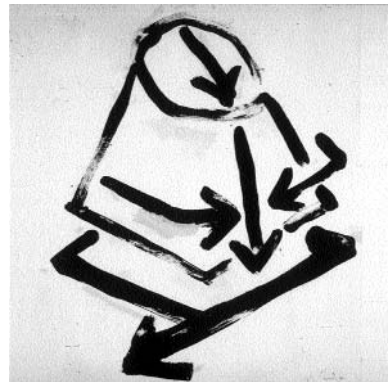


La Iglesia de Saint-Pierre en Firminy, de José Oubrerie y Le Corbusier

*The church of Saint-Pierre in Firminy,
by Jose Oubrerie and Le Corbusier*

JOSE OUBRERIE
Fotografías de Luis Burriel Bielza

<https://doi.org/10.17979/aarc.2007.1.0.5022>



Este texto ha sido compuesto por José Oubrerie con extractos de la conversación que, durante el mes de abril de 2000, mantuvo en Bolonia (Italia) con los hermanos Glauco y Giuliano Gresleri.

EL PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Cuando Le Corbusier vio el terreno de Firminy y el problema se le reveló con claridad, volvió con determinación al dispositivo espacial que había desarrollado en la iglesia de Tremblay, de 1929. Todo parte de este concepto: «girar en torno» a un prisma vertical de base cuadrada y colocar el altar en el eje. Se crea así una atmósfera única. Le Corbusier comienza a investigar con la misma visión estética que venía elaborando ininterrumpidamente desde los años treinta. Pero aunque el problema funcional está presente, en casi todos sus proyectos el problema del descubrimiento del objeto se completa mediante ese girar en torno a dicho objeto; se vinculan así todos los alzados del proyecto, y finalmente se entra dentro, hacia el segundo descubrimiento, el del espacio interno.

Cuando por razones de localización o de dimensión, la construcción no puede ser leída así, entonces Le Corbusier te lleva directamente al descubrimiento del interior como, por ejemplo, en Boston, donde el camino peatonal, luego rampa, corta transversalmente el Visual Art Center. En la iglesia de Firminy, esta «promenade» fue subrayada mediante el descubrimiento simultáneo de la modulación espacial. Se trataba, en realidad, de ritmo, sucesión de espacios, control de sus articulaciones y transición de uno al otro: del vasto espacio horizontal del exterior al alto espacio vertical del interior; «compresión» (progresivamente realizada desde la rampa exterior) hacia la entrada, situada bajo el balcón, para descubrir, finalmente la verticalidad del espacio

This paper was written by José Oubrerie using excerpts of the conversation held in Bologna (Italy) in April 2000 with the brothers Glauco and Giuliano Gresleri.

Posing the problem

When Le Corbusier saw the plot in Firminy and clearly understood the problem, he firmly returned to the spatial arrangement which he had developed for the Tremblay church in 1929. Everything stems from this concept: Revolving around a vertical prism with a square basis and placing the altar at the axis. Thus, a unique atmosphere is created. Le Corbusier starts researching with the same aesthetic vision which he had elaborated non-stop from the 30s. Although the functional problem is real, in most of his projects the issue of the object discovery is completed by means of turning around the said object; thus every elevation in the project is linked and, finally, you go in towards the second discovery: the internal space.

When, due to reasons of location or size, the construction cannot be read so, then Le Corbusier leads you directly to the discovery of the interior, such as he did, for instance, in Boston, where the pathway and later the ramp transversally cuts the Visual Art Centre. At Firminy church, this «promenade» was highlighted through the simultaneous discovery of spatial modulation. It was, in fact, about rhythm, a succession of spaces, controlling their articulations and the transition from one to another: from the vast horizontal outer space to the tall vertical inner space. A





interior. Le Corbusier recorría un terreno a la manera del famoso inspector Maigret, de Simenon; leía en el sitio lo que debería generar el proyecto como Maigret descubría al criminal: por empatía, intentando introducirse en su pellejo y en el de su víctima... De la ubicación de la iglesia como punto focal de este gran «cuenco» formado por el terreno, nace, para Le Corbusier, la necesidad de la verticalidad del objeto; y acude a su «reserva» de proyectos, donde dormía, desde hace muchos años, la idea de Tremblay.

OUBRERIE ASUME EL PROYECTO

Cuando Le Corbusier decidió que me encargara de este proyecto, colocó sobre mi tablero la primera idea de la iglesia; dos dibujos, una sección y una planta realizados por él a colores sobre un papel blanco ligero —como los manteles de las mesas de restaurante— y cuatro dibujos suyos sobre papel cebolla de 21 x 27 cm, copiados de los originales que conservaba... Dos procedían de Tremblay (el origen del concepto), otro era una planta de Stonehenge, y el último, un boceto de la luz interior de Santa Sofía (copiado de un dibujo que había hecho en 1911 durante el viaje a Oriente). Esta era la base sobre la cual debía trabajar, las grandes cosas que yo debía estudiar para «acercarme» al problema.

Además, yo debía convertirme en Maigret; pero eran también las mismas cosas de las que él se ocupaba en aquel momento. De Stonehenge, por ejemplo, le fascinaba su «cosmicidad», la dramática información contenida tras aquellas pesadas, duras y rugosas piedras; el implacable curso del sol y el movimiento de las estrellas. De Santa Sofía le fascinaba la contradicción entre la enorme masa externa y la ligereza interna de la gran cúpula, creada por la sucesión de aperturas en su base, de tal forma que en el interior se recibe la impresión que la cúpula no se apoya en ninguna parte, mientras que las mismas aperturas sirven para calibrar la luz. Así, con huecos, troneras y fisuras, el inmenso espacio se aligeraba.

compression gradually made from the outer ramp to the entrance, located under the balcony, in order to discover, at last, the verticality of the interior space. Le Corbusier would walk around a plot just like the famous Inspector Maigret, by Simenon; he read on the spot what should create the project, just like Maigret found out the criminal: out of empathy, trying to fit in their shoes and in the victim's... Le Corbusier believed that the need for the object verticality was born out of the location of the church as focal point of this huge Bowl integrated by the plot; then he searches through his project reservoir where Tremblay's idea had been dormant for many years.

Oubrerie takes on the project

When Le Corbusier decided that I should take on this project, he placed the first idea of the church on my desk: two drawings, a section and a plan made by him in colour on a light white paper —like restaurant tablecloths— and four drawings on onionskin paper measuring 21 x 27 cm, copied from the originals that he kept... Two were from Tremblay (the origin of the concept), while the other one was a plan of Stonehenge, and the last one was a draft of the interior light in Saint Sophia (copied from a drawing that he made in 1911 during his trip to the East). This was the basis on which I had to work, the big things that I should study so as to get close to the problem. Besides, I should become Maigret; but those were also the things that he was busy with at the time. Stonehenge, for instance, he was fascinated by its cosmicness, by the dramatic information contained behind those heavy,

hard and rough stones; the relentless course of the Sun and the movement of stars. From Saint Sophia, he was fascinated by the contradiction between the enormous external mass and the internal lightness of the huge dome, created by a succession of openings at its base, so that if you are inside you get the impression that the dome is not supported by anything, while the same openings are used to balance light. Thus, the immense space was lightened by means of hollows, portholes and fissures.

