, realizará un croquis esquemático de la composición de *La visión del Apocalipsis*. Entre los cuadernos de Alemania y el cuaderno de Oriente, hay un cambio en la forma de dibujar que se inicia con la abstracción que realiza Le Corbusier del cuadro del Greco, y que responde a su nueva forma de mirar, observar y analizar. Le Corbusier utilizará a partir de ese momento, como herramienta de conocimiento, croquis de escuetos trazos, que huyen de lo descriptivo para ser analíticos, que le permitan grabar, ver, comprender y aprender rápidamente la estructura invisible de cualquier acontecimiento de su interés en la memoria.

También el Greco abandonaría primero los iconos y miniaturas bizantinas, después las perspectivas científicas y los retratos de luz de su etapa italiana para finalmente adentrarse, en su pintura española, en una realidad alterada que descubre al espectador algo que va más allá de la simple representación. Los croquis realizados en el *Viaje de Oriente* serán seleccionados por Le Corbusier para abrir la edición de sus *Obras Completas* y explicar la indisoluble relación con el pasado de sus proyectos y pensamientos. Dibujos para comprender el mundo clásico, para ver lo invisible, cuyo fin bien podría explicarse con el texto que Le Corbusier utilizará como introducción para algunas de sus publicaciones editadas por Jean Petit:

Il faut toujours dire ce que l'on voit, surtout il faut toujours, ce qui est plus difficile, voir ce l'on voit (Uno debe decir siempre lo que uno ve, pero sobre todo, y más difícil, uno debe ver siempre lo que uno ve)¹⁶

A propósito del Greco escribirá Le Corbusier en las primeras páginas del *Viaje a Oriente*:

El Greco era para los historiadores del 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 extrajo el modernismo que este pre-



JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Les voyages d'Allemagne. Carnet IV*. París: Fondation Le Corbusier, p. 64

JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Les voyages d'Allemagne. Carnet IV*. París: Fondation Le Corbusier, p. 76



cursor había inscrito en sus telas desde hace 300 años. [...] 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.¹⁷

Tal y como recoge Ricardo Daza en su artículo *Le Corbusier visita Bucarest y sus alrededores*, extraído de la tesis doctoral en la que reconstruye con precisión el día a día de *El Viaje a Oriente*, entre el 16 y el 22 de junio, Le Corbusier y Klipstein se encuentran en el Palacio Real de Budapest con los grecos que pertenecieron a

la colección personal de Carmen Sylva, nombre con el que se conocía a la reina de Bulgaria, Elizabeta di Weid, también poetisa, mecenas y pintora. Entre otros se encuentran con: *El martirio de San Sebastián*, *La adoración de los pastores*, *La sagrada familia*, y *San Martín y el mendigo*.

De ésta última obra, copia de taller, en la que también Picasso habría puesto su mirada para la composición *Niño con caballo* (1906), Le Corbusier dibuja en su carnet un croquis que sintetiza gran parte de la pintura del Greco, la construcción del cuadro, lo invisible; descubre su estructura, el Greco como constructor de pintura, una idea de la pintura que desarrollarían el Cubismo y el Purismo. Observando la pintura del Greco descubrimos la metodología de construcción de su pintura a través de los trazados reguladores. Los personajes se ordenan en la escena siguiendo pautas de orden geométrico que nos evocan el mismo esquema de pensamiento compositivo seguido por Le Corbusier en los trazados de los alzados de la casa de Ozenfant o La Roche y que aparecen publicados en *Hacia una arquitectura* en 1930¹⁸.

La arquitectura tiene que establecer, con materias primas, relaciones conmovedoras.

La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias.

La arquitectura es plástica.

Espíritu de orden, unidad de intención.

El sentido de las relaciones; la arquitectura rige las cantidades.

La pasión hace un drama de las piedras inertes.

El Greco construye pintura y Le Corbusier será un gran compositor de espacios.

El resto de lo grecos buscados los encontrarán en Sinaia, a 125 kilómetros de Bucarest, en las montañas Bucegi. Allí, el rey de Rumania, Carlos di Hohenzoller, esposo de Carmen Sylva, hizo construir dos residencias estivales: Pelesch y Foishor, en 1883. En Pelesch se encuentran: *Cristo llevando la cruz* y *Diego de Covarrubias*, y en Foishor: *El martirio de San Mauricio* y *Cristo y la Virgen María*.

