

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Le Corbusier y Gottfried Semper En el estilo de una época maquinista

José Miguel Mantilla Salgado

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Programa de Doctorado en Arte y Arquitectura

Bogotá, Colombia

2022

Le Corbusier y Gottfried Semper En el estilo de una época maquinista

José Miguel Mantilla Salgado

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Doctor en arte y arquitectura

Director:

Doctor Ricardo Daza Caicedo

Línea de Investigación:

Proyecto arquitectónico

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Programa de Doctorado en Arte y Arquitectura

Bogotá, Colombia

2022

Dedicado a mis alumnos

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

José Miguel Mantilla Salgado

Fecha 22/10/2022

Agradecimientos

Agradezco a las siguientes personas:

A Ricardo Daza Caicedo, por su guía siempre acertada y eficaz. A Antonio Armesto Aira, por el diálogo que iniciamos en la cafetería de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, hace 20 años. Este trabajo habría sido imposible sin sus enseñanzas.

A mi familia, por su amor, generosidad y paciencia.

Gracias también a los profesores Víctor Velásquez, Fernando Arias, Silvia Arango y Jorge Ramírez, docentes del programa de Doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, por sus valiosos aportes.

Un agradecimiento especial a Sofía Argudo, Johanna Medina y Ana Silva por la ayuda que me brindaron en distintos momentos de la investigación. Gracias al equipo de apoyo con el material de juego de paneles: Chiara Stornaiolo, Josué Romo, Kevin Ruiz, Rubén Tapia, Juan Cajiao, Camila Andrade, Isabella Ricucci, Doménica Alcázar y Daniela Portilla.

Finalmente expreso mi gratitud a las autoridades de la Universidad San Francisco de Quito.

Resumen

Le Corbusier y Gottfried Semper En el estilo de una época maquinista

El presente es un estudio del pensamiento y la obra de Le Corbusier (1887-1965) a la luz de las teorías de Gottfried Semper (1803-1869); pero puede leerse, también, como un estudio de las teorías de Semper a la luz de la obra de Le Corbusier. El objetivo es indagar más allá de las diferencias fácilmente observables que hubo entre ellos para conocer en qué aspectos coincidieron en materia de creación arquitectónica. Nos motiva la posibilidad de hallar indicios del carácter genuino de la arquitectura en el terreno relativamente poco explorado que une a estos dos personajes.

En el Capítulo 1 se examinan los encuentros de Le Corbusier, durante sus años de formación, con los remanentes del legado teórico semperiano. En el Capítulo 2 se exploran las coincidencias significativas entre los postulados de ambos arquitectos en torno al concepto de *estilo*. Finalmente, en el Capítulo 3, se examinan algunos aspectos específicos de la obra de Le Corbusier a la luz de las teorías de Semper.

Entre las coincidencias significativas que hallamos entre ellos hay tres asuntos que merecen ser destacados: 1) Los dos afirmaban que la imagen que presenta la arquitectura está sujeta al espíritu artístico colectivo de cada época y de cada pueblo. A este concepto se refirieron con el término “estilo”. 2) Los dos promulgaron la existencia de unas invariantes lógicas, propias de la arquitectura e independientes de la materia y la técnica. 3) Ambos consideraron que la conjunción de los dos factores anteriores demandaría una permanente actualización de las reglas propias de la disciplina.

Palabras clave: estilo, romanticismo, vanguardias, Modulor, Semper, Le Corbusier.

Abstract

Le Corbusier and Gottfried Semper Into the style of a machinist age

This is a study about the ideas and works of Le Corbusier (1887-1965) under the light of the theories of Gottfried Semper (1803-1869). It may also be read as a study of the theories of Semper under the light of Le Corbusier's ideas and works. The objective is to explore beyond the easily observable differences between them to find out in which aspects they coincided in terms of architectural creation. We are driven by the possibility of finding signs of the genuine nature of architecture in the relatively little explored territory that unites these two characters.

The first chapter of the study examines Le Corbusier's encounters, during his formative years, with the remnants of Semper's theoretical legacy. The second explores the significant coincidences between the theoretical postulates of both architects around the concept of *style*. Finally, in the third chapter, we draw upon Semper's theoretical conjectures for the study of some specific aspects of the work of the master of Modern Architecture.

Among the significant coincidences between Semper and Le Corbusier, three matters stand out: 1. Both affirmed that the image presented by architecture is subject to the collective spirit of each era and each people. They referred to this concept with the term "style". 2. Both promulgated the existence of invariants typical of architecture; 3. Both considered that the conjunction of the two previous factors would demand a permanent updating of the rules of the discipline.

Keywords: style, romanticism, avant-garde, Modulor, Semper, Le Corbusier

Contenido

	Pág.
Resumen.....	X
Lista de ilustraciones	XVII
Introducción	1
1 Vínculos “causales”	7
1.1 Vínculos Le Corbusier/Semper en el discurso especializado.....	8
1.2 Un periodo de cambios.....	17
1.3 El legado de Semper en las teorías de Camilo Sitte.....	19
1.4 El legado de Semper al interior del Deutscher Werkbund.....	26
1.4.1 Le Corbusier en Alemania.....	27
1.4.2 Peter Behrens.....	34
1.4.3 Alois Riegl.....	38
1.4.4 En el despacho de Behrens.....	43
1.5 El legado de Semper en el viaje a Oriente.....	43
1.5.1 Wilhelm Worringer.....	46
1.6 El legado de Semper en el espíritu del romanticismo alemán tardío.....	49
1.6.1 Gottfried Semper y Richard Wagner.....	50
1.6.2 La síntesis de las artes.....	54
1.6.3 La obra de arte total y la Wiener Werkstätte.....	59
1.6.4 Las artes libres y la auténtica atmósfera del arte.....	60
1.6.5 El primer viaje de Le Corbusier a Viena.....	64
1.6.6 Lecciones de arte en la obra de Richard Wagner.....	67
1.6.7 Libertad y heroísmo románticos.....	70
1.6.8 La dualidad apolíneo-dionisiaca.....	74
1.6.9 Los grandes iniciados.....	76
1.6.10 Un paréntesis (1911).....	80
1.6.11 De Viena a París (1908).....	83
1.7 W. Ritter: Un nuevo episodio en el espíritu del Romanticismo alemán tardío	87
1.8 Comentarios a los vínculos “causales”.....	98
2 Vínculos “casuales”	99
2.1 Un conflicto entre las caducas normas internas de la disciplina y las vertiginosas transformaciones de la realidad.....	100
2.2 El debate alemán sobre el estilo entre 1828 y 1911.....	102
2.3 El estilo como imagen cambiante del lugar y del tiempo.....	107
2.4 El concepto de autonomía en la arquitectura.....	111

2.5	El concepto de estilo en las teorías de Semper.....	115
2.6	El concepto de estilo en los primeros escritos de Le Corbusier.....	123
2.6.1	El concepto de estilo en los artículos de L'Esprit Nouveau reimpresos posteriormente en <i>Vers une architecture</i> (1923).....	127
2.6.2	El concepto de estilo en los artículos de L'Esprit Nouveau reimpresos posteriormente en <i>Urbanisme</i> (1925).....	138
2.6.3	El concepto de estilo en los artículos de L'Esprit Nouveau reimpresos posteriormente en <i>L'Art décoratif d'aujourd'hui</i> (1925).....	146
2.7	Otras coincidencias significativas entre Semper y Le Corbusier.....	153
2.8	Los dos sistemas de ideas que convergen en El estilo.....	166
2.8.1	El sistema de coeficientes intrínsecos del estilo.....	171
2.8.2	El sistema de coeficientes extrínsecos del estilo.....	178
2.9	El concepto “espíritu de la época” en las teorías de Semper.....	181
2.10	El concepto “espíritu de la época” en los primeros escritos de Le Corbusier.....	186
2.10.1	El concepto “espíritu de la época” en <i>Vers une architecture</i>	192
2.10.2	El concepto “espíritu de la época” en <i>Urbanisme</i>	194
2.10.3	El concepto “espíritu de la época” en <i>L'Art décoratif d'aujourd'hui</i>	197
2.11	Las artes en el espíritu de una nueva época.....	198
2.11.1	El espíritu nuevo en la pintura.....	200
2.11.2	El espíritu nuevo en la música.....	214
2.12	Comentarios finales a los vínculos “casuales”.....	219
3	La obra de Le Corbusier a la luz de la Teoría del estilo de Semper.....	220
3.1	El radical formal del esqueleto estándar (década de 1910).....	224
3.1.1	Más que un sistema constructivo.....	229
3.2	El cuarto muro de la habitación (década de 1930).....	233
3.2.1	El arte textil del <i>brise-soleil</i>	237
3.2.2	El <i>brise-soleil</i> concebido desde una perspectiva estático-dinámica.....	250
3.2.3	Paneles de vidrio musicales.....	257
3.2.4	Pseudomorfías textiles y otras formas legítimas de adorno.....	263
3.2.5	Adornos legitimados en las leyes del arte de la tectónica.....	268
3.2.6	Formas de adorno sobre el eje vertical en la obra de Le Corbusier.....	276
3.2.7	Formas de adorno en anillo en la obra de Le Corbusier.....	284
3.2.8	Formas de adorno direccional en la obra de Le Corbusier.....	287
3.3	El espíritu artístico de una época maquinista (década de 1920).....	298
3.3.1	Erik Satie y la emancipación de la herencia musical alemana.....	301
3.3.2	Una nueva concepción del tiempo y el espacio.....	309
3.4	La actualización de las reglas compositivas de la arquitectura conforme al espíritu de una época maquinista (década de 1940).....	318
3.4.1	Reglas musicales trasladadas a la arquitectura.....	321
3.4.2	Escalas musicales temperadas y escalas de medidas Modulor.....	323
3.4.3	Ajustes a la tabla Modulor publicada en 1950.....	327
3.4.4	Propiedades combinatorias del sistema Modulor.....	329
3.4.5	Datos que arroja el estudio de los 6 grupos de juegos de paneles publicados en <i>El Modulor</i> en 1950.....	336
3.4.6	Visualización de las propiedades combinatorias del Modulor.....	339

4	Conclusiones y recomendaciones	346
A.	Anexo: Sabio, correcto y magnífico	349
B.	Anexo: Método para obtener todas las combinaciones en la división del segmento L con los valores del conjunto {A, B, C, ..., H}.	356

Lista de ilustraciones

	Pág.
Ilustración 1. Gottfried Semper, Kunsthistoriches Museum, Viena, 1871-91, escalera principal (KHM-Museumsverband).....	10
Ilustración 2. Reseña de la conferencia de Gantner en la Universidad de Zúrich. (Detalle del recorte de prensa FLC X1-4-57-001 y FLC X1-4-57-002).....	10
Ilustración 3. Detalle de la carta del 12 de julio de 1927. Entre la cuarta y la quinta línea se puede leer “Semper et L.C”. (FLC X1-4-57-001).	14
Ilustración 4. Dibujos de la <i>Piazza dei Miracoli</i> de Pisa que realizó Le Corbusier, en sus viajes de 1907, a la izquierda, y 1911, a la derecha. (Fuente: Luis Burriel Bielza, “Le Corbusier postales: una visión del mundo”, 2018).	17
Ilustración 5. Permanencia del trazado de hileras uniformes de bloques residenciales en La Chaux-de-Fonds (Fotografía: cortesía Mauricio Luzuriaga, 2022).	21
Ilustración 6. Le Corbusier. Esquema para la renovación de la Place de la Gare, La Chaux-de-Fonds, 1910 (FLC E2-12377).	23
Ilustración 7. G. Semper, propuesta para conectar el Zwinger garden con el río, Dresde, 1870. (Sitte, <i>Der Stadtebau</i> , fig. 89).	23
Ilustración 8. G. Semper, propuesta para el Kaiserforum, Vienna, 1871. (Sitte, <i>Der Stadtebau</i> , fig. 90).	23
Ilustración 9. Camilo Sitte, rediseño de la Plaza del Ayuntamiento, Viena, 1889. (Sitte, <i>Der Stadtebau</i> , fig. 107).	24
Ilustración 10. Sítula egipcia e hidria griega (Gottfried Semper, <i>El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica</i> , traducción y edición Juan Ignacio Azpiazu [Azpiazu Ediciones, 2013], 468; cortesía de Juan Ignacio Azpiazu).	39

Ilustración 11. Le Corbusier, planta de la Capilla de Notre Dame du Haut (<i>Œuvre complète</i> , 2013, vol. 5, pág. 76).....	82
Ilustración 12. Choisy, Dibujo de un capitel jónico antiguo de la región oriental de Efeso, (<i>Histoire de l'architecture</i> . Tomo 1, pág. 356).....	82
Ilustración 13. Le Corbusier, pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París, 1925. (FLC/ADAGP).....	147
Ilustración 14. Pabellón de Bélgica en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París, 1925. (Les Éditions artistiques, París).	147
Ilustración 15. Le Corbusier posa con una vasija serbia adquirida en el Viaje a Oriente. Le acompañan Albert Jeanneret y Amédé Ozenfant. (FLC/ADAGP).....	159
Ilustración 16. Imágenes del artículo “Les vases grecs”, firmado por De Fayet. (L'Esprit Nouveau, 1923, número 16, pág. 1927).....	161
Ilustración 17. Izquierda: Estufa en forma de «caballero con armadura completa». Derecha: Cuchillo y tenedor para pescado de la firma Mappin Brothers de Sheffield. Imágenes recogidas por Semper en el escrito “Ciencia, industria y arte”, de 1851. (Semper, 2014, pág. 192).	162
Ilustración 18. Izquierda: Carro de caballos de la firma H. & A. Holmes: «De elegantes líneas, ligera y sencilla fabricación, libre de innecesarios adornos en hierro, mantenimiento económico y fácil limpieza». Derecha: Locomotora de vapor con doble fogón y doble caldera, producida por Wilson E.B. & Co. Imágenes recogidas por Semper en el escrito “Ciencia, industria y arte”, de 1851. (Semper, 2014, pág. 194).	163
Ilustración 19. Una serie de objetos que ilustran el “problema mal entendido” de las artes decorativas en una época maquinista. Publicadas en <i>Vers une architecture</i> , en 1923. (Le Corbusier, 1995, págs. 53 y 56).	164
Ilustración 20. Automóvil Hispano-Suiza, 1911. Un diseño de Ozenfant apropiado al espíritu de una época maquinista. Imagen publicada en <i>Vers une architecture</i> , en 1923. (Le Corbusier, 1995, pág. 108).....	164
Ilustración 21. Chimenea y otros objetos (que aún se comercializaban en París en 1925) con los que Le Corbusier ilustra su opinión acerca del desconcierto de las artes decorativas de su tiempo. Imágenes recogidas en <i>L'Art décoratif d'aujourd'hui</i> , en 1925. (Le Corbusier, 1996, págs. 50-55).....	165

Ilustración 22. Máquinas y otros objetos en los que Le Corbusier reconoce el surgimiento de un estilo apropiado a una época maquinista. Imágenes recogidas en <i>L'Art décoratif d'aujourd'hui</i> , en 1925. (Le Corbusier, 1996, págs. 90-100).....	165
Ilustración 23. El término <i>modénature</i> , como aparece en la versión original de <i>Vers une architecture</i> (Le Corbusier, 1995, pág. 178).....	174
Ilustración 24. Chozas que ilustran el artículo de Le Corbusier sobre los orígenes del orden arquitectónico: “L'Ordre”. (L'Esprit Nouveau, Número 18, pág. s/n, 1924).	178
Ilustración 25. Las máquinas como emblema del espíritu de la época. Fotografía del aeroplano Goliath Farman recogida en <i>Vers une architecture</i> , en 1923. (Le Corbusier, 1995, pág. 97).	191
Ilustración 26. Copia de “El juramento de los Horacios” de Jacques-Louis David, hecha por Girodet en 1786. (Paris: Gallimard; Louvre).....	201
Ilustración 27. Claude Monet, <i>Impression: soleil levant</i> , 1872. (Museo Marmottan Monet, París).	201
Ilustración 28. Paul Cézanne, <i>Le Pont sur la Marne à Créteil</i> , 1894. (Museo de Bellas Artes Pochkine, Moscú).....	203
Ilustración 29. Paul Cézanne. <i>Les Joueurs de cartes</i> , 1890 a 1895. (Musée d'Orsay, París)	205
Ilustración 30. Paul Cézanne, <i>Mont Sainte-Victoire</i> , 1904. (Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia. The Yorck Project (2002), <i>10.000 Meisterwerke der Malerei</i>).....	206
Ilustración 31. Pablo Picasso, <i>Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)</i> , 1907. (MoMA, Nueva York)	208
Ilustración 32. Pablo Picasso, <i>Autorretrato</i> , 1896. (Museo Picasso, Barcelona)	208
Ilustración 33. Olga Salgado, copia de la Última Cena del frontal de la Iglesia de Sant Miquel de Soriguerola, 2012. (Colección privada, Quito).....	210
Ilustración 34. Braque G., <i>Botella y pescado</i> , 1911 (Tate Modern, Londres).	212
Ilustración 35. Pablo Picasso, <i>Paisaje de Céret</i> , 1911 (Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).....	213
Ilustración 36. Pablo Picasso, <i>El aficionado</i> , 1912 (Museo de Arte de Basilea, Basilea).213	
Ilustración 37. Juan Gris, <i>Botellas y cuchillo</i> , 1911(Museo Kröller-Müller, Otterlo).....	213

Ilustración 38. Fernand Léger, <i>Contrastes de formas</i> , 1913 (The Philip L. Goodwin Collection, Nueva York).....	213
Ilustración 39. A. Ozenfant, <i>Bodegón con copa de vino</i> , 1921 (Kunstmuseum, Basilea).	214
Ilustración 40. Dos ejemplos de simultaneidad en la composición. A la izquierda: Igor Stravinsky, <i>La consagración de la primavera</i> , detalle de la partitura publicada en un artículo de Albert Jeanneret (L'Esprit Nouveau, número 4, pág. 454). A la derecha: Le Corbusier, fábrica Duval, 1946-51, detalle de los diversos intervalos entre los elementos de fachada. (<i>Le Modulor</i> , 1950, pág. 163).....	216
Ilustración 41. La ciudad centralizada y la ciudad como tejido. Izq: Le Corbusier, <i>Une ville contemporaine</i> , 1922. Der: Le Corbusier, <i>La Règle des 7 V</i> , 1946. (<i>Œuvre complète</i> , 2013, vol. 1, pág. 39 y vol. 5, pág. 92).	219
Ilustración 42. Le Corbusier, esqueleto estándar del sistema Dom-Ino, 1914 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 1, pág. 23).....	226
Ilustración 43. G. Semper, dibujo a partir del modelo de una choza de la Isla de Trinidad, <i>Der Stil</i> , 1863 (Semper, 2014, pág. 82).	226
Ilustración 44. Dolmen en el conjunto megalítico de Poul nabrone, Irlanda, 3600 a.C. (Fotografía: Jon Sullivan, 2012, PDphoto.org).....	228
Ilustración 45. Superposición de elementos del sistema Dom-ino (Elaboración propia a partir del dibujo de Le Corbusier publicado en <i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 1, pág. 23).....	231
Ilustración 46. Le Corbusier, “una lechuza que ha venido a posarse por sí misma, sin que la hayamos llamado” (<i>Le Poème de l'Angle Droit</i> , 2006, pág. 61).....	231
Ilustración 47. Le Corbusier, historia de la ventana, 1930-46 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 4, pág. 103).	234
Ilustración 48. Cortina de vidrio que envuelve a los elementos del sistema Dom-ino (Elaboración propia a partir del dibujo de Le Corbusier publicado en <i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 1, pág. 23).	236
Ilustración 49. <i>Brise-soleil</i> que envuelve a la cortina de vidrio y a los elementos del sistema Dom-ino (Elaboración propia a partir del dibujo de Le Corbusier publicado en <i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 1, pág. 23).....	236

Ilustración 50. Le Corbusier, Une Ville Contemporaine de trois millions d’habitants, 1922 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 1, pág. 37).	238
Ilustración 51. Le Corbusier, Maison Guiette, Antwerp, 1926 (FLC/ADAGP, Fotografía: G. Mansy).	238
Ilustración 52. Le Corbusier, Armée du Salut, Cité de Refuge, París, 1929-33. El edificio antes y después de la incorporación del brise-soleil (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 2, pág. 99; Fotografía del estado actual: J. Mantilla, 2018).	239
Ilustración 53. Le Corbusier, primeras propuestas para el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública en Río de Janeiro, 1936 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 3, págs. 78 y 81).	239
Ilustración 54. Le Corbusier, Inmueble Clarté, Ginebra, 1930-32. Fotografías: Hans Fingler; Fred Boissonnas (FLC/ADAGP).	240
Ilustración 55. Izquierda: Le Corbusier, pabellón Suizo de la ciudad universitaria, París, 1930-32 (FLC/ADAGP); derecha: Le Corbusier, edificio de la calle Porte Molitor, París, 1930-32 (FLC/ADAGP).	241
Ilustración 56. Costa, Niemeyer, Reidy, Leao, Moreira y Vasconcelos, Ministerio de Educación y Salud Pública del Brasil, 1936-45. (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 4, pág. 83).	242
Ilustración 57. Le Corbusier, Casa de alquiler, Argel, 1933 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 2, págs. 71).	243
Ilustración 58. Costa, Niemeyer, Reidy, Leao, Moreira y Vasconcelos, Ministerio de Educación y Salud Pública del Brasil, 1936-45 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> 2013, vol. 4, pág. 89).	244
Ilustración 59. Le Corbusier, templo primitivo (<i>Vers une architecture</i> , 1923, pág. 55). .	245
Ilustración 60. Le Corbusier, proyecto para un Rascacielos en la Marina de Argel, 1938-42. Fotografía de la maqueta: Albin Salaün (FLC/ADGAP).	246
Ilustración 61. Le Corbusier, Manufacture Duval, Saint-Dié, 1946-51 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 5, pág. 15)	247
Ilustración 62. Le Corbusier, Manufacture Duval, Saint-Dié, 1946-51 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 5, pág.17)	248

Ilustración 63. Le Corbusier, tejido de medidas del sistema Modulor, 1946 (<i>Le Modulor</i> , 1953, págs. 87-88).....	250
Ilustración 64. Arreglo aritmético (a distancias iguales) de los elementos de la fachada de un edificio industrial (<i>Vers une Architecture</i> , 1923, pág. 28).....	254
Ilustración 65. Le Corbusier, Villa à Garches, 1927 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 1, pág. 144).	256
Ilustración 66. Le Corbusier, trazados reguladores de la fachada principal de las casas La Roche-Jeanneret, 1923 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 1, pág. 68).	256
Ilustración 67. Le Corbusier, Villa Schodan, 1951-56 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 6, pág. 134).	256
Ilustración 68. Le Corbusier, edificio del Secretariado de Chandigarh, 1957 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 6, pág. 79).....	258
Ilustración 69. Le Corbusier, permanencia del motivo textil originario en los límites verticales interiores y exteriores del edificio del Secretariado, Chandigarh, 1965 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 7, pág. 102).....	260
Ilustración 70. El motivo formal del andamiaje de madera utilizado en la construcción de la Capilla de Notre-Dame du Haut, en 1953, reaparece, de modo intencional o casual, en los <i>ondulatoires</i> del convento de La Tourette, realizados entre 1956 y 1959 (Izquierda: Charles Bueb, Ronchamp: Le Corbusier, 2015); (Derecha: <i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 7, pág. 44).	261
Ilustración 71. Xenakis I., <i>Metástasis</i> , 1954. Representación gráfica de los <i>glissandi</i> de la sección de cuerdas, compases 309 - 314. Fuente: Baltensperger A., 1996, pág. 125.....	262
Ilustración 72. Le Corbusier, Capilla de Ronchamp, 1950-54 (Fotografía: Cemal Emden "Le Corbusier's Ronchamp Chapel" en <i>ArchEyes</i> , May 31, 2021).....	264
Ilustración 73. Le Corbusier, templo nómada (<i>Une maison un palais</i> , 1928, pág. 25). ...	264
Ilustración 74. Le Corbusier, Capilla de Notre-Dame du Haut, 1950-56 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 6, págs. 33 y 35).....	266
Ilustración 75. Le Corbusier, Pabellón para la Exposición Internacional de las Artes y Técnicas, 1937 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 3, págs. 159 y 162).	266

Ilustración 76. Le Corbusier, Museo de Arte Occidental, Tokio, 1957-59 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 7, pág. 186).	267
Ilustración 77. Le Corbusier, la cama de la India. Dibujo que coteja la trama de un somier al del tejido de vías de Chandigarh, 1956 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 6, pág. 54).....	268
Ilustración 78. Klipstein, retrato de Le Corbusier con la mirada orientada hacia el paisaje y el Partenón al fondo, Atenas, 1911 (J. Petit, <i>Le Corbusier Lui-Même</i> , 1970, pág. 39). ...	271
Ilustración 79. Le Corbusier, Unidad de Habitación de Marsella, 1946-52 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 5, pág. 208).	272
Ilustración 80. El equilibrio de fuerzas ascendentes y descendentes enfrentadas. Collage a partir de imágenes separadas: Le Corbusier, árboles, s.f. (<i>Le Corbusier Suite de dessins</i> , 1968, pág. 15); Le Corbusier en Chandigarh, 1951 (<i>Le Corbusier Lui-même</i> , 1970, pág. 105); construcción del edificio del Secretariado, Chandigarh, 1956 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 6, pág. 87).	273
Ilustración 81. Torre de la Marina de Argel comparada a la silueta de un árbol.	274
Ilustración 82. Charles Blanc, <i>Grammaire des arts du dessin</i> , 1867, pág. 26.	278
Ilustración 83. Le Corbusier, Casa en serie para artesanos, 1924 (FLC/ADAGP).	279
Ilustración 84. Le Corbusier, Museo de Tokio, 1957-59 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 7, pág. 189).	279
Ilustración 85. Semper, urna griega con asas, 1863. Fuente: Semper, 2013, pág. 508. Le Corbusier, pies derechos de la Unité d’habitation à Marseille, 1946-52 (FLC).	281
Ilustración 86. Le Corbusier, dibujo de un pedestal con forma de urna en el museo de la Acrópolis, Atenas, 1911. Dice al costado: “1 Sócalo bonito / diámetro 37” (Gresleri, Carnet III, pág. 119); (Traducción propia).	281
Ilustración 87. Le Corbusier, Unité d’habitation à Marseille, 1946-52. Elementos de énfasis sobre el eje vertical en el <i>toit-terrasse</i> (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 5, pág. 215).	282
Ilustración 88. A. Loos. Edificio en Michaelerplatz, Viena, 1909-10. Columnas sin función estructural, pero como elementos de resolución del conflicto de fuerzas sobre el eje vertical (Gravagnuolo, 1988, pág. 127).	283

Ilustración 89. Le Corbusier, Secretariado de Chandigarh, 1953 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 7, pág. 102).	285
Ilustración 90. Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1952 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 7, pág. 76).	285
Ilustración 91. Le Corbusier, propuesta para una torre en la Marina de Argel, 1938-42 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 4, pág. 48).	286
Ilustración 92. Le Corbusier, propuesta para la sede de la ONU en Nueva York, 1947 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 5, pág. 37).	286
Ilustración 93. Le Corbusier, Unité d'habitation à Marseille, 1946-52 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 5, pág. 197).	287
Ilustración 94. Peter Behrens, ventilador AEG, 1908 (Anderson, 2000, pág. 122).	288
Ilustración 95. Le Corbusier, propuesta para el Palacio de la Sociedad de Naciones, Ginebra, 1927 (FLC/ADAGP).	289
Ilustración 96. El <i>brise-soleil</i> como instrumento de énfasis de la frontalidad. Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1956. (FLC/ADAGP).	291
Ilustración 97. Edificio <i>brise-soleil</i> . Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1956 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 6, págs. 62-63).	291
Ilustración 98. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 6, pág. 135).	292
Ilustración 99. Le Corbusier, Palacio de la Asociación de Hilanderos, Ahmedabad, 1954 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 6, pág. 139).	293
Ilustración 100. Le Corbusier, Centro Carpenter, Cambridge, 1961-64 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 7, pág. 62).	293
Ilustración 101. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951 (Fotografía: Christian Staub, FLC/ADAGP).	294
Ilustración 102. Le Corbusier, comparación entre un tapiz del Palacio de Justicia de Chandigarh y la planta de habitaciones del proyecto del Hospital de Venecia (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 8, págs. 130 y 131).	296
Ilustración 103. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951 (Fotografía: Christian Staub, FLC/ADAGP).	297

Ilustración 104. Le Corbusier, Villa Shodan en Ahmedabad, 1951 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 6, pág. 137).	298
Ilustración 105. Picasso, <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , 1907 (MoMa, Nueva York).	306
Ilustración 106. Pablo Picasso, vestuario de los pregoneros para el ballet <i>Parade</i> , 1918.	308
Ilustración 107. Jaques Lipchitz, esculturas, 1919 (L'Esprit Nouveau, 1920, núm. 2, pág. 169-182).	308
Ilustración 108. Le Corbusier, dibujos de la estatua de un príncipe helenístico, 1911. (Gresleri, Carnet 4, págs. 55-59).	310
Ilustración 109. Erik Satie, <i>Hotel de La Suzonnières</i> , ca. 1893 (Satie, 1996, pág. 178). ...	311
Ilustración 110. Izquierda: Satie, Dibujo de un castillo inexistente, s/f (Satie, 1996, pág. 177); derecha: Le Corbusier, propuesta para el Museo Mundial del Mundaneum, Ginebra, 1929 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 1, pág. 193).	311
Ilustración 111. Erik Satie, instrucciones para <i>Música de revestimiento</i> (Satie, 1996, pág. 213).	313
Ilustración 112. Le Corbusier, Villa Stein, Garchés, 1927 (<i>Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret</i> , 2013, vol. 1, pág. 142).	315
Ilustración 113. Le Corbusier, Plan libre, 1930 (<i>Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme</i> , 1930, pág. 45).	320
Ilustración 114. Representación gráfica de las relaciones e intervalos entre los elementos de las escalas mayores y menores en el doble círculo de quintas (Elaboración propia)...	323
Ilustración 115. Centros de referencia del sistema Modulator (Elaboración propia).	324
Ilustración 116. Le Corbusier, equivalencia de medidas del sistema Modulator en centímetros, codos y pies, 1950 (<i>Le Modulator</i> , 1950, pág. 59).	325
Ilustración 117. Tabla de valores del sistema Modulator, 1950 (<i>Le Modulator</i> , 1950, pág. 84)	326
Ilustración 118. Le Corbusier, dimensiones del sistema Modulator y su relación con el cuerpo humano (<i>Le Modulator</i> , 1950, pág. 67).	327
Ilustración 119. Tabla de valores del sistema Modulator. A la izquierda, los valores corregidos y a la derecha los valores que fueron publicados en 1950 (Elaboración propia).	328

Ilustración 120. Le Corbusier, 6 grupos de paneles publicados en 1950 (<i>Le Modulor</i> , 1950, págs. 95-101).....	330
Ilustración 121. Representación gráfica del conjunto de 8 valores sucesivos de la serie Modulor empleados en los juegos de paneles (Elaboración propia).....	330
Ilustración 122. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 39 de <i>El Modulor</i> (Elaboración propia).	331
Ilustración 123. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 40 de <i>El Modulor</i> (Elaboración propia).	332
Ilustración 124. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 41 de <i>El Modulor</i> (Elaboración propia).	333
Ilustración 125. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 42 de <i>El Modulor</i> (Elaboración propia).	334
Ilustración 126. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 43 de <i>El Modulor</i> (Elaboración propia).	335
Ilustración 127. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 44 de <i>El Modulor</i> (Elaboración propia).	336
Ilustración 128. (14) Maneras de dividir un segmento halladas en los juegos de paneles cuadrados publicados en <i>El Modulor</i> , en 1950 (Elaboración propia).	337
Ilustración 129. Combinaciones de valores Modulor presentes en una de las plantas tipo de la Unité d'habitation à Marseille (Elaboración propia).	337
Ilustración 130. Combinaciones de valores Modulor presentes en la planta de el Petit cabanon (Elaboración propia).	338
Ilustración 131. Método gráfico para derivar todas las combinaciones para dividir el segmento L con los valores del conjunto {A, B, C, ..., H}; (Elaboración propia). El gráfico completo se encuentra en el Anexo B.	339
Ilustración 132. Combinaciones número 1 a 87 para la división de un segmento (L) con el empleo de hasta 8 valores sucesivos del sistema Modulor (Elaboración propia).	341
Ilustración 133. Combinaciones número 88 a 178 para la división de un segmento (L) con el empleo de hasta 8 valores sucesivos del sistema Modulor (Elaboración propia).	342
Ilustración 134. Combinaciones número 179 a 265 para la división de un segmento (L) con el empleo de hasta 8 valores sucesivos del sistema Modulor (Elaboración propia).	343

Ilustración 135. Código QR para acceder a la visualización de las 70225 combinaciones posibles, en el juego de paneles, con los valores del conjunto $\{A, B, C, \dots, H\}$ del Modulo (Elaboración propia). https://juegosdepaneles.blogspot.com/2022/10/blog-post.html	344
Ilustración 136. A la izquierda el panel que corresponde a la raíz horizontal C31 junto a la raíz vertical C67. A la derecha una de las posibles permutaciones con los elementos de ese panel (Elaboración propia).....	345
Ilustración 137. Acceso al dominio web https://juegosdepaneles.blogspot.com	345

Introducción

En un inicio, esta investigación estuvo motivada por el interés de comprender el rol del sistema de medidas Modulor en el devenir histórico de la arquitectura en Occidente. Surgieron estas preguntas: ¿Fue el Modulor un producto arbitrario y una pretensión ingenua? o, al contrario, ¿constituyó un esfuerzo apreciable por establecer un vínculo entre la tradición y nuestro mundo no euclidiano? (Wittkower, 1970, p. 218) De haberlo ¿cómo se podría desvelar ese vínculo?

Los entretrejos del pensamiento que ligan al Modulor con la cultura europea del siglo XIX son múltiples y diversos. Su estudio ofrece distintos trayectos y todos parecen conducir a algún lugar revelador: la vía lógico-matemática, la vía metafísica del idealismo estético, e incluso la vía mística de las tradiciones herméticas que conservaban cierta aceptación en la primera mitad del siglo XX.

En el primer caso, el algoritmo recursivo del Modulor constituiría una suerte de instrumento geométrico de aproximación a la belleza. Es el enfoque que hallamos en la *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* (1927), de Matila Ghyka (Ghyka, 1953, pág. 24). En el segundo itinerario, el Modulor ofrecería ser una herramienta eficaz para alcanzar lo que, desde esta perspectiva, es el supremo objetivo del arte: la conciliación entre la realidad imperfecta y el mundo de las ideas eternas (Hegel, 2005, pág. 51). En la tercera vía, el Modulor, en su empleo de la divina proporción, parecería satisfacer el principio común a las corrientes esotéricas de raíz pitagórica: la conciencia del orden, de la unidad del *Todo* y de la capacidad integradora de la geometría como camino para comprender la armonía oculta que regiría el universo (Platón, 2008, pág. 209).

Sin embargo, en respuesta a quienes buscan en el Modulor otra cosa que no sea su carácter eminentemente práctico en el campo de la arquitectura y de la mecánica, Le Corbusier

aclara que lo suyo se limita al ámbito de la construcción (Le Corbusier, 1953, pág. 107). Explica que él no niega ni negará nunca la existencia de una ciencia metafísica “ligada a mil y un símbolos y a una y mil significaciones” pero, subraya, “me detengo en el umbral de las metafísicas y del simbolismo, y no por desdén, sino porque la naturaleza de mi espíritu no me invita a ir más allá” (Le Corbusier, 1953, pág. 86); (Traducción propia).

Ni la vía matemática, ni la filosófico-especulativa, ni la mística, revelan la intención de Le Corbusier de aportar al ejercicio de la arquitectura un instrumento eficaz para enfrentar los retos de una nueva época y, simultáneamente, restablecer los vínculos con la tradición (Le Corbusier, 1950, pág. 185). Fue desde ese punto de vista que se iluminó, como enfoque alternativo para este estudio, la vía metódica de la Estética práctica de Gottfried Semper¹.

Hipótesis de investigación

Esta investigación aproxima a dos personajes distanciados en el cuadro de la historiografía arquitectónica, pese a estar unidos por múltiples vínculos significativos. La hipótesis general del estudio es que en la obra de Le Corbusier se habría comprobado la validez las conjeturas de la estética práctica de Semper, así como sus pronósticos sobre el devenir de la arquitectura en Occidente. Pero también, por otro lado, desde las teorías de Semper se pretende evaluar la relevancia artística del trabajo de Le Corbusier. De acuerdo a esta hipótesis, el trabajo de cada uno validaría el trabajo del otro en términos artísticos.

¹ Este “esclarecimiento” llegó gracias a un escrito de Antonio Armesto titulado “Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia”. En ese escrito, que sirve de prólogo al libro *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*, Armesto invita al lector a examinar la tradición moderna desde los escritos de Semper “porque, para quien tenga una comprensión cabal de la experiencia de la modernidad, las ideas del arquitecto alemán se harán mucho más accesibles, y más clara la comprensión de aquel ciclo de la arquitectura que mantiene aún su vigencia” (Armesto, 2014, pág. 62).

Estructura del documento

El trabajo se ordena en tres capítulos. En el primero se tratan los vínculos causales—suprayacentes—que unen a Le Corbusier con el legado teórico de Semper. Se busca conocer si hubo una influencia directa o indirecta, desde las teorías semperianas, hacia el maestro de la Arquitectura Moderna.

En el segundo se estudian las coincidencias significativas—subyacentes—no sujetas a una influencia directa o indirecta entre ellos. Se analizan las afinidades sin causa demostrable que, sin embargo, existen entre estos dos personajes: la *sincronicidad* de sus intereses, sus reflexiones y su modo de entender los procesos de la creación arquitectónica. Estas coincidencias se conjugan en la manera en que ambos entendían el concepto de *estilo*.

Finalmente, en el tercer capítulo, se analizan algunos aspectos concretos de la obra de Le Corbusier a la luz de los postulados de la Teoría del estilo de Semper.

El primer capítulo tiene, por lo tanto, un enfoque desde la historia, el segundo un enfoque desde la teoría del arte y la arquitectura, y el tercero un enfoque desde la crítica del proyecto.

Dos naciones, dos épocas, dos arquitectos

Durante la primera mitad del siglo XIX las instituciones francesas conservaban una meritoria posición de liderazgo en el ámbito artístico europeo; mas se vislumbraba la llegada de una revolución cultural irrefrenable, producto del desarrollo industrial y del consecuente crecimiento económico y militar de los estados vecinos. Los artistas de las primeras naciones industrializadas trazaban colectivamente sus oportunos senderos inventivos en respuesta a las nuevas condiciones sociales y tecnológicas de la época. Las primeras manifestaciones de renovación creativa surgieron en Inglaterra, seguidas a los pocos años por movimientos equivalentes en Alemania, y Austria. En Francia, por otro lado, el genio individual que en otros tiempos distinguió la producción artística de este pueblo, se enfrentaba a la poderosa inercia del academicismo.

El periodo comprendido entre la Guerra franco-prusiana (1870-1871) y la Primera Guerra Mundial (1914-1918) fue un tiempo de cambios sustanciales en la cultura de los dos estados protagonistas involucrados en ambas contiendas. Durante dicho periodo se apreció

un extraordinario ascenso artístico en el naciente Imperio Alemán, fomentado por el espíritu triunfal que provocaron las victorias militares de Guillermo I. El panorama en la Tercera República Francesa lucía muy distinto, en cambio, en medio del pesimismo cívico suscitado tras la derrota militar. Respecto al arte, el otrora elogiado clasicismo parisino sufría una dilatada agonía ante el asfixiante abrigo y la desesperada reacción de las academias. Los artistas libres y auténticos trabajaban en medio del aislamiento, muchas veces ignorados por el público y por el jurado de los salones oficiales.

La duración de esta importante fase de transiciones políticas, económicas y culturales, que derivaron en el ascenso de las artes aplicadas alemanas, en la pérdida de autoridad de la *Académie des Beaux-Arts* y en el nacimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX, coincide con el periodo que separa el cese de actividades de teorización de Gottfried Semper en Zúrich y el apareamiento público de Le Corbusier en París. Al tiempo que se suscitaban los acontecimientos que condujeron a la rendición de Francia y a la proclamación del *deutsche Reichsgründung*, en 1871, Semper trasladaba su residencia a Viena, abandonaba sus actividades como autor y renunciaba definitivamente al propósito de redactar el tercer volumen de *Der Stil*². Por otro lado, casi medio siglo más tarde, en 1918, Le Corbusier, recientemente establecido en París, publicaba su primer libro como residente de la capital francesa —*Après le Cubisme*— e inauguraba su primera exposición de pintura junto a Amédée Ozenfant, precisamente en los días de la firma del armisticio de

² Der Stil es el nombre abreviado con el que se conoce a la obra escrita más destacada de Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreude*. La obra debía constar de tres tomos. El primero y el segundo fueron publicados en 1860 y 1863 respectivamente. El propósito de publicar el tercer tomo se abandonó en 1871. En mayo de aquel año, mes en que se firmó el Tratado de Fráncfort, al finalizar la guerra franco-prusiana, Semper recibió una carta del emperador Francisco José I de Austria con el encargo oficial de proyectar los museos de la plaza de María Teresa. Al finalizar el año Semper había trasladado su residencia a Viena y con ello quedaron truncados para siempre sus proyectos editoriales pendientes (Mallgrave, 1996).

Compiègne que marcó el fin de la Primera Guerra Mundial, tras la derrota de Alemania ante los países aliados³.

³ La inauguración de la muestra de pinturas puristas de Ozenfant y Jeanneret, y el lanzamiento del libro *Après le Cubisme*, en la galería Thomas del número 5 de la rue de Penthievre de París, estuvieron programados inicialmente para el viernes 15 de noviembre de 1918. Pero esa misma semana, el lunes 11, se firmó el armisticio —en el bosque de Compiègne— que marcó el fin de la Primera Guerra Mundial. Por este motivo los artistas aplazaron la inauguración para los últimos días del año. La muestra permaneció abierta al público entre el 21 de diciembre de 1918 y el 11 de enero del año siguiente. Adicionalmente, el 9 de noviembre, murió Guillaume Apollinaire, a quien Le Corbusier apodaba “el abogado del cubismo”. Al día siguiente, en una carta dirigida a Ritter, Le Corbusier reflexionaba acerca de las “bizarras coincidencias” entre estos acontecimientos (Dumont, 2014, pág. 686).

1 Vínculos “causales”

En esta primera sección se revisa la influencia que pudo ejercer el legado teórico de Semper en la formación de Le Corbusier. Si bien los encuentros de este último con los elementos del legado teórico semperiano que perduraban en Alemania, en las primeras décadas del siglo XX, fueron escasos e incidentales, es conveniente conocerlos por el potencial efecto que pudieron ejercer en la evolución de su pensamiento. Dada la trascendencia que tuvieron las teorías de Semper, incluso ya entrado el siglo XX, no es ilógico suponer que su legado intelectual ayudara a estimular la conversión del maestro de la Arquitectura Moderna, desde la educación medievalista que recibió en la escuela de arte de su pueblo natal, hacia el espíritu de la tradición clásica greco-latina que demostró poseer, tras residir en Alemania y al finalizar el Viaje a Oriente, en 1911.

La importancia extraordinaria que poseen Gottfried Semper y Le Corbusier en la historia de la formulación de ideas que marcaron el devenir de la cultura arquitectónica mundial es motivo suficiente para emprender un estudio que los aproxime. Un análisis comparativo de sus formulaciones teóricas estaría plenamente justificado aunque no hubiese existido ningún vínculo entre ellos. Por esta razón resulta insólito constatar que hasta el momento no se haya realizado una labor de esta naturaleza; más aún cuando, como se verá más adelante, no son escasos, ni demasiado angostos, los senderos que los unen; ni son despreciables las correspondencias desveladas cuando se cotejan sus preceptos.

Es indispensable aclarar, sin embargo, que el objeto de esta investigación no es sugerir ingenuamente un vínculo directo, menos aún exclusivo, del tipo causa y efecto, entre las teorías de Semper y Le Corbusier; ni insinuar que la luz de este último fuese meramente el

reflejo de la recibida de otras fuentes⁴. Como señala Allan Colquhoun, las teorías de Le Corbusier se desarrollaron en respuesta a una tendencia europea común que mostraba diferentes aspectos según se enlazara a sí misma con el pensamiento francés o el alemán, ambas tradiciones a las que estuvo expuesto (Colquhoun A. , 1990, pág. 99).

Adicionalmente, quienes conocen el proceso de formación de Charles-Edouard Jeanneret—desde que inició sus estudios en la *École d'Art* de la Chaux-de-Fonds, hasta que adoptó el seudónimo “Le Corbusier” e instaló su propio taller de arquitectura en París, dos décadas más tarde—son conscientes del complejo itinerario que debió transitar para alimentar la extraordinaria vastedad de su pensamiento.

Pese al considerable número de estudios realizados en torno al proceso de formación de Le Corbusier y a las incontables hipótesis sobre el modo en que sus experiencias tempranas influyeron en su pensamiento, no se ha realizado un estudio que explore sus vínculos con las teorías de Semper. Cómo se verá más adelante, dichos vínculos, múltiples y diversos, unos más relevantes que otros, existieron y no deben permanecer inadvertidos.

1.1 Vínculos Le Corbusier/Semper en el discurso especializado

Los principales estudios que examinan tanto el proceso de formación de Le Corbusier como sus primeros nexos con la cultura alemana: *La formation de Le Corbusier: Idealisme et Mouvement moderne* (1987) de Paul Turner, *Viaggio in Germania 1910–1911* (1989) de Rosario De Simone y *Le Corbusier's Formative Years* (1997) de Harold Allen Brooks, excluyen a Semper, como posible agente de influencia en el futuro maestro de la

⁴ Se pensaría que es innecesario introducir esta aclaración, pero ciertas publicaciones de los años recientes han defendido varias ideas reduccionistas, como que el origen de los pilotis, la *promedade architecturale* y el aprecio por los volúmenes primarios se explica exclusivamente desde la enseñanza preescolar del pequeño Édouard —en *Le Corbusier, the Noble Savage* (1998) de Adolf Max Vogt—; o la insinuación de que los principios en los que se afirmó el pensamiento de Le Corbusier se debían silenciosamente a su proximidad con la masonería, como intenta demostrar J.K. Birksted en *Le Corbusier and the Occult* (Birksted, 2009).

arquitectura. Tomando en cuenta el vasto número de referencias directas que manejan dichos estudios, es comprensible que se pasen por alto otras conexiones, aparentemente menores y secundarias, como son las que lo unen a Semper.

El propio Le Corbusier deja afuera a Semper en todas sus publicaciones. Sin embargo, sí hace ciertas alusiones despreciativas, aunque indirectas, hacia el arquitecto alemán cuando manifiesta, en su correspondencia y memorias de viaje, su rechazo a la arquitectura neorrenacentista del siglo XIX que conoce en las ciudades de Alemania y Austria (Le Corbusier, 2011, págs. 70, 165). También se refiere a la obra de Semper, incluso de un modo más directo, en el cuarto capítulo de *Voyage a l'Orient*, escrito en 1911 y publicado en 1965. Allí, el viajero relata con fastidio el malestar que le produce recorrer “las salas y corredores pomposamente repugnantes de la Galería Imperial de Viena”—el *Kunsthistorisches Museum* (Ilustración 1)—, edificio que visitó más de una vez para admirar los cuadros de Peter Brueghel el Viejo⁵ (Le Corbusier, 2005, pág. 38).

No hay modo de saber cuánto conoció Le Corbusier acerca de las teorías semperianas, pero existe constancia de que, en 1927, cuando su reputación se afirmaba en el ámbito europeo, tuvo noticias de que los miembros de un pequeño grupo de arquitectos suizos comparaban sus postulados con los del arquitecto alemán. Entre los documentos preservados en la Fundación Le Corbusier en París, hay uno —y solo uno— registrado en el catálogo bajo la etiqueta: “Semper”⁶. El documento (identificado con los códigos X1-4-

⁵ En 1911, las pinturas de Peter Brueghel el Viejo se hallaban expuestas en la crujía frontal del edificio, en la sala XV, cerca de la escalera principal. La sala acogía la colección de pintura holandesa, flamenca y alemana. Hoy en día esas pinturas se exhiben en la sala X, del otro lado del patio, en la crujía posterior del mismo edificio. Fuentes: Manual del viajero *Baedeker: Allemagne du Sud et Autriche* de 1902 y portal electrónico del museo: <https://www.khm.at/en/objectdb/saalplan/>.

⁶ Las consultas a la base de datos de la Biblioteca de la Fundación Le Corbusier se realizaron, en el sitio, entre el 15 y el 31 de junio de 2018.

57-001 y X1-4-57-002) es un recorte de prensa, en dos partes, de la edición del 27 de mayo de 1927, del periódico suizo *Neue Zürcher Zeitung*. El artículo, titulado “Semper und Le Corbusier” reseña la conferencia dictada por el profesor Joseph Gantner en la Universidad de Zúrich, el 30 de abril de ese mismo año (Ilustración 2).



Ilustración 1. Gottfried Semper, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1871-91, escalera principal (KHM-Museumsverband).

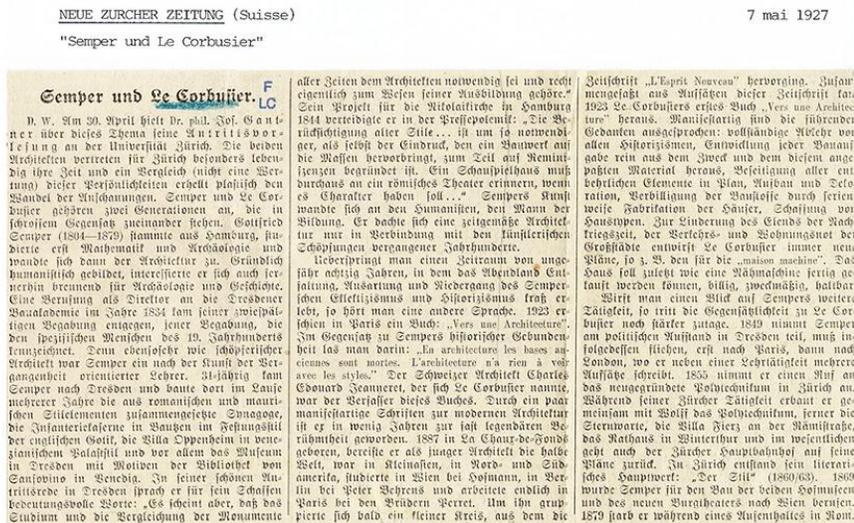


Ilustración 2. Reseña de la conferencia de Gantner en la Universidad de Zúrich. (Detalle del recorte de prensa FLC X1-4-57-001 y FLC X1-4-57-002).

El contenido de la conferencia de Gantner fue publicado, posteriormente, como documento anexo al libro *Revision der Kunstgeschichte: Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart* (1932). En su exposición, Gantner declara que Semper y Le Corbusier son como el día y la noche, como el agua y el fuego, e insinúa que el uno es la antípoda del otro. Explica que sus nombres son los símbolos de dos sensibilidades: una que llegaba a su fin y otra que comenzaba su marcha triunfal (Gantner, 1932, pág. 63). Al comienzo todo parece indicar que el empeño de la conferencia de Gantner consistió en resaltar las diferencias entre ellos. Sin embargo, en la mitad del escrito, el autor cambia la dirección de sus pensamientos y expresa:

Si ahora colocamos las principales obras literarias de estos dos hombres, una al lado de la otra; el enorme "Stil", de dos volúmenes, de 1860-1863, y el delgado y flexible ejemplar de "Vers une architecture", de 1923; si tratamos de leerlos detenidamente, nos sorprenderemos al encontrar cuánto se asemejan estos dos libros en algunos rasgos puramente humanos (Gantner, 1932, pág. 79); (Traducción propia).

Más adelante, Gantner agrega:

La redacción de Semper se nos presenta solemne frente al estilo telegráfico de Le Corbusier, sin embargo, ambos sostienen la misma idea básica de la arquitectura. Los dos hablan, en las primeras líneas, de las eternas leyes universales y de cómo esas leyes armonizan con las leyes de la naturaleza (...) Una vez que has descubierto el extremo de este cordel no lo dejarás ir y tratarás de sumergirte aún más en las profundidades de ambos libros para quitar todo lo accesorio y descubrir sus correspondencias en la desnudez de la creación. Uno se enfrenta repentinamente con el reconocimiento de que tanto Semper como Le Corbusier tienen la misma idea fundamental desde el inicio (Gantner, 1932, pág. 82); (Traducción propia).

Joseph Gantner (1896–1988) fue un arquitecto, académico, autor e historiador del arte. Trabajó como editor de la revista *Das Werk*, desde el año 1922 hasta agosto de 1927, fecha

en que le sucedió el profesor Hans Bernoulli. A partir de ese momento, hasta 1933, fue profesor en la Nueva Escuela de Arte de Frankfurt. Allí dirigió la entonces renombrada revista *Das Neue Frankfurt*, junto a Ernst May. Posteriormente, en 1938, obtuvo la cátedra de historia del arte en la Universidad de Basilea, por recomendación de Heinrich Wölfflin, cargo que ocupó hasta su retiro en 1967. Fue nombrado rector de la Universidad de Basilea en 1954 (Verzar, 2014). Como discípulo, seguidor y amigo cercano de Wölfflin, Gantner estaba familiarizado con la corriente formalista de historia del arte y con el origen de sus fundamentos científicos en las teorías de Semper y Alois Riegl (1858-1905)⁷.

Tras conocer a Le Corbusier, Gantner expresó la opinión de que “Suiza debía apoyar a este arquitecto excepcional y de un talento pedagógico brillante” (Gantner, *Die Vorträge von Le Corbusier in Zürich*, 1926, pág. XXX); (Traducción propia). En otro artículo del mismo ejemplar de diciembre de 1926, afirmó que *Der Stil* era para los contemporáneos de Semper lo que los libros de Le Corbusier para los arquitectos del siglo XX (Gantner, *Jahresberichte*, 1926, pág. XXXVI).

La revista *Das Werk* que dirigió el profesor Gantner en la agitada década de 1920, era el órgano oficial de las dos principales asociaciones suizas de arquitectos: la B. S. A. [*Bundes Schweizer Architekten*] y la SWB [*Schweizer Werkbundes*]. El tiempo que ocupó el cargo de *Redaktor*, coincidió con uno de los periodos más intrincados de la pugna entre las posiciones conservadoras del academicismo historicista y las visiones renovadoras de los defensores de la Arquitectura Moderna. El apogeo de este enfrentamiento al interior de la cultura arquitectónica europea se produjo en los primeros meses de 1927 a causa del resultado del concurso para el complejo de edificios—el Palacio—que la Sociedad de Naciones programaba construir en Ginebra. La posición de *Das Werk* y de las asociaciones suizas de arquitectos fue una actitud de respaldo a las propuestas de carácter moderno,

⁷ Para comprender la relación entre Gantner, Wölfflin, Riegl y las teorías de Semper se recomienda consultar el “Epílogo” del libro de H. F. Mallgrave: *Gottfried Semper: architect of the nineteenth century: a personal and intellectual biography* (Mallgrave, 1996, págs. 355-381).

especialmente a las de los equipos helvéticos liderados por Le Corbusier y Hannes Meyer; y de rechazo a las intervenciones de orden político que terminaron por problematizar el resultado del concurso. Entre diciembre de 1926 y agosto de 1927, la revista dedicó varios artículos a la obra de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, incluidas nueve páginas, en el mes de junio de 1927, cuando subsistía la polémica sobre el resultado del concurso, para dar a conocer al público su propuesta para la sede de la Sociedad de Naciones.

Gantner había devenido en admirador de Le Corbusier desde que lo conoció en Zúrich. Así lo expresa en las páginas de la revista a su cargo:

Le Corbusier habló en Zúrich los días 24 y 25 de noviembre [de 1926] ante la asociación de arquitectos e ingenieros de Zúrich. En ambas ocasiones el salón estaba abarrotado y en ambas ocasiones el orador encontró una recepción calurosa y un aplauso entusiasta. Desde J. J. P. Oud, no se había celebrado una conferencia tan clara sobre arquitectura moderna en Zúrich. De hecho, Le Corbusier superó a Oud en la certeza de sus definiciones. Lo que en sus libros a menudo suena dogmático —incluso doctrinario a través del aislamiento programático de las doctrinas individuales— se resolvió en la conferencia gracias a la fluidez del discurso. (Gantner, *Die Vorträge von Le Corbusier in Zürich*, 1926, pág. XXX); (Traducción propia).

Le Corbusier estuvo al tanto de las conferencias en las que Gantner cotejaba sus teorías con las de Semper. En una carta del 12 de julio de 1927, a su arribo a París después de un viaje que realizó con su madre por el sur de Francia, comparte con ella las vicisitudes de su reincorporación a las actividades cotidianas. En la referida carta relata que los diarios de Suiza y Francia manifestaban, en su mayoría⁸, un respaldo a su propuesta arquitectónica para la ciudad de Ginebra. Describe con complacencia que él y su primo Pierre cuentan

⁸ En la referida carta a su madre, Le Corbusier menciona a la revista *Das Werk* entre los medios de comunicación que apoyan su propuesta para el Palacio de las Naciones (FLC X1-4-57-001).

con el respaldo de los colegas, los ingenieros y el público de todo el mundo, ante las fuerzas que pugnan por arrebatárles la victoria. Finalmente, entre los hechos que le satisfacen en medio de aquellos días agitados, escribe: «Gantner repitió, en Morges, en la asamblea general de arquitectos, su conferencia “Semper y Le C.”» (Ilustración 3). Le Corbusier volvió a referirse a Gantner al año siguiente en las últimas páginas de *Une maison un palais*, dedicadas a citar las muestras de apoyo que recibió su propuesta para el concurso (Le Corbusier, 1989, pág. 224).

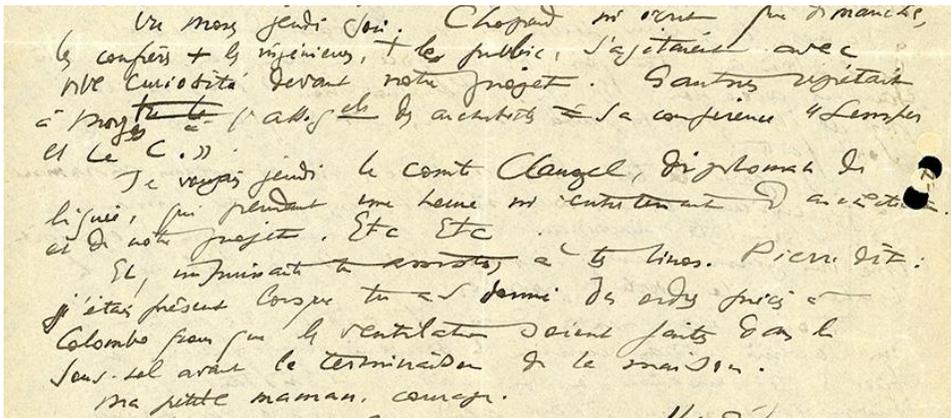


Ilustración 3. Detalle de la carta del 12 de julio de 1927. Entre la cuarta y la quinta línea se puede leer “Semper et L.C”. (FLC X1-4-57-001).

Tras la renuncia de Gantner a *Das Werk*, en el verano de 1927, las discusiones que comparaban a Le Corbusier con Semper continuaron en el ámbito suizo. El nuevo editor de la revista, Hans Bernoulli, publicó un artículo en la edición de noviembre, titulado “Eine grosse Epoche”. El escrito relata un encuentro de la Unión Suiza de Arquitectos en una pequeña comuna romanda llamada Aubonne. El autor no menciona la fecha del encuentro, pero debió ser entre el 11 y el 28 de septiembre de aquel año. Durante ese tiempo Le Corbusier permaneció en la casa de su madre, la *Ville Le Lac*, a la espera de noticias sobre el resultado del concurso para el Palacio de las Naciones. Ginebra y la *Ville Le Lac* se implantan a orillas del lago Lemán, con cien kilómetros de carretera entre ellas. El pueblo de Aubonne se encuentra justo en medio, a cincuenta kilómetros de la ciudad y cincuenta kilómetros de la casa donde se hospedaba Le Corbusier. El relato de Bernoulli acerca de la reunión inicia de forma un tanto críptica:

Fue en Aubonne.

La alegría ruidosa llenó el pasillo superior de la taberna “La Couronne”. Las fuentes y los platos se hallaban vacíos. El vino blanco de campo y el humo oscuro marcaban la pauta del día. Afuera, llovía. El programa de la tarde amenazó con disolverse en la lluvia y hundirse en el vino: la compañía feliz. La Asamblea General de B.S.A. tenía un programa para la tarde.

Luego, en la parte superior de la mesa, detrás del jarro de agua y del decantador, una figura delgada se puso de pie para ofrecer, no un discurso solemne, sino una charla ligera.

“Una gran época acaba de comenzar”. Aquellas fueron las palabras de Le Corbusier, y con ellas, la antítesis “Semper-Le Corbusier” se extinguió como la noche anterior. (Bernoulli, 1927, pág. 338); (Traducción propia).

Después de esas primeras señales de interés por comprender los pensamientos de Le Corbusier en relación a los de Semper no se ha reflexionado mucho más al respecto. Sin embargo, gracias a la relativamente reciente publicación de las traducciones de *Der Stil* en inglés y en español, las posibilidades se han ampliado lo necesario para trazar el camino que conecta al arquitecto alemán con nuestro tiempo a través de la experiencia del Movimiento Moderno. Una manifestación apreciable de esta nueva perspectiva es evidente en la última edición del libro *Le Corbusier: Ideas and Forms* (2015) de William J. R. Curtis (Curtis, 2015, págs. 50, 387, 418, 425, 426, 462). Al mencionar a Semper seis veces en breves pero insistentes referencias a lo largo de esta nueva edición de su libro, Curtis parece presagiar un futuro en el que no será extraño discutir las ideas de Le Corbusier en referencia a las de Semper, y viceversa⁹.

⁹ En la versión original de *Le Corbusier: Ideas and Forms*, publicada en 1986, Curtis no mencionaba aun a Gottfried Semper. Sin embargo, en la segunda edición, publicada casi 30 años después, en 2015, el autor lo nombra en 6 ocasiones. La primera vez se refiere al “eco de la herencia intelectual de los teóricos del siglo

Otra manifestación reciente del interés que supone analizar la obra de Le Corbusier desde la perspectiva de las teorías de Semper es la invitación que hace Antonio Armesto en el texto “Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia”, que sirve de Prólogo al libro *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*¹⁰. El deseo de Armesto es que la lectura de los textos recogidos en el mencionado libro ayude a revisar comprensiva y sistemáticamente los frutos del Movimiento Moderno, pero, sobre todo, que ayude a ver que ese ciclo histórico no supuso el fin del *ethos* de la arquitectura “como creyeron muchos, incluso algunos de sus protagonistas”:

Lo que sugerimos es que puede tener mucho sentido para los arquitectos examinar esa tradición moderna a través de las obras concretas, acompañadas *ahora* de la lectura de los escritos de Semper, porque, para quien tenga una comprensión cabal de la experiencia de la modernidad, las ideas del arquitecto alemán se harán mucho más accesibles, y más clara la comprensión de aquel ciclo de la arquitectura que mantiene aún su vigencia” (Armesto Aira, 2014, pág. 63).

diecinueve como Gottfried Semper y Alois Riegl” en la manera de formular el problema del estilo que se apreciaba en las intervenciones de Theodor Fischer y Karl Ernst Osthaus durante el tercer congreso del Deutscher Werkbund (pág. 50). En la segunda ocasión, Curtis indica que el modo en que Le Corbusier contempla la naturaleza, en búsqueda de los principios universales que rigen la génesis y el crecimiento de los organismos, trae a la mente las formulaciones de Semper (pág. 387). En la tercera alusión al teórico alemán, Curtis sostiene que “en el concepto lecorbusieriano de *mur rideau* [*muro cortina*] resuenan las teorías de Semper sobre el origen textil del revestimiento” (pág. 418). La cuarta, la quinta y la sexta ocasión que el autor menciona a Semper lo hace para sugerir un paralelismo en las apreciaciones del arquitecto alemán y las de Le Corbusier en cuanto al desarrollo de las obras de arte y a las formas de los organismos en la naturaleza sobre la base de una selección de formas tipo (págs. 425, 426 y 462).

¹⁰ Reiteramos que el escrito “Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia” de Antonio Armesto, jugó un papel decisivo al inicio de esta investigación.

1.2 Un periodo de cambios



Ilustración 4. Dibujos de la *Piazza dei Miracoli* de Pisa que realizó Le Corbusier, en sus viajes de 1907, a la izquierda, y 1911, a la derecha. (Fuente: Luis Burriel Bielza, “Le Corbusier postales: una visión del mundo”, 2018).

Entre 1907 y 1911, Le Corbusier cambió su modo de concebir la arquitectura. Durante su primer viaje a Italia, en 1907, sus ideas se ajustaban a la formación inicial que recibió en las lecciones de L’Eplattenier, con énfasis en el espíritu medievalista que se hallaba en los escritos de John Ruskin (Brooks H. A., 1997, pág. 69). Cuatro años más tarde sus intereses habían encauzado hacia los ideales de la tradición clásica greco-latina. Este periodo estuvo marcado por experiencias que debieron fomentar un giro en su alma artística, “desde el espíritu de la catedral gótica” de la primera fase de aprendizaje, “hacia el espíritu clásico del Panteón”, al término del viaje a Oriente¹¹. El cambio es apreciable en el modo en que dibujó los edificios de la *Piazza dei Miracoli* de Pisa en uno y otro momento (Ilustración 4). Los viajes a Italia y Viena, así como la estancia en París y la experiencia laboral con

¹¹ En alusión a la expresión de Le Corbusier: “Nous préférons Bach a Wagner et l’Esprit du Pantheon à celui de la cathédrale”. Ver *Urbanisme*, pág. 37.

Auguste Perret, fueron sin duda relevantes. Pero los hechos, desde que dejó París en el invierno de 1909, hasta que retornó a la Chaux-de-Fonds, en noviembre de 1911, parecen haber jugado un papel aún más importante en la alteración de sus ideas sobre el arte y la arquitectura. Fue precisamente en esa fase decisiva de su formación que Le Corbusier entró en contacto con el legado teórico de Semper. Y, fue también en ese período que se acercó al espíritu artístico del Romanticismo alemán tardío.

En 1909, Le Corbusier residía en París, trabajaba en el despacho de Auguste Perret y aprovechaba las oportunidades de enriquecimiento cultural que le brindaba la capital francesa (Le Corbusier, 2011, págs. 244-269). En Junio de aquel año recibió la visita de L'Eplattenier, quien motivó su retorno a La Chaux-de-Fonds para involucrarlo en dos ambiciosos proyectos. El primero consistía en reunir a varios antiguos alumnos de la *École d'Art* para consolidar la denominada sección de *Les Cours Supérieurs*, que el propio Le Corbusier había inaugurado, como estudiante, apenas cuatro años antes. El segundo se orientaba a la creación de una asociación de artistas vinculada a la *École d'Art*, denominada *Les Atelier's d'art réunis*, en donde profesores y alumnos trabajarían juntos para el desarrollo del arte en todas las áreas de la vida pública y privada (Brooks H. A., 1997, pág. 196).

En el siglo diecinueve la industria de La Chaux-de-Fonds se especializó exclusivamente en el diseño, fabricación y decoración de relojes, al punto que Karl Marx describió al pueblo como “una sola manufactura de relojes” y añadió que “suministra anualmente, ella sola, el doble de esos aparatos que Ginebra” (Marx, 2009, pág. 418). Los propósitos de L'Eplattenier y sus discípulos contaban con el apoyo de las autoridades de la *École d'Art* y se enmarcaban en un plan general para la renovación y diversificación de la producción industrial del lugar ante el riesgo de un inminente colapso comercial. La *École d'Art*, que hasta 1905 se enfocó exclusivamente en la instrucción de oficios relacionados con la industria relojera, debía seguir el ejemplo de los centros de educación de otros países y ampliar el horizonte de su oferta de estudios (Corbusier & L'Eplattenier, 2006, pág. 201).

La comunión entre enseñanza, producción y comercialización que L'Eplattenier pretendía introducir en la Chaux-de-Fonds se inspiraba en el movimiento de las artes aplicadas

alemanas. De allí surgió el interés de que su discípulo favorito retorne a ese país en un viaje de investigación (Brooks H. A., 1997, págs. 192-201). Para el efecto se solicitó a las autoridades de la *École d'Art* una subvención económica, como apoyo al investigador, quien a su vez se comprometió a elaborar un reporte sobre la enseñanza, la organización de los talleres de producción y el ciclo de creación, fabricación y venta de productos artísticos en las principales ciudades alemanas (Jeanneret C. E., 1912, pág. 5).

Atraído por los planes de L'Eplattenier, Le Corbusier dejó París y retornó a La Chaux-de-Fonds en el invierno de 1909. Después de las festividades de año nuevo se recluyó por tres meses en una casa de campo situada en el monte Cornu, a las afueras del pueblo. Allí realizó sus primeros aportes para el *Atelier's d'art réunis* y preparó su viaje a Alemania (Brooks H. A., 1997, págs. 185-208). El periodo de 21 meses transcurridos desde que trasladó su residencia al monte Cornu, en enero de 1910, y la finalización del viaje a Oriente, en noviembre de 1911, fue un tiempo de cambios sustanciales en su modo de pensar la arquitectura. Este periodo se divide en tres fases de similar duración, y en cada una de ellas existió un encuentro indirecto con las teorías de Semper.

1.3 El legado de Semper en las teorías de Camilo Sitte

Es razonable suponer que Le Corbusier tuviera algún conocimiento acerca de Semper, incluso antes de su primer viaje a Viena, en 1907¹²; sin embargo, su primera exposición a

¹² En los primeros años del siglo veinte, Semper era un personaje reconocido tanto por su obra construida como por sus teorías sobre el arte y la arquitectura. Algunos de los arquitectos formados con Semper durante el período en que fue profesor y director de la Bauschule del Politécnico Federal de Zúrich, entre 1855 y 1871, permanecían activos y divulgaban sus teorías en diversas poblaciones de Suiza y el resto de Europa. Incluso después de la salida de Semper acudían al Politécnico estudiantes de otros países atraídos por su legado en las aulas; legado que mantenían vivo sus discípulos: Julius Stadler y Georg Lasius (Mallgrave, 1996, pág. 360). La Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds conserva los archivos de otros arquitectos, contemporáneos a Le Corbusier, que estudiaron en el Politécnico Federal de Zúrich cuando aún subsistían sus métodos de enseñanza (Ver: Fonds Albert Hausamann y Fonds Albert et André Bourquin en

las formulaciones teóricas semperianas podría haber ocurrido en enero de 1910, cuando leyó el libro *La construcción de ciudades según principios artísticos* [Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen] (1889), de Camilo Sitte¹³. Durante su estadía solitaria en el monte Cornu leyó una versión traducida al francés que le facilitó L'Eplattenier¹⁴. Maestro y discípulo hallaban en el célebre libro de Sitte, los argumentos para redactar su propio manual, *La Construction des villes*, destinado a llamar la atención de las autoridades locales sobre la importancia de incorporar criterios artísticos—no estrictamente técnicos—en la planificación urbana.

<https://biblio.chaux-de-fonds.ch/>). El programa que Semper instituyó en Zúrich continuó durante años. Alfred Friedrich Bluntschli (1842-1920), antiguo y apreciado colaborador de la oficina de Semper, manejó la Bauschule desde 1881 hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Adicionalmente hay indicios para creer que Semper introdujo en Suiza la técnica de sgraffito que décadas más tarde se popularizó con el movimiento Art Nouveau y que emplearon Le Corbusier y sus compañeros en la decoración de la Villa Fallet, de 1907 (Ver: Georges Baines “La Maison Guiette à Anvers” La Conservation de L’Ouvre Construite). Harry Francis Mallgrave presenta, en el Epílogo del libro *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, un detallado relato de la influencia que ejercieron las teorías semperianas alrededor del mundo (Mallgrave, Gottfried Semper: architect of the nineteenth century: a personal and intellectual biography, 1996).

¹³ Armando Rabaça, profesor de la Universidad de Coimbra, señala, en el ensayo “The Philosophical Framework of Le Corbusier's Education: Schuré and German Idealism” (2015), que Le Corbusier conoció tempranamente los argumentos de Semper a través de la lectura de la *Grammaire des Arts du Dessin*, de Charles Blanc. Sin embargo la única mención de Semper que hace Charles Blanc es sumamente vaga y no podría considerarse como una introducción a sus teorías.

¹⁴ En 1902 se publicó la traducción francesa, a cargo de Camilo Martin, bajo el título de *L’art de bâtir les villes*. L'Eplattenier debió prestar a Le Corbusier su ejemplar del libro durante la estancia de este último en el monte Cornu, a principios de 1910. Le Corbusier lo pidió prestado nuevamente en mayo, desde Múnich, en vista de que se hallaba agotado para la venta (Dumont, 2006, pág. 217).

En 1910, cuando Le Corbusier leyó *Der Städtebau*, su lugar natal estaba lejos de ser un ejemplo de los principios urbanísticos promulgados por Sitte. La Chaux-de-Fonds no era una ciudad pintoresca de casas encantadoras, ni plazas y calles concebidas según principios artísticos, sino todo lo contrario. Un incendio destruyó la zona central del pueblo en 1794. La reconstrucción posterior coincidió con el considerable crecimiento demográfico que atrajo el desarrollo de la industria relojera. El nuevo trazado urbano desconoció la trama histórica y se ajustó a un riguroso plan que respondía al empeño de facilitar la prevención y el control de incendios y al deseo de realizar un asentamiento eficiente y estrictamente alineado a las vías principales que recorrían la villa. El resultado fue un rígido entramado de calles ortogonales acompañado por hileras de bloques residenciales de tres y cuatro plantas, tal y como se puede observar en la actualidad.



Ilustración 5. Permanencia del trazado de hileras uniformes de bloques residenciales en La Chaux-de-Fonds (Fotografía: cortesía Mauricio Luzuriaga, 2022).

El movimiento de renovación artística que L'Eplattenier y sus discípulos anhelaban instituir en la Chaux-de-Fonds debía abarcar todos los ámbitos del diseño, comenzando por el embellecimiento del mismo pueblo a través de la reforma de los métodos locales de planificación urbana (Corbusier & L'Eplattenier, 2006, pág. 203). Para esto, L'Eplattenier consideró útil el enfoque teórico del tratado sobre construcción de ciudades de Camilo Sitte y lo transmitió a su discípulo más prometedor. Le Corbusier recibió de buen agrado los planteamientos del *Der Städtebau* y se convirtió, durante un tiempo, en un devoto seguidor de Camilo Sitte (Brooks H. A., 1997, pág. 200).

Allí tuvo acceso a algunas ideas de Semper, puesto que Sitte era un ferviente partidario de las teorías del arquitecto alemán. Lo admiraba tanto como arquitecto como por sus fundamentos de diseño urbano. Antes de publicar *Der Städtebau*, Sitte escribió al menos cinco artículos dedicados a Semper en los que lo designa como el arquitecto más importante de su siglo¹⁵. Su concepción para el diseño de ciudades según principios artísticos derivó de los enunciados de la “estética práctica” (Bohl & Lejeune, 2009, pág. 41). En los capítulos XI y XII de *Der Städtebau*, Sitte ilustra “el perfeccionamiento del sistema moderno de urbanismo” con dos proyectos de Semper que expresan que cualquier población puede embellecerse con una plaza original si se reúnen ordenadamente todos sus monumentos y edificios importantes (Sitte, 1901, pág. 130 y 145). Estos ejemplos son la propuesta para el Zwinger de Dresde y los proyectos para el Kaiserforum de Viena (Ilustraciones 7 y 8).

El estudio para el mejoramiento de la plaza de la estación de trenes del pueblo, que elaboró Le Corbusier en 1910, al tiempo que repasaba el libro de Sitte, emplea una estrategia de integración de los edificios públicos de la Avenida Léopold-Robert¹⁶, en torno a una plaza semielíptica, análoga a las propuestas de Semper para Dresde y Viena y al proyecto de Sitte para rediseñar la plaza del ayuntamiento de Viena (Ilustraciones 6 a 9).

¹⁵ Los artículos fueron reeditados en *Camillo Sitte, Schriften zu Städtebau und Architektur. Gesamtausgabe*, ed. Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Cristiane C. Collins (Köln: Böhlau Verlag, 2010, 9–99), págs. 164–224, con los siguientes títulos: “Gottfried Semper” (1873), “Gottfried Semper” (1879), “Eine Handschrift Gottfried Semper’s. Ein Beitrag zur Baugeschichte Wiens” (1885), “Gottfried Semper und der moderne Theaterbau” (1885), y “Gottfried Semper’s Ideen über Städteanlagen” (1885).

¹⁶ Le Corbusier envió este boceto a L’Eplattenier en una carta, desde Múnich, el 1 de octubre de 1910. Los edificios del pueblo que se integraban en su propuesta en torno a la plaza semielíptica, eran la estación de ferrocarriles y el Hôtel des Postes, para entonces recientemente construido (Dumont, 2006, 231–238).

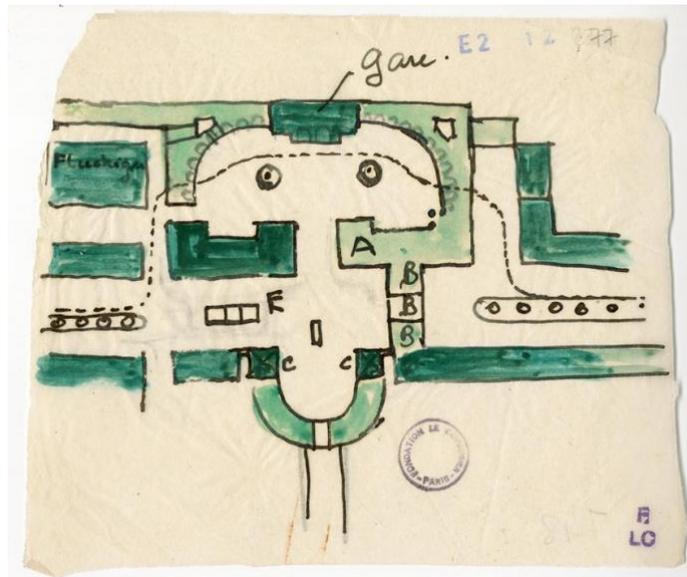


Ilustración 6. Le Corbusier. Esquema para la renovación de la Place de la Gare, La Chaux-de-Fonds, 1910 (FLC E2-12377).

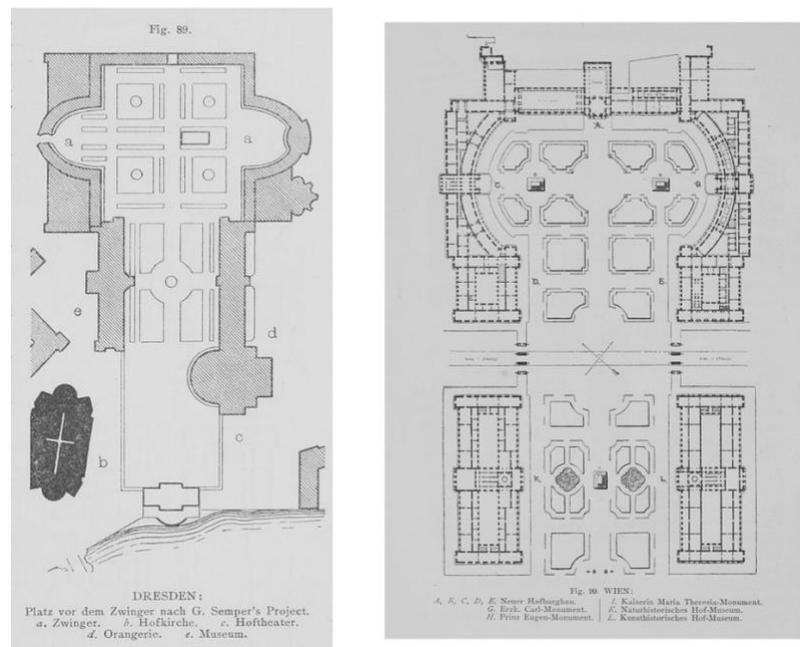


Ilustración 7. G. Semper, propuesta para conectar el Zwingergarten con el río, Dresde, 1870. (Sitte, *Der Stadtebau*, fig. 89).

Ilustración 8. G. Semper, propuesta para el Kaiserforum, Vienna, 1871. (Sitte, *Der Stadtebau*, fig. 90).

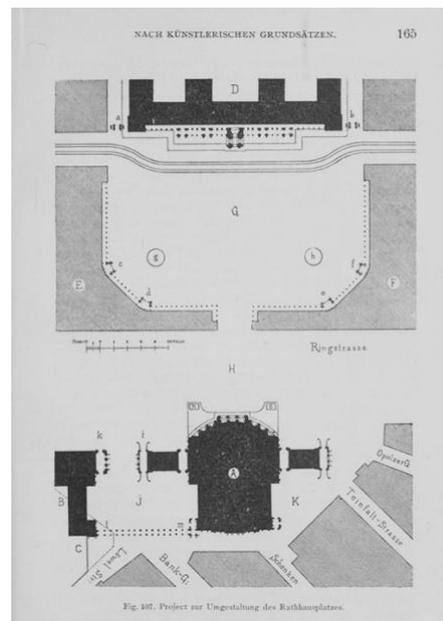


Ilustración 9. Camilo Sitte, rediseño de la Plaza del Ayuntamiento, Viena, 1889. (Sitte, *Der Stadtebau*, fig. 107).

Le Corbusier debió hallar inspiradores los principios teóricos enunciados en la obra de Sitte. El argumento central de *Der Stadtebau* defiende el enfoque artístico, frente a la orientación técnica en la arquitectura y la urbanización modernas. Aquel era exactamente el mensaje que L'Eplattenier y su discípulo buscaban transmitir al Consejo Comunal de La Chaux-de-Fonds. Según el manual de Sitte, el urbanismo “no sólo debe ser un problema técnico sino, en verdadero y máximo sentido, también un problema de arte que haga felices a los hombres” (Sitte, 1901, pág. 2). Estas ideas son análogas a las que Le Corbusier defendió posteriormente en sus propios escritos donde sostiene, por ejemplo, que “La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias”, que “La arquitectura es plástica” o “que la estética es una función fundamentalmente humana” (Le Corbusier, 1998, pág. XXXI) y (Le Corbusier, 2013, pág. 161); (Traducción propia).

Lo más relevante en cuanto al tema que nos concierne es, sin embargo, que en el prólogo de la obra, Sitte expresa específicamente que el propósito del libro es el de “contribuir a la enseñanza de la estética práctica en el campo de la construcción de ciudades” [*sie soll ein Theil des grossen Lehrgebäudes praktischer Aesthetik und dem Stadtbautechniker*] (Sitte, 1901, pág. iv) (Énfasis añadido). El autor toma prestado el concepto de *estética práctica*

de la Teoría del estilo¹⁷. A la manera de Semper, Sitte sostiene que la razón por la que en otras épocas se produjeron bellas plazas y disposiciones urbanas, “sin plano de parcelación, sin concursos, ni administración alguna aparente fue porque todos inconscientemente seguían el espíritu artístico de su tiempo” (Sitte, 1901, pág. 133).

La visita de Le Corbusier a la exposición alemana de diseño urbano [Städtebauausstellung], en junio de 1910, despertó en él una serie de sentimientos encontrados. Por un lado le placía constatar la validez de los postulados de Sitte en defensa de la autonomía del arte. Al respecto escribe a L’Eplattenier: “Se confirma nuestro método, Berlín no quiere ser solamente práctica, higiénica y agradable sino que quiere ser bella” (Jeanneret C. E., 1912, pág. 36). Pero, por otro lado, descubría que el problema de la metrópoli del siglo XX excedía las prescripciones teóricas y los ejemplos del *Der Städtebau*.

A los pocos días de su visita a la exposición manifestaba, en una carta a L’Eplattenier, que en Berlín había comprendido los principios a considerar para la nueva manera de construir ciudades (Corbusier & L’Eplattenier, 2006, pág. 224). A partir de ese momento el joven arquitecto perdió interés en los postulados de Sitte y abandonó el proyecto de redacción de *La Construction des villes*¹⁸. Finalmente, en 1925, publicó *Urbanisme*, un libro de

¹⁷ Semper rechazaba el sistema estético de Hegel. Consideraba que la conceptualización abstracta de lo bello era, en la práctica, enteramente irrelevante para la actividad artística. Es en oposición a Hegel y a la filosofía estética especulativa que Semper subtitula su obra principal como “Estética Práctica” (Semper, 2004, pág. 366).