Firminy could be linked to Stonehenge and to the Sun's movement, but also to Istanbul and to the strong architectural emotions of his great journey (another —distant, in this case— reference to Tremblay): recreating the intuition of lightness, the suspension of the church in the sky; but even turning Ronchamp around, where the horizontal light allows the comprehension of the roof shell. The idea of a dark space, with high openings intensifying the contrast between black and white was gradually materialised; the idea of a counterpoint light/shade; linear openings at the height of the pavement which allow a reading of the floor, its geometry, and also allow the understanding that everything is ruled by the square and its inscribed circle, by the plan square towards its circular conclusion up there; thus creating a geometrical transformation from short to tall (or vice versa), and creating a spatial dynamics of the type found at Saint Ives...

The interior space

Zenithal lights help you to understand the geometrical transformation, the internal verticality of the Firminy dome, as well as the low row of lights around the base allowing the comprehension of the plan square. The issue of the finishing of the inner walls becomes central. Outside, Firminy appears as a well-defined volume and it was expected that the finishing would be very rough, with joints expressing the dimensions of the shuttering. Inside, the visual problem was added to the acoustic one. Le Corbusier wanted to provide his own interpretation of this new space, based on plastic and technical criteria. At that time, the talk was about exposed concrete, but we know that he expected to find an internal texture which could capture the sky white light and guarantee, at the same time, the best acoustic quality. Le Corbusier and I spoke about it many times, and I still keep the drawings made on my desk during those discussions. Everything was constantly reviewed, questioned, re-evaluated, after subsequent situation readings which allowed us a conscious progress with the project.

Nevertheless, later on, during its construction (which I assumed after his death and was carried out in very harsh financial conditions),

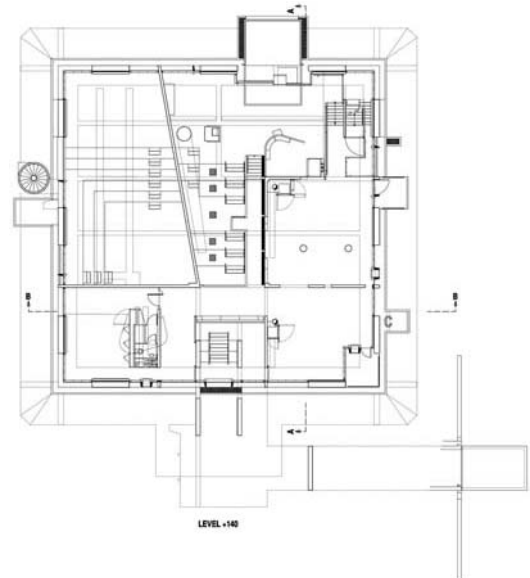
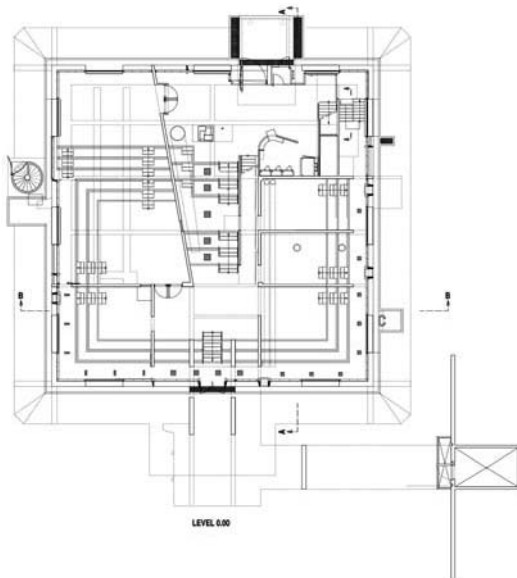
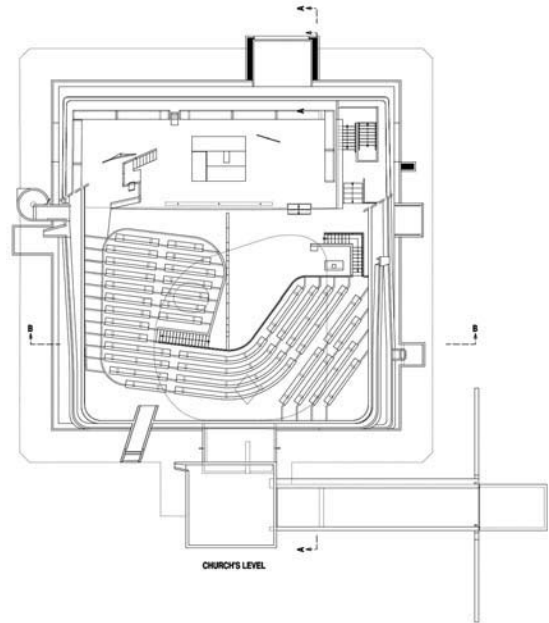
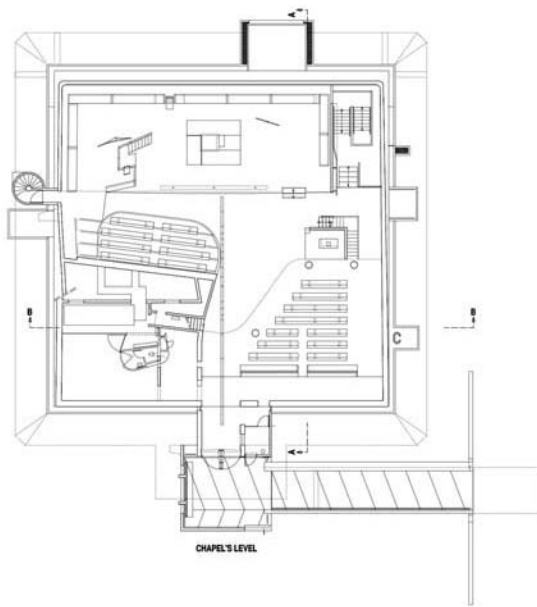
Firminy podía vincularse a Stonehenge y al movimiento del sol, pero también a Estambul y a las fuertes emociones arquitectónicas de su gran viaje (referencia otra vez —muy lejana en este caso— a Tremblay): recreando la intuición de la ligereza, de la «suspensión de la iglesia en el cielo»; pero incluso realizando un reverso de Ronchamp, donde la luz horizontal permite entender la concha del techo. Poco a poco se concretaba la idea de un espacio oscuro, con aperturas elevadas que intensifican el contraste entre el negro y el blanco; idea de contrapunto luz/sombra; aperturas a la altura del pavimento, lineales, que permiten leer el suelo, su geometría, y hacernos comprender que todo está gobernado por el cuadrado y por su círculo inscrito, por el cuadrado de la planta hacia su conclusión circular arriba, generando así una transformación geométrica de lo bajo hacia lo alto (o al contrario), creando una dinámica espacial del tipo de la que acontece en San Ivo...

EL ESPACIO INTERIOR

Las luces cenitales hacen comprender la transformación geométrica, la verticalidad interna de la «cúpula» de Firminy, así como la línea baja de luces en torno a la base permite comprender el cuadrado de la planta. La cuestión del acabado de las paredes interiores se convierte entonces en algo muy importante. Externamente, Firminy se presenta como un volumen bien definido, y su acabado estaba previsto que fuese muy tosco, con juntas que expresaran las dimensiones del encofrado. En el interior, al problema visual se le añadía el acústico. Le Corbusier quería dar una interpretación suya a este nuevo espacio apoyándose en criterios plásticos y técnicos. En aquel momento se hablaba de hormigón visto, pero sabemos que él esperaba encontrar una textura interna que pudiese captar la luz blanca del cielo y garantizar, al mismo tiempo, la mejor calidad acústica. Le Corbusier y yo hablamos muchas veces sobre esto, y aún conservo los dibujos hechos sobre mi tablero durante estas discusiones. Todo era constantemente revisado, cuestionado, reevaluado tras sucesivas «lecturas de situación» que nos permitían hacer avanzar el proyecto de modo consciente.