El interés por un Greco protocubista llevaría a la revista *L'Esprit Nouveau*, fundada por Ozenfant y Le Corbusier en diciembre de 1920, a publicar un artículo en su número 3 dedicado al Greco y otro a Góngora, como precursores del cubismo. En el texto sobre el Greco, firmado por Vauvrecy, pseudónimo de Ozenfant, e ilustrado con fotografías de catorce cuadros, se elogia la figura del Greco como precursor de las vanguardias,

JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Le Voyage d'Orient. Carnet I*. París: Fondation Le Corbusier, p. 66.



retomando parte de lo ya recogido por Le Corbusier en el texto de *Le Voyage d'Orient*.

La división del cuadro es de una nitidez geométrica. Las continuidades se producen metódicamente. El volumen se expresa por la luz y la penumbra empleados intensamente. El color transforma las relaciones más tensas no se localiza como en el caso de Tiziano y no quebranta el volumen. Greco es pintor en colores, y Miguel Ángel es pintor incoloro; Tiziano colorea...

Miguel Ángel, Tintoreto, Greco, marcan en la curva de la pintura un punto de inflexión. El cuadro-ilumi-

*nación (quatrocento hasta Rafael y Tiziano) pasa al cuadro-escultura, destino indiscutible de la pintura...*¹⁹

Esta inusitada relación entre el Cubismo, Góngora y el Greco, por la que Ozenfant habría pedido al poeta chileno Vicente Huidobro que se interesase por «*las cartas intercambiadas entre ambos*» llevaría a la revista *Índice* dirigida por Juan Ramón Jiménez, en el suplemento humorístico de la revista, *La Rosa de Papel*, a la publicación de tres cartas apócrifas entre Góngora y el Greco que vendrían a confirmar a éstos como precursores del cubismo.

(1) *Xpo. Nuestro salvador tenga a vuesamerced en su santa guarda, que yo muy de veras selo demando. Ruegole, mi señor don Luys, que de su paso por esta imperial ciudad cesárea no consienta que falte muestra a los tiempos por venir. Digalc a mi criado Franº de Preboste cuando ha de tener vagar para que mis pinceles le retraigan a lo vivo como mejor pudieren, que yo fio poderlo hacer si Xpo. Fuere servido. Quiero otrosí*



Portada de la revista *L'Esprit Nouveau*, París, 1920.

poner su semblança en un lienço del milagro que nro. Señor hizo con don Gonzalo ruiz de Toledo, señor que fue de la C^a de Orgaz entre los eclesiasticos y caualleros principales de la ciudad. Adios mi amigo y dueño.- (Firmado:) Domy^o Thecotopuly.

(2) «Señor y amigo, ni me culpe de mudable o de corto de paciencia, que bien saue lo mucho que de sus pinceles espero si la Fama no toma de su mano mis versos; mas ya el lienço basta a darmela inmortal. Quiso el señor conde que nos uniésemos acá, y en los alamillos donde quiera el can la furia de sus rayos vemos pasar en ocio estos ardores sin cuydados que nos apremien; rezo la misa, y mientras el sr. conde y sus amigos van a la caza yo sygo a las esquiuas musas, en quien ahora he logrado el final de mi soledad primer con unas letrillas que suelen ser muy celebradas. Mas yo tengo otra soledad, y es de la compañía y platica de V. md. Viéndole dar vida fingida en el lienço a los vultos corporales, he aprendido mas que en libros de mucha dotrina. El barro con que Dios nos hizo, como alfarero que no tiene un patron solo, antes para cada pieza pone un torno diferente, siendo una sustancia cómo puede ser sino una forma? Leves son las diferencias de hombre a hombre, y el alma es en todos la misma, y de su cuerpo una misma es la forma conocida ya por la Geometría. Una esfera es la cabeça del hombre, y el tronco un cubo con sendos cilindros a diestra y siniestra: que asi como el alma es una, una es la forma, ya el caracter y las funciones se alteren. Pero en la vasta tierra las sierras mas encumbradas son solo arrugas, mas leves que las lineas de la mano, adios mi amo ; en los Alamillos, a 12 de agosto de 1596.- (Firmado: Luys de Góngora.