¹⁸ Rosario de Simone dedica un capítulo del libro *Ch. E. Jeanneret - Le Corbusier Viaggio in Germania 1910-1911* a la “nueva manera de construir las ciudades” que Le Corbusier conoce en su visita a la exposición alemana de diseño urbano [Städtebauausstellung], en junio de 1910. Por un lado, en Berlín, se reafirmaban los principios de Sitte y Le Corbusier escribe que “Berlín no quiere ser solamente práctica, higiénica, agradable sino que quiere ser bella” (Jeanneret, 1912, pág. 36). Pero, por otro, surgían reparos sobre de la validez del manual frente a la magnitud del problema de la Metrópoli. Las reflexiones de Le

construcción de ciudades acorde al espíritu de la nueva época. Allí dirá de Sitte que sus demostraciones eran hábiles y sus teorías, afirmadas en el pasado, eran justas, pero, frente al problema del urbanismo moderno, no dejaban de ser “el pasado a pie, el pasado sentimental, una florcilla un tanto insignificante al borde de la carretera” (Le Corbusier, *Urbanisme*, 1925, pág. iii).

Si bien es posible que Le Corbusier no conociera de primera mano los postulados teóricos de Semper, algunos de los argumentos que recogió del *Der Stadtebau* de Camilo Sitte y trasladó a los borradores preparatorios de *La Construction des villes* y posteriormente a *Vers une architecture* y a *Urbanisme*¹⁹ provenían de la estética práctica semperiana. Adicionalmente, surge la pregunta de si fue gracias a la noción de Sitte de las teorías de Semper que Le Corbusier advirtió por primera vez la importancia de reconocer el espíritu genuino de una época para encontrar su correspondiente expresión arquitectónica.

1.4 El legado de Semper al interior del Deutscher Werkbund

A los pocos meses de tener acceso a una parte de los enunciados de la estética práctica, gracias al tratado de urbanismo de Camilo Sitte, Le Corbusier tropezó con otra veta del legado teórico semperiano; esta vez en la línea de Alois Riegl y del *Deutscher Werkbund*. El historiador suizo Werner Oechslin señaló estos vínculos en el artículo “Allemagne: Influences, confluences et reniements” del libro *Le Corbusier une encyclopédie* (1987). Oechslin sostiene que Le Corbusier hizo suya la concepción que los miembros del

Corbusier y las dudas que nacen en Berlín frente a la redacción del libro *La Construction des Villes* son apreciables en las cartas que envía a L'Eplattenier y a Ritter.

¹⁹ Le Corbusier, *Urbanisme*, Editions G. Grès et Cie, Paris, 1925

Werkbund heredaron de Riegl acerca de la dualidad entre forma útil y forma artística²⁰. El historiador manifiesta, además, que las reflexiones en torno al “desarrollo de un estilo arquitectónico de nuestro tiempo” formuladas por Karl Ernst Osthaus en el congreso del *Werkbund* de 1910 son superiores a las que jamás hizo Le Corbusier en sus escritos. También afirma que el concepto de *Kunstwollen*, así como el llamado a fijar el estilo de la nueva época, que Peter Behrens y otros miembros del movimiento artístico alemán heredaron de Riegl, constituye el núcleo teórico de *Vers une architecture*. Finalmente, el autor expresa que Le Corbusier condujo a la práctica lo que el *Werkbund* preparó en el terreno teórico (Oechslin, 1987, págs. 33-39).

Oechslin no fue el único en expresar la opinión de que los conceptos formulados en *Vers une architecture* provenían de las teorías alemanas del movimiento de las artes aplicadas. Cuando Le Corbusier propuso a Ernst Wasmuth publicar una traducción de este libro al alemán, en 1923, el célebre impresor rechazó la oferta aduciendo que no aportaba nada nuevo en Alemania donde esas ideas eran conocidas desde hace tiempo y donde habían sido largamente apreciadas (Cohen, 2008, pág. 127).

1.4.1 Le Corbusier en Alemania

Le Corbusier viajó dos veces a Alemania en 1910. El primer viaje, realizado en abril, estuvo motivado por el deseo de incorporarse como colaborador al despacho de un arquitecto que de preferencia empleara hormigón armado y por el interés de visitar ciertas ciudades germanas como parte de la preparación del libro *La Construction des villes* (Dumont, 2006, págs. 209-215). Su retorno, en septiembre, se debió al ofrecimiento de una plaza de trabajo que le hiciera Peter Behrens y al compromiso adquirido con L'Eplattenier y la *École d'Art*, de realizar un estudio sobre el desarrollo de las artes aplicadas en ese

²⁰ La concepción de la dualidad forma útil y forma artística llega a Riegl desde la teoría de la estética práctica de Semper. Semper a su vez, debió tomarla de los escritos de Bötticher [*Kernform und Kunstform*] (Mallgrave, 1996).

país. La primera estancia en Alemania duró tres meses y la segunda siete, cinco de los cuales trabajó en el despacho de Behrens (Jeanneret, 1968, págs. 5-6).

Otros autores, además de Oechslin, destacan la experiencia alemana de Le Corbusier como un acontecimiento clave en el desarrollo de los principios que sostendría en los artículos para la revista *L'Ésprit Nouveau* a lo largo de su vida²¹. La facilidad de acceder a su correspondencia ha ocasionado la aparición, relativamente reciente, de algunos estudios referidos a esta importante pero menos conocida etapa de su formación. Oechslin compara el pensamiento de Le Corbusier de la década de 1920, con los principios de la teoría estética de Hermann Muthesius. Muthesius provenía de la tradición inglesa del *Arts and Crafts*, con influencias de William Morris y John Ruskin. Estas influencias son evidentes aún en el libro *Stilarchitektur und Baukunst* (1902). Pero, tras su adhesión como miembro fundador de *Werkbund*, en 1907, cambió de actitud a favor de promover la investigación en el campo de las artes aplicadas a la industria. Aquel cambio se correspondía al espíritu general que se respiraba, cada vez más, al interior del naciente Movimiento Moderno alemán. Los postulados de Muthesius y Le Corbusier son similares efectivamente, pese a que la posición pragmática [*Sachlich*] de Muthesius frente al arte, en los años del *Werkbund*, difería de la posición romántica, en defensa de la autonomía de la arquitectura [*défense de l'architecture*], que se forjaba, desde entonces, en el futuro maestro de la Arquitectura Moderna.

No sería correcto, sin embargo, reducir exclusivamente a la persona de Muthesius la influencia del *Werkbund* en Le Corbusier. Tampoco fue la más relevante. Hay varias señales de aquello. Cuando Le Corbusier relata, en una carta a L'Eplattenier, su visita a

²¹ Otros autores que subrayan la importancia que tuvo esta fase en la formación de Le Corbusier son Allen Brooks, Giuliano Gresleri, William Curtis y Paul V. Turner. Por su documentación se destacan dos libros que dan cuenta de esta fase: *Ch. E. Jeanneret – Le Corbusier, Viaggio in Germania 1910 – 1911* de Rosario de Simone, publicado en 1998 y *France ou Allemagne Un libre inédit de Le Corbusier* (2008), por Jean-Louis Cohen.

tres arquitectos de Berlín (Peter Behrens, Bruno Paul y Muthesius), enfatiza que le gustaría trabajar con Behrens o con Bruno Paul; y descarta a Muthesius (Corbusier & L'Eplattenier, 2006, pág. 224). En el reporte sobre el movimiento de las artes decorativas en Alemania y en las anotaciones para la preparación del libro *France ou Allemagne*, Muthesius ocupa un papel secundario, comparado con el de otros personajes con los que el joven aprendiz llegó a establecer un trato más cercano, como fueron Karl Ernst Osthaus y Peter Behrens.

En la correspondencia a sus padres y a L'Eplattenier, Le Corbusier da cuenta de la relevancia que tuvieron para su formación la visita a Berlín y su posterior incorporación al equipo de trabajo de Behrens. Pese a que no congeniaba con la cultura germana, sumados ambos viajes, permaneció diez meses en Alemania, en una suerte de conscripción pedagógica. Los mensajes que envió a casa no demuestran que sintiera ningún aprecio por la obra de los arquitectos alemanes, pero valoraba los principios teóricos que habían descubierto y sistematizado. Su vida en Alemania era difícil y solitaria, sin embargo expresaba hallarse satisfecho y sorprendido de los conocimientos adquiridos, principalmente gracias a los vínculos que estableció con los miembros del emergente movimiento de las artes aplicadas. Manifestaba haber comprendido los principios y haber conocido lo esencial del Movimiento Moderno alemán. Expresaba, además, su admiración por el ingenio, la organización y la capacidad de teorización del pueblo germano²². En enero de 1911 envió, desde Berlín, el siguiente mensaje dirigido a L'Eplattenier:

²² Este tema es tratado con detenimiento en el libro *France ou Allemagne, Un libre inédit de Le Corbusier* (2009) de Jean-Louis Cohen. Cohen pone en valor la ambivalente relación del joven Ch. E. Jeanneret frente a la cultura alemana durante la preparación de un libro, junto a Auguste Perret, dedicado a presentar comparativamente la actividad artística de ambas naciones, desde 1870 hasta 1914. Las fichas y anotaciones manuscritas sobre este proyecto, resguardadas en la Bibliotheque de la Ville de La Chaux-de-Fonds y en la Fondation Le Corbusier de París, fueron un misterio para los investigadores hasta el año 2002 que se tuvo acceso a los fondos documentales Perret, Auguste et frères. En la correspondencia de Ch. E. Jeanneret a Auguste Perret, Jean-Louis Cohen halló los elementos que faltaban para comprender en qué consistió la preparación de un frustrado proyecto editorial emprendido por estos arquitectos: *France ou Allemagne?*

La constatación de mi feliz evolución estética es lo único que me sostiene, primero en Alemania y después, de forma general, en esta vida bohemia y de penurias: vida esencialmente agotadora e incluso deprimente. El sentimiento de mis enormes debilidades me ayuda y estimula a seguir en la lucha, porque mi concepción del arte ha aumentado (...) Llegué donde Behrens sin saber siquiera lo que es un estilo e ignorando completamente el arte de las proporciones y de sus relaciones. Os aseguro que no es fácil y sin embargo es desde allí que nace la forma armoniosa. No puedo detenerme en esto hoy pero comprende únicamente que, a la extravagancia de las cosas grotescas y barrocas, Behrens, severo, opone la exigencia de las cadencias y las relaciones sutiles así como otras cosas que me eran desconocidas (Corbusier & L'Eplattenier, 2006, pág. 259); (Traducción propia y énfasis añadido).

En su primer viaje de investigación a Alemania, Le Corbusier asistió al tercer congreso anual del *Deutscher Werkbund*, justamente cuando los debates en torno al empleo de nuevos materiales y técnicas constructivas ocupaban un lugar preferencial al interior de la asociación alemana de artistas, arquitectos e industriales (Le Corbusier, 2011, pág. 310). Como parte del congreso, los miembros del *Werkbund* participaron en la organización de la “Segunda exposición de la industria de la construcción, de la arcilla, el cemento, la cal y la cerámica fina” [*II. Ton-Cement-Kalkindustrie-Austellung Bauindustrie und Feinkeramik*]. La participación del *Werkbund* consistió en la difusión de una serie de conferencias de carácter pedagógico reunidas bajo el título: “Material y estilo” [*Material und Stil*] y publicadas posteriormente, en 1911, con el título de *La trascendencia del*

Enquête sur un côté de l'activité artistique de deux peuples pendant une période historique (1870-1914); une oeuvre de nécessaire réhabilitation. Uno de los móviles para emprender la redacción de dicho escrito fue el sentimiento anti-germánico que se vivía en Francia y en la Suiza Romanda en los años anteriores y durante el desarrollo de la Primera Guerra Mundial. Hacia 1914, en pleno apogeo del sentimiento anti-germánico en Francia, la arquitectura no academicista se asociaba con el arte alemán. Perret y Jeanneret se proponían revertir esa apreciación (Cohen, 2008).

trabajo alemán: Un reporte a cargo del Deutscher Werkbund [Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit Ein Bericht vom Deutschen Werkbund]. De acuerdo al mencionado reporte, Behrens y Muthesius participaron, además, como miembros del jurado en un concurso de diseño de urnas y lápidas (Deutschen Verein für Ton-, Zement- und Kalkindustrie E.V., 1911, pág. 11). Paralelamente se organizó la visita a una selección de obras representativas de la arquitectura del naciente Movimiento Moderno en Alemania. Se destacó el recorrido, con la guía de Behrens, por el edificio *Turbinen Halle* de la AEG en la *Huttenstrasse*, símbolo de la nueva alianza entre industria y arte (Deutschen Verein für Ton-, Zement- und Kalkindustrie E.V., 1911, pág. 88).

La premisa general del tercer congreso del *Werkbund*, con ocasión de la colosal exposición de la industria alemana de la construcción, era que los arquitectos, ingenieros e industriales, debían hallar, todos juntos, la estética correspondiente al carácter espiritual [*kunstwollen*] de la nueva época (Deutschen Verein für Ton-, Zement- und Kalkindustrie E.V., 1910, pág. 15). Soplaban los últimos vientos del Romanticismo germano.

Durante el congreso, Le Corbusier asistió a la conferencia “Material und Stil”, de Karl Ernst Osthaus, donde escuchó acerca de las teorías de Semper²³. Esto es posible confirmar al comparar su reporte sobre las artes decorativas alemanas, *Étude sur le mouvement d’art decoratif en Allemagne*, de 1912, con la transcripción de las presentaciones del congreso, publicadas en 1911 (Osthaus, 1911, págs. 21-29). Sobre la participación de Osthaus, Le Corbusier informa en su reporte:

²³ Rosario de Simone y William Curtis atribuyen este fragmento del reporte a la intervención de Osthaus (Simone, 1989, pág. 18) (Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, 2015, pág. 50). Le Corbusier no menciona la identidad de los conferencistas. Sin embargo, al comparar su reporte sobre el movimiento de las artes decorativas en Alemania con el informe de la exposición —“La trascendencia del trabajo alemán Un informe del Deutscher Werkbund” (1911) [*Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit Ein Bericht vom Deutschen Werkbund*]—, se confirma que estuvo presente en las intervenciones de Karl Ernst Osthaus, Karl Schafer y Hans Urbach.

Otro orador hizo esta pregunta: ¿es el arte una fantasía que guía a la materia o es el material el que dicta la forma del arte? Y concluyó afirmando que el arquitecto no debe crear las formas y dárselas al ingeniero sino que debe él mismo conocer los recursos íntimos de los materiales y saber darles la forma y el empleo adecuados (Jeanneret C. E., *Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne*, 1912, pág. 37); (Traducción propia).

En su intervención, Osthaus defendió la tesis de la misión creativa de la técnica en el arte. Para ello se refirió a las teorías de Semper. Su charla, titulada “Material und Stil”, fue esencialmente un comentario sobre las premisas de la estética práctica. Mediante los postulados de Semper, Osthaus hizo un llamado a que los arquitectos tomaran en consideración el carácter espiritual de la nueva época.

Nuestro tiempo ha heredado de nuevo del campo de la técnica, de esa técnica a la que Semper ya había atribuido en 1851, no sólo una misión destructora del arte, sino más aún una función creadora de arte (Osthaus, 1911, págs. 23–29); (Traducción propia).

Osthaus era un rico banquero y mecenas de las artes. Fue uno de los principales protagonistas del debate arquitectónico en la Alemania del naciente Movimiento Moderno (Simone, 1989). Creó, en 1909, en Hagen, el *Deutsches Museum für Kunst im Handel und Gewerbe* con la finalidad de divulgar y “afirmar con claridad la imagen de nuestro tiempo” (Jeanneret C. E., 1912, pág. 25). Le Corbusier aún no lo conocía en persona al momento de escuchar su intervención en el congreso de Berlín. Es probable que lo hiciera un año más tarde, cuando visitó su museo y residencia en Hagen, pocos días antes de emprender su célebre viaje a Oriente. En esa ocasión iniciaron un exiguo intercambio epistolar que sin embargo se prolongó por un periodo de dos años²⁴. La impresión que Osthaus causó en Le

²⁴ Las cartas de Le Corbusier a Osthaus son curiosas. Le Corbusier discute la supremacía de la cultura francesa sobre la alemana e intenta que Osthaus lo reconozca en nombre de su pasión por la modernidad. También se tratan otros temas: “Me permití hablar de ti, con gran respeto y admiración afectuosa, en mis

Corbusier se refleja en un apartado del libro *Le Voyage d'Orient*, cuando, al inicio del viaje, describe a Auguste Klipstein su visita a la mansión del célebre mecenas: “En el lujoso vestíbulo, el recién llegado espera al señor de la casa en un coloquio emocionado con cinco mujeres que ofrecen flores místicas a un niño extasiado: *El elegido*, de Hodler, hace presentir, ya desde el umbral de la morada, el alma de quien la habita” (Le Corbusier, 2005, pág. 37); (Traducción propia).

Los principios de las teorías semperianas integraban también, aunque discretamente, el pensamiento de otros miembros del *Werkbund*. No se puede descartar la posibilidad de que los remanentes desperdigados de su legado teórico alcanzaran a Le Corbusier por medio de otros personajes a los que entrevistó en su estancia en Alemania. Theodor Fischer — primer presidente y miembro fundador de la asociación— y Günther von Pechmann — aristócrata, diseñador y benefactor del movimiento de las artes aplicadas— conocieron y transmitieron, en sus propias publicaciones, los enunciados de Semper. El primero los desarrolló posteriormente en su tratado de urbanismo *Vorträge Über Stadt-Baukunst* (1920). El segundo concluyó sus estudios de doctorado en historia del arte con una disertación sobre los requisitos para la fabricación de productos de calidad, tanto material como artística, con referencias a Semper y a *Der Stil*. La tesis de von Pechmann se publicó posteriormente con el título *Die Qualitätsarbeit: Ein Handbuch für Industrielle und Kaufleute und Gewerbepolitiker*, en 1924.²⁵

artículos periodísticos. Es porque tu bondad ha llegado a mi corazón y no olvidaré que has recibido al extraño, al desconocido, al modesto transeúnte que yo era” (Choix de lettres, pág. 94); (Traducción propia).

²⁵ En su reporte sobre las artes decorativas en Alemania, Le Corbusier no menciona a Joseph August Lux, otro miembro fundador del Deutscher Werkbund que, en 1910, residía en Hellerau y trabajaba en el mismo instituto que su hermano Albert, el centro Festspielhaus que dirigía Émile Jaques-Dalcroze. En ese tiempo, Lux era el editor de la revista “Hohe Warte”. El año del congreso en Berlín, J. A. Lux publicó el ensayo “Estética de la ingeniería” [Ingenieur-Aesthetik] en el que expone varios puntos de vista muy similares a los

Resulta revelador que el programa de educación del gusto del público que emprendió el *Deutscher Werkbund* antes de la Primera Guerra Mundial coincidiera con los dictámenes que enunció Semper en “Ciencia, industria y arte. Propuesta para estimular el sentido artístico nacional a la clausura de la Exposición Universal de Londres” de 1852. En aquel escrito, Semper propone que la educación estética de las masas se produzca a través de exposiciones, conferencias, talleres y concursos (Semper, 2014, pág. 219 a 227). Al referirse al *Werkbund* en su informe sobre el movimiento alemán de las artes decorativas, Le Corbusier menciona precisamente un gran número de estas actividades como medios de propaganda (Jeanneret C. E., *Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne*, 1912, pág. 19). Las variadas y ejemplares colecciones que exhibía el museo ambulante que fundó y dirigió Osthaus reflejaban las intenciones manifestadas por Semper sobre el tema. Cumplían el objetivo de educar el gusto del pueblo con el propósito de restituir la armonía entre el arte y la sociedad de cara al espíritu de una nueva época.

1.4.2 Peter Behrens

La principal figura intermediaria entre los enunciados esenciales de la estética práctica semperiana y Le Corbusier pudo ser Peter Behrens. Para comprenderlo es necesario aclarar ciertos malentendidos en cuanto a lo que Harry Francis Mallgrave ha calificado como uno de los problemas historiográficos más interesantes del siglo XX: “el problema de cómo las ideas de una figura arquitectónica relevante, a la escala de Semper, pudieron llegar a ser malinterpretadas u olvidadas completamente en la conciencia histórica” (Mallgrave, 1996, pág. 371).

Durante el siglo XIX, los reconocimientos a Semper, como proyectista, teórico y académico lo posicionaban entre los más destacados arquitectos europeos. Como

que defendió Le Corbusier una década más tarde, especialmente en las páginas de *Vers une architecture* y unos años después en *Defense de l'architecture*.

proyectista se anticipó al espíritu de grandiosidad imperial que terminó por definir el carácter monumental de ciudades como Dresde y Viena. En la década de 1840 había adoptado el estilo neorrenacentista a escala monumental antes que nadie en Alemania. Lo hizo, probablemente, porque consideraba que la arquitectura italiana del *cinquecento* poseía las cualidades expresivas que demandaban las circunstancias de su propio tiempo. En ese aspecto se hallaba a la par de sus contrapartes franceses: Félix Duban (1798-1870) y Henri Labrouste (1801-1875). Como teórico, su influencia en la cultura arquitectónica europea es comparable únicamente a la que alcanzaron otros destacados pensadores del siglo XIX como John Ruskin en Inglaterra y Eugène Viollet-le-Duc en Francia. Como académico realizó una labor destacable. Fundó y dirigió el *Polytechnikum* de Zúrich, institución que bajo su mando llegó a ser, en poco tiempo, una de las escuelas de arquitectura más renombradas del mundo (Mallgrave, 1996, pág. 360).

La influencia de Semper actuó en un vasto ámbito de la cultura europea y norteamericana. Se ha señalado el impulso que dieron sus ideas al desarrollo de la estética, la museología y la historia del arte en los estados que conformaban el Imperio Alemán²⁶. Se alega además que su pensamiento iluminó el sendero intelectual de Richard Wagner, su amigo cercano, y que ambos desarrollaron el concepto de “obra de arte total” o *Gesamtkunstwerk* (Mallgrave, 1996, pág. 363). Es destacable también su vínculo con Friedrich Nietzsche, quien lo reconocía como “el más importante arquitecto vivo”. De acuerdo a Mallgrave, el filósofo desarrolló su primer libro, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*], después de una lectura crítica de *Der Stil*, atraído por los pasajes del “enmascaramiento de la realidad” y por la conjetura de

²⁶ La historia del arte como ciencia tiene una deuda importante con Semper: desde Rudolf von Eitelberger y Alois Riegl, hasta Walter Benjamin, pasando por la Escuela de Viena de Historia del Arte con todas sus ramificaciones (Max Dvorák, Hans Sedlmayr, Otto Pächt, Ernst Gombrich).

las correspondencias habidas entre las cualidades de la producción artística y el carácter espiritual de un pueblo (Mallgrave, 1996, pág. 49).

Paradójicamente, con el advenimiento de las ideas nuevas de valor universal e histórico que el propio Semper pronosticó, también llegaron las calumnias que precipitaron su caída. “Que la fama de un arquitecto pudiera elevarse tan alto sólo para después pasar al olvido, sólo demuestra cuan frágil y selectiva puede ser la historia”, sostiene Mallgrave (Mallgrave, 1996, pág. 355); (Traducción propia). Al despuntar el nuevo siglo, quienes se consideraban sus seguidores, como Otto Wagner, se transformaron en detractores ante el clima cultural de una nueva época²⁷. Las referencias que sobrevivieron al cambio de siglo deformaron sus teorías, al extremo de que se le acusó de poseer una concepción mecanicista de la naturaleza de las obras de arte (Mallgrave, 1996, pág. 371). Se ha buscado la explicación de este equívoco en una mala interpretación de sus teorías que hicieran algunos de sus seguidores así como en la dificultad que ha conllevado acceder a sus escritos y hasta a un error en la traducción al alemán de uno de sus textos redactados originalmente en inglés²⁸ (Mallgrave, 1996, pág. 380). El hecho es que el interés de Semper por “las técnicas artísticas, en su origen”, se leyó, al arrancar el siglo XX, como

²⁷ En el prefacio de una reedición de 1988 del libro *Modern Architecture (1896-1898-1902)* de Otto Wagner, Mallgrave resalta el hecho de que Wagner, en la edición de 1898, elimina el adjetivo en la frase “el diseño inmortal de Semper” que constaba en la edición de 1896 como un síntoma de la pérdida de popularidad del teórico alemán hacia el 1900. El historiador alemán Oswald Spengler escribió, en 1918: «El estilo no es, como pensaba Semper —espíritu superficial, legítimo contemporáneo de Darwin y del materialismo—, el producto del material, de la técnica, del fin.» (Spengler, *La decadencia de Occidente I*, 1918).

²⁸ De acuerdo a Mallgrave, los principales seguidores de Semper que distorsionaron sus teorías fueron Rudolf Redtenbacher, Eduard Wulff y Georg Heuser. Rudolf Redtenbacher rechazó la idea de Semper del vestido y la interpretó, en cambio, bajo la premisa de que la construcción, por sí misma, era el punto de partida en el diseño. Anticipándose a Kenneth Frampton, Redtenbacher definió erradamente el concepto de tectónica como la teoría de llegar a la forma desde el material y la función.

una posición que afirmaba “el origen técnico de las artes”. El objetivo de una buena parte de las investigaciones recientes sobre Semper ha estado orientado a revisar este error (Hvattum, 2004, pág. 18).

Ninguno de los detractores del teórico alemán debió acceder directamente a sus escritos sino que se limitaron a parafrasear a Riegl (Mallgrave, 1996, pág. 381). De haber conocido sus escritos, habrían descubierto que las acusaciones reduccionistas de “determinismo” y “materialismo” a sus teorías no cabían en el carácter holístico de su pensamiento y menos aún se correspondían con la libre y suntuosa teatralidad que infundía a la arquitectura de sus edificios. Una señal de que sus escritos no fueron debidamente analizados durante mucho tiempo es que su libro más importante, *Der Stil*, fue traducido extraordinariamente tarde al inglés, en el año 2004, y al español apenas en los años 2013 y 2014²⁹, un siglo y medio después de su publicación original en alemán.

Cuesta comprender cómo se pudo, y se puede aún, encasillar en una posición materialista a alguien que, como Semper, precisamente condenaba esa actitud. Sus propias palabras desmienten tales acusaciones:

(A las teorías materialistas) Se les puede reprochar, en general, el hecho de haber confundido, por la aceptación de fundamentos inadecuados, el concepto con el material; de haber deducido el mundo de las formas arquitectónicas exclusivamente de las condiciones materiales y constructivas; y de haberlo desarrollado solo a

²⁹ En 2013 apareció la primera traducción completa al español de *Der Stil* con el título de *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica* (Azpiazu Ediciones, Buenos Aires). La traducción y edición estuvo a cargo de Juan Ignacio Azpiazu. En 2014 apareció otra traducción al español, como parte de un compendio de escritos, con la edición de Antonio Armesto y la traducción de Manuel García Roig: *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección* (Fundación Arquia, Barcelona).

partir de estas, cuando el material debe estar al servicio de la idea (Semper, 2014, pág. 266).

1.4.3 Alois Riegl

Al finalizar el siglo XIX, el principal seguidor y exégeta de las teorías de Semper era el historiador Alois Riegl. Si se revisa el error cometido en la interpretación de las teorías de Semper, entonces, el trabajo de Riegl puede entenderse como parte del legado del teórico alemán que nos conduce a Behrens y a Le Corbusier. Riegl es reconocido por haber sido uno de los más destacados responsables de la construcción de un sistema científico de la historia del arte y por gestar los inicios de la *Escuela de Viena de Historia del Arte*, movimiento intelectual que, asentado en gran medida en las ideas de Semper, abonó el terreno para el surgimiento de la historia del arte como la conocemos hoy en día (Wood, 2003, págs. 9-10).

En los primeros escritos de Riegl se evidencia un esfuerzo por desmentir las acusaciones que comenzaban a surgir en contra de Semper. Su libro, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación [Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik]* (1893), presenta una serie de impugnaciones con ese objetivo. El autor sostiene que, en *Der Stil*, Semper se opone directamente a la teoría técnico materialista cuya autoría se le atribuye. “Fueron sus numerosos seguidores los que desarrollaron su teoría con un burdo sentido materialista”, aclara Riegl. “Semper, seguramente, hubiese sido el último en sustituir la libre voluntad creadora por un deseo de imitación esencialmente mecánico-materialista. Mas subsistía el error de que ésta era la idea pura del gran artista y maestro”, concluye el historiador (Riegl, 1980, pág. 2).

Riegl recogió los principios esenciales y la metodología de la estética práctica semperiana en la concepción de sus fundamentos para la historia del arte. Semper había analizado comparativamente el sentimiento espiritual de los pueblos según se manifestaba en sus productos artísticos. Es conocido, por ejemplo, aquel apartado del segundo tomo de *Der Stil* en el que manifiesta que los rasgos fundamentales de la cultura egipcia se encontraban representados en el cántaro del Nilo —la *sítula*— y los de la cultura griega en su

equivalente, la *hidria* (Semper, 2004, pág. 470). Así mismo, Riegl concibe las obras de arte como fruto de las ideas culturales del pueblo que las creó. El más ilustre destino del arte consistiría, según el historiador austríaco, en expresar sentimientos, estados de ánimo e ideas políticas y religiosas, amalgamadas con un afán estético (Riegl, 1893, pág. 60).



Ilustración 10. Sítula egipcia e hidria griega (Gottfried Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica*, traducción y edición Juan Ignacio Azpiazu [Azpiazu Ediciones, 2013], 468; cortesía de Juan Ignacio Azpiazu).

Para definir en un término el estado de ánimo creativo de un periodo histórico, aquello que Semper denominaba “la naturaleza artística de un pueblo”, comparable a lo que Herder, Goethe y otras personalidades del periodo romántico alemán denominaban “el espíritu del pueblo” [*Volkgeist*], Riegl desarrolló la noción de *Kunstwollen*³⁰. Ese nuevo concepto ayudó a propagar las ideas de Semper en el campo de la historia del arte y fue uno de los argumentos empleados por los arquitectos del *Deutscher Werkbund*, entre 1909 y 1911, a

³⁰ Se debe mencionar que en la noción de *Kunstwollen*, además de considerar los principios de la estética práctica semperiana, Riegl debió incorporar las concepciones metafísicas de Schopenhauer, expresadas en *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819).

favor de la incorporación de principios artísticos acordes al espíritu de la época en el diseño de objetos de fabricación industrial³¹.

La reputación de Semper sufrió a causa de una mala interpretación de sus postulados; pero eso no evitó que su legado teórico evolucione y se transmita a la cultura arquitectónica del siglo XX por intermediación de Alois Riegl, Hendrik Petrus Berlage, Adolf Loos y otros de sus partidarios. Lamentablemente, debido al malentendido histórico que distorsionó la forma como se interpretaron las ideas del teórico alemán, se ha pensado que hubo una ruptura entre sus apreciaciones sobre el estilo en las artes y las del *Deutscher Werkbund*. Para la historia de la arquitectura ha trascendido la idea de que Behrens rechazaba el implícito determinismo de las “teorías materialistas” de Semper (Anderson, pág. 105).

Desde la perspectiva de Mallgrave—un autor que ha estudiado tanto a Semper como a Behrens—: “Cuando Peter Behrens desacreditaba a Semper en 1910 por su «visión mecanicista de la naturaleza de una obra de arte», no invocaba sus propias deducciones sino que parafraseaba a Alois Riegl”. Si es que Peter Behrens dijo rechazar los postulados de Semper debió ser porque no los conocía de primera mano y no porque realmente hubiera un desacuerdo entre sus nociones sobre la creación artística. Behrens sencillamente repetía lo que se decía en su tiempo acerca de Semper.

Entre 1907 y 1914, respecto a la dicotomía Técnica-Cultura que se discutía por entonces, el líder del movimiento de las artes decorativas en Alemania promulgaba la defensa de la autonomía del arte frente a la técnica y a la utilidad. Sostenía que es imprescindible entender la autonomía entre arte y técnica y conocer las reglas distintivas de cada una para finalmente hacerlas confluir, en la práctica, hacia un fin armónico común: la expresión auténtica de la cultura. Al igual que hiciera Semper medio siglo antes, Behrens afirmaba que el arte posee sus propias reglas de naturaleza estética, que no es el gusto individual el

³¹ Peter Behrens y otros miembros del *Werkbund* declaraban ser seguidores de las teorías de Alois Riegl.

que crea la unidad de estilo que caracteriza a una cultura y que ningún estilo surge exclusivamente de la construcción o del material, sino que lo hace desde el acuerdo entre las condiciones circunstanciales de naturaleza material y del carácter espiritual de la época³² (Behrens, 2002, pág. 102).

Como arquitecto y artista, para Behrens era vital que los industriales comprendieran que las nuevas condiciones técnicas y materiales no bastaban para derivar casualmente, por sí mismas, la unidad de un estilo artístico. Afirmaba que la industria alemana estaba en condiciones de producir mercaderías técnicamente impecables, aunque desgraciadamente no a la altura de las exigencias artísticas de la nueva época. En una conferencia titulada “Arte y técnica” [*Kunst und Technik*] que dictó en varias ocasiones y que apareció publicada repetidamente en distintos medios impresos entre 1909 y 1911 (cuando Le Corbusier trabajaba en su despacho), Behrens sostenía que se debía superar la concepción materialista del arte y hacer confluír la gran pericia técnica de la industria alemana, por un lado, con un arte profundamente sentido, por el otro, para alcanzar el estilo que correspondía a su época (Behrens, 2002, pág. 112).

Arte y técnica son autónomas, es decir que poseen, cada una, sus propias reglas, pensaba Behrens. Las primeras serían de naturaleza estética, simbólica o psicológica, según como se lo quiera ver; las segundas serían de naturaleza científico-instrumental. El argumento de “*Kunst und Technik*” no dista de la explicación que hizo Semper sobre el origen del equilibrio helénico entre técnica y arte. Decía Semper, en el escrito “Ciencia, industria y arte. Propuesta para estimular el sentido artístico nacional a la clausura de la exposición industrial de Londres” de 1851, que el perfecto acuerdo entre los aspectos técnico-constructivos y los poético-artísticos del mundo griego antiguo seguramente se debían a

³² En “*Kunst un Technik*” Behrens, influenciado por Riegl, emplea el termino *Kunstwollen* para referirse al factor psicológico colectivo que participa en la configuración de una obra de arte. Es el equivalente a aquello que Semper denominaba “la naturaleza artística” o el “carácter espiritual” de una época.

que su raza estaba constituida por la mezcla del espíritu sensible de los jonios y el linaje práctico de los dorios, constructores de templos (Semper, 2014, pág. 205).

En todos sus argumentos, Behrens parece aludir precisamente a las teorías de Semper. Sus expresiones no contradicen de forma alguna los principios esenciales de la estética práctica. Al contrario, como provienen de Riegl, se corresponden. Su referida conferencia podría haberse titulado *Kunstform und Kernform* si se empleaban los conceptos preferidos por Semper en el siglo diecinueve.

Las comparaciones entre Semper y Behrens pueden extenderse largamente. Como Semper, Behrens criticaba la disgregación entre arte y técnica y el estado materialista de las artes en su tiempo. Esto es lo que decía cada uno de ellos. El primer párrafo corresponde al célebre arquitecto alemán del siglo XIX, el segundo a su equivalente, medio siglo más tarde:

Hemos llegado aproximadamente al comienzo de un nuevo ciclo, allí donde se encontraban los antiguos griegos antes del período de los poetas jonios. Desde hace cuatrocientos años nuestra ciencia práctica trabaja en la disgregación de las antiguas tradiciones como cuando, entonces, casi olvidadas, el genio y la laboriosidad las reelaboraron (...) Dejemos que los inventos, las máquinas y la especulación hagan aquello de lo que son capaces; de ese modo estará preparada ya la argamasa con la que la ciencia empírica, esa salvífica lanza de Aquiles, podrá crear la nueva forma (Semper, 2014, pág. 206).

Es deplorable que los dos campos de interés, el del arte y el de la técnica, se queden uno al lado de la otra sin influenciarse mutuamente y que, a continuación de ese dualismo, nuestra época no adquiriera aquella unidad, en su aspecto formal, que es en conjunto la condición y el testimonio del surgimiento de un estilo; dado que nosotros entendemos por estilo, solamente la expresión unitaria resultante de todas las manifestaciones espirituales de una época (Behrens, 2002, pág. 102).

1.4.4 En el despacho de Behrens

Le Corbusier conoció a Behrens, en Berlín, durante el congreso del *Werkbund*, a mediados de junio de 1910. Posteriormente se incorporó a su taller, como ayudante, desde noviembre de ese mismo año, hasta marzo del año siguiente. Las monografías especializadas en el estudio de su formación recalcan que guardó con mucho celo sus memorias sobre ese periodo de su vida (Brooks H. A., 1997, pág. 209). Su admiración hacia Behrens, cuando lo conoció, varió hacia un marcado desprecio cuando finalmente colaboró en su despacho. Esa displicencia, dirigida sin duda hacia la personalidad del arquitecto alemán, mas no hacia su genio, no restó el provecho que el joven aprendiz obtuvo ante la oportunidad profesional que supuso trabajar para el más importante arquitecto europeo del momento. La experiencia de Le Corbusier con Behrens, en Alemania, pudo ser uno de los factores primordiales para su conversión a la concepción clásica greco-latina de la arquitectura.

Las ideas de Semper, transmitidas a Behrens por intermediación de Riegl, dieron soporte teórico al movimiento de las artes aplicadas y llegaron hasta la denominada Primera Generación del Movimiento Moderno en la arquitectura. Tres de los miembros más prominentes de ese movimiento: Le Corbusier, Mies van der Rohe y Walter Gropius, trabajaron con Peter Behrens en el tiempo que lideraba el *Deustcher Werkbund*. Cada uno de ellos siguió un estilo artístico que reconocía simultáneamente las condiciones técnicas como el espíritu artístico de su tiempo. Al hacerlo, todos aportaron a la demostración de la validez de las teorías de Semper en el contexto de un nuevo período histórico.

1.5 El legado de Semper en el viaje a Oriente

Le Corbusier dejó el taller de Behrens en abril de 1911 e inmediatamente inició los preparativos para el que sería su viaje más renombrado y una de las experiencias más decisivas en su formación. El viaje a Oriente, en compañía de Auguste Klipstein, fue la tercera ocasión consecutiva en la que el futuro maestro de la Arquitectura Moderna tropezó, probablemente sin saberlo, con un filón del legado teórico semperiano.

La deriva de estos dos jóvenes por los países de la región suroriental de Europa, con la intención de “descubrir, en los pueblos y países «intocados», el nacimiento del arte, la razón del arte, el lugar del arte” (Le Corbusier, 1925, pág. 210) fue, en sí misma, una gesta de aires semperianos. Al igual que Semper, Le Corbusier y Klipstein admiraron con especial fascinación las ánforas cerámicas de los pueblos aun no asediados por la civilización occidental. Los hallaron con dificultad inspeccionando en las cumbres de los Balcanes y en las remotas llanuras danubianas de Valaquia. Los afligía descubrir a su paso que la cerámica fabricada en serie en los países industrializados aniquilaba el espíritu auténtico de la mayoría de los pueblos. Los jóvenes viajeros compartían con el célebre teórico alemán la idea de que un objeto de arte, correctamente apreciado, revela las estructuras profundas del mundo que las produjo. En un episodio que complementa perfectamente las reflexiones de Semper acerca de las correspondencias entre los rasgos fundamentales de una cultura y la forma de sus recipientes para recoger y acarrear el líquido vital (ilustrados en *Der Stil* por la *sítula* egipcia y la *hidria* griega), Le Corbusier hace esta observación:

Hasta ahora, las vasijas para líquidos que se utilizaban en Oriente eran unas ánforas de tierra roja con un perfil puramente clásico. Algunas mujeres vuelven todavía de las fuentes adoptando las posturas de la Esther bíblica; pero son ya escasas, y los grandes recipientes de hojalata de diez litros, dotados de una asa horizontal de madera, precipitan hoy la agonía de las artes cerámicas (Le Corbusier, 2005, pág. 143).

Esto es para Le Corbusier la expresión de una horrenda calamidad. Es la catástrofe inevitable de una civilización que aniquila la armonía entre *esa* vida y *ese* medio.

Por consiguiente, —prosigue el relato del viajero— dentro de dos mil años, bajo tres metros de humus y de detritos, los hallazgos serán innumerables; pero en lugar de las terracotas arcaicas, se encontrará la apreciada marca de los petróleos de Batum (Le Corbusier, 2005, pág. 144).

No hay modo de saber si Le Corbusier conocía o no el siguiente apartado de *Der Stil*, pero el paralelismo con sus propias reflexiones es considerable:

Así resulta que las vasijas fósiles tienen para la historia del arte (y de la humanidad en general) el mismo interés que el naturalista halla en los restos de las plantas y del mundo animal anteriores a esta creación. Son los documentos históricos más antiguos y elocuentes. Se observan las vasijas que produjo un pueblo, ¡y se puede decir en general cómo era y en qué etapa de desarrollo se encontraba! (Semper, 2013, pág. 500).

En 1925, Le Corbusier volvió a referirse al episodio de los bidones de petróleo empleados para acarrear agua, como una de las lecciones más fuertes que se pueden recibir en nuestros días. Se reunían en su corazón, en un momento de crisis, la añoranza por las culturas que un día florecieron y llegaban a su fin, con la ilusión de un nuevo comienzo. Este entendimiento de los ciclos culturales nos acerca a la concepción semperiana de la obra de arte *en su hacerse* [*kunstwerden*]. Así dicen al respecto ambos autores:

Los fenómenos de decadencia de las artes y, cual ave fénix, del misterioso nacimiento de una nueva vida artística tras el proceso de destrucción de la antigua son, para nosotros, muy significativos por cuanto nos encontramos, probablemente, en medio de una de esas crisis. Esta afirmación proviene de lo que podemos sospechar y juzgar, ya que, al estar sumidos en ella, nos faltan algunos puntos de vista y cierta perspectiva (Semper, 2014, pág. 259)

La evolución por factor de economía es implacable, nada la resiste; los esfuerzos son inútiles, mueren las poéticas que parecían inmortales; todo recomienza; eso es bello y trae la promesa de los encantos del mañana (Le Corbusier, 1925, pág. 35); (Traducción propia).

1.5.1 Wilhelm Worringer

El tercer encuentro consecutivo de Le Corbusier con una veta del legado semperiano se produjo en el viaje a Oriente. Auguste Klipstein, su compañero de travesía, aspiraba obtener el título de Doctor en Bellas Artes con una investigación sobre las pinturas de Doménikos Theotokópoulos, mejor conocido como El Greco (111 a 142 d.C.). Dirigía su proyecto de investigación el profesor, historiador y teórico alemán Wilhelm Worringer (1881-1965), un célebre discípulo de Alois Riegl. Klipstein llevó consigo al viaje el libro que su profesor publicó tres años antes: *Abstracción y naturaleza* (1908) [*Abstraktion und Einfühlung*]³³. De acuerdo a Allen Brooks, Le Corbusier y Klipstein debieron discutir el contenido del libro de Worringer (Brooks H. A., 1997, pág. 256). En la página 43 de su bitácora de viaje, conocida como el Carnet 1, Le Corbusier anota: “Worringer./ «Empatía y/Abstracción» que lo lea dice Klipstein”, para recordar la recomendación que le habría hecho su amigo (Le Corbusier, 1987, pág. 43).

Brooks menciona, como prueba del hecho de que los viajeros trataron temas relativos al libro de Worringer, la noción que describe Le Corbusier, en sus apuntes, acerca del impulso artístico primario que busca la abstracción (Brooks H. A., 1997, pág. 256). Extrañamente Brooks falla en observar otra evidencia incluso más clara y significativa. En el libro *Le Voyage d’Orient*, Le Corbusier recuenta un episodio relativo a la alfarería popular. Al pasar por Knajevatz, en los Balcanes, y descubrir el “estado mortal” de las artes populares en la región ante el avance de la civilización industrial, el viajero relata lo siguiente:

Auguste (Klipstein), que prepara un doctorado en historia del arte, se sintió de pronto conmocionado por el alumbramiento de una teoría reveladora. Tuvo el sentimiento de esa crisis última que atraviesan las vasijas de Hungría y de Serbia y,

³³ Allen Brooks señala algunos episodios donde Klipstein y Jeanneret habrían discutido el contenido del libro de Worringer.

abarcando de una vez todas las artes y todos los tiempos, instauró la teoría del «momento psicológico de la cerámica popular en las artes del siglo XX». En alemán resulta mucho más sugerente: «*Der psychologische Moment...*» (Le Corbusier, 2005, pág. 26); (Énfasis añadido).

Evidentemente Klipstein ensayaba con su compañero de viaje lo que asimilaba del libro de Worringer cuyo subtítulo es precisamente: “Una contribución a la psicología del estilo”. En el libro que acompañó y nutrió de conjeturas el viaje de Le Corbusier y Klipstein, Worringer afirma que *Der Stil* es uno de los mayores aportes a la historia del arte y que, como todo edificio intelectual de su grandeza, resiste la posibilidad de cualquier juicio de valor. Como Riegl, el autor de *Abstraktion und Einfühlung* también aclara que fue un error de interpretación de las teorías de Semper lo que condujo a considerar las obras de arte primitivas como resultado directo del propósito utilitario, del material y de la técnica. Worringer sostiene que Riegl introdujo el concepto de voluntad artística en el método de investigación de la historia del arte para aclarar esta confusión (Worringer, 1953, pág. 9)³⁴.

Las ideas de Worringer mantienen indudables similitudes con las de Riegl y también, por lo tanto, con las de Semper³⁵. El autor de la Teoría de la empatía en el arte introduce la noción de voluntad de forma [*Formwollen*] en lugar del concepto voluntad artística [*Kunstwollen*] que empleaba su maestro. Con la noción de voluntad de forma, Worringer explica que los valores formales de la obra de arte se hacen inteligibles como expresión de los valores psicológicos internos de la humanidad en una determinada época. La noción de un factor psicológico es central en su teoría. Este concepto reemplaza al término “voluntad” [*Wollen*] que prefería usar Riegl. A su vez la noción de voluntad sustituyó la

³⁴ Worringer refiere que Riegl introdujo por primera vez el concepto de voluntad artística en el libro *El arte industrial tardorromano* (Worringer, 1953, pág. 9).

³⁵ Mallgrave atribuye a Semper el origen de la Einfühlungstheorie (Mallgrave, Gottfried Semper: architect of the nineteenth century: a personal and intellectual biography, 1996).

noción de “espíritu” [*Geist*] que, para referirse al mismo factor, empleaban Semper y otros autores alemanes del siglo XIX. En la práctica, los términos empleados por Semper, Riegl y Worringer se refieren a lo mismo, a los poderosos coeficientes característicos de la estructura social de una época que determinarían, más que ningún otro, el estilo en las artes de ese periodo. Los conceptos voluntad, sentimiento, deseo, psicología y espíritu fueron empleados en diferentes momentos, en Occidente, para referirse a la condición no intelectual ni material del ser humano. Es sugestivo que Le Corbusier también usara el término “espíritu” para referirse a esta condición, como se puede apreciar en la proposición “L’Esprit Nouveau”, en las expresiones continuamente repetidas de “obras de alta espiritualidad”, “necesidades de orden espiritual” y “pura creación del espíritu”, o en la idea arquitectónica de la “espiritualización del hecho brutal”. Estas y otras frases que señalan la naturaleza emocional del arte aparecen en *Vers une architecture*, libro que, pese a la novedad que representó para su época, no se alejó demasiado, en lo sustancial, del sentir del periodo romántico.

El afán por descubrir vínculos causales que conecten a Semper y Le Corbusier se satisface en un discreto episodio acaecido al final del viaje a Oriente. A mediados de septiembre de 1911, en Atenas, Le Corbusier anota, en la página 92 del Carnet número 3, que ha adquirido el libro *El arte industrial tardorromano* [*Die spätrömische Kunstindustrie*], de Alois Riegl (Le Corbusier, 1987, pág. 92). En aquel libro, publicado por primera vez en 1901, Riegl introduce y describe con detalle su concepto de *Kunstwollen*. El origen de este concepto es posterior a Semper, pero el mensaje esencial sobre la naturaleza del estilo que Riegl pudo transmitir a Le Corbusier provenía de las teorías del arquitecto alemán.

En *El arte industrial tardorromano*, Riegl defiende la autonomía de la voluntad artística frente a las contingencias materiales y técnicas. Entiende el concepto de *Kunstwollen* como la “unidad espiritual” o la “suma de fuerzas creativas” que participan en la configuración de las obra de arte de una época. Encuentra que en cada periodo hay una única dirección de la voluntad colectiva que interviene en la configuración de todas las formas de arte. Refiere que, por ello, la imagen que proyecta el arte se identifica con las demás formas de expresión de la voluntad humana en el mismo periodo (Riegl, 1901,

págs. 92-94). El conocimiento trascendente que Le Corbusier pudo asimilar en el libro de Riegl provenía de la Teoría del estilo de Semper.

1.6 El legado de Semper en el espíritu del Romanticismo alemán tardío

En los apartados previos indagamos cómo Le Corbusier pudo conocer, entre 1910 y 1911, dos de los postulados esenciales de la Estética práctica semperiana. En los enunciados de Alois Riegl, Camilo Sitte, Peter Behrens, Karl Ernst Osthaus y Wilhelm Worringer, el aprendiz de arquitecto pudo advertir, en primer lugar, la posición en defensa de la autonomía del fenómeno artístico frente a las contingencias materiales y técnicas; y, en segundo lugar, la necesidad de incorporar críticamente el coeficiente *espíritu de la época* en la producción artística de cada periodo de la historia³⁶.

Para concluir el examen de los vínculos causales entre Semper y Le Corbusier, en este apartado analizaremos el periodo histórico-cultural que comenzó en Alemania en tiempos de Semper y se extendió a Francia en la generación previa a Le Corbusier: el denominado Romanticismo alemán tardío. El Romanticismo alemán tardío fue un movimiento cultural de la segunda mitad del siglo XIX que orbitó en torno al naciente imperio germano y, en el ámbito del arte, a la figura del compositor Richard Wagner (1813-1885). Wagner, amigo, colaborador y partidario intelectual de Semper, personifica el ambiente artístico de dicho periodo. Pocas figuras de la esfera artística europea fueron tan influyentes, no únicamente para la ópera, la música y el teatro, sino para la teoría del arte moderno en general, como lo fue el creador de *Tannhäuser*.

³⁶ Ambos postulados se resumen en la siguiente expresión de Peter Behrens: “Queremos una estética, un arte, que sea conforme a la ley de la vida, y queremos una técnica que sea acorde al sentimiento de la época para satisfacer nuestra voluntad artística [*Kunstwollen*]” (Behrens, 2002, pág. 107).

1.6.1 Gottfried Semper y Richard Wagner

Semper y Wagner se conocieron en 1842 con la llegada del compositor a la ciudad de Dresde. En ese tiempo, Wagner era un compositor relativamente joven y desconocido. Regresaba a Alemania tras pasar una temporada sin mayor suerte en París. Semper, por otro lado, era ya un arquitecto distinguido en el reino de Sajonia. Su renombre se debía en parte al lucimiento de su obra construida, pero también al hecho de haber dirigido la Escuela de Arquitectura en la Academia de Arte de Dresde y a la notoriedad de sus ensayos. Su edificio para la ópera de Dresde se inauguró exitosamente un año antes de la llegada de Wagner a la ciudad, en abril de 1841 (Semper, 2014, pág. 365). Precisamente allí, en el Sächsische Staatsoper, se estrenaron las primeras óperas relevantes de Wagner: *Rienzi* (1842), *El holandés errante* (1843) y *Tannhäuser* (1845).

En su autobiografía, publicada con el título de *Mein Leben* (1911), Wagner menciona a Semper en numerosas ocasiones. Relata que ambos compartieron pensamientos, proyectos, éxitos y desdichas durante un periodo de 30 años. La primera mención a Semper refiere que el arquitecto fue el primero en brindarle apoyo tras el rotundo fracaso del estreno de *Tannhäuser*, en octubre de 1845. Wagner relata que al acudir a la librería local para retirar y destruir todas las copias impresas del libreto de *Tannhäuser*, antes de que lleguen al público, halló a Semper con un ejemplar en sus manos:

Si bien Meser [el propietario de la librería] me aseguró que no había recibido ninguna consulta sobre los números de *Tannhäuser* ya publicados, era extraño que mi antagonista más enérgico fuera la única persona que realmente había comprado y pagado una copia. De una manera particularmente seria e impresionante, [Semper] me comentó que era necesario conocer a fondo el tema para hacerse una opinión justa por sí mismo, y que, para este propósito, desafortunadamente, solo había el libreto disponible. Este encuentro con Semper, por extraño que parezca, fue la primera señal realmente alentadora que puedo recordar tras el fracaso de *Tannhäuser*” (Wagner, *Mein Leben*, 1911, pág. 374); (Traducción propia).

En sus relatos, Wagner demuestra profesar mucho respeto hacia Semper. Explica, sin embargo, que en un inicio sus encuentros solían terminar en discusiones acaloradas. Las

diferencias intelectuales que las motivaban surgían de la preferencia de Semper por la cultura clásica greco-latina versus el interés que poseía Wagner por la Edad Media. Al principio, Semper consideraba a Wagner un “representante del catolicismo medieval” y lo atacaba con furia en cada uno de sus encuentros. Eventualmente, relata Wagner, logró convencer al arquitecto de que sus estudios e inclinaciones siempre le llevaron a la antigüedad alemana y al descubrimiento de los ideales de los primeros mitos teutónicos. Cuando Wagner explicó a Semper su entusiasmo por las leyendas paganas genuinas, la relación entre ellos cambió y un interés común, profundo y creciente, comenzó a unirlos:

Sin embargo, era imposible resolver algo sin una discusión acalorada, no sólo porque Semper tenía el hábito peculiar de contradecir todo rotundamente, sino también porque sabía que sus puntos de vista eran opuestos a los de los demás. Sus afirmaciones paradójicas, que aparentemente solo tenían la intención de provocar conflictos, pronto me hicieron comprender, sin lugar a dudas, de que él era el único presente que se apasionaba sinceramente por todo lo que decía, mientras que los demás se contentaban con dejar pasar cualquier tema cuando parecía conveniente (Wagner, 1911, pág. 382); (Traducción propia).

La amistad entre el arquitecto y el compositor se afianzó durante los últimos años que vivieron en Dresde. En ese tiempo Semper construyó el palacio Oppenheim, el Altes Hoftheater, la villa Rosa, la sinagoga, e inició la construcción del museo de arte de la ciudad (Semper, 2014, pág. 365). Por su lado, Wagner presentó nuevamente *Tannhäuser*, esta vez en Weimar, y tuvo éxito. (Wagner, 1911, pág. 461).

Las carteleras de la ópera de Dresde anunciaban el estreno de *Lohengrin* cuando, en los primeros días de mayo de 1849, arribaron a la ciudad las revueltas liberales encendidas en Fráncfort el año anterior. El objetivo de lograr un estado alemán democrático, basado en las libertades civiles y los derechos humanos, sedujo a los dos artistas que pronto se vieron involucrados en los actos de insurrección. Semper dirigió la construcción de un centenar de barricadas que debían resistir el ataque represivo de los ejércitos prusianos y sajones. “Supongo que llevó a cabo los trabajos estratégicos que le confió el comité con toda la

dedicación de un Miguel Ángel o un Leonardo da Vinci” relata Wagner, en su versión de los hechos (Wagner, 1911, pág. 469); (Traducción propia). El alcance de la participación de Wagner en la revuelta no está tan claro, puesto que él mismo prefirió atenuar su responsabilidad reduciéndola, posteriormente, a la de “un curioso y activo espectador de los acontecimientos” (Wagner, 1911, pág. 468); (Traducción propia). En todo caso es muy probable que fuera él quien instigara a Semper a involucrarse en la contienda (Mallgrave, 1996, pág. 169).

La intentona revolucionaria fracasó a los pocos días con la intervención de los ejércitos leales a los reinos de Sajonia y Prusia. El resultado debió ser muy doloroso para Semper. Sus barricadas resistieron los enfrentamientos, pero el teatro de la ópera acabó consumido por las llamas que los propios insurrectos encendieron para frenar el avance de las tropas realistas (Wagner, 1911, pág. 474). Derrotados, Semper y Wagner huyeron a París:

Encontré a Semper allí, quien, como yo, había sido depositado en esa ciudad. Nos volvimos a encontrar con bastante emoción, aunque no pudimos evitar sonreír con sarcasmo ante nuestra grotesca situación. Semper se había retirado de la batalla cuando la famosa barricada, que él en su calidad de arquitecto mantenía bajo estrecha observación, terminó siendo rodeada (porque era imposible derribarla). De todos modos, consideró que se había expuesto lo suficiente y que no quedaba nada más que él pudiera hacer. Se consideraba afortunado como nativo de Holstein al depender, no del estado alemán, sino del gobierno danés para obtener un pasaporte, ya que esto lo había ayudado a llegar a París sin dificultad. Cuando expresé mi arrepentimiento real y sincero por el giro de los asuntos que lo habían alejado de un emprendimiento profesional que acababa de comenzar, la construcción del museo de arte de Dresde, se negó a tomarlo demasiado en serio, diciendo que le había causado una gran preocupación [sic]. A pesar de nuestra difícil situación, fue con Semper con quien pasé las únicas horas luminosas de mi estadía en París (Wagner, 1911, pág. 495); (Traducción propia).

Semper y Wagner permanecieron en París desde el mes de mayo de 1849 hasta septiembre de 1850. El diálogo, iniciado en Dresde, se prolongó y profundizó durante los meses de

exilio en la capital francesa, donde se reunían con frecuencia. “Mis últimos intentos de escribir, y los pensamientos expresados en mi trabajo, le interesaron enormemente” explica Wagner “y dieron lugar a conversaciones animadas en las que se nos unió Kietz³⁷, que al principio fue divertido, pero evidentemente aburría mucho a Semper” (Wagner, 1911, pág. 513); (Traducción propia). Wagner menciona que, en cierta ocasión, los tres hablaron del contenido del libro *La obra de arte del futuro*, a los pocos días de su publicación:

Allí sentado, desafortunadamente, hablé de mi *Das Kunstwerk der Zukunft*, y provoqué un problema que duró muchos años, mientras él [Kietz] trataba de inculcar mis nuevas ideas en la burguesía parisina en cuyas mesas había sido hasta el momento apenas un personaje intrascendente. A pesar de todo, él permaneció como un buen tipo, amable y sincero, e incluso Semper no pudo evitar soportarlo alegremente (Wagner, 1911, pág. 513); (Traducción propia).

El intenso intercambio de ideas iniciado en Dresde, continuado en París y posteriormente también en Zúrich, explicaría el acuerdo de criterios, entre Wagner y Semper, en una variedad de temas. Durante aquel tiempo en París, ambos trabajaron en el desarrollo de las teorías que publicaron durante los siguientes años. Los motivaba la inactividad involuntaria y la necesidad de dictar charlas o vender sus ensayos como una forma de subsistencia en medio de las adversidades del destierro.

³⁷ Ernst Benedikt Kietz fue un artista originario de Dresde y radicado en Francia. Wagner lo conoció a en 1840 la primera vez que vivió en París. El compositor le dedicó una pieza para piano en mi mayor: WWV 64, llamada “Hoja de álbum para Ernst Benedikt Kietz” (1840). A su vez, Kietz le obsequió un retrato en pintura al pastel en 1842.

1.6.2 La síntesis de las artes

Uno de los principios teóricos que compartieron Semper y Wagner (y posteriormente también Le Corbusier), fue el llamado a la restitución de la unidad de las artes. Se han ensayado distintas hipótesis sobre la genealogía de esta idea a la que Wagner, en 1849, denominó *Gesamtkunstwerk*. Algunos autores atribuyen sus orígenes al campo de la poesía y la filosofía alemanas, y se enfocan en el pensamiento de Hölderlin, Schelling, Schiller y Hegel, pese a que, esos mismos autores reconocen que ninguno de estos filósofos y poetas empleó el término *Gesamtkunstwerk* ni esbozó un concepto realmente similar³⁸. Francis Mallgrave, con mayor acierto, alega que fueron Wagner y Semper, en conjunto, quienes lo desarrollaron y aplicaron (Mallgrave, 1996, pág. 363). Parece ser, sin embargo, que Semper jugó un papel protagónico en su concepción.

Wagner introdujo el concepto de *Gesamtkunstwerk* en *La obra de arte del futuro* [*Das Kunstwerk der Zukunft*], libro que redactó, en París, entre noviembre y diciembre de 1849 (Wagner, 2000, pág. 47). Pero Semper ya había enunciado un concepto similar, 15 años antes, en sus “Observaciones preliminares sobre la policromía en la arquitectura y la escultura de los antiguos” [*Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*], publicado en 1834.

En “Observaciones preliminares”, un artículo orientado a divulgar el resultado de las indagaciones realizadas en un viaje por Italia, Sicilia y Grecia, Semper denomina a la obra arquitectónica monumental una *Inbegriff der Künste* que se traduce al castellano como epítome, suma o síntesis de las artes. En aquel escrito, Semper establece tempranamente el

³⁸ Nicholas Vazsonyi, Sanna Pederson y Anthony J. Steinhoff, en diferentes artículos reunidos en el libro *The Total Work of Art. Foundations, Articulations, Inspirations*, atribuyen el origen del concepto *Gesamtkunstwerk* al campo de la poesía y la filosofía alemanas de la primera mitad del siglo XIX. Lo hacen sin proveer ningún argumento sólido.

principio de la hermandad de las expresiones artísticas, idea que, años más tarde, condujo al desarrollo de su *Teoría del estilo*³⁹.

A continuación lo que escribió Semper, en 1834, acerca de la suma o síntesis de las artes:

Bajo su dirección [la de los griegos] se perfeccionó el monumento como suma de las artes [*Inbegriff der Künste*], única obra coherente, definida, desarrollada, afirmada en todos sus extremos. Y así, la relación de la arquitectura—considerada como arte singular—con las demás artes hermanas evolucionó de manera espontánea. En los monumentos, las artes fueron llamadas a mostrarse, bien de manera individual en bella competencia, bien conjuntamente, dentro de las más variadas interrelaciones, como si actuasen a coro, es decir, integradamente (Semper, 2014, pág. 78).

Configurada así como suma de las artes [*Inbegriff der Künste*], la arquitectura no pasó en absoluto, en su progresiva formación, de lo sencillo a lo profuso y de lo profuso a lo recargado (aun cuando esta afirmación pueda contradecir las opiniones dominantes). Más bien, ya desde muy temprano, desde su niñez, apareció, dentro de la esencialidad de sus formas básicas, profusamente ornamentada y resplandeciente (Semper, 2014, pág. 78).

A partir de la observación de los monumentos de la antigüedad, Semper concluye que las artes siempre estuvieron asociadas entre sí, desde su nacimiento, y que esto se debía a que, a su vez, todas las artes guardaban relación con el estado de ánimo de la sociedad humana que las creaba. Además, dice el autor, todas las artes plásticas actuaban en conjunto y en

³⁹ Semper reconocía haber advertido la noción de la síntesis de las artes en el escrito “Le Jupiter olympien: ou L’art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue”, de Quatremère de Quincy (1815). Así lo explica en la introducción al ensayo “Los cuatro elementos de la arquitectura. Una contribución al estudio comparado de la arquitectura”, de 1851 (Semper, 2014, pág. 133).

estrecha correspondencia bajo la dirección del arquitecto. Finalmente añade que la disolución de la unidad de las artes entre sí y la disolución de la unidad de las artes respecto al estado de la sociedad “sólo pudo ocurrir violentamente y acarrear, como consecuencia inevitable, su debilitamiento o degeneración” (Semper, 2014, pág. 77 y 78).

Volvamos pues al arte griego antiguo, que abandonamos en su más esplendoroso desarrollo. A este le siguió el exuberante período del arte jónico y del arte corintio, variaciones del genuino estilo fundamental dórico antiguo y caracterizados por un esplendor decadente y una exuberancia asiática. Lo que en el dórico era solamente ornamentación, que embellecía el estilo sin que nunca pudiera molestar la forma esencial, destaca aquí demasiado y cobra valor por medio de una decoración pretenciosa y excesiva. Pero con el siguiente paso llegó la decadencia. Lo antiguo molestaba, la moda comenzó a imponerse, el lazo que unía a las artes se soltó, la arquitectura se vio abandonada. La escultura, orgullosa de sus propios medios, alcanzó una perfección artística insuperable entre los maestros de Rodas. A todo lo que surgió, sin coherencia, le faltó el sentido profundo y la armonía. La pintura, su hermana frívola, se entregó al capricho arbitrario del artista y al antojo de los ricos (Semper, 2014, pág. 80).

Por su parte, en *Das Kunstwerk der Zukunft*, Wagner parece haber adaptado el postulado original de Semper para afirmar que, en la antigüedad, todas las artes—incluida la arquitectura—actuaban en conjunto bajo la dirección de la *acción dramática*. De acuerdo a Wagner, la arquitectura sólo es arte cuando se supera lo estrictamente útil y esto sucede, primero, en el templo de los dioses y, posteriormente, en el templo convertido en escenario popular y comunitario: el teatro (Wagner, 2000, pág. 118). Para Wagner, la arquitectura, la pintura y la escultura conforman el escenario en el que se desarrolla el conjunto dramático de la obra de arte total. Sostiene que la arquitectura no está completa si no es en la unión de todas las modalidades artísticas dentro de la acción dramática ritual o teatral (Wagner, 2000, pág. 143). De este modo, lo que en el escrito original de Semper se aproximaba a una definición general de *estilo*, en la proposición de Wagner devino en un recurso artístico a implementar en las artes escénicas:

La *arquitectura* no puede tener un propósito más alto que crear un entorno espacial para una asociación de seres humanos en la que se representen artísticamente a sí mismos, entorno que la obra de arte humana precisa para manifestarse (...) En los edificios funcionales corrientes el arquitecto debe servir sólo a la finalidad más baja de la humanidad: en ellos la belleza es un lujo. En los edificios de lujo ha de satisfacer exigencias que no son necesarias ni naturales; por eso su creación es arbitraria, improductiva, fea. En cambio, en la construcción de aquel edificio que en todas sus partes debe estar al servicio exclusivo de una finalidad artística común, esto es, del *teatro*, el constructor ha de conducirse únicamente como artista, y sólo debe tener en cuenta la *obra de arte* (Wagner, 2000, pág. 143).

Si en los postulados de Semper el culmen de las artes se halla en el templo griego, para Wagner, en cambio, su momento de mayor perfección fue la tragedia clásica. Si, para el primero, el debilitamiento y degeneración de las artes empezó “cuando se comenzó a dudar de que una vez todas las artes plásticas actuaron en estrecha unión y, vigorosa y armónicamente integradas” (Semper, 2014, pág. 77); para el segundo, la decadencia del arte se dio cuando “el alma colectiva se dispersó en mil tensiones egoístas” y “la obra de arte total y omnicomprendiva, la tragedia, se disolvió en sus distintos componentes” (Wagner, 2013, pág. 15).

Finalmente, afirma Wagner, la redención de *la obra de arte del futuro* ha de hallarse en una restitución de la unidad de todas las modalidades artísticas en el conjunto de la obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*]. La obra de arte total debía incluir representación dramática, musical y escenográfica (Wagner, 2000, págs. 143-145). La propuesta de Wagner no difiere de otra idea que sostenía Semper, desde antes, en su “Teoría de la belleza formal”, donde advierte “la posibilidad y licitud de la concepción conjunta de todas las manifestaciones artísticas—plásticas, musicales y teatrales—, en un único y grandioso

momento como expresión del más elevado desarrollo político y ético del hombre”⁴⁰
(Semper, 2014, pág. 239).⁴¹

Cabe repetir, sin embargo, que la idea de una síntesis de las artes, como sinónimo de *estilo*, es decir, como *imagen* coherente del espíritu de una época, según refería Semper en sus postulados, difiere de la noción de *Gesamtkunstwerk* que plasmó Wagner desde las artes escénicas. Los dos proclaman la necesidad de reintegrar todas las artes, pero en el cuadro teórico de Semper se entiende que la confluencia de las artes sería el resultado de su libre desarrollo dentro de una sociedad justa y equilibrada; mientras que en la obra teórica de Wagner, la *Gesamtkunstwerk* se propone como una evasión temporal de la realidad a favor de la contemplación del drama musical.

⁴⁰ En la reunión de las artes plásticas, musicales y teatrales que promulgaban Semper y Wagner, se presentan las tres formas de arte que Semper denomina “artes cósmicas”: el cosmos estático de la tectónica (arquitectura), el cosmos dinámico de la tónica (música) y el cosmos estático-dinámico de la mímica (danza y teatro). Las artes cósmicas que refiere Semper coinciden, junto a la aritmética, con las cuatro ciencias que describe Platón en el Libro Séptimo de *La República*; ciencias que “elevan el alma y la vuelven hacia la contemplación del ser”: la aritmética o ciencia de los números, la geometría o ciencia del ordenamiento de los cuerpos en el espacio, la música o ciencia del desplazamiento del sonido en el tiempo y la astronomía o ciencia del desplazamiento de los cuerpos en el tiempo y el espacio (Platón, 1997, págs. 267-290). En la edad media estas ciencias conformaban el *quadrivium* dentro de las siete artes liberales. Más adelante, en las páginas 254 y 255 de este documento, se podrán observar las correspondencias entre el Modulor y estas ciencias, en la exposición que hace Le Corbusier sobre los tres usos del sistema: aritmético, geométrico y textórico-musical (Le Corbusier, 1953, págs. 214 - 228).

⁴¹ El concepto de *drama* no es ajeno a las concepciones artísticas de Le Corbusier. En *Vers une architecture* afirma que “No hay arte sin emoción, ni emoción sin pasión. Las piedras son inertes, duermen en las canteras y los ábsides de San Pedro constituyen un drama. El drama está en torno de las obras decisivas de la humanidad. Drama-arquitectura es igual a hombre del universo y dentro del universo” (Le Corbusier, 1998, pág. 132).

1.6.3 La obra de arte total y la Wiener Werkstätte

La posición de Richard Wagner a favor de la integración de las artes como *Gesamtkunstwerk* fue eventualmente adoptada por los arquitectos del modernismo europeo. Su influencia es notoria en la obra de Henry van de Velde, cuyos escritos, *El arte futuro* (1895) y *Observaciones generales para una síntesis de las artes* (1895), se basaron en las teorías del compositor alemán (Munch, 2021, pág. 108). De este modo la *Gesamtkunstwerk* wagneriana se convirtió en el argumento teórico de las artes decorativas y artes aplicadas del cambio de siglo en la Europa continental. Pero no todos estuvieron de acuerdo. Adolf Loos denunció el inconveniente de trasladar a la vida cotidiana, en la forma de artes decorativas, el concepto de la obra de arte total que Richard Wagner había plasmado en las artes escénicas. Lo reclama en más de uno de sus artículos contra el ornamento. Así ocurre por ejemplo en el relato “De un pobre hombre rico” (1900), acerca de un hombre que es reprimido por su arquitecto al usar, en el área de estar, las zapatillas diseñadas exclusivamente para armonizar con la decoración del dormitorio. De igual forma, en el artículo “De la escuela Wagner” (1898); después de mencionar un proyecto de Pletchnik que “trajo mil ideas a mi cabeza y una de ellas se llama Richard Wagner”, Loos sostiene que “En la construcción efímera, en parte, uno se deja deleitar fácilmente por el exceso pero en el edificio de viviendas de alquiler qué pronto acaba haciéndosele a uno antipático. Pues en la vida cotidiana no siempre estamos predispuestos al entusiasmo” (Loos, 1993, pág. 110). En el mismo sentido crítico respecto a la obra de arte total como justificativo para la obra de arte decorativa, Loos escribió que “llegará un día en el que el mobiliario de una celda por el tapicero de Corte Schulze o por el profesor Van de Velde será considerado agravación del castigo” (Loos, 1993, pág. 36).

Con Le Corbusier, la idea de la síntesis de las artes retornó a su significación semperiana original, como *imagen* coherente del espíritu de la época y en oposición a la visión wagneriana que se trasladó a las artes decorativas. Así se manifestaba en la declaración de intenciones de la revista *L'Esprit Nouveau* acerca de “convertirse en la primera revista del mundo consagrada a la estética de nuestro tiempo, en todas sus manifestaciones” y de

“mostrar el espíritu unitario que anima las investigaciones de las diversas élites de nuestra sociedad” (L’Esprit Nouveau, número 1, 1920, págs. 3-4).

En su juventud, Le Corbusier conoció y apreció la obra de arte total del drama musical wagneriano. Además recibió instrucciones de L’Eplattenier orientadas hacia las artes decorativas; pero, finalmente, parece que optó por una idea de síntesis de las artes más cercana a la noción de *estilo* de Semper y al pensamiento de Adolf Loos, que a las concepciones escenográficas de Richard Wagner y de los miembros de la *Wiener Werkstätte*.

1.6.4 Las artes libres y la auténtica atmósfera del arte

Semper y Wagner coincidieron al señalar que la disgregación de las artes produjo su pérdida de autonomía ante la injerencia de intereses externos. Para ambos, la separación del arte en diversos oficios facilitó la intromisión interesada de quienes gobiernan el destino de las sociedades: los poderes políticos, religiosos y económicos. Los dos afirmaron que, ante esta situación, el artista indefenso, convertido en pequeño productor, aislado de la vida de los seres humanos libres y verdaderos, se vio arrojado al mercado y a la influencia vacía de las modas, sacrificando finalmente su libertad. La libertad a la que se referían no era en ningún caso sinónimo de arbitrariedad, ni ausencia de reglas normativas, sino la libertad de proceder bajo las leyes del sentimiento artístico auténtico antes de verse obligados a subordinarse a otro tipo de influencias.

“Tenemos artistas, pero no un auténtico arte” y “No habrá arte hasta que el genio libre se atreva a infringir las normas obsoletas y las barreras de la mediocridad”, escribió Semper tras visitar la Exposición Universal de Londres, en 1851 (Semper, 2014, pág. 78). Para él, dos circunstancias impedían el libre desarrollo del arte en el siglo XIX. Por un lado los factores externos que ejercen su poder sobre la creación artística, tales como la industria, la especulación y la ciencia; y por otro, la ignorancia, la falta de formación del sentido artístico en la población. La última forma de opresión, sostienen él y Wagner, es el materialismo de la civilización que se manifiesta en la servidumbre de las artes ante los intereses del mercado:

Pero existe una diferencia entre trabajar para la especulación o crear, como hombre independiente y libre, una obra propia. Allí se da una doble dependencia: se es esclavo del patrón y de la moda del día, que asegura la venta de hasta la últimas mercancías. Se sacrifica la propia individualidad y se vende la «primogenitura» por un plato de lentejas. En otras épocas los artistas también se negaban a sí mismos, pero sólo ofrecían este autosacrificio en aras de la honra divina (Semper, 2014, pág. 199).

Más adelante, Semper añade que la obra de arte de su tiempo “deja traslucir desagradablemente su única finalidad: la de complacer y seducir a los compradores” (Semper, 2014, pág. 203). Wagner se lamenta ante la misma situación en *Arte y revolución*:

El arte, en lugar de emanciparse de sus amos, ya fueran los educados príncipes o la espiritual iglesia, optó por venderse en cuerpo y alma a un amo aún peor: la Industria. Desde los griegos, el arte nunca alcanzó igual libertad y quedó siempre al servicio de las ideas que con más o menos rigor oprimían a la humanidad y encadenaban la libertad del individuo y de la comunidad; pero ese arte nunca fue expresión libre de una comunidad libre, pues el verdadero Arte es máxima libertad y sólo la máxima libertad puede expresar el verdadero Arte; ninguna autoridad, ningún poder, ninguna meta ajena al arte puede crear Arte (...) ¡Ese arte que ahora impera por todo el mundo civilizado! Su verdadera esencia es la industria, su propósito moral, la acumulación de riquezas, su propósito estético, entretener al ocioso. Nuestro arte saca su savia del corazón mismo de nuestra sociedad moderna, del núcleo de su dinámica circular: de la especulación generalizada (Wagner, 2013, págs. 12 - 16).

Las ideas liberales de Wagner respecto al arte y a la vida quedaron plasmadas en su recuento de la saga germana de *Wieland*, añadido en las últimas páginas de *La obra de arte del futuro*. El relato refiere que el herrero Wieland creaba en su taller, “por gusto y por placer”, las joyas más artísticas y las armas más bellas y afiladas, hasta que el rey

Nieding, con la excusa de que el oro con el que Wieland forjaba sus joyas le pertenecía, lo atacó, ató y llevó consigo para que trabajase únicamente para él. Como prisionero del rey, Wieland debía forjar toda clase de armas, vajillas e instrumentos utilitarios. No cabía pensar en el arte y el goce estético; tampoco en huir. Para evitar que escape, el rey ordenó que le seccionaran los tendones de los pies:

Así pues, el artista Wieland, el alegre herrero maravilloso, estaba ahora, para desgracia suya, paralítico, sentado tras la fragua en la que tenía que trabajar para aumentar la riqueza de su señor; cojeando, feo y contrahecho ¡Si tuviera la posibilidad de levantarse! ¿Quién podría medir las dimensiones de su miseria cuando volvía a pensar en su libertad, en su arte? (...) Pero ¿cómo quería él, un cojo inválido lanzarse al combate que traería la ruina a su verdugo? (...) Entonces, la *necesidad misma* batió sus poderosas alas en el atormentado pecho de Wieland, insuflando entusiasmo a su cerebro meditabundo. Por necesidad, por monstruosa y omnipotente necesidad aprendió aquel artista, reducido a esclavo, a inventar lo que aún no había sido concebido por ningún espíritu humano. ¡*Wieland halló la forma de forjarse alas*”! (Wagner, 2000, págs. 169-171)

En septiembre de 1850 Semper se trasladó a Londres y Wagner probó suerte en Zúrich. La separación no evitó que mantuvieran contacto entre sí. Wagner refiere que visitó a Semper, en su casa en Kensington, en más de una ocasión. Halló que el arquitecto “se conformaba con las comisiones para decorar interiores y diseñar muebles de lujo, por las que era bien retribuido. Pero tomaba estos trabajos tan en serio, desde un punto de vista artístico, como si se trataran de un gran edificio” (Wagner, 1911); (Traducción propia).

Ambos se encontraron nuevamente, en 1855, como vecinos de la ciudad de Zúrich. De acuerdo al relato de Wagner, él tuvo parte en la decisión de las autoridades suizas de encargar a Semper la construcción del edificio principal de la Escuela Politécnica Federal. El compositor permaneció en Zúrich hasta 1859; el arquitecto hasta 1871.

La llegada de Semper a Zúrich, animó considerablemente nuestro círculo. Las autoridades federales me habían pedido que usara mi influencia con Semper para

inducirlo a aceptar un puesto como profesor en el Politécnico Federal. Semper se acercó de inmediato para echar un vistazo al establecimiento y quedó favorablemente impresionado con todo. Incluso encontró motivos para deleitarse, al caminar, en los árboles sin recortar (...) y decidió definitivamente emigrar a Zúrich, y así se sumaron, él y su familia, permanentemente a mi círculo de conocidos. Es cierto que tenía pocas posibilidades de comisiones para grandes edificios, y se consideraba condenado a ser maestro universitario para siempre. Sin embargo, estaba a punto de escribir una gran obra sobre arte, que, después de varios percances y un cambio de editor, sacó más adelante bajo el título *Der Stil*. A menudo lo encontraba concentrado en la elaboración de los dibujos para ilustrar este libro; los dibujó él mismo muy bien, en piedra, y se encariñó tanto con el trabajo que declaró que el más mínimo detalle en su dibujo le interesaba mucho más que los agobiantes grandes encargos de arquitectura (Wagner, 1911).

Entre 1865 y 1866, Semper y Wagner trabajaron juntos en los estudios para el Teatro Monumental que buscaban construir en Múnich bajo el auspicio del rey Luis II de Baviera. El proyecto de Múnich fracasó pero, finalmente, Wagner y el monarca se sirvieron del diseño de Semper para levantar el teatro en la localidad de Bayreuth (Mallgrave, 1996).

El teatro, bautizado en 1876 con el nombre de Teatro del Festival de Bayreuth [*Bayreuther Festspielhaus*], constituyó la materialización de las teorías de Semper y Wagner en materia artística. En este teatro, dedicado exclusivamente a la representación de los dramas musicales de Wagner, se buscó la anulación de la realidad para conseguir la atmósfera auténtica del arte. El elemento más destacado de la sala es el foso de orquesta, completamente hundido y fuera de la vista del público. Los medios técnicos quedan ocultos para conseguir el efecto mágico y embriagador de la obra de arte total. Es el equivalente, para el mundo de las artes escénicas, del principio del revestimiento [*Bekleidung*] o enmascaramiento de la realidad que evocaba Semper en sus escritos (Semper, 2013, págs. 302-303).

1.6.5 El primer viaje de Le Corbusier a Viena

Le Corbusier residió en Viena entre los meses de noviembre de 1907 y marzo de 1908. Durante ese periodo se alejó del pensamiento romántico, pero pesimista y conservador, de Ruskin, para acercarse a los designios liberales y optimistas del Romanticismo alemán tardío. Ruskin proclamaba la renuncia al progreso y abogaba en defensa de los valores del pasado. Semper y Wagner, en cambio, afirmaban la lucha contra las convenciones y posaban la mirada en el futuro, con optimismo, desde la observación del pasado clásico helénico, pero concebido en su aspecto más primitivo. Tras su experiencia en Austria y Alemania las ideas de Le Corbusier se acercaron más a Semper, pese a que es probable que no lo leyera nunca, que a Ruskin, a quién si leyó en su juventud.

Es importante recordar que Le Corbusier provenía de un hogar en el que se apreciaba la música culta europea. Si bien carecía del don para la interpretación que poseían su madre y hermano, conocía la teoría y compartía con ellos un profundo aprecio por la música clásica. Aquello permitió que su aprendizaje no se limite exclusivamente al ámbito de las artes visuales y a las enseñanzas de L'Eplattenier. En la música, el teatro y la danza pudo obtener otras experiencias aleccionadoras.

Su madre era instructora de piano. Su hermano, Albert, prometía resultar un virtuoso del violín antes de sufrir una lesión por fatiga crónica muscular. Su talento estuvo a la altura de merecer un puesto de aprendiz con el maestro Henri Marteau en el Conservatorio de Ginebra y, desde 1908, en la Hochschule für ausübende Tonkunst de Berlín (Brooks H. A., 1997, págs. 42 - 43).

Sin contar con el respaldo de un maestro-tutor de la categoría de los que instruían a su hermano, Le Corbusier optó por viajar a Viena con la disposición de proseguir sus estudios. Viajó en noviembre de 1907. Su experiencia frente a la arquitectura vienesa fue, sin embargo, decepcionante. Despreció los edificios imperiales del siglo XIX tanto como los de la flamante *Wiener Werkstätte*. “Si es esto lo que vine a buscar en Viena, bien podría rehacer inmediatamente el equipaje”, declara en una carta redactada a los pocos días de arribar a la ciudad (Le Corbusier, 2011, pág. 74); (Traducción propia).

La falta de dominio del idioma alemán y los altos costos de matriculación dificultaban sus oportunidades de acceder a alguna de las prestigiosas instituciones austríacas para la enseñanza de las artes. Tampoco hallaba un maestro cuya obra le resultara convincente (Brooks H. A., 1997, pág. 148). Se ocupaba, a la distancia, aún con muchas dudas y dificultades, en el desarrollo de los proyectos para la construcción de las villas Stotzer y Jaquemet. Únicamente la música y la lectura alimentaban su mente y reparaban su espíritu mientras transcurría el tiempo en una ciudad que nunca le agradó. Así dejó expresado en su correspondencia:

Viena merece la pena por su música;

Aquí en Viena, si no fuese por la música sería mejor suicidarse; como prueba, cada vez que fui en busca de arte volví con un oscuro desconcierto (Le Corbusier, 2011, pág. 39 y 165); (Traducción propia).

Las funciones en la *Wiener Staatsoper* eran su entretenimiento favorito y las obras escénico musicales de Richard Wagner, sus preferidas entre todas. En su correspondencia relata que la música de Wagner, por sí misma y aislada del conjunto teatral, no igualaba en belleza a las composiciones de Claude Debussy, Georges Bizet o de Richard Strauss. Pero, por otro lado, confiesa que el drama musical completo, la obra de arte total wagneriana, que reúne música, escenografía, poesía y drama, le trasporta a un estado emocional inigualable (Le Corbusier, 2011, pág. 153). En tiempos de Wagner, la ópera devino el arte dominante en Europa, la perfecta expresión del espíritu de la época.