Sin embargo, más tarde, durante la construcción (de la que me encargué tras su muerte y que se realizó en condiciones económicas muy duras), no se podía crear un encofrado especial, por lo que la textura interna fue abandonada. Siempre he pensado que la solución acústica debería haber sido similar a la de la Sala de la Asamblea de Chandigarh, que finalmente ha sido abandonada pero que todavía conserva la textura del hormigón armado. Fue una decisión que yo tuve que tomar, no sólo por razones económicas, sino también porque cuando vi la pared interna de la cáscara sin el encofrado, comprendí que no se podía cubrir con cualquier material de revestimiento. Su pureza era muy fuerte.

No hay que olvidar que en el Atelier nosotros no éramos «ejecutores» de dibujos (aunque cuando era necesario, lo éramos; aquellos dibujos hechos por nosotros no tenían nunca la consideración de dibujos «terminados», de arquitectos: un taller y una oficina son dos cosas distintas), sino que a



no special shuttering could be made, so the internal texture was abandoned. I have always thought that the acoustic solution should be similar to that of the Chandigarh Assembly Hall, which was finally abandoned but still preserves the texture of armoured concrete. I had to make a decision, not just due to financial reasons, but also because when I saw the inner wall of the shell without shuttering, I realised that it could not be covered with any lining material. It was mightily pure.

Let us bear in mind that we were not drawing makers at the Atelier (though we did when it was needed; those made by us were never considered as finished drawings, as architect's drawings: an atelier and a studio are different things), but we were strongly encouraged to discover and to put forward ideas, solutions... which would be accepted or not by Le Corbusier, but were always taken into account, anyway. The atmosphere at the workshop was one of research, invention, enticed by the study of a specific project and its problems. All of this entailed that Le Corbusier was in a constant situation of receptiveness and invention. Any stimulus could be fine so as to reach new solutions, which, though mysterious to us, he had created the right conditions to spawn them. Le Corbusier would always try to trigger strong reactions in us.

The liturgical problems

During the research process on this church, for instance, Le Corbusier assigned to me the research on the Parisian churches. It was some kind of invitation to take me into his observation process of the outside world, which he constantly questioned according to the invented or to-be-invented world... Le Corbusier would always draft places or objects that he found interesting and, if they were related to the church, he would show them to me. He implicitly suggested: Go and watch.

The arrangement of the two altars was born out of these Parisian explorations. During the project's first dimensional reduction, we had discovered the ascending spiral of the balcony integrated by the rotated daily chapel, independent from the big Sunday church, and inviting all those present to participate. For the part of the programme linked to the liturgy, which was in a process of change (for instance, the introduction of joint celebrations and the subsequent altar configuration), we invited the Dominicans Cocagnac and Capellades, from «L'Art Sacré». They were at the core of the liturgical-architectural problem, they studied the history of the Church, its tradition, the reform and the changes to the liturgy which guided religious events at that time and which

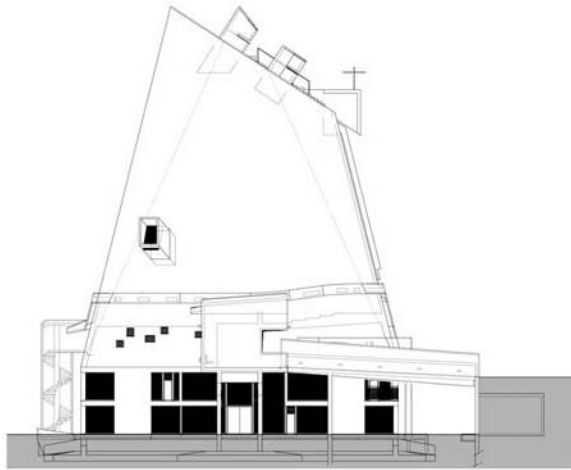
nosotros se nos animaba, y mucho, a descubrir y a proponer ideas, soluciones... que después Le Corbusier aceptaba o no, pero que, en cualquier caso, siempre tenía en consideración. La atmósfera del taller era de investigación, de invención, estimulada por el estudio de un proyecto específico y de su problemática. Todo esto implica que Le Corbusier estuviese en una situación de receptividad y de invención permanente. Todo estímulo podía ser bueno para llegar a nuevas soluciones, que aunque para nosotros tuvieran un aspecto misterioso, él había creado las condiciones adecuadas para hacerlas nacer. Le Corbusier intentaba siempre suscitar en nosotros fuertes reacciones.

LOS PROBLEMAS LITÚRGICOS

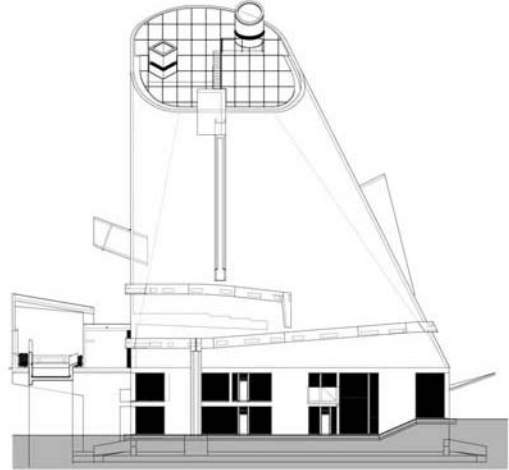
Durante el proceso de estudio sobre esta iglesia, por ejemplo, Le Corbusier me encargó que investigara en las iglesias parisinas. Era una especie de invitación a introducirme en su proceso de observación del mundo externo, que él interrogaba constantemente en función del mundo inventado o por inventar... Le Corbusier hacía siempre bocetos de lugares o de objetos que le parecían interesantes, y cuando tenían relación con la iglesia, me los enseñaba. Él te sugería implícitamente: «Vete y observa».

De estas exploraciones parisinas salió, por ejemplo, la disposición de los dos altares. Durante la primera «reducción dimensional» del proyecto, habíamos descubierto la espiral ascendente del palco que formaba, girando, la capilla de diario, independiente de la gran iglesia dominical, introduciendo a todos los presentes en situación de participar. Para toda la parte del programa conectada con la liturgia, que se encontraba en pleno cambio (por ejemplo, la introducción de la concelebración y la consecuente configuración del altar), invitamos a los dominicos Cocagnac y Capellades, de «L'Art Sacré». Ellos estaban en el centro del problema litúrgico-arquitectónico, estudiaban la historia de la Iglesia, su tradición, la reforma y los cambios de la liturgia que guiaban los eventos religiosos de aquellos años y tenían consecuencias directas sobre nuestro proyecto. Su ayuda fue determinante.