(3) «Marauillado estoy, mi señor don Luys, de lo que vuesa merced me escriue, y tengolo tan por cierto que la noche entera me estuve meditando después que despedí a los musicos, y mi señora doña Geronima se hubo retraido a su camara. Razon sera que tratemos en platica esa tan ardua cuestión, pues ya no una carta, pero un volumen harto avultado seria menenster para del todo esclarecerla. Cuando, pues, uoluiere si los agasajos que el señor conde le hace con tanta uoluntad y tan espléndidamente le han preuenido no le retienen cautivo y le llevan a olvidarse del trato de amigos, hemos de trillar por menudo aquello del volumen corporal. Piense vuesa merced lo que le dije del tronco de pyramide y los dos cilindros a que la cara puede reducirse cuando no a un emisferio y a un cubo. Estas portentosas maquinas corporales no son cosa contraria de los ingenios con

que los hombres acuden a los diversos menesteres de sus vidas, tanto mas quanto que, mouiéndose en una atmosfera de luz, ella los va fraguando y mudando, que si no fuese por la memoria no las disputarían los ojos, por lo que de ueras son. Me place que vea vuesa merced en la pintura de mi lienzo tal propiedad a otros escondida con que lo ballan caprichoso y descoyuntado. Guardese pues, en salud vuesa merced, mi señor y amo, y torne presto a su criado.- (Firmado:) Domy^o Thecotopuly.»

Sin embargo, el singular descubrimiento se revelará más tarde como una burla de ficción literaria a Ozenfant de Alfonso Reyes, escritor humanista mexicano redactor de *La Rosa de Papel*. Las cartas habrían sido escritas por Enrique Díaz Canedo y descubierta la burla por Julio Cejador en carta remitida a los redactores de la revista con fecha 24 de agosto de 1921.²⁰

En 1927 el arquitecto español Fernando García Mercadal se convertirá en el firme defensor de Le Corbusier en España. Mercadal conoce a Le Corbusier en París cuando visita la Exposición de Artes Decorativas y el pabellón de *L'Esprit Nouveau* donde se materializaban las ideas de Le Corbusier. Un pabellón prototipo de una unidad residencial de lo que serían los Inmuebles Villas, con un añadido donde se exponían las ideas urbanísticas de Le Corbusier para París, la Villa Contemporánea de 3 millones de habitantes (1922) y el Plan Voissin. Invitado por Mercadal, Le Corbusier viajará a Madrid en mayo de 1928 para impartir dos conferencias en la Residencia de Estudiantes. La primera el 9 de mayo, titulada «Arquitectura, mobiliario y obras de arte», y la segunda el 11, titulada «Una casa-un palacio».

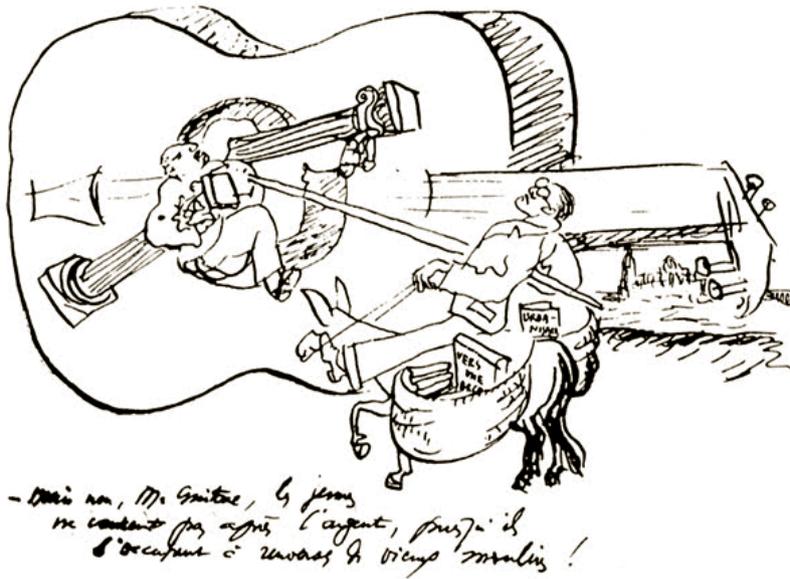
Durante su visita a la Residencia Le Corbusier realiza en el álbum de autógrafos de Natalia Jiménez Cossío (hija del director Manuel Bartolomé Cossío, autor de la biografía y estudio del Greco publicada en 1908) un dibujo síntesis de su viaje, con un texto que dice: «No, Sr. Guitarra, los jóvenes / no corren detrás del dinero, / ¡están ocupados en derribar los viejos molinos!»