El joven arquitecto relata, además, que aprecia tanto la obra de Wagner como para soportar las largas filas de acceso al teatro y las cerca de cinco horas que duran algunas de sus funciones, sin pestañar ¡y además de pie!, por falta del dinero requerido para adquirir un boleto en una plaza numerada. El resumen de *Sigfrido* (1876) ocupa varias páginas de una de las primeras cartas que redactó desde la capital austríaca. En ella, Le Corbusier incluso alude al concepto wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*:

Entre las seis y media de la tarde y las once y media de la noche, las orejas y los ojos están en el paraíso – pero las piernas! Que puedo decir, no tienen idea. Como

música es maravillosa, de una riqueza prodigiosa, de imaginación temática, de sonoridades espléndidas [...] Los efectos de escena son magníficos así como la iluminación. ¡La entrada, cuando Mime se lamenta en la forja, es sorprendente, al compás del martillo sobre el yunque, su voz, la orquesta! Y cuando Sigfrido hunde su espada y remueve el fuelle de la fragua mientras canta *Hoho, hahei*, es una pieza magistral [...] Hay que ver la decoración, una montaña de rocas, en la oscuridad casi total, Erda, en el ángulo ascendente iluminada por una luz azul espectral, ¡y qué diálogo! [...] Luego, el increíble efecto magistral del fuego que invade la escena. Sigfrido, después de provocar e insultar al Viajero Errante, golpea el suelo con su espada y se dispara una llama repentina; [...] - El fuego ocupa toda la escena y Sigfrido desaparece en el espesor de las llamas. Es entonces un verdadero infierno, de un efecto increíble. Enormes olas azuladas y gruesas luchan contra las llamas crecientes y, poco a poco, el enrojecimiento se transforma en sombras y el fuego disminuye. Finalmente, las últimas llamas se elevan y ... luego, asombrosamente, un paisaje enorme, lleno de luz. Estamos en la cima de la montaña, un gran abeto, amplios horizontes, es increíble. Sigfrido aparece en la cima de una roca, y luego comienza un diálogo admirable con Brunilda, sus arrebatos de amor, oh, es increíble, y esta música que colma mis oídos. ¡Me emociona pensar en desempolvar estas partituras cuando regrese a casa para que mamá las toque al piano! Es este un arte total, nos aislamos de la sala y el disfrute sería más intenso si el idioma no me ofreciera aun tantas dificultades. Seguí el libreto, entendí casi todo, el significado al menos, el poder poético a veces (Le Corbusier, 2011, págs. 95 - 96); (Traducción propia y énfasis añadido).

Posteriormente, en otra carta, Le Corbusier expresa la decisión de asistir a la ópera una vez por semana, los miércoles o jueves, y a los conciertos populares para orquesta los domingos. Narra a sus padres que, pese a que están por extinguirse sus ahorros, tiene programado asistir a *Los maestros cantores de Núremberg* (1868) y a *El holandés errante*. En otra epístola de fin de año, esta vez dirigida a su hermano, relata que presenció un sencillo concierto del *Preludio* y *El Bacanal* de *Tannhäuser*, experiencia que califica de

“extraordinaria, inaudita, «piramidal». Un verdadero padecimiento que te somete y subyuga físicamente” (Le Corbusier, 2011, pág. 116); (Traducción propia).

1.6.6 Lecciones de arte en la obra de Richard Wagner

En la obra de Wagner y de otros compositores del Romanticismo tardío, Le Corbusier pudo asimilar el espíritu característico de dicho período. El siglo XIX, en Alemania, se caracterizó por la doble influencia de la corriente ilustrada y la corriente romántica. Los artistas del Romanticismo alemán tardío buscaron resolver ese conflicto. En *Los maestros cantores de Núremberg*, por ejemplo, Wagner supo plasmar, no sólo sus opiniones personales sobre la música, sino el llamado a la reconciliación entre la razón y el sentimiento. El lado de la razón ilustrada y de las convenciones académicas está representado en la figura de Sixtus Beckmesser, un ser riguroso e instruido, pero frío, incapaz de crear algo original y, por lo tanto, encendidamente opuesto a las innovaciones. Podría ser que Wagner personificara en Beckmesser al academicismo neoclásico francés con todas sus rígidas reglas e imposiciones. Al otro extremo se halla el caballero Walther von Stolzing, un joven apasionado y libre, talentoso, pero ignorante de las formas propias del arte y que ingenuamente espera convertirse en maestro cantor de la noche a la mañana. Beckmesser encarna exclusivamente los ideales de la corriente ilustrada, mientras que Walther personifica el subjetivismo, la intensidad, la “tormenta y el ímpetu” [*Sturm und Drang*] del movimiento romántico en sus inicios. Los dos disputan el amor de la bella Eva.

La posición del Romanticismo tardío—la resolución del conflicto entre los ideales del racionalismo ilustrado y los ideales del primer romanticismo—están a su vez representados en el personaje de Hans Sachs, el más grande, más sabio, más talentoso y respetado maestro cantor de Núremberg, de acuerdo al libreto. La trama se resume en el consejo que brinda el sabio Sachs a Walther acerca de reunir conocimientos sin permitir que se apaguen los sentimientos (un “plan libre”): “Aprende a tiempo las reglas de los maestros, para que te acompañen y para que te ayuden a conservar lo que, en tu juventud, con amoroso impulso, la primavera y el amor dictan al corazón” (Wagner, *Los maestros cantores de Núremberg*, Tercer Acto, Segunda Escena, 1868).

En febrero, Le Corbusier asistió nuevamente a *Sigfrido*, pero esta vez dentro del ciclo completo de *El anillo del nibelungo* junto a *El oro del Rin* (1869), *La valquiria* (1870), y *El ocaso de los dioses* (1876). Después de la presentación de *El oro del Rin*, su correspondencia da muestras del inicio de una fluctuación sentimental entre momentos de admiración y de fatiga hacia los dramas musicales. Por un lado, como le ocurrió a Nietzsche, Le Corbusier comenzaba a pensar que la obra de Wagner se había convertido en un entretenimiento para la burguesía decadente. Pero, por otro, no podía dejar de asombrarse ante la experiencia emocional de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. En un mensaje dirigido a su hermano, el aprendiz de arquitecto demuestra ambas disposiciones contradictorias⁴². Primero describe el agotamiento físico y psicológico que sufre tras asistir a *El oro del Rin*:

Pero este Wagner es demasiado complejo, te agota, y para mí que no entiendo el idioma, admito que no lo disfruto tanto como disfruto *La Bohemia*, *Carmen* o *Fidelio*, donde la acción y la música son básicamente muy simples (Le Corbusier, 2011, págs. 143-144); (Traducción propia)

Sus objeciones y quejas contra el drama musical prosiguen al día siguiente, en la misma carta, tras asistir a *La valquiria*:

Una maravillosa obra del tenor Schmedes, el primer personaje de la ópera y que, con cada actuación, obtiene un nuevo triunfo. ¿Ves, dile a Edmond, que entiendo su fascinación por el trabajo de Wagner, fascinación que hizo sonreír de indulgencia a todos los burgueses cómodos y satisfechos: «Dios mío, este pobre Beaujon, con lo que está luchando, tal vez tenga razón, pero a nosotros ¡con lo poco que nos importa!» (Le Corbusier, 2011, pág. 144); (Traducción propia).

⁴² Correspondencia del 2 de febrero de 1908, cerca del cumpleaños de Albert.

Sin embargo, en otra parte de la carta, pero redactada tres días más tarde, después de la presentación de *Sigfrido*, se contradice y reaparecen los elogios al compositor:

En este acceso de justa indignación, dejé mi epístola el lunes. Tenía aun que leer el texto de *Sigfrido*. Ves que ya estoy enfermo de Wagner. En primer lugar, son las piernas, porque el «steb-parterre»⁴³ es una institución muy hermosa para los pobres, pero uno debería ... estar sentado [...] Ayer fui a *Sigfrido*, y esta vez lo seguí con una traducción al francés. Qué hermoso, amplio y poderoso, espiritual, mordaz. Cuánta ciencia y belleza en sus «*leit-motivs*» [sic]. No puedo librarme de sus melodías; y todo el día canto en voz alta las canciones de Sigfrido, del Walhalla, de Wotan y río reiteradamente evocando a Mime. Ya no puedo concentrarme en el trabajo [...] Decir que Wagner es nebuloso, que estupidez. Es grande, noble, profundamente filosófico. No estoy seguro de lo que estoy escribiendo, mi mente deambula por la montaña rocosa donde duerme Brunilda. Hoio, ho, hoio, ho, qué divertido es Sigfrido, qué personificación del dios-hombre en su incansable impulso, en esta alegre carrera que hará que el Walhalla se desmorone [...] Mira hermano, la música es la más bella de las artes, y eres un tipo con suerte (Le Corbusier, 2011, págs. 144 - 145); (Traducción propia).

Además de asistir a conciertos y dramas musicales del repertorio de Wagner, Le Corbusier acudió a la presentación de otras obras de diversos músicos herederos de la tradición wagneriana. En su correspondencia menciona reiteradamente la obra *Carmen*. A su juicio, la ópera de Bizet resultaba agradable y fácilmente comprensible. Probablemente hallaba en *Carmen* el remedio emocional contra Wagner, de acuerdo a la conocida prescripción que hiciera Nietzsche. Como es sabido, tras distanciarse del compositor, en 1876, Nietzsche lo tildó de decadente y se opuso fervorosamente a su obra. En *El caso Wagner. Un problema*

⁴³ Se refiere al espacio de circulación ubicado en la parte baja de la sala de teatro. El *steb-parterre* es, por lo tanto, un lugar sin asientos, pero adecuado en ocasiones para acomodar al público de pie.

para músicos (1888), el filósofo ofreció como alternativa a las composiciones de Wagner la música liberadora y “mediterraneizada” de Bizet (Nietzsche, 2003, pág. 188).

Gracias a la información que compartió en la correspondencia familiar sabemos también que Le Corbusier apreció y supo reconocer en la ópera *Fidelio* (1805), de Beethoven, una labor a la que consideró “precursora de las audacias del siglo XX” (Le Corbusier, 2011, pág. 121). *Fidelio*, la única ópera que compuso Beethoven, se anticipó en muchos aspectos a la obra de Wagner, Strauss o Mahler, tanto musicalmente como en el contenido argumental que llegaría a ser característico del Romanticismo tardío. Musicalmente, Beethoven explora en *Fidelio* los límites convencionales de la tonalidad para crear sensaciones desconcertantes sujetas al discurso poético, cosa que los músicos de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX llevaron incluso más lejos en sus creaciones. Adicionalmente, la historia de *Fidelio*, como muchas de las historias románticas que dejaron huella en el espíritu del joven Le Corbusier, es una historia de heroísmo, amor, sacrificios personales y anhelos de libertad.

1.6.7 Libertad y heroísmo románticos

Las cartas que Le Corbusier envió a sus padres y hermano desde Viena reflejan los destellos aún vigentes del espíritu romántico tardío; un espíritu ausente en las calles de la ciudad imperial, en opinión de Le Corbusier, pero presente en la figura de los héroes de las obras operísticas de la época, como Sigfrido, Orestes y Don José. El mismo espíritu se reflejaba así mismo en los dos libros de Édouard Schuré (1841-1929) que Le Corbusier conoció durante ese tiempo de soledad e introspección: *Les Grands Initiés* (1889) y *Santuaire d'Orient* (1898). En una de aquellas cartas escribe:

Fijaos queridos padres, ahora comprendo lo que es una vocación liberal, es decir, una vocación donde el hombre en soledad, por sus propios medios, sin contar con la seguridad ante ningún caso fortuito, debe apostar su corazón, su alma, su cuerpo, su salud, en la conquista de algo que una misteriosa voluntad exige de él, maltratándolo y matándolo a menudo. Siento un inmenso respeto por todos esos

hombres. Y si sus ideales no se adaptan a mis gustos no iré a arrastrarlos por el lodo (Le Corbusier, 2011, pág. 134); (Traducción propia).

Otra carta que dirigió a su familia refleja el sentimiento que inspiraba a Le Corbusier por aquellos días. En la misiva afirma añorar el hogar familiar y, en él, los libros de los autores “franceses, distinguidos y refinados” refiriéndose a Edmond Rostand y Paul Verlaine. En el *Cyrano de Bergerac* (1897), de Rostand, Le Corbusier debió reconocer la versión francesa del arquetipo romántico caballeresco que admiró toda su vida. Sin duda habrá advertido, como sugiere Rostand al final de la escena séptima del segundo acto, que Cyrano respiraba el mismo aire liberal, rebelde y solitario que agitaba tanto a Sigfrido como a su querido Don Quijote⁴⁴:

De Guiche

¿Habéis leído el Quijote?

Cyrano

Sí, y me descubro ante el nombre de ese genial loco.

De Guiche

Deberías meditar entonces... sobre el capítulo de los molinos.

⁴⁴ El *Quijote de la Mancha* vivió un renacer en el periodo romántico tardío. Fue, además, el libro de cabecera de Le Corbusier. Hay pruebas de todo tipo para sostener esta afirmación, pero, sin duda, las más impactantes son los dos tomos del Quijote que hizo encuadernar con las pieles de sus perros schnauzer, Pinceau du Paddock y Pinceau du Val d'Or. En *Mise au Point* (1965), que fue su último mensaje y una especie de testamento intelectual (lo escribió un mes antes de su fallecimiento), Le Corbusier dice: “La más bella lectura para un hombre comprometido en la batalla es el maravilloso Don Quijote de la Mancha. Y la vida de a tres, entre Don Quijote y Sancho Panza, encuentra allí su explicación, sino sus justificaciones” (Le Corbusier, 1966, pág. 16). Las palabras que cierran el escrito parecen provenir del alma del Cyrano de Bergerac, “Moralidad: reírse de los honores, contar con uno mismo, actuar según su conciencia” (Le Corbusier, 1966, pág. 18). Será el arquetipo del Quijote el que Nietzsche, en el espíritu del Romanticismo alemán tardío, restaurará radical y definitivamente en la persona de Zaratustra (1885).

Cyrano

Capítulo trece

De Guiche

Tened cuidado, porque cuando se les ataca puede suceder...

Cyrano

¿Es que yo ataco a la gente que cambia según los vientos?

De Guiche

... que un molinete de sus grandes brazos de tela, os lance al barro.

Cyrano

¡O a las estrellas! (Rostand, 2018, págs. 104 - 105).

Este otro fragmento también debió tocar el corazón del joven Le Corbusier:

Le Bret

Si dejaras un poco tu alma de mosquetero

Podrías conseguir gloria y fortuna ...

Cyrano

¿Y qué se supone que debo hacer?

¿Buscar un protector poderoso? ¿Tomar un jefe y, como una hiedra oscura que rodea un tronco, trepar lamiendo su corteza?

¿Ascender por artimañas en lugar de escalar con esfuerzo?

No gracias.

¿Dedicar versos a los banqueros como hacen los demás?

¿Convertirme en un bufón con la vil esperanza de ver nacer por primera vez en los labios de un ministro una sonrisa que no sea siniestra?

No gracias (...)

Y más adelante:

Pero... cantar,

Soñar, reír, caminar, estar solo, estar libre,

Tener ojos con capacidad de ver y una voz que vibre,
Usar, cuando me plazca, el sombrero al reverso,
Batirme por un sí o por un no, ¡o hacer un verso!
Trabajar sin inquietarme la gloria o la fortuna,
Viajar con la imaginación ¡a la Luna!
No escribir nunca nada que no nazca de mí mismo
Y modestamente, por cierto, decirme: “querido
Confórmate con las flores, las frutas, hasta con las hojas,
Si es en tu propio huerto donde las siembres y las recojas”
Y si, por casualidad, llegara el triunfo,
No verme obligado a devolver nada al César,
Guardar el mérito para mí mismo,
En resumen, rehusarme a ser una hiedra parásita
Aunque no pueda ser un roble o un tilo
No llegar muy alto, tal vez ¡pero hacerlo solo! (Rostand, 2018, págs. 106 - 107);
(Traducción propia y énfasis añadido).

El drama de la dualidad entre razón y sentimiento, característico de la obra de Wagner, es también el motor argumental del *Cyrano de Bergerac*. La tesis de la célebre obra teatral de Rostand es otra muestra de las características ideológicas de la cultura artística romántico-tardía que fluctuaba entre Alemania y Francia en el último cuarto del siglo XIX. Los personajes de la historia, Cyrano y Cristián, símbolos de la inteligencia y la hermosura, respectivamente, son dos entidades complementarias de un ser desintegrado⁴⁵. La conocida escena del balcón simboliza que solamente cuando las dos entidades se juntan es posible

⁴⁵ Inteligencia y pasión son los conceptos que emplea Le Corbusier para referirse a Miguel Ángel en el apartado que le dedica en *Vers une architecture* (Le Corbusier, Hacia una arquitectura, 1998, pág. 132).

amarlas. “¡Hagamos los dos un héroe novelesco!” propone Cyrano a Cristián, “¿Quieres completarme y que yo te complete? ¡Tu caminarás y yo iré a tu lado en la sombra! ¡Yo seré tu ingenio y tú serás mi belleza!” (Rostand, 2018, págs. 116 - 117)

1.6.8 La dualidad apolíneo-dionisiaca

Le Corbusier concluyó la lectura de *Les Grands Initiés* en enero de 1907, en Viena, a la vez que descubría la obra de Richard Wagner en los teatros de la ciudad. Este libro de Édouard Schuré se destaca entre las lecturas que más efecto tuvieron en la formación del joven arquitecto. Así lo señalan los estudios de Allen Brooks, William Curtis y Paul V. Turner (Brooks H. A., 1997, pág. 123 y 358); (Curtis, 2015, pág. 22); (Turner, 1987, pág. 32). A su vez, Édouard Schuré estuvo fuertemente influenciado por Richard Wagner. Lo conoció personalmente, en Múnich, en 1865, después del estreno de *Tristán e Isolda*. Lleno de admiración, el escritor envió un mensaje a Wagner a los pocos días de aquel encuentro: “Su obra me recordó las palabras de Goethe acerca de que la música expresa lo inexpresable. Usted ha conseguido hacer aquello que ningún poeta o músico había hecho antes: ha mostrado *la génesis del amor*” (Schuré, 1900, pág. 51). Como respuesta, el compositor invitó a Schuré a su villa de la Briennerstrasse y a un concierto privado dedicado al rey Luis II—el Cisne— en el Palacio de Berg. Al concierto asistieron apenas una decena de personas⁴⁶ (Schuré, 1900, pág. 66). A partir de entonces, Wagner y Schuré mantuvieron un constante intercambio epistolar y visitas entre sí. Ni las cartas ni las visitas decayeron pese a la guerra que enfrentaron sus países de origen en 1870. En 1876 se reencontraron en Bayreuth, en la inauguración del teatro de Wagner, evento al que Schuré fue invitado personalmente por el compositor (Schuré, 1900, págs. 17-18). Tres décadas más tarde, el escritor recordaba el estreno de *Tristán e Isolda* con los mayores elogios:

⁴⁶ Es probable que Semper estuviera entre los invitados de Luis II. En ese tiempo, él y Wagner trabajaban juntos en el proyecto para un teatro en Múnich, por encargo del rey. En sus memorias, Schuré se refiere a las reuniones de trabajo que hubieron entre ellos (Schuré, 1900, pág. 61).

“Esta representación sigue siendo en mi memoria la mayor impresión dramática y artística de mi vida. No había conocido tal intensidad, tal verdad de expresión en el ideal más exaltado” (Schuré, 1900, pág. 43); (Traducción propia).

Schuré dedicó varios estudios a la obra de Wagner. En 1886 editó el segundo volumen de la *Histoire du Drame Musical*, con Wagner como figura protagónica. En 1890, publicó *Souvenirs Sur Richard Wagner: La Premiere de Tristan Et Iseult*. Así justifica el autor la dedicatoria:

El segundo volumen de mi libro acerca del drama musical está consagrado a *Richard Wagner, su obra y sus ideales*. Hasta ese momento, el combate que emprendió el compositor contra la ópera antigua no había cesado. La victoria parecía incierta. Para mí, la causa en juego no era la de una persona o una nación, sino la del gran arte y la de la verdad. Este punto de vista prevaleció finalmente en Francia. París siguió el ejemplo de nuestras primeras ciudades aplaudiendo *Lohengrin, La valquiria y Los maestros cantores*, y el espíritu francés permaneció fiel a sus tradiciones de generosidad y de universalidad (Schuré, 1900, pág. 14); (Traducción propia).

Al igual que Nietzsche (en sus primeros escritos) y a otros autores cercanos a Wagner⁴⁷, Schuré retrata al compositor alemán como una conjunción de las dos naturalezas opuestas características del Romanticismo alemán tardío. Dice hallar reunidos en Wagner los espíritus complementarios de Wotan y Sigfrido:

Por su pensamiento, Wagner se asemeja a Wotan, el Odín, el Júpiter germánico que recreó a su propia imagen; un dios extraño, filosófico y pesimista, siempre preocupado por el fin del mundo, siempre errante y pensativo acerca del enigma de las cosas. Pero en su naturaleza espontánea se asemeja a Sigfrido, el héroe ingenuo

⁴⁷ El escritor Thomas Mann (1875-1955) entre ellos.

y fuerte, temerario y sin escrúpulos, que forja su propia espada y marcha a la conquista del universo. El milagro es que ambos caracteres se fusionan en uno por la unión permanente de una sabiduría profunda y una espontaneidad vertiginosa. En Wagner, el exceso de la razón no obstaculizó la primavera de la vida, y cualesquiera que fueran los altibajos, nunca dejó de filosofar. Añadió un intelecto calculador y metafísico a la alegría y la eterna juventud del temperamento creativo (...) Estos dos poderes reunidos dotaban a Wagner de un magnetismo irresistible (Schuré, 1900, pág. 57); (Traducción propia).

1.6.9 Los grandes iniciados

La conjunción dialógica entre naturalezas opuestas: mente / espíritu, es precisamente el tema central de *Les grandes Initiés*. Este libro que, como se ha dicho, impresionó positivamente a Le Corbusier, está profundamente marcado por la dualidad entre razón y sentimiento. Su propósito es reconciliar a la ciencia y la religión contemporáneas para el surgimiento de “hombres completos” (Schuré, 1921, pág. 21).

Schuré, nacido en Estrasburgo, tierra franco-alemana, como Suiza, fue uno de los responsables de exportar a Francia el espíritu del Romanticismo alemán tardío. Su libro contempla “la historia interna de las religiones” mediante un método al que denomina “esoterismo comparado”. En el estudio comparativo de las religiones del mundo, Schuré se propone desvelar los principios de una religión eterna y universal, porque supone que los sabios y profetas de los tiempos más diversos llegaron a conclusiones idénticas en el fondo, aunque diferentes en la forma, sobre lo que denomina “las verdades primeras y últimas”. La “ciencia integral” que propone Schuré en *Les grandes Initiés*, busca la reconciliación entre razón y espiritualidad (Schuré, 1921, pág. 14).

Como se mencionó anteriormente, Le Corbusier terminó la lectura de *Les grandes Initiés* en los mismos días en que asistía a los dramas musicales de Wagner. No cabe duda de que vivió, en Viena, un periodo de profunda inmersión en el anhelo romántico de la reconciliación del mundo del sentimiento y el de la razón. Así se aprecia en esta carta que escribió a sus padres el 31 de enero de aquel año:

Hace quince días que terminé la lectura de *Grands Initiés* [...] Schuré me reveló horizontes que me llenaron de felicidad. No exagero si digo que yo ya lo presentía; precisamente mis luchas entre el racionalismo, que la vida real activa, que los pequeños fragmentos de ciencia aprendidos en la escuela, habían fijado fuertemente en mí y, por otro lado, la idea innata e intuitiva de un Ser supremo, que la contemplación de la Naturaleza me revelaba a cada paso. Esta lucha había preparado el terreno para recibir la noble semilla de la que están llenas las seiscientas páginas de este libro. Ahora estoy más cómodo, estoy más feliz, todavía me falta la solución, y espero hallarla algún día para lanzarme a su conquista. Este libro es excelente (Le Corbusier, 2011, pág. 137); (Traducción propia).

Los capítulos V y VI de *Les grandes Initiés* ofrecen una explicación del origen y la evolución de los misterios de la Grecia Antigua. El relato se desarrolla entre el mito y el ensayo histórico, sin profundizar en explicaciones filosóficas o científicas. Desde una perspectiva poco ortodoxa, Schuré expone la misma concepción del origen de la cultura helénica que encontró en las teorías de Wagner y Nietzsche: la fusión de dos pueblos con almas complementarias. Explica que el movimiento religioso órfico de la antigua Grecia fue el resultado de la fusión del viril espíritu de los Dorios del Norte, por un lado, con los cultos lunares y ritos voluptuosos de Oriente, que reinaban en las selvas y en los valles profundos de la Tracia, por otro:

Había guerra a muerte entre los sacerdotes del sol y las sacerdotisas de la luna. Lucha de sexos, lucha antigua, inevitable, abierta o escondida, pero eterna entre el principio masculino y el principio femenino, entre el hombre y la mujer, que llena la historia con sus alternativas y en la que se juega el secreto de los mundos. Del mismo modo que la fusión perfecta del masculino y del femenino constituye la esencia misma y el misterio de la divinidad, así el equilibrio de estos principios lo pueden alcanzar únicamente las grandes civilizaciones (Schuré, 1921, pág. 226); (Traducción propia).

La misma idea del origen doble del pueblo heleno, pero sin el carácter esotérico que le impone Schuré, estaba presente en los primeros escritos de Semper. El arquitecto se anticipó a Wagner y a Nietzsche en la identificación del origen apolíneo-dionisiaco del arte griego. En los escritos de sus primeros años de exilio (1849-1851), afirmaba que los griegos fueron el primer pueblo en alcanzar una fértil mezcla, una armonía insuperable, entre lo que considera ser una idea superior jerárquica y aristocrática, proveniente de Occidente y una configuración más libre y poética, propia de Oriente. Explica que el equilibrio que condujo a la perfección de la cultura helena fue el hecho de que estuvo constituida por una mezcla de indígenas dorios que practicaban el culto a Apolo e inmigrantes tracios fieles a Dionisio. Los primeros habrían aportado la sabiduría, la estructura social y la estabilidad que sus filósofos y legisladores heredaron de Egipto. Los segundos, que estaban ligados a las tradiciones de sus vecinos asiáticos, habrían aportado el sentimiento poético y religioso del Este. El templo griego, para Semper, sería la imagen de la unión perfecta entre esos dos espíritus complementarios (Semper, 2014, pág. 176 y 205). El periodo romántico tardío, necesitado de reconciliar el racionalismo de la ilustración con el ímpetu sentimental del primer romanticismo, hallaba su propio reflejo en aquel modelo de la antigüedad. No es casualidad que al mismo tiempo, en París y en las mismas condiciones de exilio, Richard Wagner exponga una conjetura análoga en *La obra de arte del futuro*:

La ciencia, en su soberbia, comete el más grave de los errores al renegar de la sensualidad y menospreciarla. La obra de arte real, en tanto acto vital inmediato, es la plena reconciliación de la ciencia con la vida, la liberación del pensamiento en la sensualidad (Wagner, 2000, pág. 53).

Wagner propone una obra de arte total que reconozca al ser humano en todas sus capacidades intelectuales, físicas y emocionales; una obra sabia, correcta y magnífica, como sugirió Le Corbusier años más tarde. El compositor afirma que el ser humano, en toda su capacidad, es un ser corporal, afectado por los sentimientos y poseedor de entendimiento (Wagner, 2000, págs. 53-57). A partir de estos tres planos, afirma Wagner, surgen las “tres modalidades artísticas puramente humanas en su asociación originaria”.

Estas reciben el nombre de danza, arte del sonido y arte de la poesía. En cuanto ser físico, el ser humano trabaja con los gestos y movimientos de todo su cuerpo en la danza y la mímica; en cuanto ser sensible, ha de responder al sentimiento en los sonidos de la música; y, por último, en cuanto poseedor de entendimiento, es afectado por la poesía.

La obra de arte del futuro es un libro que busca enlazar el pasado y el devenir del arte musical en Occidente. Respecto al pasado, Wagner sitúa al arte helénico como referente de la auténtica correspondencia vital y orgánica entre el arte y la necesidad colectiva de un pueblo. Ante el futuro, el libro denuncia las condiciones del arte de su tiempo, puesto que el autor lo encuentra demasiado sometido al dinero y a la usura. Finalmente, el libro es, también, una declaración de intenciones en torno a la promesa del drama musical reunificado.

Es imposible pasar por alto las correspondencias entre las posiciones de Wagner, Nietzsche y la corriente neoplatónica alemana que concibe la relación del ser humano con el mundo sobre tres planos diferentes de la experiencia: el del conocimiento, el de la moral y el del juicio estético. Para ellos, la experiencia estética tiene igual importancia que la razón especulativa y la actividad práctica. Esta tradición quedó representada en las “tres críticas” de Kant: a la razón pura (filosofía del conocimiento), a la razón práctica (filosofía de la moral) y al juicio estético (filosofía del arte), e invade el pensamiento de gran parte de la filosofía y el arte alemán de los siglos XVIII y XIX.

El más importante aporte de Kant a la filosofía del arte fue la identificación de la estética como dominio autónomo de la experiencia humana. En el espíritu del Romanticismo alemán tardío, la belleza se realiza en un plano distinto al plano de lo verdadero, lo moral, lo placentero y lo útil. Por ello, para Semper, como para Wagner y Nietzsche, la pureza y el desinterés del juicio estético dependen de su autonomía frente a la razón y la utilidad.

La idea de la necesidad de lo apolíneo y lo dionisiaco en el arte fue finalmente ilustrada y llevada a un público más amplio gracias al libro *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* que Nietzsche dedicó a Wagner en 1871. Como hizo Schuré algunos años después, también Nietzsche reconoció la influencia que tuvieron Schopenhauer y Wagner

en la evolución de su pensamiento. La obra de Nietzsche desarrolla la tesis de Semper según la cual el arte está necesariamente ligado a la duplicidad apolíneo-dionisiaca.

1.6.10 El eterno femenino (1911)

Al menos dos fuentes, vinculadas a Wagner, informaron a Le Corbusier acerca de la presunción del carácter femenino y encantador de los pueblos que históricamente ocuparon la península balcánica, practicantes del culto Oriental a Dionisio. La primera fue el mencionado libro de Edouard Schuré, *Les grandes Initiés*, con su tesis del equilibrio apolíneo-dionisiaco de la cultura helena. La segunda, aún más importante, fueron las lecciones que obtuvo junto a William Ritter a partir de 1910.

El tema de la sensualidad femenina figuró desde el primer momento en que se gestaba la idea de realizar el viaje a Oriente. Para Ritter, como para los demás protagonistas de este capítulo, la sensualidad era una de las características propias de la cultura de los pueblos europeos provenientes de la Tracia y del Asia Menor. Al acercarse las fiestas de fin de año, en 1910, Ritter ofreció contactar a Le Corbusier con la familia del escritor Ion Luca Caragiale, originario de Bucarest, cuya hija, “indescriptiblemente hermosa”, reunía “todas las seducciones de Oriente y el encanto de la alta cultura de la Rumanía aristocrática”⁴⁸. También sugirió, en tono de broma, que si de aquello resultaba un matrimonio tendrían que invitarlo a la boda. “Pero lo que verdaderamente desearía para ti, mucho más que un matrimonio” dice Ritter, “es que de todo esto resulte un hermoso viaje a Rumanía” (Dumont, 2014, pág. 71). El deseo de Ritter se hizo realidad, meses más tarde, con el *Viaje a Oriente* que emprendió su discípulo.

⁴⁸ Luca Caragiale descendía de una familia perteneciente a la etnia minoritaria de los griegos de Rumanía, cuya historia se remonta a tiempos del Imperio Bizantino. Ritter, quien por cierto era abiertamente homosexual, destacaba el hecho de que en Ecaterina Caragiale, la hija de Luca, se conjugaban la sensualidad de los pueblos orientales y el encanto sofisticado de las culturas del Mediterráneo.

El relato de Le Corbusier desde Bucarest, en junio de 1911, confirma la presunción del carácter femenino y encantador de la región de los Balcanes: “Se percibe que, fatalmente, aquí todo empuja al culto femenino; y es obvio que el ídolo exclusivo de esta ciudad, la gran diosa, es la mujer, a causa de su belleza”. Ante la constatación del espíritu seductor de la región, el viajero se lamenta al descubrir que los jóvenes artistas de la ciudad imitan el arte europeo perdiendo su primitiva esencia oriental y seductora. Reclama que “se han dejado asesinar por Europa!” (Le Corbusier, 2005, págs. 64-65):

Teniendo en la mano la orgiástica paleta, los aguijonazos de la carne y su sed de desenfrenos bizantinos. ¡Y su corazón no ha sido inundado por el aroma deshonesto de los lirios que venden las bellas cingaras! Sus telas son marranadas ¿Por qué no pintaron «marranadas» de verdad? Debieron hacerlas en una plástica que fuese cingara, y en unos colores horripilantes donde los amarillos limón anegados en verdes sucios diesen violetas pútridos. En un contexto tal, el blanco de los lirios y el bermellón de las uñas hubiesen sido como gritos. El gran negro, brutal e imperioso, hubiera invadido y «contorneado» esos colores de síncope; y entre ellos se habría despegado un rosa incomparable, que todos los pueblos primitivos y sanos adoran y prodigan porque es la auténtica carne. A esta pintura, lo mismo que a la sonrisa dorada de las cingaras, le habrían puesto ritmo sus simples cuerpos. Cualquiera hubiera sabido, al verla, que aquí hace tanto calor y que la llamada de la ciudad es tan fuerte, que las arterias casi se rompen, el cerebro parece estallar y no se puede dormir por las noches (Le Corbusier, 2005, pág. 65).

La misma apreciación de la intensa sensualidad de Oriente domina el siguiente capítulo del libro donde Le Corbusier afirma que “Toda Bulgaria es como estar en un jardín. Al lado de la vía férrea hay unas lujuriantes cenefas de malvarrosas, de capullos amarillos, de cañamo azul y de achicoria, de amapolas y escabiosas” (Le Corbusier, 2005, pág. 67); (Traducción propia). El autor vuelve a la carga con el tema de la sensualidad en el siguiente párrafo:

Cuando la sangre es joven y el espíritu saludable, el sensualismo normal afirma los derechos. Los hombres trabajan menos y buscan el bienestar. Cuidan sus viviendas

con una solicitud que quizá nos parezca exagerada. Las quieren limpias, alegres y cómodas; las adornan con flores. Visten unos bordados cuyo florido esplendoroso refleja su pasión de vivir. Su vajilla es floreada, llena de arte, y unas alfombras tejidas por las mujeres conforme a la tradición secular cubren un entarimado que se conserva minuciosamente. Y cada primavera, la casa amada recibe su nuevo atavío: resplandeciente de blancura, sonreirá todo el verano a través de los follajes y las flores que le deberán su fulgor (Le Corbusier, 2005, págs. 69-70).

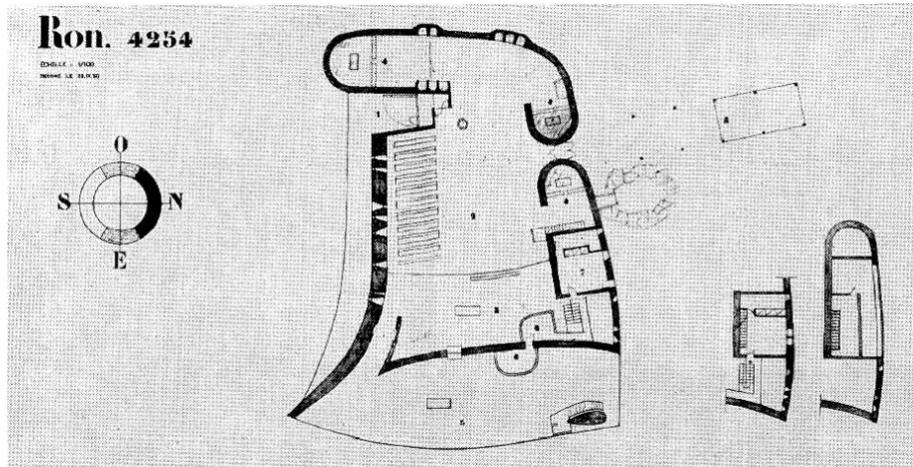


Ilustración 11. Le Corbusier, planta de la Capilla de Notre Dame du Haut (*Œuvre complète*, 2013, vol. 5, pág. 76).

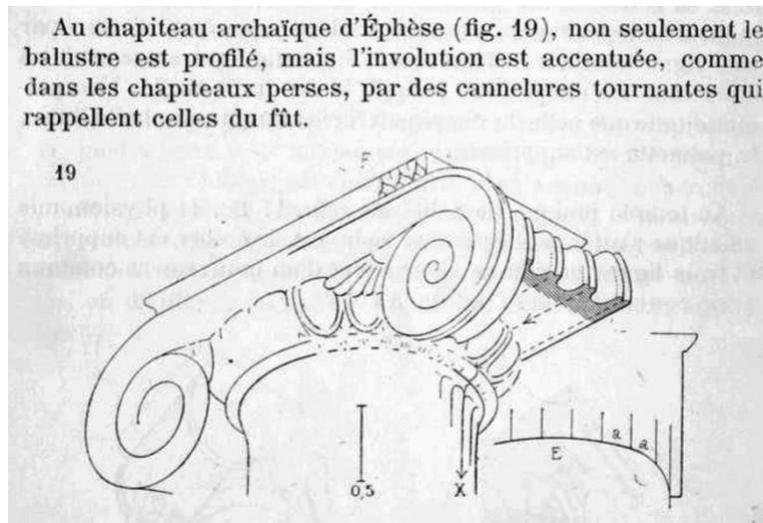


Ilustración 12. Choisy, Dibujo de un capitel jónico antiguo de la región oriental de Efeso, (*Histoire de l'architecture*. Tomo 1, pág. 356).

En la obra de Le Corbusier, el ideal del carácter femenino de Oriente aparece representado en diversas ocasiones. En la Capilla de Notre Dame du Haut, consagrada a la Virgen María, se expresa, por ejemplo, en el vitral “*étoile du matin*”. El motivo del vitral conjuga, en la simbología de Venus, al eterno femenino y Oriente. En planta, los trazados curvos destinados a dar estabilidad a las paredes del edificio exhiben un parentesco formal con las volutas del capitel jónico, de origen asiático. La tradición sostiene que la Madre de Cristo pasó sus últimos días en Efeso, sitio de antiguos cultos a las deidades femeninas, lo cual posee un sentido simbólico considerable. En las Ilustraciones 11 y 12 se pueden apreciar las semblanzas formales significativas que hay entre la planta de la Capilla de Notre Dame du Haut, dedicado a la Virgen María, y las volutas del capitel del orden jónico, empleado en los templos antiguos dedicados a deidades femeninas, como Atenea, Hera y Artemisa.

1.6.11 De Viena a París (1908)

“Adora lo que has quemado y quema lo que has adorado”.

La extensa carta que Le Corbusier envió a su familia el 11 de febrero de 1908, a la edad de veinte años (un mes antes de abandonar Viena y trasladar su residencia a París) resume lo que fue para él aquel tiempo de cuestionamientos y escrutinio en la capital austríaca. Primero invita a sus padres a superar el pesimismo ante las primeras señales de que Albert no alcanzaría a cumplir su sueño de forjar una carrera como violinista. En un tono místico inusual se refiere a las teorías espirituales de Schuré, a “la fuerza que produjo los milagros de los profetas y de los sacerdotes egipcios y a la fuerza de transmisión de los pensamientos”, y acusa a sus progenitores de influir negativamente, con su desconfianza, sobre los destinos de sus hijos (Le Corbusier, 2011, pág. 150). Segundo, como remedio a la angustia que aflige a la familia, afirma recurrir al canto del aria de Sigfrido cada vez que lo requiere. Además presenta a la obra de Wagner como prueba del buen uso del tiempo en beneficio de su formación artística. Relata que, en tan sólo siete días, llegó a asistir a un concierto y al ciclo completo de El anillo del nibelungo:

Os digo que el ciclo de las cuatro obras de Wagner se han apoderado de mi hasta el límite de mis emociones. Las palabras correctas no se presentan ante una pluma tan

torpe; es una impresión de lo grandioso, del pensamiento humano más amplio y espléndido. El viernes a la medianoche, el anillo de Nibelungo fue reconquistado por el Rin y os aseguro que lamenté verlo desaparecer por debajo de las olas. R. Wagner es la claridad, la fuerza máxima, la belleza (Le Corbusier, 2011, págs. 153-154); (Traducción propia).

En el siguiente párrafo, Le Corbusier describe una visita al *Kunsthistorisches Museum* de Viena, edificio que proyectó Semper en 1871. Es curioso que, en la misma carta, Le Corbusier sepa apreciar la majestuosidad de la obra de Wagner y, acto seguido, rechace la obra igualmente majestuosa de Semper ¿Habrà tenido algún conocimiento de lo cercanos que fueron Wagner y Semper en sus vidas?

En el testimonio de otra visita que realizó al museo vienés de historia del arte, tres años después, Le Corbusier destaca el valor de sus colecciones, pero repudia el edificio: “Estos museos son enormes, tienen muchas maravillas, pero el entusiasmo del investigador se agota en estas salas exageradamente grandes donde, a cada paso, encuentra demasiados gustos sospechosos (Le Corbusier, 2011, pág. 154); (Traducción propia).

Al final de la epístola, Le Corbusier dice imaginar a sus padres en el pequeño comedor del hogar familiar. En la imagen mental, el padre, a quien representa como un ser riguroso y severo, yace recostado junto al fuego. A su lado, la madre, una mujer sensible y soñadora, observa de cerca las partituras de Wagner, “mientras su espíritu deambula por las habitaciones de algún suntuoso castillo de España” (Le Corbusier, 2011, pág. 156); (Traducción propia). El escenario doméstico que rememora refleja las dos fuerzas complementarias que, una vez reunidas, sostienen al arte de acuerdo a los valores del Romanticismo alemán tardío. El mensaje termina con una última referencia, casi indescifrable, al hogar familiar, a la burguesía aletargada y a la obra de Wagner:

¡Alegraos, el burgués y su botellón de vinagre están en su cuadragésimo sexto año y son un grupo muy conmovedor! El burgués ha interrumpido su indiferencia acostumbrada y, dos días después de la *Trilogía*, se ha declarado sano, para hacer

fluir el cuerno victorioso de Sigfrido, su vengativo Nothung⁴⁹, y acallar el siniestro crujido de la ardiente Walhalla, o la vigorosa llamada de las Valkirias, ... que tal vez él toma para sí, el Pulgón; ambos abandonan la casa donde, sólo entonces, fluye la armonía en olas desbordantes (Le Corbusier, 2011, pág. 156); (Traducción propia).

Le Corbusier dejó Viena el 15 de marzo de 1908 con la ilusión de encontrar en París el ambiente propicio para continuar su formación. La consigna que repite más de una vez en las cartas de ese periodo, da muestras de sus sentimientos al dejar atrás las naciones germanas, “La decisión está tomada: adora lo que has quemado y quema lo que has adorado” (Le Corbusier, 2011, págs. 158,159,162); (Corbusier & L'Eplattenier, 2006, pág. 186). Esta frase, atribuida a San Remigio de Reims durante la conversión, bautizo y coronación de Clodoveo I, simboliza el triunfo del cristianismo latino sobre el paganismo germánico en los albores de la Francia actual.

La historia de Clodoveo I y de la cristianización del pueblo franco forma parte del relato de *La Biblia de Amiens*, de John Ruskin, libro que leían los alumnos de L'Eplattenier en La Chaux-de-Fonds y que Le Corbusier menciona, con aprecio, en *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (Brooks H. A., 1997, pág. 69); (Le Corbusier, 1925, pág. 135). Después de todo resulta curioso que L'Eplattenier esperara que sus discípulos, tras leer a Ruskin, se conformaran con proseguir su educación en Alemania o en Austria, y no en algún país del Mediterráneo.

La admiración que demostró Ruskin por la arquitectura gótica no venía acompañada de un sentimiento igual hacia los pueblos germanos. Porque, para Ruskin, el arte gótico no era un logro de los pueblos llamados bárbaros, en general, sino que era exclusivamente un

⁴⁹ Nothung es el nombre de la espada que Sigfrido se forja a sí mismo en la tercera ópera de *El anillo del nibelungo*.

mérito del pueblo franco⁵⁰. La idea que Ruskin tenía de Alemania era la de “un país difícil de habitar, imposible de amar” (Ruskin, 2006, pág. 181). En el libro dedicado a la catedral de Amiens, sostiene que Clodoveo y el pueblo franco eran una rara excepción entre los pueblos de estirpe germánica: “toda la belleza, delicadeza y proporciones que hoy apreciamos en los modales, el lenguaje o la arquitectura de los franceses deriva de la pura sinceridad de su naturaleza, que sentiréis pronto en los mismos seres vivos si los amáis [...] Que originariamente fuesen germanos es un hecho que sin duda hoy les gustaría olvidar” (Ruskin, 2006, pág. 184).

La experiencia de Le Corbusier en París fue exactamente cómo él la imaginaba. Si Viena lo recibió con displicencia, en pleno invierno, París lo sedujo con el despertar de la primavera. Obtuvo un trabajo de media jornada en el taller de los hermanos Perret. Disfrutó intensamente las oportunidades culturales de la ciudad, sin las limitaciones ocasionadas por la falta de conocimiento del idioma local. Este periodo, iniciado en marzo de 1908 y finalizado en diciembre de 1909, está minuciosamente descrito en el capítulo 5, páginas 151 a 183, del libro *Le Corbusier's Formative Years* de Allen Brooks.

En París, las alusiones a Wagner fueron cada vez menos frecuentes en su correspondencia, pero no desaparecieron del todo. Durante el mes de abril presenció *Tanhauser* y otros programas musicales wagnerianos (Corbusier & L'Eplattenier, 2006, pág. 151). Llamaba “Hagen” a Hermann Jeanneret⁵¹, porque le recordaba físicamente al siniestro personaje de

⁵⁰ Le Corbusier comparte el parecer de Ruskin en una carta que escribe a su familia tras conocer Notre Dame y otros edificios góticos en París: “todo en un estilo gótico que es uno más puro que el otro, esto resulta nuevo para mí y deja muy lejos el gótico alemán, que al final no es más que aplicaciones bastardas hechas en un país y por gente que no lo había creado” (Le Corbusier, 2011, pág. 171).

⁵¹ Hagen es un personaje que envidia y finalmente traiciona y asesina a Sigfrido en las narraciones épicas germánicas que Wagner adapta en sus óperas. Le Corbusier apodaba con ese nombre a Hermann Jeanneret, quien fuera su compañero en los Talleres de la escuela de arte de la Chaux-de-Fonds. Él y Le Corbusier

El anillo de los nibelungos (Dumont, 2014, pág. 63). En febrero de 1909 asistió a una presentación de *Lohengrin* y quedó desencantado (Le Corbusier, 2011, pág. 245). Por último, conocemos que sus padres asistieron a una presentación de *Tristán e Isolda*, en Berna, donde hicieron escala en un viaje de visita al hijo durante la pascua de aquel año (Brooks H. A., 1997, pág. 181).

La cultura del Romanticismo alemán tardío fue desplazada fuera de su vida por un tiempo. Los focos de experiencias formativas en la capital francesa eran otros: la catedral de Notre Dame, el Louvre, la Sorbona, las bibliotecas de Labrouste y el taller de los hermanos Perret, principalmente. Pasaron cerca de dos años hasta que se produjera el reencuentro de Le Corbusier con la cultura germana.

1.7 W. Ritter: Un nuevo episodio en el espíritu del Romanticismo alemán tardío

Pese al apreciable interés que demostró hacia la obra de Wagner, es probable que Le Corbusier no llegara a conocer ninguno de sus ensayos teóricos durante el tiempo que vivió en Viena, entre 1907 y 1908. Sin embargo, a partir de 1910, tuvo la oportunidad de acercarse nuevamente a algunas de las lecciones sobre arte provenientes de Wagner y Semper. En este apartado estudiaremos cómo, un nuevo mentor que conoció en Alemania, pudo ser el puente efectivo para el reencuentro de Le Corbusier con el espíritu del Romanticismo alemán tardío.

compartieron habitación durante los últimos días que Le Corbusier permaneció en París, entre octubre y noviembre de 1909. Le Corbusier lo describe como una persona de apariencia oscura y siniestra.

Le Corbusier conoció a William Ritter (1867-1955)⁵² en mayo de 1910, a los pocos días de su arribo a Múnich (Dumont, 2014, pág. 47). Llegó a él gracias a la intervención de L'Eplattenier, quien ansiaba que, en esta nueva oportunidad, su discípulo aproveche mejor las lecciones del mundo germano. Con el tiempo, Ritter se convirtió en uno de los cuatro mentores que Le Corbusier reconoció haber tenido en su vida⁵³. El escritor fue, sin duda, la persona con mayor influencia en su formación artística entre 1910 y 1917 (Le Corbusier, 2013, pág. 8).

Ritter transmitió a Le Corbusier incontables instrucciones y conocimientos. Reforzó en el joven arquitecto la vocación de servir al deber romántico de lo bello: *Le devoir de beauté*⁵⁴. La correspondencia entre ellos demuestra que fue, además, su promotor artístico, profesor de redacción y confidente. Le instruyó en la etnografía de las culturas tradicionales latinas y centroeuropeas. Fue, así mismo, el principal instigador del viaje que realizó Le Corbusier a los países del suroriente europeo en 1911—el célebre *Voyage d'Orient*—al otorgarle la misión de observar el arte todavía intacto, en sus orígenes y en su autenticidad (Dumont, 2014, pág. 71). Un tema relevante pero inadvertido en las biografías de Le Corbusier o en los estudios que indagan su relación con Ritter, es que fue él quien le instruyó, por primera vez, en la doctrina de la Iglesia Católica⁵⁵. Estas lecciones debieron

⁵² William Ritter era hijo del arquitecto e ingeniero hidráulico Guillaume Ritter, quien construyó el primer sistema de suministro de agua potable en Ginebra y La Chaux-de-Fonds. Como arquitecto, Guillaume Ritter diseñó y construyó la basílica neogótica de *Notre-Dame-de-l'Assomption*, en Neuchâtel (1897 a 1906).

⁵³ Los cuatro maestros que Le Corbusier dijo haber tenido en su vida fueron: Charles L'Eplattenier, Auguste Perret, William Ritter y Amédée Ozenfant.

⁵⁴ Ver, en Ritter W., *Edmond de Pury*, Genève, 1913, pág. 47.

⁵⁵ El conocimiento de la doctrina de la Iglesia católica fue decisivo para que, en su vida, Le Corbusier acepte participar en la construcción de 4 complejos de edificios para la congregación de la Orden de Predicadores, pero al mismo tiempo se niegue a trabajar para otras denominaciones cristianas.

resultar provechosas al momento de aceptar los encargos y desarrollar los proyectos para la Orden de los Predicadores en la década de 1940. La intensa relación de amistad entre Le Corbusier y Ritter duró desde el periodo en que se conocieron en Múnich hasta que el arquitecto trasladó su residencia a París, de forma definitiva, siete años más tarde. En París, Le Corbusier se distanció del escritor y halló un nuevo maestro en la persona de Amédée Ozenfant (Brooks H. A., 1997, pág. 501).

En el período agitado cuando aprendemos a conocer a los hombres, donde dejamos los años de estudio para embarcarnos con confianza en el gran juego de la vida que creemos abierto a las personas de buena voluntad, donde todas las fortalezas—la perseverancia, la convicción, el conocimiento—se ofrecen sin restricciones con la ingenua pretensión de sacudir el muro de la indiferencia cotidiana; en ese momento encontré a un viejo amigo con quien compartir mis incertidumbres y asombros. Él no creía en Cézanne y menos aún en Picasso, pero eso de ninguna manera nos separó. Él era un sabio. Su corazón caía en trance ante los fenómenos de la naturaleza y ante las luchas que destrozan a los hombres. Recorrimos juntos a través de grandes paisajes de importancia histórica: lagos, tierras altas, los Alpes. Y lentamente, poco a poco, me fortalecí, descubrí que sólo se puede contar con las fuerzas propias. Este amigo fue William Ritter (Le Corbusier, 2013, pág. 8); (Traducción propia).

Ritter se desempeñó como escritor, periodista, acuarelista, crítico musical y de arte. Publicó una decena de libros, entre novelas, biografías y ensayos. Era un entendido en la historia y en los últimos acontecimientos culturales de Italia, Francia, Alemania y los países de Europa Central. Admiró desde muy joven a Richard Wagner. Uno de los primeros acontecimientos destacados en su biografía, fue el viaje que realizó al Teatro de la Ópera de Bayreuth, en 1886, junto al ocultista francés Joséphin Péladan⁵⁶. Retornó a

⁵⁶ Joséphin Péladan fue otro admirador de Wagner que, como Édouard Schuré, condujo las enseñanzas del compositor por la vía del misticismo. Fundó, en 1890, la sociedad esotérica Orden de la Rosa Cruz del

Bayreuth en tres ocasiones durante el siguiente decenio y llegó a entablar amistad con el círculo familiar del compositor (Dumont, 2014, pág. 11).

La impronta de Wagner está presente en muchos libros y artículos de Ritter, pero especialmente en *Etudes d'art étranger* (1906). En este libro, que leyó Le Corbusier⁵⁷, (como seguramente debió leer la mayor parte de los escritos de su amigo y mentor), está la prueba de un vínculo entre el futuro maestro de la Arquitectura Moderna y las ideas del compositor alemán. Influidos por Wagner, Ritter y Le Corbusier reconocieron la necesidad de una nueva síntesis de las artes. En el prólogo de *Etudes d'art étranger*, Ritter elogia un escrito de 1904, por Camille Mauclair⁵⁸, titulado “La identidad y la fusión de las artes”

Templo y del Grial. Entre otras actividades, esta sociedad secreta organizó una serie de salones de exposiciones de arte inspiradas en la espiritualidad y el simbolismo de la obra de Wagner. Tres décadas más tarde, entre 1910 y 1914, Ritter y Péladan colaboraron en la revista de la Société Internationale de Musique S.I.M. En octubre de 1910 Ritter solicitó al director de la revista que incorpore a los hermanos Jeanneret como corresponsales en Berlín. Albert llegó a publicar algunos artículos de crítica musical pero Le Corbusier se excusó de hacerlo (Dumont, 2014, págs. 61-74). Le Corbusier se refiere a Joséphin Péladan en *Précision*: “El Sââr Péladan que era tan inteligente y pese a ser un helenista apasionado, me decía: «¡Yo quisiera ser rey: haría decapitar a todos aquellos que se atreven a dibujar y construir, hoy, un entablamento griego!»” (Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, pág. 69); (Traducción propia).

⁵⁷ Un ejemplar de *Etudes d'art étranger*, con dedicatoria del autor a Le Corbusier, reposa en los archivos de la Fundación Le Corbusier. El libro se encuentra registrado con el código FLC J 123.

⁵⁸ Le Corbusier menciona a Camille Mauclair 50 años más tarde en el *Mensaje a los estudiantes de la Arquitectura* (1957), pág. 52: “Me declararon polemista y se estancaron allí prefiriendo insistir en sus convicciones y no leerme (...) Más bien se leía a Camille Mauclair que había reunido en un libro los quince artículos de su campaña en el *Figaro* contra la arquitectura moderna, campaña que respondía a los deseos de las Cámaras de oficios de los carpinteros y de los artesanos en piedra, pizarra, tejas y cinc”. El libro de Mauclair, al que hace referencia Le Corbusier, se titula *L'architecture va-t-elle mourir?* (1933).

[*L'identité et la fusion des Arts*]⁵⁹. El libro de Mauclair reconoce el valor del ideal wagneriano de la fusión de las artes pero cuestiona la capacidad del compositor para lograr cabalmente el objetivo. En base al argumento de Mauclair, Ritter observa que, en la obra de Wagner, la reunión de las artes no se realiza más que en “ciertos minutos sublimes”; sumado al hecho, insinúa Ritter, de que Wagner carece del gusto francés para la plástica:

Un genio como Wagner puede muy bien tener un gusto pictórico dudoso, y lo ha demostrado. Realmente sería demasiado bueno tenerlo todo [...] Y este es el lugar para llegar a un entendimiento o, más bien, para notar que no nos llevamos bien, en otras palabras, que un alemán o un inglés sufren menos en Bayreuth que un francés (Ritter, 1906, pág. 10); (Traducción propia).

Aquí se advierte que hay dos formas distintas de entender la condición de “integración de las artes”. La primera coincide con el concepto de *estilo*, donde, como reconocía Semper, todas las artes guardan relación con el estado de la sociedad humana que las crea. La segunda, en cambio, como la concibe Wagner, supone la integración temporal—escenográfica—de las artes en una “obra de arte total” abstraída del mundo.

Ritter no dejaba de admirar a Wagner, pero consideraba que la unificación de las artes debía ser una verdadera síntesis integrada a la vida y no sólo un espectáculo musical transitorio. En este punto, el autor de *Etudes d'art étranger*, devuelve al concepto *síntesis de las artes* el sentido que tuvo originalmente, como *Inbegriff der Künste*, en las teorías de Semper. Sostiene que “Si (Wagner) hubiera sido un pintor, escultor y arquitecto, además, o

⁵⁹ “L'identité et la fusion des Arts” es un capítulo del libro *Idées Vivantes* (1904) de Camille Mauclair. Un apartado extenso dentro del capítulo se titula “Wagner et la fusion des arts”. Dice Mauclair: « Wagner a essayé la synthèse extérieure des arts pour en imposer la synthèse intérieure dans l'âme de l'auditeur. Sa volonté, son génie ont tout brisé pour parvenir à créer une oeuvre de synthèse homogène. Il a réuni des conditions exceptionnelles, il les a entassées fastueusement en piédestal à sa gloire, et cette gloire est immortelle. C'est précisément pour cela qu'il est licite de la placer en dehors d'une discussion sur le wagnérisme, et de parler librement de celui-ci » (Mauclair, *Idées Vivantes*, 1904, pág. 204).

sólo un hombre con una visión tan estéticamente desarrollada como su mente, habríamos tenido incluso espectáculos mejor integrados” (Ritter, 1906, pág. 22); (Traducción propia). “En resumen, llegué a la conclusión:” afirma más adelante, “de que el trabajo de Bayreuth, como espectáculo de belleza, no ha dicho su última palabra porque la puesta en escena del drama wagneriano está en perpetuo desarrollo” (Ritter, 1906, pág. 23); (Traducción propia). En estas afirmaciones, Ritter parece anticipar los designios artísticos que le correspondería trazar a Le Corbusier, el discípulo que estaba a pocos años de conocer.

En el prólogo de este libro se encuentra otra idea que resuena en los escritos posteriores de Le Corbusier y que permite comprender el sentido de uno de sus enunciados más conocidos y controversiales. Dice Ritter, acerca de la obra de Wagner, que “el teatro es una máquina para hipnotizar, un mecanismo de sugerencias ilusorias y complejas” (Ritter, 1906, pág. 14); (Traducción propia). Recordemos que Le Corbusier escribió, primero en 1920 en la revista *L’Esprit Nouveau* y después, en 1923, en *Hacia una arquitectura*, que “una casa es una máquina para habitar” y también que el Partenón es una “máquina de conmovir” (Le Corbusier, 1998, pág. 73 y 173). Dentro del ámbito de su contexto cultural podemos entender que estas definiciones no tienen ninguna fundamentación racionalista o funcionalista, como se podría pensar, sino que deben ser leídas desde el espíritu romántico que las originó. La máquina no es aludida en un sentido literal, racionalista y pragmático, sino como objeto plástico, como símbolo romántico del perfeccionamiento del trabajo humano y como representación, a la vez, de la complejidad y del espíritu de síntesis de la modernidad.

Otro concepto que hallamos en *Etudes d’art étranger*, que nos permite suponer el alcance de las ideas que compartió Ritter con Le Corbusier, es el de la “caja de milagros”. En este libro de 1906, Ritter se refiere al espacio de la sala de espectáculos wagneriana como “los cuatro muros de la caja de sorpresas” [*boîte à surprise*] (Ritter, 1906, pág. 21). Una idea análoga apareció años más tarde en las propuestas de Le Corbusier, quien denominaba “caja de milagros” [*boîte a miracles*] a las piezas prismáticas rectangulares que debían contener los teatros experimentales en sus proyectos de museos para Tokio, Ahmedabad y otros conjuntos edificados en la década de 1950. Probablemente por ello esas piezas

arquitectónicas fantásticas que nunca llegaron a realizarse conllevan un dejo dramático wagneriano, aunque el autor prefiera reconocer su origen en la comedia del arte italiana:

El verdadero constructor, el arquitecto, puede concebir los edificios que os serán los más valiosos porque posee en el más alto grado el conocimiento de los volúmenes. De hecho, puede crear una caja mágica que contenga todo lo que vuestro corazón pueda desear. Escenarios y actores materializan el momento en el que la cajita mágica aparece; la cajita [...] lleva en sí cuanto es necesario para realizar milagros, levitación, manipulación, distracción, etc. El interior del cubo está vacío, pero vuestro espíritu inventivo lo llenará con todo aquello que constituya vuestros sueños, a semejanza de las representaciones de la antigua *Commedia dell'Arte* (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, pág. 168-173); (Traducción propia).

Ritter publicó otros libros con Wagner como figura central. Entre ellos uno muy extenso (tiene más de 750 páginas) titulado *Tendencias de la música alemana y austríaca después de la muerte de Wagner* (1921) [*Les Tendances de la musique en Allemagne et en Autriche depuis la mort de Wagner*]. Pero, sobre todo, dedicó decenas de monografías y artículos al arte musical que resultó de la herencia creativa de Wagner en los compositores posrománticos y modernos de Alemania, Austria, Checoslovaquia y Hungría⁶⁰.

Otro de los temas predilectos de Ritter fue la relación entre el arte popular y el arte culto en los pueblos eslavos del centro y el sureste europeo. La colección de objetos cerámicos que exhibía en su residencia de Múnich, motivó a Le Corbusier a explorar las regiones remotas de los Balcanes y a adquirir sus propias piezas de orfebrería popular. En esto,

⁶⁰ Richard Strauss, Gustav Mahler, Bedřich Smetana, Antonín Leopold Dvořák, Josef Suk y Arnold Schönberg, crearon música sinfónica a la manera de Wagner, es decir, llevando las leyes de la tonalidad a los límites de lo conocido e incorporando el sentimiento de la cultura popular.

tanto Ritter como Le Corbusier, se aproximaron a las aficiones de Semper (Le Corbusier, 2005, pág. 51).

Una noche de verano, sobre una colina bordeada por el Danubio en los alrededores de Budapest, entre las casas de los campesinos, una melodía “lenta e inefablemente triste”, llevó al joven arquitecto a recordar la obra de Richard Wagner:

Era un saxofón o un corno inglés; la escuché con la emoción con la que se oye al pastor interpretar su viejo canto cuando muere Tristán. Que rara consonancia, grandiosa en la naturaleza adormecida... (Le Corbusier, 2005, pág. 48).

Las lecciones que transmitió Ritter a Le Corbusier sobre los principios del Romanticismo alemán tardío se aprecian, de igual forma, en una carta fechada el 21 de diciembre de 1911. A la manera de Hans Sachs (el maestro cantor de Núremberg), Ritter exhorta a Le Corbusier a buscar la fusión entre la sabiduría y el sentimiento en el arte, y a seguir los principios del Clasicismo romántico de Weimar, representados en la figura de J. W. Goethe (1749-1832):

¡Envidio tu juventud, tu fuerza y tu salud! Aprovéchalas al máximo y no las desperdicias inútilmente. Sé imperioso e irresistible como un torrente, pero como un torrente humano que posee el poder supremo de no destruir nada, ni siquiera su propia existencia. Piensa en Goethe y resuelve dentro de ti el problema apolíneo y dionisiaco según la lección de Athena. Que tu asenso a la Acrópolis no haya sido en vano. (Dumont, 2014, pág. 166).

La admiración que sentía Le Corbusier por la obra de Richard Wagner decayó a lo largo de la década de 1910 debido, en parte, al aumento de las tensiones que finalmente condujeron a un nuevo conflicto armado entre Francia y Alemania. La guerra fortaleció sus vínculos emocionales con el país galo y alimentó su desprecio hacia la nación germana. Al migrar a París quiso dejar atrás aquello que más le ataba a la cultura alemana del siglo XIX, la amistad con Ritter. Así se expresa en la última carta que le escribió, el 4 de octubre de 1917, antes de viajar a París: “Mañana cumpliré 30 años. Al menos sabré que el arte y los

negocios no deben mezclarse. Me repliego en el concepto latino y dejo el Werkbund a los *Boches*⁶¹ (Dumont, 2014, pág. 582).

Le Corbusier vivió una década envuelto en la atmosfera de la cultura del Romanticismo alemán tardío, desde su llegada a Viena en 1907, hasta su traslado definitivo a París en 1917. Quizás no conoció los escritos de Semper ni mostró mayor interés por los escritos de Nietzsche. Probablemente nunca cambió su predisposición a rechazar todo lo alemán, pero las lecciones recibidas desde la obra de Richard Wagner y de otros compositores de la segunda mitad del siglo XIX, y ampliadas gracias a las enseñanzas de Édouard Schuré y William Ritter, le bastaron para cosechar los frutos más jugosos de esa cultura.

Charles Baudelaire admiraba a Wagner y no tuvo ningún empacho en reconocerlo. Su “Tannhäuser en París”, publicado en 1861, es el reflejo del intercambio de ideales romántico-tardíos que existió entre los artistas de Francia y Alemania. Pero medio siglo más tarde, la generación de Apollinaire se encargó de maldecir, desde París, cualquier lazo con la cultura alemana del siglo XIX. Le Corbusier, unido a las filas del *avant garde* francés, también negó cualquier vínculo. Para él, distanciarse de la cultura alemana lo obligaba a alejarse de Ritter. Así como se alejó de L’Eplattenier para adoptar a Ritter como su nuevo mentor, ahora dejaba a Ritter para seguir a Ozenfant. Aun así, los frutos del Romanticismo persistieron y Wagner no dejó de representar el inicio del espíritu nuevo en las artes. Es así que la declaración de intenciones del primer número de L’Esprit Nouveau manifiesta que la revista se ocupará de la estética nueva en la música a partir de Wagner (L’Esprit Nouveau, 1920, núm. 1, pág. I).

En 1925, en *L’Art décoratif d’aujourd’hui* Le Corbusier volvió a referirse a Richard Wagner, pero esta vez para rechazarlo sin tapujos.

⁶¹ *Boches* era un término peyorativo con el que los franceses designaban a los alemanes en tiempos de guerra.

La belleza general nos atrae y la belleza heroica nos parece un incidente teatral. Preferimos a Bach sobre Wagner y al espíritu del Panteón sobre el espíritu de la catedral [*Le beau général nous attire et le beau héroïque nous semble un incident théâtral. Nous préférons Bach à Wagner et l'esprit du Panthéon à celui de la cathédrale*] (Le Corbusier, 1925, pág. 37) ; (Traducción propia).

Dos años antes, en *Vers une architecture*, Le Corbusier había manifestado que la catedral gótica no era una obra plástica, ni un objeto bello de orden emocional, sino un drama, una provocación asombrosa, pero de orden sentimental (Le Corbusier, 1923, pág. 19). Si pensamos en el célebre “acorde de Tristán”, por ejemplo, cobra sentido la comparación entre Richard Wagner y la catedral gótica. El acorde que se escucha en los primeros segundos de *Tristán e Isolda* es la introducción premeditada de un efecto inquietante y provocador. En esta obra el asombro reemplaza intencionalmente a la belleza; el sentimiento reemplaza a la emoción pura; el espíritu gótico reemplaza al espíritu clásico greco-latino. A estas dos formas de expresión artística se refiere Le Corbusier cuando equipara a Wagner con la catedral gótica y a Bach con el Panteón. Los primeros buscan el asombro, los segundos la belleza. Le Corbusier se había decidido por lo bello⁶². Pero el espíritu del romanticismo decimonónico vivirá mucho tiempo en sus escritos. Los ejemplos sobran. Su lucha—como las de Goethe y Schiller—se define entre lo que considera un pasado ciegamente idealista y un futuro tercamente materialista:

Este momento de la arquitectura YA NO está en la producción agonizante y carroñera de las academias conservadoras y ciegas de las épocas premaquinistas. La arquitectura es el resultado del espíritu de una época: avanza, siguiendo la ley que rige el mundo.

⁶² En “El caso Wagner”, Nietzsche acusó al compositor de preferir lo asombroso por sobre lo bello (Nietzsche, Escritos sobre Wagner, 2003, pág. 204).

Pero el sentido normal de la arquitectura: emocionar, no es admitido, en este momento, por los jóvenes, por los que vienen y que, en guerra abierta con la Academia, hacen la guerra a todo lo que lleva el título "arquitectura". Disgustados por las mentiras de las Escuelas, impulsados por un feroz deseo de pureza, helos aquí, negando lo que en el fondo de sus corazones es su única y hermosa pasión.

... Un *sentimiento sublime*, mientras que para las mentes mediocres no se trata más que de satisfacer necesidades materiales (Le Corbusier, *Une maison un palais*, 1989, pág. 2); (Traducción propia).

Las coincidencias significativas que hallamos entre Wagner y Semper parecen ser las mismas que existen entre Semper y Le Corbusier. Además de apelar a la síntesis de las artes—al descubrimiento de un estilo apropiado para su tiempo—los tres defienden reiteradamente, en sus enunciados, al artista libre y a la autonomía del arte frente a los intereses externos. Adicionalmente, los tres son conscientes de la importancia del espíritu de la época en la definición del estilo. Una pieza musical es, para Wagner, lo mismo que una vasija cerámica para Semper, o una máquina industrial para Le Corbusier. Todas ellas describen la esencia del espíritu de un pueblo y de una época.

En los productos de cualquier pueblo quedan impresos los rasgos generales de su cultura: “Una balada o un estribillo popular bastan para representar en un instante y bajo los rasgos más complejos y más sorprendentes, el carácter de cualquier época o cualquier nación” dice Wagner (Baudelaire, 1861, pág. 28); “En general, se puede conocer la naturaleza de un pueblo y el nivel de su desarrollo examinando los objetos cerámicos que creó” sostiene Semper (Semper, 2014, págs. 313-314); “El maquinismo, hecho nuevo en la historia humana, ha suscitado un espíritu nuevo. Una época crea su arquitectura que es la imagen clara de un sistema de pensamiento”, concluye Le Corbusier (Le Corbusier, 1998, pág. 69). Desde la noción de estilo, como huella distintiva, es posible entender, también, aquella frase que le gustaba repetir a Le Corbusier: “por la garra se conoce al león” (Le Corbusier, 1926, pág. 345).

1.8 Comentarios a los vínculos “causales”

Al cierre del Capítulo 1 podemos colegir que, en sus años de formación, Le Corbusier sí se encontró de forma reiterada, aunque indirecta, con los enunciados esenciales de la Teoría del estilo de Semper. La huella del teórico alemán estuvo presente en los libros que le influenciaron, como *Der Städtebau* y *Les grands initiés*; también en el legado cultural de Richard Wagner; en las conferencias y publicaciones de los miembros del Deutscher Werkbund; en los escritos de Alois Riegl, Adolf Loos, Joseph Gantner y Victor Basch; y en el intercambio de ideas que mantuvo con William Ritter y Auguste Klipstein. Si bien parece ser que Le Corbusier no conoció de primera mano las teorías, ni se interesó en la obra construida del arquitecto alemán, sí pudo enriquecerse indirectamente en sus ideas. Aun cuando pareció eludir intencionalmente cualquier vínculo directo con Semper, no pudo esquivar las piezas teóricas dispersas del legado semperiano que encontró en su camino. Aquellas piezas aisladas constituían lo que él mismo buscaba con afán.

La deuda que existió entre otros artistas de las vanguardias modernas, como Stravinsky, Satie, Debussy o Schönberg, hacia el Romanticismo alemán tardío, representado en la figura de Richard Wagner, no es muy distinta a la que hubo entre Le Corbusier y Semper, aunque en este caso no se la apreciara de un modo tan directo y consciente. En el primer caso esa influencia ha sido reconocida y ha permitido comprender la continuidad histórica y apreciar el gran despliegue formal que vivió la música durante el último siglo. En el segundo, no se ha observado, o se ha observado muy poco esa influencia y más bien se ha insistido en la ruptura de la tradición arquitectónica entre los siglos XIX y XX.

Los elementos de la Teoría del estilo que Le Corbusier debió apreciar en las experiencias previamente mencionadas se resumen en dos principios: Primero, el reconocimiento de la autonomía del arte y la arquitectura frente a la ciencia y la industria; y Segundo, el llamado a la integración de las artes en respuesta a las condiciones materiales y espirituales de cada época. Sobre estos principios se afirman los postulados teóricos de Semper, en *Der Stil* y Le Corbusier, en *Vers une architecture*.

2 Vínculos “casuales”

Un aporte crucial de Semper a la teoría de la arquitectura fue el de relativizar la producción arquitectónica respecto al carácter particular de cada pueblo y de cada época. En su Teoría del estilo, la arquitectura se alejaba de la aspiración a un ideal estético absoluto e inamovible, para incorporar las variables del tiempo y el lugar; pero sin dejar de reconocer la existencia de un sistema de elementos, normas y formas propias de la disciplina. La Teoría del estilo es una teoría acerca del cambio de la imagen visible y la permanencia de la forma inteligible en el arte.

Sin conocer de primera mano las teorías de Semper, Le Corbusier pudo intuir las por sí mismo, o reconstruirlas a su modo a partir de los fragmentos dispersos del legado teórico semperiano que halló en el camino durante sus años de formación. Las coincidencias significativas entre los postulados teóricos de ambos sobrepasan la explicación de una influencia directa—posibilidad que fue descartada en el capítulo anterior—y rebasan el influjo que ejerció en ellos el ambiente cultural del periodo histórico que los une y separa a la vez: el Romanticismo tardío. Más allá de las explicaciones causales, hallamos en las

coincidencias significativas que hay entre ellos, en materia de creación arquitectónica, los rasgos de un empeño común por “levantar el velo de Isis”⁶³ y comprender los mecanismos primordiales y perennes del arte. Este capítulo se orienta a cotejar las ideas artísticas de Semper y Le Corbusier alrededor del concepto de *estilo*.

2.1 Un conflicto entre las caducas normas internas de la disciplina y las vertiginosas transformaciones de la realidad

El concepto “estilo” ocupó una posición central en las discusiones al interior de la cultura arquitectónica alemana del siglo XIX. La generación nacida en torno al mil ochocientos creció sumergida en la corriente del movimiento romántico y entró en conflicto con los ideales de las generaciones precedentes. Los cambios en la economía y en las relaciones políticas internacionales, sumados a las constantes innovaciones en la ciencia y la industria, alteraron drásticamente la vida y, por tanto, la recepción de los principios arquitectónicos heredados del siglo anterior. Además del debilitamiento del ideal neoclásico-academicista y de las reglas artísticas derivadas de aquel ideal, la arquitectura europea enfrentaba la presión de las grandes transformaciones tecnológicas y sociales de la Primera Revolución Industrial. En este contexto surgió en Alemania, hacia 1830, un debate sobre el estilo en las artes que se prolongó hasta las primeras décadas del siglo XX.

La palabra estilo, *Stil* en alemán, parece derivar del latín *stilus*, vocablo con el que se designaba a un instrumento, tipo punzón, utilizado para marcar impresiones gráficas sobre un soporte plano cubierto de cera. El mismo término se habría empleado, por extensión, para referirse a las características particulares que distinguían el trabajo de cada uno de los artesanos o gremios de artesanos que utilizaban dicho instrumento. Desde entonces el concepto estuvo relacionado con la idea de huella distintiva y, en el caso de la historia del arte, con la noción de indicio del espacio temporal y geográfico al que se debía una obra.

⁶³ Respecto al velo de Isis, ver: Semper, *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, 2014, pág. 240 y Le Corbusier, *Modulor 2: La parole est aux usagers*, 1953, pág. 304.

Este fue el sentido con el que todavía se entendía el concepto *estilo* en la segunda mitad del siglo XIX y que impulsó a Nietzsche a escribir, en 1873, que “La cultura es ante todo la unidad de estilo artístico en todas las manifestaciones vitales de un pueblo” y a equiparar la barbarie—la antítesis de la cultura—“con la carencia de estilo y con la mezcolanza caótica de todos los estilos” (Nietzsche, 1988, págs. 30-31).

Al igual que Nietzsche, Rudolf Wiegmann (1804-1865) y Semper, entre otros arquitectos alemanes del mil ochocientos, consideraban que el estilo era la *imagen unitaria y viva* que las circunstancias de una época dejaban grabada en todos sus productos y creaciones. Para ellos el estilo no era una alternativa a escoger en el catálogo de “los estilos” sino sencillamente una consecuencia ineludible de la cultura; una huella característica que, de manera consciente o no, dejaban los pueblos en su transitar por el mundo.

Por otro lado, ya en el siglo XX, surgieron las voces de algunos personajes influyentes, como Hermann Muthesius o Sigfried Giedion, que veían en el concepto de estilo, un pretexto desapegado de la realidad y una excusa para apropiarse de las *figuras inertes* sustraídas del pasado⁶⁴. Fue así que el término sufrió un cambio de significado paralelamente a la génesis y el desarrollo del Movimiento Moderno.

Le Corbusier se mantuvo en medio de esas dos posiciones. Al igual que Muthesius y Giedion, rechazaba la idea de estilo como procedimiento de apropiación superficial de la apariencia exterior de las obras de arquitectura del pasado o de las obras de arquitectura de otros pueblos. Por ese motivo afirmó que “Los «estilos» son una mentira” [*Les «styles» sont un mensonge*] (Le Corbusier, 1923, pág. 67) ; y repudió las “usurpaciones del folklore” y las “vestiduras sentimentales de otras épocas” como las bautiza en *L’Art*

⁶⁴ El título del libro que publicó Muthesius en 1902 *La arquitectura de estilo y el arte de construir* [*Stilarchitektur und Baukunst*] representa claramente su posición. Él rechazaba el paradigma clásico del estilo a favor de una actitud pragmática y realista afirmada en la construcción.

décoratif d'aujourd'hui y en *Vers une architecture* (Le Corbusier, 1925, pág. 27); (Le Corbusier, 1998, pág. XVI).

Nótese, sin embargo, que en *Vers une architecture*, Le Corbusier distingue la palabra estilo, en singular, de la palabra «estilos», en plural, encerrando a esta última entre comillas latinas. Esto es porque, a la vez que daba la razón a Muthesius, coincidía con las premisas de Semper y admitía que *el estilo* era el resultado del sentimiento unánime de una época. Por eso afirmó que “El estilo es un principio que anima todas las obras de una época y que resulta de un estado de espíritu caracterizado. Nuestra época fija cada día su estilo” [*Le style, c'est une unité de principe qui anime toutes les ouvres d'une époque et qui résulte d'un état d'esprit caractérisé. Notre époque fixe chaque jour son style*] (Le Corbusier, 1923, pág. 67). En otro ejemplo, respecto al contexto que rodeaba al pabellón de L'Esprit Nouveau en la exposición de 1925, Le Corbusier sostiene que “Los estilos no son al estilo de una época más que la modalidad accidental, superficial, añadida para facilitar la composición de la obra, para ocultar las fallas, para crear pompa” (Le Corbusier, 2013, págs. 105, Vol. 1); (Traducción propia).

2.2 El debate alemán sobre el estilo entre 1828 y 1911

El desarrollo de la arquitectura alemana del siglo XIX, con un sentido renovado de identidad nacional, se debió en parte al trabajo de Karl Friedrich Schinkel (1771-1841). La obra de Schinkel fue tempranamente reconocida como un esfuerzo de conciliación entre la historia y las nuevas demandas técnicas y artísticas de la naciente Confederación Germánica. Era el indicio del surgimiento de un estilo alemán propio (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 35). Sin embargo, las continuas presiones tecnológicas y sociales demandaban una mayor actualización de las reglas internas de la disciplina. Para algunos de sus contemporáneos el estilo adintelado de la arquitectura helénica, popularizado por Schinkel, resultaba técnicamente limitado y contrario al espíritu nacional, a las severas condiciones climáticas de los estados germánicos y a los requerimientos funcionales de la época.

La falta de una definición clara de los ideales al interior de la disciplina era motivo de intensas controversias. Las discusiones protagonizadas por los arquitectos Heinrich Hübsch (1795-1863), Rudolf Wiegmann, Carl Albert Rosenthal (1801-1879), Johann Wolff (1792-1869), Carl Bötticher (1806-1889) y Semper; giraban en torno a la posibilidad de recuperar alguno de los estilos del pasado, fusionarlos de algún modo o descubrir uno completamente nuevo⁶⁵.

La concepción academicista-idealista de una arquitectura afirmada en un sistema de leyes eternas e inamovibles, tenía los días contados. El paradigma académico de las Bellas Artes se desmoronaba. Algunos autores de talante pragmático-materialista promulgaron la renovación de las formas arquitectónicas bajo el dictado del progreso técnico. Para ellos, la arquitectura era un producto social determinado desde ciertas fuerzas externas, tales como el perfeccionamiento de los procesos constructivos y las nuevas demandas funcionales.

Una tercera posición surgió entonces, a mediados de siglo, para defender la autonomía de la arquitectura; pero ya no desde un argumento estático e idealista. Los defensores de esta alternativa, entre quienes sobresale la figura de Semper, imaginaban un proceso dialógico en el que las normas internas de la disciplina debían ser continuamente actualizadas, frente a las fuerzas externas de la realidad, para alcanzar una nueva síntesis temporal.

En 1828, al tiempo que concluían las obras de construcción del Staatliche Museen de Schinkel, en Berlín, el arquitecto Heinrich Hübsch publicó un polémico libro titulado *¿En qué estilo debemos construir? [In welchem Style sollen wir bauen?]*. El autor opinaba que el estilo adintelado adoptado por Schinkel no satisfacía las demandas arquitectónicas de su tiempo. En su tratado sostiene la tesis de que el estilo arquitectónico de una época debe

⁶⁵ Heinrich Hübsch defendía la recuperación de la arquitectura románica; Rudolf Wiegmann abogaba por el estilo griego adintelado, a lo Schinkel; Carl Albert Rosenthal, era pro germánico, a la manera de Hübsch; Johann Wolff estaba a favor de una conciliación entre ambas tradiciones; y Carl Bötticher abogaba a favor de un tercer estilo que sintetizara a los dos.

estar determinado fundamentalmente por unos “principios formativos naturales” de carácter material y técnico, además de por razones climáticas. “Se puede decir que sólo hay dos estilos originales”, afirma Hübsch, “el estilo recto helénico, de piedras horizontales arquitrabadas, y el estilo curvo, de bóvedas y arcos”. Adicionalmente, añade, que ambos estilos son inconciliables (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 65).

Gran parte de la controversia de aquel tiempo se basó en la dualidad entre estos dos estilos referenciales. El primero era defendido por las posiciones favorables a la autonomía de la arquitectura frente a la técnica y el segundo por las facciones deterministas sujetas a las variables materiales y constructivas. Para Hübsch, el estilo de bóvedas y arcos, o estilo de arco de medio punto [*Rundbogenstil*], correspondía mejor a la disponibilidad de materiales y a las necesidades espaciales y condiciones climáticas de los estados alemanes. Como explica en su tratado, consideraba que “al usar bóvedas para soportar la cubierta se requiere menos de la mitad de la masa de materia que requería la arquitectura griega sin temer por la inestabilidad del edificio, lo cual, con nuestras frágiles piedras es una amenaza constante en los arquitrabes horizontales” (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 72); (Traducción propia).

La posición a favor del *Rundbogenstil*, que defendía Hübsch, atrajo la oposición crítica de otros autores que, como Schinkel, abogaban a favor del estilo neogriego adintelado. Wiegmann contribuyó al debate con el artículo “Observaciones sobre el tratado *¿En qué estilo debemos construir?*” (1829). La crítica de Wiegmann a la tesis de Hübsch se orientó a rebatir el determinismo materialista de su teoría. “El arte es como un libro viviente en el que las naciones registran fielmente, como pueden, sus vidas, sus sentimientos y las tendencias de la época”, sostiene el autor. “Todo el tratado (de Hübsch)”, dice más adelante, “parece estar impregnado por la noción de que la materia domina la mente, mientras que es cierto todo lo contrario” (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 105); (Traducción propia). Wiegmann considera que el estilo es más que el resultado de las determinantes constructivas y más que una simple elección entre el arco románico o el arquitrabe helénico. En su opinión, el arte es un ente animado que

refleja y nutre el carácter de una nación y de una época, y el estilo es fundamentalmente la expresión de ese carácter.

En el espíritu romántico de la época, Wiegmann defiende la autonomía del arte y la libertad creativa del artista. Sostiene que la construcción no es la causa sino el resultado de una idea formal y que la idea formal debe surgir de cada artista libre pero sensible al espíritu de su tiempo (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 106). Las conclusiones a las que llega el autor, en 1829, se anticiparon a los postulados análogos que emitió Semper en la Teoría del estilo y a los argumentos de Le Corbusier a favor de una arquitectura de espíritu nuevo:

Nuestro arte debe representar el tiempo presente del mismo modo en que el arte del pasado representó su propio tiempo ¿Acaso no ha sido así siempre, sin la necesidad de un esfuerzo consciente, en el arte de todos los periodos y de todas las naciones? Los siglos XVII y XVIII se caracterizaban por las pelucas, y no es casualidad que las artes de aquellos tiempos reflejen el mismo espíritu, porque una época impregna su marca, sin distinción, en toda esfera de actividad. Desde el vestuario hasta la poesía, hallaremos gran uniformidad. Esta inevitable concurrencia de todo lo que es contemporáneo es probablemente la explicación del por qué nuestro tiempo, la edad de la corbata, no ha producido nada de importancia en comparación con otros periodos. Todo lo que resulta de una era le pertenece; pero, por supuesto, la cría se asemeja a la madre. (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 109); (Traducción propia).