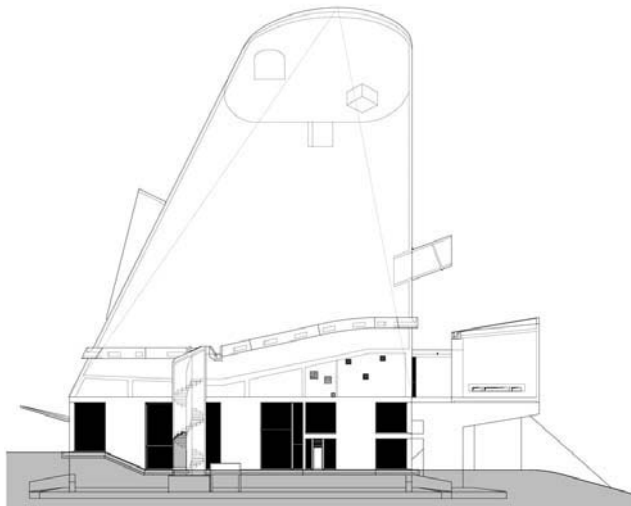
Recuerdo, por ejemplo, el problema de la plataforma de los pequeños cantores. La cuestión de la cantoría para los niños parecía fascinar especialmente a Le Corbusier. Creo que desde su infancia, Le Corbusier había conservado (todos sabíamos que su familia era protestante) una fuerte impresión de la música misteriosa de las «criaturas celestiales», y en Firminy quería recoger este recuerdo colocando a los cantores «en el aire». La cantoría aparece, por tanto, en las diversas versiones del primer proyecto, y «justificaba» incluso la plataforma cuadrada con su columna central, que creaba una referencia espacial en el interior de la copa. Y se mantuvo presente hasta la llegada de Cocagnac y Capellades, que nos explicaron que la nueva liturgia quería a los cantores en estrecha relación con el ambón y la palabra, de modo que formara parte de la asamblea y pudiera guiarla en el canto. Así, la famosa plataforma «des petits chanteurs» del primer estadio del proyecto fue finalmente abandonada. De hecho, hay que subrayar que no se trataba sólo de resolver una «plataforma», sino de



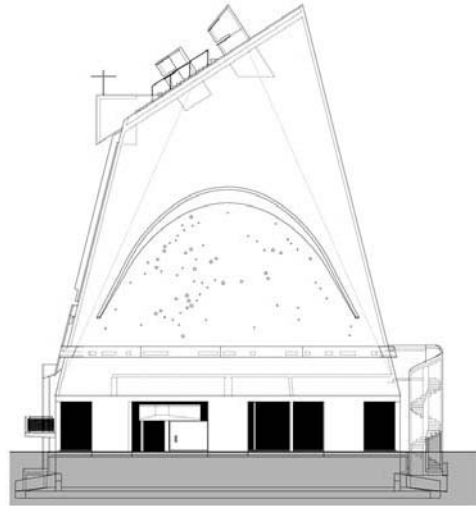
WEST FACADE



SOUTH FACADE



NORTH FACADE



EAST FACADE



had direct consequences on our project. Their help was of essence.

I remember, for instance, the problem with the children singers' platform. Le Corbusier was particularly fascinated by the children's choir. I believe that, from his childhood, Le Corbusier, who came from a Protestant family, had kept a powerful impression of the mysterious music of the heavenly creatures and in Firminy he wished to portray that recollection by placing the singers in the air. The choir appears in the various versions of the first project and it even justified the square platform at the central column, which created a spatial reference inside the cup. It remained until Cocagnac & Capellades arrived. They explained to us that the new liturgy wanted the singers in close contact with the pulpit and the word, so that it was part of the assembly and could guide it through the chants. Thus, the famous platform «des petits chanteurs» of the first stage in the project was finally abandoned. In fact, it must be said that it was not just about solving a platform, but a liturgical issue, that of the rite shaping the project. There was nothing functional or rational in all that...

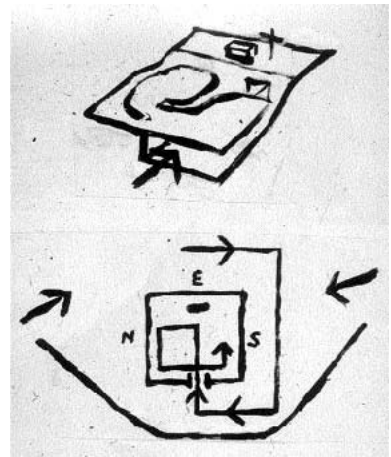
Cocagnac placed the church problem at an almost philosophical level. He pointed out hypothesis going in the same direction of his research, and were supported and suggested by Pope John XXIII's great wish for reform. For example, we had not solved the issue of the baptismal font yet, so it had never been represented at the various project stages. Then Cocagnac, with his interest in the re-discovery of the original rite, in the source Church, argued about the baptismary

un problema litúrgico, del rito que daba forma al proyecto. No había nada de «funcional» o de «racional» en todo esto...

Cocagnac situaba el problema de la iglesia a un nivel casi filosófico, indicaba hipótesis que iban en su misma dirección de investigación, suscitadas y soportadas por el gran anhelo de reforma del papa Juan XXIII. Por ejemplo, no teníamos todavía resuelta la cuestión de la fuente bautismal y, en consecuencia, nunca había sido representada en las diversas fases del proyecto. Cocagnac, entonces, con su interés por el redescubrimiento del rito original, por la Iglesia de los orígenes, razonaba sobre el baptisterio y pensaba que debíamos prever la posibilidad del bautismo «por inmersión». La cuestión quedó en suspenso. Discutíamos si no sería una solución demasiado radical. Existe al menos un dibujo de Le Corbusier, hecho en presencia de Cocagnac y Capellades, que recuerda las indicaciones que nosotros debíamos traducir arquitectónicamente.

LA REDUCCIÓN DE LA ALTURA DE LA IGLESIA

Otro problema muy difícil fue el de la reducción de altura de la iglesia. Le Corbusier afrontaba cada problema a su debido tiempo. El tema de la cáscara y de su dimensión —e incluso el tema de la dimensión del cuadrado de la base de la iglesia— no había sido afrontado de modo definitivo. La verticalidad era fundamental, pero Le Corbusier no sabía qué altura debía tener el conjunto. Al proyecto le faltaba todavía la información estructural de lo que habíamos identificado y formalizado, pero que estaba constantemente en evolución (una cualidad de su trabajo que se verificaba con la obra acabada). No era la primera vez que sucedía algo de este tipo. Cuando hicimos el primer proyecto, se prepararon muchos dibujos y bocetos que Le Corbusier me daba para los calculistas; tal vez los tengan ellos todavía. La primera valoración de la altura de la cúpula se reveló extremadamente costosa, y la campana se recortó por primera vez. Todos realizamos objeciones sobre este hecho; más alto o más



bajo era sólo parte del pragmatismo proyectual de Le Corbusier y de su sentido de la realidad. Evidentemente, el proyecto cambia totalmente si la iglesia es diez metros más alta, pero él sabía perfectamente cómo controlar el problema... buscaba la dimensión justa, la «medida» que acomodase todos los datos, incluido el problema financiero. Existe un ejemplo excelente al respecto: el estudio de la silueta del Palacio del Gobernador de Chandigarh, usando la técnica de los papeles recortados. Lo he escrito recientemente para la revista del MIT «Assemblage» (nº 39), a propósito del descubrimiento de la geometría de la «cáscara» de Firminy.