Le Corbusier se representa en una actitud quijotesca enfrentándose a la Academia, a lomos de un burro y portando en sus alforjas sus dos libros *Urbanisme* y *Vers une architecture*.

Es en este último donde Le Corbusier define, en 1923, la subordinación de la arquitectura a la luz:

La arquitectura es el magistral, correcto y magnífico juego de masas reunidos en la luz. Nuestros ojos están

GUERRERO, S. *Le Corbusier. Una casa-un palacio. Residencia de Estudiantes*, catálogo de la exposición, mayo-junio 2010, p. 59.



hechos para ver las formas en la luz, la luz y la sombra revelan estas formas, cubos, conos, esferas, cilindros o pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela.²¹

Pensamiento en el que también coincidiría el Greco cuando afirma en uno de sus comentarios al *Vitruvio*:

...el mediodía alegre y ayuda en mil cosas necesarias y particulares del arte de pintar, como son reflejos, es decir, las sombras que descubren el todo...²²

El Greco se postula a favor de la luz de mediodía, una luz más propia de la arquitectura que de la pintura. Una luz que ha sido utilizada como elemento definidor en el lenguaje de la arquitectura occidental. Para confirmarlo basta que recordemos las orientaciones predominantes del escorzado Partenón o la cartesianas villas de Palladio y Le Corbusier, incluidas las aparentemente desorientadas y carentes de fachada principal como villa Rotonda y Savoye.

Esta idea de la obra de arte dependiente del ciclo solar introduce el tiempo como materia en la obra de arte. Le Corbusier utilizará como método de composición espacial lo que él llama la promenade architecturale, paseo arquitectónico. El entendimiento del espacio como un continuo y fluido recorrido de secuencias espaciales y experiencias perceptivas donde se maneja al espectador y su punto de observación. Un método de estructura narrativa organizada secuencialmente similar

al utilizado en la literatura, la música y el cine, que consiste en seguir una estructura narrativa espacio-temporal organizada en planteamiento, nudo y desenlace.

Quizás sea la promenade de la Villa Savoye a través de su rampa «manifiesto» la que mejor ejemplifique esta idea contemporánea de composición dinámica del siglo XX, que comienza con el cubismo y aún sigue influyendo en la dislocada situación actual del arte.

El recorrido ceremonial ascendente por su rampa arranca a contraluz desde un plano de tierra, cedido al uso del coche, en medio de un claro de bosque para encontrar en el camino de ascenso, ya en la planta primera, el patio elevado y los usos domésticos

con la vista del horizonte enmarcada por una ventana corrida, y llegar a la cubierta que mira al cielo y en la que, en una clara actitud surrealista, se ha sustituido el tejado por el jardín, el suelo que se le niega a la casa en la planta baja. Recorrido que se convierte en una continua experiencia móvil de composición de enfoques predeterminados en el que encontramos objetos, texturas, visiones cambiantes, vistas oblicuas y cambios de profundidad, como el cinematográfico travelín.



JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret oeuvre complète de 1929-1934*. Zürich : [Girsberger], 1989, p. 28. Colección: Les Editions d'Architecture.

Si recordamos obras como *La adoración de los pastores* o *El entierro del Conde de Orgaz*, las composiciones presentan muchas convergencias con este modo de ver y de narrar que comprime en el cuadro los distintos planos de la realidad, con diferentes puntos de vistas. Frente a la focalidad clásica la multifocalidad, claro antecedente de la composición afocal cubista.