Wiegmann sostiene además lo siguiente: “Somos criaturas del siglo XIX y necesitamos un gran esfuerzo para acercarnos a una comprensión escasa de un espíritu diferente, de modo que cualquier intento de producción con este espíritu resultaría en una mascarada, no en un arte verdadero y vivo” (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 109); (Traducción propia). El argumento de Wiegmann de que “no es posible apropiarse de las obras del espíritu de otros pueblos” resonará un siglo más tarde, con la voz de Le

Corbusier, en las páginas de “L’Esprit Nouveau”, reeditadas posteriormente en los libros *Urbanisme* (1925) y *L’Art décoratif d’aujourd’hui* (1925)⁶⁶:

El folklore es arrebatado por los perezosos y los estériles, para llenar el aire con un sonido ensordecedor de cigarras, para cantar mal con la canción y la poesía de los demás (Le Corbusier, 1925, págs. 30-31); (Traducción propia).

No podemos sustraer un sentimiento.

Solamente identificando los medios que la época pone a nuestro alcance para reunirlos en un conjunto coherente, conoceremos el sentimiento que, mediante nuestros trabajos minuciosos precisos y cotidianos, conducirá hacia una forma ideal, hacia un estilo (un estilo que es un estado mental), hacia una cultura (...) (Le Corbusier, 1925, pág. 33); (Traducción propia).

En 1844, una década después de la publicación del artículo de Wiegmann, el arquitecto Carl Rosenthal presentó una charla a favor de la posición pragmática del *Rundbogenstil*, frente al estilo griego adintelado que preferían los seguidores de Schinkel. En esta ocasión los argumentos no se reducían a razones técnicas y materiales, como ocurría en el tratado de Hübsch, sino que se amparaban, además, en la tradición de la cultura germánica cristiana. La charla de Rosenthal llevaba un título conforme al tratado de Hübsch, “*¿En qué estilo debemos construir? Una pregunta dirigida a los miembros de la Deutsche Architektenverein*”. El objetivo era el mismo, abogar en defensa del restablecimiento de los estilos de la tradición cristiana, manifestados primeramente en el arte románico y posteriormente en el gótico germánico. “Este estilo es más próximo a nosotros, en tiempo, en carácter nacional y en religión”, alegaba Rosenthal. “Nuestras necesidades, si no son las mismas, son muy similares”. (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992,

⁶⁶ Aquella fue una idea frecuente entre los pensadores del periodo romántico. Charles Baudelaire, por ejemplo, se refería a los “remedadores del sentimiento”. Ver “Del Sr. Ary Scheffer y de los remedadores del sentimiento” (Baudelaire, Salones y otros escritos sobre arte, 2017).

pág. 120); (Traducción propia). El autor señalaba, además, que no se corría el riesgo de atentar contra un estilo completo en sí mismo, porque, a su parecer, el estilo germánico no había llegado a desarrollarse plenamente en la Edad Media sino que su evolución se vio interrumpida, a medio camino, a causa de la crisis institucional de la iglesia Católica debida a la Reforma protestante. La idea de estilo de Rosenthal se reducía al carácter evocativo de los estilos del pasado. En su concepción, el término estilo aludía al aspecto externo de los referentes históricos del pueblo germano (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 120).

2.3 El estilo como imagen cambiante del lugar y del tiempo

Al mediar el siglo cobró fuerza el enfoque que proponía Wiegmann. Se intentaron superar las concepciones de estilo entendido como resultado obligado de las condiciones materiales y técnicas o como imitación de la apariencia superficial de las obras consideradas ideales del pasado. Este nuevo enfoque, menos reduccionista que los anteriores, vencía el prejuicio de la supuesta incompatibilidad entre los fundamentos del estilo helénico y el gótico, y reconocía la posibilidad de conjugar las virtudes esenciales de cada uno. Pero además, este enfoque llamaba a considerar otros factores relevantes en el devenir del estilo en las artes, especialmente el concepto romántico de *Zeitgeits* o espíritu del tiempo. Hallamos esta posición, por ejemplo, en las “observaciones” que dirigió, en 1845, el arquitecto Heinrich Wolff al congreso anual de arquitectos alemanes bajo el título de *“Einige Worte über die von Herrn Professor Stier bei der Architektenversammlung zu Bamberg zur Sprache gebrachten architektonischen Fragen”*.

El llamado de Wolff no perseguía el desarrollo de un estilo ecléctico superficial, sino la conjunción de las propiedades esenciales de los dos estilos históricos paradigmáticos. Buscaba reunir las cualidades estéticas del estilo griego con las ventajas constructivas de los estilos arqueados. La viabilidad de esta alternativa se había comprobado, unos años antes, en el edificio que proyectó Schinkel para la Bauakademie (1831-1836). El edificio de Schinkel representaba anticipadamente la posibilidad de un nuevo estilo arquitectónico

alemán. Mas su plena realización tardaría en llegar puesto que demandaba un mayor desarrollo de las técnicas constructivas basadas en pórticos de acero u hormigón.

Wolff buscaba establecer una teoría general de la arquitectura que ayudara a superar los conflictos y dudas que existían al interior de la profesión. Su tratado se sostiene en tres axiomas. El primero se refiere a la legitimidad de la búsqueda de lo bello en la arquitectura y a la comprensión de la belleza como el “ennoblecimiento del espíritu humano por medio de los sentidos”. El autor afirma que no se puede reducir el oficio al servicio exclusivo de las necesidades básicas sino que se debe considerar que la arquitectura debe “elear el espíritu además de despertar y fortalecer el sentido de orden” (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 127); (Traducción propia). El segundo axioma es acerca de la búsqueda y el establecimiento de las reglas objetivas de lo bello. Para esto, el autor recurre a las normas vitruvianas de orden, proporción y simetría. El tercer axioma se refiere al problema de la originalidad. Wolff se pregunta por el estilo que corresponde a su tiempo. En busca de una respuesta hace un repaso general a la historia de la arquitectura para descubrir el desarrollo del arte en virtud del carácter y las circunstancias históricas y de la condición de los recursos técnicos existentes en cada periodo (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 128). Nos hallamos frente a los mismos elementos que aparecerán más tarde en la Estética práctica de Semper: la indagación por lo bello en sí y por el sentimiento de lo bello respecto al espíritu de una época.

Al igual que Wolff, el arquitecto Carl Bötticher, discípulo y admirador de Schinkel, defendía la facultad de recurrir a los diferentes estilos históricos para, aceptando la tradición, encontrar los elementos útiles para el desarrollo de un nuevo estilo acorde a la época. En el artículo “Formas helénicas y germánicas de construcción con respecto a su aplicación a nuestras formas actuales de construcción” (1846), Bötticher refiere que los estilos helénico y germánico no son opuestos sino complementarios y “representan dos etapas de desarrollo que se han debido realizar antes de que pudiera ver la luz un tercer estilo que no rechazara ninguno de los anteriores sino que se basara en los logros de ambos”. (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 150 a 151); (Traducción propia). Pero Bötticher insiste en la importancia de atravesar las formas

exteriores de los estilos históricos y penetrar en sus “cualidades espirituales” para comprender su naturaleza y la razón esencial de sus formas:

Solo entonces podremos decidir qué parte de la tradición simplemente pertenece al pasado, fue válida sólo entonces, y por lo tanto debe ser rechazada y qué parte contiene la verdad eterna, es válida para todas las generaciones futuras y, por lo tanto, debe ser aceptada y retenida por nosotros. Esto sería verdadero eclecticismo, el eclecticismo del espíritu que reina a lo largo de la historia y a través del cual, en un desarrollo que se acelera gradualmente, la naturaleza conduce la esencia de cada cosa hacia su objetivo supremo y último. (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 151); (Traducción propia).

Bötticher recalca que el “eclecticismo del espíritu” al que se refiere no consiste en la adopción de la apariencia exterior de los estilos del pasado, “como en el eclecticismo convencional”, sino en el conocimiento de los diversos principios que generaron aquellas formas. Para Bötticher, el desarrollo del arte no debía considerarse un asunto de selectividad histórica entre las formas adinteladas y las formas arqueadas, como sugerían Hübsch y Rosenthal, sino un tema de evolución y de síntesis cada vez más rico y complejo. Al respecto escribió que “la aceptación y permanencia de la tradición, no su negación, es históricamente la única vía correcta para el arte” (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 159); (Traducción propia). Además advirtió, antes que Semper, que en los asuntos del estilo intervenían múltiples coeficientes enfrentados y complementarios.

En su ensayo, Bötticher critica a quienes buscan el nuevo estilo alemán simplemente a partir de las formas superficiales de los estilos del pasado. Los denomina “pseudostilos eclécticos”, e indica que el origen de cada estilo legítimo de la historia avanzó de la mano de la necesidad de cubrir los espacios, con un afán artístico y con el empleo de los medios materiales y técnicos disponibles. Sostiene que toda generación que inventó un nuevo estilo debió descubrir paralelamente un nuevo principio estructural. (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 155).

Cada nuevo estilo alcanzaba su madurez cuando las demandas espaciales, la decoración, las formas de representación artística y simbólica, los materiales y las técnicas llegaban a un perfecto acuerdo. Otro arte emergerá de la matriz del tiempo y cobrará vida propia. Un arte en el cual un principio estructural distinto timbrará con un tono más acorde que los otros dos. Un nuevo estilo nacerá pero únicamente después de que los otros dos hayan hecho sus aportes. Porque este nuevo estilo tendrá sus orígenes y fundamentos en los otros dos estilos, no puede excluir a ninguno; pero abracará a ambos y permitirá que los sirvan en conjunto (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 157); (Traducción propia).

Bötticher pronosticó que las estructuras de hierro reemplazarían a los sistemas de muros de carga y advirtió que las estructuras porticadas lograrían sintetizar las ventajas estructurales del sistema arqueado y las posibilidades de expresión artística del estilo helénico. Sin embargo, a diferencia de Hübsch y Rosenthal, insistía que el desarrollo técnico por sí sólo no bastaría para la definición de un nuevo estilo acorde a su tiempo. Aparte del desarrollo de las destrezas técnicas para soportar y delimitar físicamente los espacios, la arquitectura “debía emanar de la conciencia artística de la generación que la crea y ser la silenciosa manifestación de esa conciencia”. Para Bötticher el estilo sería el resultado de un proceso dialéctico en el que se suman y conjugan dos formas complementarias de conocimiento, la de los desarrollos técnicos y la del mundo de las formas artísticas acordes al sentimiento de una época (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 159).

Finalmente, en los aportes de Semper se completaron y ordenaron las principales ideas debatidas hasta el momento. El concepto de estilo es un tema recurrente en sus escritos desde la década de 1830 hasta la aparición de los dos volúmenes de *Der Stil*, treinta años más tarde. Al igual que Wiegmann, Wolff y Bötticher, Semper se oponía a la posición materialista de Hübsch al afirmar que no es necesario que las condiciones técnicas y constructivas aparezcan como factores determinantes de la obra de arte. Por otro lado se oponía también al idealismo reaccionario, predominante en las Academias de Bellas Artes, al afirmar que “el estilo no representa un absoluto sino el resultado de un proceso” (Semper, 2014, pág. 266 y 347).

A modo de resumen, podemos afirmar que los argumentos de Wiegmann, Wolff, Bötticher y Semper frente al concepto de estilo en la arquitectura, fueron los que mejor reflejaron el espíritu del Romanticismo alemán tardío. Su enfoque, en defensa de una autonomía dinámica de la arquitectura, enfrentó a las rígidas posiciones realistas e idealistas que imperaban en la época anterior.

2.4 El concepto de autonomía en la arquitectura

En la arquitectura, el concepto de autonomía conlleva distintas interpretaciones y se puede prestar a malentendidos. Conviene introducir éste breve paréntesis para aclarar qué entendemos por autonomía en la arquitectura desde la óptica de otros autores, como Erwin Panofsky, Alan Colquhoun, Vittorio Gregotti y Antonio Armesto. En ellos hallamos un concepto de autonomía en la arquitectura comparable al que encontramos en los escritos de Semper y Le Corbusier.

El diccionario de filosofía de José Ferrater Mora refiere que la palabra autonomía corresponde “al hecho de que una realidad esté regida por una ley propia, distinta de otras leyes, pero no forzosamente incompatible con ellas” (Ferrater Mora, 1964). Antonio Armesto, coincide con esta definición:

Decir que algo posee autonomía no es lo mismo que decir que es independiente, que puede separarse de todo lo demás y situarse en un mundo aparte, autárquico. La idea de autonomía la tenemos todos, pero no somos completamente conscientes de sus implicaciones. Autonomía quiere decir, sencillamente, que algo «se arregla», es decir, que algo posee elementos y reglas que le son propios y se rige por ellos. Defiendo, por lo tanto, que la arquitectura posee autonomía: se arregla, tiene reglas y elementos que le son propios y que forman parte de su *êthos*, de su modo de ser útil. Y defiendo que el arquitecto debe tener conciencia de la autonomía de la arquitectura [...] La condición necesaria para que la arquitectura sea útil, realice su genuina utilidad, es que tenga conciencia de su autonomía y no lo contrario (Armesto, 2009, pág. 88).

En *Idea, contribución a la historia de la teoría del arte* (1924), Panofsky sugiere que durante los periodos de crisis de ideales las personas adoptan dos posiciones hacia el mundo de la creación artística. El autor las denomina “naturalismo” y “manierismo”. El primero, nos dice, es una forma de negación de la autonomía del arte y, el segundo, es una forma de desconocimiento o rechazo de los criterios lógicos que tradicionalmente autorizan dicha autonomía. De acuerdo a Panofsky ambas posiciones, aunque opuestas en apariencia, son las manifestaciones simétricas de un mismo fenómeno (Panofsky, 1989, pág. 12).

El dilema entre estas dos posiciones aparentemente opuestas e irreconciliables en la arquitectura es tratado también en el ensayo titulado “Rules, Realism and History” (1976) de Alan Colquhoun. El autor advierte que probablemente se trate del problema más importante para la disciplina, en su tiempo, y plantea esta pregunta: “¿debe considerarse a la arquitectura como un sistema autónomo o más bien como un producto social que se construye únicamente desde algunas fuerzas externas?” (Colquhoun A. , 1995, pág. 67); (Traducción propia).

Como los demás autores referidos en este apartado, Colquhoun considera que la adopción de una posición exclusiva y de confrontación respecto a la otra, es el resultado de la inexistencia de una definición clara de los ideales al interior de la disciplina. Para él, la fuerte corriente que defendía la autonomía de la arquitectura en los primeros años de la década de 1970 surgió como respuesta a la débil posición teórica que había dominado la cultura arquitectónica durante los últimos 15 años. Por un lado, los valores intrínsecos de la arquitectura eran relegados frente a los argumentos sociales y tecnológicos, y, por otro, brotaba un fervor estético descontrolado que rechazaba la existencia de cualquier tipo de criterios lógicos propios de la autonomía disciplinar (Colquhoun A. , 1995, pág. 67).

Según Colquhoun la razón del predominio de estas dos posiciones es la poderosa tendencia que orienta a la cultura arquitectónica hacia el realismo. Desde hace mucho tiempo, sostiene, la arquitectura ha enfrentado presiones tecnológicas y sociales de un modo que no ha ocurrido en las demás artes. Las dramáticas alteraciones en las formas de ocupación del territorio, las constantes innovaciones en los materiales y tecnologías, los cambios en

la economía y en la movilidad de las personas y mercancías, entre otros, alteraron drásticamente la concepción de la infraestructura arquitectónica durante el último siglo. Estos cambios demandaban una actualización de las reglas internas de la disciplina, pero, señala Colquhoun, había resultado más fácil abolirlas completamente (Colquhoun A. , 1995, pág. 69).

Colquhoun concluye que la dicotomía entre idea y realidad debe ser remplazada por un concepto menos simplista, el de un proceso dialógico en el que las normas internas propias de la autonomía disciplinar se actualizarían constantemente frente a las fuerzas externas de la realidad para alcanzar una nueva síntesis parcial (Colquhoun A. , 1995, pág. 74). El antiguo realismo que desprecia los valores de la disciplina debe dar paso a un nuevo realismo que reconozca las concepciones estéticas existentes tanto como a los fenómenos de la realidad que afectarán y alterarán permanentemente dichas concepciones.

Con el ánimo de advertir lo que consideraba ser el apareamiento de un nuevo momento de extravío lógico del discurso crítico de la arquitectura con el mundo, el arquitecto italiano Vittorio Gregotti publicó, en 1991, un libro titulado *Dentro l'architettura*. Gregotti sostiene que para él es imposible considerar la arquitectura únicamente como representación de la realidad o, al contrario, como una mera escritura descentrada respecto a ésta. Afirma que su posición consiste en resistir a la tentación de hacerse expulsar o de autoexcluirse de nuestro universo de competencias específicas, un oficio “tradicionalmente llamado a dar forma dotada de sentido al conjunto de las técnicas de transformación del mundo físico” (Gregotti, 1993, pág. 9).

Desde una posición de defensa de la continuidad del Movimiento Moderno en la arquitectura, Gregotti sostiene que dicho movimiento fue y debe ser un proyecto crítico y no orgánico en relación con la sociedad: un proyecto autónomo. El arquitecto italiano denuncia que, al no existir una tensión crítica entre el oficio y la sociedad, la cultura arquitectónica se está volviendo, y a pasos agigantados, demasiado práctica y servil. Sin un grado de resistencia desde el interior de la disciplina el proyecto permanece fatalmente prisionero de la competencia del mercado y de las modas, obligado a “esa originalidad

provisional que el mercado exige” (Gregotti, 1993, pág. 21). En otro libro, más reciente, titulado *I racconti del progetto* (2018), Gregotti afirma que en un edificio como el Cleveland Clinic Lou Ruvo Center for Brain Health, de Frank Gehry, se esconde la confesión de un arquitecto que acepta el colapso definitivo de una práctica artística milenaria, o la sumisa y extrema adhesión del arquitecto a la condición del presente. Aunque el autor no lo mencione, la primera corresponde a una actitud manierista y la segunda a una posición naturalista. Así de cerca estarían la una posición respecto a la otra, siendo ambas el producto de una civilización materialista.

Al igual que Panofsky y Colquhoun, también Gregotti piensa que la total ausencia de condiciones desde el interior de la disciplina—la ausencia de un ideal y de unas reglas derivadas de aquel ideal—constituye la base para el surgimiento de las posiciones manierista y naturalista en la arquitectura después de la crisis del Movimiento Moderno. La primera aproximación, oportunista o cínica, es, según el arquitecto italiano, una posición de rasgos caricaturescos, pronta a convertirse en una burda “decoración de la sociedad del espectáculo”. Recargamiento, exageración, adopción de pesados disfraces, acentuación de caracteres y otros procedimientos caricaturescos, se aplican a la propia tradición moderna así como a otras tradiciones, con total desconocimiento del sentido y del origen de las mismas (Gregotti, 1993, pág. 46). La segunda aproximación, que surge en respuesta a la “caricatura manierista”, sin ser una alternativa válida, es la búsqueda de un fundamento del quehacer arquitectónico en el retorno a las condiciones empíricas; una “ilusión deductiva de quien piensa que el proyecto pueda surgir directamente de la mera lectura, por profunda que sea, de las condiciones y del contexto considerado” (Gregotti, 1993, pág. 36). El resultado de este nuevo naturalismo es la aceptación de una posición de servicio y de dependencia ante las opiniones de la masa. Su expresión palpable en la producción arquitectónica es, según Gregotti, la precariedad neurótica, la mediocridad y el pluralismo vulgar convertidos en ideologías (Gregotti, 1993, págs. 28-44).

Al faltar la fe en la propia arquitectura, la práctica se reduce al mismo tiempo a convertirse en una decoración evasiva o en un instrumento acrítico de las ideologías de turno. Finalmente, Gregotti arguye que, ante la cultura de evasión de una clase-mayoría

dominante y que no tiene un auténtico interés por la arquitectura, la reconstitución debe hallarse en una “minoría de la disciplina paciente”:

Se trataría de una minoría paciente, capaz de pensar la duración sin presunciones y el monumento sin monumentalismo; una minoría capaz de un profundo respeto por el oficio y por las técnicas sin la ideología del mandil de cuero del artesano y sin la ingenua fe en los poderes resolutorios de la sociedad tecnológica hipermoderna; una minoría capaz del placer de *la invención libre* en cuanto solución necesaria de un problema y no como una frivolidad, una minoría cuyos actos respeten la economía de los medios expresivos, la simplicidad conquistada precisamente a través de la complejidad de lo real sin esquematizarla, una minoría capaz de la construcción continua de una distancia crítica de lo real, y ante todo precisamente de aquel contexto del que se habla de modo excesivamente justificativo; una minoría capaz de reconstruir una diversidad propia, necesaria para la búsqueda de claridad, pero sin el orgullo de las seguridades momentáneas que de ella se derivan, una minoría que se proponga estar siempre fuera de moda y fuera de la imagen, una minoría capaz de restituir materialidad al acaecer de las cosas (Gregotti, 1993, págs. 48 - 49).

Los cuatro autores referidos, incluido Antonio Armesto en años más recientes, aclaran que sostener que la arquitectura posee sus propias normas no es lo mismo que decir que sea independiente de la realidad. Al contrario, todos subrayan que la arquitectura, desde su autonomía, no puede, debe, ni tiene por qué desentenderse del mundo.

2.5 El concepto de estilo en las teorías de Semper

La definición de estilo de Semper no se reduce a un único enunciado sino que se afirma en una serie de conjeturas que formuló a lo largo de los años. En los siguientes párrafos repasaremos algunos extractos de sus publicaciones en los que se aprecia el desarrollo y perfeccionamiento del concepto.

La controversia sobre la policromía en la arquitectura de la antigüedad, iniciada por Quatremère de Quincy, en 1814⁶⁷, fue uno de los primeros indicios de la ruptura de la cultura arquitectónica del periodo romántico respecto a la estética neoclásica. Semper entró a la escena pública, en medio de aquel debate, con el artículo “Observaciones preliminares sobre la policromía en la arquitectura y la escultura de los antiguos” [*Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*] (1834). En este artículo, publicado al regreso de un viaje por Italia, Sicilia y Grecia, Semper explica que el arte debe superar la imitación superficial de los estilos del pasado y librarse de las reglas académicas para encontrar un estilo auténtico que corresponda al espíritu de la época. Sostiene, además, que la lección de las culturas clásicas no está en sus formas aparentes sino en el conocimiento de la comunión que existía entre el carácter de esos pueblos, su entorno geográfico y las formas del arte que producían. Por este motivo expresa que “debía procurar poner a trabajar su entendimiento con el fin de que naturaleza, entorno y hombre no le resultaran extraños”, y añade que “Tuvo que aprender a pensar y sentir como si fuera del lugar, y prestar atención a la relación que une allí lo viejo y lo nuevo, naturaleza y arte, ya que este crece orgánicamente a partir de aquella y se nos aparece, en conjunto, como una necesidad natural” (Semper, 2014, pág. 77).

Años más tarde, en el prefacio de “Teoría comparada de la arquitectura” (1849-1850), Semper atribuye la falta de originalidad de la arquitectura alemana a tres causas. En primer lugar, considera que la tendencia de los arquitectos alemanes a copiar los estilos de otros pueblos y de otros periodos, impide que sus obras se desarrollen libremente, de forma autónoma, a partir de sus propios elementos y mostrando la necesaria relación con las condiciones históricas particulares de su tiempo. En segundo lugar, advierte el inconveniente de llevar al arte las teorías idealistas de la filosofía especulativa. Su respuesta ante las esquemáticas prescripciones de la estética abstracta surgió algunos años

⁶⁷ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique*, Didot frères, París, 1814.

después con la proposición de una “estética práctica” asentada en la naturaleza propia del estilo. Por último, Semper responsabiliza a los “materialistas del arte” el haber condicionado excesivamente el mundo de las formas arquitectónicas a la influencia de la construcción. Si bien le interesan las técnicas por su rol en el descubrimiento de las morfologías primordiales (grecas, tafetanes, etcétera) y por la sabiduría formal que conllevan, en ningún caso atribuye a la técnica o a la construcción un rol determinante en la realización de las formas artísticas. Al igual que Wiegmann, afirma que “el material debe estar siempre al servicio de la idea y no convertirse en el parámetro con el que esta se mide” (Semper, 2014, pág. 103).

“Teoría comparada de la arquitectura” es un repaso a algunas creaciones arquitectónicas de la antigüedad con el objeto de demostrar que un estilo arquitectónico surge fundamentalmente del “genio del tiempo”, de las características particulares de un pueblo, de su voluntad artística y de las ambiciones de sus gobernantes; todo aquello atenuado por las condiciones materiales y técnicas de la época⁶⁸. El método, que sentó las bases de la Teoría del estilo, consistió en ensayar una morfología comparativa del estilo en la historia de la arquitectura para intentar extraer de su análisis la quintaesencia de la experiencia artística. Así, para Semper, las decoraciones multicolores y jardines plagados de flores de los templos asirios y caldeos constituían la auténtica expresión de su espíritu oriental. Las dimensiones de las puertas de sus palacios expresaban la importancia de las actividades que se realizaban en su interior y simbolizaban la majestad del soberano. A su parecer, en ningún caso las edificaciones del pasado respondían mecánicamente a cuestiones constructivas; como tampoco a una idea abstracta y universal de belleza (Semper, 2014, pág. 99 a 129).

⁶⁸ No parece haber una orientación determinista—desde la técnica o el materia—en las teorías de Semper, como erróneamente se llegó a pensar en los tiempos de Deutscher Werkbund. Incluso Riegl aclaró que, para Semper, la técnica no era un coeficiente positivo en la evolución del estilo y que había que distinguir rigurosamente entre las ideas de Semper y las de sus seguidores (Riegl, 1980, pág. 2).

La noción que tenía Semper acerca del rol de la técnica en el origen de las formas artísticas se explica en un pasaje de “Los cuatro elementos de la arquitectura. Una contribución al estudio comparado de la arquitectura”, de 1851. Semper refiere que en las culturas de la antigüedad, tanto las pinturas murales como los mosaicos—independientemente del material empleado—permanecieron fieles a los motivos originarios [*Urmotiven*] provenientes de la técnica de los tapices, mediante un proceso de transfiguración o *pseudomorfía*⁶⁹ [*Stoffwechsel*] (Semper, 2014, pág. 160). Esto quiere decir que, para Semper, el material nunca determinó el resultado de las formas artísticas sino que, al contrario, el artista buscó siempre la manera de dominarlo y superar sus limitaciones para producir el motivo artístico deseado con materiales y procedimientos diversos.

En “Los cuatro elementos de la arquitectura”, Semper examina el desarrollo de la arquitectura en diferentes pueblos de la antigüedad para entender el origen de los rasgos peculiares que los distinguían entre sí. Describe la génesis de los cuatro elementos básicos de la delimitación del espacio y el origen de los motivos morfológicos derivados de las técnicas primigenias empleadas en la manufactura de esos cuatro elementos. Atribuye una importancia superior a la técnica del tejido, empleada originalmente en la confección de cercas y transfigurada posteriormente en una variedad de motivos decorativos (Semper, 2014, pág. 159). Más adelante, repasa el modo en que los cuatro elementos se combinaron entre sí, de manera distinta, dependiendo de las exigencias climáticas y de otras circunstancias propias de cada nación. Tras analizar la condición de la arquitectura de los pueblos chino, egipcio, asirio y fenicio, Semper describe la arquitectura del templo griego como la de “una armonía insuperable, nunca alcanzada antes”, en la que “los cuatro elementos de la arquitectura actúan conjuntamente para la consecución de un gran fin”.

⁶⁹ En español es cada vez es más frecuente hallar el término *pseudomorfía* como traducción de *Stoffwechsel*. Antonio Armesto fue el primero en emplear esta traducción en reemplazo de la opción “metabolismo”. En “Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia”, de 2014, Armesto explica que se sirve de ese término “por ser equivalente al de *Stoffwechsel*, usado por Semper, pero sin su connotación biológica” (Armesto, 2014, pág. 30).

Para concluir aduce que “Solamente un pueblo libre, impulsado por un sentimiento nacional, puede comprender y crear obras semejantes” (Semper, 2014, pág. 175). Su Teoría del estilo está prácticamente completa en este ensayo.

La participación de Semper en el diseño del montaje de algunos pabellones internacionales de la Exposición Universal de Londres, en 1851, además de sus atentos recorridos por la muestra, fue crucial para la constatación de sus postulados. Allí pudo apreciar, contenidas bajo un mismo techo, las piezas provenientes de lugares muy diversos del planeta, y pudo hacerse una idea del estado de las artes en Europa y el resto del mundo. También pudo constatar, en la observación directa de los objetos exhibidos, la validez de sus teorías sobre la génesis de los motivos originarios y de los cuatro elementos primordiales de la delimitación del espacio.

El dictamen de Semper fue que, ante los violentos avances de la ciencia y la industria, la humanidad, confundida, había perdido su habilidad para conocer y crear belleza. De allí que cada artista siguiera su propio camino y fuera imposible afirmar un estilo nacional unitario. En las páginas de “Ciencia, industria y arte. Propuesta para estimular el sentido artístico nacional a la clausura de la Exposición Universal de Londres” (1852), el arquitecto expone su Teoría del estilo aduciendo que “Entre los conceptos que la teoría del gusto se ha esforzado por fijar, el de estilo desempeña un papel principal” (Semper, 2014, pág. 195). Semper sostiene, además, que la Teoría del estilo puede dividirse en tres partes. Las mismas ya habían sido reveladas en “Los cuatro elementos de la arquitectura” y en otros escritos anteriores pero aquí se sintetizan y ordenan por primera vez.

De acuerdo a Semper, las tres partes de la Teoría del estilo son: la *teoría de los motivos originarios* y de las formas derivadas de ellos; la configuración de los objetos artísticos de acuerdo a los recursos materiales y al progreso técnico de la época, y la influencia que ejercen sobre el arte las características particulares de las sociedades que lo producen (Semper, 2014, págs. 195-199). Las páginas restantes del escrito se destinan al análisis del estado de las artes en relación a este último punto. Resulta esclarecedor advertir que las tres partes de la Teoría del estilo de Semper corresponden a tres de las cuatro “clases de

causas” que refiere Aristóteles como principios o puntos de partida de todas las cosas que existen. Para Aristóteles todas las causas se reducen claramente a cuatro clases: causa formal, causa material, causa eficiente y causa final (Aristóteles, 2004, págs. 261-262). La *teoría de los motivos originarios* y de las formas derivadas de ellos corresponde a la causa formal. La configuración de los objetos artísticos de acuerdo a los recursos materiales y al progreso técnico de la época, corresponde a la causa material. La influencia que ejercen sobre el arte las características particulares de las sociedades que lo producen, corresponde a la causa eficiente. Faltaría incluir la causa final, la utilidad, que de cualquier modo se considera implícita en toda obra de arquitectura.

Semper provee algunos ejemplos del modo en que influirían en la forma artística, es decir, en el estilo, los caracteres particulares de las sociedades que la producen. En Egipto, sugiere, el arte fue la expresión del poder sacerdotal manifestado arquitectónicamente en la construcción de templos de peregrinación a lo largo del Valle del Nilo. En Asiria, en cambio, el poder terrenal, representado en las castas militares gobernantes, se manifestó en la construcción de ciudades y complejos palaciegos siguiendo el modelo del campamento y de la fortaleza militar. En Grecia, por otro lado, el arte habría alcanzado un grado de perfección sin precedentes cuando las formas dóricas, vinculadas a Egipto, fueron penetradas por el espíritu jónico, proveniente del Asia:

Así se juntaron dos ideas contrapuestas para crear una idea superior y una nueva configuración más libre, y el templo griego constituyó entonces la imagen de esa unión. La divinidad ya no servía a nadie (a ninguna casta sacerdotal), era un fin en sí misma, una representación de su propia perfección y del hombre griego, en ella glorificado. Cuando esto ocurrió, la ciencia y la filosofía griegas ya se habían consolidado. La idea encontró su expresión, no a ciegas sino con plena conciencia de sí misma (Semper, 2014, pág. 205).

El análisis de las correspondencias entre el espíritu de las civilizaciones del pasado y el resultado de sus formas artísticas, concluye con una reflexión sobre el edificio más característico de Occidente: la forma basilical, extendida por vastos territorios en tiempos de la civilización romana. Para Semper, el aprecio por la forma basilical demostraría que

los romanos heredaron las “vestiduras griegas” pero no toda la grandeza de su espíritu. Con ellos, sugiere, “El elemento dorio asumió de nuevo el control del sacerdocio. La basílica occidental, que alcanzó su última y más elevada expresión en la catedral gótica, constituye una segunda edición del templo egipcio de peregrinación. La iglesia absorbió al templo” (Semper, 2014, pág. 206). La basílica de San Pedro, en cuya ejecución el Papa Paulo V impuso su autoridad sobre las ideas artísticas de Bramante y Miguel Ángel, sería la manifestación arquitectónica de un nuevo estado de contradicción entre las exigencias de quienes ejercen el poder sobre la población y los anhelos de quienes practican libremente las artes (Semper, 2014, pág. 206).

Finalmente, Semper expresa su opinión frente al estado de las artes en las naciones industrializadas. Lamenta que los productos del arte hayan perdido las características locales auténticas para ser vendidos en cualquier lugar del mundo. Afirma que esto ha traído consigo la destrucción de los motivos originarios y, poco a poco, la pérdida del estilo distintivo en las artes de todas las naciones. Encuentra que el espíritu del siglo XIX, manifestado en las exhibiciones de los países industrializados, es un espíritu de especulación material, dirigido por los poderes económicos, la industria y la ciencia. Considera que este espíritu se ha apropiado de todos los sectores de la práctica artística: “el itinerario que sigue nuestra industria, y con ella el arte en su conjunto, está claro: todo viene calculado y determinado por el mercado” (Semper, 2014, pág. 201).

En “Teoría de la belleza formal”, un texto redactado entre 1856 y 1859, Semper expresa de nuevo que cada uno de los estilos de la historia constituyó la expresión material y la envoltura de una determinada estructura social (Semper, 2014, pág. 238). El estilo, como imagen testimonial de las diversas estructuras sociales del pasado, sería el resultado de la concurrencia de unas constantes formales, por una parte, y de las variables externas específicas y circunstanciales de cada época, por otra. Aquí se enuncia la conocida expresión: $U = C(x, y, z, t, v, w, \dots)$, donde la forma artística “U” es el producto de la combinación de unos coeficientes intrínsecos propios de la autonomía disciplinar “C” y de un número indeterminado de coeficientes externos (x, y, z, t, v, w...) que la modifican permanentemente. Entre estos, Semper menciona diversos aspectos funcionales,

materiales, técnicos, sociales, culturales, y geográficos; sin olvidar la influencia de la persona o entidad que encarga la obra, ni los efectos de la personalidad individual del artista (Semper, 2014, págs. 253-254).

Finalmente, Semper expone la versión definitiva de su concepción del estilo en los dos tomos de *Der Stil*, publicados en 1860 y 1863. Queda claro que, para él, el estilo es el resultado de la alteración de los elementos y formas propias del arte debida al efecto de un sinnúmero de variables en permanente cambio. Es, por tal motivo, la imagen viva que el devenir histórico deja grabado en todos los productos y creaciones de una época. Por eso, Semper sostiene que la obra de arte debe entenderse en *su hacerse* [*Kunstwerden*] y opone a las teorías abstractas e inmóviles de la belleza una teoría empírica y dinámica del arte [*empirische Kunstlehre*] (Semper, 2014, pág. 260). La Teoría del estilo, si bien no rechaza las cualidades estéticas de la belleza formal (simetría, proporción, dirección y carácter), las relega a un segundo plano, porque concibe la forma artística como el resultado de un proceso y, en *Der Stil*, el autor se ocupa principalmente de los coeficientes variables que lo originan.

A la manera de Kant y en el espíritu romántico del siglo XIX, Semper no se preocupó únicamente por lo bello en sí, sino que se preguntó también, y sobre todo, por el juicio de lo bello y por el instinto artístico adecuado al ánimo distintivo de cada pueblo. Le inquietaba el concepto de estilo entendido como resultado de un anhelo colectivo siempre distinto, siempre en movimiento. Así lo encontraba manifestado en la diversidad histórica de las obras de arte. Hallamos el más claro ejemplo de esta concepción empírica de lo bello en la sección dedicada a las artes cerámicas del Tomo II de *Der Stil*.

Las obras de alfarería popular son, para Semper, objetos del arte más elevado. Considera que, gracias a su durabilidad, estos objetos constituyen los testimonios artísticos más elocuentes y antiguos de la historia. Sostiene que “se puede conocer la naturaleza de un pueblo y el nivel de su desarrollo examinando los objetos cerámicos que creó” (Semper, 2014, pág. 314). Así, la sítula egipcia y la hidria griega, no sólo habrían adoptado las formas que convenían a su finalidad, como objetos para recoger y portar agua, sino que, según Semper, constituyeron la expresión simbólica de los rasgos fundamentales del

carácter de ambos pueblos y poseyeron el mismo estilo que sus monumentos (Ilustración 10).

El mayor aporte de Semper al debate sobre el estilo en la arquitectura consistió en añadir el factor sociocultural, entendido como sentimiento del pueblo y sentimiento de la época, a las causas formales, finales y materiales, relacionadas con la producción arquitectónica. Él, antes que Riegl, propuso que el factor sociocultural sea considerado en el tratamiento artístico de los objetos producidos: “Un vasto campo de inventiva se nos revelará una vez que tratemos de hacer un uso artístico de nuestras necesidades sociales como factores en el estilo de nuestra arquitectura, de la misma forma que se ha hecho en el pasado” (Semper, 2014, pág. 329). Esta noción de estilo no difería de las proclamas que enunciaron 60 años después, en París, Le Corbusier y otros “buscadores del Espíritu Nuevo”.

2.6 El concepto de estilo en los primeros escritos de Le Corbusier

Como indicamos al inicio de este capítulo, el concepto de estilo adquirió connotaciones negativas en las primeras décadas del siglo XX. Al modo de pensar de algunos de los precursores del Movimiento Moderno, la arquitectura debía librarse de cualquier signo de contaminación del pasado para hallar las formas acordes a las necesidades de su tiempo. Para Muthesius y otros miembros del Deutscher Werkbund el estilo era un argumento obsoleto e inútil, un obstáculo en la búsqueda de una arquitectura completamente renovada. La posición pragmática de las naciones industrializadas se afirmaba en la opinión mayoritaria de los arquitectos de las vanguardias. Bajo ese nuevo esquema, la regulación objetiva, resultante de los procedimientos técnicos, debía sustituir a la “normatividad caduca de *los estilos*” (Muthesius, 1994, pág. 79). En 1941, Sigfried

Giedion, en su rol auto-declarado de ideólogo de la Arquitectura Moderna, decretó la abolición del término⁷⁰:

Hay una palabra cuyo uso deberíamos evitar para describir la arquitectura contemporánea: ‘estilo’. En el momento en que encerramos la arquitectura dentro de la idea de ‘estilo’, abrimos la puerta a un enfoque formalista. El movimiento contemporáneo no es un ‘estilo’ en el sentido decimonónico de descripción de la forma; es un enfoque de la vida que dormita inconscientemente dentro de todos nosotros (Giedion, 2009, pág. 17).

En ese contexto resulta significativo advertir que Le Corbusier coincidía con las ideas de Semper en mayor grado que con las de sus contemporáneos. No rechazaba, como ellos, la idea de estilo en la arquitectura y más bien la propiciaba en el empeño de alcanzar una nueva síntesis de las artes. A diferencia de otros personajes destacados del Movimiento Moderno, el arquitecto franco-suizo defendió constantemente la autonomía de la arquitectura frente a las condiciones utilitarias, técnicas y constructivas, debiendo enfrentar las acusaciones de los partidarios de “la línea dura” del movimiento⁷¹. El más claro ejemplo de su posición a favor de la arquitectura como arte es el mensaje a Karel Teige, titulado *Défense de l'architecture* (1929), en donde sostiene que el atractivo de ciudades

70 Resulta paradójico que Giedion, quien precisamente buscaba definir la expresión del sentimiento compartido característico de mediados del siglo XX, rechazara el concepto de estilo.

71 Carlos Martí y Xavier Monteys denominan “la línea dura” a una serie de arquitectos que, pese a trabajar en países y situaciones diversas, buscaron “establecer los parámetros del proyecto al margen de toda subjetividad, convirtiendo la arquitectura en una técnica objetiva, exacta, despreocupada de toda consideración estética y atenta sólo a alcanzar su finalidad con la máxima precisión y eficacia. Arquitectura, pues, como resolución científica de una tarea edificatoria; arquitectura como resultado del análisis exhaustivo de las necesidades materiales y del empleo de las más adecuadas técnicas constructivas. Arquitectura como construcción” (Martí & Monteys, 1985).

como París no es la racionalidad en el trazado de sus calles ni la eficiencia de sus edificios, sino su belleza:

Hago esta pregunta ¿por qué vienen todos a París, estadounidenses prácticos, personas del Este apasionadas exclusivamente por la objetividad? Vienen a respirar en las calles (en las mujeres, en las *boutiques*, en los automóviles), la belleza, la gracia, la proporción, la invención plástica. Vienen a buscar la caricia del cielo particularmente tierno de París. (Le Corbusier, 2013, pág. 117).

En Le Corbusier, la noción romántica del concepto de estilo se explicaría, en parte, gracias a la formación artística inicial que recibió en los cursos de Charles L'Eplattenier. Como artista y profesor de composición decorativa, L'Eplattenier abogaba por una renovación de las artes locales de acuerdo a los principios artísticos promulgados por personas no muy alejadas al pensamiento de Semper, como lo fueron John Ruskin, Owen Jones, Charles Blanc, Eugène Grasset y Camilo Sitte⁷². L'Eplattenier enseñaba a sus alumnos que el estilo propio de La Chaux-de-Fonds, bautizado con el nombre de estilo abeto [*sapin*], debía resultar de una progresiva *estilización* geométrica de los motivos naturales característicos de la región (Brooks H. A., 1997, págs. 23-91).

El pequeño movimiento de renovación artística fomentado por L'Eplattenier en La Chaux-de-Fonds, fue la versión local del modernismo que se propagaba por Europa a principios de siglo. Sus preceptos ornamentales se aplicaron en la elaboración de toda clase de objetos utilitarios y obras de arte. Se soñaba con una concepción decorativa del ideal de la *Gesamtkunstwerk*. Las tres primeras casas construidas con proyectos de Le Corbusier: las

⁷² Eugène Grasset sostiene, en el libro *Méthode de composition ornamentale* (1907), que “es inútil y malo decir: «creemos un estilo del siglo XX», el cambio solo puede ser una necesidad espontánea dictada por nuestra vida, de lo contrario inventamos el estilo de la cabeza hacia abajo y con los pies en el aire” (Grasset, 1907, pág. V); (Traducción propia).

villas Fallet (1906), Stotzer (1908) y Jaquemet (1908), son ejemplos de las aspiraciones estilísticas impulsadas por su mentor.

Le Corbusier nunca abandonó el deseo, adquirido gracias a las lecciones con L'Eplattenier, de alcanzar la unificación de las artes y de reconocer un estilo común alrededor de un impulso cultural colectivo (Le Corbusier, 1959, pág. 81). Pero en él, la idea de *estilo* no se ahogó en las primeras lecciones. Le tomó poco tiempo rebelarse ante la orientación meramente ornamental de las enseñanzas de su primer maestro: “Mi lucha contra ti querido maestro al que amo, será una lucha contra aquel error”, escribió en noviembre de 1908. (Corbusier & L'Eplattenier, 2006, págs. 189-190).

Tras conocer las obras de la Secesión vienesa, Le Corbusier rechazó la aproximación meramente decorativa al arte de la nueva época. Así se aprecia en otra parte de la carta que envió a su maestro, desde París, en noviembre de 1908: “Viena, asestó el golpe de gracia a mi concepción puramente plástica —hecha *exclusivamente* de la búsqueda de formas—de la arquitectura. Llegué a París y sentí un inmenso vacío dentro de mí y me dije: “¡Pobre! todavía no sabes nada y, ay, no sabes siquiera qué es lo que no sabes” (Corbusier & L'Eplattenier, 2006, pág. 184). Más adelante, en esa carta, el futuro maestro de la Arquitectura Moderna explica su nueva concepción del estilo en las artes, misma que coincide con los postulados de Semper (ver pág.116), al afirmar la relevancia de los factores socioculturales tanto como de los factores materiales de cada época:

La arquitectura egipcia era tal porque la religión era tal y los materiales eran tales. Religión de misterio, sistemas constructivos adintelados – templo egipcio. La arquitectura gótica era tal porque la religión era tal y los materiales eran tales. Religión de expansión, materiales de pequeñas dimensiones – la catedral. Como conclusión a las líneas precedentes, si empleamos dinteles haremos templos egipcios, griegos o mexicanos. Si se imponen los materiales pequeños se impondrá la catedral y los 6 siglos que siguieron a la catedral. Ante aquel hecho no hay nada que se pueda hacer.

Hablamos de un arte del mañana. Ese arte será. Porque la humanidad ha cambiado su manera de vivir y su forma de pensar. El enfoque es nuevo. Es nuevo en un nuevo escenario: podemos hablar de un arte por venir, porque este escenario es el hierro y el hierro es un nuevo medio. El amanecer de este arte se vuelve deslumbrante porque del hierro, material sujeto a destrucción, surgió el hormigón armado, una creación inaudita en sus resultados y que, en la historia de los monumentos de los pueblos, marcará un hito de atrevimiento (Corbusier & L'Eplattenier, 2006, págs. 186-187); (Traducción propia).

En este mensaje que Le Corbusier envió a L'Eplattenier se advierte que el joven aprendiz llegó, por sí mismo, o gracias a Riegl, Behrens y Ritter, a una definición precisa del concepto *estilo*. Esa definición, que coincide plenamente con las teorías de Semper, fue parte fundamental de su propia construcción teórica. Los artículos que publicó 12 años más tarde en la revista *L'Esprit Nouveau* conservaron el mismo criterio acerca del rol de los factores socioculturales y de los factores materiales en la búsqueda de un estilo acorde a su tiempo.

2.6.1 El concepto de estilo en los artículos de *L'Esprit Nouveau* reimprimos posteriormente en *Vers une architecture* (1923)

Entre 1910 y 1911, Le Corbusier fue testigo de los últimos episodios del debate alemán sobre el estilo. Desde Berlín, reclamó a L'Eplattenier desconocer el concepto de estilo hasta haberlo aprendido en el taller de Peter Behrens: “Llegué donde Behrens prácticamente desconociendo qué es un estilo e ignorando totalmente el arte de las proporciones y de sus relaciones⁷³” [J'arrivai chez Behrens ne sachant presque pas ce

⁷³ En el contexto de la expresión, el término *rappports* se refiere a la puesta en juego de las relaciones entre los elementos y las partes de una composición plástica. Este concepto que conoció en Alemania gracias a su experiencia laboral en el taller de Behrens fue siempre importante para Le Corbusier. En *Vers une architecture* hallamos “*L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit ; par les formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques ; par les*

qu''était un style, et ignorant totalement l'art des moulures et de leurs rapports] (Corbusier & L'Eplattenier, 2006, pág. 259); (Traducción propia). Con el tiempo llegó a desarrollar una concepción de estilo comparable a la de Semper y a afirmar que los productos artísticos de una época son la imagen clara de un estado de espíritu:

Ni los artistas ni los industriales se han dado cuenta de esto. Es en la producción general donde se halla el estilo de una época, y no, como suele creerse, en algunas producciones de fines ornamentales, simples repeticiones que vienen a estorbar un sistema del espíritu que es el único que proporciona los elementos de un estilo (Le Corbusier, 1923, pág. 69); (Traducción propia).

También advierte, como hizo Semper en *Ciencia, industria y arte*, que los violentos avances del mundo físico e intelectual desorientaron a la humanidad en su habilidad para conocer y crear belleza:

Parece que los acontecimientos se sucedieron con demasiada rapidez como para que se afirmara el estado de espíritu de la época y se pudiera formular un espíritu de arquitectura (Le Corbusier, 1923, pág. 70) ; (Traducción propia y énfasis añadido).

Acerca de este último párrafo conviene señalar un error en la traducción al español realizada en 1964 por Josefina Martínez Alinari. En la traducción de Martínez Alinari dice “con rapidez suficiente” donde debería decir “con demasiada rapidez” [*Il semble que les événements se sont succédés assez rapidement pour que s'affirme l'état d'esprit d'époque et que puisse se formuler un esprit d'architecture*] (Le Corbusier, 1998, pág. 70). Debido a

rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde” (pág.3). Albert Jeanneret, hermano de Le Corbusier, empleaba el término *rapports* para explicar las relaciones entre los elementos de una composición musical politonal (ver el artículo “Parade” en el número 4 de L'Esprit Nouveau, pág. 450). Para referirse a esta idea, tanto Bötticher como Semper empleaban el término *Tektonik*.

este error se da a entender que, para Le Corbusier, la velocidad de los cambios fue un factor positivo en la evolución de un nuevo estilo en la arquitectura cuando, en realidad y coincidiendo con Semper, él veía en la rapidez de los acontecimientos la causa de la desorientación estilística de los arquitectos.

Le Corbusier menciona la palabra estilo [*style*] 15 veces en *Vers une architecture*. Por otro lado, el plural «estilos» [*styles*], encerrado o no entre comillas latinas, aparece escrito en 14 ocasiones. Al tratarlos por separado y encerrar la palabra *estilos* entre comillas latinas, Le Corbusier demuestra que, para él, el concepto *estilo* es posible únicamente en singular. El estilo, en singular, es para él un concepto necesario en la definición del carácter artístico de una época. El plural «estilos» es, en cambio, un concepto errado. Por esa razón, en *Vers une architecture*, afirma que: “Los «estilos» son una mentira”, pero aclara en seguida que: “El estilo, es una unidad de principio que anima todas las obras de una época y que resulta de un espíritu caracterizado. Nuestra época fija cada día su estilo” (Le Corbusier, 1923, págs. XVIII-XIX).

También Auguste Perret aducía, secundando a Viollet-Le-Duc, que “el estilo es una palabra que carece de plural” (Frampton, 1999, pág. 153). Se presume que Perret recomendó a Le Corbusier la adquisición del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* de Viollet-Le-Duc⁷⁴; cosa que Le Corbusier hizo en seguida, en agosto de 1908, con el dinero del primer pago que recibió por su trabajo en París (Brooks H. A., 1997, pág. 171). En el tomo número 8 del *Dictionnaire raisonné*, Viollet-Le-Duc desaconseja el uso de la palabra *estilos*, en plural, y sugiere que el concepto sólo puede existir en singular:

⁷⁴ Allen Brooks y Paul Turner sostienen que Le Corbusier adquirió los diez volúmenes del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, el 1 de agosto de 1908, con el dinero de la primera paga recibida por su colaboración en el taller de Auguste Perret y probablemente por su recomendación (Brooks, 1997, pág. 171); (Turner, 1987, pág. 63).

Por tanto, sólo hablaremos del estilo que pertenece al arte tomado como una concepción del espíritu. Así como sólo hay un arte; sólo hay un único estilo. Entonces, ¿qué es el estilo? Es, en una obra de arte, la manifestación de un ideal establecido sobre un principio (Viollet-Le-Duc, 1866, pág. 474); (Traducción propia)

Es probable que el concepto de estilo, como lo entendió Le Corbusier desde 1908, se enriqueciera gracias a la lectura del *Dictionnaire raisonné* y de las enseñanzas de Perret. Esto explicaría por qué tuvo tan claro su significado al poco tiempo de llegar a París. En cualquier caso Le-Duc, y tras él, Perret y Le Corbusier, coincidieron con Semper en cuanto a la definición del término estilo, como se aprecia en este otro fragmento del *Dictionnaire raisonné*:

El estilo es la consecuencia del seguimiento metódico de un principio, una emanación no intencional de la forma. Todo estilo intencionalmente buscado se denomina manera. Las maneras envejecen, el estilo jamás (Viollet-Le-Duc, 1866, pág. 493); (Traducción propia)

En las numerosas menciones al concepto de estilo que aparecen en *Vers une architecture* se repite invariablemente la misma idea: el estilo es *singular* y debe corresponder al estado anímico colectivo de una época. Por tal motivo es, además, incorrecto admitir la coexistencia de diversos «estilos» en un mismo lugar y al mismo tiempo:

Si nos enfrentamos al pasado, vemos que los «estilos» ya no existen para nosotros, que se ha desarrollado un estilo de la época; hubo una revolución (Le Corbusier, 1923, pág. XXI); (Traducción propia)

En otros pasajes de *Vers une architecture*, Le Corbusier alude al concepto de estilo sin necesidad de mencionarlo, como por ejemplo en esta sentencia sobre los paquebotes:

El *Aquitania*. Cunard Line. La misma estética que la de vuestra pipa inglesa, de vuestro mueble de oficina, de vuestra limousine (Le Corbusier, 1998, pág. 74).

Otras alusiones a los conceptos estilo y «estilos» en *Vers une architecture*

Cuando Le Corbusier se refiere al estilo, en singular, su significado coincide con las definiciones de Semper. En cambio, cuando se refiere a los estilos, en plural, el concepto se acerca a las ideas que sostenían al respecto tanto Muthesius como Giedion. Para recalcar la diferencia encierra el término estilos entre comillas latinas: «estilos».

A continuación, se incluye la traducción y el original en francés de los extractos en los que Le Corbusier emplea los términos estilo y «estilos» en las páginas de *Vers une architecture*. Los términos **estilo**, **estilos**, **style** y **styles** han sido enfatizados con negrita para facilitar su identificación dentro de los textos.

Páginas XVIII y XIX

Una gran época acaba de comenzar.

Hay un espíritu nuevo.

Hay una gran cantidad de obras de espíritu nuevo; ellas se encuentran principalmente en la producción industrial.

La arquitectura se asfixia en las costumbres.

Los «**estilos**» son una mentira.

El **estilo**, es una unidad de principio que anima todas las obras de una época y que resulta de un estado de espíritu caracterizado.

Nuestra época fija cada día su **estilo**.

Nuestros ojos, lamentablemente, aún no saben discernirlo (Traducción propia).

Une grande époque vient de commencer.

Il existe un esprit nouveau.

Il existe une foule d'œuvres d'esprit nouveau ; elles se rencontrent surtout dans la production industrielle.

L'architecture étouffe dans les usages.

*Les « **styles** » sont un mensonge.*

*Le **style**, c'est une unité de principe qui anime toutes les œuvres d'une époque et qui résulte d'un état d'esprit caractérisé.*

*Notre époque fixe chaque jour son **style**.*

Nos yeux, malheureusement, ne savent pas le discerner encore. (Le Corbusier, 1923, págs. XVIII-XIX)

Página XXI

Mientras la historia de la arquitectura evolucionó lentamente a lo largo de los siglos, en modalidades de estructura y decoración, en cincuenta años, el hierro y el cemento han traído conquistas que son el indicio de un gran poder constructivo y el índice de una arquitectura cuyas reglas han cambiado. Si nos enfrentamos al pasado, vemos que los «**estilos**» ya no existen para nosotros, que se ha desarrollado un **estilo** de la época; hubo una revolución (Traducción propia).

*Alors que l'histoire de l'architecture évolue lentement à travers les siècles, sur des modalités de structure et de décor, en cinquante ans, le fer et le ciment ont apporté des acquisitions qui sont l'indice d'une grande puissance de construction et l'indice d'une architecture au code bouleversé. Si l'on se place en face du passé, on mesure que les « **styles** » n'existent plus pour nous, qu'un **style** d'époque s'est élaboré ; il y a eu révolution* (Le Corbusier, 1923, pág. XXI).

Página 8

Los arquitectos hacen **estilos** o discuten demasiado la estructura; el cliente, el público reacciona en virtud de sus hábitos visuales y razona sobre la base de una educación insuficiente. Nuestro mundo exterior ha cambiado drásticamente en su apariencia y uso como resultado de la máquina. Tenemos una nueva mirada y una nueva vida social, pero la casa no se ha adaptado (Traducción propia).

*Les architectes font des **styles** ou discutent surabondamment de structure ; le client, le public ressent en vertu d'habitudes visuelles et raisonne sur les bases d'une éducation insuffisante. Notre monde extérieur s'est formidablement transformé dans son aspect et dans son utilisation par suite de la machine. Nous avons une optique nouvelle et une vie sociale nouvelle, mais n'y avons pas adapté la maison* (Le Corbusier, 1923, pág. 8).

Página 15

La arquitectura no tiene nada que ver con los «**estilos**».

Los Luis XV, XIV, XIV, XVI o el Gótico son para la arquitectura lo que es una pluma en la cabeza de una mujer; a veces bonita, pero no todos los días y nada más (Traducción propia).

L'architecture n'a rien à voir avec les « styles ».

Les Louis XV, XIV, XIV, XVI ou le Gothique sont à l'architecture ce qu'est une plume sur la tête d'une femme ; c'est parfois joli, mais pas toujours et rien de plus (Le Corbusier, 1923, pág. 15).

Página 25

La arquitectura no tiene nada que ver con los «**estilos**».

Los Luis XV, XIV, XIV, XVI o el Gótico son para la arquitectura lo que es una pluma en la cabeza de una mujer; a veces bonita, pero no todos los días y nada más (Traducción propia).

L'architecture n'a rien à voir avec les « styles ».

Les Louis XV, XIV, XIV, XVI ou le Gothique sont à l'architecture ce qu'est une plume sur la tête d'une femme ; c'est parfois joli, mais pas toujours et rien de plus. (Le Corbusier, 1923, pág. 25).

Página 35

La arquitectura no tiene nada que ver con los «**estilos**».

Solicita las facultades más elevadas por su misma abstracción. Lo especial y magnífico de la abstracción arquitectónica es que, enraizada en el hecho brutal, lo espiritualiza. El hecho brutal solo es susceptible de idealizarse gracias al orden que proyectamos (Traducción propia).

L'architecture n'a rien à voir avec les « styles ».

Elle sollicite les facultés les plus élevées par son abstraction même. L'abstraction architecturale a cela de particulier et de magnifique que, racinant dans le fait

brutal, elle le spiritualise. Le fait brutal n'est passible d'idée que par l'ordre qu'on y projette (Le Corbusier, 1923, pág. 35).

Página 67

Una gran época acaba de comenzar.

Hay un espíritu nuevo.

Hay una gran cantidad de obras de espíritu nuevo; ellas se encuentran principalmente en la producción industrial.

La arquitectura se asfixia en las costumbres.

Los «**estilos**» son una mentira.

El **estilo**, es una unidad de principio que anima todas las obras de una época y que resulta de un espíritu caracterizado.

Nuestra época fija cada día su **estilo**.

Nuestros ojos, lamentablemente, aún no saben discernirlo (Traducción propia).

Une grande époque vient de commencer.

Il existe un esprit nouveau.

Il existe une foule d'œuvres d'esprit nouveau ; elles se rencontrent surtout dans la production industrielle.

L'architecture étouffe dans les usages.

Les « styles » sont un mensonge.

Le style, c'est une unité de principe qui anime toutes les œuvres d'une époque et qui résulte d'un esprit caractérisé.

Notre époque fixe chaque jour son style.

Nos yeux, malheureusement, ne savent pas le discerner encore. (Le Corbusier, 1923, pág. 67)

Página 69

Ni los artistas ni los industriales se han dado cuenta de esto. Es en la producción general donde se halla el **estilo** de una época, y no, como suele creerse, en algunas producciones de fines ornamentales, simples repeticiones que vienen a estorbar un

sistema del espíritu que es el único que proporciona los elementos de un **estilo**. La rocalla no es el **estilo** Luis XV, el loto no es el **estilo** egipcio, etc., etc (Traducción propia).

*Ni les artistes, ni les industriels ne s'en rendent compte. C'est dans la production générale que se trouve le **style** d'une époque et non pas, comme on le croit trop, dans quelques productions à fins ornamentales, simples superfétations venant encombrer un système de l'esprit qui seul fournit les éléments d'un **style**. La rocaïlle n'est pas le **style** Louis XV, le lotus n'est pas le **style** égyptien, etc., etc. (Le Corbusier, 1923, pág. 69)*

Página 72

Los «**estilos**»—porque es necesario atenerse a cualquier cosa—intervienen como el gran aporte de la arquitectura. Están presentes en la decoración de fachadas y salones; son las degeneraciones de los **estilos**, el despojo de una época antigua; pero son también el saludo respetuoso y servil ante el pasado: inquietante modestia. Mentira, porque en las "bellas épocas", las fachadas eran lisas con aperturas regulares y buenas proporciones humanas. Las paredes eran lo más delgadas posible. ¿Los palacios? Eran buenos para los Grandes Duques de entonces. ¿Acaso un caballero bien educado copia a los grandes duques de hoy? Compiègne, Chantilly, Versailles, sirven para hacernos ver desde cierto ángulo, pero... habría tanto que decir (Traducción propia).

*Les « **styles** » — car il faut bien avoir fait quelque chose — interviennent comme le grand apport de l'architecture. Ils interviennent dans la décoration des façades et des salons ; ce sont les dégénérescences des **styles**, la défroque d'un vieux temps ; mais c'est le « garde à vous, fixe ! » respectueux et servile devant le passé : modestie inquiétante. Mensonge, car « aux belles époques », les façades étaient lisses avec des trous réguliers et de bonnes proportions humaines. Les murs étaient le plus mince possible. Les palais ? C'était bon pour les grands-ducs d'alors. Est-ce qu'un monsieur bien élevé copie les grands-ducs d'aujourd'hui ? Compiègne,*

Chantilly, Versailles, sont bons à voir sous un certain angle, mais... il y aurait bien des choses à dire (Le Corbusier, 1923, pág. 72).

Página 73

¡Casas como tabernáculos, tabernáculos como casas, muebles como palacios (frontones, estatuas, columnas salomónicas o rectas), jarrones como casas-muebles y platos Bernard Palissy donde sería imposible colocar tres avellanas!

¡Los «**estilos**» permanecen! (Traducción propia).

Des maisons comme des tabernacles, des tabernacles comme des maisons, des meubles comme des palais (frontons, statues, colonnes torses ou pas torses), des aiguères comme des meubles-maisons et les plats Bernard Palissy où il serait bien impossible de déposer trois noisettes !

Les « styles » demeurent ! (Le Corbusier, 1923, pág. 73)

Página 76

A los señores arquitectos: ¡Una villa en las dunas de Normandía, concebida como estos barcos, sería más atractiva que los grandes “tejados normandos” tan viejos, tan viejos! ¡Pero se podría alegar que esto no es un **estilo** marítimo! (Traducción propia).

A MM les architectes : Une villa sur les dunes de Normandie, conçue comme ces navires, serait plus seyante que les grands « toits normands » si vieux, si vieux !

Mais on pourrait prétendre qui ceci n'est point du style maritime ! (Le Corbusier, Vers une architecture, 1923, pág. 76)

Página 77

A los arquitectos: Formas nuevas de arquitectura, elementos a escala humana, vastos e íntimos, la liberación de los **estilos** asfixiantes, el contraste de llenos y vacíos, masas fuertes y elementos delicados (Traducción propia).

Aux architectes : Des formes neuves d'architecture, des éléments à l'échelle humaine, vastes et intimes, la libération des styles étouffants, le contraste des

pleins et des vides, des masses fortes et des éléments graciles (Le Corbusier, 1923, pág. 77).

Página 78

Nuestra época fija cada día su **estilo**. Esta allí ante nuestros ojos. Ojos que no ven (Traducción propia).

Notre époque fixe chaque jour son style. Il est là sous nos yeux. Des yeux qui ne voient pas (Le Corbusier, 1923, pág. 78).

Página 96

Exigid que se retiren los estucos y las puertas con cristales biselados que implican un **estilo** deshonesto (Traducción propia).

Réclamez la suppression de staffs et celle des portes à carreaux biseautés qui impliquent un style malhonnête (Le Corbusier, 1923, pág. 96).

Página 109

De ahí nace el **estilo**, es decir esa adquisición unánimemente reconocida de un estado de perfección unánimemente sentido (Traducción propia).

De là naît le style, c'est-à-dire cet qui acquis unanimement reconnu d'un état de perfection unanimement ressentie (Le Corbusier, 1923, pág. 109).

Página 111

Todos exclaman con convicción y entusiasmo: «¡La limusina marca el **estilo** de nuestro tiempo!» pero la cama bretona todavía se fabrica y vende en los anticuarios.

Mostremos entonces el Partenón y el automóvil a fin de que se comprenda que estamos tratando aquí, en diferentes campos, con dos productos de selección, uno que ha tenido éxito y el otro que está en progreso. Esto ennoblece al coche.

¡Entonces! Entonces queda por confrontar nuestras casas y nuestros palacios con los automóviles. Aquí es donde se evidencia que las cosas están mal, donde se

evidencia que la situación no puede continuar. Donde se evidencia que no tenemos nuestros Partenones (Traducción propia).

Tout le monde s'écrie avec conviction et enthousiasme : « La limousine marque le style de notre époque ! » et le lit breton se vend et se fabrique toujours chez les antiquaires.

Montrons donc le Parthénon et l'auto afin qu'on comprenne qu'il s'agit ici, dans des domaines différents, de deux produits de sélection, l'un ayant abouti, l'autre étant en marche de progrès. Ceci ennoblit l'auto. Alors ! Alors il reste à confronter nos maisons et nos palais avec les autos. C'est ici que ça ne va plus, que rien ne va plus. C'est ici que nous n'avons pas nos Parthémons (Le Corbusier, 1923, pág. 111).

Página 227

Se repite el párrafo de la página XXI.

2.6.2 El concepto de estilo en los artículos de L'Esprit Nouveau reimpresos posteriormente en *Urbanisme* (1925)

Los términos estilo, en singular, y «estilos», en plural y encerrado entre comillas latinas, aparecen con menor frecuencia en *Urbanisme* comparado con el número de veces que aparecen en *Vers une architecture*. No por ello dicho concepto deja de ser relevante en esta publicación, sino todo lo contrario. La primera parte de *Urbanisme* trata el concepto de estilo desde la noción de *espíritu de la época* y de la diferenciación del carácter distintivo del pueblo alemán y el francés. En los escritos de este periodo se perciben todavía los vestigios del sentimiento nacionalista derivado de la reciente confrontación armada entre Francia y Alemania. Entre 1914 y 1916, Le Corbusier y Auguste Perret trabajaron en la investigación y redacción de un libro que pensaban publicar con el título de *France ou Allemagne ? Enquête sur un côté de l'activité artistique de deux peuples pendant une période historique (1870-1914) ; une œuvre de nécessaire réhabilitation*. El proyecto, que no prosperó, abogaba a favor de la arquitectura moderna que, en Francia, durante la guerra, fue atacada por quienes la consideraban un estilo creado por el enemigo.

Perret y Le Corbusier se proponían demostrar al público que la arquitectura moderna era un producto del pueblo francés y no del alemán (Cohen, 2008, pág. 37).

Le Corbusier consideraba que París era la capital cultural de Europa y sostenía que el sentimiento moderno del pueblo francés era lo opuesto al espíritu dramático del pueblo alemán. Tras arribar a París se alejó de William Ritter y, con él, también de la tradición del Romanticismo alemán tardío. Así se explica el distanciamiento que demuestra en *Urbanisme* hacia Richard Wagner, a quien antes de la guerra admiraba con entusiasmo, cuando escribe: “La belleza general nos atrae y la belleza heroica nos parece un incidente teatral. Preferimos a Bach sobre Wagner y al espíritu del Panteón sobre el espíritu de la catedral” [*Le beau général nous attire et le beau héroïque nous semble un incident théâtral. Nous préférons Bach à Wagner et l’esprit du Panthéon à celui de la cathédrale*] (Le Corbusier, 1925, pág. 37); (Traducción propia). Sobre este mismo tema, Le Corbusier había manifestado dos años antes, en *Vers une architecture*, que la catedral gótica no era una obra plástica, es decir, un objeto bello de orden emocional, sino un drama, una provocación asombrosa, pero de orden sentimental (Le Corbusier, 1923, pág. 19).

Le Corbusier perdió su fascinación hacia la obra de Richard Wagner cuando llegó a París en 1908. Probablemente fue Auguste Perret quien le llevó a descubrir por primera vez la diferencia entre lo que consideraban que era el sentimiento dramático de los pueblos nórdicos y el espíritu de emociones plásticas “puras” de la tradición clásica grecolatina. Si pensamos en el célebre acorde de Tristán, por ejemplo, cobra sentido la comparación entre Richard Wagner y la catedral gótica. El acorde que se escucha en los primeros segundos de la ópera “Tristán e Isolda” de Wagner es la introducción premeditada de un sentimiento provocador de inestabilidad en la obra. El asombro reemplaza a la belleza y al orden; el drama reemplaza a la emoción; el espíritu gótico reemplaza al espíritu clásico grecolatino. Se dice que el acorde de Tristán supuso el comienzo del fin de la armonía clásica y de la tonalidad. Por ese motivo es considerado el punto de partida de las principales revoluciones musicales del siglo XX (Urtubey, 2007).

El argumento que vincula al estilo arquitectónico con el carácter particular de cada nación, se desarrolla en las páginas introductorias de *Urbanisme* donde Le Corbusier sugiere que “la historia latina y particularmente la francesa están llenas de líneas rectas y las curvas son más bien alemanas y de los países nórdicos” (Le Corbusier, 1925, pág. 18). En el capítulo “*Le sentiment débordé*” compara nuevamente la tradición clásica grecolatina, representada en el Panteón, con la gótica, representada en la catedral, y afirma que cada pueblo creó las obras de arquitectura que correspondían a sus sentimientos e intuiciones, conjugados en la forma de un estilo. Más adelante, Le Corbusier lleva la tesis del espíritu de los pueblos hacia la cuestión del estilo de su propio tiempo:

No podemos robar un sentimiento.

Debemos reconocer, para reunirlos en un conjunto coherente, los medios que la época pone a nuestro alcance,—las herramientas con las que intentaremos sostener una obra,—así conoceremos el sentimiento que, desbordado de nuestros trabajos minuciosos, precisos y cotidianos, los llevará hacia una forma ideal, hacia un estilo (un estilo que es un estado mental), hacia una cultura (Traducción propia).

On ne vole pas un sentiment.

Ayant à préciser pour les rassembler en un faisceau fort, les moyens que l'époque met entre nos mains, — l'outillage avec lequel nous allons tenter d'échafauder une œuvre,— nous connaissons donc le sentiment qui, débordant nos travaux minutieux, précis et quotidiens, les conduit vers une forme idéale, vers un style (un style c'est un état de penser), vers une culture, — innombrables efforts d'une société qui se sent prête à fixer une attitude nouvelle, après l'une des plus fécondes périodes de préparation que l'humanité ait connues (Le Corbusier, 1925, pág. 33).

Hemos señalado que, en sus escritos, Semper y Le Corbusier coinciden en la defensa de la autonomía de la arquitectura frente a las presiones de la industria y ante las condicionantes técnicas de la construcción. En la introducción a *Der Stil*, por ejemplo, Semper explica que el producto técnico es un resultado del propósito y del material; no así el producto arquitectónico que, además de reconocer las condicionantes anteriores, debe responder a

las leyes propias de la forma artística (Semper, 2013, pág. 161). Para él la construcción se transforma en “verdadera arquitectura” únicamente cuando se viste [*Bekleiden*] de forma artística [*Kunstform*]. Afirma que la supresión de la realidad, de lo material, es indispensable para el desarrollo de la forma arquitectónica (Semper, 2013, pág. 302). La forma artística es, para Semper, la verdadera expresión del estilo y por lo tanto, la auténtica manifestación del espíritu artístico o, al contrario, del estado de confusión de los creadores de una época. En respuesta a las críticas pragmáticas de Hübsch, afirma:

Me refiero a que el vestido y la máscara son tan antiguos como la civilización humana, y a que el deleite de ambos es idéntico al deleite de la actividad que hizo de los hombres escultores, pintores, arquitectos, poetas, músicos, dramaturgos, en síntesis, artistas. Toda creación artística por un lado, y todo goce artístico por el otro, presuponen un cierto espíritu de carnaval –para expresarme de manera moderna, la bruma de las velas de carnaval es la verdadera atmósfera del arte. La supresión de la realidad, de lo material, es indispensable cuando la forma como símbolo signifiante debe presentarse como creación autónoma del hombre (Semper, 2013, págs. 302-303).

Como Semper, también Le Corbusier defiende, en las páginas de *Urbanisme*, la diferenciación del producto de la técnica y de la razón del producto de las emociones. “Las obras mecánicas, producto del cálculo y de la utilidad, son perecederas”, afirma; “las obras perennes, en cambio, son producto de la pasión” (Le Corbusier, 1925, pág. 46). Esta pasión, sostiene, debe ser una pasión individual y en sintonía con el espíritu de la época. Para explicarlo se refiere reiteradamente al concepto de estilo:

Aquí, la pasión individual no tiene otro derecho más que encarnar el fenómeno colectivo. El fenómeno colectivo es el estado del alma de una época condicionada en lo general como en lo particular por los grandes movimientos sucesivos que (...) dan a la multitud un frente unido y una pasión unánime (...).

Entonces, ante los trabajos del cálculo encontramos un fenómeno de alta poesía; el individuo no es el responsable; la suma de las células hizo el total necesario. Es el

hombre quien se da cuenta de sus capacidades en potencia. Plataforma levantada por todos los pequeños aportes anteriores, **estilo** de una época. (Le Corbusier, 1925, págs. 48-49) (Traducción propia y énfasis añadido).

En *Urbanisme*, Le Corbusier retorna al argumento de la oposición entre los momentos de esplendor clásico y los momentos de barbarismo; “estados del alma opuestos” que, según él, definen la forma y por lo tanto el ambiente de bienestar o de malestar en las ciudades (Le Corbusier, 1925, pág. 56). Con esta idea en mente, en el capítulo “Clasificación y elección (decisiones oportunas)”, advierte la necesidad de tomar conciencia de la situación y ejecutar las acciones necesarias para devolver el orden a las grandes metrópolis. Dice que habrá de detener el espectáculo del individualismo desmesurado hasta que “arriben los nuevos tiempos de disciplina, de sabiduría y de unanimidad en las artes”. También explica que las ciudades nos revelan el carácter, la naturaleza y la estructura de una comunidad y refiere una fórmula, para imaginar la morfología que depara al futuro las ciudades:

Por su situación geográfica, topográfica, su rol político, económico, social, podemos determinar su línea de evolución: su pasado, su presente y lo que se fermenta en ellas. Podemos estimar la curva de su desarrollo. Estadísticas, curvas, son las a, b, c, etc., de una ecuación donde las x y las y pueden advertirse anticipadamente con cierta precisión (Le Corbusier, 1925, pág. 64).

Como Semper, y al contrario que Ruskin, Le Corbusier se muestra optimista ante el futuro. Piensa que la historia se ha movido, cual péndulo, entre momentos de espíritu de equilibrio y momentos de confusión. Considera que el espíritu de su tiempo corresponde a los primeros, a los que denomina “periodos clásicos” y que en ese espíritu se deberá reformular la gran metrópoli moderna. En ese sentido, el concepto de estilo constituye el argumento primordial para la formulación de su propuesta de *la grande ville moderne*.

(Hasta el siglo XIX) El estilo de las casas era ese admirable estado de perfección, de desarrollo técnico, de adecuación de los medios de construcción que hacía que todas las casas fueran de la misma tribu, de la misma familia, de la misma sangre. Había una unidad asombrosa. En Estambul todas las casas de los hombres son de

madera, todas las cubiertas tienen la misma inclinación y llevan las mismas tejas de recubrimiento. Todas las casas de Dios (las mezquitas, los hans y los caravasares) son de piedra. El estándar en la base. Lo mismo en Roma, en Venecia (...) Está claro, en todos los países, antes de la perturbación del siglo XIX, las casas de los hombres fueron envolturas de la misma naturaleza; y los siglos incluso no permitían transformaciones sino lentamente, a medida que la cultura y los medios exigían y permitían modificaciones de calidad (Le Corbusier, 1925, pág. 67); (Traducción propia).

El sueño del siglo XX será fabuloso”, añade el autor más adelante. “Como en los mejores momentos del pasado, la nueva uniformidad arquitectónica habría de surgir naturalmente de la unidad de espíritu de la época y de la unidad de los medios técnicos disponibles. La voluntad moderna de orden y la aplicación universal del hormigón armado, serían decisivas en la definición del anhelado nuevo **estilo** (Le Corbusier, 1925, pág. 70); (Traducción propia y énfasis añadido).

El concepto romántico de “espíritu de la época” [*Zeitgeist*] es reemplazado en ocasiones, en *Urbanisme*, por las expresiones “estado del alma de una época” (pág. 48), “valores + o – de una época” (pág. 49), “estado de pensamiento” (pág. 49) y “estado de cosas a reacciones psicológicas” (pág. 56). La última expresión se acerca a la teoría de abstracción y empatía de Worringer. Queda la pregunta ¿Leyó Le Corbusier alguna vez *Abstraktion und Einfühlung* o lo conoció únicamente por medio de Auguste Klipstein? (Referirse al apartado 1.5 de este documento: “El legado de Semper en el Viaje a Oriente”).

Otras alusiones a los conceptos estilo y «estilos» en Urbanisme

Ofrecemos a continuación la traducción y el original en francés de los extractos en los que Le Corbusier emplea los términos **estilo** y «**estilos**» en las páginas de *Urbanisme*. Los términos **estilo**, **estilos**, **style** y **styles** han sido enfatizados con negrita para facilitar su identificación dentro de los textos.

Página 33

No debemos robar un sentimiento.

Debemos reconocer, para reunirlos en un conjunto coherente, los medios que la época pone a nuestro alcance,—las herramientas con las que intentaremos sostener una obra,—así conoceremos el sentimiento que, desbordado de nuestros trabajos minuciosos, precisos y cotidianos, los llevará hacia una forma ideal, hacia un **estilo** (un **estilo** que es un estado mental), hacia una cultura, —los innumerables esfuerzos de una sociedad que se siente dispuesta a adoptar una nueva actitud, tras uno de los períodos de preparación más fructíferos que ha conocido la humanidad (Traducción propia).

On ne vole pas un sentiment.

*Ayant à préciser pour les rassembler en un faisceau fort, les moyens que l'époque met entre nos mains, — l'outillage avec lequel nous allons tenter d'échafauder une ouvre,— nous connaissons donc le sentiment qui, débordant nos travaux minutieux, précis et quotidiens, les conduit vers une forme idéale, vers un **style** (un **style** c'est un état de penser), vers une culture, — innombrables efforts d'une société qui se sent prête à fixer une attitude nouvelle, après l'une des plus fécondes périodes de préparation que l'humanité ait connues (Le Corbusier, 1925, pág. 33).*

Páginas 48 y 49

Aquí, la pasión individual no tiene otro derecho más que encarnar el fenómeno colectivo. El fenómeno colectivo es el estado del alma de una época condicionada en lo general como en lo particular por los grandes movimientos sucesivos que (...) dan a la multitud un frente unido y una pasión unánime (...)

Entonces, ante los trabajos del cálculo encontramos un fenómeno de alta poesía; el individuo no es el responsable; la suma de las células hizo el total necesario. Es el hombre quien se da cuenta de sus capacidades en potencia. Plataforma levantada por todos los pequeños aportes anteriores, **estilo** de una época (Traducción propia)

La passion individuelle ici n'a que le droit d'incarner le phénomène collectif. Le phénomène collectif, c'est l'état d'âme d'une époque conditionné au général

comme il l'est dans le particulier, par les grands mouvements successifs qui (...) donne à la multitude un front unique et une passion unanime (...)
Alors devant les œuvres du calcul on est face à un phénomène de haute poésie ; l'individu en est irresponsable ; l'addition des cellules a fait le total nécessaire. C'est l'homme qui réalise ses puissances en potentiel. Plate-forme élevée par tous au-dessus des labeurs étriqués, style d'une époque (Le Corbusier, 1925, págs. 48-49).

Página 66

De la uniformidad de concepción, tal unidad, que estos períodos fueron llamados **estilos**. Un niño se redescubre allí. Y es muy hermoso y bastante beneficioso (Traducción propia).

De l'uniformité de conception, une telle unité, que ces périodes ont été appelées des styles. Un enfant s'y retrouve. Et c'est très beau et tout à fait bienfaisant (Le Corbusier, 1925, pág. 66).

Página 67

(Hasta el siglo XIX) El **estilo** de las casas era ese admirable estado de perfección, de desarrollo técnico, de adecuación de los medios de construcción que hacía que todas las casas fueran de la misma tribu, de la misma familia, de la misma sangre. Había una unidad asombrosa. En Estambul todas las casas de los hombres son de madera, todas las cubiertas tienen la misma inclinación y llevan las mismas tejas de recubrimiento. Todas las casas de Dios (las mezquitas, los *hans* y los caravasares) son de piedra. El estándar en la base. Lo mismo en Roma, en Venecia: todas las casas de los hombres son de mampostería revocada (...) Está claro. En Turquía, en Italia, en Francia, en Baviera, en Hungría, en Serbia, en Suiza, en Rusia, en todos los países, antes de la perturbación del siglo XIX, las casas de los hombres tuvieron envolturas de la misma naturaleza; y los siglos incluso no permitían transformaciones sino lentamente, a medida que la cultura y los medios exigían y

permitían modificaciones de calidad. Estándar en todas partes, uniformidad de detalles (Traducción propia).

Le style des maisons était-ce si louable état de perfection, de mise au point technique, d'apurement des moyens de bâtir qui faisait que toutes les maisons étaient de même tribu, de même famille, de même sang. Il y avait une unité étonnante. A Stamboul, toutes les maisons d'hommes son en bois, toutes les toitures sont de même inclinaison et recouvertes de la même tuile. Toutes les maisons de Dieu (les mosquées, les hans, les caravansérails) sont de pierre. Standard à la base. De même à Rome, à Venise : toutes les maisons d'hommes sont de maçonneries plâtrées (...) C'est clair. En Turquie, en Italie, en France, en Bavière, en Hongrie, en Serbie, en Suisse, en Russie, dans tous les pays, avant la perturbation de XIX^e siècle, les maisons des homes sont des étuis de même nature et les siècles mêmes ne les ont changées que doucement, à mesure que la culture et les moyens réclamaient et permettaient des modifications de qualité. Standard partout, uniformité du détail (Le Corbusier, 1925, pág. 67).

2.6.3 El concepto de estilo en los artículos de L'Esprit Nouveau reimpresos posteriormente en *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925)

Si el concepto de estilo resulta imprescindible en *Vers une architecture y Urbanisme*, lo es aún más para sostener el argumento central de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925). Este libro fue el tercero que resultó de la recopilación de artículos de Le Corbusier publicados previamente en la revista L'Esprit Nouveau. El contenido corresponde a 9 artículos que aparecieron en la revista, entre 1922 y 1925, y a otros 5 artículos inéditos hasta ese momento. Las coincidencias halladas en el libro respecto a las teorías de Semper son numerosas. Los temas que se anuncian en la introducción [*Argument*] son bastante reveladores en ese aspecto: el reconocimiento de un estilo, el sentimiento de una época de espíritu nuevo y la posibilidad de un museo ideal donde se muestren en conjunto los productos de ese sentimiento.

El título del libro, “El arte decorativo de hoy”, entraña la proposición paradójica de que “el arte decorativo moderno debe estar libre de decoración” (Le Corbusier, 1959, pág. 84). El

mensaje en sí no es mucho más que una reiteración de los aforismos enunciados en *Vers une architecture* dos años antes. Pero esta vez los reproches se dirigen específicamente hacia los objetos ornamentados de fabricación industrial. Es un manifiesto destinado al público que visitará la “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes” de París, cuyo montaje se prepara en esos días. Las imágenes del pabellón de L’Esprit Nouveau comparadas con las de los demás pabellones de la Exposición (excepto el de la Unión Soviética) resultan instructivas para comprender la posición de Le Corbusier y Ozenfant frente a las artes decorativas (Ilustraciones 13 y 14).



Ilustración 13. Le Corbusier, pabellón de L’Esprit Nouveau en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París, 1925. (FLC/ADAGP).



Ilustración 14. Pabellón de Bélgica en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París, 1925. (Les Éditions artistiques, París).

En *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier se propone explicar al público que el ornamento aplicado sobre los objetos de producción industrial es, además de inútil en el sentido práctico, un extravío en el aspecto estético, porque obstruye el reconocimiento del estilo que verdaderamente le corresponde a su tiempo. Al contrario de lo que producen los arquitectos y la industria basada en las artes decorativas de la época, el autor considera que el sistema espiritual de su tiempo es uno de veracidad y orden. Para él, la máquina es el símbolo que representa ese sistema espiritual.

Otras alusiones a los conceptos estilo y «estilos» en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*

Las palabras estilo y «estilos» aparecen en *L'Art décoratif d'aujourd'hui* en menor número que en *Vers une architecture* y *Urbanisme*. En su lugar aparecen los términos folklore y folklores. Sin embargo, se podrá constatar la proximidad del concepto de estilo para Semper y Le Corbusier en los siguientes extractos del libro. Los términos **estilo, estilos, style, styles, folklore y folklores** han sido enfatizados con negrita para facilitar su identificación dentro de los textos.