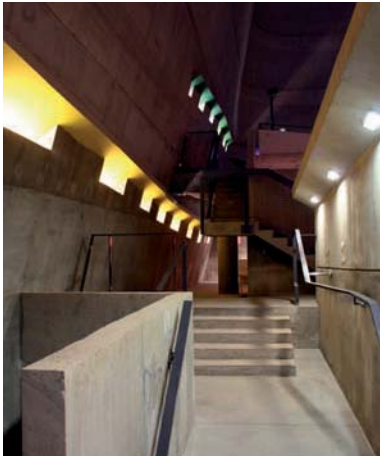
La reducción de la altura de la cáscara no fue suficiente para reducir costes. Le Corbusier debió —esta vez en la parte baja— realizar otra reducción de altura de cuatro metros. La sección del terreno en relación con la calle existente permitía introducir un doble nivel, que podía acoger los mismos elementos programáticos que antes, dado que la capilla estaba integrada en la iglesia. Esto fue posible creando un balcón alto y colocando la capilla debajo, unida al plano en espiral del cual ya hemos hablado, constituyendo, finalmente, el teatro asambleario y añadiendo el balcón-cantoría situado sobre la capilla del Santísimo. La entrada se pudo llevar bajo el balcón, al mismo nivel de la capilla de diario que, incluso los domingos, permite que los fieles vean el altar mayor. Cuando ahora paseo por la iglesia, recordando la primera propuesta, me parece muy interesante lo que Le Corbusier me había indicado de ver y comprender la vida de una iglesia parroquial (de hecho, ¡otra vez Maigret!).

Por ejemplo, una vez en Notre-Dame (donde, por cierto, hay una gruesa pilastra con un altar acostado), en la misa de las seis de la mañana, vi un pequeño grupo de personas asistiendo a la celebración matutina: fue decisivo para nuestros problemas. Comprendí cómo «estaba» la gente, cómo se movía. Análogamente, en Venecia hay un pequeño altar secundario en

saying that we should contemplate the possibility of immersion baptism. The issue was pending. We argued that it might be too radical a solution. There is, at least, one drawing by Le Corbusier, made in the presence of Cocagnac & Capellades, which recalls the indications that needed our architectural rendering.

Reducing the church height

Another hard problem was reducing the church height. Le Corbusier faced problems one by one. The issue of the shell and its size—even the issue of the size of the church base square—had not been finally tackled. Verticality was of essence, but Corbu ignored which height the complex should have. The project still lacked the structural information about what we had identified and formalised, but was in permanent evolution (a quality of his work which was verified once the work was completed). It was not the first time that something of that sort happened. When we did the first project, a lot of drawings and drafts had been prepared given to me by Le Corbusier for the calculators; maybe they still keep some. It was extremely hard to figure out the first evaluation of the dome height, and the bell was reduced for the first time. We all objected to it; higher or lower was just a part of Le Corbusier's project pragmatism and of his sense of reality. Obviously, the project changes completely if the church is 10 m taller, but he knew perfectly well how to tackle the problem... he looked for the right dimension, the measurement fitting every detail, including the financial problem. There is an excellent example thereof: the study of the profile of Chandigarh



Governor's Palace, using the cut-out paper technique. I have recently written it for the MIT magazine «Assemblage» (n° 39), with regard to the discovery of Firminy shell geometry.

Bringing down the shell height was not enough to reduce costs. Le Corbusier had to reduce height in 4 m at the lower part. The ground section in relation to the existing street allowed the introduction of a double level which could host the same programme elements as before, given that the chapel was integrated in the church. This was made possible by creating a high balcony and placing the chapel beneath it, linked to the plan in an already mentioned spiral, and, finally, constituting the area for the assembly and adding the choir balcony located above the Holy Sacrament chapel. The entrance was situated below the balcony, at the same level as the daily chapel which allows the faithful a glimpse of the main altar, even on Sundays. When I stroll around the church, recalling the first proposal, I find very interesting what Le Corbusier had told me about watching and understanding the life of a parish church (in fact, it's Maigret again!).

For instance, once at Notre-Dame (which, by the way, has a thick pilaster with a reclined altar), at 6 o'clock mass, I saw a small group of people attending the morning celebration: this was decisive for our problems. I understood the way people were, how they moved. Similarly, there is a small secondary altar in Venice at the huge Saint Mark's church which ascertains this idea of the two altars in Firminy: the small altar for the Holy Sacrament in the daily chapel, and the big one—with a similar size to Ronchamp's— at

la gran iglesia de San Marcos que confirmaba esta idea de los dos altares de Firminy: el pequeño altar para el Santísimo para la capilla de diario y el grande —de una dimensión similar al de Ronchamp— en el eje de la entrada. Habíamos estudiado mucho la relación de las aperturas en la parte de la cúpula inclinada hacia delante (que funciona incluso como vela acústica) con la cruz, el gran altar para las concelebraciones, la sede de la presidencia y también con el doble ambón: el bajo para el lector y el alto para la homilía, provisto de un tornavoz que a día de hoy no ha sido realizado. Se trata de una pieza parecida al tornavoz o concha acústica —a la oreja— que se encuentra en el interior del «Pavillon des Temps Nouveaux» (París, 1937).

Pero volviendo al proyecto «reducido», el problema consistía en concentrar todos los recursos sobre la cúpula. Las consideraciones económicas tenían la misma importancia que todos los demás datos que forman parte del programa y que motivaron las variaciones hasta el magnífico proyecto final. Lo negativo se convirtió en positivo. Le Corbusier trajo esta reducción en un dibujo que está en el Centro de Arquitectura de Montreal. Se trata de un dibujo que fue cedido cuando, durante los años ochenta, hice circular por América una exposición con todas las versiones del proyecto, intentando venderla para financiar los trabajos ya avanzados de Firminy. Esto fue posible gracias a la ayuda de Peter Eisenman, que entonces dirigía el Institute for Architecture and Urban Studies y que me había invitado a presentar el proyecto: una parte fue expuesta en la Cooper Union, por invitación de Robert Slutzky. El catálogo IAUS 14, que contiene el ensayo de Anthony Eardley, muestra todos los dibujos y las maquetas expuestas¹. La exposición estuvo, sucesivamente, en el museo de Houston, de Mies, y en la galería Gund Hall, en Harvard. Pronuncié conferencias en todos estos lugares. No sirvió demasiado para Firminy, pero dio un fuerte impulso al proyecto para la capilla del Magnificat, en Houston.



EL BAPTISTERIO

Pero tras la muerte de Le Corbusier, cuando me encargaron la ejecución del proyecto (inicialmente bajo la supervisión de Louis Miquel, que representaba a la Fundación, dado que por aquel entonces yo no estaba inscrito en la Orden de los Arquitectos), fui obligado a realizar varias modificaciones. Esta vez el problema venía de la construcción de la gran placa de 35 x 35 metros que soportaba la carga de la campana, y que estaba sostenida por doce grandes pilares mediante una gran viga periférica que formaba un cuadrado de 25 x 25 metros. ¡Esto transformaba la apertura de la planta baja en un hueco de 1,40 m de altura! Era una cosa imposible. Siempre me han impresionado el Telesterion de Éfeso y el Ekklesiasterion de Priene, dos espacios cuadrados con gradas a lo largo de cuatro y tres muros laterales, respectivamente. Dos salas de asamblea: en la primera de ellas se celebraban los Misterios de Éfeso. He visto en esto una conexión formal, mítica y mística con Firminy. Así, sobre el terreno, a lo largo del perímetro, he dispuesto gradas que se unen con un pasillo perimetral al nivel del suelo que he llamado «el camino de ronda». Todos los locales están, de esta forma, vinculados entre sí. Otro camino de iniciación... Una invitación a estar juntos...