De la estancia en Madrid de Le Corbusier sabemos por Martín Domínguez, arquitecto, antiguo alumno de la Residencia de Estudiantes y miembro de la Sociedad de Cursos y Conferencias que organizaba el acto.

*Los jóvenes arquitectos madrileños no le dimos a Le Corbusier punto de reposo durante su visita, de la que gozó de lo lindo. ¡Qué buena madera de turista tenía el hombre! Incansable en el Prado, inagotable al oír cantar y bailar flamenco de madrugada, no lo era menos al corretear por los vericuetos de la Imperial Toledo. Y puesto a despachar perdices de las estofadas en la Venta de Aires y a trasegar morapio a la sombra del emparrado del famoso figón toledano, era un contento verlo*²³

En su visita a Madrid, aprovechó Le Corbusier para visitar El Escorial el día 10 de mayo, el 12 Segovia y, el domingo 13, Toledo. De la visita a Toledo no existe testimonio fotográfico, tan solo la fe de la crónica del periodista local Santiago Camarasa en sus *Efemérides Toledanas* (p. 338)

El Arquitecto Le Corbusier ante la Catedral de Toledo. Con motivo de su viaje a Madrid se acercó a visitar Toledo. Quedó maravillado del conjunto de la catedral: «Este templo ha llegado a los límites de la audacia, de la originalidad, de la gracia y de la belleza en términos insospechados. En su interior todo es luz, transparencia y ponderación de volúmenes. Todas sus naves son un conjunto de formas interesantes, jugosas y amenas»

En la plaza admiró la sucesión de estilos, lo gótico, lo herreriano, lo neoclásico dialogando a lo largo de la historia, de este corazón de arte salen calles que recuerdan todas las épocas literarias de esta sublime ciudad. Todo en esta plaza tiene una función y un valor decorativo.

Le Corbusier se referirá a Toledo en fragmentos de su artículo «Espagne», publicado en el diario *L'Intransigeant* de París, el 18 de junio de 1928, donde manifiesta su rechazo a la ciudad medieval frente a las nuevas ideas urbanísticas que él promulga.

[...] *El Prado es el único museo de Europa (con Viena) que exhibe pintura antigua fresca. Es, tal cual,*

como la pintaron. Tintoretto tiene pequeños cuadros impresionantes. ¿Conocen a Patinir, franco-flamenco del siglo XVI? Están tan orgullosos de él como de Goya, tan orgullosos como de sus Brueghels y de sus Boscos (de hecho, una revelación aquí).

El Greco jugó una mala pasada a toda la escuela italiana, a la que desacredita de forma prodigiosa. Castilla está llena de el Greco (Toledo). Pero lo que nos acosa, nos abrumba y finalmente nos afecta en el Greco es esta alma perturbada, atrocemente perturbada. Prefiero la vida sana; es mejor, y Toledo, en definitiva, es decepcionante. El Escorial es hermoso, pero no tan austero como se lo pinta.

En realidad, estas eternas «antiguallas» de los viajes son descorazonadoras: ¿por qué vivir siempre del cadáver y creer en el cadáver? De todo Toledo, sólo esto: una casita con un patio pequeño, limpio e impoluto; me permiten entrar, subir a sus pisos minúsculos; está lleno de mujeres y niños; las medidas de estas galerías, de estas alturas de ventana deliciosas de vieja casa hispano-árabe son las que he estado buscando desde hace diez años para construir nuestras casas: la escala humana. Me siento reconfortado...²⁴

El estudio de las medidas humanas, la proporción y la geometría, llevarán a Le Corbusier a innumerables referencias a la estructura en espiral del caracol, tanto en su obra gráfica y pictórica como en las geometrías de su arquitectura. Con especial insistencia repetida en las plantas de varios de sus proyectos de museo: *Mundaneum* (1928), *Le musée des artistes vivants* (1930), *Le Proyect C: un centre d'esthétique contemporaine* (1936) y *Le musée à croissance illimitée* (1939).

El Triton Tritonis contiene en su forma la escala del número mágico del que se serviría para construir El Modulor (1948), un tratado de las medidas de la proporción humana que emula a los tratados de Vitruvio, Da Vinci y Leon Battista Alberti, en la búsqueda de una relación matemática entre las medidas del hombre y la naturaleza. El número de oro, sección áurea o divina proporción es también una constante compositiva en la pintura del Greco.