Página II

El **folklore** es una creación lejana que a menudo se remonta siglos atrás. Al principio, alguien más poeta entre la multitud lo expresó por primera vez; Causó emoción. Lo adoptamos. Lo trabajamos, lo corregimos, lo desarrollamos, en la escala de medios humanos y emociones humanas. Lo pulimos. Para que se transmitiera, su intención tenía que ser clara. La aclaramos. La afirmamos cada vez más en su sentido que se hizo unánime y se hizo transmisible. Tenemos la certeza de que nuestro **folklore** de hoy se ha instaurado, ha nacido de la colaboración unánime. Pero los **folklores** son arrebatados por los perezosos y los estériles, para llenar el aire con un sonido ensordecedor de cigarras, para cantar, desafinando, el canto y la poesía ajena. ¿Qué vienen a hacer estas resurrecciones propuestas en nuestra vida? ¿Resurrección de las artes regionales, restablecimiento de la *langue d'oc*, del traje bretón o tirolés, del kimono o del peplum de Duncan, de la vajilla de Lunéville? (Traducción propia).

Le folklore est une œuvre lointaine qui remonte souvent à des siècles. A l'origine, quelqu'un de plus poète parmi la foule l'a exprimée pour la première fois ; elle émut. On l'adopta. On la travailla, la corrigea, on la mit au point, à l'échelle des moyens humains et de l'émoi humain. On la polit. Pour qu'elle se transmette, il fallait que son intention fût claire. On la clarifia. On l'affirma de plus en plus dans son sens qui devint unanime, qui devint de ce fait transmissible.

*Nous prendrons la certitude que notre **folklore** d'aujourd'hui, s'établit, existe déjà né de la collaboration unanime.*

*Mais les **folklores** son usurpés par les paresseux et les stériles, pour remplir l'air d'un bruit assourdissant de cigales, pour chanter faux avec le chant et la poésie des autres.*

Que viennent faire, dans notre vie, ces résurrections que l'on propose ?

Résurrection des arts régionaux, réinstauration de la langue d'oc, du costume breton ou tyrolien, du kimono ou du peplum de Duncan, de la vaiselle de Lunéville ? (Le Corbusier, 1959, pág. II)

Página III

Esta perfección racional y esta determinación precisa, propias de cada uno, crean entre ellos suficientes lazos de solidaridad y estos lazos les permiten reconocer un **estilo** (Traducción propia).

*Cette perfection rationnelle et cette détermination précise, particulières à chacun d'eux, créent entre eux les liens suffisants d'une solidarité et ces liens permettent de leur reconnaître un **style** (Le Corbusier, 1959, pág. III).*

Página IV

No puede haber un arte decorativo que no dependa de los «**estilos**»

Los **estilos** son, al **estilo** de una época, una modalidad accidental, superficial, sobreañadida para facilitar la composición de la obra, lado a lado para disimular los defectos, multiplicada para hacer alardes (Traducción propia).

*Il ne peut davantage y avoir d'art décoratif qu'il ne saurait subsister de « **styles** ».*

Les styles ne sont, au style d'une époque, que la modalité accidentelle, superficielle, surajoutée, pour faciliter la composition de l'œuvre, accolée pour masquer les défaillances, multipliée pour créer le faste (Le Corbusier, 1959, pág. IV).

Página 11

El diccionario de **estilos** a través de las edades y las baratijas de nuestro tiempo (Traducción propia).

Le dictionnaire des styles à travers les âges et le bric-à-brac de notre temps (Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourd'hui, 1959, pág. 11).

De repente, el deslumbrado campesino del Danubio, totalmente sorprendido, deja de creer en sus **folklores**: los reniega como un canalla, en todas partes, en todos los países donde ha llegado la locomotora, en todo el mundo ... ¡Incluso el último de los mohicanos! Sólo se forman comités en las casas aristocráticas de las grandes ciudades para salvar el **folklore**; congresos, discursos, reseñas, manifiestos, exposiciones. Posteriormente llegará el cine para completar el trabajo de la locomotora. El campesino del Danubio tomó una decisión. No habrá más **folklore**, en su lugar está toda la decoración de la basura industrial. Por todas partes! (Traducción propia).

D'un coup, le paysan du Danube ébloui, totalement ébloui, cesse de croire à ses folklores : il les laisse tomber comme un goujat, partout, dans tous les pays où est arrivée la locomotive, – sur toute la terre...

Même le dernier des Mohicans ! Seuls des comités se constituent dans les maisons aristocratiques des grandes villes, pour sauver les folklores ; congrès, discours, revues, manifestes, expositions. Plus tard le cinéma devait aller achever l'œuvre de la locomotive. Le Paysan du Danube opta. Il n'y a plus de folklore, mais il y a tout le décor de la camelote industrielle. Partout ! (Le Corbusier, 1959, pág. 57)

Página 65

Nota 1. ¡La vista de las imágenes de este capítulo te hacen retorcer! Sin embargo, estos adornos, este **estilo**, en una palabra, deriva directamente de obras del pasado consideradas admirables. ¿Cuál será, vista en retrospectiva a cincuenta años, incluso veinte años, la actual aventura de las artes decorativas modernas? Al ver estas imágenes de catálogo que inundan el país, París, las provincias y el exterior, y educan a las multitudes, decimos: ¡el arte del conserje!

¿Cómo se aplicará el juicio de nuestros hijos a las innumerables actividades de decoradores que han dejado los **estilos** y se han aplicado a la decoración "moderna"?

Nota 2. Todos los objetos reproducidos en este capítulo se encuentran actualmente a la venta en tiendas de París (Traducción propia).

*Note 1. — La vue des images de ce chapitre fait se tordre ! Pourtant ces ornements, — ce **style** en un mot — sont directement issus d'œuvres du passé réputées admirables.*

Quelle sera, vue avec un recul de cinquante ans, de vingt ans même, l'aventure actuelle des arts décoratifs modernes ? En voyant ces images de catalogue qui inondent le pays, Paris, la province et l'étranger, et y font l'éducation des foules, l'on dit : art de concierge !

*Que sera le jugement de nos enfants appliqué aux innombrables activités des décorateurs qui ont quitté les **styles** et s'appliquent au décor « moderne » ?*

Note 2. — Tous les objets reproduits dans ce chapitre sont actuellement en vente dans les magasins de Paris.

Página 81

El arte decorativo moderno no tiene decoración.

Pero decimos que la decoración es necesaria para nuestra existencia.

Rectifiquemos; el arte es necesario para nosotros, es decir, una pasión desinteresada que nos eleva.

Para ver con claridad, entonces, basta con distinguir entre las sensaciones desinteresadas y las necesidades utilitarias. Las necesidades utilitarias exigen

herramientas perfeccionadas, como la perfección que en cierto sentido se manifiesta en la industria. Este es entonces el magnífico programa del arte decorativo. Día a día, la industria produce objetos de perfecta conveniencia, perfectamente útiles y que son un verdadero lujo que halaga nuestras mentes con la elegancia de su diseño, la pureza de su ejecución y la eficiencia de sus servicios. Esta perfección racional y esta determinación precisa, propia de cada uno de ellos, crea entre sí suficientes lazos de solidaridad y estos lazos permiten reconocer un **estilo** (Traducción propia).

L'art décoratif moderne n'a pas de décor.

Mais on affirme que le décor est nécessaire à notre existence.

Rectifions ; l'art nous est nécessaire, c'est-à-dire une passion désintéressée qui nous élève.

Il suffit donc, pour voir clair, de faire la part des sensations désintéressés et celle des besoins utilitaires. Les besoins utilitaires requièrent l'outillage, perfectionné en tout comme une certaine perfection s'est manifestée dans l'industrie. C'est alors le programme magnifique de l'art décoratif. De jour en jour, l'industrie produit des objets de parfaite convenance, parfaitement utile et dont un luxe véritable et qui flatte notre esprit se dégage de l'élégance de leur conception, de la pureté de leur exécution et de l'efficacité de leurs services.

*Cette perfection rationnelle et cette détermination précise, particulières à chacun d'eux, créent entre eux les liens suffisants d'une solidarité et ces liens permettent de leur reconnaître un **style**.*

Página 95

Uno llega entonces a preguntarse, habiendo desentrañado y descartado el bagaje romántico y ruskiniano que había formado nuestra educación, si estos nuevos objetos no son los que nos convienen y si esta perfección racional y esta determinación precisa, específicos de cada uno de ellos, ¿no crean suficientes lazos de solidaridad entre ellos para que sea posible reconocer un **estilo**! (Traducción propia).

L'on vient alors à se demander, s'étant décillé et s'étant défait du bagage romantique et ruskinien qui avait fait notre éducation, si ces objets nouveaux ne sont pas ceux qui peuvent nous convenir et si cette perfection rationnelle et cette détermination précise, particulières à chacun d'eux, ne créent pas entre eux les liens suffisants d'une solidarité, pour qu'il soit permis de leur reconnaître un style ! (Le Corbusier, 1959, pág. 95); (Traducción propia y énfasis añadido. La palabra *style* está en cursiva en el original).

Además de los artículos que aparecieron en L'Esprit Nouveau bajo su seudónimo, Le Corbusier publicó otro artículo, titulado "Style Moderne", pero con la firma de Yves Labasque⁷⁵. Allí sostiene, a la manera de Semper, que "No es necesario pensar en el estilo. Cuando buscamos estilo, únicamente logramos estilización. Los espíritus bellos han descubierto la palabra estilización para designar todo lo que carece de estilo. El estilo se hace solo. El estilo es la expresión vital de una época; proviene de la cohesión en un todo" (Labasque, L'Esprit Nouveau, 1924, número 21, pág. s/n).

2.7 Otras coincidencias significativas entre Semper y Le Corbusier

Es posible hallar otras similitudes en los enunciados de Semper y Le Corbusier. Ambos desarrollaron varios subtemas alrededor del concepto de estilo. Aquí nos referiremos a los siguientes:

- La visión de un museo ideal.
- Objeciones contra los imitadores del estilo de otros pueblos.

⁷⁵ Los argumentos dirigidos contra la decoración son los mismos que aparecen en *L'Art décoratif d'aujourd'hui* y no hay registros de otros artículos firmados con el nombre de Yves Labasque en otros números de L'Esprit Nouveau o en ninguna otra parte. Esto nos lleva suponer que se trata otro de los seudónimos que empleó Le Corbusier en ese tiempo.

- Un interés común por las vasijas de cerámica.
- Un reproche a las artes decorativas.

La visión de un museo ideal

Nuestros dos personajes atribuían a los museos y exhibiciones convencionales una parte de responsabilidad en ocasionar la desorientación artística del público. Por esa razón imaginaron, cada cual por su cuenta y en distintos momentos, un museo ideal donde se pudieran evidenciar las correspondencias entre el espíritu de una época, sus obras de arte y sus objetos de uso cotidiano. «No creo que exista en ningún sitio una colección de este género» escribió Semper en “Ciencia Industria y Arte”, en 1852 (Semper, 2014, pág. 221). «Este museo aún no existe» manifestó a su vez Le Corbusier en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, en 1925 (Le Corbusier, 1959, pág. 17). Estas dos publicaciones estuvieron ligadas a las grandes exposiciones internacionales de su tiempo. El artículo de Semper apareció al mes de la clausura de la “Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations” llevada a cabo en Londres, en 1851. Los artículos de Le Corbusier se reunieron en *L'Art décoratif d'aujourd'hui* unos días antes de la inauguración de la “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes” organizada en París, en 1925. La intención de Semper fue testimoniar los desastres que había presenciado al interior del Crystal Palace en los primeros años de la alianza entre la industria, el comercio y el arte. La intención de Le Corbusier era advertir las desgracias que adivinaba que se presentarían en los alrededores del Grand Palais, cuando esa alianza ya se había consolidado.

En la opinión de Le Corbusier, como en la de Semper, al mostrar únicamente una colección de objetos excepcionales y no, paralelamente, los objetos de uso cotidiano, los museos transmitían una idea parcial y distorsionada de la historia de las artes aplicadas y del arte en general. Por eso Semper imagina “La Colección Completa y Universal” para una adecuada educación del gusto del pueblo. Este museo ideal debía ser un lugar para la exhibición del ámbito total de las artes, una enciclopedia completa de la cultura humana. (Semper, 2014, págs. 219-221); (Hvattum, 2004, pág. 186). Semper escribe en “Ciencia Industria y Arte”:

Hemos creado solo colecciones artísticas para entendidos, que el pueblo, con su actual estado de educación, no puede comprender en absoluto y cuyo contenido incluso permanece incomprensible para el especialista en arte, ya que se compone de fragmentos que, en parte, han sido arrancados de su contexto original (Semper, 2014, pág. 220).

Para afrontar este problema, el museo ideal imaginado por Semper mostraría las interrelaciones entre la arquitectura, las Bellas Artes y las artes aplicadas; es decir, la unidad de estilo de las diversas épocas. Tendría cuatro colecciones correspondientes a las cuatro categorías principales según las cuales clasificar las materias primas y las artes técnicas: tejidos, cerámicas, carpintería y albañilería (estereotomía)⁷⁶: “Estas cuatro colecciones serían más que suficientes para comprender, en sus elementos constitutivos, el ámbito total de las artes aplicadas, así como el de la arquitectura y el del resto de las artes” (Semper, 2014, pág. 221).

De igual forma, Le Corbusier cuestiona, en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, el hecho de que los museos contengan únicamente las piezas excepcionales de cualquier periodo histórico. Al extraer las obras más raras y preciosas fuera de su contexto, los museos estarían mostrando una imagen distorsionada de los vínculos entre el espíritu de un pueblo y el carácter de sus creaciones. En su opinión, los museos debían exhibir también los objetos de uso convencional de cada cultura (Le Corbusier, 1959, págs. 22-23). Antes había escrito que el verdadero estilo de una época se manifiesta en la producción general de sus objetos

⁷⁶ Las artes textiles son las relativas a los materiales flexibles y resistentes a la rotura por estiramiento. Las artes cerámicas corresponden al trabajo con materiales blandos, maleables, endurecibles, que se adaptan fácilmente a diversas conformaciones y que en estado endurecido mantienen la forma dada. La carpintería emplea materias en forma de barra, elásticas, de resistencia a la flexión. La estereotomía o albañilería trabaja con piezas rígidas, de constitución compacta, resistentes a la compresión.

y no en las artes decorativas (Le Corbusier, 1923, pág. 69). Así describe Le Corbusier su museo ideal:

Imaginemos el museo real, aquel que contiene todo, el que podría proporcionar información sobre todo cuanto hayan pasado y destruido los siglos (que saben cómo destruir, tan bien, tan perfectamente, que casi no queda nada, excepto objetos excepcionales de gran pomposidad, de gran vanidad, de gran cosquilleo, que siempre escapan a los desastres, lo que demuestra la inquebrantable supervivencia de la vanidad). Para precisar bien nuestra idea, constituyamos un museo de nuestros días con los objetos de nuestros días (Le Corbusier, 1925, pág. 16).

Ni la Colección Completa y Universal de Semper, ni el Museo Mundial del Mundaneum (1928) de Le Corbusier se hicieron realidad. La aspiración de reunir una muestra total de la cultura humana resultó ser demasiado ambiciosa en ambos casos. Sin embargo, la idea de Semper prosperó parcialmente, décadas más tarde, con la creación del Folkwang Museum de Hagen, a cargo de Karl Ernst Osthaus; y las intenciones de Le Corbusier se aprovecharon en las diversas variaciones posteriores de su prototipo de Museo de Crecimiento Ilimitado. (*Œuvre complète*, 2013, vol. 1, pág. 171). Al exhibir una parte representativa de la producción general de los objetos de uso convencional de la época maquinista, el pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925 fue, así mismo, una pequeña muestra de las aspiraciones de su museo ideal.

Osthaus, un rico coleccionista que conocía las teorías de Semper creó el Folkwang Museum en 1902⁷⁷. El museo de Osthaus era una institución orientada a la divulgación de los productos alemanes de uso cotidiano junto a la exhibición de obras de arte moderno. Posteriormente, en 1909 y con el auspicio del Deutscher Werkbund, el museo pasó a

⁷⁷ Nos referimos a Karl Ernst Osthaus con anterioridad, en el apartado 1.4 de este estudio, dedicado al legado de Semper al interior del Deutscher Werkbund.

llamarse Deutscher Museum für Kunts im Handel un Gewerbe (Museo alemán del Arte en el Comercio y la Industria). Como lo había imaginado Semper tiempo atrás, esta institución se propuso divulgar la producción industrial alemana de objetos de uso cotidiano y la interrelación entre las materias primas y las artes aplicadas (Brooks H. A., 1997, pág. 249).

La idea del Mundaneum tuvo un precedente en el museo de Osthaus a quién Le Corbusier conoció y visitó en 1910. Así lo manifiesta en el libro *Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne*:

Museo alemán del Arte en el Comercio y la Industria.

Es el tipo de museo itinerante.

La propuesta fue realizada, como ya he dicho, por el conocido mecenas, el Sr. Ernst Osthaus, en Hagen, y aceptada por unanimidad por los miembros, en el congreso anual de “Werkbund”, en Frankfurt a/M., en 1909.

Se pensaba que los esfuerzos de todo tipo en el arte decorativo eran ignorados entre sí. Un arquitecto bien podría recordar haber visto ciertos materiales, tapices, porcelanas, —un comerciante, ciertos carteles, folletos, —un mercader, tales cerámicas, joyas, etc., pero podía desconocer la procedencia o haberla olvidado. Por tanto, era necesario hacer, en cierto modo, una misión de explicación, educación e información, "para que se afirmara a fondo la imagen de nuestro tiempo" (Jeanneret C. E., 1912, pág. 25) (Traducción propia).

Objeciones en contra los imitadores del estilo de otros pueblos

Otra de las coincidencias dignas de señalar entre Semper y Le Corbusier fue su inconformidad con la apropiación de estilos ajenos.

En 1920, Paul Dermée, Amedée Ozenfant y Le Corbusier hallaron un medio más eficaz, y más asequible que la creación de un museo, para mostrar al público el espíritu común que animaba a las diversas creaciones de su tiempo: la revista *L'Esprit Nouveau*. *L'Esprit Nouveau* proclamaba ser la “Primera revista del mundo consagrada a la estética de nuestro

tiempo en todas sus manifestaciones”. El artículo “Usurpation. Le Folk-lore” que firmó Le Corbusier en el número 21, explica por qué el arte de una época debía hallar su propio estilo en consonancia con el espíritu de su tiempo y no recurrir a la copia de otros «estilos» (L’Esprit Nouveau, 1925, núm 21, pág s/n).

Le Corbusier consideraba que el auténtico hombre de su tiempo no necesitaba “robar nada” de otros hombres porque era consciente del espíritu nuevo y único de cada época y de cada pueblo. Rechazaba el procedimiento de tomar prestados los «estilos» de otras culturas y se refería a este tipo de arquitectos con el apelativo de “usurpadores del folclore” como se puede apreciar en el siguiente extracto de *L’Art décoratif d’aujourd’hui*:

El folclore es arrebatado por los perezosos y los estériles, para llenar el aire con un sonido ensordecedor de cigarras, para cantar mal con la canción y la poesía de los demás (Le Corbusier, 1959, págs. 31-32).

Para Le Corbusier el estilo, como el folclore, no sería el producto de una invención sino de una selección, transmisión y adaptación en las que interviene la libre voluntad del espíritu creativo pero dentro de las leyes superiores de una época y un lugar determinado. El artista sería libre de emplear o rechazar críticamente las condiciones de su época, pero no podría permanecer indiferente a ellas. En *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, explica que ante una época de espíritu nuevo, la arquitectura necesita reconocer un estilo [*reconnaître un style*] y que ese estilo es la expresión del estado material y espiritual de un pueblo. La unanimidad del sentimiento nuevo, es para él la de una época de precisión donde reina la máquina y es ella quien tiende a establecer los estándares que definen el folclore propio de su tiempo (Le Corbusier, 1959, págs. 36-37).

En los intentos de explicar sus investigaciones sobre el origen y desarrollo del estilo en los diversos periodos de la historia, Semper llamó la atención sobre lo que consideraba algunos errores típicos entre los arquitectos de su tiempo. Como se ha dicho, él suponía errado pensar que el estilo fuese exclusivamente el resultado de unas determinantes materiales, a la manera de las propuestas de Heinrich Hübsch. También consideraba un error suponer que el estilo fuese el resultado de la incansable búsqueda de un ideal

imperturbable, como proclamaban los filósofos idealistas y la Academia de Bellas Artes. Pero, por otro lado, criticaba el relativismo de quienes copiaban indistintamente la configuración exterior de los estilos de otras culturas. Se refirió a estos últimos como arquitectos a caballo [*reisigen Architekten*], escribiendo: “En la confusa Babel dominante los arquitectos a caballo vuelven cada año de sus campañas en países remotos trayendo a casa un nuevo estilo para vendérselo a quien quiera comprarlo” (Semper, 2014, pág. 346).

Un interés común por las vasijas de cerámica



Ilustración 15. Le Corbusier posa con una vasija serbia adquirida en el Viaje a Oriente. Le acompañan Albert Jeanneret y Amédé Ozenfant. (FLC/ADAGP).

Otra de las coincidencias destacables halladas entre Semper y Le Corbusier es el interés que tuvieron ambos por las vasijas de cerámica. Para ellos, los objetos cerámicos de los pueblos del pasado eran comparables a restos fósiles en su capacidad de conservar y transmitir la información esencial del pueblo que los elaboró. Semper creía que las formas

de la sítula y la hidria expresaban los rasgos distintivos de las culturas egipcia y griega respectivamente (Ilustración 10). De igual forma, Le Corbusier, en un episodio de *El Viaje a Oriente*, especula acerca de la forma de los recipientes para acarrear agua y las señales del devenir de la civilización. El reemplazo de las ánforas cerámicas tradicionales por recipientes metálicos residuales de la industria petrolera es, para él, la expresión de una horrenda calamidad; la catástrofe inevitable de una civilización “que aniquila la armonía entre *esa* vida y *ese* medio”:

Hasta ahora, las vasijas para líquidos que se utilizaban en Oriente eran unas ánforas de tierra roja con un perfil puramente clásico. Algunas mujeres vuelven todavía de las fuentes adoptando las posturas de la Esther bíblica; pero son ya escasas, y los grandes recipientes de hojalata de diez litros, dotados de una asa horizontal de madera, precipitan hoy la agonía de las artes cerámicas. La hojalata es menos frágil. Los pueblos no se entretienen con ensoñaciones poéticas en el crepúsculo de un oasis! (Le Corbusier, 2005, pág. 143).

Le Corbusier dedicó un extenso artículo a la cerámica griega en el número 16 de *L'Esprit Nouveau*⁷⁸(Ilustración 16). Allí sostiene, exactamente como lo hizo Semper, que las formas de la hidria fueron engendradas por el mismo espíritu que engendró las formas del Partenón. Resalta la pureza de los perfiles y la riqueza de la ornamentación de la cerámica griega y egipcia. Destaca el hecho de que la forma de las vasijas de barro deriva de la esfera. Afirma que aquellas vasijas devinieron en obras de arte, en objetos plásticos que se sitúan en el dominio del arte con la misma legitimidad que lo hacen una estatua o una pintura (*L'Esprit Nouveau*, 1923, núm. 16, págs. 1929-1930).

⁷⁸ El artículo se titula “Les vases grecs” y aparece acreditado a nombre de De Fayet. De Fayet, Vauvrecy, Paul Boulard o Julien Caron fueron algunos de los seudónimos que emplearon Le Corbusier y Ozenfant en la revista, estando los dos últimos reservados respectivamente a Le Corbusier y Ozenfant (Frampton, 1999, pág. 22)

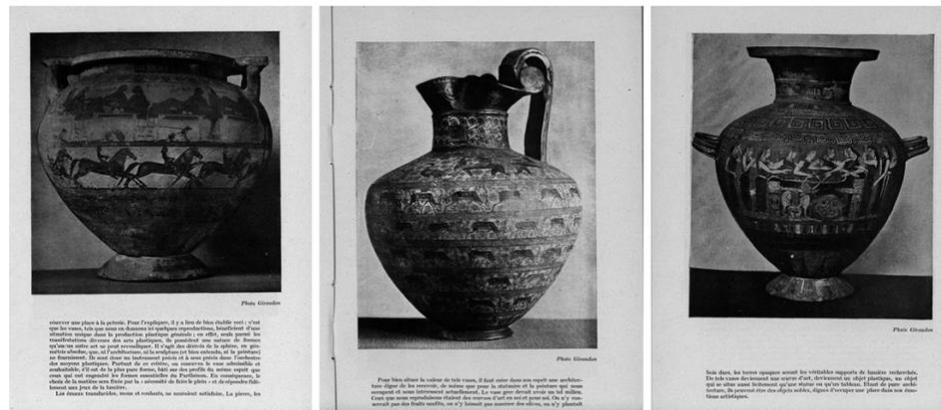


Ilustración 16. Imágenes del artículo “Les vases grecs”, firmado por De Fayet. (L’Esprit Nouveau, 1923, número 16, pág. 1927).

En 1925, Le Corbusier volverá a referirse al episodio de los bidones de petróleo en Estambul, como “una de las lecciones más fuertes que se pueden recibir en nuestros días” (Le Corbusier, 1925, pág. 35). Se juntan, en un momento de crisis, la ilusión de un nuevo comienzo, con la añoranza por las culturas que llegan a su fin. Este entendimiento nos acerca a la concepción semperiana de la obra de arte *en su hacerse* [*kunstwerden*].

Le Corbusier escribe que:

La evolución por factor de economía es implacable, nada la resiste; los esfuerzos son inútiles, mueren las poéticas que parecían inmortales; todo recomienza; eso es bello y trae la promesa de los encantos del mañana (Le Corbusier, 1925, pág. 35); (Traducción propia).

En el mismo tono sostenía Semper que:

Los fenómenos de decadencia de las artes y, cual ave fénix, del misterioso nacimiento de una nueva vida artística tras el proceso de destrucción de la antigua son, para nosotros, muy significativos por cuanto nos encontramos, probablemente, en medio de una de esas crisis. Esta afirmación proviene de lo que podemos sospechar y juzgar, ya que, al estar sumidos en ella, nos faltan algunos puntos de vista y cierta perspectiva (Semper, 2014, pág. 259).

Reproche a las artes decorativas

En “Ciencia, industria y arte. Propuesta para estimular el sentido artístico nacional a la clausura de la exposición industrial de Londres”, Semper censura la situación de las artes decorativas en los países industrializados. Considera que, a causa de los violentos avances técnicos, la producción europea se ha visto afectada en lo formal-artístico. Emplea como ejemplo de la incapacidad para dominar la abundancia de medios de la era industrial algunos objetos que le llamaron la atención: una estufa en forma de “caballero con armadura completa” y unos cubiertos exageradamente decorados (Ilustración 17). A estos ejemplos opone el de otros que encuentra satisfactorios: un coche de caballos y una locomotora, y concluye que “la prevalencia de su uso solo admite una forma objetiva” (Ilustración 18); (Semper, 2014, pág. 192).

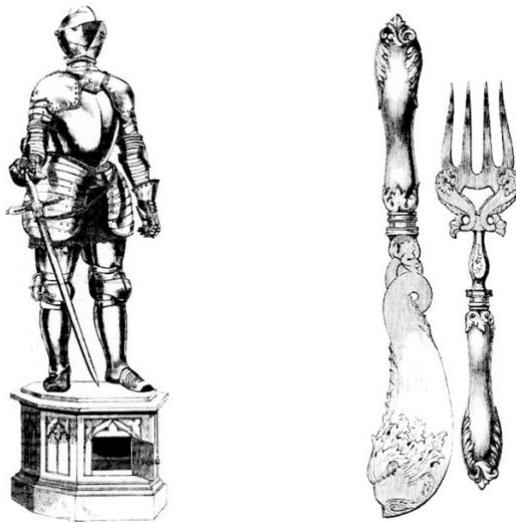


Ilustración 17. Izquierda: Estufa en forma de «caballero con armadura completa». Derecha: Cuchillo y tenedor para pescado de la firma Mappin Brothers de Sheffield. Imágenes recogidas por Semper en el escrito “Ciencia, industria y arte”, de 1851. (Semper, 2014, pág. 192).

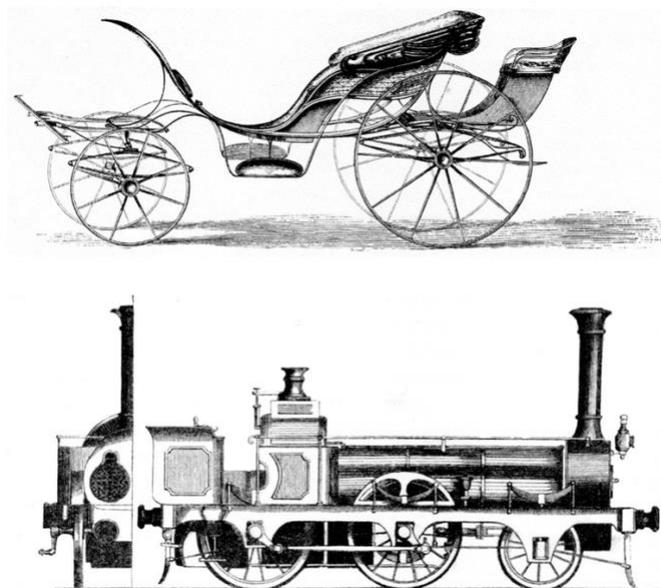


Ilustración 18. Izquierda: Carro de caballos de la firma H. & A. Holmes: «De elegantes líneas, ligera y sencilla fabricación, libre de innecesarios adornos en hierro, mantenimiento económico y fácil limpieza». Derecha: Locomotora de vapor con doble fogón y doble caldera, producida por Wilson E.B. & Co. Imágenes recogidas por Semper en el escrito “Ciencia, industria y arte”, de 1851. (Semper, 2014, pág. 194).

También Le Corbusier consideró que el estado de confusión en la creación artística de los países industrializados se debía a la rapidez con la que se habían sucedido los cambios en las formas de producción (Le Corbusier, 1923, pág. 70). En *Vers une architecture* opone la “cuestión mal entendida” de algunos ejemplos de la arquitectura y las artes decorativas de su tiempo, a los “productos de alta selección” de los productos utilitarios. El Boulevard Raspail y un edificio neogótico norteamericano sirven para ilustrar lo primero (Ilustraciones 19 y 21). Los paquebotes, los automóviles y los aviones son ejemplos de lo segundo (Ilustraciones 20 y 22).

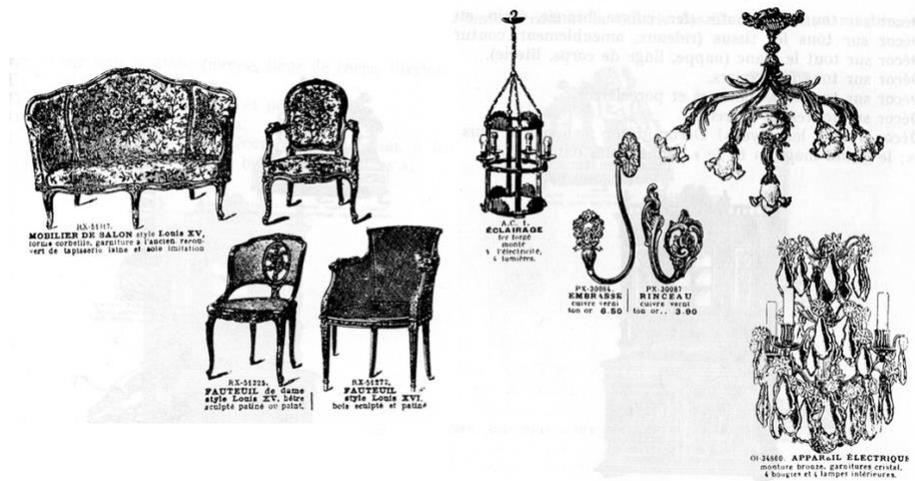


Ilustración 19. Una serie de objetos que ilustran el “problema mal entendido” de las artes decorativas en una época maquinista. Publicadas en *Vers une architecture*, en 1923. (Le Corbusier, 1995, págs. 53 y 56).



Ilustración 20. Automóvil Hispano-Suiza, 1911. Un diseño de Ozenfant apropiado al espíritu de una época maquinista. Imagen publicada en *Vers une architecture*, en 1923. (Le Corbusier, 1995, pág. 108).

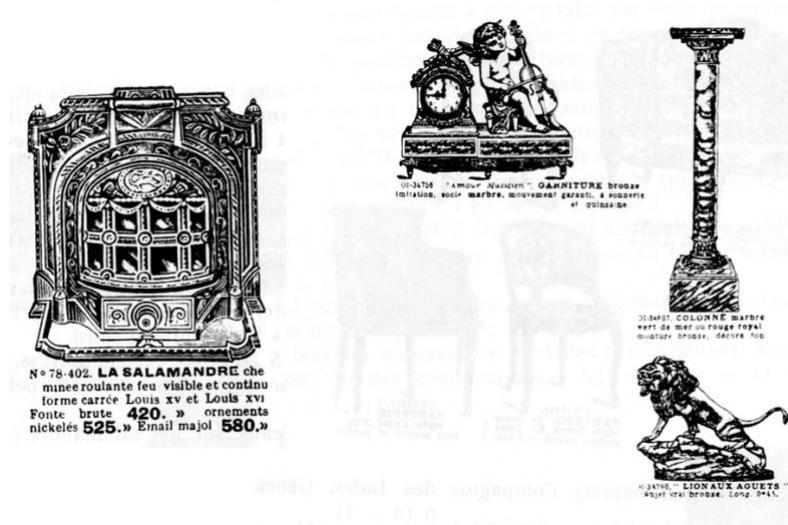
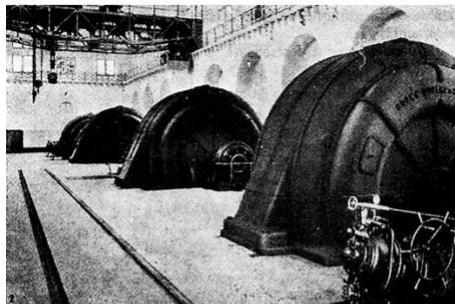


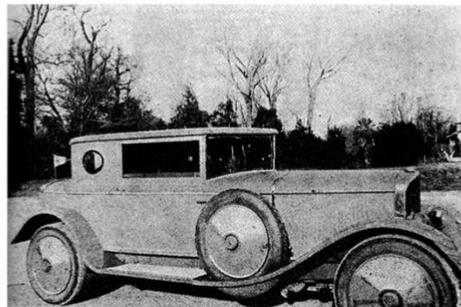
Ilustración 21. Chimenea y otros objetos (que aún se comercializaban en París en 1925) con los que Le Corbusier ilustra su opinión acerca del desconcierto de las artes decorativas de su tiempo. Imágenes recogidas en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, en 1925. (Le Corbusier, 1996, págs. 50-55).



Turbines de Brown-Boveri.



Ad. Hermès, Paris.



Peugeot. — 1^{er} prix au concours d'élégance d'Hyères.

Ilustración 22. Máquinas y otros objetos en los que Le Corbusier reconoce el surgimiento de un estilo apropiado a una época maquinista. Imágenes recogidas en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, en 1925. (Le Corbusier, 1996, págs. 90-100).

2.8 Los dos sistemas de ideas que convergen en El estilo

Como advirtió el historiador Joseph Gantner, en 1927, resulta revelador el hecho de que los libros más destacados de Semper y Le Corbusier compartan similares argumentos. Más aún si consideramos que *Der Stil* y *Vers une architecture* fueron dos de los postulados teóricos más influyentes en la cultura arquitectónica europea de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, respectivamente.

Ahora, si colocamos las principales obras literarias de estos dos hombres, una al lado de la otra—el voluminoso *Der Stil* de dos volúmenes, de 1860 y 1863, y el delgado y flexible ejemplar de *Vers une architecture*, de 1923—si tratamos de leerlos detenidamente, nos sorprenderemos al encontrar cuánto se asemejan estos dos libros en algunos rasgos puramente humanos (Gantner, 1932, pág. 79); (Traducción propia).

En el artículo “Semper und Le Corbusier”, Gantner enuncia los elementos de fondo para establecer una comparación entre las ideas de ambos arquitectos. Advierte que los dos compartían una honda inquietud por conocer las leyes propias del arte—su autonomía—y una preocupación similar por identificar las variables externas—provenientes de la realidad cambiante—que intervienen en el continuo devenir del *estilo*. En su análisis compara las ideas del “Prolegomena” de *Der Stil* con las del “Argument” de *Vers une architecture* y afirma que tanto Semper como Le Corbusier “hablan de las leyes eternas del mundo” o “buscan establecer una conexión con las leyes del mundo, de las que ya nadie hablaría después” (Gantner, 1932, pág. 81); (Traducción propia). Más adelante sostiene que los dos buscan conocer los factores variables que definen el estilo de su tiempo porque ambos postulan que su propio tiempo es un periodo de transición (Gantner, 1932, pág. 81).

Las leyes propias del arte—coeficientes de autonomía—y las leyes del mundo—coeficientes de realidad—aparecen reiteradamente en los escritos de Semper. Todas sus contribuciones al campo de la teoría de la arquitectura parten precisamente de estos dos “sistemas de ideas”, como los denomina Antonio Armesto en el prólogo de *Escritos fundamentales de Gottfried Semper* (2014):

Resumiendo, el primer sistema se ocupa de los elementos espaciales primitivos (primitivos en sentido lógico), y el segundo, del origen del estilo en la arquitectura y de la formación de los estilos en la historia. El primero indaga los invariantes lógicos constitutivos que definen el *ethos* o carácter genuino de la arquitectura, su autonomía; el segundo, los dinamismos artísticos que, estando en la base de la cambiante apariencia de los elementos y de sus combinaciones en el curso del tiempo y en los distintos lugares de la tierra, no perturban el carácter de la arquitectura sino que favorecen su despliegue (Armesto Aira, *Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia*, 2014, pág. 14).

Semper se alimentó de las ideas que circulaban a su alrededor. El juego dialógico entre las leyes inmutables y la realidad siempre cambiante en los fenómenos de la naturaleza y el arte era una preocupación constante en la obra de los filósofos, científicos naturales y poetas alemanes del periodo romántico⁷⁹. Motivados por las ideas de Kant, del neoplatonismo y de otras fuentes generalmente menos reconocidas⁸⁰, los intelectuales del círculo académico de Weimar, Leipzig y Jena fueron los primeros en rebatir, desde Alemania, los rígidos supuestos científicos que explicaban el universo hasta ese momento. Los pensadores alemanes de la época poseían un concepto de naturaleza y de ciencia diferente a las versiones de la ciencia ilustrada y positivista. Así, mientras que el sistema

⁷⁹ Las mismas consideraciones se dieron simultáneamente en otros países. Las influencias de Kant, el neoplatonismo y el romanticismo alcanzaron los Estados Unidos al mismo tiempo que se propagaban en Alemania. Las “indispensables lecciones de la diferencia y la similitud, del orden, del ser y el parecer, de la estructuración progresiva, del ascenso de lo particular a lo general, de la combinación de múltiples fuerzas con vistas a un fin” que expone Ralph Waldo Emerson en “El espíritu de la naturaleza” (1836) son cercanas a los postulados de la *Naturphilosophie* alemana.

⁸⁰ No son pocos los estudios sobre la influencia de la alquimia en la obra literaria y científica de Goethe. Uno de ellos es *Goethe the Alchemist* de Ronald Douglas Gray, publicado en 1952 por la Cambridge University Press.

de clasificación binominal de Linneo (1707-1778) tendía a la separación de los seres vivos en compartimentos fijos, los precursores de la *Naturphilosophie*, como Goethe o Alexander von Humboldt (1769-1859), se esforzaban en reunirlos, examinando el mundo como un sistema abierto de interacciones entre fenómenos en perpetuo cambio⁸¹.

Goethe se anticipó en muchos aspectos al estudio de los principios de permanencia y variedad en el ámbito de las artes y las ciencias. Sus métodos “prácticos” precedieron a los de Semper en la preocupación por conocer los modelos básicos [*die Grundformen*] y el devenir incesante de los fenómenos del mundo. En sus escritos de botánica, *Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden* (1817-1824), afirma que las plantas se forman según dos leyes, la ley de la naturaleza interna, según la cual se constituyen y la ley de las circunstancias externas, según la cual se adaptan al medio que les rodea (Goethe, 2007, pág. 107).

En su dualismo, las explicaciones de Goethe acerca de los fenómenos de la naturaleza coinciden con los dos principios o sistemas de ideas que halló Armesto al ordenar las teorías de Semper⁸². Estos coinciden así mismo con el propio sistema teórico de Armesto,

⁸¹ Respecto a cierto tratado de enfoque especulativo, afirmó Goethe en su autobiografía: “si algún daño pudo hacernos a nosotros ese libro, fue, sin duda, el de dar lugar a que le cogiéramos para siempre tierra a toda filosofía, y especialmente a la metafísica, y nos aplicáramos con más vehemencia y pasión de allí en adelante al saber, la experiencia, la acción y el ensueño vivos”, y añade “¡A quién hay que preguntarles cómo saben las cerezas y las bayas es a los niños y a los gorriones! Esta era nuestra divisa y nuestro lema; y así parecía nos aquel libro la quintaesencia de la ancianidad, insípido, o, mejor dicho, de mal gusto” (Goethe, 2007, págs. 311-312).

⁸² Entiéndase dualismo en su sentido general como toda contraposición de dos tendencias que oponen lo perfecto a lo imperfecto, lo limitado a lo ilimitado, lo estable a lo inestable, etc., y hace de estas oposiciones los principios de la formación de las cosas (Ferrater Mora, 1964). El dualismo de la Estética práctica semperiana concuerda con el llamado dualismo aristotélico entre las causas formales (estables) y las causas materiales, eficientes y finales (relativas al devenir histórico) (Aristóteles, 2004, pág. 103). Este tema se trata

quien considera que el *ethos* de la arquitectura está en el acuerdo dialógico entre las formas propias de la arquitectura y las formas de la vida, el sitio y la técnica (Armesto, 2009, pág. 83). El primer sistema corresponde al conocimiento de los elementos y normas propios de la arquitectura entendida como el arte de la delimitación del espacio. El segundo concierne a las injerencias externas sujetas al cambio histórico que intervienen en la definición del estilo de cada lugar y de cada época. Estos contrarios dialógicos se articulan en la expresión que ideó Semper para ilustrar la razón del estilo en las artes: la función $U = C(x, y, z, t, v, w, \dots)$, donde C es el conjunto de elementos, normas, formas y motivos primordiales de la arquitectura; y las variables recogidas al interior del paréntesis (x, y, z, t, v, w, \dots) representan el conjunto de coeficientes externos, siempre cambiantes a lo largo del tiempo (Semper, 2014, pág. 253). Así entendido, el estilo es un atributo apreciable que comparten los objetos creados bajo el influjo de los mismos factores externos dentro de un período determinado de la historia.

Las bases dialógicas de la Estética práctica superan los impases de las corrientes monistas de la época; corrientes que buscaban los fundamentos del arte exclusivamente en las causas materiales (materialismo) o exclusivamente en las causas formales (idealismo). Al incorporar el principio de *permanencia*, Semper afirma la autonomía de la arquitectura frente a las teorías materialistas y exhorta a abordar el proyecto de acuerdo con el progreso técnico y el estado de ánimo colectivo, pero sin perder de vista los fundamentos esenciales del estilo. Y, por otro lado, al incorporar el principio del *cambio*, supera los obstáculos de las teorías metafísicas de lo bello que se proponían comenzar por lo universal, por la *Idea*.

también en el apartado “2.5 El concepto de estilo en las teorías de Semper”. Por su cuenta, Antonio Armesto se refiere al dualismo en la arquitectura en “Arquitectura contra natura. Apuntes sobre la autonomía de la arquitectura con respecto a la vida, al sitio y a la técnica”, donde explica la existencia, por un lado, de un sistema de formas propias de la arquitectura y, por otro, de un sistema relativo a las formas de la vida, del sitio y de la técnica (Armesto, *Arquitectura contra natura. Apuntes sobre la autonomía de la arquitectura con respecto a la vida, el sitio y la técnica*, 2009).

Hegel, el antagonista de Semper en ese sentido, era de la opinión de que se debía empezar por formular un criterio de lo bello partiendo de la idea de lo bello en sí: una estética idealista. Pero paradójicamente, desde esa posición hallaba “imposible fijar reglas generales aplicables al arte” (Hegel, 2005, pág. 19).

Con el método dialógico de Semper, las invariantes directamente observadas en el mundo de los objetos arquitectónicos (los coeficientes intrínsecos) son abstraídas de las innumerables variantes que resultan en el tratamiento de los objetos múltiples del arte (los coeficientes extrínsecos). Los principios de permanencia y variedad constitutivos de esta visión dialógica de los fenómenos artísticos le permiten proponer una teoría general del cambio histórico en las formas aparentes de la arquitectura: una *Estética práctica*.

La posición de Le Corbusier es también la de defensa de una estética práctica⁸³. El dualismo entre los principios de permanencia y cambio atraviesa su obra escrita. Es parte esencial de los argumentos de *Après le cubisme* y *Vers une architecture*, tanto como de los fundamentos del *Modulor*, publicado treinta años más tarde (Jeanneret & Ozenfant, 1975, pág. 40) (Le Corbusier, 1998, pág. 20) (Le Corbusier, 1950, pág. 77). En su obra teórica, Le Corbusier indaga los mecanismos de la emoción que permiten ligar la obra humana a aquellas de la naturaleza; busca conocer los modelos básicos y las leyes invariables [*La Recherche des Invariants*] que se esconden detrás de la multitud de fenómenos del arte.

Los tomos I y II de *Der Stil* tratan extensamente los coeficientes del estilo relativos a las artes técnicas. En el tercero, en cambio, Semper se proponía desarrollar sus ideas sobre las leyes propias del arte y ampliar sus observaciones acerca de los coeficientes variables relativos a las condiciones sociales que intervienen en la definición del estilo. (Armesto Aira, 2014, pág. 23). Este último tomo no llegó a ver la luz. Surgieron los encargos para el

⁸³ Tanto Semper como Le Corbusier conocieron las teorías estéticas de Adolf Zeising. Ambos apreciaron la oportunidad de entender las leyes del arte en correspondencia con las de la naturaleza pero consideraron necesario superar el esquematismo especulativo de las teorías del sicólogo alemán.

Kaiserforum de Viena, y Semper suspendió sus empeños editoriales. En cierto modo *Vers une architecture* llegó a suplir precisamente lo que le faltó desarrollar a Semper en el último tomo de *Der Stil*. En sus páginas se conjugan y actualizan los postulados teóricos de Semper para formular un nuevo estilo acorde al espíritu de la época. Como toda la obra teórica de Semper, también *Vers une architecture* es un libro sobre la permanencia y el cambio en la arquitectura. En la primera parte se busca recordar los principios ineludibles del oficio, los asientos de su autonomía; en la segunda, se pretende llamar la atención hacia el carácter de los fenómenos históricos cambiantes de los que habría de surgir un nuevo estilo.

Sin conocer de primera mano la obra escrita de Semper, Le Corbusier condensó, en *Vers une architecture*, los elementos esenciales de la Estética práctica. La primera parte del libro, las “Tres advertencias a los señores arquitectos” y “Los trazados reguladores”, se refieren justamente al **sistema de los coeficientes intrínsecos** de la arquitectura; y la segunda parte, “Ojos que no ven”, trata las claves para **comprender el sistema de los coeficientes extrínsecos** que prescriben el estilo de una época.

2.8.1 El sistema de coeficientes intrínsecos del estilo

El rol de las leyes formales

Semper y Le Corbusier defendieron, desde sus escritos, la existencia de unas invariantes artísticas de carácter estético, lógico/formal y simbólico. En el caso de la arquitectura, estas leyes debían ser independientes, aunque no contrarias a las leyes mecánicas de la construcción y de la materia. Los dos insistieron en ello. Para Semper la forma artística [*kunstform*]—el límite espacial visible—debe entenderse por separado del soporte estructural o forma núcleo [*kernform*] (Semper, 2013, págs. 300, 302, 405 y 442). Así mismo, de acuerdo a Le Corbusier, la “estética del arquitecto” debe distinguirse de la “estética del ingeniero” (Le Corbusier, 1923, págs. 5-10). En ese sentido afirma que “Todo lo que concierne a los fines prácticos de la casa, los aporta el ingeniero; para aquello que concierne a la meditación, al espíritu de belleza, al orden que reina (y que será el soporte

de esa belleza) será la *arquitectura*. Trabajo de ingeniero por una parte; arquitectura por otra” (Le Corbusier, 1926, pág. 337); (Traducción propia).

Igualmente, los dos coinciden en observar en sus escritos que dichas invariantes estéticas y simbólicas quedaron expresadas de forma ejemplar en la antigua arquitectura griega. Ambos poseen, además, una concepción metafórica del templo griego como si fuese un organismo vivo, respondiendo a una mirada vitalista que no era extraña en el espíritu romántico heredero de los planteamientos de Schopenhauer⁸⁴. Así, para Semper, a través del arte, las piedras del edificio pueden animarse como organismos y parecer “estar esforzándose y de alguna manera vivas” (Semper, 2013, pág. 744). Y, de un modo comparable, para Le Corbusier, la combinación de las partes de mármol en la columna dórica es el testimonio de la tarea del arquitecto de “dar una forma viva a una materia inerte” (Le Corbusier, El viaje a Oriente, 2005, pág. 198).

Para denominar el referido conjunto de leyes que gobiernan los mecanismos visuales propios de la arquitectura, Semper emplea el término tectónica [*Tektonik*], mientras que Le Corbusier se refiere a las leyes de la “modenatura” [*modénature*]⁸⁵. Estos conceptos son similares, en el fondo, aunque provengan de dos sensibilidades distintas⁸⁶.

Semper pudo conocer el concepto de tectónica en el escrito *Die Tektonik der Hellenen*, de Karl Bötticher (Semper, 2013, pág. 36 y 37). Bajo este concepto, él y Bötticher aludían a

⁸⁴ Semper se refiere a las leyes sensoriales del capitel dórico en diversos textos, pero principalmente en el capítulo séptimo de *El estilo*. Le Corbusier, llega a similares conclusiones en el apartado dedicado al Partenón de su *Voyage d'Orient* (Le Corbusier, 2005, pág. 198), y en el capítulo “Pure création de l'esprit” de *Vers une architecture* (Le Corbusier, 1923, pág. 178).

⁸⁵ El término *modénature* aparece también en *L'Atelier de la recherche patiente* (p 21). El descubrimiento de la *modénature* es descrito como un suceso trascendente en sus años de formación.

⁸⁶ Antes de emplear el término *modénature*, Le Corbusier se refería a las *moultures* y *rappports* para señalar la puesta en juego de las relaciones entre los elementos y las partes de una composición arquitectónica.

los mecanismos de la emoción estética en la arquitectura. Para ellos la tectónica representaba, en el fenómeno visual, un concepto análogo al de la *tónica* empleado para referirse a la armonía musical (Semper, 2014, pág. 234). Le Corbusier pudo obtener el término *modénature*, que para entonces estaba en desuso, de la *Histoire de l'architecture* (1899) de Auguste Choisy. Sin embargo, a diferencia de Choisy, que con este concepto se limitaba a describir el efecto de luces y sombras de las molduras clásicas, Le Corbusier ansiaba expresar un fenómeno más complejo⁸⁷.

La palabra aparece con insistencia en *Vers une architecture*, en la sección referida al Partenón, pero lamentablemente ha sido traducida al español como “proporción”, perdiéndose así, para los lectores de habla hispana, el verdadero alcance de su significado (Le Corbusier, 1923, págs. 178-179). Al ser interrogado respecto a este término, Le Corbusier explicó, en una entrevista de 1924, que debió indagar en busca de la palabra apropiada para denominar el sentimiento, por entonces innombrable, que percibió tras permanecer algunas semanas en la Acrópolis de Atenas⁸⁸. Indica que esa palabra debería

⁸⁷ Auguste Choisy emplea reiteradamente el término *modénature* en los dos tomos de su *Histoire de l'architecture*, libros que adquirió Le Corbusier en París, en diciembre de 1913 y cuyos dibujos axonométricos reprodujo con frecuencia en sus propias publicaciones. Para Choisy la *modénature* es una ley que determina la forma de las molduras y otros relieves decorativos en las construcciones antiguas. De acuerdo a Choisy, ciertas culturas carecen de una *modénature* desarrollada y otras “denotan un análisis singularmente penetrante de los efectos del juego de la luz y de la sombra”. Choisy no explica en qué consisten las leyes de la *modénature*. Otras fuentes que conoció Le Corbusier antes de su *Voyage d'Orient* no emplean este concepto. Las descripciones de la composición de los elementos constructivos del templo griego que hace Charles Blanc en su *Grammaire des Arts du Dessin*, por ejemplo, difieren de las expresiones de Le Corbusier respecto al mismo tema. Según Blanc los griegos se ocuparon de corregir errores de la percepción producidos por la perspectiva (pág. 167). El término tampoco aparece en el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* de Viollet Le Duc.

⁸⁸ En una carta fechada el 2 de marzo de 1924, el arquitecto Louis Bonnier interroga a Le Corbusier acerca del significado del término *modénature*. Le Corbusier responde, que, tras permanecer algunas semanas en la Acrópolis, pudo percibir el sentimiento de la matemática suprema del Partenón. A falta de una palabra para

recuperarse en el lenguaje práctico de la arquitectura porque denomina un asunto de capital importancia para el oficio (Le Corbusier, 2002, pág. 56).

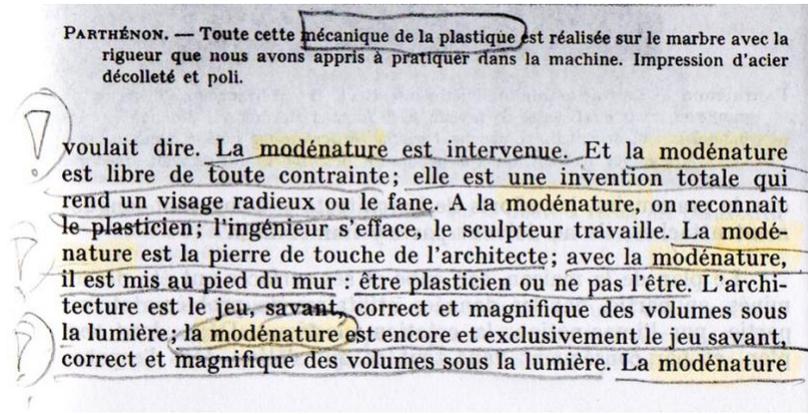


Ilustración 23. El término *modénature*, como aparece en la versión original de *Vers une architecture* (Le Corbusier, 1995, pág. 178).

Si bien Le Corbusier pudo haber tomado el término *modénature* de la *Histoire de l'architecture*, sus observaciones sobre las leyes que determinaron el juego de formas del capitel dórico superan cualquiera de las explicaciones halladas en el libro de Choisy. Más allá de los cánones clásicos predeterminados, Le Corbusier persigue descubrir el misterio de los mecanismos visuales de la arquitectura griega. Sus conclusiones no se alejan de las Bötticher y Semper. Las observaciones que hace respecto a la relación armoniosa entre las partes del Partenón son más afines al concepto de *tektonik* de Semper que al concepto de *modénature*, según es explicado por Choisy.

Los términos *tektonik* y *modénature* se refieren a la puesta en juego de las relaciones entre los elementos y las partes de una composición arquitectónica. Ambos se entienden desde el concepto romántico alemán de empatía [*Einführung*]. En el contexto cultural del Romanticismo germano, el término *Einführung* aludía a una proyección del ser sensible del

nombrar aquello que había descubierto, debió buscar el término que mejor le correspondiera y pensó que podía ser *modénature*.

observador, en el objeto de contemplación; al “estado del alma que despierta en el sujeto y que él siente en los objetos”, como sugiere Theodor Lipps en su teoría estética.

Así, por ejemplo, cuando yo me deleito en la contemplación de las formas arquitectónicas, este goce procede de mi propia expansión y concentración a la vez, del movimiento interior que realizo al seguir el desarrollo de dichas formas. Y ese movimiento procede de las formas por mí contempladas y penetra en mí unido a ellas y perteneciendo a ellas. En una palabra, es proyección sentimental. (Lipps, 1923, pág. 92).

En la arquitectura, la puesta en juego de la proyección sentimental del goce estético dependería de las leyes propias de la *tektonik* o *modénature*. De este modo el hombre crea su propio universo, un universo autónomo y a la vez acorde a las leyes de la naturaleza.

Dice Semper:

El hombre, rodeado de un mundo lleno de maravillas y de fuerzas cuyas leyes solo vislumbra, que quisiera comprender pero que nunca desentraña, y que solo penetran en él como aislados e incoherentes acordes que le mantienen en un permanente estado de tensión insatisfecha, evoca en un juego la perfección que le falta: crea un universo en miniatura, en el que las leyes cósmicas se manifiestan dentro de unos límites estrictos, pero completas en sí mismas y, en este sentido, perfectas. En este juego, el hombre encuentra satisfacción a su instinto cosmogónico (Semper, 2014, pág. 271).

También Le Corbusier describe al arquitecto como demiurgo y constructor de su propio microcosmos. Los extractos reproducidos a continuación son de los libros *Vers une architecture* y *Une maison-un palais*:

La arquitectura es la primera manifestación del hombre que crea su universo, que lo crea a imagen de la naturaleza, sometiéndose a las leyes de la naturaleza, a las leyes que rigen nuestra naturaleza, nuestro universo (Le Corbusier, 1923, pág. 56); (Traducción propia).

Nos ponemos en pie contra ella (la naturaleza), para escapar a su acoso, tratando de refrenarla. Si ella es el universo, desde siempre nosotros también hemos querido crear nuestro propio universo. Y lo defendemos. Es nuestra labor cotidiana. (Le Corbusier, 1928, pág. 12); (Traducción propia).

Como Le Corbusier en su conocida definición de arquitectura, también Semper se refirió a la arquitectura como un *juego* afirmado en sus propias leyes. Al cotejar arquitectura y juego, los enunciados de ambos parecen aludir a las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) de Friedrich Schiller (1759-1805)⁸⁹. Schiller pensaba que el interés por **el adorno** y **el juego** eran una verdadera amplificación de lo humano, una demostración de libertad y un paso decidido desde la condición salvaje hacia la cultura. Sus *Cartas* se refieren constantemente a la hipótesis del impulso del juego como principio de acción de la belleza en el arte:

En medio del temible reino de las fuerzas naturales y en medio, también, del sagrado reino de las leyes, el impulso de la creación estética edifica, sin que se lo advierta, un tercer y gozoso reino, el del juego y la apariencia, donde despoja al hombre de las cadenas de toda circunstancia y lo libera, tanto en lo físico como en lo moral, de cuanto se llama coacción⁹⁰ (Schiller, 2018, pág. 159).

El rol de los elementos básicos de la delimitación espacial

⁸⁹ Es notable la proximidad de los conceptos e incluso el parecido de los términos empleados por Schiller y Semper en sus escritos. Ambos se refieren a la libertad del hombre, a la necesidad de superar los designios de la realidad, a la importancia de la apariencia y a la legitimidad del adorno para alcanzar el ennoblecimiento del espíritu humano desde el arte.

⁹⁰ Le Corbusier debió conocer las ideas románticas sobre el origen del arte en el juego en el libro *L'Art de demain* de Henry Provençal. Los tres reinos que refiere Schiller coinciden además con los 3 ideales presentes en la conocida definición de arquitectura de Le Corbusier. Este tema se trata con mayor amplitud en el Anexo A, titulado "Sabio, correcto y magnífico. Hacia una arquitectura del intelecto, de la voluntad y de la emoción", que se incluye al final del documento.

De acuerdo al relato de Semper en *Der vier Elemente der Baukunst*, los elementos básicos de la arquitectura son los distintos medios limítrofes que definen el espacio en sus tres dimensiones: techo, pared y suelo, más el fuego como motivo simbólico originario (Semper, 2014, págs. 193-195). Le Corbusier se aproxima a esta definición primordial cuando sostiene, en “Architecture d’*époque machiniste*”, que lo que él denomina elementos objetivos del fenómeno arquitectónico son la cubierta, los muros y las perforaciones necesarias para permitir el espacio libre entre el interior y el exterior. En *Vers une architecture*, reduce aún más el número de los elementos objetivos de la arquitectura al afirmar que “no hay otros elementos arquitectónicos del interior que la luz, las paredes que la reflejan y el suelo que es una pared horizontal. Hacer muros iluminados es constituir los elementos arquitectónicos del interior”⁹¹ (Le Corbusier, 1923, pág. 150). Ambos consideran que el origen de la arquitectura estuvo en la necesidad de delimitar el espacio para obtener refugio ante las inclemencias de la intemperie. Pero, mientras Semper tiene una clara noción de la primacía de la configuración espacial en la creación arquitectónica, Le Corbusier no se aleja del todo de una concepción de la arquitectura desde las artes plásticas, y concibe otros elementos arquitectónicos, ya no “del interior” sino en forma de “cubos, conos, esferas, cilindros y pirámides”. Sus “Tres llamamientos a los señores arquitectos” sugieren que el ordenamiento de las formas arquitectónicas empieza por los volúmenes (Le Corbusier, 1923, pág. 16).

Por otro lado, cada uno relata a su manera el origen común de la casa y el templo primitivos. Los dos describen la necesidad que da origen a la construcción de una empalizada para poner al abrigo el lugar sagrado que desde entonces queda en su interior, sea este el altar doméstico o el sitio donde los hombres de la tribu han decidido albergar a su dios. Explican que la primera razón para separar un determinado espacio de la

⁹¹ “Il n'y a pas d'autres éléments architecturaux de l'intérieur: la lumière et les murs qui la réfléchissent en grande nappe et le sol qui est un mur horizontal. Faire des murs éclairés, c'est constituer les éléments architecturaux de l'intérieur.” (Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, pág. 150)

naturaleza caótica del mundo circundante fue, según Semper, “la protección del fuego contra los rigores climáticos, los ataques de animales salvajes o de humanos hostiles” (Semper, 1990, pág. 120), o, en la versión de Le Corbusier, “crear, para su seguridad, un ambiente, una zona de protección que correspondiera a lo que es y a lo que piensa [el hombre]” (Le Corbusier, L’Esprit Nouveau, 1923, Número 18, pág. s/n); (Traducción propia).

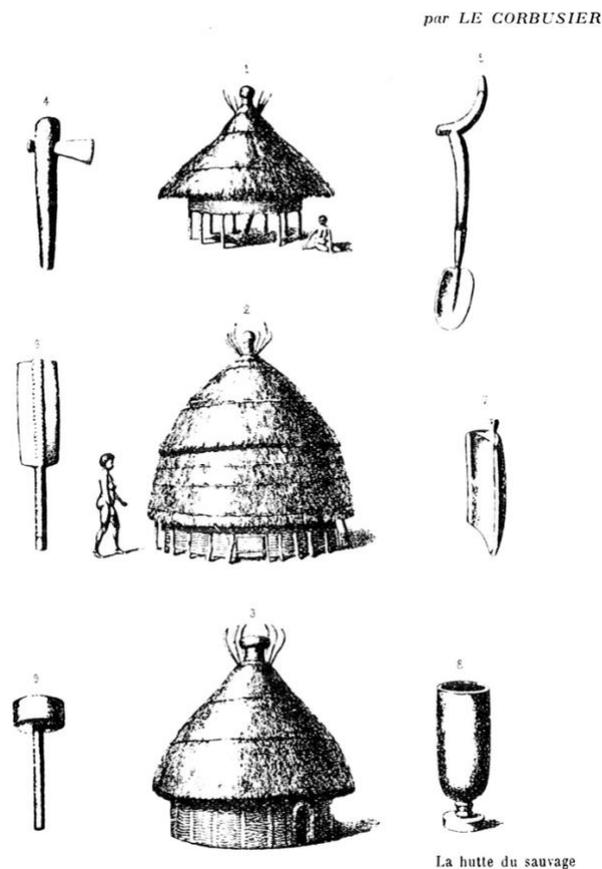


Ilustración 24. Chozas que ilustran el artículo de Le Corbusier sobre los orígenes del orden arquitectónico: “L’Ordre”. (L’Esprit Nouveau, Número 18, pág. s/n, 1924).

2.8.2 El sistema de coeficientes extrínsecos del estilo

El rol de la técnica

La segunda parte de la Teoría del estilo se orienta al estudio de la configuración de los objetos artísticos a partir de los recursos materiales y los medios técnicos disponibles (Semper, 2014, pág. 197). Sin embargo, como se indicó anteriormente, Semper no

pretendía condicionar el mundo de las formas arquitectónicas a la influencia de la construcción. Al contrario, afirmaba que históricamente el material nunca determinó el resultado de las formas artísticas sino que el artista buscó siempre la manera de dominarlo y superar sus limitaciones para producir el motivo artístico deseado con materiales y procedimientos diversos (Semper, 2014, pág. 266).

Como observó Alois Riegl en *Problemas de estilo*, la materia no es para Semper un coeficiente positivo en el desarrollo del estilo, sino que, a la inversa, actúa como un factor negativo, como un “coeficiente de rozamiento” que la voluntad artística, gracias a la técnica, debe vencer en cada ocasión. (Riegl, 1980, págs. 2-3). Si bien a Semper le interesaban las técnicas por su rol en el descubrimiento de las morfologías primordiales, en ningún caso atribuyó a las condiciones materiales un rol determinante en la realización de las formas arquitectónicas. Se entiende que rechazaba la posición que imponía las condiciones materiales sobre la idea haciendo derivar las formas arquitectónicas exclusivamente de la construcción y sostenía que las limitaciones que pueda imponer la técnica al arte no sustituyen a la libre voluntad creadora (Semper, 2014, pág. 103).

Le Corbusier también rechaza el supuesto del condicionamiento técnico-material en el arte. Para él, las formas del arte emanan del espíritu artístico de la generación que las crea y no simplemente del desarrollo de los medios técnicos a su alcance. En su opinión, la técnica, más que condicionar, concede libertad a la obra humana. En ese sentido afirma que, en la arquitectura, “el hecho brutal”—la materia—ha de ser “espiritualizado” con la imaginación, para devenir en objetos útiles y, además, conmovedores. (Le Corbusier, 1923, pág. 16).

El rol del espíritu de la época

La tercera parte de la Teoría del estilo estudia los factores “locales, temporales e individuales que tienen una influencia exterior sobre la configuración de la obra de arte” (Semper, 2014, pág. 199). Se aspira conocer los lazos entre la forma arquitectónica y el talante distintivo de la cultura que la produce. Esto es muy relevante para Semper. Él partía de la idea de que la arquitectura, como la naturaleza, se basa en ciertos motivos

primigenios que se modifican en el curso del devenir histórico según ciertas leyes. Entre los diversos coeficientes extrínsecos que definen el estilo, Semper indica que los más importantes se compendian en los conceptos románticos del espíritu del pueblo [*Volksgeist*] y el espíritu del tiempo [*Zeitgeist*] (Semper, 2014, págs. 199-205).

Estos conceptos cobraron importancia en Europa a partir del siglo XVII. Su apareamiento coincidió con el debilitamiento de la hegemonía cultural de las viejas estructuras supranacionales, como la Iglesia Católica y el Sacro Imperio Romano Germánico, en un proceso de definición de las identidades particulares que, al diferenciarse de otros periodos y de otros pueblos, dio origen a la configuración de los estados nacionales contemporáneos (Ferrater Mora, 1964, pág. 571).

El concepto *espíritu del tiempo* apareció tempranamente, con la denominación de *Genius saeculi*, en la obra *Icon Anomorum* (1614) de John Barclay. El libro describe el carácter y los modos de las naciones europeas. Fue publicado reiteradamente en distintos idiomas entre los siglos XVII y XVIII. Sus argumentos influyeron en la cultura del romanticismo. Según estudios recientes, Johann Gottfried von Herder (1744-183) poseía tres ediciones de la obra en diferentes traducciones al alemán (Oergel, 2019, pág. 21).

La noción de *Genius saeculi* se tradujo y adaptó a la lengua germana de diversos modos durante la segunda mitad del siglo XVII: “Espíritu de los tiempos” [*Geist der Zeit(en)*], “Espíritu de la época” [*Geist des Zeitalters*], “Espíritu del siglo” [*Säkulargeist*] y “Genio del tiempo” [*Zeitgeist*]. Este último término cobró importancia al interior del movimiento Sturm und Drang, liderado por Herder, quien posteriormente influyó en los pensadores del Romanticismo. La influencia del concepto *Zeitgeist* al interior del movimiento romántico alemán se atribuye específicamente a un pasaje de Herder titulado “Druk des Zeitgeistes” (del ensayo *Beitrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen* (1767) (Oergel, 2019, pág. 8).

En Francia, por otro lado, un referente importante del surgimiento de la noción del espíritu de la época, fue la obra de 1748, *Del espíritu de las leyes*, del Barón de Montesquieu. De acuerdo a Montesquieu cada tipo de gobierno surge a causa del espíritu propio de su

organización social. El filósofo francés combinó estrechamente los diferentes tipos de gobierno: aristocracia, democracia y monarquía, con la estructura de cada una de las organizaciones sociales con las que se identificaban dichas formas de poder (Ferrater Mora, 1964, pág. 569).

Ya sea que la idea del carácter colectivo común a una sociedad se originara en Inglaterra o en Francia, fueron los alemanes quienes más ahondaron en el tema y, tanto el concepto de espíritu del tiempo como el de espíritu del pueblo, están llenos de resonancias germanas (no así el concepto espíritu del lugar). De acuerdo a José Ferrater Mora la idea del espíritu de los pueblos aparece en Herder, en Fichte y, aún con mayor amplitud, en Hegel. “La idea del espíritu del pueblo”, sostiene Ferrater Mora, “fue asimismo considerablemente desarrollada en la llamada ‘escuela histórica’ alemana, aun cuando se la despojó del aspecto metafísico que tenía en Hegel para atenerse a sus manifestaciones ‘empíricas’. De un modo o de otro la idea se infiltró en concepciones muy diversas durante el siglo XIX y hasta parte del siglo XX” (Ferrater Mora, 1964, pág. 571).

2.9 El concepto “espíritu de la época” en las teorías de Semper

El interés por el rol que desempeña el sentimiento común de un pueblo en la definición del estilo de su producción artística atraviesa la totalidad de la obra teórica de Semper. Se encuentra en sus primeros escritos y es una parte esencial de su Teoría del estilo. En su primer ensayo de relativa importancia y trascendencia, titulado “Observaciones preliminares sobre la policromía en la arquitectura y la escultura de los antiguos”, de 1834, el autor sostiene que para conocer los monumentos de la antigüedad tuvo que aprender a pensar y sentir como si él mismo fuera de aquellos lugares y épocas. Allí afirma, además, que los esfuerzos que realizaron sus predecesores para fundamentar las nuevas formas artísticas en el estudio de las obras de la antigüedad fracasaron porque no llegaron a comprender que la auténtica originalidad del arte antiguo guardaba relación con el temperamento de la sociedad humana de aquellos tiempos (Semper, 2014, pág. 77).

Quince años más tarde, en 1849, en su “Teoría comparada de la arquitectura”, Semper afirma que “en nuestro presente no se atisba el surgimiento de una nueva arquitectura, y

que solo el genio del tiempo, no un débil individuo, será capaz de alumbrarla desde el pasado.” (Semper, 2014, pág. 104); (Énfasis añadido). En este escrito busca aplicar, para el campo de la arquitectura, el método comparativo de las disciplinas científicas del periodo romántico⁹². Semper considera que, al igual que las formas de la naturaleza, las formas de la arquitectura, incluso en su abundancia, manifiestan una continua repetición dentro de la variedad: “Partiendo de una forma básica, como expresión más sencilla de una idea, la arquitectura se modificará de conformidad con las condiciones del lugar, de la época y sus costumbres, del clima, del material utilizado en la realización, de las características tanto del cliente como del artista y de otras circunstancias casuales” (Semper, 2014, pág. 105).

La “Gran Exposición de los Trabajos de la Industria de Todas las Naciones”, celebrada en Londres, en 1851, fue la ocasión propicia para que Semper comprobara y profundizara sus observaciones. Su experiencia como autor de algunos de los pabellones internacionales y asiduo visitante de la Exposición motivó la redacción del ensayo “Ciencia, industria y arte. Propuesta para estimular el sentido artístico nacional a la clausura de la Exposición Universal de Londres”. En este artículo muestra su descontento ante los criterios de clasificación de los organizadores. Halla incongruente que, por un lado, los objetos fueran clasificados por su afinidad material (causa material), y que, en otros casos, se ordenaran por su uso común (causa final), aun cuando estuviesen fabricados con materiales distintos. Para superar estas contradicciones imagina un criterio alternativo de exhibición en el que los objetos estarían clasificados por secciones según su clase o género (causa formal), “poniendo de relieve sus relaciones internas y su recíproca afinidad, ofreciendo pues unas comparaciones útiles” (Semper, 2014, pág. 189). El plan hipotético de Semper para la clasificación de los objetos de la Exposición, partía de la suposición de la existencia de unos elementos o motivos primordiales [*Urmotiven*] comunes a todos los objetos artísticos elaborados por el hombre. Aquí ha llegado a definir lo que a partir de ese momento será el fundamento de su Teoría del estilo, considerado como resultado de la alteración de las formas primordiales por influencia de otros factores externos de carácter físico y cultural.

⁹² Alexander von Humboldt publicó los primeros tomos de *Kosmos* entre 1845 y 1848.

Para él, en el despliegue de los estilos habrían al menos tres factores fundamentales a considerar: las formas primordiales, los medios técnicos y materiales disponibles y, finalmente, el espíritu de la época como el factor más influyente de todos (Semper, 2014, pág. 189).

Los motivos primordiales son para Semper la expresión más sencilla y universal de la forma en la definición de los estilos. De ellos derivan todas las técnicas y los principios formales subyacentes en todas las creaciones humanas. Tras la diversidad de técnicas aplicadas en la construcción de los elementos delimitadores del espacio, permanece el sustrato formal básico del motivo originario (Semper, 2014, pág. 195).

El segundo factor en incidir en las modificaciones estilísticas correspondería, según Semper, a las alteraciones que sufren los motivos primordiales dependiendo de los materiales y de los medios técnicos disponibles para su realización. El material y la técnica serían los primeros factores que intervienen en la alteración de la expresión visible de las formas primordiales; pero no serían los únicos, ni los más importantes. Esto se tiene que aclarar para evitar recaer en los prejuicios que afectaron la reputación del teórico alemán en las primeras décadas del siglo pasado. Al respecto, Alois Riegl aportará a esta teoría, la explicación de que los materiales y las técnicas actúan a manera de coeficientes negativos o coeficientes de rozamiento. Material y técnica no deben aparecer, por tanto, como factores determinantes en la configuración final de la obra de arte, sino como factores negativos, coeficientes de rozamiento que aportan más o menos libertad a la realización de una idea (Riegl, 1980, pág. 2 y 3). Para Riegl, el desarrollo de las artes mecánicas no habría de suponer un estímulo para el alejamiento del impulso artístico de las formas primordiales sino que, al contrario, supondría la posibilidad de aproximarse cada vez más a su realización. De acuerdo a esta concepción del estilo, la capacidad técnica iría en aumento, de manera acumulativa, pero el sentimiento artístico no evolucionaría, en sentido darwiniano, simplemente cambiaría, de tiempo en tiempo y de lugar en lugar. (Riegl, 1980, pág. 59).

Semper dedica una importante extensión del ensayo a tratar el tema del tercer factor en la afectación del estilo: el espíritu de la época. En estas líneas se entiende que para él, el espíritu de mediados del siglo XIX es un espíritu de especulación económica dirigido por el gran capital. “El itinerario imparable que sigue nuestra industria, y con ella el arte en su conjunto, está claro: todo viene calculado y determinado por el mercado” (Semper, 2014, pág. 201). Al problema de la influencia que ejerce la especulación económica en el arte se suman la supremacía de la ciencia y la falta de educación estética, sostiene. Pese a todo, se muestra optimista y considera que vendrán tiempos mejores para las artes y que los arquitectos volverán a tratar plásticamente sus construcciones hasta darles una forma artística que sea, al mismo tiempo, el reflejo fiel de la sociedad (Semper, 2014, pág. 219).

Las ideas de Semper respecto al rol del espíritu de la época aparecen también en el ensayo “Teoría de la belleza formal”, escrito entre 1856 y 1859. Si bien este ensayo está orientado a definir las propiedades formales de la belleza artística y la belleza natural, Semper explica, en la última parte, los importantes “influencias extrínsecas” que tienen su efecto en la forma artística. En este escrito aparece la expresión $U = C(x, y, z, t, v, w, \dots)$ (Semper, 2014, pág. 253). De acuerdo a la misma, los coeficientes de una obra de arte serían de dos tipos: “primero, los elementos contenidos en la obra misma, que obedecen a las leyes compulsivas de orden natural y físico que son las mismas en toda circunstancia y todo tiempo; segundo los elementos que, desde el exterior, influyen en la génesis de la obra de arte” como la estructura social y otras condiciones particulares de una época (Semper, 1990, págs. 144-145); (Semper, 2014, pág. 329).

Entre los coeficientes extrínsecos de la forma artística, Semper menciona “las influencias y factores personales y locales, como el clima, la topografía, la educación nacional, las instituciones político-religiosas y sociales, las tradiciones y la memoria histórica, el medio ambiente, la persona o grupo que encarga el trabajo [...] o si el trabajo está destinado a venderse en el mercado libre y, por lo tanto, sin concesiones personales o locales, por lo que estará realizado de manera que se adapte a cualquier entorno” (Semper, 2014, pág. 254). Semper cierra el escrito explicando que lo bello en el arte no es un fenómeno estable y universal sino el resultado de muchos factores internos y externos. Concluye que en la

práctica artística la estética sólo puede entenderse desde un punto de vista empírico sujeto a las variaciones de los coeficientes extrínsecos artísticamente aprovechados (Semper, 2014, pág. 254).

Semper explicó, aun con mayor detalle, sus argumentos respecto al espíritu de la época y de los pueblos, en la conferencia que dictó en el Ayuntamiento de Zúrich, el 4 de marzo de 1869. La conferencia, titulada “Sobre los estilos arquitectónicos”, tenía como objeto denunciar los desatinos estilísticos de un proyecto para la catedral luterana de Berlín. Semper encontraba inadmisibles que el proyecto en cuestión reuniera dos principios contradictorios: el principio de autonomía, representado en la cúpula semiesférica, junto al empleo de contrafuertes y arbotantes del estilo gótico con el que se la revestía. De este modo, según Semper, la propuesta era “una colosal alegoría de la autonomía necesitada de muletas” (Semper, 2014, pág. 363).

En el escrito que resultó de la conferencia, Semper sostiene que “las artes consiguen dar forma simbólica a los sistemas de dominio sociales, estatales y religiosos —por ser inherentes a los conceptos fundamentales que subyacen en estos sistemas”. Insiste en este asunto al indicar que los monumentos de tiempos remotos son “como recipientes fosilizados de organizaciones sociales extintas” (Semper, 2014, págs. 344-346). En las obras de arte, añade, quedan expresadas las relaciones del ser humano frente al mundo exterior; primero como individuo, segundo como sujeto de una colectividad y, tercero — cuando las fuerzas externas o su propio espíritu lo permiten— como artista libre y representante de la perfección individual (Semper, 2014, pág. 348).

Como individuo, el hombre, en las instancias primitivas de la existencia e independencia, siente el impulso de adornar su cuerpo. En el adorno como expresión individual del hombre, dice Semper, está contenido el código completo de la estética formal; y en el hogar doméstico, como símbolo sagrado de la civilización, está contenido todo lo que la arquitectura ha llegado a inventar. Como ser social, en cambio, el hombre es sometido por la presión de las circunstancias exteriores y se ve obligado a sacrificar su individualidad. Las artes se ponen al servicio de la sociedad y de las fuerzas dominantes. Es el caso, según

Semper, de las civilizaciones China o India, ambas afirmadas en el poder militar, o el de la civilización egipcia, dominada bajo formas teocráticas. En todas ellas la arquitectura está determinada por las formas de gobierno, la renuncia al individuo y la obligada fusión en lo colectivo (Semper, 2014, págs. 348-349).

2.10 El concepto “espíritu de la época” en los primeros escritos de Le Corbusier

Aunque no las conociera de primera mano, Le Corbusier parecía practicar las enseñanzas de Semper al pie de la letra. Una vez hallada la respuesta formal a las condiciones técnicas del momento (en la matriz formal del sistema Dom-ino) volcó su interés al estudio de la estética de su tiempo. Desde allí buscó la renovación del paradigma de la unidad espiritual del mundo clásico, pero en el espíritu de un tiempo nuevo y diferente. Advirtió la necesidad de reconocer el espíritu unitario que animaba las investigaciones de las diversas élites de la sociedad para que la arquitectura entre en sincronía con los demás elementos de la cultura. Se refirió a la búsqueda de una nueva síntesis de las artes. En su opinión, la arquitectura debía fijar en forma material el sentimiento de una nueva época (L'Esprit Nouveau, 1925, número 27, pág. 1925).

Su experiencia en Alemania, entre 1910 y 1911, sembró en él la idea de que el arte y la arquitectura correspondientes a su tiempo sólo podrían surgir de la naturaleza material y del reconocimiento del carácter espiritual de la época. Al igual que Semper, atribuyó el desconcierto en el ámbito de la producción artística al desacuerdo entre los artistas y un mundo nuevo revolucionado por la ciencia, la industria y la técnica (Le Corbusier, 1923, pág. 70).

El trato con Auguste Klipstein reforzó aún más esta idea, puesto que Klipstein conocía, o leía aún durante el viaje que realizaron juntos en 1911, el libro *Abstracción y empatía* de William Worringer. *Abstracción y empatía* supone la actitud psicológica entre los hombres y el mundo como uno de los impulso estéticos fundamentales para la definición del estilo en las artes (Worringer, 1953, pág. 13). En el apartado 1.5—dedicado al legado de Semper en el viaje a Oriente—mencionamos que esta idea, cuya autoría Le Corbusier atribuía a su

compañero de viaje, llamó fuertemente su atención. Así lo expresa en sus memorias de la travesía cuando relata que Klipstein tuvo una teoría reveladora acerca del momento psicológico de la cerámica popular del siglo XX (Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 2005, pág. 26 y 29).

Un año más tarde, en la introducción al *Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne*, Le Corbusier retorna a la noción del espíritu de la época, en los términos de Worringer, cuando explica que después de la Revolución Francesa, “las artes, que fueron siempre la expresión fiel de la vida económica, política y del estado psicológico de los pueblos”, se habían trastornado completamente (Jeanneret C. E., 1912, pág. 9); (Traducción propia y énfasis añadido). En la misma publicación informa sobre la múltiples actividades del *Deutscher Werkbund* orientadas a proyectar y afirmar una imagen coherente de su tiempo (Jeanneret C. E., *Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne*, 1912, pág. 28). Al respecto, Le Corbusier sostiene que Peter Behrens era quien mejor se adaptaba a la tarea de representar el espíritu alemán de la época (Jeanneret C. E., 1912, pág. 44).

La noción semperiana de que el estilo de una época corresponde en parte a las disposiciones anímicas colectivas de la población es posiblemente lo único que interesó a Le Corbusier de las ideas de Worringer y de Riegl. Pese a la recomendación que le hiciera Klipstein, es probable que el joven aprendiz de arquitecto no leyera *Abstraktion und Einfühlung* ni conociera más sobre el pensamiento de su autor. De haberlo hecho seguramente habría rechazado la posición nacionalista del historiador alemán. Riegl y Worringer emplearon las ideas de Semper acerca del estilo para resaltar los valores de las culturas germánicas por sobre los valores de las culturas mediterráneas, visión que Le Corbusier no compartía⁹³.

⁹³ El libro *Abstraktion und Einfühlung*, de Worringer, tuvo una gran acogida en el norte de Europa y en Norteamérica. No ocurrió lo mismo en Francia, donde la primera traducción no se publicó sino hasta 1978.

Las actividades de teorización de Le Corbusier disminuyeron tras el inicio de la Primera Guerra Mundial, excepto por la publicación de un contado número de artículos de prensa y por el desarrollo de un proyecto de carácter más bien político motivado por la contienda bélica. Entre 1914 y 1918 trabajó junto a Auguste Perret en la preparación de una publicación que no llegó a término y que habría llevado el título de *France ou Allemagne? Enquête sur un côté de l'activité artistique de deux peuples pendant une période historique (1870-1914); une oeuvre de nécessaire réhabilitation*. El propósito de esta obra era recalcar el origen francés —y no germano— de la Arquitectura Moderna. En este proyecto, en la correspondencia y en otros escritos de Le Corbusier de aquellos años, la noción de “espíritu de las naciones” se impuso a la noción de “espíritu de la época”.

La importancia que tuvo el concepto “espíritu de la época” para las Vanguardias francesas de inicios del siglo XX, aparece en esta cita del poeta Apollinaire:

El espíritu nuevo corresponde al tiempo en que vivimos. Un tiempo fértil en sorpresas. Los poetas desean dominar la profecía, esta yegua ardiente que nunca ha sido domeñada.

Finalmente quieren, algún día, maquinar la poesía como hemos maquinado el mundo. Quieren ser los primeros en proporcionar un nuevo lirismo a estos nuevos medios de expresión que se suman al movimiento artístico y que son el fonógrafo y el cine. Todavía están en el período de los incunables. Pero esperen, los prodigios hablarán por sí mismos, y el espíritu nuevo que llena el universo de vida, se manifestará formidablemente en las letras, en las artes y en todo lo que conocemos. (Apollinaire, 1918); (Traducción propia).