Había otros problemas que yo tenía que resolver, como el de la rampa de acceso y el de la entrada a la iglesia. Pero todavía era necesario solucionar la cuestión del baptisterio. Se había construido ya la base, estábamos levantando los primeros cinco metros de la copa, así como el suelo de la espiral, como se puede ver hoy allí. A la derecha de la entrada había un vasto espacio bajo la escalera principal, que se ha convertido en sacristía y baptisterio en su mayor parte, con dos paredes inclinadas hacia el interior y llenas de huecos que deberían cerrarse una vez retirado el encofrado. Los huecos estaban dispuestos sin un diseño preciso; y de repente pensé en conservarlos, añadiendo otros para iluminar mejor el baptisterio.

the entrance axis. We had studied thoroughly the relation among the openings at the side of the dome leaning forward (which even works as an acoustic veil) with the cross, the big altar for joint celebrations, the see of the presidency and also the big pulpit: the low one for the reader and the tall one for the Homily, provided with a shell which has not been used so far. It is a piece similar to the acoustic shell or ear found inside the «Pavillon des Temps Nouveaux» (Paris, 1937).

Going back to the reduced project, the problem was to focus all the resources on the dome. Financial considerations were just as important as the rest of data integrating the programme which caused the variations up until the wonderful final project. The negative things became the positive ones. Le Corbusier rendered this reduction into a drawing kept at the Montreal Architecture Centre. This drawing was assigned on the occasion of an itinerant exhibition during the 80s, travelling around America with all the versions of the project. I tried to sell them in order to fund the already well-advanced works at Firminy. This was made possible thanks to Peter Eisenman's support. He was then manager of the Institute for Architecture and Urban Studies and he had invited me to present the project: one part was exhibited at the Cooper Union, under the invitation of Robert Slutzky. The IAUS 14 Catalogue, containing Anthony Eardley's essay, shows all the drawings and models exhibited¹. The exhibition was shown, subsequently, at Houston Museum, by Mies, and at the Gund Hall Gallery, in Harvard. I gave lectures in

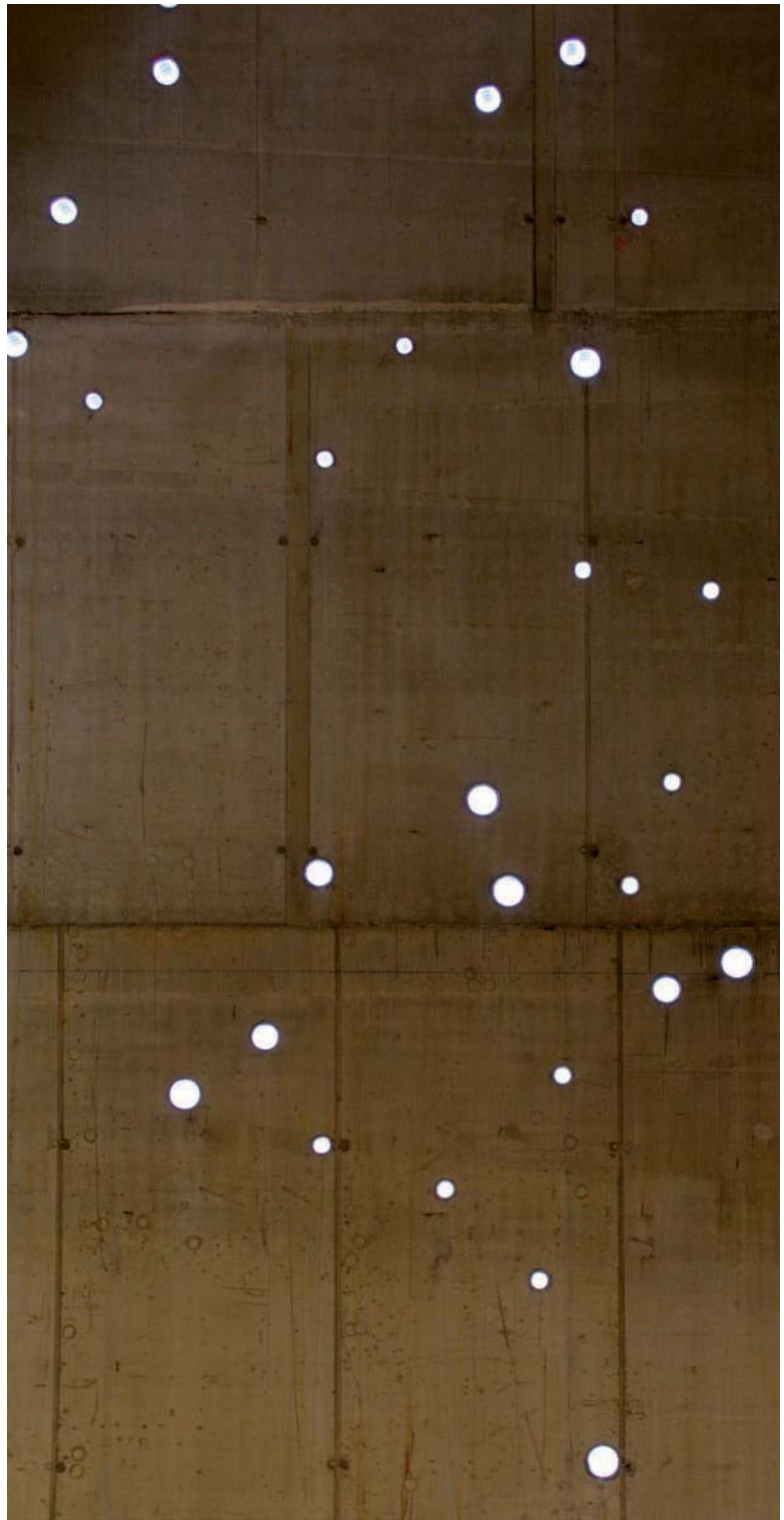
all those places. It was not really useful for Firminy, however it boosted the Magnificat chapel project, in Houston.

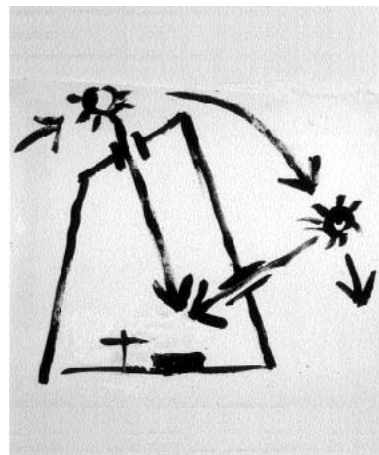
The baptistery

Once Le Corbusier had died, I was assigned the project execution (initially under Louis Miquel's supervision, representing the Foundation, given that I was not registered with the Architects' order by then) and I was forced to introduce several variations. This time the problem was with the construction of the big 35 x 35 m plaque supporting the bell load and, at the same time, being supported by 12 big pillars by means of a big peripheral beam constituting a 25 x 25 m square. This turned the basement opening into a 1.40 m high hole! It was impossible. I was always impressed by the Telesterion of Ephesus and the Ekklesiasterion of Priene, two square spaces with tiers along four and three side walls, respectively. Two assembly halls: the Ephesus Mysteries were celebrated in the first one. I saw a formal, mythical and mystical connection there with Firminy. Thus, I have placed tiers along the perimeter, on the ground; the tiers link with a perimeter corridor at ground level which I called the roundabout. Every facility is thus linked. Another initiation path... An invitation to stay together...

There were other issues I had to solve, such as the access ramp and the church entrance. The baptistery issue still remained unsolved. The base had already been built; the first 5 m of the cup were under construction, as well as the spiral floor, as you may see nowadays. There was a vast space under the main staircase which has become a sacristy and baptistery, most of it. Two of its walls are tipped towards the inside and full of gaps which should be closed once the shuttering is removed. The gaps are arranged without a precise design; suddenly I thought I should keep them, adding others in order to light up the baptistery better.