Algo sobre lo que también se había manifestado el pintor cretense:

*la proporción del cuerpo humano nos da bellísimos ejemplos para cualquier artificio y a ellos cada cosa se debe referir*²⁵

El Modulor es el último tratado moderno de arquitectura, una regla antropométrica para aplicar a la ar-

quitectura, que surgirá de la observación que hace Le Corbusier de la naturaleza a través de los «objets trouvés»: guijarros, piñas, conchas y caracolas. Objetos que coleccionará desde los años treinta hasta su muerte por albergar en sí mismos parte de la esencia de la naturaleza, que concentran toda una cultura mediterránea y son capaces por sí solos de emocionar. Son los objetos de «reacción poética», cuyo conocimiento íntimo de su materia y valor semántico implica un componente netamente subjetivo —un sueño de la materia, en palabras de Bachelard— lejos del carácter que se pretende objetivo y universal de los «objets type» de la pintura purista.

Es el surrealismo de Dalí, uno de los mayores detractores de Le Corbusier, a pesar de que mandara un manojo de flores todos los años a su tumba en Cap Martí²⁴, el que nos cierra el círculo entre Le Corbusier y el Greco a través de los caracoles. Recordándonos que gran parte del conocimiento contemporáneo nace de la convergencia y encuentro de hechos aparentemente inconexos que solo encuentran un nexo en el espacio de la razón humana, capaz de unirlos.

Afirmación encontrada en *Todo es comparable* de Oscar Tusquets, cuyo prólogo comienza con la conversación con Dalí que reproducimos a continuación.

- ¿Te has dado cuenta de que los caracoles son como el Greco?

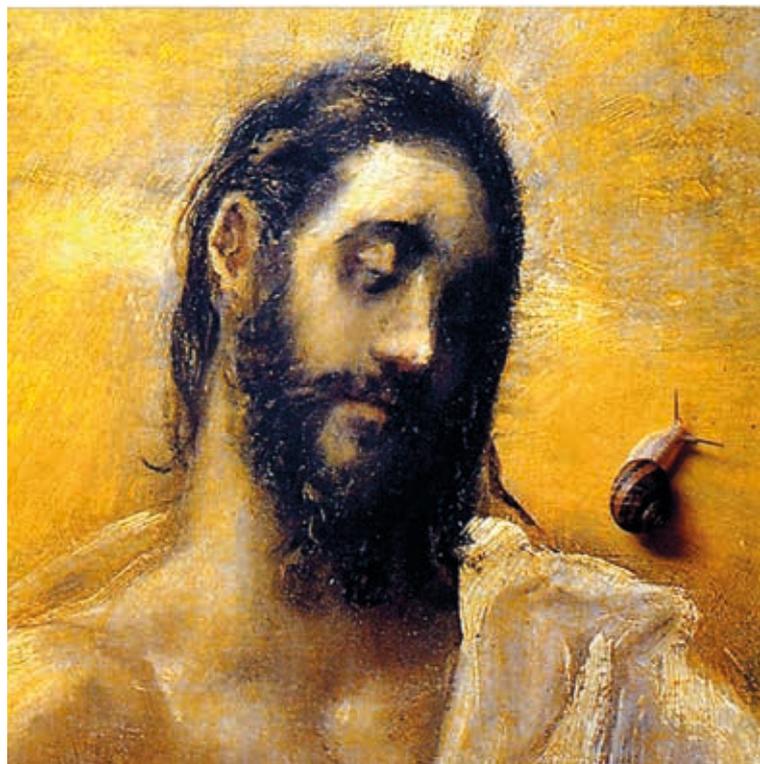
Sí, sí, como Domenicos Theotocopulos, que, habiendo nacido en Creta, aprende a pintar con propiedad esa especie de iconos que se hacen por allí, pero en cuanto se desplaza a Venecia, su admiración por Tiziano y la influencia de Tintoretto lo transforman en el más veneciano de los venecianos, en el más sensual, colorista y excesivo pintor de la Serenísima, pero resulta que llega a Toledo y en una conversión traumática se vuelve austero, sobrio, castellano, viejo, caballero de la mano en el pecho, de un misticismo desbordante, el más sincero personaje de la España profunda.