A los pocos meses de la llegada de Le Corbusier a París, en 1917, Guillaume Apollinaire, autor del ensayo “Les peintres cubistes” y portavoz de la noción del “espíritu nuevo”, dictó la charla “L’Esprit Nouveau et les poètes”. Para entonces, la expresión “espíritu nuevo”

que el poeta había empleado desde 1911, era de dominio público (Cameron, 1962, pág. 5). Muchos de los temas coincidentes entre Le Corbusier y Semper se hallan también en aquella charla que fuera publicada tras la muerte de Apollinaire. Temas como la defensa del arte libre, el afán de un nuevo estilo o síntesis de las artes, el anhelo de orden, el llamado a la restitución de la armonía clásica en la cultura y la necesidad de una clara comprensión del espíritu de su tiempo. En los manifiestos del poeta se expresa un optimismo sobre el devenir del arte en el espíritu de una nueva época. Apollinaire advierte, además, que el arte jamás deberá dejar de reconocer las diferencias étnicas y nacionales, puesto que “Una expresión lírica cosmopolita no daría más que obras vagas, sin acento y sin armazón, que tendría el valor de los lugares comunes de la retórica parlamentaria internacional.” (Apollinaire, 1918, pág. 7); (Traducción propia)

Le Corbusier y Ozenfant habían programado el lanzamiento del libro *Après le cubisme* y la inauguración de su exposición de pintura purista, en la galería Thomas del número 5 de la rue de Penthièvre, para el viernes 15 de noviembre de 1918. Pero esa misma semana sucedieron dos hechos significativos que interfirieron con sus planes: El sábado 9 murió Apollinaire; el lunes 11 se firmó el armisticio en el bosque de Compiègne, hecho que marcó el fin de la Primera Guerra Mundial. Se cerraba un importante ciclo histórico de transformaciones, iniciado en 1870, entre las naciones francesa y alemana. En una carta a Ritter, fechada el 10 de noviembre, Le Corbusier lamentaba la muerte de Apollinaire al tiempo que reflexionaba acerca de la “bizarra coincidencia” entre estos acontecimientos profundamente relacionados (Le Corbusier & Ritter, 2014, pág. 686). A causa de los mismos los artistas decidieron postergar la apertura de su exhibición hasta los últimos días del año. La muestra permaneció abierta al público entre el 21 de diciembre de 1918 y el 11 de enero del año siguiente (Le Corbusier, 2011, pág. 511)

En 1918, en París, la noción de espíritu de la época [*L'esprit du temps*], equivalente al concepto germano de *zeitgeist*, seguía en uso. En las primeras páginas de *Après le cubisme*, Le Corbusier y Ozenfant afirman que “el arte concretiza, fija y expresa el espíritu de una época”, y también que “el arte es el monumento definitivo de una época” (Jeanneret & Ozenfant, 1975, pág. 1). Al mismo tiempo aparece otro concepto, más

específico para el momento, el concepto de *espíritu moderno*, que se repite reiteradamente en las páginas del libro. Un apartado lleva precisamente ese título: *L'esprit moderne*. En ese capítulo aparece también, por primera y única vez dentro de esta publicación, la expresión *l'esprit nouveau*, expresión que cobrará cada vez mayor relevancia en los escritos posteriores de ambos autores. Ellos afirman que el propósito del libro y del proyecto editorial al que pertenece (*Éditions des Commensaires*) es el de estudiar la vida moderna para definir el *espíritu moderno*. Reprochan al cubismo el que no logre evidenciar con claridad ese sentimiento (Jeanneret & Ozenfant, 1975, pág. 20).

Diez meses después del lanzamiento de *Après le cubisme*, Le Corbusier y Ozenfant publicaron, junto al poeta Paul Dermée (otro personaje cercano a Apollinaire) el primer número de la revista *L'Esprit Nouveau*. El propósito expreso de la revista era dar a conocer y evidenciar el espíritu unitario que animaba todas las manifestaciones de las artes (Jeanneret & Ozenfant, *L'Esprit Nouveau*, 1920). Como hizo Semper en el siglo XIX, los editores de *L'Esprit Nouveau* afirmaban que uno de los más poderosos factores del *estilo* en las artes era el sentimiento colectivo de la época manifestado en las diversas actividades culturales y en los logros tecnológicos y científicos del momento (Jeanneret & Ozenfant, 1920, pág. 3 y 4).

Para explicar el modo en que el espíritu de la época podía y debía incidir en la actualización estilística de las obras de arte de su tiempo, Le Corbusier y Ozenfant recurrieron a un método comparable al formulado en la teoría del estilo de Semper. Estudiaron el dualismo entre los principios de permanencia y cambio que intervienen en la definición de las formas de expresión de la cultura. A la manera de la Teoría del estilo, el primer grupo de artículos de Le Corbusier y Ozenfant en *L'Esprit Nouveau* se refiere a las reglas formales abstractas de naturaleza estética —propias de la autonomía disciplinar— y el segundo grupo a las manifestaciones del espíritu de la época. Con el título de “Tres recordatorios para los señores arquitectos”, los artículos publicados en los números 1, 2 y 4 de la revista explican una serie de reglas invariantes de composición que, de acuerdo a los autores, los arquitectos habrían olvidado: las emociones que suscitan los volúmenes puros, las reglas que componen una superficie y el orden entre las partes que componen la obra.

El cuarto artículo, publicado en el número 5 bajo el título “Trazados reguladores”, complementa esta sección.

Por otro lado, en los números 8, 9 y 10 de la revista, aparecen tres artículos orientados a evidenciar el auténtico espíritu de la época. Los tres artículos se reúnen bajo el título “Ojos que no ven”. En esta sección, el argumento de Le Corbusier y Ozenfant es que los arquitectos de principios de siglo, ahogados en las costumbres del pasado, son incapaces de comprender el carácter de su tiempo, y que aquel espíritu sí se manifiesta, en cambio, en las obras de la mecánica y de la ingeniería del momento. Las máquinas representan el espíritu de la época. Los paquebotes, aviones y automóviles son los emblemas evidentes del espíritu nuevo (Ilustración 25).

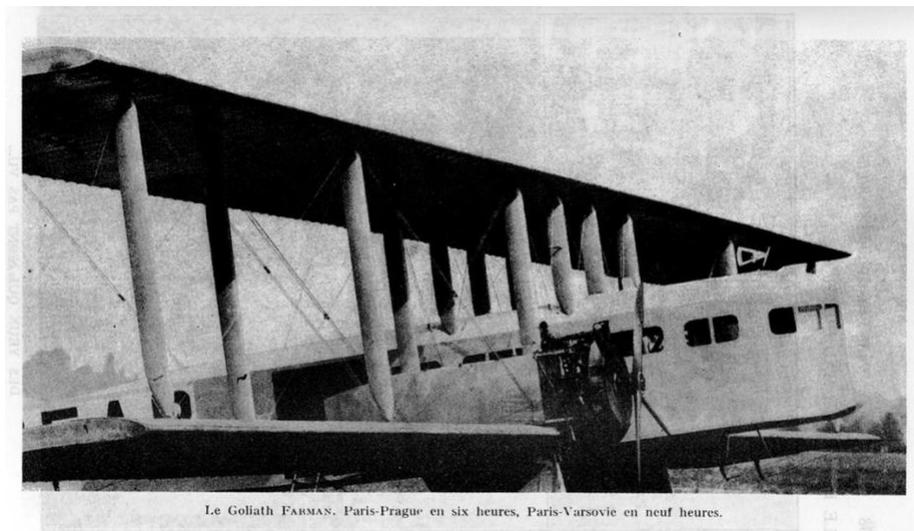


Ilustración 25. Las máquinas como emblema del espíritu de la época. Fotografía del aeroplano Goliath Farman recogida en *Vers une architecture*, en 1923. (Le Corbusier, 1995, pág. 97).

Le Corbusier y Ozenfant llaman a los arquitectos a colocarse en el estado de espíritu de los creadores de esas máquinas. Su mensaje es que la “lección de las máquinas” no está en las formas creadas sino en el admirable nuevo espíritu que ha conducido a su realización. Así entendida, la afirmación de que “una casa es una máquina de habitar” no refleja una concepción mecanicista y racionalista de la arquitectura —de desbordada e ingenua confianza en la tecnología— como se podría malinterpretar, sino que es, al contrario, una

apreciación romántica referida a los sentimientos que evocan los productos del ingenio humano. Estos sentimientos se expresan mejor con imágenes que con palabras como se puede apreciar en las fotografías que ilustran los artículos de *L'Esprit Nouveau* y, posteriormente, del libro *Vers une architecture*.

Quizás es demasiado audaz sugerir, de manera reiterada, que *Vers une architecture* equivaldría al libro que faltó escribir a Semper para explicar sus teorías, el inconcluso tercer tomo de *Der Stil*. Mas se justifica el atrevimiento de tal afirmación para no dejar de aludir a lo que tiene de cierto.

En *Vers une architecture*, los artículos se agruparon a la manera de la Teoría del estilo. En la primera parte, se hace referencia a los coeficientes intrínsecos de la arquitectura, sus reglas formales; en la segunda parte, a los coeficientes extrínsecos, las señales del espíritu que caracteriza a la época y, finalmente, en la tercera parte, se muestran ejemplos positivos y negativos de la arquitectura de distintos períodos.

2.10.1 El concepto “espíritu de la época” en *Vers une architecture*

La cuarta sección de *Vers une architecture* lleva el título “Ojos que no ven” y está dedicada a tratar el tema del espíritu de una época a la que los autores denominan maquinista. Su contenido corresponde a los artículos que Le Corbusier y Ozenfant publicaron, entre los meses de mayo y julio de 1921, en los números 8, 9 y 10 de *L'Esprit Nouveau*. Los tres apartados que la componen se refieren a los símbolos más destacados de aquel espíritu: I. Los paquebotes, II. Los aviones y III. Los automóviles. El argumento central de esta sección es que la estética de los nuevos tiempos se desprende de las creaciones de la industria moderna y que la arquitectura habría de ser la imagen clara del mismo sistema de pensamiento. Se afirma que la otrora normal concordancia entre la arquitectura y el estado de espíritu de la época se interrumpió debido a la velocidad con la que se sucedieron los acontecimientos en un mundo altamente industrializado. “El espíritu de la arquitectura sólo puede resultar de un estado de cosas y de un estado de espíritu. Parece que los acontecimientos se han sucedido con demasiada rapidez como para que se

afirme el estado de espíritu de época y pueda formularse un espíritu de arquitectura”, aseguran los autores.⁹⁴ (Le Corbusier, 1923, pág. 70); (Énfasis añadido).

Que el gusto artístico no tuviera tiempo deacompañarse a las volátiles condiciones del mundo industrializado fue el mismo dictamen al que llegó Semper en “Ciencia, industria y arte”. Semper aduce que los arquitectos no habían logrado proporcionar el vestido arquitectónico apropiado a un mundo convulsionado por los avances técnicos (Semper, 2014, pág. 192). Pese a todo, tanto él, en la mitad del siglo XIX, como Le Corbusier, al comenzar el XX, se mostraron optimistas y reconocieron, frente a las circunstancias, la oportunidad que suponía el reto de descubrir una nueva unidad entre las artes y el genio del tiempo.

En *Vers une architecture*, los navíos como el *Aquitania*, se muestran, cual emblemas del estilo de la vida moderna. En ese contexto se manifiesta que “Una casa es una máquina de habitar” para señalar el destino de la morada del hombre en un mundo revolucionado por la industria (Le Corbusier, 1923, pág. 73). Los aviones y automóviles completan la lección. En ellos, como en la arquitectura de época maquinista, rige un estado de

⁹⁴ Ambos factores enunciados: el estado de cosas y el estado de espíritu, coinciden con los coeficientes extrínsecos primordiales mencionados en la Teoría del estilo de Semper. Lamentablemente la traducción al español vuelve a alterar, aquí también, el mensaje de los autores. En el original en francés está escrito “L’esprit d’architecture ne peut que résulter d’un état de choses et d’un état d’esprit. Il semble que les événements se sont succédé assez rapidement pour que s’affirme l’état d’esprit d’époque et que puisse se formuler un esprit d’architecture” (Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, pág. 70); (Énfasis añadido). En la traducción al español de Josefina Martínez dice, en cambio, que: “El espíritu de la arquitectura sólo puede resultar de un estado de cosas y de un estado de espíritu. Parece que los acontecimientos se han sucedido con rapidez suficiente como para que se afirme el estado de espíritu de época y pueda formularse un espíritu de arquitectura” (Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 1998, pág. 70); (Énfasis añadido). En el texto original el mensaje es que la arquitectura no alcanzó a seguir el paso a los acontecimientos externos; en cambio, en la traducción al español se entiende que el espíritu de arquitectura sí se llegó a afirmar, precisamente gracias a la rapidez de los acontecimientos, lo cual no tiene sentido.

perfección unánimemente sentido. “De ahí nace el estilo”, explican los autores (Le Corbusier, 1998, pág. 109). Para ellos el automóvil es el modelo del perfeccionamiento productivo del siglo XX como lo fuera el Partenón en su propio tiempo.

2.10.2 El concepto “espíritu de la época” en *Urbanisme*

Dos años después de la publicación de *Vers une architecture*, apareció *Urbanisme*. El libro se compone de tres partes. La primera corresponde a la recopilación de artículos que circularon en los números 17 al 27 de L’Esprit Nouveau. La segunda trata el modelo de la Ciudad Contemporánea con un artículo publicado en la última tirada de la revista (el número 28), además de dos secciones adicionales inéditas hasta el momento. En la tercera se expone la aplicación del mencionado modelo urbanístico en un área degradada del centro de París. La misma fue parte de la exhibición de urbanismo del Pabellón de L’Esprit Nouveau en la Exposición de Artes Decorativas de aquel año⁹⁵.

Las alusiones al espíritu de la época y/o del pueblo se hallan en la primera sección del libro. El argumento se resume en que existen dos caracteres nacionales distintivos—el germano y el francés—, y en que es necesario distinguirlos, para elegir entre ellos y llegar así a construir las ciudades que mejor correspondan a nuestro anhelos compartidos. Posteriormente se explica cómo podría llegar a ser esa ciudad si se optara por el urbanismo de espíritu francés.

En el capítulo 3, titulado “Sentiment débordre”, que reproduce el texto del artículo homónimo publicado anteriormente en el número 19 de L’Esprit Nouveau, Le Corbusier manifiesta que el espíritu nuevo esta pleno de un “sentimiento moderno” (Le Corbusier, 1925, pág. 37). El concepto de “sentimiento” que no aparecía en otros artículos anteriores

⁹⁵ La *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* se abrió al público en París, el 28 de abril de 1925. Permaneció abierta hasta octubre de ese año.

del autor, o si lo hacía era generalmente con connotaciones negativas⁹⁶, se vuelve esencial en este capítulo. En concordancia con la Teoría del estilo de Semper, Le Corbusier sostiene que, inevitablemente, el sentimiento moderno conducirá el trabajo de los creadores “hacia una forma ideal, hacia un estilo (un estilo es un estado mental), hacia una cultura” (Le Corbusier, 1925, pág. 33); (Traducción propia). Adicionalmente, el autor explica que la correspondencia entre el estilo y el espíritu de una época es orgánica, que las obras de arquitectura del pasado son el fruto del sentimiento de otros pueblos y que no se puede copiar los estilos de otros tiempos porque no se pueden sustraer los rasgos distintivos de un arte ajeno (Le Corbusier, 1925, pág. 33).

Le Corbusier observa con optimismo el comienzo de una época de sentimientos de equilibrio y orden, como los que caracterizaron a los periodos clásicos, en contraste con la actitud de desequilibrio y fatiga que, según él, tuvieron los periodos bárbaros. El sentimiento moderno es, para el autor, “un periodo de carácter clasicista, un estado psicológico colectivo de calma, guiado por una concepción clara, del que puede surgir un espíritu de construcción y de síntesis” (Le Corbusier, 1925, pág. 35); (Traducción propia).

Las alusiones al espíritu de la época aparecen también en los capítulos 4, 5 y 6 de *Urbanisme*, correspondientes a los artículos “Perennité”, “Classement et choix (examen)” y “Classement et choix (décisions opportunes)”, que, con los mismos títulos, se publicaron en los números 20, 21 y 22 de L’Esprit Nouveau. En “Perennité”, la noción del espíritu de la época reaparece explicada como “un fenómeno colectivo”, un “estado del alma” que “dona a la multitud un frente único y una pasión unánime” (Le Corbusier, *Urbanisme*, 1925, pág. 48).

En la sección titulada “Perennité”, Le Corbusier expone una suerte de fórmula del estilo en la que intervienen las condiciones del conocimiento y de los sentimientos de una época.

⁹⁶ En el artículo “Le Chemin des anes” del número 17 de la revista, Le Corbusier indica que los sentimientos y los instintos deben ser controlados por la razón (L’Esprit Nouveau, 1922, núm 17, pág s/n).

De acuerdo a este enunciado, la razón, con la mirada en el futuro, sigue un proceso lineal, gradual, de suma de conocimientos, un transcurso al que se denomina progreso. La pasión, en cambio, no progresa. Los sentimientos colectivos oscilan entre periodos elevados, activos y periodos apagados, de confusión. Las obras que trascienden —la arquitectura monumental— corresponden a los periodos de sentimientos elevados. “Podemos arriesgar la hipótesis de que las grandes obras del sentimiento, las obras de arte, nacen de la integración oportuna de la pasión y el conocimiento” explica más adelante el autor. (Le Corbusier, 1925, pág. 43); (Traducción propia).

En “Classement et choix (examen)” reaparece la noción del estado psicológico de los pueblos que Le Corbusier descubrió probablemente en el viaje a Oriente, gracias a Klipstein (Le Corbusier, 2005, pág. 26). Pero, irónicamente, se emplea la noción del estado psicológico de los pueblos para sostener un argumento contrario al expresado en *Abstraktion und Einfühlung*. En su influyente libro, Worringer—alemán e interesado en el estudio del arte gótico—considera que lo que ante nuestra mirada puede parecer la mayor distorsión debió ser, para sus creadores, la mayor belleza y el cumplimiento de su voluntad artística, y, añade, que ese debe ser el supremo dogma de cualquier consideración objetiva de la historia del arte (Worringer, 1953, pág. 13). En cambio Le Corbusier, admirador de los pueblos mediterráneos, clasifica el arte en dos vertientes opuestas. Considera que el estado psicológico de los pueblos de la antigüedad clásica grecolatina es “un estado de orden y bienestar”, mientras que el de los pueblos nórdicos, a los que denomina bárbaros a lo largo del escrito, sería “un drama de almas infelices” (Le Corbusier, 1925, pág. 56); (Traducción propia).

En el siguiente apartado de *Urbanisme*, titulado “Classement et choix (décisions opportunes)”, Le Corbusier se refiere al estilo en las artes. Allí aduce que durante los periodos más afortunados de la historia los pueblos creaban armónicamente dentro de una unidad de concepción: “una unidad tal que aquellos periodos eran denominados *estilos*” (Le Corbusier, 1925, pág. 66). En esta sección el estilo constituye, para él, la idea esencial y el estado de perfección de una cultura. También afirma que el estilo uniforme de las

construcciones era digno de admiración, porque todas respondían a un mismo estado técnico y a los mismos medios de construcción (Le Corbusier, 1925, pág. 67).

En este capítulo, Le Corbusier se muestra optimista. Confía que ha llegado el momento de la invención arquitectónica acorde a su tiempo. Cabe recalcar que, como hiciera en *Vers une architecture*, el autor proclama el nacimiento de un nuevo espíritu de arquitectura, más no el nacimiento de una nueva arquitectura (Le Corbusier, 1925, pág. 71). Un nuevo estilo, más no una nueva arquitectura, habría de surgir de las condiciones propias del espíritu de la época⁹⁷.

2.10.3 El concepto “espíritu de la época” en *L’Art décoratif d’aujourd’hui*

El mismo año de la publicación de *Urbanisme*, apareció un tercer libro que recogía los artículos de Le Corbusier divulgados previamente en *L’Esprit Nouveau*. Este libro llevó el título de *L’Art décoratif d’aujourd’hui* y estuvo dirigido a rebatir el enfoque de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas que se organizaba por esos días en París. En sus páginas, Le Corbusier se refiere con insistencia al concepto de estilo o, en ciertos casos, emplea el término folclore⁹⁸. Afirma que “La arquitectura es un sistema del espíritu que fija, de un modo material, el devenir del sentimiento de una época” (Le Corbusier, *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, 1959, pág. 117); (Traducción propia). Su tesis es que el estilo característico de cualquier pueblo no puede reducirse a ser el resultado de la imitación de los estilos del pasado, ni puede derivar de la usurpación del folclore de otros pueblos. Tampoco se trataría de una invención aleatoria, sino que sería el producto de una selección, transmisión y adaptación de las formas conocidas en concordancia con el espíritu del tiempo. En el proceso habría de intervenir la libre voluntad del espíritu creativo pero enmarcada en las leyes superiores de una época y un

⁹⁷ Ver Anexo A: Sabio, correcto y magnífico.

⁹⁸ En el contexto de este libro los términos estilo y folclore son intercambiables.

lugar. El artista sería libre de emplear críticamente las condiciones de su época, pero no podría actuar con total indiferencia al espíritu que le rodea.

La diatriba señala a quienes toman las imágenes del pasado o de otros pueblos como modelos únicos a reproducir. Le Corbusier los denomina iconólatras, adoradores de imágenes, y llama a la destrucción de las mismas—a la iconoclasia—en nombre del espíritu nuevo del que habrían de surgir las nuevas imágenes artísticas, dignas de una gran época. La proclama del libro es que el auténtico hombre de su tiempo no roba nada de otros hombres porque es consciente del espíritu único que le rodea. Se objeta que los estilos ajenos sean “arrebataados por los perezosos y los estériles, para llenar el aire con un sonido ensordecedor de cigarras, para cantar mal con la canción y la poesía de los demás” (Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925, págs. 30-31); (Traducción propia).

Le Corbusier afirma que no existe nada más magnífico que la expresión del espíritu auténtico de un pueblo. Sostiene que el folclore es el espejo inigualable, “la expresión más perfecta de la mecánica física y sentimental de un pueblo.” (Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925, pág. 36). Como Semper, declara que las vasijas tradicionales y otros objetos producidos desde el perfeccionamiento y la repetición, fueron el reflejo del espíritu del pueblo que las creó. Sus reflexiones en torno a los productos del folclore son comparables a las del teórico alemán. Melodías, vasijas, fetiches y casas son, para él, el espejo perfecto de todo un pueblo. Finalmente, refiriéndose a su propio tiempo, dice que los productos nuevos de la industria “tienen entre ellos los lazos suficientes de una solidaridad que nos permiten reconocer en ellos un *estilo*” (Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1959, pág. 35).

2.11 Las artes en el espíritu de una nueva época

El objetivo de esta sección será el de entender, desde la perspectiva de Le Corbusier, cuáles eran las características y cómo se manifestaba en las artes el espíritu de una época reformada por las máquinas. Para hacerlo nos remitiremos a los escritos que publicaron él y sus allegados en la revista *L'Esprit Nouveau* durante el periodo de entreguerras. La revista *L'Esprit Nouveau*, se afirmaba precisamente en el propósito de ayudar a

comprender a sus lectores el espíritu que animaba a la época y la unidad de esa conciencia común en las obras, las exploraciones y las ideas de quienes conducían a las élites de la sociedad (Jeanneret & Ozenfant, 1920, pág. III). Los artículos revelaban los últimos sucesos en las artes plásticas, la música, la danza y otras disciplinas artísticas, pero también en otros temas de carácter científico, literario y filosófico; con el ánimo de demostrar sus afinidades ideológicas y estéticas: “Todo proclama el advenimiento de un espíritu nuevo y todo hace presentir que nos adentramos en una gran época para el arte y la literatura” (L’Esprit Nouveau, 1920, núm. 1, pág. V); (Traducción propia).

Los artículos de L’Esprit Nouveau exponen los logros alentadores de las vanguardias en el campo de las artes plásticas y la música; pero no así en la arquitectura. Mientras otros autores describen el proceso que condujo al arte, desde el Renacimiento, en un transcurso paulatino de descomposición de las formas tradicionales y de invención de otras nuevas; en los artículos de arquitectura, en cambio, Le Corbusier se ve limitado a recordar “a los señores arquitectos” las reglas básicas de la disciplina que había que comenzar a reformular. Por un lado, se evidencia la continuidad de ese proceso, a través del aporte de personajes vinculados por un linaje histórico, como Rafael, Ingres, Cézanne y Picasso. O se describen las innovaciones musicales que enriquecieron la producción de Beethoven y Richard Wagner, hasta llegar a las revoluciones atonales de Stravinsky, Schönberg y Satie. Por otro lado, se objeta el estancamiento de la arquitectura en un sistema de reglas obsoletas.

Hasta ese momento los arquitectos que se oponían a las normas heredadas del Neoclasicismo se limitaban a emular las aventuras ornamentales de la denominada arquitectura moderna de principios de siglo: la de Otto Wagner, Olbrich, Hoffman y Van de Velde. La excepción en Europa era Adolf Loos, que detestaba al neoclasicismo y al modernismo vienés por igual. Loos parecía estar más consciente del auténtico espíritu artístico de su tiempo. Entendía a Schönberg y explicó su música al público. En la idea del *Raumplan* y en los métodos atonales de Schönberg se advierte la proximidad entre los ideales arquitectónicos y musicales de los artistas más sobresalientes de ese momento.

Entre otros escritos relevantes en los que Le Corbusier trata el tema del espíritu de la época se destaca el libro *Après le cubisme*, de 1918. Allí, él y Ozenfant describen sus puntos de acuerdo y desacuerdo frente al cubismo. También es útil el libro *La peinture moderne*, de 1927; otro escrito de Le Corbusier y Ozenfant, que es al mismo tiempo un catálogo y una guía para entender los orígenes y el desarrollo de la pintura moderna desde la perspectiva de estos dos artistas. Otros documentos útiles para conocer la opinión que se tenía del espíritu de la época, en París, en los primeros años de las vanguardias, son los escritos de Apollinaire, “Les peintres cubistes”, de 1913 y “L’Esprit Nouveau et les poètes”, de 1917.

2.11.1 El espíritu nuevo en la pintura

El arte moderno fue el resultado de un proceso impulsado en sus inicios en el espíritu rebelde del periodo romántico. En el romanticismo se echaron abajo todas las nociones consideradas caducas de lo absoluto, tanto en el arte, como en la filosofía, la política y las ciencias. “La belleza eterna y absoluta no existe”, había escrito Baudelaire en su reseña del Salón de 1846 (Baudelaire, 2017, pág. 185).

Durante el periodo romántico, el interés por la representación de la realidad en apego al modo en el que la percibimos entró en crisis, como lo hicieron muchos de los paradigmas culturales precedentes. Se abrieron nuevas posibilidades de creación cada vez más alejadas de los planteamientos pictóricos tradicionales. Un mismo rasgo esencial se manifestó paulatinamente en las artes y en las ciencias. Se intuyó la posible autonomía de cada uno de los elementos del universo retratado, ya sea en las telas de los artistas o en los modelos científicos. El espacio, la forma, los objetos físicos y sus partes, la luz, el color, la textura, la técnica, la memoria, el componente descriptivo en las artes, el tiempo, el sonido, incluso los sentimientos, pudieron pensarse sin límites; y, sobre todo, pudo imaginarse, cada uno de esos elementos, por separado.

En la pintura académica anterior al impresionismo, la idea del tiempo corresponde unívocamente al momento de la escena representada. La perspectiva, la luz y el contenido temático acentúan el efecto del acuerdo tajante existente entre los diferentes elementos de

la composición. Es la imagen que corresponde a la noción del tiempo natural, *absoluto*, de la mecánica clásica (Ilustración 26).



Ilustración 26. Copia de “El juramento de los Horacios” de Jacques-Louis David, hecha por Girodet en 1786. (Paris: Gallimard; Louvre).



Ilustración 27. Claude Monet, *Impression: soleil levant*, 1872. (Museo Marmottan Monet, París).

Por otro lado, en un cuadro estéticamente revolucionario como *Impression: soleil levant*, de 1873, el concepto tiempo cobra autonomía frente al espacio representado (Ilustración 27). A partir de allí, las nociones temporales de lo instantáneo, lo pasajero y lo fugaz se incorporan al repertorio de conceptos que emplean artistas y críticos para describir la obra (Jeanneret y Ozenfant, *La peinture moderne*, 1927, pág. 76). En el mencionado cuadro de Monet, el espacio se disipa tras un primer plano de misterio. Las formas euclidianas se disuelven ¿Se intuía ya entonces, desde el arte, la noción de temporalidad que se comenzaba a contemplar en la mecánica relativista?

El impresionismo, enmarcado aún en el clima cultural del romanticismo, fue una fase donde se destacó el plano anímico del hombre. No era extraño que predomine la intención de materializar pictóricamente lo intangible. En las obras de Monet se manifiesta un anhelo de hacer visibles el aire, el tiempo y la luz antes de que se pose sobre los cuerpos. Estos elementos intangibles se plasman alegóricamente en la tela, como si se tratara de un tejido de seda traslucida, que opaca la visión del paisaje físico. Sólo la imagen del sol es capaz de traspasar su tenue veladura.

En la tentativa de representar lo inmaterial, Monet relegó a un segundo plano las propiedades plásticas de la pintura. Forma y composición fueron removidas. Por ese motivo los artistas de las vanguardias lo rechazaron, porque afirmaban que era la primera vez que la pintura había abandonado las “constantes plásticas” inherentes a la obra pictórica. Para Le Corbusier y Ozenfant, el impresionismo no era simplemente un nuevo estilo, sino que había dejado de ser pintura. En 1920, escribieron que si Claude Monet ya estaba desactualizado era porque había entendido mal la física de las artes plásticas (Jeanneret & Ozenfant, 1920, pág. 45). Entonces se propusieron restablecer los lazos con la tradición anterior al impresionismo. Su fin no era revolucionar el arte, ni desconocer sus leyes, sino transformarlo, desde el pasado, en conformidad con el espíritu de su tiempo.



Ilustración 28. Paul Cézanne, *Le Pont sur la Marne à Créteil*, 1894. (Museo de Bellas Artes Pochkine, Moscú).

En obras como *Le Pont sur la Marne à Créteil*, de 1894, Cézanne recupera, de la tradición anterior a Monet, la definición precisa de los cuerpos y el uso de la geometría para regular la estructura compositiva (Ilustración 28). Ambos recursos motivaron su reconocimiento como precursor de la pintura moderna (Jeanneret & Ozenfant, 1920, pág. 47). En la opinión de Ozenfant y Le Corbusier, Cézanne, Seurat, y otros artistas del periodo posimpresionista no se sometieron a las normas caducas de la tradición ilustrada, pero tampoco se sumergieron en los ensueños del Romanticismo. Fueron fieles a su tiempo tanto como a la tradición. Reintrodujeron las propiedades plásticas inherentes al arte de la pintura. A esto se referían los editores de *L'Esprit Nouveau* cuando afirmaban que el espíritu nuevo era un espíritu de construcción y de síntesis guiado por una concepción clara, opuesta a la excesiva nebulosidad del periodo romántico-impresionista (Jeanneret & Ozenfant, 1920, pág. 3).

Para el pintor Roger Bissière (1886-1964), autor del artículo “Notes sur L’art de Seurat”, publicado en el número 1 de *L'Esprit Nouveau*, Cézanne y Seurat representaban el antídoto contra las normas del impresionismo basadas exclusivamente en la intuición. De acuerdo a Bissière, los métodos de ambos pintores no eran simplemente novedosos, sino que eran también inteligentes y satisfacían el gusto francés por las ideas claras.

Hoy en día asumimos como una verdad ordinaria que la pintura es un mundo especial, que posee sus propias leyes, su vida particular, completamente independiente de la imitación. En la época de Seurat, este supuesto fue un descubrimiento extraordinario y todo el arte moderno iba a surgir de allí. Seurat fue uno de los primeros, junto a Cézanne, en reconocer la necesidad de organizar las sensaciones, de hacerlas pasar de lo accidental a lo eterno; para lograrlo rápidamente se dio cuenta de la necesidad de *recrear* en lugar de copiar, y descubrir equivalencias que permitan incorporar en una superficie bidimensional un mundo tridimensional, sin perforar el lienzo. Habiendo planteado el problema, trató de resolverlo lógicamente y para llegar allí trató de encontrar sus propios medios de expresión (Bissière, 1920, págs. 14-15); (Traducción propia).

En otro artículo del primer número de la revista, Le Corbusier y Ozenfant analizan los trazados que regulan la geometría de *Le Pont sur la Marne à Créteil*⁹⁹. Explican que las telas de Cézanne se componen, a la manera de las de Poussin, de Chardin o de Rafael, siguiendo la ley del ángulo recto, del triángulo equilátero, del triángulo egipcio, de la sección de oro y de otros sistemas reguladores. Consideran que en las pinturas de Cézanne los sistemas que regulan la forma no habían cambiado respecto al arte del Renacimiento y que la esencia de la obra plástica era la misma. Lo que sí había cambiado eran el gusto artístico y la técnica. (Jeanneret & Ozenfant, 1920, pág. 47).

En el sfumado al óleo de los cuadros del Renacimiento, como en los del neoclasicismo no se percibe el gesto de las pinceladas de pintura. En las telas de Cézanne en cambio, como en las de Van Gogh y en las de Sisley, las marcas del pincel producen un efecto rítmico. Son el registro visible de un movimiento regulado. En las cinco versiones de *El juego de cartas*, el espacio y el tiempo parecen suprimidos al interior de la escena para desplazarse, transcurrir y materializarse en la textura de la superficie del cuadro (Ilustración 29).

⁹⁹ Esta parte del artículo no se reprodujo posteriormente en *Vers une architecture*.



Ilustración 29. Paul Cézanne. *Les Joueurs de cartes*, 1890 a 1895. (Musée d'Orsay, París)

La composición de *Le Pont sur la Marne à Créteil* se resuelve entre dos fuerzas en tensión: la lógica geométrica de los trazados subyacentes y las formas libres, sobrepuestas, correspondientes al paisaje representado. La técnica, la geometría y la representación espacial sujeta a las demandas narrativas se superponen unas a otras en un conjunto donde cada componente se reduce a lo esencial y encuentra su complementariedad con los demás. Se aprecia el procedimiento deliberado de renunciar a la copia de la realidad para, en su lugar, descomponerla y *recrearla* buscando los mejores acuerdos con las determinantes formales de la técnica y las demandas de la geometría subyacente.

En la obra de Cézanne, el ritmo, el color y la huella del desplazamiento del pincel que traslada la pintura al lienzo, producen una textura de carácter musical. En la serie de cuadros sobre la *Montagne Sainte-Victoire*, el pintor incorpora el tiempo al repertorio compositivo. Pero aquí el tiempo ya no se presenta alegóricamente, como un velo que opaca la imagen y la llena de misterio, a la manera de las “impresiones” de Monet, sino que se revela visualmente en el ritmo de las pinceladas, en la estela del movimiento de los trazos, en la prontitud con la que se aplicó la pintura sobre la superficie en comparación con los procedimientos pictóricos habituales. La impresión de brevedad—*il fa presto*—quedó plasmada para siempre en cada uno de los cuadros de la serie y se convirtió, a partir

de allí, en un elemento característico de la pintura moderna (Ilustración 30). Baudelaire supo anticipar dicha cualidad del arte de su tiempo cuando escribió, en “El pintor de la vida moderna”, que “La diaria metamorfosis de las cosas exteriores le impone al artista una igual velocidad de ejecución” (Baudelaire, 2017, pág. 30).



Ilustración 30. Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1904. (Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia. The Yorck Project (2002), *10.000 Meisterwerke der Malerei*).

Los conceptos *espíritu nuevo* y *pintura purista* se popularizaron tempranamente gracias a los manifiestos de Guillaume Apollinaire, quien fuera un destacado divulgador de la estética cubista. En su *Manifiesto Cubista*, de 1913, Apollinaire sugirió las condiciones para el nacimiento de un nuevo estilo en la pintura; un estilo en el que, según él, se debían reconocer las circunstancias propias de la época, pero sin olvidar las constantes plásticas inherentes a la obra pictórica (Apollinaire, 2013, pág. 4). Así, para Apollinaire, los jóvenes pintores de las escuelas de vanguardia “tenían como objetivo secreto hacer pintura pura, liberada de la representación del mundo como una imitación de lo que percibe la vista. Un arte completamente liberado de la pintura antigua excepto de la geometría porque la geometría fue todo el tiempo la regla misma de la pintura” (Apollinaire, 2013, pág. 4). En el mismo ensayo, el poeta declara que “La geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor” (Apollinaire, 2013, pág. 9).

Apollinaire intelectualizó la exploración del elemento temporal en la pintura. Afirmó que se trataba de una preocupación por la cuarta dimensión en consonancia con el espíritu de la época: “Hoy los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto llevados naturalmente, y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por nuevas medidas posibles del espacio que, en el lenguaje figurativo de los modernos se indican todas juntas brevemente con el término de cuarta dimensión” (Apollinaire, 2013, pág. 9).

Como se ha podido ver, la pintura se anticipó a la arquitectura en el reconocimiento del espíritu artístico que revolucionó a las vanguardias europeas. Picasso había terminado de pintar las *Demoiselles d'Avignon*, en julio 1907, antes de que Le Corbusier emprenda su primer viaje a Italia y Austria, donde sufrió una gran decepción ante la arquitectura moderna vienesa. Los recursos estéticos de esta tela fueron los mismos que empleó Cézanne, pero llevados al límite (Ilustración 31).

En las *Demoiselles d'Avignon* llama la atención el uso simultáneo de estilos diferentes dentro de la misma creación. Las tres figuras del lado izquierdo conservan el estilo del *Autorretrato* y de otros cuadros realizados entre 1906 y 1907 (Ilustración 32). Las dos figuras de la derecha son, en cambio, de otro estilo, uno que el pintor comenzó a explorar durante el tiempo que ejecutaba la obra. El frutero al inferior de la composición ayuda a equilibrar el desbalance entre las dos partes. Ante la pérdida de las estructuras compositivas convencionales, Picasso logra conjugar todos los elementos dentro de una textura homogénea gracias al empleo de motivos geométricos regularmente distribuidos. La textura, concebida como dispositivo regulador de la composición, llegará a ser un recurso habitual en la obra de los artistas de las vanguardias, no únicamente en la pintura; sino en la música y la arquitectura.



Ilustración 31. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1907. (MoMA, Nueva York)

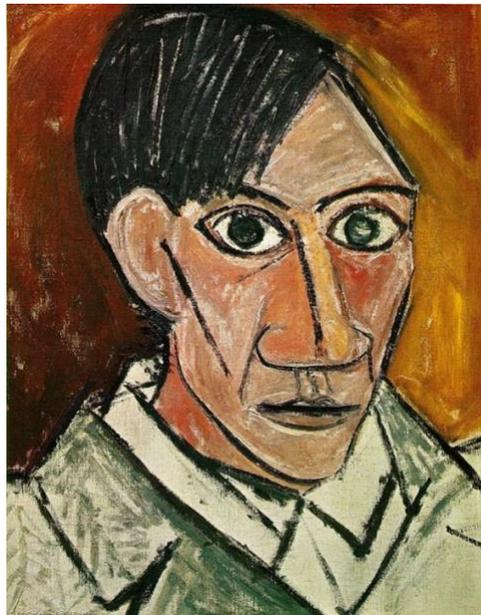


Ilustración 32. Pablo Picasso, *Auto-retrato*, 1896. (Museo Picasso, Barcelona)

El arte de las vanguardias francesas fue, en muchos aspectos, una continuación de los rasgos propios del romanticismo tardío, pero también una rebelión contra aquel periodo. Según Apollinaire, a diferencia del periodo romántico, los artistas de las vanguardias francesas buscaban un arte de ideas claras. Picasso y Braque iluminaban el camino (Apollinaire G. , 1918, pág. 5). El rechazo de Apollinaire al Romanticismo, al que consideraba demasiado emocional, demasiado oscuro y demasiado alemán, sumó motivos para el alejamiento de Le Corbusier respecto a la obra de Richard Wagner.

Le Corbusier y Ozenfant afirmaban que el cubismo era “el único arte para tomar en cuenta en su época”. Reconocían que gracias a la estética cubista había triunfado la concepción de la pintura como objeto autónomo sin otra obligación que la de obedecer a las leyes de la sensibilidad y del espíritu (Jeanneret y Ozenfant, *La peinture moderne*, 1927, págs. III-IV). Pero se preguntaban si sus principios cumplían las condiciones para guiar al arte del mañana y objetaban el empleo alegórico del concepto tiempo por considerarlo ajeno a la realidad plástica (Jeanneret & Ozenfant, 1975, págs. 16-17). En lugar de aludir alegóricamente al tiempo, optaron por emplear los recursos de simultaneidad y superposición sin ahondar en explicaciones metafísicas. Su idea de pintura pura era aún más severa que la que había anticipado Apollinaire:

La objeción que aquí se señala a la cuarta dimensión, si queremos pensar en ella, atañe a las hipótesis gratuitas de los teorizadores del cubismo; esas hipótesis están fuera de toda realidad plástica. Al ser inmaterializables en la pintura, no hacen más que aumentar los malentendidos (Jeanneret & Ozenfant, 1975, pág. 17).

Otro asunto que reprocharon al cubismo sintético fue el alejamiento paulatino de la representación. Para Le Corbusier y Ozenfant la posibilidad de renunciar al método de la perspectiva renacentista no suponía una vía para abandonar completamente el contenido temático en sus composiciones. El ejemplo a seguir estaba en la obra de los pintores que más admiraban: Peter Breughel, El Gréco, Poussin, Ingres o Cézanne. Todos ellos habrían hallado una manera de describir el mundo, privilegiando el arreglo formal, pero sin abandonar la representación (Jeanneret & Ozenfant, 1975, pág. 14). Se trataba incluso de

que la descripción purista, basada en la proyección ortogonal, fuera más completa y fiable que la representación basada en los sentidos.



Ilustración 33. Olga Salgado, copia de la Última Cena del frontal de la Iglesia de Sant Miquel de Soriguera, 2012. (Colección privada, Quito).

En los bodegones de la fase purista de Le Corbusier, el método de descripción gráfica es similar al que emplearon los autores de la *Santa Cena* de la Iglesia de Sant Miquel de Soriguera, en el siglo XIII (Ilustración 33). En ambos casos se recurre a la superposición de las tres proyecciones ortogonales del sistema diédrico para describir gráficamente los objetos como se conoce que son en realidad y no como aparecen subjetivamente a la vista. Los platos y las mesas, representados en proyección ortogonal superior, aparecen como círculos y rectángulos. Los objetos-tipo que requieren una descripción más completa como son las botellas, copas, vasos, libros y guitarras aparecen representados en proyección ortogonal superior y frontal. Una pipa aparece simultáneamente en las tres proyecciones del sistema diédrico, incluida la lateral, de modo que se pueda apreciar el orificio de la boquilla al tiempo que se observa el contorno del cuerpo y la apertura del hornillo. Conceptos como superposición, simultaneidad y transparencia aparecen con frecuencia en la descripción de las obras de arte de ambos periodos. Todo se reduce a formas geométricas primarias que, en el caso de la pintura purista, están dispuestas con la

intención de producir una “sinfonía de sensaciones”¹⁰⁰ (Jeanneret y Ozenfant, *La peinture moderne*, 1927, pág. 166).

Le Corbusier y Ozenfant conciben la obra pictórica como un dispositivo visual, tan preciso como un reloj suizo, destinado a conmover al espectador. Para ellos, un buen cuadro es una máquina de emociones. Descubren en la pintura, años antes de que acontezca en la arquitectura, la estética que corresponde al espíritu de una nueva época. Esta estética nueva en la pintura se resume en la supresión de la representación de la realidad como es percibida por la vista, la búsqueda de otros métodos de descripción y de otras estrategias de construcción de la forma pictórica, pero sin rechazar las constantes plásticas inherentes a la obra pictórica desde la antigüedad. Una vez abandonados los métodos convencionales de la perspectiva renacentista, y a medida que la estructura formal se impone sobre la imitación de la realidad, los artistas recurren al empleo de otros mecanismos para reunir ordenadamente los elementos de la composición. Se insiste en la textura (Jeanneret y Ozenfant, *La peinture moderne*, 1927, pág. 167).

En la pintura postimpresionista y moderna, desde Cézanne hasta el cubismo y el purismo, la estructura formal es lo que cuenta por sobre todo lo demás. A medida que se abandona la representación perspectiva se introducen otros métodos para dar estructura y coherencia a la obra. Y en la medida que se abandona la representación del mundo visible se afinan las tramas y texturas como soportes sustitutivos del orden formal. En la composición purista, la textura geométrica constituye un dispositivo ordenador que vincula entre sí a los diferentes elementos por efecto de la regularidad de la división de la superficie y de sus relaciones de densidad, modulación y color (Jeanneret y Ozenfant, “Le Purisme”, *L’Esprit Nouveau*, 1918, número 4, pág.378). Al igual que en la música de aquel período, la trama, el ritmo, la regularidad y las proporciones confieren a la obra una *textura* uniforme, aun

¹⁰⁰ Pese al manifiesto rechazo de las vanguardias al romanticismo, las expresiones de Le Corbusier conservaron siempre la huella del espíritu romántico en el que se formó.

cuando normalmente se trata de composiciones complejas que emplean recursos de simultaneidad y superposición. Más adelante se verá que Le Corbusier denominó “texturique” a la propiedad del Modulor capaz de armonizar el juego de densidades, de valores de luz y de sombra entre las partes y elementos de sus edificios, cuadros, tapices y esculturas (Le Corbusier, 1953, pág. 210).

Las estrategias compositivas de entretejido y textura son recurrentes en cuadros del periodo del cubismo analítico como *Botella y pescado* (1911) de Braque, *Paisaje de Céret* (1911) o *El aficionado* (1912) de Picasso. Las hallamos también en obras posteriores como *Contrastes de formas* (1913) de Fernand Léger y en la mayoría de las composiciones de Ozenfant y Le Corbusier (Jeanneret). *Botellas y cuchillo* (1911) de Juan Gris es un ejemplo de entretejido de tramas perpendiculares (Ilustraciones 34 a 39).



Ilustración 34. Braque G., *Botella y pescado*, 1911 (Tate Modern, Londres).

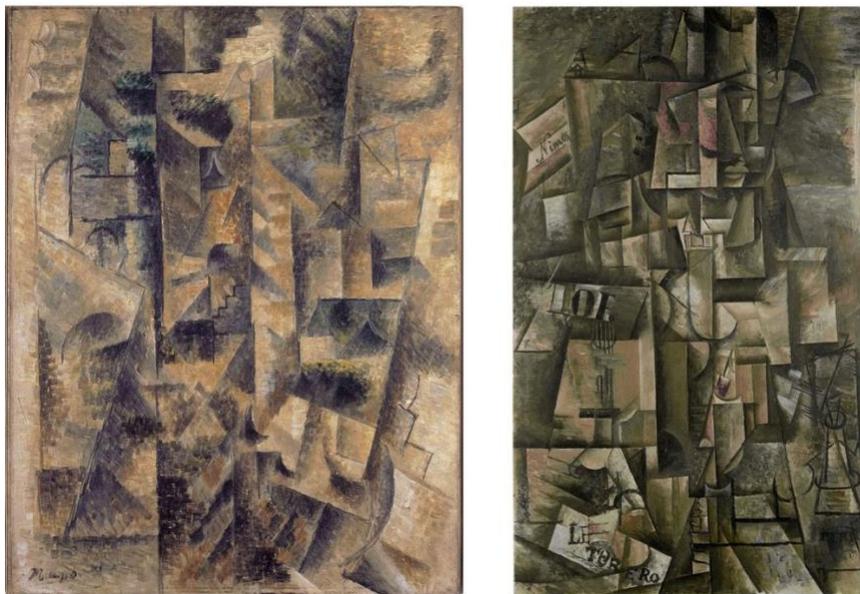


Ilustración 35. Pablo Picasso, *Paisaje de Céret*, 1911 (Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).

Ilustración 36. Pablo Picasso, *El aficionado*, 1912 (Museo de Arte de Basilea, Basilea).



Ilustración 37. Juan Gris, *Botellas y cuchillo*, 1911 (Museo Kröller-Müller, Otterlo).

Ilustración 38. Fernand Léger, *Contrastes de formas*, 1913 (The Philip L. Goodwin Collection, Nueva York).



Ilustración 39. A. Ozenfant, *Bodegón con copa de vino*, 1921 (Kunstmuseum, Basilea).

2.11.2 El espíritu nuevo en la música

Le Corbusier solía recurrir al empleo de conceptos musicales como cadencia, “textúrica” [*texturique*], acústica, contrapunto o fuga, para exponer sus ideas arquitectónicas. Debía ser consciente de que las innovaciones estéticas que se proponía introducir en el campo de la arquitectura ya se habían implementado con antelación en el campo musical. En Viena, en Múnich y en París, fue testigo de la fluidez con la que se desenvolvía la música en concordancia con el espíritu de la época. Así, por ejemplo, en la *Œuvre complète* y en *Le Modulor*, explica la fachada de la fábrica Duval desde sus semejanzas con la música moderna: “todos (los elementos) están afinados, todos son de la familia. Se puede decir que esta música, tocada aquí por el arquitecto, será firme, sutil y matizada como la de Debussy” (Le Corbusier, 2013, pág. 14); (Le Corbusier, 1950, pág. 151); (Traducción propia).

Los compositores de vanguardia, como Stravinsky y Satie, incorporaron conceptos acordes a la conciencia común de la época: relatividad, espacio-tiempo y simultaneidad, mucho antes de que los adopten los arquitectos; incluso antes o en paralelo a su incorporación en el campo científico. La creación musical enfrenta menos resistencia, menos “coeficientes de rozamiento”, que la creación arquitectónica que depende del acuerdo entre múltiples

factores externos. *La consagración de la primavera* se estrenó en 1913, la *Teoría de la relatividad general* fue publicada en 1915, la novela *Ulises*, de Joyce, apareció en 1922. En la arquitectura, un concepto equivalente—que considerara el fenómeno de la simultaneidad—como fue el *Plan libre*, surgió recién en 1926.

Albert Jeanneret, hermano de Le Corbusier, describe *La consagración de la primavera*, en un artículo del número 4 de la revista *L'Esprit Nouveau*, como una *repetición simultánea* de la melodía en grados de diferentes tonos: “Stravinsky conjuga el principio clásico de la arquitectura intra-tonal con el actual, en pleno campo de experimentación, de la simultaneidad musical. Cada tema” sostiene Jeanneret “es una entidad sonora definida, dotada de su propia armonía, Stravinsky experimenta la simultaneidad auditiva múltiple dentro de su propia gama y su tonalidad” (Jeanneret, *L'Esprit Nouveau*, 1921, Número 4, pág. 453); (Traducción propia).

Una muestra de que el espíritu de las vanguardias se manifestaba con arrojo en la música mucho antes que lo hiciera en la arquitectura es que, en el mismo número de la revista, a página seguida, Albert describe las sofisticadas composiciones de Erik Satie y Stravinsky, mientras que Le Corbusier no puede hacer más que limitarse a recordar a los “señores arquitectos” las normas básicas de la disciplina¹⁰¹. En las composiciones de las primeras décadas del siglo XX la música había alcanzado lo que los pintores cubistas sólo habían llegado a sugerir de forma alegórica y los arquitectos, enfrascados en el academicismo neoclásico y los desenfados del Art Nouveau, no llegaban siquiera a sospechar: la superación de las concepciones tradicionales del montaje espacio-temporal en las artes.

En la tonalidad tradicional la melodía, el ritmo y la armonía se acompañan de diversas formas, pero sin independencia entre sí, mientras que en la textura *politonal* cada elemento

¹⁰¹ El artículo de Albert Jeanneret “Le sacre du printemps” (págs. 453 a 456), precede en el número 4 de la revista, al artículo “Trois rappels à MM. Les Architectes”, (págs. 457 a 470), firmado por Le Corbusier y Saugnier.

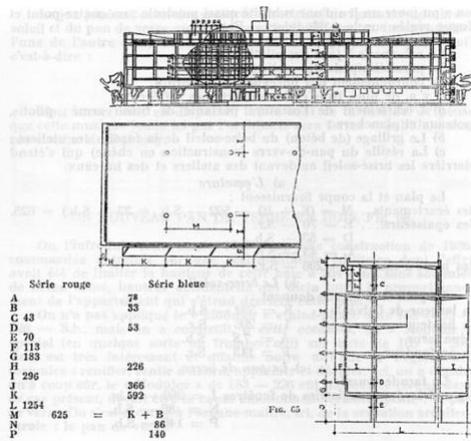
de la composición puede aislarse y desarrollar sus propias estrategias por separado al tiempo que suenan otras voces melódicas, incluso otros ritmos o sistemas armónicos sobrepuestos. El sistema *politonal* empleado por Stravinsky, Debussy, Satie y posteriormente Schönberg, entre otros es, en definitiva, el equivalente musical al plan y la fachada libre que Le Corbusier imaginó para la arquitectura. En el sistema politonal se halla el germen de la *simultaneidad* que florecerá arquitectónicamente bastantes años más tarde (Ilustración 40).

Mais alors, hiérarchie obligée dans la symphonie des éléments et leur orchestration. Accentuation, nuanciation très définies. Il y aura, dans la polytonie, des thèmes harmoniques, des thèmes mélodiques :



Exemple
D

Stravinsky note souvent à la fois la même note, avec deux accidents



Série rouge		Série bleue	
A		78	
B	43	33	
C		53	
D	70		
E	113		
F	183		
G		226	
H			
I	296		
J		366	
K		592	
L	1254		
M		K + B	
N		86	
P		149	

Fig. 65

— 163 —

Ilustración 40. Dos ejemplos de simultaneidad en la composición. A la izquierda: Igor Stravinsky, *La consagración de la primavera*, detalle de la partitura publicada en un artículo de Albert Jeanneret (L'Esprit Nouveau, número 4, pág. 454). A la derecha: Le Corbusier, fábrica Duval, 1946-51, detalle de los diversos intervalos entre los elementos de fachada. (*Le Modulor*, 1950, pág. 163).

El espíritu artístico de las vanguardias se manifiesta en *La consagración de la primavera* gracias a diversos recursos estilísticos innovadores. Musicalmente, la composición de Stravinsky es un complejo mecanismo de ritmos, acentos desplazados y tonalidades libres que rehúyen a cualquier forma de jerarquía. Albert Jeanneret explica, en el referido artículo de L'Esprit Nouveau, el modo en que se superponen temas armónicos y temas melódicos según un principio de sonoridad dinámico en el que la armonía se desplaza transportada por el ritmo al tiempo que se introducen nuevas armonías con otras tonalidades (Jeanneret A. , 1921, pág. 454).

Para emplear la terminología de Semper, lo que hizo Stravinsky fue introducir una nueva dimensión de movimiento en el cosmos dinámico de la tónica mediante la superposición de múltiples temas o líneas de tiempo. En la experiencia de la *repetición simultánea*, el tiempo deja de considerarse una instancia unidimensional y se ramifica. Surge un plano musical, bidimensional, entre las diversas líneas de tiempo concurrentes. Acontece lo que Wagner había anunciado enigmáticamente en el primer acto de *Parsifal*, su última obra, cuando Gurnemanz se dirige al protagonista y le dice: “Ya ves hijo mío, aquí el tiempo se convierte en espacio” [*Zum Raum wird hier die Zeit*].

Antes que Wagner y mucho antes que los compositores y pintores de las vanguardias artísticas del siglo XX, Semper había advertido la posibilidad de explorar las variables del tiempo y el espacio, más allá de los límites de las convenciones acostumbradas. En su *Teoría de la belleza formal*, de 1856, sostiene que el ideal de la música es el cosmos dinámico y el de la tectónica el cosmos estático, e imagina que en el futuro se podrían rastrear los puntos de contacto entre ellas y asumir la “difícil tarea” de “tratar el tema de la tectónica desde una perspectiva estático-dinámica” (Semper, 2014, pág. 235). En esa visión Semper demostró estar adelantado a su tiempo.

En el sistema musical politonal, el concepto de simultaneidad está estrechamente relacionado al de textura. Una vez superados los sistemas modales y tonales acostumbrados desaparecieron las estructuras jerárquicas características de la música orquestal europea. Sin ningún sonido central que ejerza atracción sobre los otros, la composición abandonó el viejo cuerpo de la armonía tradicional. El elemento estructurante pasó a ser la textura de sonidos, timbres y silencios libremente entretejidos en el tiempo. La combinación de ritmos, armonías y melodías simultáneas componen lo que en música se denomina una “textura polifónica”, “textura contrapuntística” o “textura del contrapunto disonante” (Urtubey, 2007, pág. 281).

Esto es lo que dice Albert Jeanneret en *L’Esprit Nouveau* respecto a la textura musical de *Parade*, obra de Erik Satie cuya orquestación incluía objetos sonoros inusuales como máquinas de escribir, bocinas y botellas de leche:

Renunciando al modo mayor-menor, dejando de lado la armonía impresionista y su esquematismo especulativo, Satie crea para sí mismo una textura sonora flexible, compuesta por el elemento impersonal de los modos antiguos. La sonoridad se libera así de la necesidad resolutiva de la armonía romántica y emerge elásticamente del sistema revolucionario, ya obsoleto, de Debussy.

Estrictamente, musicalmente hablando, este sonido se convierte en un tejido flexible y denso, una epidermis con un grano sano y un buen aroma, una masa moldeable e inevitablemente equilibrada (Jeanneret, L'Esprit Nouveau, núm. 4, pág. 450); (Traducción propia y énfasis añadidos).

La derogación del principio de organización central, estático, limitado y jerárquico distintivo de la música convencional, a favor de la conjunción de elementos dinámicos, abiertos, entrelazados—sin un centro absoluto—propios de la música de las vanguardias modernas, se anticipa y corresponde morfológicamente a la secuencia de modelos urbanísticos que desarrolló Le Corbusier entre las décadas de 1920 y 1940. En el modelo de *Une ville contemporaine de trois millions d'habitants*, de 1922, se conserva aún el principio de centralidad de los asentamientos urbanos tradicionales. Las transformaciones propuestas se orientan a descongestionar el centro, incrementar la densidad, mejorar los medios de circulación y aumentar las áreas verdes, pero sin alterar el principio de centralidad, “el centro tonal” que determinó históricamente la morfología de las ciudades tradicionales europeas, como París (Le Corbusier, 2013, págs. 34-39). En cambio, en el modelo de *La Règle des 7 V (Voies de circulation)*, de 1946, como en el modelo de las *Settlement Units* de Ludwig Hilberseimer, concebidas más o menos al mismo tiempo, desaparece por completo el principio de centralidad y surge el modelo de un tejido morfológicamente análogo al de la música politonal.

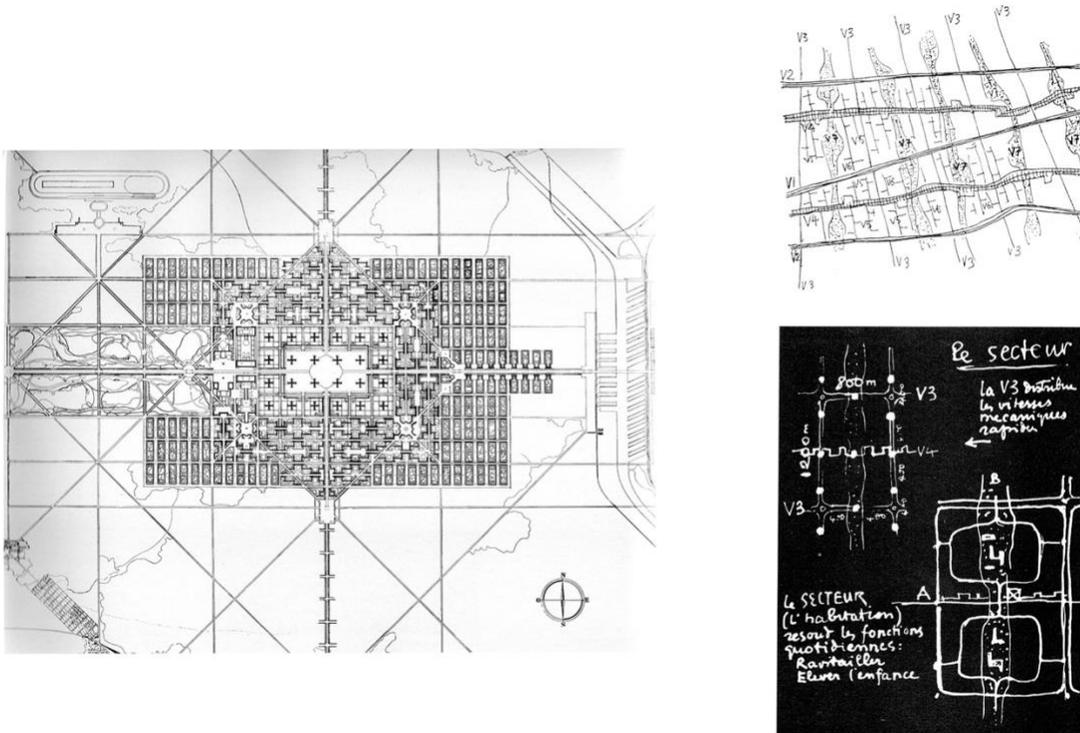


Ilustración 41. La ciudad centralizada y la ciudad como tejido. Izq: Le Corbusier, *Une ville contemporaine*, 1922. Der: Le Corbusier, *La Règle des 7 V*, 1946. (*Œuvre complète*, 2013, vol. 1, pág. 39 y vol. 5, pág. 92).

2.12 Comentarios finales a los vínculos “casuales”

Tanto Semper como Le Corbusier afirmaban que la arquitectura de cada periodo de la historia era el resultado de la conjugación de dos sistemas: un sistema auto-referencial asentado en convenciones objetivas de índole formal y otro sistema sujeto a las presiones tecnológicas, materiales y sociales externas. Ambos poseyeron una idea comparable del concepto “estilo”. Lo entendieron como la huella distintiva relativa a un determinado contexto físico y temporal.

A partir de las coincidencias significativas estudiadas en este capítulo surgen estas preguntas: ¿Podría la producción arquitectónica de Le Corbusier servir para comprobar la validez de las conjeturas teóricas de Semper? ¿Podrían las conjeturas teóricas de Semper reafirmar el valor de la producción arquitectónica de Le Corbusier en el marco general de la historia del arte? En el siguiente capítulo se ensayará aproximar algunas respuestas a estas inquisiciones.

3 La obra de Le Corbusier a la luz de la Teoría del estilo de Semper

En este capítulo se examina la obra de Le Corbusier a la luz de las teorías de Semper¹⁰². Una vez advertidas las coincidencias significativas que hubo entre ellos, en relación al concepto de estilo, el objetivo es observar cómo se habrían manifestado los coeficientes del estilo en la búsqueda de una arquitectura de época maquinista. Hacerlo requiere la aclaración previa de qué entendemos con la expresión “estilo de época maquinista”. Si nos atenemos a los escritos de Le Corbusier referidos en el capítulo anterior encontramos que

¹⁰² Este propósito responde a la invitación realizada por Antonio Armesto en el escrito “Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia”: “No decimos, de ningún modo, que la arquitectura moderna o algunos de sus principios deriven solo o de modo directo del pensamiento de Semper, en una relación de causa y efecto; la correlación, que la hay, es compleja, y pueden consultarse ya numerosos estudios al respecto. Lo que sugerimos es que puede tener mucho sentido para los arquitectos examinar esa tradición moderna a través de las obras concretas, acompañadas ahora de la lectura de los escritos de Semper, porque, para quien tenga una comprensión cabal de la experiencia de la modernidad, las ideas del arquitecto alemán se harán mucho más accesibles, y más clara la comprensión de aquel ciclo de la arquitectura que mantiene aún su vigencia” (Armesto, 2014, pág. 62).

para él “el estilo es una unidad de principio que anima todas las obras de una época y que resulta de un espíritu caracterizado”; y hallamos que él mismo denomina al periodo posterior a la Segunda Revolución Industrial como un periodo de espíritu maquinista (Le Corbusier, 1923, pág. XIX) y (Le Corbusier, 1926, pág. 21). El espíritu maquinista consistiría en un gusto apreciable por la economía de medios, la eficiencia y la exactitud; asuntos que alterarían los sentimientos y el modo de pensar de los artistas franceses del primer tercio del siglo XX.

La cuestión de la estética de la máquina no fue una preocupación exclusiva de Le Corbusier en aquel tiempo. La proclamación de su advenimiento provenía de los manifiestos de Apollinaire y se volvió un propósito colectivo, en los años posteriores a la Gran Guerra, entre los autodenominados “buscadores del espíritu nuevo” [*les chercheurs d’esprit nouveau*]. El movimiento de “buscadores del espíritu nuevo” giraba en torno a la editorial Commentaires y a la revista L’Esprit Nouveau. En el mismo contexto cultural, Fernand Léger dictaba, a los estudiantes del Collège de France, una charla titulada “L’esthétique de la Machine” (1923), y concibió la película *Ballet mécanique* (1924), junto a Man Ray y al cineasta George Antheil (L’Esprit Nouveau, 1924, núm. 18, pág. 18).

El maquinismo representaba una actitud optimista que emanaba de las transformaciones económicas y culturales que trajo consigo la Segunda Revolución Industrial. Constituía un compromiso ineludible, desde las vanguardias, para concertar la producción artística con el sentimiento que acompañaba a los avances técnicos y científicos. Se anhelaba mecanizar, algún día, incluso la poesía al igual que se había mecanizado el mundo (Apollinaire, 1918, pág. 396). Así es como entendían los editores y colaboradores de L’Esprit Nouveau el concepto de espíritu maquinista en la década de 1920. Afirmaban, con ilusión, que había comenzado un periodo de dominio de los mecanismos de la emoción estética en el arte. Las máquinas constituían el ejemplo a seguir en la búsqueda de un nuevo estilo. En el primer número de la revista, los autores afirman que “El avión y la limosina son las creaciones puras que caracterizan con claridad el espíritu, el estilo de nuestra época” y agregan que “Las Artes contemporáneas deben proceder en igualdad” (L’Esprit Nouveau, 1920, núm. 1, pág. VI); (Traducción propia). Pese al paso del tiempo, y con la Segunda

Guerra Mundial de por medio, Le Corbusier conservo siempre el sentir de pertenecer a un período de espíritu maquinista. En su “Declaración decisiva”, de 1960, mantiene la opinión de que “nuestra civilización y nuestra sociedad son maquinistas” (Le Corbusier, 1960, pág. 253).

Conviene precisar, sin embargo, que el maquinismo en las artes francesas no constituyó estrictamente un fenómeno técnico y utilitario, como podría sugerir el término, sino que fue, principalmente, un impulso artístico, alimentado en el ambiente romántico rezagado de La Belle Époque e inspirado en la necesidad de reevaluar el significado de la expresión artística en un mundo revolucionado por la industria. La máquina era considerada un símbolo, “un diapason del nuevo ser social, signo de la ley superior que determina nuestra civilización” (L’Esprit Nouveau, 1924, número 19, pág. 6). No se pretendía imitarla en sus formas exteriores, sino que se buscaba “aprender la lección de la máquina para ofrecer al corazón los elementos apropiados de la emoción artística” (L’Esprit Nouveau, 1924, número 19, pág. 6). Allan Colquhoun ratifica este argumento cuando aduce que: “Nuestra admiración por los edificios que crearon [los arquitectos del Movimiento Moderno] se debe más a su éxito como representaciones simbólicas que al alcance con el que resolvieran problemas mecánicos” (Colquhoun A. , 1995, pág. 26); (Traducción propia).

Según Le Corbusier, la arquitectura de época maquinista debía resultar de la reunión de “los dos polos de la disciplina que son, el de *construir* edificios (dominio de la técnica) y el de embellecerlos para hacerlos gloriosos, adorables, etcétera (dominio del sentimiento)” (Le Corbusier, 1926, pág. 326); (Traducción propia). En la práctica, para él, el estilo de época maquinista debía cumplir con ambas condiciones, la de ser consecuente con el aprovechamiento de las últimas innovaciones constructivas y la de reflejar el ánimo artístico de su tiempo. Todo aquello guiado por una aspiración del espíritu hacia lo definido y la pureza, hacia una concepción clara de la obra de arte, que superara la última fase, considerada brumosa, del Romanticismo.

En lo concerniente a Le Corbusier, la gestación y búsqueda de una arquitectura de época maquinista se sucedieron a lo largo de cuatro décadas, desde la concepción del sistema Dom-ino, en 1914, hasta la puesta en práctica del Modulor, en la década de 1950. Ese

tiempo le tomó al *Atelier de la recherche patiente* el ampliar el repertorio de elementos arquitectónicos y formular las nuevas herramientas proyectuales en respuesta a las innovaciones técnicas basadas en el empleo del hormigón armado y en conformidad con el nuevo espíritu artístico de su tiempo¹⁰³.

Finalmente, en el estilo de época maquinista, las formas propias de la arquitectura resurgieron con una imagen acorde a las circunstancias físicas y emocionales de su tiempo. Visto en retrospectiva, da la impresión de que “el taller de la búsqueda paciente” hubiera seguido con fiel apego los preceptos de la Teoría del estilo de Semper. Considerados desde dicha teoría, los momentos decisivos en la búsqueda de una arquitectura de época maquinista fueron los siguientes¹⁰⁴:

- La concepción del esqueleto estándar [*ossature standard*] del sistema Dom-ino, entre 1914 y 1916.

- La adhesión de Le Corbusier al movimiento de los buscadores del *Espíritu Nuevo* en las artes, en la década de 1920.

- La formulación del *Plan libre*, en 1925¹⁰⁵.

¹⁰³ Los grandes procesos de renovación artística no acontecen de la noche a la mañana. Arnold Schönberg tardó un cuarto de siglo en formular el sistema dodecafónico, en 1925, tras alejarse por primera vez de la influencia wagneriana en “La Noche Transfigurada”, de 1899.

¹⁰⁴ Los 5 momentos referidos en el listado serán tratados en un orden distinto al orden cronológico con el objeto de priorizar la continuidad de las ideas por sobre la secuencialidad histórica.

¹⁰⁵ El *Plan libre* fue el resultado de la adhesión de Le Corbusier al movimiento de los buscadores del *Espíritu Nuevo* en las artes.

- La incorporación de la cortina de vidrio y el *brise-soleil* a los edificios, en la década de 1930¹⁰⁶.

- La propuesta de actualización de las reglas internas de la disciplina, con el Modulor, en la década de 1940¹⁰⁷.

3.1 El radical formal del esqueleto estándar (década de 1910)

Esto nos da la medida de la importancia que tiene la técnica en la arquitectura, que crea sus formas según las leyes de la naturaleza, en las cuales se basan tanto los cambios que dan lugar a las diferentes variantes formales de la arquitectura como el carácter formal mismo del material empleado (Semper, 2014, pág. 103)

Las técnicas son la base misma del lirismo, inauguran un nuevo ciclo de la arquitectura (Le Corbusier, 2013, pág. 129); (Traducción propia).

La importancia que da Le Corbusier a la técnica del hormigón armado se puede comparar con la importancia que da Semper a las “artes técnicas” en general. “Así”, sostiene Antonio Armesto al respecto, “no habría tanta diferencia entre la época artesanal y la época industrial pues son más cruciales las técnicas—como conocimiento morfológico práctico, formas—que los materiales o sustancias. Lo importante es tejer y no tanto las

¹⁰⁶ El concepto *ossature standard*, traducido al español como esqueleto estándar, mantiene la significación original del francés, así como el concepto cortina de vidrio conserva el sentido del francés *pan de verre* y alude al origen textil del elemento vertical de delimitación espacial. En cambio, las traducciones al español del concepto *brise-soleil*, como quiebra-sol, rompe-sol, parte-sol o parasol, pierden la agudeza y riqueza de significados del original. Por ese motivo se ha optado por emplear los conceptos traducidos al español en los primeros casos y conservar el original, en francés, para *brise-soleil*.

¹⁰⁷ Desde la posición de la Teoría del estilo, en el Modulor se habrían juntado las aspiraciones de crear una arquitectura consciente del progreso técnico, sensible al espíritu artístico de su tiempo y consecuente con las demandas propias de la autonomía disciplinar.

sustancias que se toman para convertirlas en hilos o barras y que luego se tejen. La industrialización permite hacer perfiles largos y resistentes y láminas grandes de vidrio plano... parece una cuestión cuantitativa la que se asocia al progreso técnico. Sin el tesoro de las artes técnicas no se sabría qué hacer con el hierro y con el hormigón” (Armesto, Entrevista, 2022).

Le Corbusier llamó *esqueleto estándar* al esquema básico del sistema constructivo de las Maisons Dom-ino, concebido entre 1914 y 1916 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, pág. 23). En el esqueleto estándar se conjugan algunos elementos de los dos sistemas relativos al origen del estilo de una época referidos en el capítulo anterior; los mismos que denominamos como sistema de coeficientes intrínsecos y sistema de coeficientes extrínsecos del estilo en la arquitectura. Desde el sistema de los coeficientes intrínsecos, el esqueleto estándar contempla los elementos básicos de la delimitación espacial. Desde el sistema de los coeficientes extrínsecos, el esquema refleja la variable de la configuración de los objetos artísticos de acuerdo a los recursos materiales y al progreso técnico de la época.

En el esqueleto estándar no se consideran todavía las otras dos partes ineludibles del estilo, que son, según Semper: la teoría de los motivos originarios y la influencia que ejercen sobre el arte los agentes externos relativos a la conciencia artística característica de las distintas sociedades humanas (Semper, 2014, págs. 195-199). Como se verá más adelante, estos otros coeficientes del estilo sí se incorporaron algunos años después a la búsqueda de una arquitectura de época maquinista.

El esqueleto estándar del sistema Dom-ino constituyó una pieza fundamental en la fase de gestación del estilo de época maquinista. Por estándar, Le Corbusier se refería al modelo básico subyacente a partir del cual se pueden desplegar múltiples resultados, ya sea en el mundo del arte como en el de la industria (Le Corbusier, 1923, pág. 105). Era un concepto comparable a aquello que tanto Goethe como Semper denominaban formas básicas u originarias [*die Urformen; die Grundformen*] o al principio de protoformas [*Ursatz*] que empleaba Schönberg en el campo musical (Goethe, 2007, pág. 17). La aspiración al

estándar suponía una intención de alcanzar la forma objetiva, colectiva, o sea depurada de personalidad, sin la cual no es posible el estilo. Gracias al estándar, sostenía Le Corbusier, el templo griego y las Madonnas bizantinas, góticas o renacentistas, habrían alcanzado la perfección (Le Corbusier, *Vida y obra de Le Corbusier contada por él mismo*, 2019).

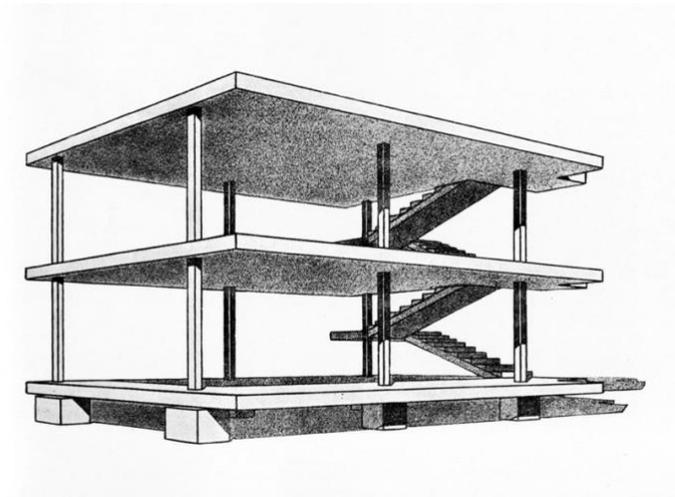


Ilustración 42. Le Corbusier, esqueleto estándar del sistema Dom-Ino, 1914 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, pág. 23).

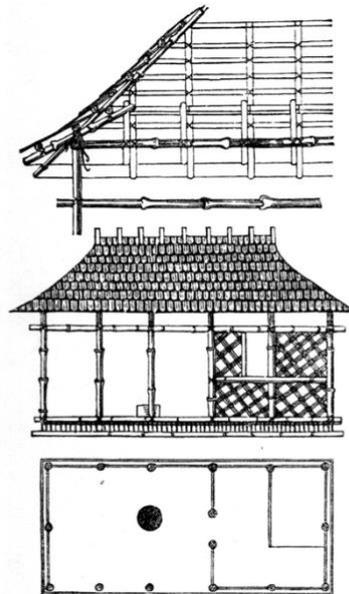


Ilustración 43. G. Semper, dibujo a partir del modelo de una choza de la Isla de Trinidad, *Der Stil*, 1863 (Semper, 2014, pág. 82).

El esqueleto estándar del sistema Dom-ino posee la capacidad de representar la raíz originaria de la que derivan innumerables edificios. En ese sentido es análogo a la choza caribeña de Semper como símbolo primario del arte de la delimitación espacial (Ilustraciones 42 y 43).

La descripción que hace Semper del modelo a escala de una choza de la Isla de Trinidad figura en el apartado de *Der Stil*, dedicado a la tectónica¹⁰⁸. “En ella”, afirma, “aparecen todos los elementos de la arquitectura antigua, con su carácter más puro y originario: el hogar como punto focal [*Mittelpunkt*]; la terraza, una elevación de tierra contenida por estacas; el techo [*Dach*] sostenido por columnas, y un recinto de esteras como *clausura espacial* [*Raumabschluss*] o pared” (Semper, 2014, pág. 323).

La choza caribeña es el ejemplar tangible del concepto «cabaña originaria» [*Die Urhütte*] que Semper presenta como alternativa frente a los relatos míticos de Vitruvio y del abate Laugier. A la manera de Goethe, que sostenía que a quienes se debía interpelar acerca del sabor de las cerezas y las bayas no era a los filósofos, sino a los niños y a los gorriones¹⁰⁹, Semper resuelve que a quién conviene preguntar cómo era la casa primitiva no es a Vitruvio o a Laugier, sino a los pueblos que, en el siglo XIX, aún vivían en condiciones primitivas. Sostiene que lo que haya que decir respecto a la esencia de la arquitectura habría de venir, ante todo, de las observaciones realizadas a los propios objetos de la arquitectura. De ese modo llega a la choza caribeña que, más allá de su especificidad, tiene el valor de representar la forma originaria de la que derivan todas las posibles variaciones en el arte de delimitar el espacio. Para Semper el elemento ejemplar no es la cabaña, como

¹⁰⁸ Antonio Armesto sostiene que Semper debió mostrar la cabaña caribeña con anterioridad en sus conferencias de Londres de 1853 y 1854 (pág. 21 nota 22 del prólogo a *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*). Las citas de esas dos conferencias en las que Semper se refiere a la cabaña del Caribe están en la pág. 36 de dicho prólogo.

¹⁰⁹ Goethe J. W., *Teoría de la naturaleza*, 2007, págs. 311-312.

objeto sintético, sino los elementos que contiene y las relaciones que establecen aquellos elementos entre sí (Semper, 2014, pág. 323).

Le Corbusier llegó a una conclusión comparable cuando descubrió que el radical formal mínimo del sistema Dom-ino era, más que un invento constructivo, un conjunto de elementos y relaciones lógicas entre elementos, aplicable a múltiples problemas de la arquitectura. La choza de Semper y el esqueleto estándar de Le Corbusier son representaciones particulares y concretas de la idea universal de *forma arquitectónica originaria*. Los dos modelos son lo suficientemente determinados para expresar la noción de la totalidad del mundo de la arquitectura y lo suficientemente genéricos para representar el carácter indescriptible e indeterminable de esa totalidad. En el esqueleto estándar, como en la choza caribeña de Semper, se expresa el anhelo de descubrir la forma secreta, la *prima materia* alquímica, que emparenta entre sí a la totalidad de los objetos del mundo de la arquitectura.

Se pueden añadir otros ejemplos a esta asociación morfológica. La casa Farnsworth, de Mies van der Rohe, e incluso el conjunto megalítico de un dolmen como el de Poulnabrone, en Irlanda (3600 a.C.), permiten ampliar la trama de asociaciones hallada. Todos comparten una misma estructura formal en su apariencia más elemental, la del porche, pero confrontada a situaciones y momentos muy diversos entre sí (Ilustración 44).



Ilustración 44. Dolmen en el conjunto megalítico de Poulnabrone, Irlanda, 3600 a.C. (Fotografía: Jon Sullivan, 2012, PDphoto.org).

3.1.1 Más que un sistema constructivo

El sistema de construcción Maisons Dom-ino fue desarrollado por Le Corbusier, con la participación de los ingenieros Max Du Bois y Juste Schneider, entre 1914 y 1916. Francia y Alemania se enfrentaban en una nueva contienda que involucraba a todas las grandes potencias industriales y militares de la época. Movido por las circunstancias, Le Corbusier pretendía aportar el resultado de su inventiva a la reconstrucción de las poblaciones afectadas por la guerra (Brooks H. A., 1997, pág. 381). El sistema debía ser útil y eficiente; una forma objetiva, producto del cálculo, de la economía, de la necesidad y de las propiedades físico-mecánicas del hormigón armado. Las formas que obtiene son el resultado de aquel propósito.

De acuerdo al autor, el esqueleto estándar es un módulo estructural básico completamente independiente de las funciones que pueda cumplir la edificación (Le Corbusier, 2013, pág. 23). Dicho armazón se compone de 4 grupos de elementos: bases de apoyo, losas, columnas y escaleras; elementos prefabricados en hormigón armado que, combinados entre sí, admiten una variedad de formas de agrupación y de esquemas de distribución espacial interior. La versatilidad del sistema se asienta en la neutralidad de sus componentes, especialmente en la cualidad de los forjados “totalmente lisos por arriba y por debajo” (Le Corbusier, Œuvre complète, 2013, vol 1, pág. 23).

Los dos grandes sistemas de ideas que dan origen al *estilo* en la arquitectura se conjugan parcialmente en el esqueleto estándar. Desprovisto de todos los elementos adicionales necesarios para su uso como vivienda, el esquema nace como un radical formal mínimo disponible para la reunión de innumerables combinaciones morfológicas y consideraciones temáticas. En él confluyen de manera objetiva los elementos básicos de la delimitación espacial [*Urelemente*] y el estado de las artes técnicas de la época. No es posible quitar algo sin que se pierda su lógica constructiva esencial. Tampoco se precisa agregar ningún otro elemento a efectos de la definición del espacio.

En *Vers une architecture* Le Corbusier expresó su propia visión de los elementos básicos de la delimitación espacial, comparable a la de Semper en *Die vier Elemente der Baukunst*, pero reduciéndolos a dos, el muro y el suelo, al que considera “un muro horizontal”:

No hay otros elementos arquitectónicos del interior: la luz, los muros que la reflejan en una gran lámina y el suelo, que es un muro horizontal. Hacer paredes iluminadas es establecer los elementos arquitectónicos del interior (Le Corbusier, 1923, pág. 150); (Traducción propia).

El sistema constructivo implícito en el esquema del esqueleto estándar es el de pórticos apilados de manera que el techo de un nivel tiene el potencial de ser el suelo del siguiente en una serie indefinida. Como en todo pórtico, lo sustancial es la existencia del techo y está implícita la prioridad del mismo respecto a las columnas que lo soportan (Armesto, 1993, pág. 63). La escalera determina la propiedad de convertibilidad del plano horizontal que es al mismo tiempo plataforma y techo según los atributos de su posición relativa. Todo plano que está debajo de la escalera es plataforma, todo el que está arriba es techo. Sólo el primer y el último plano son exclusivamente plataforma o techo, los demás son ambos a la vez (Ilustración 45).

Expresado en términos lógico-matemáticos, el esqueleto estándar del sistema Dom-ino es un mínimo común denominador entre las formas propias de la arquitectura y el desarrollo técnico de la construcción con hormigón armado. El carácter objetivo, necesario—no arbitrario—del mismo, quedó representado en una lámina de *Le Poème de l'Angle Droit* donde Le Corbusier compara a la sección del esquema Dom-ino con una lechuza “que ha venido aquí a posarse por sí misma sin que la hayamos llamado” (Ilustración 46); (Le Corbusier, 2006, págs. 59-60).

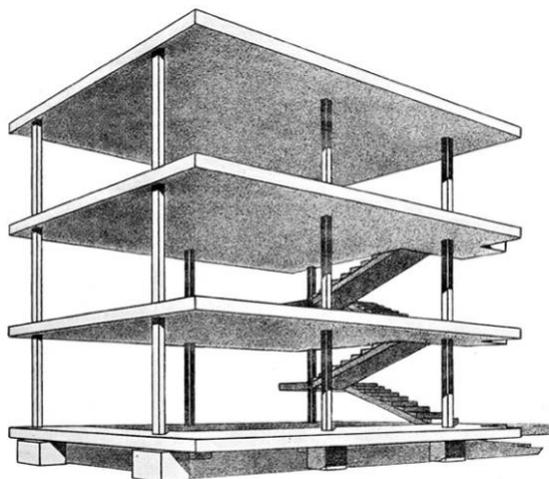


Ilustración 45. Superposición de elementos del sistema Dom-ino (Elaboración propia a partir del dibujo de Le Corbusier publicado en *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, pág. 23).