The issue was already present in Le Corbusier's first drafts. The altar was placed on the east-west axis of the square, visibly from the entrance and the benches. Actually, to a certain extent, Le Corbusier said that it was indispensable to verify things by doing at the same time a drawing of the tiers section; and he elaborated on the meaning of the altar. As it was said before, although we were aware of the synthesis of every element, when we were busy with a problem, we would not think of anything else. It was only later that I focused on the presbytery and baptistery, even on the schola, integrated in the assembly, which was finally disregarded in practice. We had even approached again the issue of the baptismal font for immersions, following Cocagnac's indications.





La cuestión estaba ya presente en los primeros bocetos de Le Corbusier. El altar estaba colocado sobre el eje este-oeste del cuadrado, visible desde el ingreso y desde todos los bancos. En realidad, hasta un cierto punto Le Corbusier dijo que era indispensable verificar las cosas haciendo simultáneamente un dibujo de la sección de las gradas, y discurría sobre el significado del altar. Como he dicho antes, aunque tuviéramos presente la síntesis de todos los elementos, cuando estábamos enfrascados en un problema no pensábamos en otro. Sólo después, a continuación, me he concentrado sobre el presbiterio y el baptisterio, e incluso sobre la «schola», integrada en la asamblea, que, finalmente, fue desestimada en la práctica. Habíamos abordado incluso, de nuevo, el problema de la fuente bautismal por inmersión, siguiendo las indicaciones de Cocagnac. Le Corbusier lo quería así: un «agujero» junto al altar. Finalmente, la idea fue abandonada; la comisión litúrgica no estaba segura de que fuese una cosa correcta. Nuestros asesores estaban a favor de todo esto, pero no estaban seguros de que fuera precisamente aquél el momento oportuno de experimentarlo. ¡Toda la liturgia y los ritos estaban en ese momento en plena discusión!

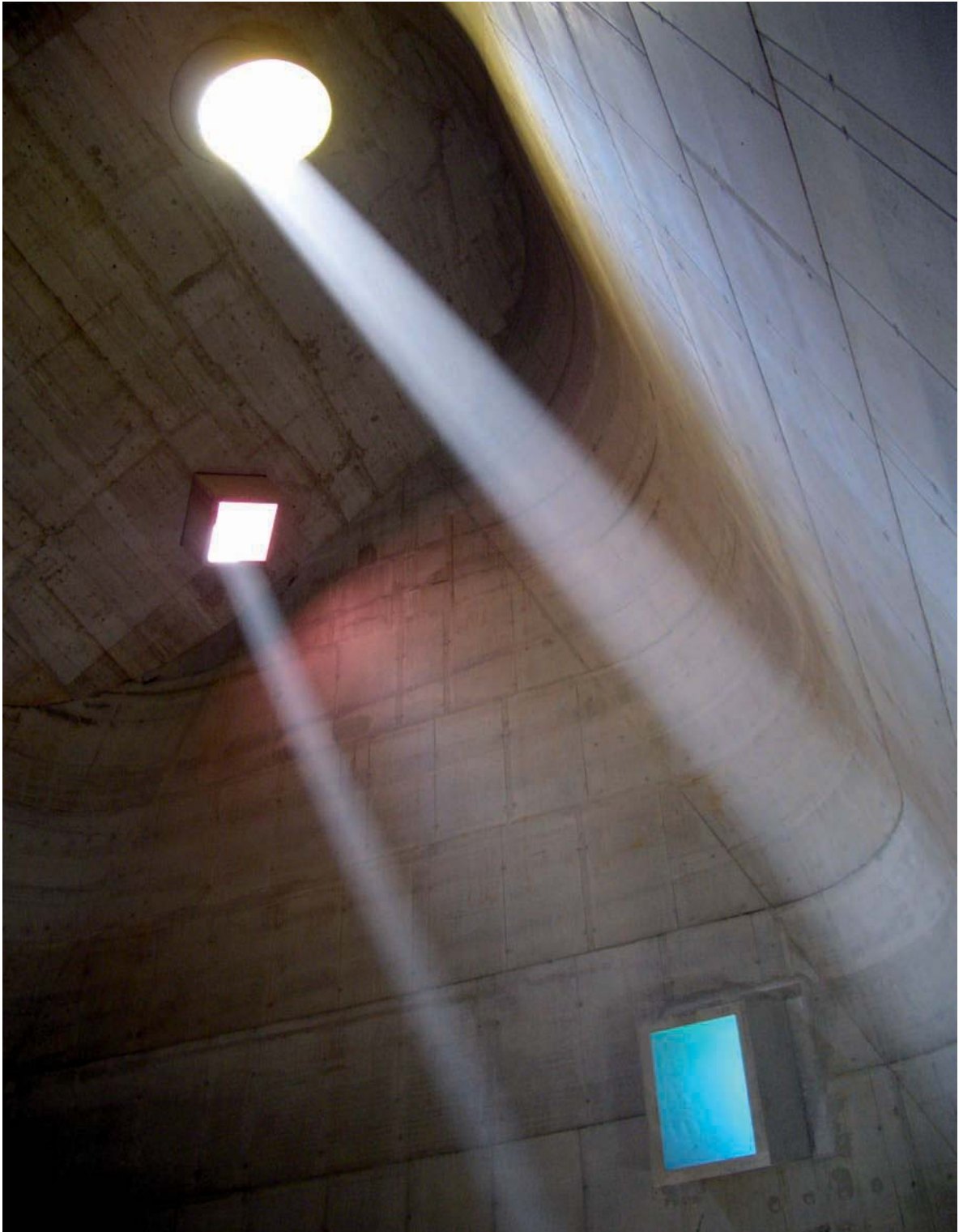
Teníamos la capilla de Matisse y otras intervenciones modernas. Teníamos Ronchamp y La Tourette. Le Corbusier estaba muy interesado en esta iglesia parroquial de Firminy porque con ella habría completado la reinvención de las tres grandes tipologías: el santuario de peregrinación, la iglesia conventual y la iglesia urbana, prolongación del hábitat. El discurso de Le Corbusier incide —obviamente— en la arquitectura, aunque al tratarse siempre de pensamientos arquitectónicos, no es insensible a todos estos cambios y al ambiente de los dominicos. Durante la construcción de La Tourette, este diálogo con la Iglesia, la «redefinición» de la Iglesia con la idea de la cruz y del cuerpo de Cristo, el antropomorfismo, se confrontaba con la tradición y al mismo tiempo la revolucionaba, la recreaba. La investigación sobre las

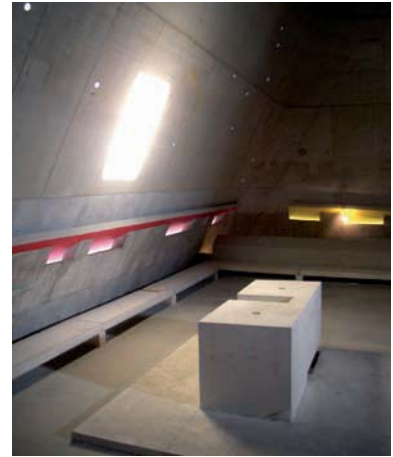
Le Corbusier wanted it so: a hole next to the altar. Finally, the idea was abandoned; the liturgical commission was not sure whether it was a good idea. Our advisors were in favour of it, but they were not quite sure if that was the right time to approach it. The whole liturgy and the rites were the centre of arguments!