- Perdona, Maestro, pero sigo sin ver muy clara la relación con los caracoles.

- Tusquets, ¡pero si es evidente! Lo que distingue al Greco, lo que lo convierte en un artista inmortal, es su absoluta falta de personalidad, es su facultad de metamorfosearse, como los camaleones, de absorber los valores de su entorno con tal intensidad que, al final, resulta más auténtico que los autóctonos, ¿y cuál es la virtud culinaria del caracol?, ¿qué lo ha convertido en

uno de los protagonistas de tantas cocinas y en manjar de gourmets? La carencia absoluta de sabor propio, su capacidad de absorber el de los condimentos que lo acompañan y transformarse en lo que desee el cocinero. Además, cuando con mi tenedorcito extraigo el caracol de su caparazón, fíjate en cómo se alarga adoptando una apariencia muy similar a la de los santos que levitan en los cielos del Greco...

Así de entretenido resultaba comer cargols a la llauna en el Durán de Figueres con Salvador Dalí.²⁷



TUSQUETS BLANCA, O. *Todo es comparable*. Barcelona: Anagrama, 1998. Ilustración de la portada.

NOTAS:

¹ VACCHINI, Livio. *Obras maestras*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 17

² MARÍAS FRANCO, F., BUSTAMANTE, A., *Comentarios de El Greco al libro «Dieci Libri dell'Architettura» de Vitrubio*. EG,VI,ii, p.170. *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 157.

³ “Terminado de escribir en Nápoles el 10 de octubre de 1911 por Charles-Edouard Jeanneret. Releído el 17 de julio de 1965, en el 24 de Nungesser et Coti, por Le Corbusier”. JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Le Voyage d'Orient*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Librería Yerba, p. 188.

⁴ El 27 de agosto de 1965 muere Le Corbusier en Cap Martin, durante un baño en el Mediterráneo. Fuente: Fundación Le Corbusier.

⁵ Le Corbusier, París julio de 1965. Véase: GÓMEZ-PIOZ, J., MARTÍN BEGUÉ, S. *Le Corbusier : [Catálogo]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, p. 230.

⁶ GÓMEZ-PIOZ, J., MARTÍN BEGUÉ, S. *Le Corbusier*. p. 112.

⁷ «... el primer artista verdaderamente plural (pintor, escultor y arquitecto) y capaz de aunar en sus obras «compuestas», como sus decoraciones de capillas, las tres artes; el primer “español” que -buscando prescindir del cliente- grabó algunas de sus obras, recurriendo al flamenco Diego de Astor (aprox. 1585-1650), como su Adoración de los pastores (1605, Colección Salas, Madrid); El primer inventor en España de la obra de arte moderna y del modelo del artista moderno.» Véase: MARÍAS FRANCO, F. *El Greco en Toledo*. London: Scala Publishers Ltd, 2001, p. 26.

⁸ MARC, F. *Der Blaue Reiter, Bienes espirituales*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010, p. 34.

⁹ JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier) / OZENFANT, A. *Acerca del purismo : escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis Editorial, 2004, p. 10.

¹⁰ «Dos hermanos alemanes Auguste y Felix Klipstein (posiblemente de Laubach, Essen) se relacionaron en Segovia con Daniel e Ignacio Zuloaga, Gumersindo Rexach y Zárrega. En el Museo Zuloaga, Segovia. hay una carta de Feliz Klipstein por medio de la cual recuerdan a Daniel Zuloaga que por su intermediación conocieron al pintor Zárrega y solicitan les busque habitación y estudio donde trabajar. A juzgar por estos comentarios de Ignacio Zuloaga instalaron el taller en la casa de la calle de las Canongías, utilizada por varios artistas, el propio Ignacio entre ellos». GÓMEZ DE CASO ESTRADA, M. *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*. pp. 356-357. www.museoignaciozuloaga.com ,.

¹¹ JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Les voyages d'Allemagne. Carnet IV*. París: Fondation Le Corbusier, p. 64..