Ilustración 46. Le Corbusier, “una lechuga que ha venido a posarse por sí misma, sin que la hayamos llamado” (*Le Poème de l'Angle Droit*, 2006, pág. 61).

Como idea arquitectónica, el esquema del esqueleto estándar trascendió a la entidad particular desarrollada para la consecución de una patente de invención. Alcanzó el estatus de sistema constructivo; uno que, junto al sistema murario del modelo Citrohan, y al sistema de entramado, alcanza a agrupar la totalidad de la producción arquitectónica de Le Corbusier. Así lo entendió él mismo:

Hemos explicado aquí nuestra creencia en la necesidad de un esqueleto libre, que apoye el plan libre y la fachada libre. Hemos observado que ese concepto técnico nos permite considerar todos los problemas de la arquitectura, desde la casa mínima a la casa de alquiler, al edificio de oficinas, al rascacielos, al palacio (si la palabra no te desgarras las orejas) (Le Corbusier, 1930).

Al igual que la choza caribeña de Semper, el esqueleto estándar cumple con las condiciones elementales de la delimitación espacial y con las leyes de la estática y la construcción, pero no llega a ser aún verdadera arquitectura. No logra definir un estilo. Si, como explicó Semper en *Der Stil*: $U = C(x, y, z, t, v, w, \dots)$; donde U es el estilo de un periodo, C es el conjunto de reglas, elementos y motivos primordiales de la arquitectura, y las variables recogidas al interior del paréntesis, representan el conjunto de coeficientes extrínsecos que intervienen en la formación del estilo; entonces el sistema Dom-ino se expresaría simplemente como $C'(x)$; donde C' representa a los elementos básicos de la delimitación espacial y x es la variable “artes técnicas”. El esqueleto estándar no llega a ser aún verdadera arquitectura porque no contempla muchos de los coeficientes que intervienen en la formación del estilo. Falta una parte de las “contingencias de la realidad”, como las denomina Le Corbusier (Le Corbusier, 1964, pág. 1). Por ello aún no se ha pasado de “la simple expresión del esqueleto portante a la expresión de las formas plásticas adecuadas a una cultura” (Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau*, núm. 28, pág. 2333).

En el desarrollo del sistema de construcción Casas Dom-ino, las aspiraciones de orden topológico superaban las posibilidades que ofrecían las destrezas técnicas de la época. Los estudios para el sistema logran demostrar que, más allá de responder mecánicamente al desarrollo de las destrezas técnicas, la arquitectura “emana de la conciencia artística de la generación que la crea y es la manifestación libre de esa conciencia” como había sugerido

Bötticher un siglo atrás (Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff, & Bötticher, 1992, pág. 159). Las intenciones formales de Le Corbusier eran precisas: los planos horizontales y columnas debían ser puros; no habría vigas, ábacos u otros elementos sobresalientes, tan sólo los elementos básicos de la delimitación espacial en su forma más esencial. La solución técnica para llevar a cabo tal propósito no estaba tan desarrollada todavía.

El aporte del Sistema Dom-ino fue prácticamente intrascendente desde el punto de vista técnico. Le Corbusier no obtuvo la patente a la que aspiraba. La idea en sí no era apta para una protección legal. Du Bois parecía consciente de que, incluso obteniendo una patente, habría sido imposible evitar que se infringiera su protección (Brooks H. A., 1997, pág. 389). Si bien se trataba de la invención de un modelo constructivo concreto, plasmado en forma de dibujos, cálculos, esquemas y detalles, la agrupación de componentes preexistentes y la liberación de columnas eran nociones demasiado universales. Desde la razón topológica, en cambio, el esquema resultó ser una pieza clave en el develamiento del estilo de una época maquinista.

3.2 El cuarto muro de la habitación (década de 1930)

Le Corbusier propuso su propia versión simplificada de una teoría del estilo en el artículo “Problèmes de l’enseillement - Le brise-soleil”, de 1946. Afirmó, al referirse al *brise-soleil*, que la historia de la ventana, “la historia de la lucha entre los llenos y vacíos de la fachada”, es también la historia de la arquitectura, y que “la proporción establecida entre los llenos y vacíos constituye una parte importante de aquello que muchos denominan los «estilos»” (Le Corbusier, 2013, págs. 103-104); (Traducción propia).

En la *Œuvre complète*, ilustra esta hipótesis con diferentes ejemplos del pasado, como las perforaciones en los muros de una modesta casa antigua, las pequeñas ventanas romanas, los grandes rosetones y abundantes ventanales de las catedrales góticas o las ventanas rigurosamente ordenadas del Renacimiento y el Neoclasicismo. En todos, el acuerdo entre las paredes y las aperturas que hay en ellas responde a las condiciones materiales y técnicas del lugar, como también al estado de ánimo colectivo de la época (Ilustración 47).

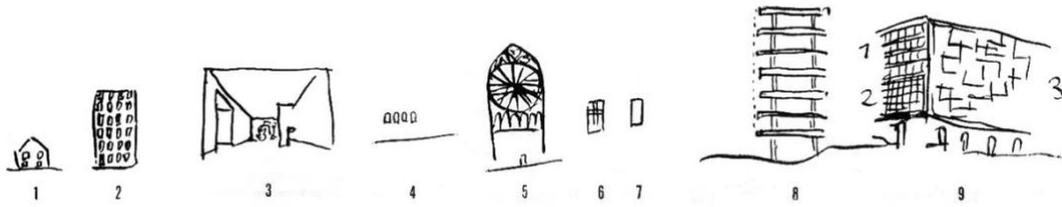


Ilustración 47. Le Corbusier, historia de la ventana, 1930-46 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 4, pág. 103).

Pero Le Corbusier tenía un plan más complejo en mente. Un plan conforme a las extraordinarias innovaciones constructivas basadas en el empleo del hormigón armado y acorde, sobre todo, a la episteme propia del mundo moderno, como refiere Carlos Martí en *Variaciones de la identidad* (1993). Martí sostiene que la arquitectura moderna estuvo vinculada, no sólo al desarrollo técnico en la construcción, sino principalmente a una nueva manera de concebir la forma y el espacio, gracias al desarrollo del pensamiento analítico y abstracto que permite entender los diversos fenómenos del mundo a partir de sus elementos constitutivos (Martí, 1993, pág. 146). Esta nueva forma de pensar se habría manifestado tanto en la arquitectura como en otros campos artísticos, científicos y filosóficos. En la arquitectura moderna, afirma Martí, los diversos subsistemas se conciben por separado: “La estructura resistente, el esquema distributivo, la organización espacial, los mecanismos de acceso y registro, la relación con el exterior, etc., pueden concebirse separadamente y definir, con relativa autonomía, su propia estrategia, para luego coordinarse y buscar sus áreas de mutuo acuerdo dentro del marco de la opción tipológica” (Martí, 1993, pág. 146).

Otro autor, el arquitecto inglés Clive Entwistle, también se refirió al carácter descomponible de la fachada en la obra de Le Corbusier. En tono naturalista, Entwistle comparó al *pan de verre* con la piel y al *brise-soleil* con la vestimenta que envuelven y recubren el cuerpo. La vestimenta ha quedado nuevamente liberada del esqueleto, como era en los inicios de la arquitectura. La función portante, la superficie envolvente y la

cobertura visible, que coincidían unívocamente en el muro tradicional, se descomponen ahora en esta nueva concepción de fachada. Así se dirigía Entwistle, a Le Corbusier, en un apartado que fue posteriormente reproducido en la *Œuvre complète*:

Aprovecho esta oportunidad para agradecerle, en nombre de todos los jóvenes aquí reunidos, por su última contribución a la arquitectura: el *brise-soleil*, un espléndido elemento, la clave para infinitas combinaciones. Ahora la arquitectura está lista para ocupar su lugar en la vida. Usted le ha dado un esqueleto (estructura independiente), sus órganos vitales (los servicios comunales del edificio) ; una piel fresca y brillante (la cortina de vidrio); la ha levantado sobre sus piernas (los pilotis). ¡Y ahora le ha obsequiado unos vestidos magníficos adaptables a todos los climas! Naturalmente se sentirá usted orgulloso de todo esto (Le Corbusier, 2013, pág. 113); (Traducción propia).

En el mismo artículo, Le Corbusier hace un recuento del proceso de “pequeños descubrimientos sucesivos” que condujeron a la creación del *brise-soleil*. Sostiene que, en primer lugar, en sus construcciones de 1921 a 1928, introdujo la cortina de vidrio como un medio eficaz para encerrar el espacio permitiendo el máximo ingreso de luz solar. Al añadir la cortina de vidrio al esquema formal mínimo de techos apilados del esqueleto estándar integró en su totalidad y del modo más radical los tres elementos básicos de la delimitación espacial de Semper: el techo [*das Dach*], el recinto [*die Umfriedigung*] y la plataforma [*der Erdaufwurf*]. En su función de cortina, el *pan de verre* constituye el elemento vertical de resguardo equivalente a las paredes-tapiz de las construcciones primitivas descritas por Semper. La fragilidad y esbeltez del material delatan de forma expresa la liberación de la cortina de vidrio de cualquier función soportante en la estructura del edificio: “es sólo un velo, una pantalla que cierra y protege”, señala Le Corbusier (*Œuvre complète*, 2013, vol. 4, pág. 108).

Con la cortina de vidrio se dejó atrás el problema de la “lucha entre los llenos y vacíos de la fachada”. La cortina de vidrio superó incluso las ventajas de la ventana horizontal corrida enunciada en los 5 puntos de la arquitectura y empleada en la Maison Cook (1926),

en la Villa à Garches (1926-27) y en la Villa Savoye (1929-31). La cortina de vidrio permitía el máximo ingreso de luz solar, al tiempo que terminaba de cerrar el espacio (Ilustración 48).

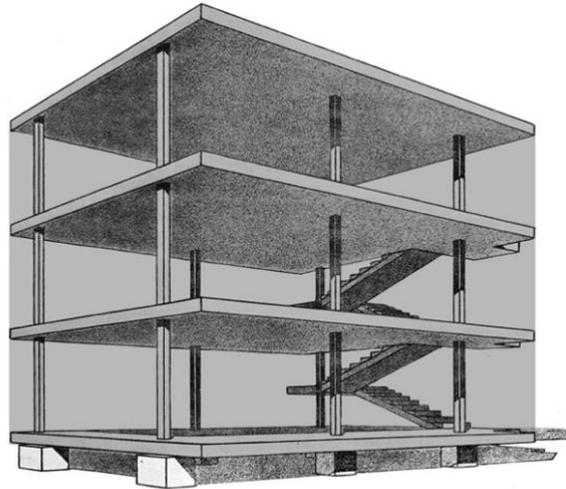


Ilustración 48. Cortina de vidrio que envuelve a los elementos del sistema Dom-ino (Elaboración propia a partir del dibujo de Le Corbusier publicado en *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, pág. 23).

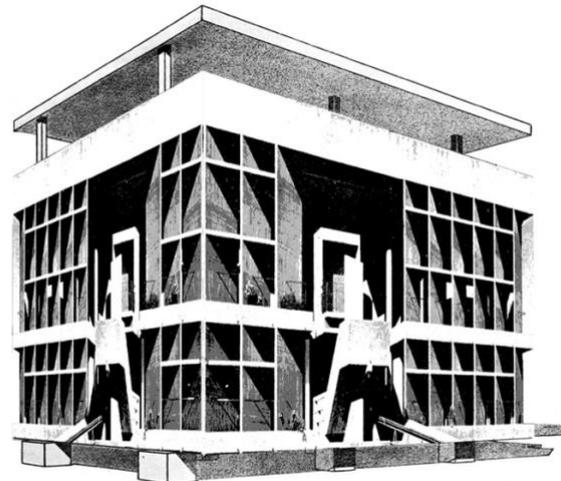


Ilustración 49. *Brise-soleil* que envuelve a la cortina de vidrio y a los elementos del sistema Dom-ino (Elaboración propia a partir del dibujo de Le Corbusier publicado en *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, pág. 23).

Se alcanzaba así un objetivo que perseguían los arquitectos desde los movimientos higienistas del siglo XIX y que se manifiesta en la *Carta de Atenas* (1933) con la consigna de que “Introducir el sol es el nuevo y más imperioso deber del arquitecto” (C.I.A.M., 1957, pág. 67). “Pero”, sostiene Le Corbusier, “el solsticio de verano y la ola de calor con sus temperaturas intolerables hacen del amistoso sol un enemigo implacable; en las horas cálidas la necesidad de sombra se vuelve imperativa: es necesario obturar las ventanas, es necesario «diafragmar» la cortina de vidrio” (Le Corbusier, 2013, págs. 103-104, Vol. 4). Había que *vestir* el cuerpo desnudo compuesto de bandejas apiladas y cortinas de vidrio, de acuerdo a las condiciones climáticas particulares de cada lugar. Frente a esta necesidad surgió el *brise-soleil* (Ilustración 49).

3.2.1 El arte textil del *brise-soleil*

El desarrollo del juego de interacciones entre el esqueleto estándar, la cortina de vidrio y el *brise-soleil* transcurrió en cuatro fases: una primera fase de desnudez de la fachada, acompañada de una ingenua confianza en los sistemas mecánicos de enfriamiento (1928-30); una corta segunda fase que consistió en la incorporación de un *vestido* improvisado y desarreglado (1930-32); una tercera fase con la incorporación del *brise-soleil*, entendido como una superficie arreglada en base a progresiones aritméticas y proporciones geométricas simples; y, finalmente, una cuarta fase en la que el *brise-soleil* fue llevado a arreglos “textúricos” gracias a la aparición del sistema Modulor, a partir de 1946.

Los rascacielos de la propuesta para la Ville Contemporaine (1922) parecen estar envueltos en una cortina de vidrio (Ilustración 50). Posiblemente Le Corbusier se refería a ellos cuando alegaba haber introducido este elemento en sus edificios desde los primeros años de la década de 1920 (*Œuvre complète*, 2013, vol. 4, pág. 104). El taller de Ozenfant (1922), el Pabellón de la revista L’Esprit Nouveau (1925), la Maison Guiette (1926) y la villa tipo Citrohan para la colonia Weissenhof en Stuttgart (1927) contaban con grandes superficies acristaladas, pero no con una cortina de vidrio auténtica (Ilustración 51). Las primeras cortinas de vidrio verdaderas presentes en su obra fueron las del Palacio del Centrosoyus (1929) y del edificio de la Cité des Refuge (1929-1933) (Ilustración 52).

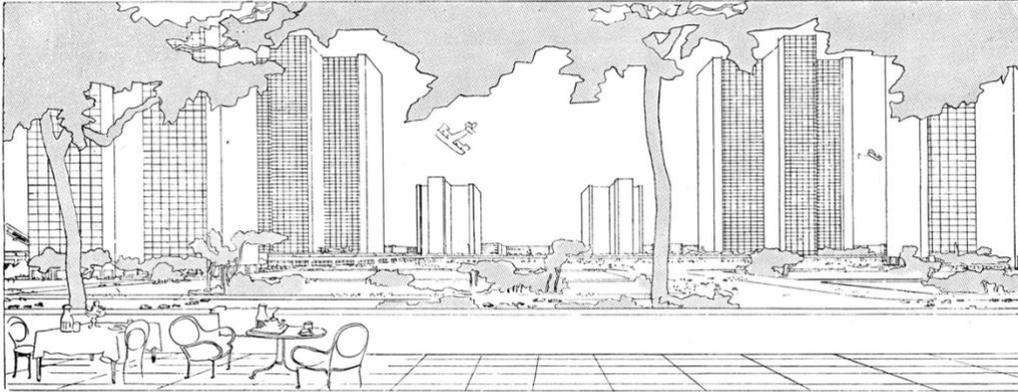


Ilustración 50. Le Corbusier, *Une Ville Contemporaine de trois millions d'habitants*, 1922 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, pág. 37).



Ilustración 51. Le Corbusier, *Maison Guiette*, Antwerp, 1926 (FLC/ADAGP, Fotografía: G. Mansy).

Los dos edificios se pensaron con grandes superficies vidriadas, herméticamente cerradas y orientadas hacia el sur, para favorecer el ingreso de la luz solar. El control de la temperatura interior debía resolverse con un sistema mecánico de circulación de aire denominado *principe de la respiration exacte* (Le Corbusier, *Œuvre complète*, 2013, vol.

1, pág. 101). Las autoridades rusas no aplicaron el sistema. En la Cité de Refuge si se introdujo, pero no funcionó de forma satisfactoria y fue necesario incorporar posteriormente, en 1951, un brise-soleil para reducir las molestias de la radiación solar al interior del edificio. La primera versión del proyecto para el Ministerio de Educación y Salud Pública en Río de Janeiro (1936) también exhibe una cortina de vidrio desnuda. Ésta no habría presentado los mismos inconvenientes que los edificios de Moscú y París al estar pensada con orientación sureste, en el hemisferio sur (Ilustración 53).



Ilustración 52. Le Corbusier, Armée du Salut, Cité de Refuge, París, 1929-33. El edificio antes y después de la incorporación del brise-soleil (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 2, pág. 99; Fotografía del estado actual: J. Mantilla, 2018).

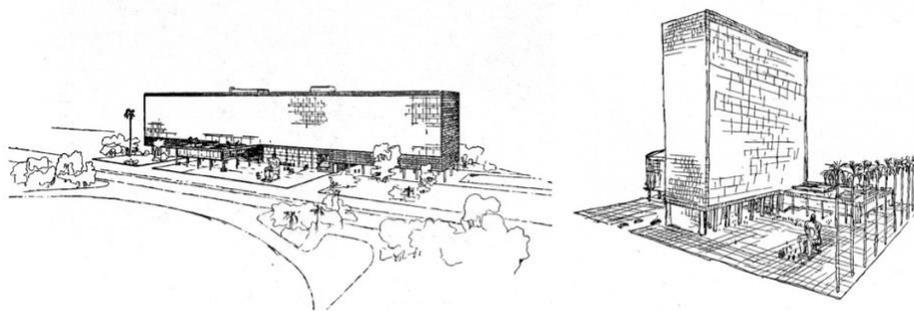


Ilustración 53. Le Corbusier, primeras propuestas para el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública en Río de Janeiro, 1936 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 3, págs. 78 y 81).

El fracaso del elaborado sistema de enfriamiento considerado para el Palacio del Centrosoyus y el edificio de la Cité de Refuge obligó a Le Corbusier a buscar otros mecanismos para el control de la temperatura interior de sus edificios. En el Inmueble

Clarté de Ginebra (1930-32) recurrió al voladizo del plano horizontal de los forjados por fuera del plano de vidrio. Este método fue probado con éxito pocos meses antes en la Villa en Cártago (1929). Sin embargo, en Ginebra, el voladizo horizontal de 1.5 metros resultó insuficiente para proteger la extensa fachada vidriada y se instalaron telas enrollables en los balcones del costado sur, resolviendo así el problema de una manera técnicamente eficaz, pero visualmente desarreglada (Ilustración 54). El resultado fue una fachada “indigna”, en la opinión de Le Corbusier, quien no admitía que la composición fuera accidental y que cada usuario “caricaturizara” a su voluntad el ordenamiento exterior del edificio (Le Corbusier, 2013, pág. 104). En su criterio no bastaba con cubrir de cualquier modo la cortina de vidrio. Había que vestirla de manera arreglada, o dejarla desnuda, que fue lo que hizo posteriormente en el edificio de la calle Porte Molitor (1930-32) y en el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París (1930-32), donde dispuso la colocación de las persianas enrollables por el lado interior de la fachada para no afectar el orden exterior de la composición (Ilustración 55).



Ilustración 54. Le Corbusier, Inmueble Clarté, Ginebra, 1930-32. Fotografías: Hans Fingler; Fred Boissonnas (FLC/ADAGP).

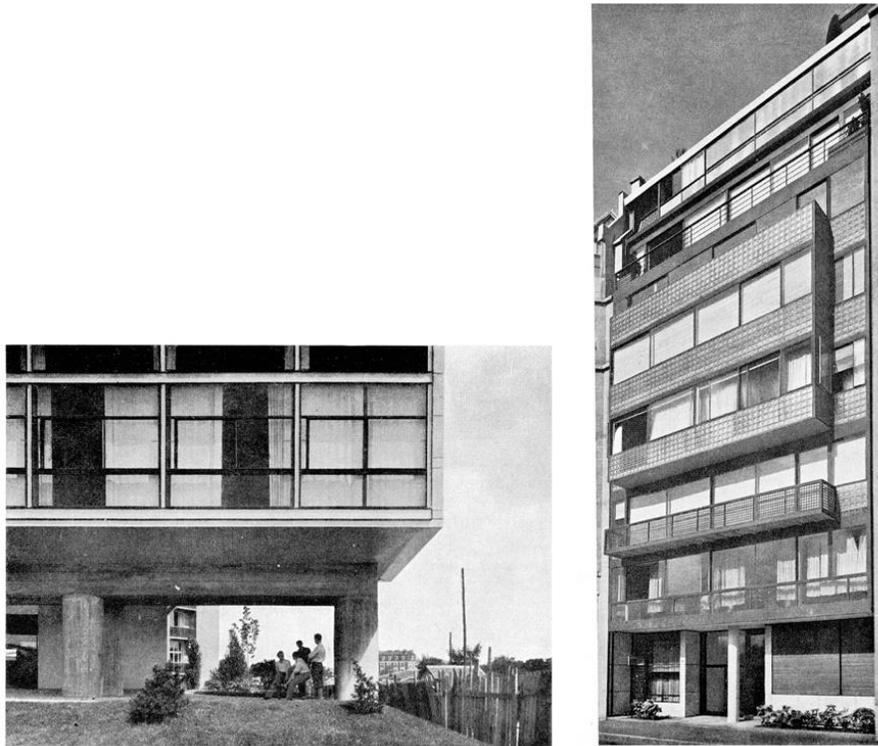


Ilustración 55. Izquierda: Le Corbusier, pabellón Suizo de la ciudad universitaria, París, 1930-32 (FLC/ADAGP); derecha: Le Corbusier, edificio de la calle Porte Molitor, París, 1930-32 (FLC/ADAGP).

El brise-soleil, a manera de un plano compartimentado de hormigón armado, antepuesto a la cortina de vidrio, apareció por primera vez en el proyecto para una Casa de Alquiler en Argel (1933) y en los estudios definitivos para la sede del Ministerio de Educación Pública y Salud del Brasil (1936-45), desarrollado por los arquitectos brasileños Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alfonso Reidy, Carlos Leao, Jorge Moreira y Ernani Vasconcelos, con la asesoría del arquitecto suizo. En los dos casos la composición del brise-soleil se basa en una red de progresiones aritméticas y proporciones geométricas simples, ajustadas al ritmo de las losas superpuestas y de los pilares del esqueleto portante (Ilustración 56).

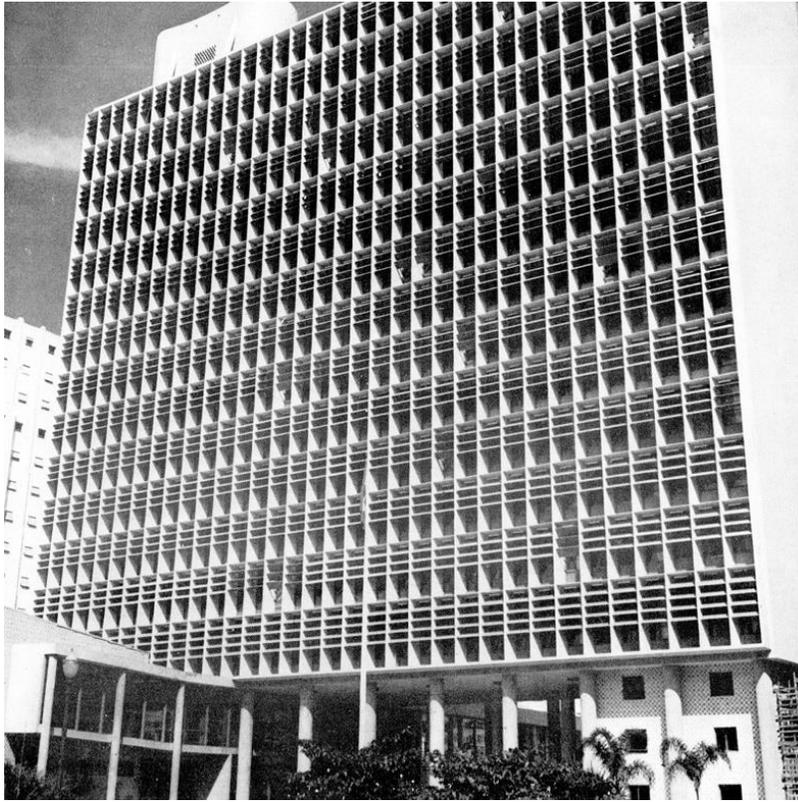


Ilustración 56. Costa, Niemeyer, Reidy, Leao, Moreira y Vasconcelos, Ministerio de Educación y Salud Pública del Brasil, 1936-45. (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 4, pág. 83)

En el proyecto para una Casa de Alquiler en Argel, el brise-soleil resulta de la compartimentación de la altura de los entresijos en cuatro y de la trama estructural en dos partes iguales. Es, por lo tanto, una retícula simple y mono-rítmica, equivalente a un tejido en tafetán¹¹⁰ (Ilustración 57). La superficie está dividida de acuerdo a la regla de las

¹¹⁰ La comparación se refiere al carácter mono-rítmico de esta fase del *brise-soleil* así como del tejido en tafetán. Cuando se habla de los distintos tipos de tejidos planos: el tafetán, la sarga y el satén, no se está hablando de un tipo de tela en especial. Estas denominaciones no se refieren al material sino a la forma de ligar o unir los hilos en la elaboración del tejido. Los tejidos planos poseen en su estructura dos series de hilos, una longitudinal denominada urdimbre y otra transversal llamada trama. Ambas series de hilos se entrecruzan en un ángulo recto formando el tejido. Las unidades de urdimbre son llamadas hilos y están ubicadas longitudinalmente o en forma vertical y las de trama son llamadas pasadas y se disponen

“líneas acusatrices y directrices de la forma”, en un enrejado simple a la manera de los edificios industriales que ilustran la segunda parte de las “Tres advertencias a los señores arquitectos” en *Vers une architecture* (Ilustración 64) (Le Corbusier, 1923, págs. 25-28).

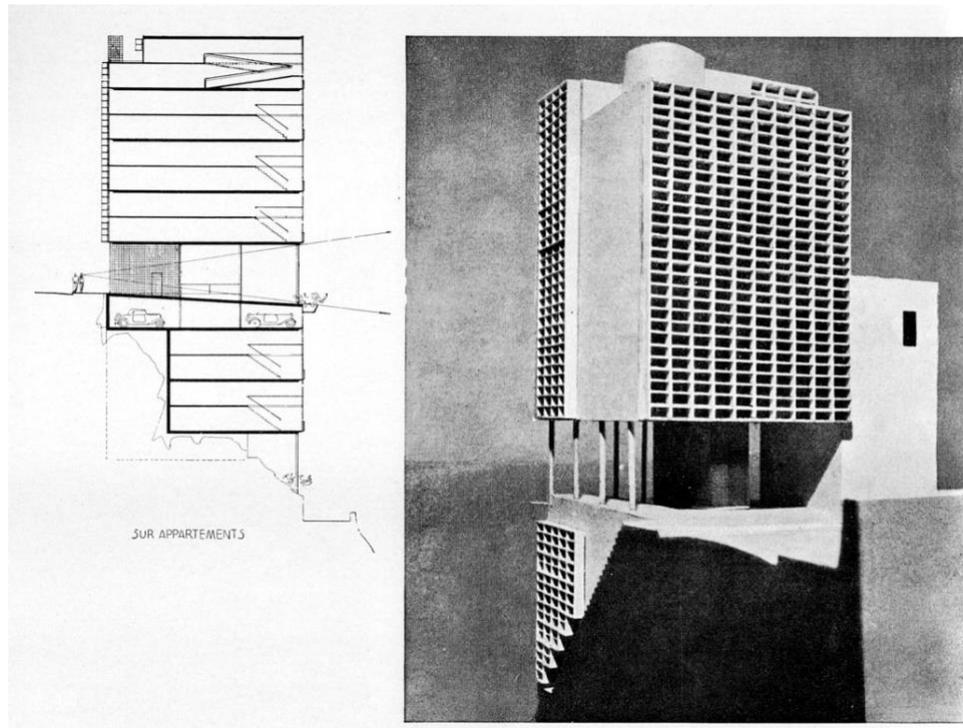


Ilustración 57. Le Corbusier, Casa de alquiler, Argel, 1933 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 2, págs. 71).

La cortina de vidrio y el *brise-soleil* del edificio para el Ministerio de Educación Pública y Salud del Brasil representaron una importante innovación técnica para su tiempo. El edificio fue un acontecimiento arquitectónico a nivel internacional y supuso el nacimiento de un nuevo estilo regional que marcó el paisaje urbano del Brasil durante décadas. El diseño del *brise-soleil*, sin embargo, es también muy elemental en ese edificio. La

horizontalmente. La forma en que estas unidades de enlazan se denomina ligamento. El tejido en tafetán posee el ligamento regular más simple posible. La trama pasa alternativamente por encima y por debajo de los hilos de la urdimbre. La forma de ligar los hilos es más compleja en los ligamentos en sarga y satén.

regularidad de los diafragmas verticales es igual a $1/3$ de la distancia entre ejes estructurales. La regularidad del *brise-soleil* y de las lamas móviles horizontales equivale, cada una, a $1/2$ de la altura de entresijos. Se trata de una organización que responde al “cosmos estático” de cualquier fachada tradicional constituida por series aritméticas y proporciones geométricas simples (Ilustración 58). Los artículos que publicaron Le Corbusier, Ozenfant y Albert Jeanneret en *L'Esprit Nouveau* dan cuenta de que la música y la pintura de las vanguardias habían superado esa fase de monotonía [*monorítmia*] compositiva al menos dos décadas antes.



Ilustración 58. Costa, Niemeyer, Reidy, Leao, Moreira y Vasconcelos, Ministerio de Educación y Salud Pública del Brasil, 1936-45 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret* 2013, vol. 4, pág. 89)

En la década de 1940, Le Corbusier inició una fase de arreglamientos más complejos en el diseño del *brise-soleil*. De acuerdo a la Teoría del estilo, el elemento vertical visible debe expresar el motivo textil originario con todas sus formas y atributos. Aquello se cumple en la cuarta fase del *brise-soleil* lecorbusieriano, concebido como una pared-tapiz de hormigón armado, mediante un proceso de transfiguración artística [*Stoffwechsel*] que pone en evidencia las leyes de ordenamiento formal, o leyes cósmicas, que describió Semper en sus teorías.

El arte de reglar las superficies que delimitan el espacio está ilustrado en *Vers une architecture* con una imagen del Tabernáculo de Moisés, edificio en el que, de acuerdo a Le Corbusier, quedaron a la vista los ritmos y las relaciones inventadas por el hombre al construir (Ilustración 59) (Le Corbusier, 1923, págs. 54-55). También Semper se refiere al templo primitivo hebreo cuando describe el rico adorno de sus paredes-tapiz que precedió al arte de los revestimientos y a la decoración de otros templos construidos posteriormente (Semper, 2014, pág. 162). La fuente de ambos autores debió ser el Libro del Éxodo. El relato bíblico indica que Moisés siguió instrucciones divinas en cuanto al modo de construir un lugar donde Dios pudiera vivir entre su pueblo (Éxodo, 25-30; 35-40).

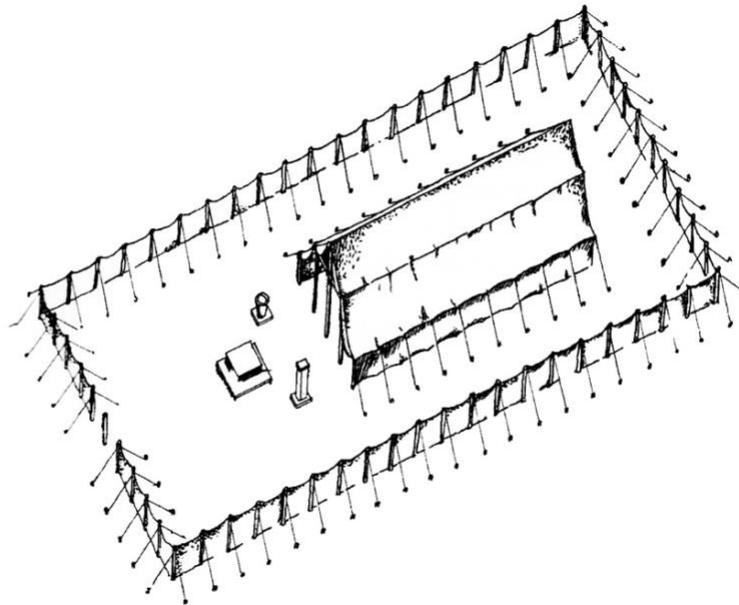


Ilustración 59. Le Corbusier, templo primitivo (*Vers une architecture*, 1923, pág. 55).

El proyecto para un Rascacielos en la Marina de Argel (1938-42) supuso un avance en el arreglamiento de la fachada maquinista. Esta se compone de los 3 elementos básicos presentes en la arquitectura de Le Corbusier hasta ese momento: las losas superpuestas del esqueleto estándar, la cortina de vidrio y el *brise-soleil*. La forma y las dimensiones del *brise-soleil* fueron determinadas de acuerdo a la orientación de las fachadas y al esquema espacial del interior. La composición de las fachadas principales responde a los trazados

reguladores de la proporción del rectángulo áureo. Es un ordenamiento constituido por series aritméticas simples y razones geométricas más elaboradas que las de los ejemplos anteriores. Con esta solución, Le Corbusier se aproxima a las composiciones “textúricas” de la cuarta fase de desarrollo del *brise-soleil*. Aparece la textura del tapiz (Ilustración 60).

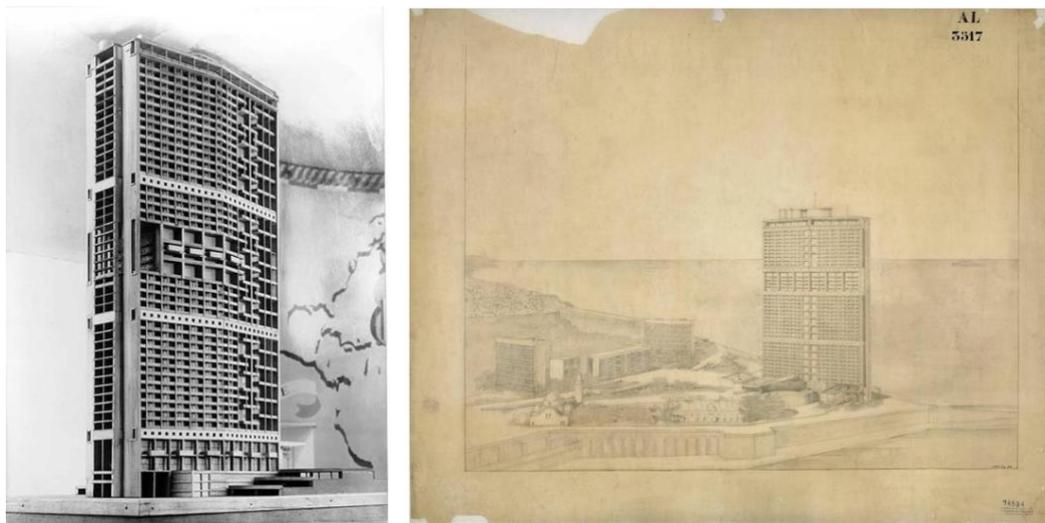


Ilustración 60. Le Corbusier, proyecto para un Rascacielos en la Marina de Argel, 1938-42. Fotografía de la maqueta: Albin Salaün (FLC/ADGAP).

Liberada de la función estructural, la pareja compuesta por la cortina de vidrio y el *brise-soleil* se ocupa de cerrar verticalmente y proteger el espacio interior. La cortina de vidrio, dice Le Corbusier, es “un sistema puro de construcción”, y el *brise-soleil*, “un elemento incontestable de arquitectura” (Le Corbusier, 2013, pág. 106). En su visión, la estructura portante y la cortina de vidrio se limitaban a satisfacer las funciones mecánicas de la edificación. Al *brise-soleil*, en cambio, le correspondía conservar la significación arquitectónica de la pared primitiva y permanecer como límite visible del espacio y soporte de la decoración. Como tal, Le Corbusier lo denomina “el cuarto muro de la habitación” (Le Corbusier, 2013, pág. 107). Finalmente, en la cuarta fase del *brise-soleil*, la composición será sujeta a las reglas de la “textúrica”.

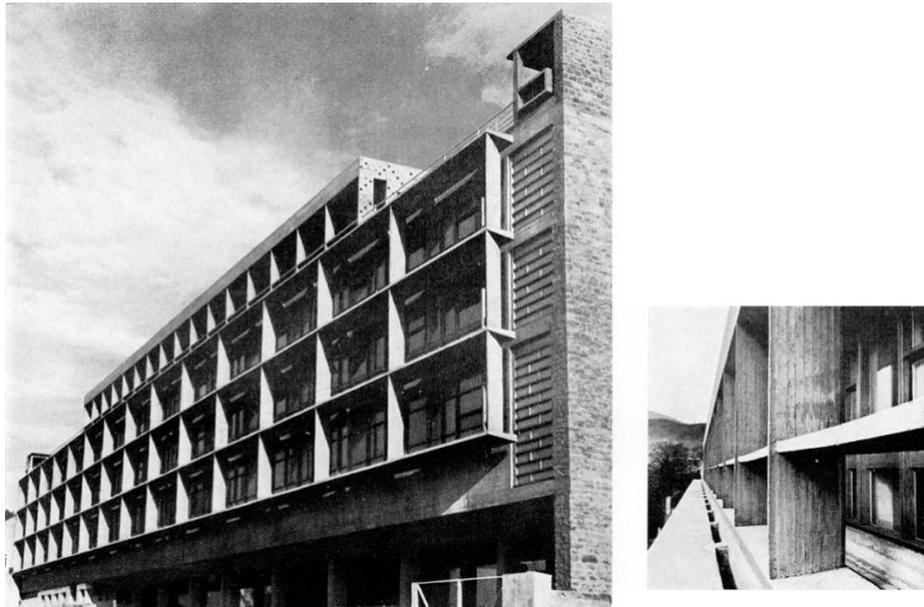


Ilustración 61. Le Corbusier, Manufacture Duval, Saint-Dié, 1946-51 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, pág. 15)

Tras la invención del Modulor Le Corbusier contempla el empleo de diversas progresiones regulares simultáneas en la composición. Un caso ejemplar es la fachada sureste del edificio de la fábrica Duval (1946-51). La misma es el resultado de la reunión de tres tramas regulares distintas, una para cada uno de los elementos básicos de la composición—*l'ossature*, *le pan de verre*, et *le brise-soleil*—todas regidas por las medidas del Modulor. La composición es un ejemplo de la textura “dinámica” que Le Corbusier esperaba obtener con el sistema (Ilustración 61). Al interior, los pilares de hormigón del esqueleto estándar se ordenan en intervalos regulares basados en dos valores de la Serie Azul que resultan en un módulo de 625 cm entre ejes. En el exterior, los parantes del *brise-soleil* responden a un módulo de 592 cm entre ejes. En medio de los anteriores, la tabiquería de la cortina de vidrio se resuelve en un módulo de 366 cm entre ejes. “El juego realizado es el de las medidas directrices del esqueleto, del parasol y del tabique de vidrio, que son las tres distintas, independientes una de otra y sin coincidir (ni superponerse de ningún modo)”, explica Le Corbusier (Le Corbusier, 1950, pág. 165); (Traducción propia).



Ilustración 62. Le Corbusier, Manufacture Duval, Saint-Dié, 1946-51 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, pág.17)

En el *brise-soleil* de la fábrica Duval se manifiestan unas formas de composición acordes al espíritu artístico de la época. Las formas de la arquitectura se aproximan, en su complejidad, a las formas musicales de Stravinsky y Satie. Los diversos subsistemas que convergen unívocamente en las fachadas de los edificios anteriores se descomponen aquí en tres planos sucesivos e independientes entre sí. La función estructural se separa de la función de cerramiento, de la función control de la incidencia solar y de la función decorativa o portadora de la esencia artística. La primera se desplaza al interior del edificio en forma de un sistema de pórticos de hormigón armado, de acuerdo a la lógica del sistema de bandejas horizontales superpuestas del sistema Dom-ino. La segunda se reduce a una ligera superficie vidriada que envuelve el ambiente interior. La tercera y la cuarta se resuelven en el tapiz de hormigón armado suspendido al exterior del edificio. Cada uno de estos planos responde a un entramado regular diferente, pero “textúricamente” conforme a los demás (Ilustración 62).

Le Corbusier compara este procedimiento al del contrapunto y fuga de la composición musical (Le Corbusier, 1950, pág. 149). Afirma que los tres planos de la fachada, si bien son distintos, constituyen una unidad armónica, “están acordes, todos son de la familia” como las notas de una composición politonal. Compara la actividad arquitectónica a la actividad musical y piensa que “esta música, tocada aquí por el arquitecto, será firme, sutil y matizada como la de Debussy” (Le Corbusier, 1950, pág. 149).

Esta nueva manera de componer la fachada no fue el producto de una ocurrencia fortuita. Le Corbusier suponía actuar en conformidad con la conciencia artística de la época.

Conocía que los músicos y pintores europeos se habían adelantado a los arquitectos en la exploración de nuevos sistemas compositivos que trascendieran las convenciones espacio-temporales acostumbradas. En un artículo de 1921, su hermano Albert describe la parte orquestal de *La Consagración de la Primavera* como una composición en la que “Cada tema es una entidad sonora definida, dotada de su movimiento y su armonía propia, Stravinsky experimenta la simultaneidad de escuchar varios de ellos al mismo tiempo. Cada uno tiene su propia escala, su tonalidad” (Número 4, 1921, pág. 453-454). Albert explica que para Stravinsky el principio de sonoridad es dinámico versus los estáticos sistemas anteriores. “La armonía se desplaza soportada en el ritmo [...] Stravinsky experimenta con audacia y con un dominio incomparable una de las nuevas concepciones de la armonía moderna” (Jeanneret, L’Esprit Nouveau, núm. 4, pág. 454, 1921).

El ritmo es, así mismo, el soporte que integra los diversos sonidos de *Parade*, la célebre composición de Satie para el ballet del mismo nombre. Estrenada en 1917, *Parade* fue una demostración de síntesis de las artes en el espíritu creativo de las vanguardias parisinas. En su puesta en escena participaron como dramaturgo, coreógrafos y escenógrafos, Jean Cocteau, Sergei Diaghilev, Léonide Massine, Picasso y Giacomo Balla. Albert explica que en *Parade* el ritmo estricto de los compases es el encargado de integrar en un todo coherente las diversas líneas melódicas y tonales que se desarrollan simultáneamente. La libertad tonal de cada instrumento se despliega a partir de la segunda sección. “El ritmo general es el portador de la razón orgánica de la obra. La creación de correspondencias [*rappports*] nuevas de sonido e intervalos va en busca de una mayor intensidad en la experiencia musical. Es una politonía brutal” (Jeanneret, L’Esprit Nouveau, núm. 4, pág. 450, 1921) (Traducción propia). Al igual que Le Corbusier, Albert emplea el término “*rappports*” para referirse al acuerdo entre las partes y el todo de una composición¹¹¹.

¹¹¹ El término *rappports* se refiere a las correspondencias entre las partes y el todo de una composición. Incluso el ritmo, entendido como soporte de la composición musical, llegó a ser cuestionado años más tarde cuando Xenakis empleó el Modulor para dinamizar el tempo en *Metastasis*.

El método “textórico” para el arreglo de las superficies y del espacio en la arquitectura es, además, análogo al de la textura del punto en cruz del arte textil (Ilustración 63). En el punto en cruz queda inscrita la textura de la superficie del cañamazo sobre el que se efectúa el bordado. La malla de soporte en el punto en cruz y el tejido de medidas del Modulor [*tissu de mailles*] definen los medios formales para arreglar ordenadamente una superficie (Le Corbusier, 1950, pág. 86). Semper explica en *Der Stil* que, “Comparado con el punto liso, el punto en cruz está más atado y desde el comienzo depende de formas geométricas” (Semper, 2013, pág. 280).

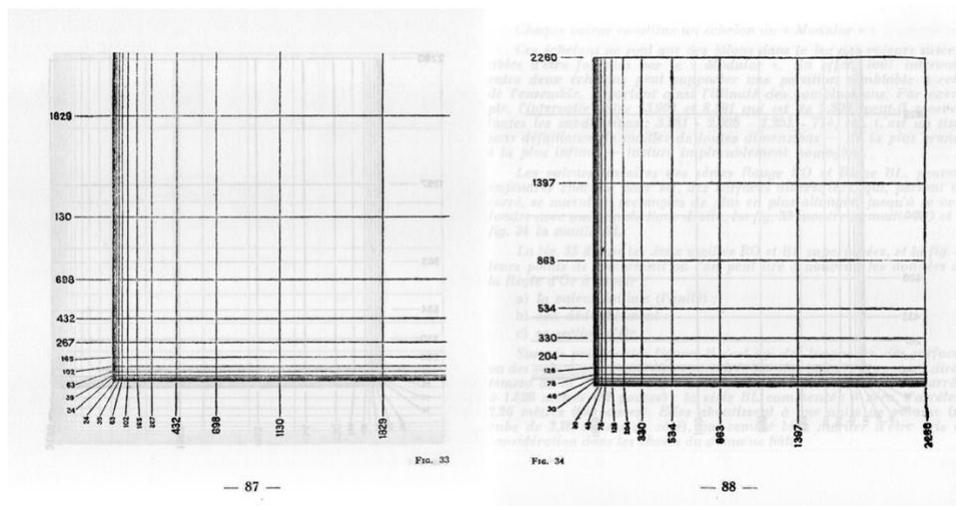


Ilustración 63. Le Corbusier, tejido de medidas del sistema Modulor, 1946 (*Le Modulor*, 1953, págs. 87-88).

3.2.2 El *brise-soleil* concebido desde una perspectiva estático-dinámica

Música y arquitectura eran para Semper dos artes íntimamente relacionadas. En “Teoría de la belleza formal” afirma que “La percepción acústica, a la que la música da forma, se rige por leyes que son de carácter análogo a las de la tectónica”. Sostiene que ambas son “artes cósmicas” al ser autónomas, en el sentido de que no son imitativas, como lo serían la pintura, la escultura o el teatro. “Las dos toman como modelo la naturaleza”, agrega, “pero no en sus fenómenos concretos sino en su legitimidad” (Semper, 2014, págs. 233-234). Música y arquitectura se crean desde los universos autónomos de la tónica y la tectónica; “dos universos limitados, pero completos en sí mismos” (Semper, 2014, pág. 271).

Tras describir “la relación íntima existente” entre la música y la arquitectura Semper pronosticó, en aquel ensayo de 1856, que en algún momento la arquitectura, atrapada demasiado tiempo en el cosmos estático de la tectónica, intentaría emular al cosmos dinámico de la música. (Semper, 2014, pág. 235). Eso fue lo que buscó Le Corbusier al introducir en la arquitectura un sistema dinámico de organización jerárquica de los elementos, equivalente al recurso del centro tonal empleado en la música europea desde el siglo XVI. El Modulor fue el resultado de considerar que la arquitectura no se percibe de forma estática, en una sola mirada, sino que es, como la música, un acontecimiento que se desarrolla en el transcurso del tiempo (Le Corbusier, 2019, minuto 18:49). Al respecto, Le Corbusier refiere, en *Le Modulor*, la siguiente cita atribuida a Giedion:

Leonardo y sus contemporáneos—pensando en Vitruvio— habían presentado las proporciones del hombre inscribiendo su cuerpo, con los brazos abiertos, dentro de un círculo. Es el hombre estático, correspondiente a una arquitectura estática.

A la entrada de su Unidad de Vivienda, en Marsella, Le Corbusier ilustra su sistema mediante un hombre-del-brazo-en-alto. Es *el hombre que camina a través del espacio*. Es el hombre dinámico, correspondiente a una arquitectura dinámica (Le Corbusier, 1953, pág. 77).

También Le Corbusier declaró que “la arquitectura y la música son hermanas, proporcionando la una y la otra el tiempo y el espacio” (Le Corbusier, 1959, pág. 37). Con el Modulor reconoció haber introducido “un fenómeno de acústica” en el dominio de la arquitectura (Le Corbusier, 1953, pág. 258). Sostenía que el sistema se basaba en “una regla que ya imperaba, y desde hace mucho tiempo, en la música” (Le Corbusier, 1953, pág. 333). Aquello consistió en recurrir a una estrategia normativa que en la música se denomina tonalidad. El Modulor describe una serie dinámica de medidas interrelacionadas del mismo modo que el recurso de la tonalidad describe un conjunto dinámico de sonidos relacionados entre sí. En el recurso musical de la tonalidad todos los elementos de la composición están en función de una medida convenida denominada centro tonal. Del

mismo modo, en el Modulor, todos los elementos del proyecto están en función de unas medidas convenidas como centro referencial.

La armonía tonal en la música y las series armónicas del Modulor en la arquitectura buscan integrar en una impresión global uniforme los diversos elementos percibidos. El primero reinó trecientos años en la música culta como mecanismo predominante para la ordenación de los sonidos, pero fue abandonado por los compositores de las vanguardias musicales en los primeros años del siglo XX. El Modulor ocupó su lugar desde el dominio de la vista.

En la obra de Stravinsky, Satie o Schönberg, los sistemas de composición musical se desplazaron hacia el orden doblemente dinámico de la politonalidad y el atonalismo, antes de que la arquitectura conquistara el orden dinámico de la referencia tonal con el Modulor. En retribución, el Modulor aportó otro grado de dinamismo a la música cuando Iannis Xenakis lo utilizó para modular el tiempo en la composición de “Metástasis” (1953-54). Como refiere Le Corbusier, Xenakis deseaba entrar en las estructuras íntimas de las dos artes mediante la geometría (Le Corbusier, 1953, pág. 335).

En Occidente el *tempo* musical fue tratado siempre como un parámetro uniforme y continuo, a la manera de una progresión aritmética simple. La contribución de Xenakis a los ya novedosos sistemas compositivos de las vanguardias consistió en gestionar el tiempo en una concepción relativista, empleando el Modulor para establecer las duraciones de sonidos en progresiones geométricas. En las exploraciones musicales de Xenakis con el Modulor, la armonía, la tonalidad y el tiempo fueron concebidos de manera dinámica. Así, el tiempo musical pudo pensarse como un fenómeno relativo para sumarse a la compleja textura dinámica del contrapunto disonante.

Hasta la introducción del Modulor, los recursos compositivos del *brise-soleil* también se reducían al ritmo de las series aritméticas simples de las generatrices y a las proporciones geométricas elementales de los trazados reguladores que Le Corbusier había recapitulado dos décadas antes en *Vers une architecture*. Ninguno de ellos suponía alguna novedad respecto a los sistemas de composición tradicionales. Con el Modulor se ampliaron las

reglas para la subdivisión de las superficies y se trasladó la tectónica a una dimensión musical, estático-dinámica, tal y como lo había pronosticado Semper. Así lo entendió Le Corbusier cuando afirmó, refiriéndose a los “paneles musicales” del Convento de la Tourette, que:

Sin los aportes del Modulor, dos soluciones se ofrecían para el reparto de las delgadas membranas de concreto. La primera, la más trivial, consiste en una disposición de las membranas a distancias iguales. La segunda, más sabia, consiste en crear motivos rítmicos repartiendo las membranas a distancias variables siguiendo una progresión aritmética.

Estas dos soluciones son estáticas. Se ha admitido, pues, una tercera solución, denominada provisionalmente: “paneles de vidrio musicales”.

En este caso la dinámica del Modulor queda en libertad total. (Le Corbusier, 1953, págs. 333-334); (Traducción propia).

Las “reglas de la emoción arquitectónica” que Le Corbusier menciona en *Vers une architecture* responden a los tres principios del cosmos estático de la tectónica tradicional. Las líneas generatrices y acusatrices que dividen una superficie corresponden al principio aritmético de la regularidad lineal. Los volúmenes puros han de regularse desde el principio geométrico de la razón entre segmentos y el principio de la proporción obtenido mediante el recurso de los trazados reguladores. Aquellos son los principios que garantizarían la consecución de formas bellas (Le Corbusier, 1923, págs. 11-29). Hasta 1946, los principios compositivos empleados en el *brise-soleil* fueron los mismos. En términos generales el resultado no se alejaba mucho de los edificios industriales retratados en los apartados de los *Trois rappels à messieurs les architectes*, ni de las fachadas que respondían a los sistemas compositivos de la École des Beaux-Arts (Ilustración 64).

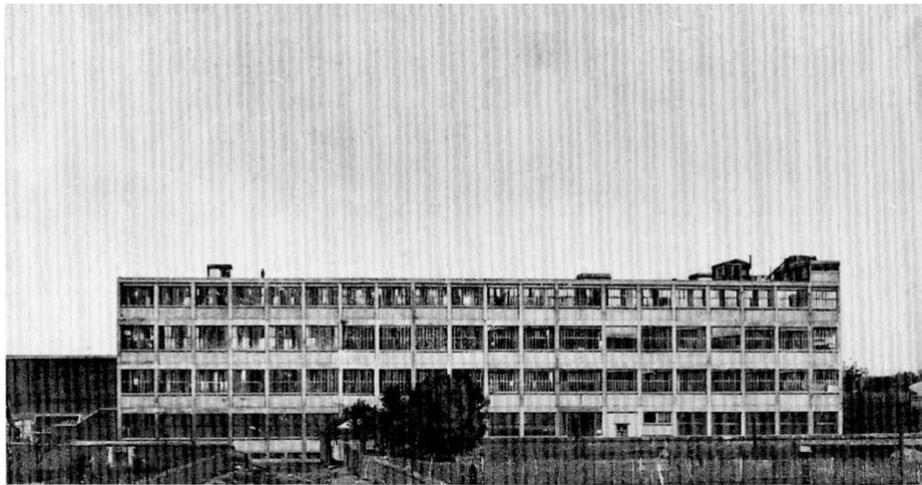


Ilustración 64. Arreglo aritmético (a distancias iguales) de los elementos de la fachada de un edificio industrial (*Vers une Architecture*, 1923, pág. 28).

En el segundo tomo dedicado al Modulor, Le Corbusier explica que, gracias al sistema de medidas armónicas que ha desarrollado, una superficie se puede compartimentar en relaciones aritméticas, geométricas y “textúricas” [*texturique*], siendo la última la novedad exclusiva del sistema (Le Corbusier, 1953, págs. 214-228). De ser necesario, él seguirá estableciendo relaciones aritméticas en su obra. Así ocurre en la disposición de las calles de Chandigarh, en el ritmo constante de los ejes de columnas de un entramado estructural o en la progresión vertical de las losas superpuestas de un edificio. Y aclara que, al ser lineal, la compartimentación aritmética es concebible, mas no visible (Le Corbusier, 1953, pág. 225). La cuestión visible aparece recién en el plano de la razón geométrica. Son de orden geométrico los rectángulos de los sectores del plan urbanístico de Chandigarh o los alveolos rectangulares de las logias en la fachada de las Unité d’habitation. Pero “Estas dos soluciones son estáticas” afirma Le Corbusier, en *Modulor 2*, refiriéndose a los órdenes aritméticos y geométricos (Le Corbusier, 1953, pág. 334). La novedad del

Modulor consistió, por lo tanto, en la introducción de una tercera forma de regularidad a la que bautizó con el nombre de *texturique*, adoptando un término musical¹¹².

La textura de la música orquestal europea es el resultado de la combinación de una serie aritmética que se desarrolla en el tiempo, el ritmo, y una serie geométrica presente en la armonía tonal. Ambas se combinan progresivamente para producir un efecto musical. La textura espacial del Modulor se experimenta en el tiempo, pero sus elementos existen de forma simultánea en el espacio. La única progresión que posee la propiedad de ser aritmética y geométrica a la vez es la sucesión del número áureo empleada en el Modulor. Por ello, se puede concluir que la “textúrica” o “acústica visual”, del Modulor posee las propiedades aritméticas y geométricas de la música tonal, reunidas en el espacio.

Con el empleo del Modulor se lograron conjugar, en un mismo tejido regular, las líneas acusatrices de orden aritmético y los trazados reguladores de la proporción geométrica. Aquello no acontecía en las fachadas anteriores al sistema. En la Villa à Garches (1927), por ejemplo, el acuerdo entre las diagonales de los trazados reguladores y la trama estructural de 5 y 2,5 m, es parcial. Son muchos los elementos que quedan fuera del arreglo, como ocurre con la altura de los entrepisos, la modulación de las ventanas o la altura de la puerta de acceso (Ilustración 65). Lo mismo ocurre en los trazados reguladores de las casas La Roche-Jeanneret, de 1923 (Ilustración 66). En la fachada de la Villa Shodan (1951-56), en cambio, todos los elementos son coherentes con la lógica del sistema “textúrico” gracias a las versátiles propiedades combinatorias del Modulor (Ilustración 67).

¹¹² El término textura (*texturique*, en francés) se emplea en la música para referirse al efecto auditivo de la combinación de la melodía, el ritmo y la armonía en una composición.

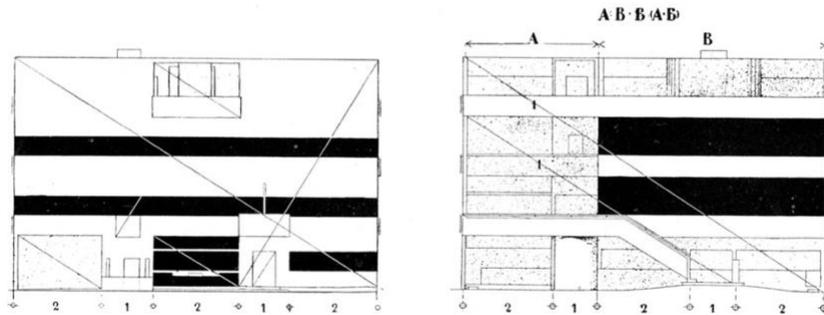


Ilustración 65. Le Corbusier, Villa à Garches, 1927 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, pág. 144).

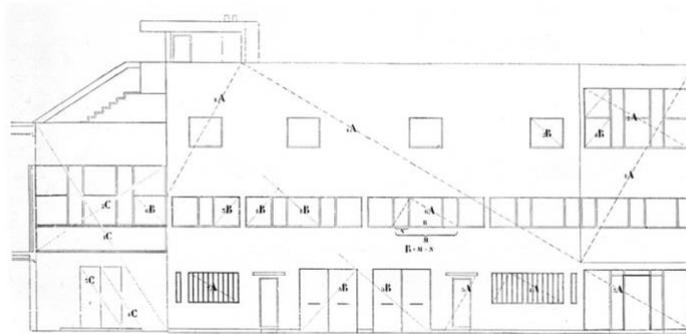


Ilustración 66. Le Corbusier, trazados reguladores de la fachada principal de las casas La Roche-Jeanneret, 1923 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, pág. 68).

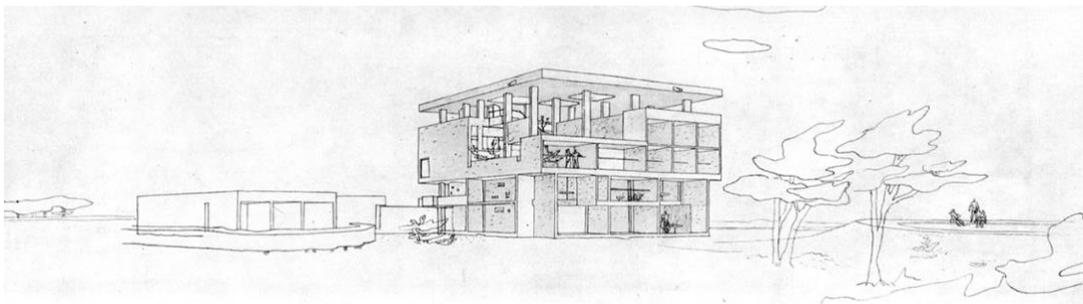


Ilustración 67. Le Corbusier, Villa Schodan, 1951-56 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, pág. 134).

3.2.3 Paneles de vidrio musicales

El estudio del origen y el significado del revestimiento en la arquitectura llevó a Semper a destacar el rol del arte textil en la configuración de los motivos decorativos empleados sobre las superficies a lo largo de la historia. Así llegó a reconocer la permanencia del motivo textil como forma de adorno sobre los elementos delimitadores del espacio. En la introducción a *Der Stil*, explica que el producto técnico resulta directamente del propósito y del material, no así el producto arquitectónico que, además de reconocer las condicionantes anteriores, debe responder a las leyes propias de la forma artística, deudoras de las formas de los motivos originarios (Semper, 2013, pág. 161). Afirma que la construcción se transforma en verdadera arquitectura únicamente cuando se *viste* de forma artística y, añade, que “hacer olvidar el material” es indispensable para el desarrollo de la forma arquitectónica (Semper, 2014, pág. 309). Según Semper, la forma artística es la verdadera expresión del estilo y la auténtica manifestación del espíritu artístico o, al contrario, del estado de confusión de los creadores de una época. Sostiene que sólo una vez que han sido superadas las contingencias mecánicas inevitables se mostrará, en las formas de arte autónomas, el alma colectiva de un pueblo y la verdad artística dominante de un periodo de la historia (Semper, 2013, pág. 302). En respuesta a las críticas de índole materialista afirma:

Me refiero a que el vestido y la máscara son tan antiguos como la civilización humana, y a que el deleite de ambos es idéntico al deleite de la actividad que hizo de los hombres escultores, pintores, arquitectos, poetas, músicos, dramaturgos, en síntesis, artistas. Toda creación artística, por un lado, y todo goce artístico, por el otro, presuponen un cierto espíritu de carnaval –para expresarme de manera moderna, la bruma de las velas de carnaval es la verdadera atmósfera del arte. La supresión de la realidad, de lo material, es indispensable cuando la forma como símbolo signifiante debe presentarse como creación autónoma del hombre (Semper, 2013, págs. 302-303).

El tratamiento del límite vertical en la obra de Le Corbusier concuerda con esta hipótesis. El *brise-soleil*, justificado inicialmente como instrumento de control de la luz solar,

adquirió gradualmente el estatus de forma artística autónoma al convertirse en los denominados paneles de vidrio ondulatorio u *ondulatoires* [*pan de verre ondulatoire*]¹¹³. Los *ondulatoires* constituyeron la versión no utilitaria del tapiz de hormigón armado. Si se consideran los postulados de Semper, estos elementos delimitadores del espacio, desposeídos de cualquier función mecánica o de protección, son la auténtica manifestación del estilo de la época maquinista y constituyen, además, la realización suprema del principio de la fachada libre. Si el *brise-soleil* fue el vestido característico de la arquitectura de época maquinista, los paneles de vidrio ondulatorio constituyeron su forma artística más pura y refinada. Convertidos en el verdadero límite visible del espacio arquitectónico, se vieron necesitados de alcanzar un alto nivel de autonomía. En el sistema Modular hallaron sus propias leyes internas, pero con la condición de no olvidar el ejemplo de los motivos originarios del modelo textil, para el cabal cumplimiento de los diseños de Semper (Semper, 2014, pág. 27). Así se puede observar, por ejemplo, en las fachadas del edificio del Secretariado de la ciudad de Chandigarh (Ilustración 68).



Ilustración 68. Le Corbusier, edificio del Secretariado de Chandigarh, 1957 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, pág. 79).

¹¹³ Llamados también *vitrages ondulatoires* o simplemente *ondulatoires*.

Los paneles de vidrio ondulatorio del edificio del Secretariado de Chandigarh constituyen un desplazamiento de los elementos y reglas del arte de la tapicería, sin que tenga importancia el material empleado. Un sólo elemento constructivo de hormigón armado, en forma de barra, dimensionado de acuerdo a los valores del sistema Modulor (7 x 27 x 366 cm), se repite más de 10.000 veces en las fachadas del edificio (*Le Corbusier*, 2013, vol. 6, pág. 78). Son los hilos verticales, cual urdimbre de hormigón, a la que se tejen los hilos horizontales del mismo material en un variado juego de ritmos y patrones. Le Corbusier trabajó simultáneamente en el diseño de las fachadas del edificio y en los tapices que vestirían las paredes interiores. La proximidad formal entre unos y otros resalta a la vista (Ilustración 69). En ambos casos se recurrió a las reglas “textúricas” del Modulor. Los tapices exteriores, de hormigón armado, son la transfiguración del motivo textil originario, presente en los tejidos interiores y que fueran confeccionados con lana de oveja. Ambos están íntimamente vinculados por el proceso de *pseudomorfía*¹¹⁴. (Semper, 2014, pág. 159). Le Corbusier llama *ondulatoires* a los *brise-soleils* de este edificio, pese a que su configuración es diferente, relativamente más simple que la de los primeros paneles de vidrio ondulatorio, concebidos junto a Xenakis, para La Tourette (*Le Corbusier*, 2013, págs. 42 y 78, Vol. 6).

¹¹⁴ Antonio Armesto se sirve del término *pseudomorfía* por hallarlo equivalente al de *Stoffwechsel*, usado por Semper, “pero sin su connotación biológica”(Armesto Aira, *Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia*, 2014, págs. 29 y 30).

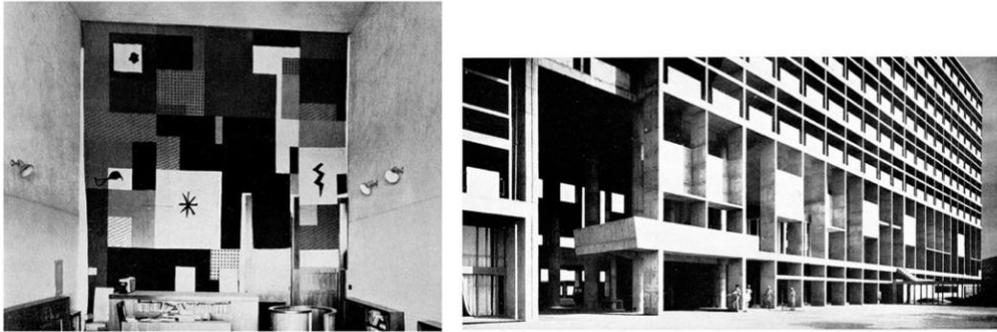


Ilustración 69. Le Corbusier, permanencia del motivo textil originario en los límites verticales interiores y exteriores del edificio del Secretariado, Chandigarh, 1965 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, pág. 102).

Tres de las cuatro caras exteriores del convento de La Tourette (1957/60) están delimitadas por *brise-soleils* tipo logias y por paneles de vidrio ondulatorio. También los corredores orientados hacia el claustro quedan cerrados por medio de paneles de vidrio ondulatorio. Ellos son la vestimenta visible que evoca el espacio cerrado y define el carácter del edificio. Su materialidad, compuesta de elementos de vidrio, acero y hormigón, no podía resultar más apropiada para representar el estado de las técnicas constructivas de la época.

Los paneles de vidrio ondulatorio de La Tourette consisten en largas barras verticales, concebidas como vallados o cercados de hormigón armado, e intercaladas con superficies acristaladas. Las barras se sitúan paralelamente, de acuerdo a un orden preestablecido, de forma semejante a la de los hilos de la urdimbre estirados en el telar. Entre ellos se sitúan, a modo de trama, los vidrios y sus soportes de bronce. Pero, a diferencia de las estacas y ramas de un vallado o de los hilos de la trama y la urdimbre en el telar, los *ondulatoires* no pretenden ser ordenados en una serie aritmética simple, sino que se arreglan en intervalos variables, determinados por las leyes de la “textúrica”.

La Teoría de los motivos originarios de Semper invita a imaginar a los paneles de vidrio ondulatorio como *pseudomorfos* del andamiaje de madera empleado en el proceso de construcción de una estructura de hormigón armado. En el entramado de montantes y travesaños en intervalos variables que permanece por un tiempo después de la fundición de una losa se puede observar una similar configuración de elementos. Una vez librados de la

función mecánica, estos elementos adquirieron el estatus de forma artística autónoma y se arreglaron bajo las normas del Modulor. De esa manera se cumplió el precepto semperiano de que “la arquitectura se monumentaliza cuando los motivos originarios [precederos] son recreados con materiales perdurables” (Semper, 2014, pág. 158).

En las visitas de obra, Le Corbusier pudo observar el paisaje interrumpido por el ritmo irregular de los montantes y travesaños del andamiaje. Debió advertir cómo se dibujaba el paso entrecortado de la luz proveniente del Sur a través de esas envolturas pasajeras. Posteriormente, en los paneles de vidrio ondulatorio reprodujo, de manera intencional o no, los motivos formales descubiertos. Las fotografías de la Capilla de Notre-Dame du Haut en construcción resultan muy sugerentes en ese sentido (Ilustración 70).



Ilustración 70. El motivo formal del andamiaje de madera utilizado en la construcción de la Capilla de Notre-Dame du Haut, en 1953, reaparece, de modo intencional o casual, en los *ondulatoires* del convento de La Tourette, realizados entre 1956 y 1959 (Izquierda: Charles Bueb, Ronchamp: Le Corbusier, 2015); (Derecha: *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, pág. 44).

En los paneles de vidrio ondulatorio de La Tourette se expresa el espíritu artístico de la época maquinista. Los *brise-soleils*, como elementos independientes de las contingencias de la utilidad y de la materia, expresaron con libertad el mismo espíritu artístico en distintos lugares. Los edificios cerrados por grandes paneles prefabricados en hormigón de Marcel Breuer, de las décadas de 1950 y 1960; la sede del Banco de Londres en Buenos

Aires (1959/66) del arquitecto argentino Clorindo Testa; el edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito (1956/60; terminado de construir en 1980), del arquitecto René Denis; la sede del gobierno municipal de Boston (1963/68), de la firma Kallmann McKinnell & Knowles; son algunos de los innumerables ejemplos emblemáticos existentes alrededor del mundo. En todos ellos la fachada, como la vestimenta del cuerpo, buscó adaptarse al clima, a las necesidades y al desarrollo de las técnicas constructivas del lugar. En ello consiste, dice Le Corbusier, la clave objetiva de todos los regionalismo auténticos y no en las formas de adorno, las “florituras”, de las artes decorativas (Le Corbusier, 2013, vol. 4, pág. 107). En aquel periodo de la historia, ningún otro material que no fuera el hormigón armado parecía poseer la fuerza para producir una fusión tan completa entre un sistema de construcción y un sistema plástico de composición. La obra orquestal *Metastasis* (1954), de Xenakis, compuesta sobre los mismos principios y al mismo tiempo que se proyectaba el convento¹¹⁵, sirvió de puente entre las formas visibles y la formas audibles de aquel estilo (Ilustración 71).

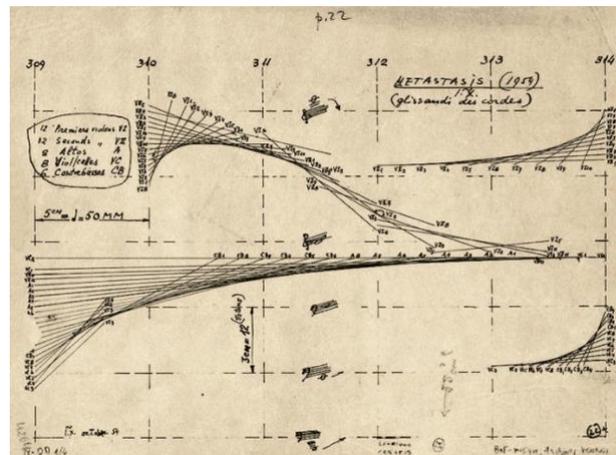


Ilustración 71. Xenakis I., *Metástasis*, 1954. Representación gráfica de los *glissandi* de la sección de cuerdas, compases 309 - 314. Fuente: Baltensperger A., 1996, pág. 125.

¹¹⁵ El proyecto para el Convento de Santa María de la Tourette comenzó en 1953. Las obras iniciaron en 1956 y se inauguró en 1959 (Le Corbusier, 2013, Vol. 7, pág. 32). *Metástasis* fue escrita entre 1953 y 1954.

3.2.4 Pseudomorfías textiles y otras formas legítimas de adorno

El término *pseudomorfía* referido en las páginas anteriores proporciona las bases conceptuales para suponer el origen objetivo de otras formas artísticas presentes en la arquitectura de Le Corbusier. La cubierta de la Capilla de Notre-Dame du Haut en Ronchamp, por ejemplo, puede percibirse como un ligero toldo que cubre un patio. En ella, la forma que tendría un material textil, sin rigidez, es traspasada al hormigón armado, satisfaciendo el diseño de la monumentalización de los motivos originarios (Semper, 2014, pág. 158). Se cumple además aquel otro diseño de la Teoría del estilo referente al origen textil de los elementos de protección, que dice que “lo que envuelve o cubre debe manifestarse como superficie” (Semper, 2014, pág. 299).

En la cubierta de la Capilla de Ronchamp se hace olvidar el material y se libera de él a la forma artística. Es un asunto de acontecimientos plásticos (Le Corbusier, 1953, pág. 253). Aquí, como en el Partenón, el sistema plástico es tan puro que da la sensación de ser natural sin copiar las formas naturales. Le Corbusier sostendría que operan las leyes de la *modenature*: “La *modenature* ha intervenido. Y la *modenature* está libre de toda restricción, es una invención total que hace que un rostro sea radiante o lo estropea. En la *modenature* se reconoce al plástico; el ingeniero se borra, el escultor trabaja. La *modenature* es la piedra de toque del arquitecto; entonces se ve forzado a decidir si es plástico o no” (Le Corbusier, 1923, pág. 178); (Traducción propia).

La catenaria que exhibe el techo hacia el espacio interior de la capilla es una forma de adorno de énfasis del conflicto de fuerzas actuando sobre el eje vertical. Es la representación plástica del acuerdo entre una voluntad natural—la gravedad terrestre—y el obstinado espíritu de la mente humana que crea un artificio para oponerse a sus fuerzas destructivas. Pese a su rigidez, el hormigón adopta la forma que se esperaría que tenga un material textil suspendido de la parte alta de los muros. La forma artística expresa simbólicamente el funcionamiento mecánico de la lógica estructural (Ilustración 72).



Ilustración 72. Le Corbusier, Capilla de Ronchamp, 1950-54 (Fotografía: Cemal Emden "Le Corbusier's Ronchamp Chapel" en *ArchEyes*, May 31, 2021).

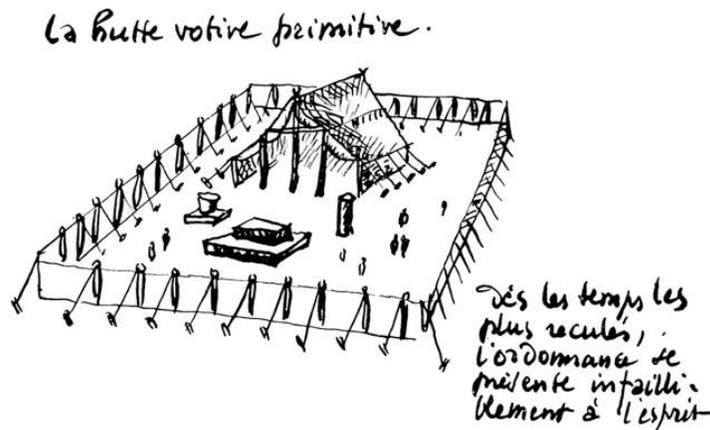


Ilustración 73. Le Corbusier, templo nómada (*Une maison un palais*, 1928, pág. 25).

En la expresión textil de la cubierta de la capilla de Ronchamp, Le Corbusier introduce, de modo consciente o fortuito, una alusión al Tabernáculo de Moisés (Ilustraciones 59 y 73). Es probable que lo hiciera de un modo intencional puesto que se refirió al mismo y lo dibujó en diversas ocasiones (*Vers une architecture*, 1923, pág. 55) (*Une maison un palais*, 1989, pág. xxx). También Semper se refirió al templo primitivo de la tradición

judeocristiana en “Los cuatro elementos de la arquitectura” (Semper, 2014, pág. 162). Para ambos, aquel edificio mítico que habría derivado de la tienda nómada en los orígenes de la arquitectura, representaría el nacimiento del orden y la monumentalidad.

Desde la noción de *pseudomorfía*, la cubierta de Ronchamp satisface el diseño de la monumentalización del motivo original (el templo nómada primitivo). En ese sentido, la capilla es comparable al Templo de Salomón, porque, de acuerdo al relato bíblico, también el rey Salomón reprodujo, en materiales perdurables, la forma del Tabernáculo de Moisés (*La Biblia*, Primer Libro de Los Reyes, 6.1). Pero además de evocar, en el templo primitivo, el retorno a los inicios y a la celebración antigua, es posible hallar al interior de la capilla de Ronchamp otro modelo ejemplar en la experiencia previa del proyecto para la basílica subterránea de la Sainte Baume (1948). Resulta que, que el techo evoque al interior de una tienda nómada o al de una cueva no sólo es compatible, sino que aumenta la tensión de la experiencia espacial. Le Corbusier parece buscar una reacción empática del que allí entra y observa. Si percibe el techo como un ligero toldo, como parece ser cuando queda separado de los muros convexos de los lados Este y Sur, se sitúa en el acontecimiento de la celebración antigua: el Tabernáculo de Moisés. Si lo percibe como una roca enorme y panzuda, como parece al asentarse sobre los muros cóncavos del lado Norte y Oeste, lo ve como un monumento, donde la materia perdurable fija la memoria del acontecimiento: el Templo de Salomón¹¹⁶ (Ilustración 74).

¹¹⁶ La observación de que el techo de la Capilla de Ronchamp, además de verse como un toldo puede verse como una roca, proviene de una conversación con el profesor Antonio Armesto cuyos aportes al desarrollo de esta investigación se reconocen y agradecen enfáticamente.

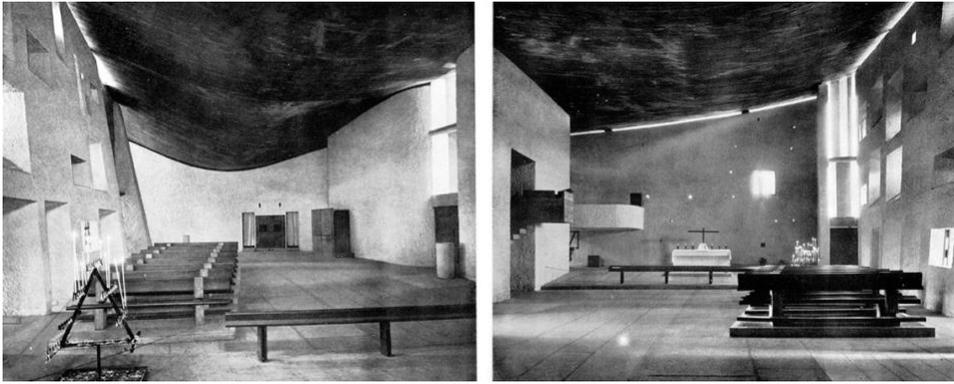


Ilustración 74. Le Corbusier, Capilla de Notre-Dame du Haut, 1950-56 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, págs. 33 y 35).

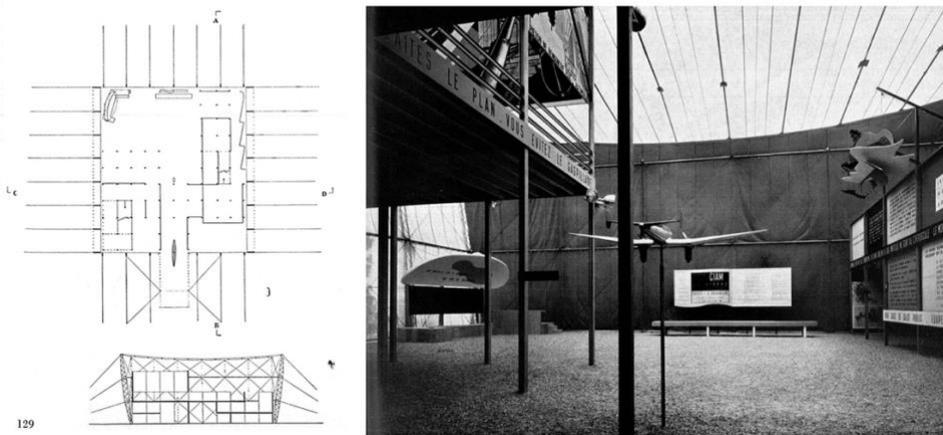


Ilustración 75. Le Corbusier, Pabellón para la Exposición Internacional de las Artes y Técnicas, 1937 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 3, págs. 159 y 162).

Reiteramos que, al parecer, Le Corbusier no conoció de primera mano las teorías de Semper y que esta parte de la investigación se basa en conjeturas aplicadas a una serie de objetos culturales y no necesariamente en explicaciones afirmadas en la causalidad histórica. Adicionalmente, como sostiene William Curtis, sería un error reclamar una única lectura de las complejas formas de ese edificio en particular: “Ronchamp probablemente contiene varias capas de significado, pero no se pueden desentrañar simplemente haciendo

una lista de comprobación de las posibles influencias del arquitecto” (Curtis, 2015, pág. 289); (Traducción propia).

Otro modo de *pseudomorfía* textil llevado a cabo sobre el plano horizontal es el que existe en los edificios de Le Corbusier con configuración en cruz gamada bajo el principio de entretejido, a modo de tafetán. La acción de anudar o entrelazar elementos lineales para obtener superficies resulta en diversas configuraciones, pero asentadas sobre un mismo esquema (Ilustración 76). Son edificios con un esquema morfológico de entretejido en tafetán los museos de Ahmedabad y Tokio, el Petit Cabanon, la Capilla de Ronchamp, el Convento de la Tourette, el Centro de cálculos electrónicos Olivetti (1962) y la propuesta para el Palacio de Congresos de Estrasburgo (1964). La reiteración por yuxtaposición del principio de entretejido espacial genera edificios tipo tapiz [*mat-buildings*] como el proyecto para el Hospital de Venecia (1965).

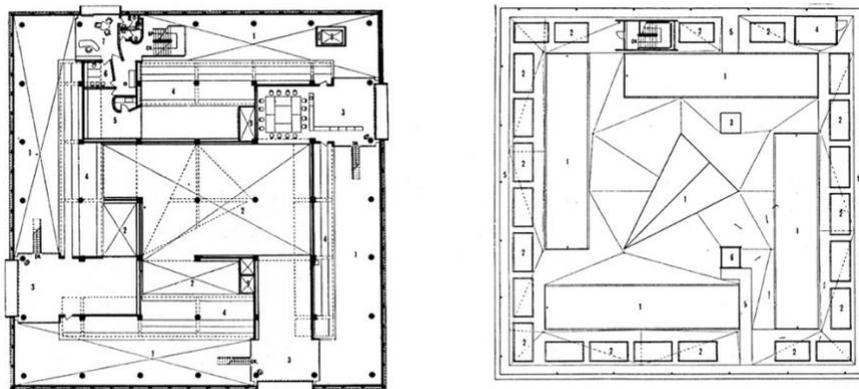


Ilustración 76. Le Corbusier, Museo de Arte Occidental, Tokio, 1957-59 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, pág. 186).

En la obra de Le Corbusier, la analogía entre arquitectura y arte textil se presenta de otros modos y a múltiples escalas; desde los “murales nómadas” y la “tapicería de piedra” [*tapisserie de pierres*], como denominó al sistema de modulación de los pavimentos en la década de 1950, hasta el principio de las 7Vs empleado en el Plan Piloto de Bogotá (1947/51) y en la planificación urbana de Chandigarh (1950). En el principio de las 7Vs, la

forma textil supera la escala del objeto arquitectónico para abarcar el territorio. Los hilos devienen en calles y avenidas de distintas jerarquías ordenadamente arreglados en el espacio. La similitud estructural que Le Corbusier concibe entre el entramado urbano y el arte textil se revela cuando compara el plan de la ciudad con la superficie entretejida del somier de una cama tradicional de la India (Ilustración 77) (Le Corbusier, 2013, págs. 52, vol. 6).

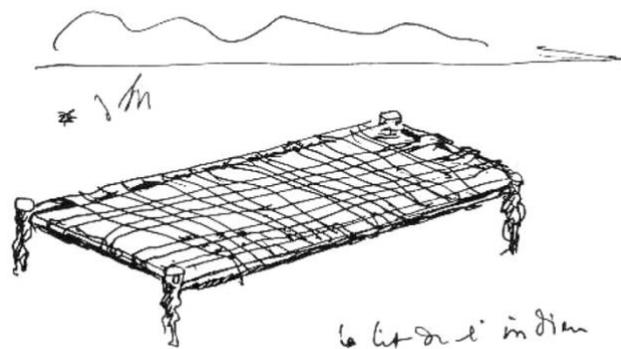


Ilustración 77. Le Corbusier, la cama de la India. Dibujo que coteja la trama de un somier al del tejido de vías de Chandigarh, 1956 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, pág. 54).

3.2.5 Adornos legitimados en las leyes del arte de la tectónica

(El hombre) evoca en un juego la perfección que le falta: crea un universo en pequeño, en el que las leyes cósmicas se manifiestan dentro de unos límites estrictos, pero completas en sí mismas y, en ese sentido perfectas. En este juego el hombre halla satisfacción a su instinto cosmogónico (Semper, 2014, pág. 271).