We had Matisse's chapel and other modern interventions. We had Ronchamp and La Tourette. Le Corbusier was hugely interested in the Firminy parish church because with it he would have completed the re-invention of the three main typologies: the pilgrimage shrine, the convent church and the urban one, a prolongation of habitat. Le Corbusier's speech highlights architecture, obviously, though when dealing with architectural thoughts, he is not callous to all these changes and to the Dominicans' atmosphere. During the construction of La Tourette, this dialogue with the Church, the redefinition of the church with the ideas of the cross and Jesus Christ's body, the anthropomorphism, clashes with tradition and, simultaneously, revolutionises and recreates it. The research on the openings, for instance, and his vision of the sacred drama, were exactly as I have mentioned: this was his way of talking about renewal. The Dominicans were at the avant-garde and, thanks to that, he could build them a convent. And what a convent! Ronchamp is a different story; everything becomes a church there, inside and outside; sacredness is not contained but expanding.

Eugène Claudius Petit

During the Firminy period, Claudius Petit was not yet a minister, but the major of the town.





aperturas, por ejemplo, y su visión del «drama sacro», fue exactamente como dije antes: este era su modo de hablar de renovación. Los dominicos estaban en la vanguardia y gracias a esto pudo hacerles el convento. ¡Y cómo lo hizo! Ronchamp es otra cosa; allí todo se convierte en iglesia, el interior y el exterior; la sacralidad no está contenida, sino que se expande.

EUGÈNE CLAUDIUS PETIT

En el periodo de Firminy, Claudius Petit no era todavía ministro, sino alcalde de la ciudad. Claudius había tenido con Le Corbusier unas relaciones algunas veces difíciles, y creo que el encargo para Firminy fue una especie de reparación, ya que cuando ocurrió Firminy-Vert, Le Corbusier no fue llamado para construir las unidades de habitación. Él se limitó a darle el proyecto de la Casa de la Juventud y el estadio, que fue difícilísimo y que sacó adelante con mucho esfuerzo. Pero la iglesia había sido encargada a otro arquitecto, del cual no recuerdo el nombre, y sólo tras la muerte de Le Corbusier fue llamado por Claudius Petit para realizar la iglesia. Cuando murió Le Corbusier, parecía que el proyecto debería ser asignado a Wogenscky, que ya estaba encargado de terminar la Unité de Firminy (asignada en el último momento a Corbu) con la posibilidad de una segunda Unité. Cuando yo lo supe, fui a hablar con Claudius a su casa en París y le dije: «He estado encargado de este proyecto desde el principio; tengo las plantas y todos los dibujos que Monsieur Le Corbusier me ha dejado; si hay una persona que puede hacer esta iglesia soy yo, por mandato expreso de Le Corbusier». Recuerdo que fue un momento duro; entonces decidí asociarme a Miquel, decisión que tomé con la aprobación de la Fundación Le Corbusier, que aportó los primeros desembolsos para iniciar la construcción. Así comencé con Claudius una relación de amistad y de gran trabajo. Personalmente, he dedicado más de treinta años a este proyecto.

Claudius had had some difficult relationship with Le Corbusier, and I guess that the Firminy assignment was some sort of repair, given that when Firminy-Vert happened, Le Corbusier was not called to build the habitation units. He just gave him the House of Youth and the stadium projects, which was very difficult and carried out with a lot of effort. The church had been assigned to another architect whose name I forget, and it was only after Le Corbusier's death that we were called to build the church by Claudius Petit. When Le Corbusier died, it seemed that the project should be assigned to Wogenscky, who was already in charge of building the Unité de Firminy (assigned to Corbu in the last minute); with the chance of a second Unité. When I found out, I talked to Claudius at his Paris home and told him: «I was in charge of this project from the beginning; I have the plans and the drawings which Monsieur Le Corbusier left me with; if somebody can build that church, it is me, by express mandate of Le Corbusier». I remember that it was a hard time; then I decided to associate myself with Miquel, a decision I made with the approval of Le Corbusier Foundation, which paid the first expenses to start with the building works. That is how I started a relationship of friendship and intense work with Claudius. Personally, I have devoted over 30 years to this project. Another issue, this time a pleasant one, was the change of plot. At first, the plot was in a nearby quarter which was also a part of the parish. When Le Corbusier saw it, in the middle of a disorganised quarter, he demanded that the

church should be moved to the place where the stadium, the House of Youth, etc. were. That is how he grouped all of his interventions in Firminy in order to show his vision of a sector of the modern city, managing to turn the place into his «acropolis»; but an inverted acropolis in a hollow, turning the church into the focal point. Some critics and historians claim that the Firminy church is a post-cubist interpretation of space. I would say that the whole of Le Corbusier's architecture is post-cubist from the start. In my opinion, Le Corbusier was never a cubist by principle. He worshipped the architectural and metallic objects, that which was made by machines, the new modern folk object, and he integrated the «mariage des contours» to the maximum in his paintings. As opposed to the cubist dissolution of the object, his was the destruction of the object itself, as we would say nowadays. We have said that Le Corbusier rebuilt the space-object as a continuum; but the object never disappears completely. Tremblay referred to the geometry of the silos and Firminy refers to the cooling towers where the shape of the great hall of the Chandigarh Assembly came from... The ruin which I have built in two phases, in 1972 and in 1979, and is listed as a Historical Monument, is now completed. The church exists. My drawings —ideograms— from 1982 are a synthesis of this which is the present. Pictures show it, therefore: Let History judge our work!

Otra cuestión, esta vez agradable, fue la del cambio de solar. Al principio, el terreno estaba en un barrio cercano, que, en cualquier caso, formaba parte de la parroquia. Cuando Le Corbusier lo vio, en medio de un barrio desorganizado, obligó a trasladar la iglesia a la zona donde estaban el estadio, la Casa de la Juventud, etc. Así, reagrupó todas sus intervenciones en Firminy para hacer una muestra de la visión de un «sector» de ciudad moderna, logrando transformar el lugar en una «acrópolis» suya; pero una acrópolis al revés, en una hondonada que convertía a la iglesia en el punto focal de la misma.

Algunos críticos e historiadores dicen que la iglesia de Firminy es una interpretación post-cubista del espacio. Yo diría que toda la arquitectura de Le Corbusier es post-cubista, desde el inicio. En mi opinión, Le Corbusier nunca fue cubista «por principio». Rendía culto al objeto arquitectónico y a lo metálico, a lo hecho por la máquina, el nuevo objeto folklórico moderno, y en sus pinturas introducía al máximo el «mariage des contours». Al contrario que la disolución cubista del objeto, la suya —diremos hoy— era destrucción del objeto mismo. Decíamos que Le Corbusier reconstruía el espacio-objeto como un «continuum»; pero el objeto no desaparece nunca completamente. Tremblay se refería a la geometría de los silos y Firminy, a la de las torres de refrigeración de donde había venido la forma de la gran sala de la Asamblea de Chandigarh...

La «ruina» que he construido en dos fases, en 1972 y en 1979, catalogada como Monumento Histórico, hoy está terminada. La iglesia existe. Mis dibujos —ideogramas— de 1982 son la síntesis de esto que hoy es presente. Las fotografías lo demuestran: por tanto ¡dejemos nuestro trabajo a la historia para que lo juzgue!

¹ The text «Grandeur is the intention» has been recently released in issue n°33 (2008) of the «Obradoiro» magazine of the Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia: pag. 20-34 and 270-278 (in Galician and Spanish, respectively).

¹ El texto «'Grandeur' es la intención» ha sido reproducido recientemente en el número 33 (2008) de la revista «Obradoiro», del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia: pág. 20-34 y 270-278 (en gallego y castellano, respectivamente).