¹² JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Les voyages d'Allemagne. Carnet IV*. París: Fondation Le Corbusier, p. 76.

«Se procurer aussi photos du Panthéon. Archives / Louvre / Rue Rivoli. Bemalte Räume Ausstellubg Hamburg. Un progrès sur celle de Munich de i'an dernier. Mais en général à cause même du but visé il y a abus de peinturlurage et manque de tact.

Une section de composition architecturale (intérieures) de l'E la Staatliche» (Procurarse fotos del Panteón de los archivos del Louvre y de la Rue Rivoli.

Una exposición de foto que era mejor respecto a la de Munich del año pasado, pero en general teniendo en cuenta el objetivo hay abuso de coloreado y un déficit de tacto.

Una sección de composición arquitectónica (interiores) de la Staatlinche).

¹³ Ídem, nota 11.

¹⁴ Ídem, nota 12.

¹⁵ RICHARDSON, J. *Picasso's Apocalyptic Whorehouse*. A. Mondadori, 1987, pp. 40-47.

¹⁶ PETIT, J. *Un couvent de Le Corbusier*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961, p. 3.

¹⁷ JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Le Voyage d'Orient*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Librería Yerba, 1993, pp. 45-47.

¹⁸ JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Vers une architecture (Hacia una arquitectura)*. Barcelona: Apóstrofe, 1977, *Los trazados reguladores*, pp. 49-64.

¹⁹ VAUVRECY (OZENFANT, A.). Vie de Domenico Théotocopuli El Greco. *L'Esprit Nouveau*, París, 1920, n. 3. pp. 268-283.

²⁰ REYES, A. *Góngora y EL Greco*, Oc, XXIII. Véase: *España en la obra de Alfonso Reyes*, México: FCE, 1990, p. 655.

²¹ JEANNERET, CH.-E. (Le Corbusier). *Hacia una Arquitectura*, Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998, p. 16.

²² MARÍAS FRANCO, F., BUSTAMANTE, A. *Comentarios de El Greco al libro "Dieci Libri dell'Architettura" de Vitrubio EG,I,ii*, p. 25. *Las ideas artísticas de El Greco*. Barcelona: Cátedra, 1981, p. 93.

²³ MARTÍN DOMÍNGUEZ, E. Le Corbusier, en recuerdos y presupuestos personales. Puerto Rico, *La Torre*, enero-abril de 1966, núm. 52 (número especial en homenaje a Le Corbusier), p. 85. Artículo publicado posteriormente en *Nueva Forma*, Madrid, 1971, núm. 64.

²⁴ *Le Corbusier, una casa-un palacio :Madrid 1928 /* Edición a cargo de Salvador Guerrero, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2010, pp. 241-244. Catálogo de la exposición celebrada en la Residencia de Estudiantes de mayo a julio de 2010; Le Corbusier, “Espagne”. *L'Intransigeant*, París, 18 de junio de 1928.

²⁵ MARÍAS FRANCO, F., BUSTAMANTE, A. *Comentarios de El Greco... EG,I,ii*, p. 25. *Las ideas artísticas de El Greco*. Barcelona: Cátedra, 1981, p. 96.

²⁶ «Me pasó algo sorprendente a propósito de Le Corbusier. Un día que estaba en la estación de Perpiñán, me cruzó una idea por el espíritu: «Le Corbusier, la inteligencia más pesada del mundo, está ahogándose». Lo comuniqué al señor Pagés, inventor de la antigravitación, con quien acababa de encontrarme. Justo en ese momento llega un periodista que me hace saber la muerte de Le Corbusier. Ahogado. Entonces, de inmediato, encargué un manojo de flores.

Después, todos los años las hice llevar a su tumba. Estoy seguro de que es el único ramo de flores espléndidas que él recibe. Soy muy

gentleman. Ni bien muere uno de mis enemigos, lo tapo de flores. Para que, si realmente está en alguna parte, trabaje para mí". *Entrevista a Salvador Dalí*. Autor: L'Express. Publicación en castellano: *Panorama*, 6 de abril de 1971.

²⁷ TUSQUETS BLANCA, O. *Todo es comparable*. Barcelona: Anagrama, 1998, pp. 7-8