Una obra de arte es una nueva realidad cósmica que el artista añade a la Naturaleza y que debe tener, como los astros, una atmósfera propia y una fuerza centrípeta y otra centrífuga (Huidobro, “La création pure”, *L’Esprit Nouveau*, núm. 7, pág. 776); (Traducción propia).

La arquitectura es la primera manifestación del hombre que crea su universo, que lo crea a imagen de la naturaleza, sometiéndose a las leyes de la naturaleza, a las leyes que rigen nuestra naturaleza, nuestro universo (Le Corbusier, 1923, pág. 56); (Traducción propia).

Semper expone sus ideas sobre *el origen y sustento de las leyes del arte de la tectónica* en las páginas del “Prolegómenos”. Allí reúne y amplía los preceptos de su teoría empírica de la arquitectura. Destaca la analogía existente entre las leyes que operan en las creaciones de la naturaleza y las artes. Aclara que estas leyes toman como modelo la naturaleza, pero no en sus formas concretas sino en las leyes que dan origen a esas formas (Semper, 2014, pág. 272). Afirma que, como en la naturaleza, la belleza formal artística está determinada por la sensación de equilibrio alcanzada entre las distintas fuerzas en conflicto que se presentan en cada situación. Dicha sensación de equilibrio, sostiene, no proviene necesariamente del reposo mecánico de la composición sino del sentimiento de tensión y resolución entre los elementos del sistema. Distingue tres principios o “momentos”, correspondientes a las tres dimensiones del espacio, que participan en la configuración de los objetos que reconocemos como bellos: la simetría, la proporción y la dirección (Semper, 2014, pág. 272). Finalmente considera la existencia de tres clases de adornos legítimos cuyo fin es enfatizar una cualidad o corregir algún defecto de la forma en consideración de las leyes del arte de la tectónica. Estas clases de adorno son: *el adorno tipo pendiente*, llamado a resaltar la tensión y el equilibrio sobre el eje vertical entre los elementos erguidos y la fuerza de atracción de la gravedad terrestre; *el adorno en anillo*, destinado a enfatizar o corregir las relaciones de proporción entre las distintas partes del cuerpo y, finalmente, *el adorno direccional* cuyo fin es acentuar la frontalidad y, en ciertos casos, la impresión de movimiento de los objetos adornados (Semper, 2013, pág. 97).

Para Semper el adorno pone de manifiesto la armonía de fuerzas elementales que actúan en conjunto sobre un objeto. Sostiene que el ser humano, cuando adorna, responde consciente o inconscientemente a ciertas leyes presentes en la naturaleza (Semper, 2014, pág. 234). Aduce que los griegos lo hicieron de forma consciente y que por eso denominaban *cosmos* tanto al orden universal como al ornamento (Semper, 2014, pág. 233).

También Le Corbusier demostró estar consciente de estos principios de orden visual y los reconoció en la arquitectura griega del periodo clásico. Así lo manifestó tempranamente tras su primera visita a la Acrópolis de Atenas. En un párrafo de *El viaje a Oriente* describe el Partenón refiriéndose a las mismas tres leyes del adorno que describió Semper¹¹⁷. En primer lugar, se refiere a la tensión sobre el eje vertical que actúa en las columnas “que parecen ascender desde el subsuelo” como prolongaciones de los radios de la esfera terrestre. En segundo lugar, describe la razón armoniosa entre los lados del edificio al que compara con un “gigantesco prisma de mármol”; y, por último, destaca el

¹¹⁷ El párrafo en mención es el siguiente:

“La impresión física es que una inhalación más profunda dilata tu pecho; que un júbilo te empuja por la roca desnuda, despojada de su antiguo pavimento, y te transporta, entre el gozo y la admiración, del templo de Atenea al templo de Erecteion y de allí a los Propileos. Desde debajo de este pórtico se ve el Partenón, en su bloque dominador, lanzar en la distancia su arquitrabe horizontal y oponer, a este paisaje concertado, su frente como un escudo [principio de direccionalidad]. Unos frisos aún presentes en lo alto de la cela hacen correr a ágiles caballeros. Los distingo con mis ojos de miope, pese a lo lejos que están, tan claramente como si los tocara; hasta tal punto se conforma la medida de su relieve al muro que los ostenta. Las ocho columnas obedecen a una ley unánime, brotan de la tierra produciendo el efecto de no haber sido depositadas por el hombre, como lo fueron, hilada tras hilada, sino que parecen ascender desde el subsuelo [principio de tensión sobre el eje vertical]; y su brusco surgimiento en una envoltura estriada lleva, a una altura que el ojo no acierta a apreciar; la lisa franja del arquitrabe posada sobre los ábacos: La austera proliferación de metopas y de triglifos bajo las gotas que rematan el saledizo de la cornisa atrae la mirada, más allá del ángulo izquierdo del templo, hacia la columna extrema del frontón opuesto, permitiéndole captar en un solo bloque el gigantesco prisma de mármol tallado hasta la cúspide con la rectitud de una matemática evidente y el detallismo que aporta el operario a su labor [principio de proporcionalidad]. Pero el frontón occidental, cuyo cénit marca el centro del espacio, afirma—en consonancia con los montes, el mar y el sol—la rigidez de la máscara y su orientación inalterable [se repite el principio de direccionalidad]. Creí poder comparar este mármol al bronce nuevo, deseando que, al margen del color así apuntado, la palabra sugiriese el clamor resonante de esa magnífica masa erigida con la inexorabilidad de un oráculo. Ante la acuidad inexplicable de esas ruinas, se ensancha cada vez más la brecha entre el alma que siente y la mente que calibra” (Le Corbusier, 2005, págs. 193-194).

sentido de dirección que posee el monumento, donde la fachada frontal “con la rigidez de una máscara y su orientación inalterable, parece lanzar en la distancia su arquitrabe horizontal y oponer, a este paisaje concertado, su frente como un escudo” (Ilustración 78) (Le Corbusier, 2005, págs. 193-194). Para Semper y Le Corbusier, el Partenón es un modelo del perfecto equilibrio entre los momentos de la configuración del cuerpo arquitectónico en el espacio tridimensional sujeto a la fuerza de la gravedad, a la correcta interrelación entre las partes que lo componen y a la interacción con otras líneas vectoriales provenientes del paisaje.

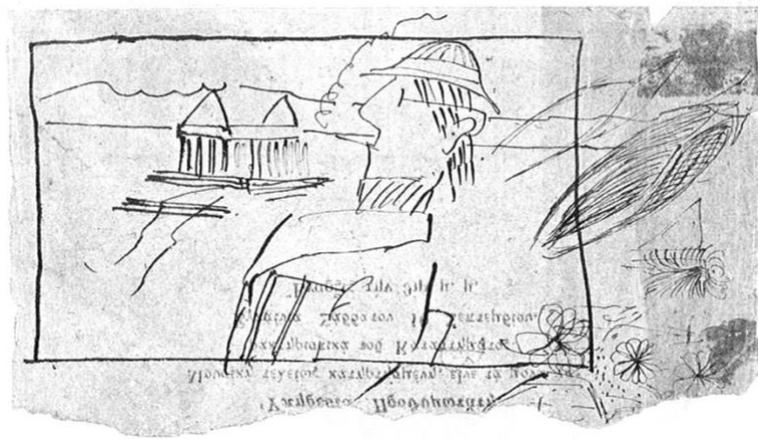


Ilustración 78. Klipstein, retrato de Le Corbusier con la mirada orientada hacia el paisaje y el Partenón al fondo, Atenas, 1911 (J. Petit, *Le Corbusier Lui-Même*, 1970, pág. 39).

No es del todo extraño que Le Corbusier tuviera ideas análogas a las de Semper frente a las leyes del arte y la naturaleza, incluso ante la finalidad de las formas legítimas de adorno en la arquitectura. Las lecciones de su juventud en La Chaux-de-Fonds siguieron esa tradición. Los libros de dos seguidores de las teorías de Semper: Owen Jones y Eugène Grasset, se destacaban en el armario-biblioteca de la *École d'Art*. L'Eplattenier, quien poseía una alta concepción del adorno, le había transmitido que:

Solo la naturaleza es inspiradora, es verdadera y puede ser el soporte del trabajo humano. Pero no retrates la naturaleza a la manera de los paisajistas que solo muestran su apariencia. Escruta la causa, la forma, el desarrollo vital y encuentra la síntesis creando adornos. (Corbusier & L'Eplattenier, 2006, págs. 296 - 297).

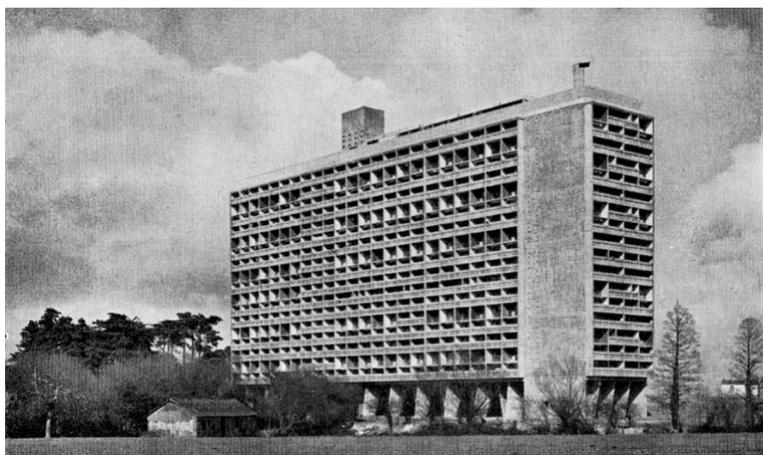


Ilustración 79. Le Corbusier, Unidad de Habitación de Marsella, 1946-52 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, pág. 208).

En una vista general de la Unité d'habitation à Marseille se pueden identificar las tres clases de adorno de la teoría de Semper: el adorno de tensión y equilibrio sobre el eje vertical aplicado en los pilares que soportan el edificio y en los remates erguidos sobre la cubierta; el adorno en anillo empleado en la manera en que el núcleo de circulaciones y las plantas de servicios comunes dividen el prisma; y el adorno de énfasis de direccionalidad que distingue a la fachada sur de la fachada norte. De esta manera, las mismas leyes que configuran a los organismos naturales y al Partenón, dan forma y unidad al edificio (Ilustración 79).

“El adorno”, dice Semper, “expresa la armonía entre una configuración artística tectónica y las leyes generales de la naturaleza” (Semper, 2014, pág. 233). Acerca del adorno sobre el eje vertical, explica que, en la naturaleza, los organismos vegetales se desarrollan según una fuerza vital ascendente opuesta a la fuerza de atracción de la gravedad terrestre¹¹⁸. El

¹¹⁸ Semper expuso los principios de su estética práctica en al menos tres artículos hoy en día disponibles en español: “Sobre las leyes formales en el adorno y el significado de éste como símbolo artístico” (1856); en un manuscrito traducido como “Teoría de la belleza formal” (1856-59) y en el “Prolegómenos” al primer tomo de *Der Stil* (1860). Los principios expuestos en estos escritos estaban enmarcados en el espíritu del Romanticismo y eran opuestos a las teorías de la estética idealista que Semper halló en las posiciones de

conflicto entre ambas fuerzas opuestas conduce a la configuración de un sinnúmero de formas distintas. Cada una de las partes de la planta se ordena en respuesta a las leyes de equilibrio que rigen el sistema (Semper, 2014, pág. 278).

Desde una perspectiva animista, Semper y Le Corbusier parecen advertir que el mismo principio de equilibrio entre fuerzas ascendentes y descendentes enfrentadas se manifiesta en la forma del árbol, en la columna griega o en la figura de una acarreadora de agua, por mencionar ciertos ejemplos paradigmáticos. Si todo está en orden, el árbol con sus ramas, las partes de la columna que soporta el peso del arquitrabe y la figura de la mujer que carga la vasija sobre su cabeza transmitirán una sensación agradable a la vista como resultado del efecto emocional de la tensión y el reposo de los cuerpos (Ilustración 80).

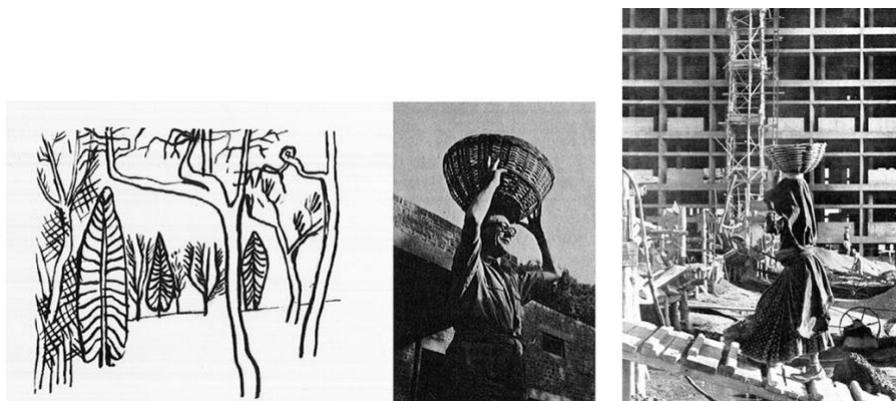


Ilustración 80. El equilibrio de fuerzas ascendentes y descendentes enfrentadas. Collage a partir de imágenes separadas: Le Corbusier, árboles, s.f. (*Le Corbusier Suite de dessins*, 1968, pág. 15); Le Corbusier en Chandigarh, 1951 (*Le Corbusier Lui-même*, 1970, pág. 105); construcción del edificio del Secretariado, Chandigarh, 1956 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, pág. 87).

Hegel y de Adolf Zeising. La belleza, para Semper, no es la materialización de un ideal absoluto, ni supone una cualidad intrínseca de la obra de arte, sino un sentimiento producido ante la percepción de un estado de equilibrio dinámico entre las distintas fuerzas que convergen en ella (Semper, 2014, pág. 272).

La tensión entre los elementos erguidos y el plano terrestre determina el ángulo recto, ese “pacto de solidaridad” que Le Corbusier dibujó en repetidas ocasiones. El mismo se revela, igualmente, cuando compara la fachada de la Torre de la Marina de Argel con la silueta de una planta y cuando describe la impresión que tuvo al ver por primera vez las columnas del Partenón surgiendo del suelo (Ilustración 81):

Las ocho columnas obedecen a una ley unánime, brotan de la tierra produciendo el efecto de no haber sido depositadas por el hombre, como lo fueron, hilada tras hilada, sino que parecen ascender desde el subsuelo; y su brusco surgimiento en una envoltura estriada lleva, a una altura que el ojo no acierta a apreciar, la lisa franja del arquitrabe posada sobre los ábacos (Le Corbusier, 2005, págs. 193-194).

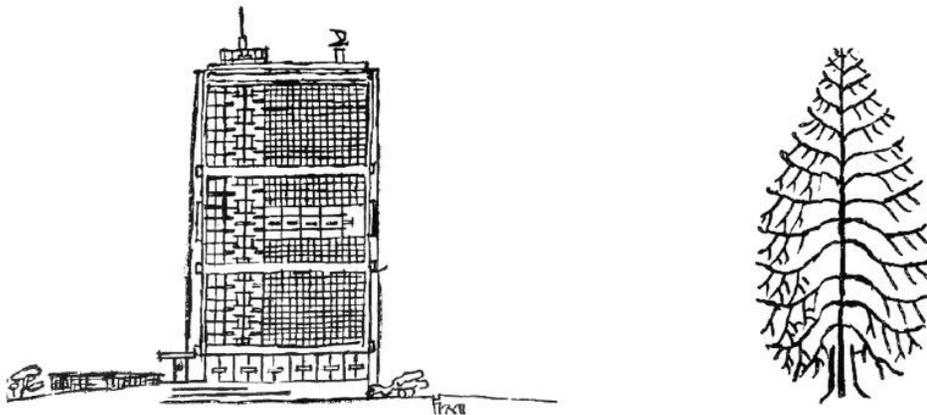


Ilustración 81. Torre de la Marina de Argel comparada a la silueta de un árbol.

Para Semper, la forma de la columna griega obedece a las mismas leyes naturales que configuran la materia en los organismos del reino vegetal, pero no es su copia. Él intuye que la columna clásica encierra en sí la representación artística, autónoma respecto a las formas del mundo natural, de las dos magnitudes vectoriales enfrentadas que se neutralizan mutuamente sobre la recta de un radio terrestre. En ese sentido, una columna dórica sería tan surrealista respecto al árbol como lo es la rueda respecto al andar, según

señalara Apollinaire en el prefacio a la edición impresa de *Les Mamelles de Tirésias* (1918)¹¹⁹.

Las observaciones que hace Semper acerca de la ley de la gravedad se alejan del enfoque meramente físico de la construcción. No pertenecen al ámbito de la mecánica ni al de la resistencia de materiales, sino al del arte, es decir, al reconocimiento de “lo que el ojo quiere ver” (Semper, 2013, pág. 649). A Semper le interesa la gravedad terrestre como factor de la percepción visual, como elemento ineludible en el juego de la empatía estética [*Einfühlung*]. En el devenir del concepto romántico de la *Einfühlung*, su posición se sitúa entre las ideas precedentes de Schopenhauer y Karl Bötticher, y las proposiciones posteriores de Robert Vischer, Theodor Lipps y Wilhelm Worringer.

El principio de la *Einfühlung* desvela el modo en el que tanto Semper como Le Corbusier percibieron las columnas de los órdenes clásicos, paradigmas de la experiencia visual arquitectónica en la antigüedad. Los dos demuestran una interpretación animista de las formas arquitectónicas. El primero, refiriéndose a las leyes de la tectónica, afirma que el propósito de recibir, soportar y transmitir una carga de manera erguida, se expresa simbólicamente en cada parte de la columna griega (Semper, 2013, pág. 665). Afirma, además, que la verdadera tectónica de piedra transforma las formas utilitarias en formas “animadas” (Semper, 2013, pág. 774). De manera análoga, Le Corbusier, refiriéndose a las leyes de la *modenature*—comparables a las leyes de la tectónica de Semper—señala el efecto conmovedor de la “mecánica de la plástica” [*mécanique de la plastique*] que descubrió en la combinación de las partes del capitel dórico (Le Corbusier, 1923, pág. 178). Se admira ante “la masa elocuentemente elástica que transmite al fuste el lastre íntegro del enorme entablamento” (Le Corbusier, 2005, pág. 198). Para él, el collarino, el equino y el ábaco del capitel dórico no parecen ser de piedra sino de fibras musculares

¹¹⁹ Dice Apollinaire en el mencionado texto que “Cuando el hombre quiso imitar el andar creó la rueda, que no se parece a una pierna. Hizo así surrealismo, sin saberlo (Apollinaire, 1918, pág. 12); (Traducción propia).

contraídas ante el implacable peso del entablamento. Su configuración responde a la tarea de “dar una forma viva a una materia inerte” (Le Corbusier, 2005, pág. 198). El principio de la *Einfühlung* se revela en la manera en que concibió sus edificios, como la Capilla de Ronchamp, donde manifestó responder a “una *psicofisiología* de la percepción” (Le Corbusier, 2013, págs. 72, Vol. 5).

3.2.6 Formas de adorno sobre el eje vertical en la obra de Le Corbusier

Erguido sobre el plano terrestre

de las cosas comprensibles

contraes con la naturaleza un pacto de solidaridad: es el ángulo recto

De pie vertical ante la mar hete ahí sobre tus piernas (Le Corbusier, 2006, pág. 30).

Semper atribuye a las distintas clases de adorno corporal primitivo el origen del conocimiento de las formas de adorno artístico legítimo. Las primeras formas de adorno empleadas por el hombre se habrían dado mediante el enriquecimiento de la constitución natural por medio de agregados artificiales en diversas partes del cuerpo. Así, las formas más antiguas de adorno de énfasis sobre el eje vertical estarían en el uso de narigueras y pendientes de oreja de los pueblos antiguos (Semper, 2013, pág. 94). En el sentido cosmético de los aretes que cuelgan a ambos lados del cuello para realzar lo que resulta placentero a la vista, estaría la clave para entender todas las formas de adorno que actúan como elementos de énfasis sobre el eje vertical. El aporte de este tipo de accesorios consistiría en enfatizar los caracteres agradables a la vista de la parte del cuerpo que adornan frente al sentimiento de tensión que ejerce sobre ellos la fuerza de atracción de la gravedad terrestre.

En correspondencia con este enunciado, el efecto del conflicto de fuerzas sobre el eje vertical en los fenómenos visibles fue, para Le Corbusier, un importante principio

generador de forma¹²⁰. Pedestales, columnas, minaretes y otros objetos erguidos colmaron las páginas de sus carnets y fotografías de viaje. Rascacielos y troncos de árbol, pilares y palmeras, se intercalan y acompañan el ritmo de las líneas horizontales en las perspectivas para *Une ville contemporaine* (1922) y la *Cité Universitaire du Brésil* (1936). Torres, obeliscos, árboles de silueta alargada, chimeneas, astas de bandera y minaretes aparentemente injustificados, como los de la propuesta para el *Atelier d'artistes*, de 1910, adornan las ilustraciones de sus proyectos. Incluso el conocido principio de elevar los edificios sobre *pilotis* coincide con el sentido artístico de aquellos objetos cuyo propósito es el de recibir, soportar y transferir verticalmente una carga, como los trípodes y candelabros antiguos que refiere Semper en *Der Stil*. *La Ville Savoye* (1929-31), con su cuerpo principal separado del suelo y los elementos de remate sobresalidos hacia el cielo, es un claro ejemplo de este sistema de composición clásico, tripartito en el eje vertical.

En *Grammaire des arts de dessin*, de Charles Blanc, Le Corbusier pudo leer, junto al dibujo de la figura de un hombre erguido como prolongación de un radio terrestre, que “El cuerpo humano, ofreciendo la oposición en simetría y la diversidad en equilibrio, realiza este principio de la antigua iniciación: «la armonía nace de la analogía de los contrarios»” (Ilustración 82); (Blanc, 1867, pág. 26).

¹²⁰ Joseph Quetglas dedica un artículo del libro *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto* a destacar la importancia que tuvo la línea vertical para Le Corbusier (Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 2006). Quetglas destaca el dibujo de la línea vertical que aparece en el libro *Grammaire des arts du dessin*, de Charles Blanc. En este libro, que influyó a Le Corbusier, Blanc ilustra al hombre erguido como prolongación de un radio terrestre. Blanc y Semper pudieron intercambiar ideas respecto a la legitimidad de las formas bellas cuando el alemán lo visitó en París, durante el exilio, en 1849 (Semper, 2004, pág. 26).

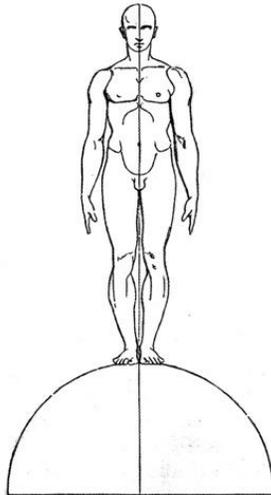


Ilustración 82. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 1867, pág. 26.

La columna central semi-exenta del proyecto *Maison en serie pour artisans*, de 1924, posee un rol arquitectónico que excede su función estructural. Su disposición sobre el eje vertical a doble altura cumple un papel visual y simbólico. En la perspectiva interior del proyecto, la diagonal, la columna y el remate circular incompleto dibujado bajo el tumbado producen la impresión de rotación del espacio, efecto que se acentúa gracias a la manipulación de las líneas del dibujo, orquestando “un sutil juego de tensiones espaciales” (Ilustración 83) (Velásquez, 2012, pág. 107).

El mismo elemento, la columna exenta en el centro del espacio a doble o triple altura, reaparece en diversos proyectos con esquema de crecimiento ilimitado, como la propuesta para el museo de los Artistas Vivos (1930) y el Museo de Arte Occidental de Tokio (1956). En la Gran Sala del Siglo XIX del edificio de Tokio, la tensión se acentúa, ya no con una semicircunferencia bajo el tumbado, como en el dibujo de la *Maison en serie pour artisans*, sino gracias a la incorporación de una claraboya piramidal sobre la columna. Al empatar la terminación de la columna con la parte aparentemente más frágil del plano de cubierta se encubre su función mecánica. Así, además de cumplir sus prestaciones estructurales, la columna juega el rol de acentuar el principio de centralidad que ordena al edificio. Al alejarse simbólicamente de su función utilitaria, la columna es elevada a forma artística y alcanza una expresión monumental, como *axis mundi* (Ilustración 84).

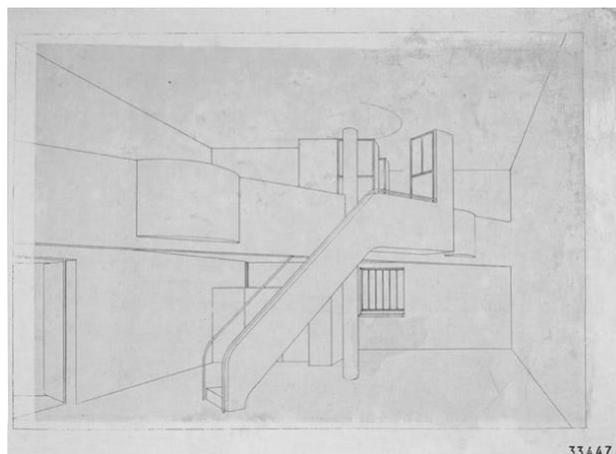


Ilustración 83. Le Corbusier, Casa en serie para artesanos, 1924 (FLC/ADAGP).



Ilustración 84. Le Corbusier, Museo de Tokio, 1957-59 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, pág. 189).

La chimenea-hogar en los espacios domésticos a doble altura también llega a actuar como elemento de énfasis sobre el eje vertical. En la obra del arquitecto suizo aparece

atravesando los jardines suspendidos de los departamentos de los Inmuebles villa de 1928/29 y en las áreas de estar de las Maisons montées à sec (1939/40). Como expresión de la conexión entre la tierra y el cielo, el ducto de salida de humo del fuego del hogar desempeña la misma función ordenadora que cumplía el árbol que atravesaba la terraza del Pavillon de L'Esprit Nouveau.

Las formas de adorno como énfasis del conflicto entre vectores ascendentes y descendentes sobre el eje vertical son especialmente apreciables en L'Unité d'habitation à Marseille. El orden vertical tripartito del edificio levantado sobre pilotes y coronado por torres coincide con el orden objetivamente logrado de los utensilios configurados con el propósito de recibir, soportar y transmitir una carga de manera erguida. Las leyes estéticas que dieron forma a la Unité serían las mismas que configuraron la materia de los candelabros, estelas y recipientes canopos que ilustran las páginas de *Der Stil* respecto a este principio. Semper denomina urnas a este tipo de recipientes (Semper, 2013, pág. 507).

El perfil abombado de los pies derechos de L'Unité d'habitation à Marseille expresa a la vista un efecto de contención comparable al de las panzas de las urnas de cerámica, al del equino del capitel dórico o al del almohadillado de los sillares de las plantas bajas de los palacios del Renacimiento como del edificio principal del Politécnico de Zürich, obra de Semper (Figura 85). Un pedestal que dibuja Le Corbusier en el museo de la Acrópolis responde al mismo principio (Ilustración 86). Todos ellos están “activos hacia afuera” para expresar artísticamente su esencia como objetos que reciben y transmiten verticalmente la carga que pesa sobre ellos (Semper, 2013, pág. 565).

Únicamente en Marsella se consiguió ataviar de ese modo los soportes inferiores de la estructura. En los edificios construidos posteriormente con la tipología de Unité d'habitation, en Nantes-Rezé (1952/53), Berlín (1956/58), Briey-en-Fôret (1957) y Firminy (1965/67), hubo una “pérdida de elasticidad y de elegancia” en la forma de representar la función portante de los *pilotis* (Le Corbusier, 2013, págs. 166, Vol 5).



Ilustración 85. Semper, urna griega con asas, 1863. Fuente: Semper, 2013, pág. 508. Le Corbusier, pies derechos de la Unité d'habitation à Marseille, 1946-52 (FLC).

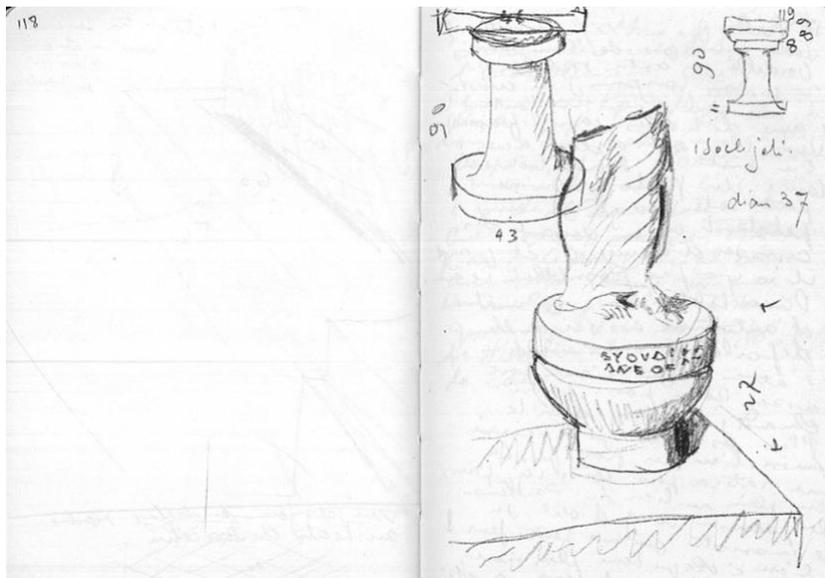


Ilustración 86. Le Corbusier, dibujo de un pedestal con forma de urna en el museo de la Acrópolis, Atenas, 1911. Dice al costado: “1 Sólculo bonito / diámetro 37” (Gresleri, Carnet III, pág. 119); (Traducción propia).

El adorno de énfasis del conflicto de fuerzas opuestas encontradas sobre el eje vertical reaparece en el *toit-terrasse* del edificio de Marsella. Le Corbusier estudió minuciosamente los volúmenes y las siluetas de las superestructuras que coronarían la composición (Sequeira, 2008, pág. 59). La torre principal de elevadores y las torres de ventilación son más altas de lo técnicamente requerido puesto que cumplen además la función del adorno vertical. Sobresalen sobre la línea horizontal de la cubierta y acentúan la dirección ascendente con la que el edificio afronta a la fuerza de gravedad. Sin ellas, e imperando exclusivamente la horizontalidad del prisma, se tendría una impresión muy distinta de la masa del edificio.

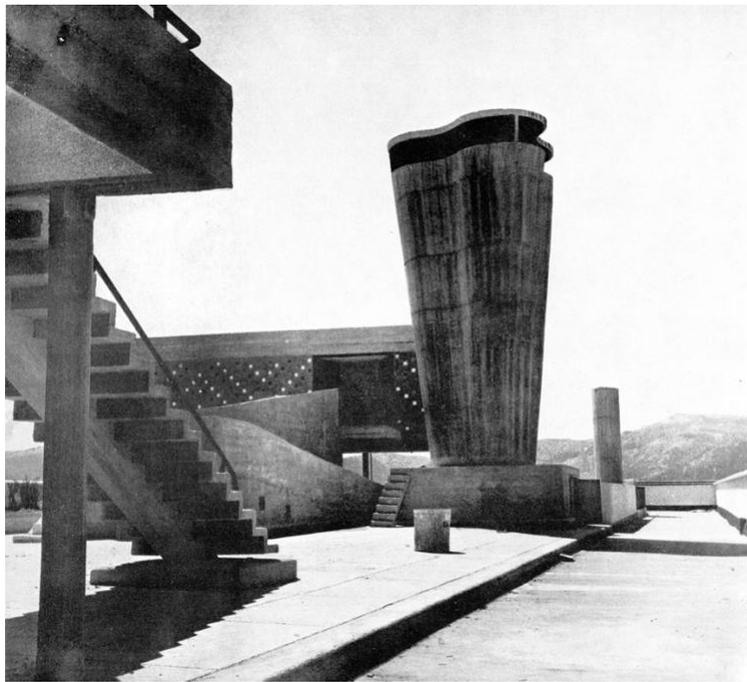


Ilustración 87. Le Corbusier, Unité d'habitation à Marseille, 1946-52. Elementos de énfasis sobre el eje vertical en el *toit-terrasse* (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, pág. 215).

Algo análogo buscó Mies van der Rohe al introducir los perfiles verticales de bronce, como elementos de adorno sobrepuestos en la fachada del edificio Seagram (1957), en Nueva York, para contrarrestar el efecto repetitivo, perceptiblemente pesado, de las líneas horizontales de los forjados apilados.

También Adolf Loos recurrió a otra forma de adorno de resolución del conflicto de fuerzas sobre el eje vertical cuando dispuso colocar las columnas de la planta baja de la fachada del edificio en Michaelerplatz (1909-1911). Esas 4 columnas cilíndricas no cumplen una función estática, no soportan nada, pero satisfacen a la vista. Estructuralmente son innecesarias, al punto que fueron instaladas al final de la construcción (Gravagnulo, 1988, pág. 130). Las técnicas permitieron resolver todo el frente mediante una sola viga apoyada en los extremos. Pero esto a Loos no le satisfizo porque, para él, prescindir de las columnas era un asunto de la técnica y no del arte. Pudo dejar el vano de entrada con esa dimensión extraordinaria, pero no lo hizo porque su aspiración era alcanzar el orden, no el asombro. Supo diferenciar el estímulo emocional de lo bello respecto al asombro sentimental que ofrecía la técnica.



Ilustración 88. A. Loos. Edificio en Michaelerplatz, Viena, 1909-10. Columnas sin función estructural, pero como elementos de resolución del conflicto de fuerzas sobre el eje vertical (Gravagnuolo, 1988, pág. 127).

Marta Sequeira identificó un caso ejemplar de *pseudomorfía* en la particular configuración de la cubierta del gimnasio de la Unité d'habitation à Marseille. Sequeira refiere que Le Corbusier se apropió de la forma del casco de un barco para construirla, invertida y en hormigón armado (Sequeira, 2008, pág. 66). La quilla del casco que, dentro del agua y

orientada hacia abajo, sirve para conservar el barco erguido sobre las olas, una vez invertida hacia arriba pasa a ser parte del concierto de elementos que enfatizan el eje vertical ascendente en el remate del edificio.

Otro caso de *pseudomorfo* en la obra de Le Corbusier es el empleo repetido de la forma piramidal de las chimeneas de las casas de campo de la región suiza del Jura¹²¹. Estas estancias donde permanecía encendido un hogar abierto en el invierno, además de calentar la vivienda y conducir el humo fuera de ella, eran el lugar de reunión y el centro de la vida familiar. El remate vertical que sobresale sobre el Palacio de la Asamblea de Chandigarh y el volumen de la iglesia de Saint Pierre de Firminy, conservan su forma y simbolismo. Tanto en el edificio legislativo como en la iglesia, la necesidad real, simple y concreta de la chimenea/hogar ha cesado fácticamente pero no formalmente. Su forma, útil en origen, ha sido elevada a forma artística como elemento de adorno y representación.

3.2.7 Formas de adorno en anillo en la obra de Le Corbusier

El adorno en anillo es la segunda clase de adorno legítimo en cuanto a las leyes de la belleza que formuló Semper. Esta forma de adorno difiere del adorno de énfasis del conflicto de fuerzas opuestas encontradas sobre el eje vertical en que no depende de la interacción con otros fenómenos externos al cuerpo que adornan. “El adorno en anillo es principalmente proporcional, sirve para destacar lo proporcional de la forma, remediar los defectos de la misma, y en determinadas circunstancias a través de exageraciones, es decir a través de pecados contra la ley de la pura proporcionalidad, reforzar ciertos efectos de carácter o de unidad de propósito del fenómeno” (Semper, 2013, pág. 99).

La estrategia de adorno en anillo aparece con frecuencia en la obra de Le Corbusier. Su principio básico—resaltar la proporcionalidad—corresponde a la ley de los trazados

¹²¹ Se conoce que Le Corbusier habitó en dos viviendas de este tipo en su juventud (Brooks H. A., 1997, pág. 186).

reguladores de fachada, como los empleados en las Maisons La Roche – Jeanneret (1923) y en la Villa à Garches (1927). Bajo la denominación de trazado regulador y “lugar del ángulo recto”, este principio fue fundamental, además, en la composición de sus pinturas, murales y tapices. El sentido ordenador del adorno en anillo explica el modo en que se componen las fachadas del Palacio de Justicia y del Secretariado en el capitolio de Chandigarh. En este último, las 5 juntas constructivas actúan como cintos verticales que dividen al alargado prisma de 280 metros de longitud en 6 superficies iguales de proporción 4:3. En el Palacio de Justicia es el vacío de la Sala de los Pasos Perdidos el que cumple la función de regular la proporción entre las dos alas del edificio.



Ilustración 89. Le Corbusier, Secretariado de Chandigarh, 1953 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, pág. 102).



Ilustración 90. Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1952 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, pág. 76).

Otro caso especialmente ejemplar de trazados reguladores como forma de adorno en anillo es el tratamiento de las fachadas en la propuesta para una torre en la Marina de Argel. El volumen de la torre está rodeado por tres ribetes horizontales y un eje directriz vertical que proporcionan un orden geométrico a la composición. Este “rascacielos cartesiano”, como lo llama Le Corbusier, toma en cuenta el rectángulo Φ y lo visibiliza mediante el recurso del adorno en anillo. La misma estrategia compositiva aparece en el dibujo a mano de la propuesta, de 1947, para la sede de la ONU que sirvió como base para la torre que se construyó finalmente en Nueva York.

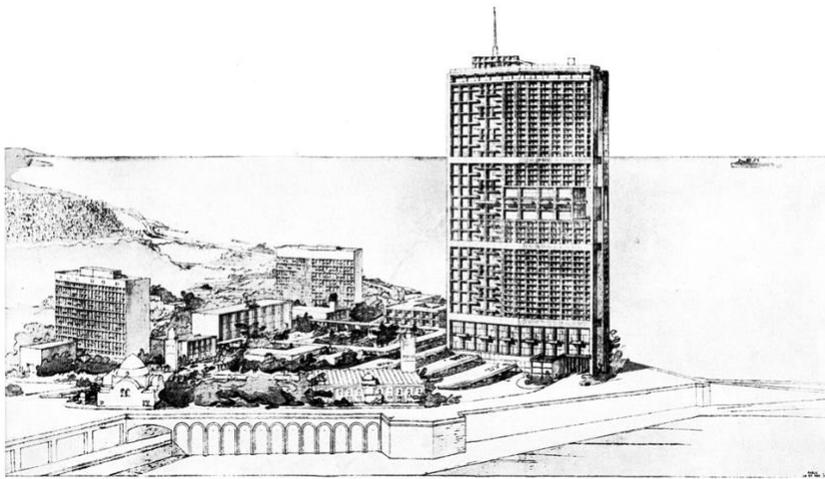


Ilustración 91. Le Corbusier, propuesta para una torre en la Marina de Argel, 1938-42 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 4, pág. 48).

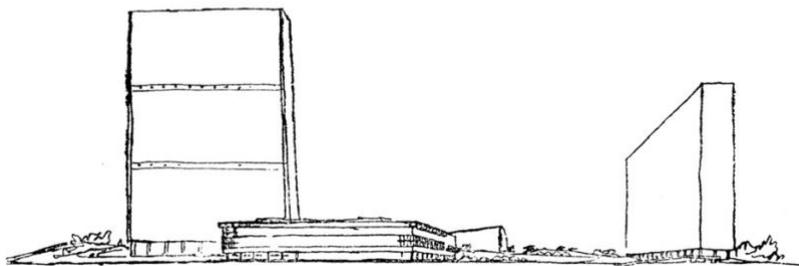


Ilustración 92. Le Corbusier, propuesta para la sede de la ONU en Nueva York, 1947 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, pág. 37).

También el núcleo de circulaciones y las plantas de servicios comunes de la Unité d'habitation à Marseille se presentan como anillos que regulan la composición de las fachadas (Ilustración 93). El primero divide verticalmente al edificio, arreglando la superficie de las fachadas este y oeste para que resulten en un cuadrado y un rectángulo áureo. Las plantas de servicios acentúan horizontalmente esta división en la fachada oeste, donde el anillo de las circulaciones verticales no es tan marcado.

La alineación eurítmica del *brise-soleil* que envuelve a las plantas de servicios corresponde al alineamiento sucesivo de plumas, piedras, dientes, huesos o perlas, perforados y alineados sobre hilos, en los collares y cintos que, dice Semper, constituyeron los primeros adornos del género humano. De este modo se cumple el designio de que la ley de la euritmia aparezca como elemento activo del adorno en anillo (Semper, 2013, pág. 100).



Ilustración 93. Le Corbusier, Unité d'habitation à Marseille, 1946-52 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, pág. 197).

3.2.8 Formas de adorno direccional en la obra de Le Corbusier

El adorno direccional es, según Semper, la tercera clase de adorno que el hombre emplea, desde los tiempos más remotos, tomando como modelo la naturaleza, para realzar la constitución formal del objeto adornado (Semper, 2013, pág. 103). Esta clase de añadido

busca realzar la dirección y, en el caso de los cuerpos móviles, la sensación de eficiencia en su desplazamiento.

De acuerdo a las leyes del adorno que refiere Semper en sus escritos, un buen diseño utilitario no representa necesariamente una forma enteramente satisfactoria para los sentidos. Aquello que es funcionalmente satisfactorio puede no ser percibido como tal. Resulta entonces conveniente realzar artísticamente su carácter, su constitución formal y su propósito (Semper, 2013, pág. 99). Los diseños de Peter Behrens para la Compañía General de Electricidad alemana, AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) y el aspecto aerodinámico—*streamline moderne*—implementado durante la década de 1930 en toda suerte de objetos, son muestras de este recurso. Como se sabe, Behrens no alteró técnicamente las lámparas ni los ventiladores que producía la AEG, sencillamente los adaptó para satisfacer las expectativas estéticas de los usuarios. Él buscaba crear una imagen de eficiencia tecnológica y perfección superior a la que tenían por su cuenta los objetos de ingeniería (Anderson, 2000, pág. 122).

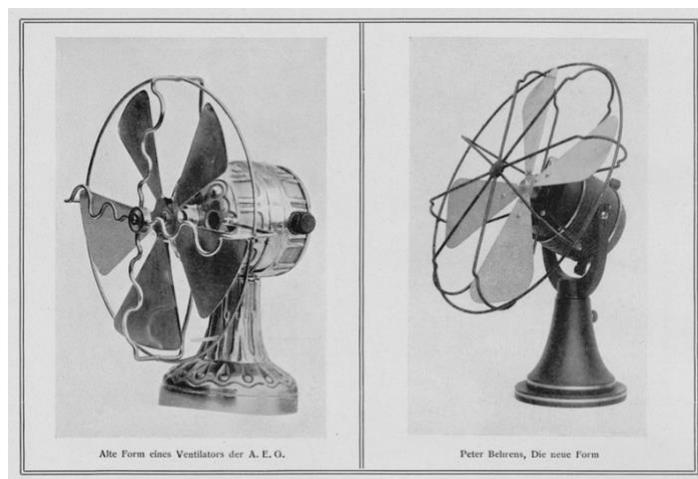


Ilustración 94. Peter Behrens, ventilador AEG, 1908 (Anderson, 2000, pág. 122).

Al igual que Behrens, también Le Corbusier cuestionaba los objetos de pura ingeniería y funcionalidad tanto como rechazaba los objetos adornados con flores característicos de las *arts décoratifs*. La polémica que enfrentó con Karel Teige, en ese tema, le llevó a escribir *En defensa de la arquitectura* (1929). Su posición consistió en abogar por el sentimiento

de lo bello. En su opinión, la estética era “una función humana fundamental” (Le Corbusier, 2005, pág. 47). Por tal motivo no es tan extraño que, al corregir los defectos o enfatizar las virtudes plásticas de una composición, recurriera a las mismas clases de adorno que Semper había señalado como legítimas.

El adorno de énfasis de dirección también aparece con frecuencia en la obra de Le Corbusier. Lo hallamos en el grupo escultórico (león-águila-caballo-hombre) de la fachada orientada hacia el lago en la propuesta para el Palacio de la Sociedad de Naciones, en Ginebra (1927). Es comprensible que recurriera al adorno direccional en este proyecto con el objeto de resaltar la orientación del edificio hacia el lago, pese a que el acceso debía estar al lado contrario. Otro caso similar es el de la propuesta para el concurso de los museos de la ciudad y del estado (1935), en París. Allí también se recurre al adorno direccional, en forma de esculturas dispuestas en fachada, con el objeto de enfatizar la doble frontalidad del conjunto, tanto hacia la avenida Wilson, al norte, como hacia el Sena y el muelle de Tokio, al sur (Le Corbusier, 2013, pág. 83).



Ilustración 95. Le Corbusier, propuesta para el Palacio de la Sociedad de Naciones, Ginebra, 1927 (FLC/ADAGP).

El recurso de adorno direccional en forma de objetos escultóricos aparece así mismo en los envases decorativos dispuestos al frente del Pabellón desmontable para Nestlé (1928), en las esculturas propuestas frente al Palacio del Centrosoyus (1934) y en los dibujos de la

primera propuesta para el Ministerio de Educación de Brasil (1936). En todos ellos se distingue el efecto del adorno con el fin de enfatizar la frontalidad de la fachada principal.

Tras la incorporación del *brise-soleil*, el adorno direccional dejó de aparecer en forma de estatuas u otros elementos ajenos al objeto arquitectónico. El propio *brise-soleil* pasó a ser el recurso de énfasis de dirección y, por lo tanto, se vio llevado a alcanzar una expresión cada vez más arreglada y decorativa. En la Maison Locative (1933), en los bloques escalonados y casas aisladas del proyecto Durand en Argelia (1933-1934) o en el Ministerio de Educación y Salud del Brasil, la función del *brise-soleil* apunta meramente a la conveniencia de bloquear el paso de la luz solar en los frentes requeridos (hacia el sur en el hemisferio norte y hacia el norte en el hemisferio sur). En todos ellos el *brise-soleil* se resuelve con un simple entramado de lamas protectoras. En el complejo de edificios administrativos del Capitolio de Chandigarh, en cambio, el *brise-soleil* es elevado a instrumento de énfasis de la frontalidad desde los primeros bocetos. Se orienta, sin distinciones, hacia el sureste, en el Palacio de la Asamblea, o hacia el noroeste, en las fachadas principales del Secretariado y el Palacio de Justicia (Ilustración 96). En el Palacio de la Asamblea, convertido en un gran pórtico, su utilidad es evidente como mecanismo de control de la luz solar; pero en la fachada principal del Palacio de Justicia su función original se ha perdido y adopta un nuevo cometido como adorno direccional, al resaltar el frente del edificio hacia la explanada del Capitolio.

En el Palacio de Justicia el *brise-soleil* pasa a ser el motivo formal para la ordenación de todo el edificio. Todo él es un profundo *brise-soleil* habitable, un edificio-persiana. Las salas de trabajo y oficinas se alojan dentro de sus grandes alveolos de hormigón armado. Esto es debido a que el esquema del esqueleto estándar y el del *brise-soleil* son isomorfos (Ilustración 97). Nuevamente cabría mencionar el fenómeno de *pseudomorfía* textil que une la esencia morfológica de este edificio con la del límite espacial primitivo de la pared-tapiz. Lo mismo se puede decir de las residencias de la Cité permanente para la Sainte Baume (1948), de las células Roq et Rob de Cap Martin (1949), de las Maisons des Péons de Chandigarh (1953) y de la Maison Sarabhai en Ahmedabad (1955); todas ellas concebidas a la manera de *brise-soleils* profundamente extruidos. Incluso las Unités

d'habitation sugieren el mismo principio, aunque en ese caso sea interrumpido cada tres niveles a causa de las circulaciones horizontales que dan acceso a las viviendas.



Ilustración 96. El *brise-soleil* como instrumento de énfasis de la frontalidad. Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1956. (FLC/ADAGP).

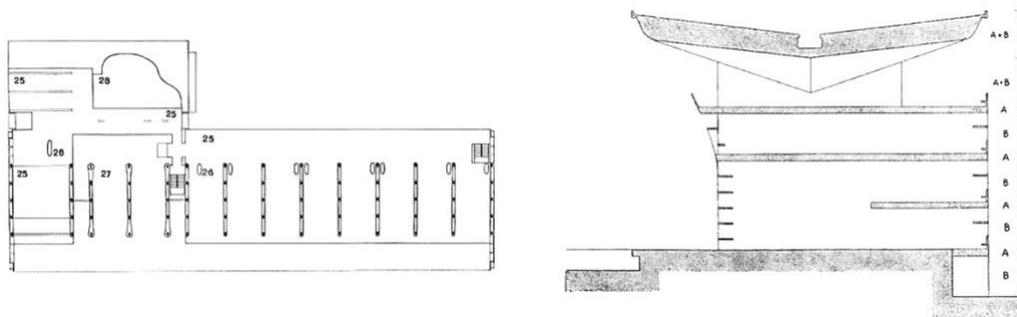


Ilustración 97. Edificio *brise-soleil*. Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1956 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, págs. 62-63)

En cuanto a las formas de adorno direccional en la obra de Le Corbusier, cabe resaltar que el paso del *brise-soleil*, de ser un elemento esencialmente utilitario, en un comienzo, a convertirse en un elemento de representación de carácter monumental, coincide con el inicio del empleo del sistema Modulor. Como instrumento de énfasis de la frontalidad del edificio, el *brise-soleil* se arregla cada vez con una mayor riqueza de recursos

compositivos, a la manera de las formas de adorno del arte textil. Desde 1946, estos recursos compositivos ya no se reducen a las reglas de los ritmos aritméticos o a los trazados reguladores, sino que responden a las leyes dinámicas de la “textúrica” del Modulor (Le Corbusier, 1953, pág. 221). La villa Shodan (1951-53), el Palacio de la Asociación de Hilanderos (1954) y el Centro Carpenter para las artes visuales (1961/64) dan cuenta de la complejidad del arreglo del *brise-soleil* durante esta última fase.



Ilustración 98. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, pág. 135).

El *brise-soleil* como adorno direccional, en los dos frentes del Palacio de la Asociación de Hilanderos, responde al mismo propósito que las estatuas de la propuesta, de 1927, para el Palacio de las Naciones de Ginebra, y de 1933, para los museos de la ciudad y del estado en París. En ellos se busca resaltar la doble orientación del edificio, tanto hacia el frente de acceso, como hacia el río, o el lago, del lado opuesto (Ilustración 99). La situación del Palacio de la Asociación de Hilanderos, como la del Centro Carpenter permite, además, que el *brise-soleil* tenga un sentido utilitario en el control de la luz solar. En el edificio de

Ahmedabad las fachadas norte y sur son casi totalmente cerradas. En el edificio de Cambridge el *brise-soleil* voltea la esquina y se extiende por la fachada sur, mientras que, en la fachada norte, libre de cualquier condicionamiento utilitario, se transforma en un juego de *paneles ondulatorios* (Ilustración 100).

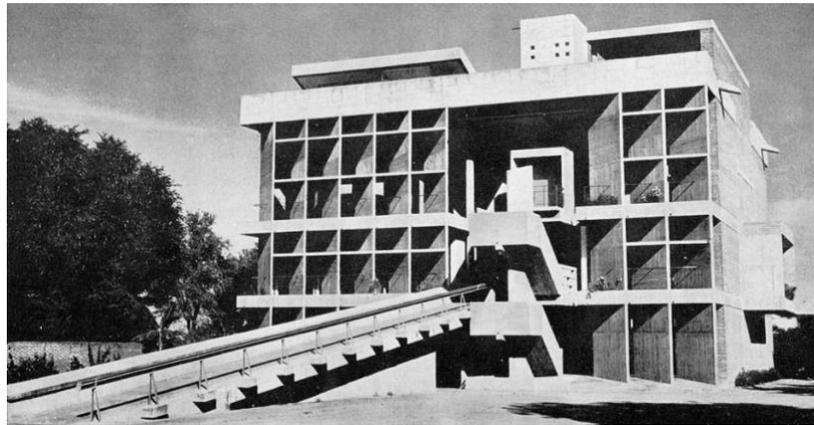


Ilustración 99. Le Corbusier, Palacio de la Asociación de Hilanderos, Ahmedabad, 1954 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, pág. 139).

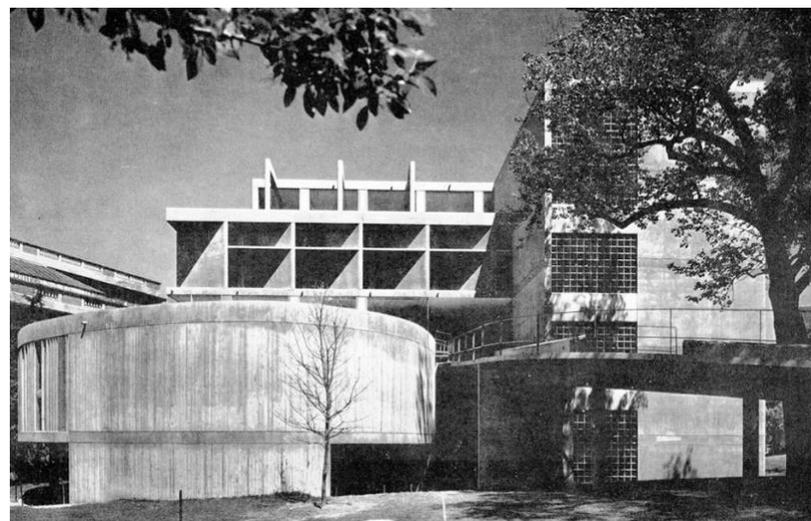


Ilustración 100. Le Corbusier, Centro Carpenter, Cambridge, 1961-64 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, pág. 62).

En la Villa Shodan (1951/56) el *brise-soleil* alcanza su forma monumental más pura y libre; su expresión más escultórica. Como límite visible del espacio conserva la

significación arquitectónica de la pared-tapiz primitiva [*Teppichwand*]. El motivo textil original de la pared se manifiesta en la configuración de elementos horizontales y verticales libremente entrelazados y arreglados bajo los principios del Modulor¹²². Las leyes de la “textúrica” son la razón de la percepción de armonía entre las líneas, los planos y el volumen que conforman la edificación.



Ilustración 101. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951 (Fotografía: Christian Staub, FLC/ADAGP).

En la Teoría del estilo se explica que el origen técnico de la pared-tapiz conduce a que el plano vertical esté reglado por el principio de entrelazado de líneas. Mediante el entrelazado las entidades lineales se reúnen ordenadamente para formar superficies armónicas con el objeto de que resulten agradables a la vista. Para Semper, el arreglamiento de la superficie de una pared responde necesariamente al arquetipo primitivo de la trabazón entre la trama y la urdimbre. Por tal razón, el motivo del tejido tiende a permanecer como elemento visible en el arreglo, o la decoración de las paredes a

¹²² Respecto al motivo textil en el ordenamiento y la decoración de paredes, Semper escribió que “el sentimiento experimenta una satisfacción cuando en una obra, por muy alejada que esté de su arquetipo, el motivo original la recorre como tono básico de su composición” (Semper, 2014, pág. 195).

lo largo de la historia (Semper, 2014, pág. 159). Según esta teoría, los elementos y formas básicas del mundo de la arquitectura estarían siempre atados a la lógica de su origen, siendo el arquetipo de la pared-tapiz el de mayor importancia en el conjunto de la historia del arte. En la superficie de la pared queda la huella, con significación arquitectónica, del entretejido de líneas como principio originador de la forma bidimensional.

Sin retroceder tanto en la investigación de los orígenes del tratamiento de las superficies verticales, Le Corbusier descubrió, como Semper, que los volúmenes, los planos y las líneas de una composición deben acusar un mismo orden interno¹²³. En *Vers une architecture*, Le Corbusier refiere que los ejes directrices y generatrices son los “constituyentes geométricos de las superficies” (Le Corbusier, 1923, pág. 25). De acuerdo a sus preceptos, una pared debería estar reglada en una trama de ejes directrices y una urdimbre de ejes generatrices que adviertan su constitución interna, del mismo modo en que la superficie de un tapiz o de una estera resulta del ordenamiento de los hilos que la componen.

¹²³ Si bien Le Corbusier desconocía la Teoría de los motivos originales de Semper, pudo acercarse a ellas a través de los escritos de Charles Blanc y Owen Jones, dos personajes próximos al arquitecto alemán. En *Grammaire des arts du dessin* (1880), Charles Blanc se refiere a las investigaciones de Owen Jones que parten de la teoría de la transmutación del ornamento árabe de la Alhambra, desde las paredes textiles de los nómadas hacia los elementos sólidos de las construcciones permanentes. “Parece”, dice Owen Jones, “que los árabes trasladaron a sus viviendas fijas en otra forma, los materiales y telas de la India con los que adornaban sus primeras viviendas. Cambiaron los mástiles de sus carpas por columnas de mármol y sus tejidos por yesos dorados” (*Grammaire des arts du dessin*, pág. 283).

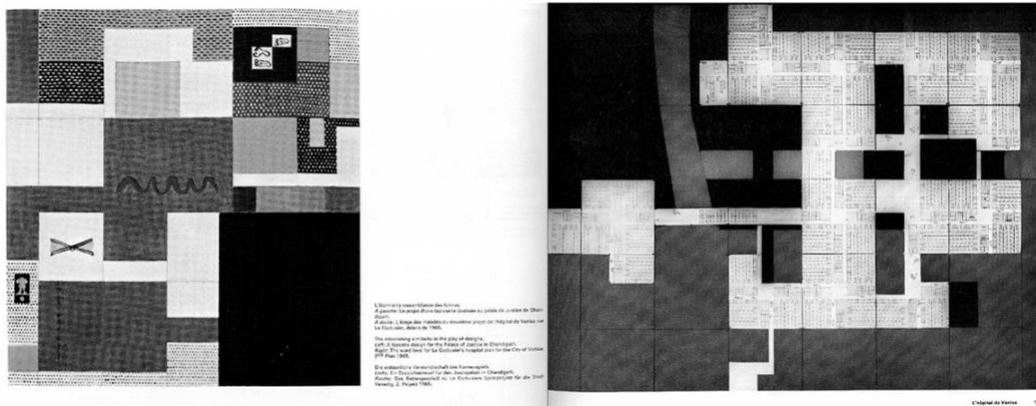


Ilustración 102. Le Corbusier, comparación entre un tapiz del Palacio de Justicia de Chandigarh y la planta de habitaciones del proyecto del Hospital de Venecia (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 8, págs. 130 y 131).

Años más tarde, en las páginas 130 y 131 del volumen 8 de la *Œuvre complète*, Le Corbusier compara el proyecto para un tapiz del Palacio de Justicia de Chandigarh con la planta de habitaciones del proyecto del Hospital de Venecia (Ilustración 102).

En la *Œuvre complète*, Le Corbusier aduce que el plan de la Villa Shodan “recuerda los recursos de la Villa Savoye de 1929-30 en Poissy, pero ambientada al estilo tropical, indio y acorde al calendario Le Corbusier posterior a 1950” (Le Corbusier, 2013, vol. 6, pág. 134); (Traducción propia). La comparación sugiere que ambas apelaban a los mismos recursos formales, entre la abstracción volumétrica y la plasticidad. Las proporciones de la Villa Shodan son, sin embargo, más próximas a las del cubo, frente al relativamente poco desarrollo vertical que presenta la Villa Savoye. En ese aspecto, la vivienda de Ahmedabad es la obra de Le Corbusier que más se aproxima a las proporciones de algunas villas palladianas y la que mejor satisface aquello que Semper denominó “la síntesis del propósito unitario” (Semper, 2013, pág. 105).



Ilustración 103. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951 (Fotografía: Christian Staub, FLC/ADAGP).

En la Villa Shodan de Le Corbusier, como en la Villa Pisani Montagnana y en la Villa Foscari, de Andrea Palladio, entran conjuntamente en acción los tres principios de configuración de las formas, sin que ninguno predomine sobre los otros, (Semper, 2014, pág. 272). En ellas, el equilibrio de las fuerzas en conflicto se expresa en las tres dimensiones espaciales. Como las villas palladianas mencionadas, la Villa Shodan presenta un frente cerrado y de carácter secundario opuesto a la fachada principal que se abre en dirección opuesta, hacia el jardín (Ilustración 103). También como en las villas palladianas, la Villa Shodan se compone de tres partes sobre el eje vertical: un podio, un *piano nobile* y un elemento elevado de remate. El *piano nobile* se separa del suelo y se retranquea, en la fachada orientada al jardín, tras la sombra de una logia.

Sobre el eje horizontal se generan por lo tanto dos frentes diferenciados. La fachada de ingreso, mayormente cerrada, contrasta con la permeabilidad y el énfasis en la dirección de la fachada orientada hacia el jardín que remata en el *brise-soleil*. Sobre el eje vertical se distinguen claramente los elementos soportados respecto a los elementos verticales de soporte. En su ascenso, las columnas aparecen y desaparecen hasta tocar la superficie del parasol. La dirección ascendente de su esfuerzo contrarresta el sentido opuesto de la carga de las masas de los prismas de hormigón que actúan como pesadas masas atraídas por la Tierra. La interacción entre las fuerzas opuestas y equilibradas sobre el eje horizontal y las

fuerzas en conflicto sobre el eje vertical resultan en un volumen de proporciones cúbicas. El parasol y el *brise-soleil* actúan como corona y como anillo de remate, sobre y frente al edificio, para marcar lo terminal de la configuración y acentuar la unidad que posee el conjunto. “Y la alquimia”, había escrito Le Corbusier años atrás, “es entonces este arte químico de transmutar masas inertes en un discurso embellecido que hace que la casa sea gloriosa, adorable, etc. ..., riqueza de expresión y de estilo” (Le Corbusier, 1926, pág. 329); (Traducción propia).

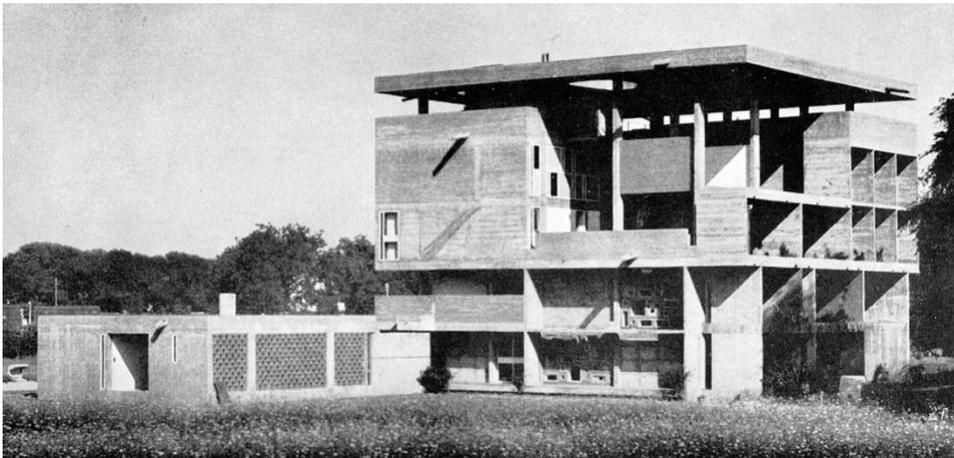


Ilustración 104. Le Corbusier, Villa Shodan en Ahmedabad, 1951 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, pág. 137).

3.3 El espíritu artístico de una época maquinista (década de 1920)

El artista es el altavoz de los secretos anímicos de su época, involuntariamente, como todo auténtico profeta, y en ocasiones inconscientemente, como un sonámbulo. Cree hablar desde sí, pero el espíritu de la época es quien dicta sus palabras, y lo que éste dice *es*, pues actúa. (Jung, *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, 1932, pág. 112).

El nuevo espíritu que anima con tanta fuerza a nuestra época necesita nuevas formas y emociones de una cierta naturaleza. Y si la pintura moderna existe es

porque es el resultado de un estado de ánimo [*un état d'esprit*] (Ozenfant y Jeanneret, “Vers le cristal”, L’Esprit Nouveau, número 25); (Traducción propia).

Estamos en presencia de un acontecimiento nuevo, de un espíritu nuevo, más fuerte que todo, que pasa por encima de todas las costumbres y que se difunde por el mundo entero; las características precisas y unitarias de ese espíritu nuevo son todo lo universales, todo lo humanas que se puede y, sin embargo, jamás fue tan grande el abismo que separa la antigua sociedad de la sociedad maquinista en la que vivimos (Le Corbusier, 2005, pág. 14); (Traducción propia).

La revista L’Esprit Nouveau, publicada entre 1920 y 1925, fue uno de los principales órganos difusores de los logros e ideales de la corriente artística renovadora surgida en París después de la Gran Guerra. Sus artículos, sin embargo, dan cuenta del atraso que llevaba la arquitectura, frente a otras formas de arte, en su capacidad de reflejar el espíritu artístico de la época. En el mismo número de la revista en el que Albert Jeanneret describe las sofisticadas composiciones musicales de Erik Satie e Igor Stravinsky, su hermano (Le Corbusier), se limita a recordar a los “señores arquitectos” las reglas básicas de la disciplina¹²⁴. Los diversos artículos de los hermanos Jeanneret, publicados en los 28 números que se llegaron a publicar, muestran, por un lado, el auge que experimentaron las artes escénicas, plásticas y musicales europeas en las primeras décadas del siglo XX y, por otro, el estancamiento generalizado de la cultura arquitectónica durante el mismo periodo. La situación se resume en la siguiente frase que aparece en las primeras páginas del primer número de la revista: “y finalmente emerge el estilo de la época, mientras que la arquitectura sufre una época de eclipse total” (L’Esprit Nouveau, núm. 1, pág. s/n, 1920).

¹²⁴ En el número 4 de L’Esprit Nouveau, los artículos de Albert Jeanneret, “Parade” (págs. 449-452) y “Le sacre du printemps” (págs. 453-456), preceden al artículo “Trois rappels à MM. Les Architectes”, (págs. 457-470), firmado por Le Corbusier y Saugnier.

Paul Dermée, Ozenfant, Le Corbusier y su hermano Albert, entre otros colaboradores regulares, manifestaban, desde las páginas de *L'Esprit Nouveau*, el propósito de hacer comprender a la sociedad el espíritu unitario que animaba a la pintura europea “después de Cézanne, a la literatura después de Mallarmé y Rimbaud y a la música después de Wagner” (*L'Esprit Nouveau*, núm. 1, pág. s/n, 1920). Anunciaban el advenimiento de un nuevo espíritu artístico de la vida moderna, apartado de las convenciones de los conservatorios y academias. Para estos autores, el arte de espíritu nuevo debía buscar el orden y la claridad en oposición al drama y las sensaciones de orden sentimental de la fase cultural anterior. Primero en la revista y posteriormente en los libros que firmó Le Corbusier, aparecen con frecuencia los eslóganes: “hay un nuevo espíritu de construcción y de síntesis guiado por una concepción clara” y “una gran época ha comenzado” (*L'Esprit Nouveau*, 1920, núm. 1, pág. 3). Él y Ozenfant sostienen que la necesidad de orden constituye la más alta de las necesidades humanas y es la causa misma del arte (Ozenfant y Jeanneret, “*Sur la Plastique*”, *L'Esprit Nouveau*, 1920, núm. 1, pág. 38).

Adicionalmente, como herencia del periodo romántico, resultaron nuevas formas de concebir y representar el espacio y el tiempo en las artes. Ambos conceptos, entendidos como valores susceptibles a un juicio y a una interpretación relativos—no absolutos—aparecieron tempranamente, en Alemania, en el contexto mágico de la segunda parte del *Fausto* (1832) de Goethe. También en el primer acto de *Parsifal* (1882), la última obra de Richard Wagner, cuando el anciano Gurnemanz se dirige al protagonista diciendo: “Ya ves hijo mío, aquí el tiempo se convierte en espacio” [*Zum Raum wird hier die Zeit*]. Fue, así mismo, en ese contexto, que Semper advirtió la necesidad de incorporar el movimiento en el cosmos, por entonces estático, de la tectónica (Semper, 2014, pág. 235).

Estos dos factores: a) la necesidad de hallar un arte francés propio, emancipado de la herencia alemana y b) la nueva concepción del espacio y el tiempo como fenómenos no absolutos, sentaron las bases para la búsqueda de un arte de espíritu nuevo. De ese modo, el movimiento artístico francés posterior a la Gran Guerra resultó ser simultáneamente un periodo de oposición y continuación al Romanticismo alemán tardío.

3.3.1 Erik Satie y la emancipación de la herencia musical alemana

Los escritos de Semper invitan a pensar en la cercana relación entre música y arquitectura, dos artes a las que el teórico alemán denominaba “artes cósmicas” y que consideraba eran sujetas a principios compositivos comparables (Semper, 2014, pág. 235). Con ese enfoque en mente, el objetivo de este apartado será conocer aquello que el compositor Erik Satie y Le Corbusier compartieron como artistas con preocupaciones comunes, asentados en una misma ciudad y enfrentados a los mismos retos en una época a la que llamaban maquinista.

La proximidad entre los planteamientos de Le Corbusier y otros artistas de su tiempo ha sido abordada en numerosas ocasiones. En *Espacio Tiempo y Arquitectura* (1941), Sigfried Giedion puso de manifiesto la unidad de espíritu subyacente entre las especulaciones de los físicos matemáticos y las investigaciones de los pintores, escultores y arquitectos del periodo (Giedion, 2009, pág. 428). “El secreto de la obra de Le Corbusier”, sostiene Giedion, “está en que él es arquitecto, pintor y escultor” (Giedion, 2009, pág. 31). En “Transparencia: literal y fenomenal”, Colin Rowe y Robert Slutzky señalaron en la misma dirección, estableciendo comparaciones formales sugestivas entre los edificios de Le Corbusier y los cuadros de Gris, Braque y Léger (Rowe, 1999, págs. 155-177).

Pero, además de ser arquitecto, pintor y escultor, Le Corbusier tenía amplios conocimientos musicales e integró en la arquitectura los saberes de esa forma artística. Al respecto, en *Problemas de forma, Schoenberg y Le Corbusier* (1999), Teresa Rovira se propuso comprobar cómo Purismo y Dodecafonismo trataron de resolver el problema de la construcción de la forma moderna, de un modo comparable, desde ambas disciplinas.

Por otro lado, un estudio, de 2014, que aproxima a Satie y Le Corbusier, “Musique en fer forgé: Erik satie, Le Corbusier and the problem of Aural Architecture”, de James Graham, pretende demostrar la hipótesis de una rivalidad entre ellos. La tesis de Graham resulta inverosímil puesto que las pruebas indican lo contrario. En la opinión de Le Corbusier, Satie era tan importante para la historia de la música como Bach y Beethoven (Le Corbusier, 2013, pág. 709). Más aún, en *Précisions*, afirma:

Durante veintidós años he oído música profunda, entre la gente, bajo todos los cielos del mundo. Yo declaro: amo a Bach, Beethoven, Mozart, Satie, Debussy, Stravinsky. Es la música clásica aquella que se hace en la cabeza de un hombre que todo lo ha experimentado todo, lo ha medido todo, y que ha elegido y creado. La arquitectura y la música son las manifestaciones instintivas de la dignidad humana. En ellas el hombre afirma: “Existo, soy un matemático, un geómetra y un religioso. Es decir que creo en cierto ideal gigantesco que me domina y que aspiro alcanzar...” Arquitectura y música son hermanas muy íntimas: materia y espiritualidad; la arquitectura está en la música, la música en la arquitectura. En ambas un corazón que tiende a sublimarse (Le Corbusier, 1930, pág. 12); (Traducción propia).

Le Corbusier trasladó su residencia a París, de forma definitiva, en octubre de 1917. Llegó a la ciudad en medio de la polémica desatada tras el estreno del ballet *Parade*, de Erik Satie, Jean Cocteau, Pablo Picasso y Léonide Massine. Este acontecimiento, ocurrido en mayo, marcó el inicio del movimiento *Esprit Nouveau* al que no tardaron en vincularse los hermanos Jeanneret. *Parade* fue una suerte de manifiesto escénico, una declaración pública de los principios e intenciones de los autodenominados “buscadores del espíritu nuevo” [*les chercheurs d’esprit Nouveau*]. En *Parade* se expresaron de forma manifiesta los elementos que orientaban la búsqueda del estilo de época maquinista que posteriormente emprendió Le Corbusier para la arquitectura: el aprecio por la claridad y pureza de las formas; la continuación de la estética cubista; el rechazo a las convenciones académicas y al gusto pequeñoburgués y, en su lugar, un interés por la producción general de la industria, la mecánica, el arte popular y la cultura genuina que se manifestaba en las actividades cotidianas de los habitantes de la ciudad.

Los autores de *Parade* juntaron música, artes plásticas y danza en una nueva forma de síntesis de las artes. Fue una versión enteramente renovada y “a la francesa” de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. El poeta Apollinaire lo consideró el punto de partida de una serie de cambios profundos en las artes y costumbres al ritmo del progreso científico e industrial:

Las definiciones de Parade florecen en todas partes, como los arbustos de lilas de esta primavera tardía ...

Es un poema escénico transpuesto por el innovador músico Erik Satie en una música asombrosamente expresiva, tan clara y simple que parece reflejar el maravilloso espíritu de Francia.

El pintor cubista Picasso y el coreógrafo más atrevido de nuestros días, Léonide Massine, han logrado consumir aquí, por primera vez, esa alianza entre la pintura y la danza, entre las artes plásticas y miméticas, que es un heraldo del arte más comprensivo por venir.

No hay nada de paradójico en esto. Los Antiguos, en cuyas vidas la música jugó un papel tan importante, desconocían la armonía, que constituye la base misma de la música moderna.

Esta nueva alianza—digo nueva, porque hasta ahora la escenografía y el vestuario estaban unidos sólo por lazos fácticos—ha dado lugar, en Parade, a una especie de surrealismo, que considero el punto de partida de toda una serie de manifestaciones del Espíritu Nuevo que se hace sentir hoy y que sin duda atraerá a nuestras mejores mentes. Podemos esperar que produzca cambios profundos en nuestras artes y costumbres a través de la alegría universal, porque es natural, después de todo, que sigan el ritmo del progreso científico e industrial (Apollinaire, 2005, pág. 66); (Traducción propia).

Los miembros de L'Esprit Nouveau reconocían en Satie a uno de los primeros buscadores del espíritu nuevo en Francia. Satie representaba, para sus seguidores, el renacimiento de un verdadero espíritu clásico en las artes, un espíritu de claridad y orden en oposición al arte “brumoso” heredado del siglo anterior. Sus composiciones simbolizaban la aspiración del pueblo francés hacia lo puro y definido. Satie decía alimentarse únicamente de alimentos blancos, vestir exclusivamente prendas blancas e incluía en sus partituras la indicación de interpretarlas de un modo “blanco”, “más blanco” y “aún más blanco de ser posible” (Satie, 1996, pág. 52 y 54). Por eso Cocteau afirmaba profesar, junto a él, la

mayor osadía de su tiempo: ser simples (Jean Cocteau, *Le Coq et l'arlequin*, 1918) y dictaba una charla titulada “Acerca del orden considerado como anarquía” (“Lettre aux étudiants”, en *L'Esprit Nouveau*, 1923, núm. 18, pág. s/n). La obra, clara y desprovista de ornamento de la fase purista de Le Corbusier se hallaba enmarcada en aquel espíritu.

Las menciones a Satie fueron escasas en los escritos de Le Corbusier, pero, cuando lo nombró fue junto a otros músicos a los que situaba entre los más grandes compositores de la historia. Hemos señalado que, en *Précisions*, compara la obra de Satie con la de Bach, Beethoven, Mozart, Debussy y Stravinsky. Dos décadas más tarde, en *Le Modulor*, hace la misma comparación (Le Corbusier, 1950, pág. 16). También lo recuerda por sus “Musiques de ameublement”, tan reveladores del tipo de entretenimientos que busca la población “para evitar encontrarse a solas consigo misma” (Le Corbusier, 1925, pág. 30).

Entre los dos hermanos Jeanneret era a Albert, por ser músico, a quien le correspondía escribir sobre el compositor. En el número 4 de *L'Esprit Nouveau*, en un extenso artículo dedicado a la música de *Parade*, destaca “su arquitectura lúcida, franca y legible” (“Parade”, en *L'Esprit Nouveau*, 1921, núm. 4, pág. 449); (Traducción propia). La considera incluso superior a la obra de Stravinsky. En otro escrito sobre Satie, A. Jeanneret afirma: “Nuestras fachadas carecen de calma, sobrecargadas como están de elementos decorativos: Satie crea una superficie lisa con su música y ésta nos habla a través de la máscara antigua. El eje de su arquitectura es recto, regular, imperturbable. Escuchar esta música da la sensación de un camino ancho y bien abierto: el ojo prevé la meta del viaje y, tranquila, el alma se deja adormecer al ritmo de la marcha” (“Socrate”, en *L'Esprit Nouveau*, 1921, núm. 9, pág. 991); (Traducción propia).

El impulso de Satie al surgimiento de un arte de espíritu nuevo estuvo afirmado en la influencia que ejerció sobre otros músicos de su tiempo, como Debussy, Ravel y el grupo de *Les Six*. El propio Satie describió cómo fue su primer encuentro con Debussy y la influencia que tuvo sobre él para impulsar el surgimiento de un arte francés emancipado:

Me encontraba trabajando en *Fils des étoiles*, sobre un texto de Joséphin Péladan y expliqué a Debussy la necesidad de que un francés desistiera de la aventura

wagneriana que no corresponde a nuestras aspiraciones naturales. Y le hice notar que yo no era para nada un anti-Wagner, pero que debíamos aspirar a tener nuestra propia música, y sin col agria [*sauerkraut*] de ser posible (Templier, 1932, pág. 33)¹²⁵.

Jean Cocteau consideraba que la partitura musical de *Parade* era “de principio a fin, una obra maestra de arquitectura” (Henri Collet, “Erik Satie”, *L’Esprit Nouveau*, 1920, núm. 2, pág. 156); (Traducción propia). La obra comienza con una parodia a los preludios de Wagner. Con esta introducción Satie hacía referencia al distanciamiento de la música francesa respecto al sentimentalismo wagneriano e impresionista. El *Choral* romántico introductorio es seguido por el *Prélude du rideau rouge*, una fuga afirmada en el contrapunto politonal, concebida con la audacia de la tonalidad libre, pero desde la gravedad de la música culta. Este movimiento es un guiño al paso del compositor por la Schola Cantorum, entre 1902 y 1907, para estudiar el contrapunto clásico. La arquitectura sonora del contrapunto, a la manera de Bach, contrasta con los sonidos difusos, sentimentales, e imprecisos de la música del periodo Romántico (Urtubey, 2007, pág. 288). En el mismo sentido, Le Corbusier dirá, ocho años después, aquello de que “preferimos a Bach antes que a Wagner y al espíritu del Panteón antes que a la catedral” (Le Corbusier, *Urbanisme*, 1925, pág. 37)¹²⁶. Hasta ese momento de la obra el escenario

¹²⁵ En los extractos de su *Cahiers d’un Mammifère*, publicados en el número 7 de *L’Esprit Nouveau*, en abril de 1921, Satie ironiza contra la guerra y el nacionalismo. Declara: “*Aquel que no ama a Wagner no ama a Francia... ¿No sabías que Wagner era francés?—de Leipzig... Pero claro... ¿Ya lo olvidaste?... ¿Tan pronto?... ¿Tu... un patriota?*” (“*Cahiers d’un Mammifère*”, en *L’Esprit Nouveau*, núm. 7, pág. 833, 1921). La disparatada pero divertida tesis de Satie acerca del origen francés de Richard Wagner no carecía de argumentos puesto que el compositor nació en Leipzig, en 1813, precisamente el año en que Napoleón ocupó la ciudad durante la llamada Batalla de las Naciones.

¹²⁶ La vinculación de Le Corbusier al movimiento de *L’Esprit Nouveau* coincidió con su alejamiento de Ritter, quien, en 1925, aún admiraba y dedicaba sus estudios a Wagner y a la música alemana. Esto se puede

permanecía oculto detrás de la *Cortina roja* de Picasso, una tela conservadora que mostraba una escena basada en la tradicional perspectiva cónica. El efecto de convergencia de las líneas del piso hacia un punto de fuga en el horizonte resaltaba el carácter “a la italiana” de la cortina.

Al elevarse la cortina aparecieron, la decoración, los sonidos y coreografías que Cocteau consideró representativos del arte de espíritu nuevo. El sonido esbozaba otras posibilidades formales alejadas de la armonía, el ritmo y la tonalidad tradicionales. La superposición y yuxtaposición súbita de diversos ritmos y líneas melódicas con el sonido de máquinas de escribir, bocinas y disparos, en *Petite fille américaine* y en *Rag-time du paquebot*, se asemeja a la técnica del collage del periodo del cubismo sintético y al modo en que Picasso fusiona diversas técnicas pictóricas en una misma tela (Ilustración 105).



Ilustración 105. Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907 (MoMa, Nueva York).

apreciar en sus aportes a la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire Deuxième Partie* (1925).

Satie no componía para la gran sala de la ópera. Recurría al sonido claro e íntimo del piano antes que al conjunto orquestal. Su sonido se había adaptado al ambiente del cabaret, del café-concert y del music hall. La proximidad al público y la absorción y reflexión desigual de las ondas sonoras en esos espacios relativamente reducidos le permitieron crear un sonido con formas claras, ritmos marcados y detalles definidos que en escenarios más grandes se habrían perdido. Al respecto, A. Jenneret sostiene, en otro artículo de L'Esprit Nouveau, que desde la claridad de sus melodías "Satie nos ofreció el presentimiento del mañana", y se refiere a las formas precisas, iterativas y recortadas de sus composiciones en los mismos términos que empleaba su hermano al hablar de las formas primarias en la arquitectura: "Hoy para la música, como para las artes plásticas, la lección del cubo, del cono, del cilindro quieren decir: construcción, volumen, masas, exploraciones, definición, elección de elementos, estética intrasonora" ("Sur la musique moderne", L'Esprit Nouveau, núm. 23, pág. s/n); (Traducción propia).

Ambos, A. Jeanneret y Le Corbusier, conocían sin duda la célebre máxima que Cézanne escribió a Émile Bernard referente a la necesidad de tratar la Naturaleza a través del cilindro, la esfera y el cono. Ozenfant y Le Corbusier lo citan en el primer número de L'Esprit Nouveau: "Todo es esferas y cilindros" ("Sur la plastique", L'Esprit Nouveau, 1920, núm. 1, pág. 43).

En *Parade*, los bailarines dirigidos por Massine, se movían de acuerdo a los rituales de la vida moderna y de las artes escénicas populares. Sus gestos hacían referencia a la acción de conducir un automóvil, pulsar las teclas de una máquina de escribir o viajar en un transatlántico, aquellos espejos de la época que Le Corbusier deseaba, pocos años después, que los arquitectos tuvieran ojos para ver (Le Corbusier, 1923, págs. 69-117). El escenario y el vestuario concebidos por Picasso destruían las leyes de la perspectiva. Las líneas fundamentales y evidentes de los objetos ya no convergían en el horizonte, como en la *Cortina Roja*. Sus formas sugerían anticipadamente la definición lecorbusieriana del espacio indecible, "coronamiento de la emoción plástica, evasión ilimitada de la cuarta dimensión" (Le Corbusier, 1946, pág. 17).

Entre los elementos visuales se destaca el vestuario de los pregoneros, o directores de ceremonias. Sus trajes evocan las constantes de la emoción estética de las obras de arte de espíritu nuevo: una nueva forma de hieratismo, la presencia simultanea del sentido de lo ortogonal y de lo oblicuo, de la estabilidad y el movimiento, un guiño a la cuarta dimensión. En el volumen prismático de los trajes separados del suelo, en la textura que resulta de la combinación de fragmentos, en los remates y figuras que sobresalen del cuerpo principal, se enunciaba la estética que adoptaría la Arquitectura Moderna en la línea “plástica” que inauguró Le Corbusier (Ilustración 106).

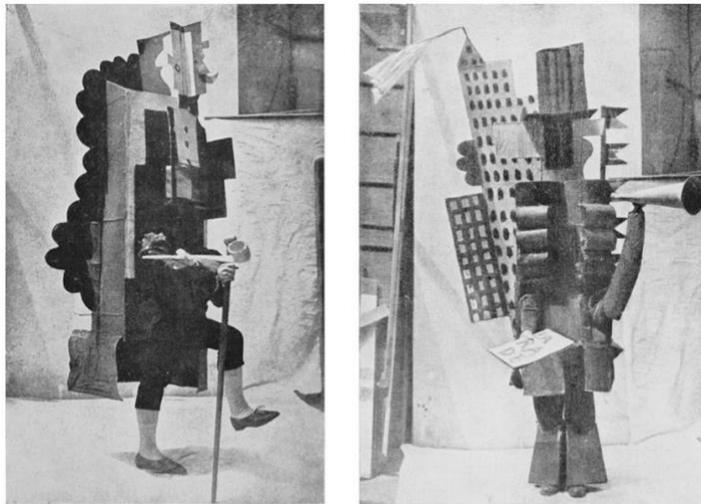


Ilustración 106. Pablo Picasso, vestuario de los pregoneros para el ballet *Parade*, 1918.

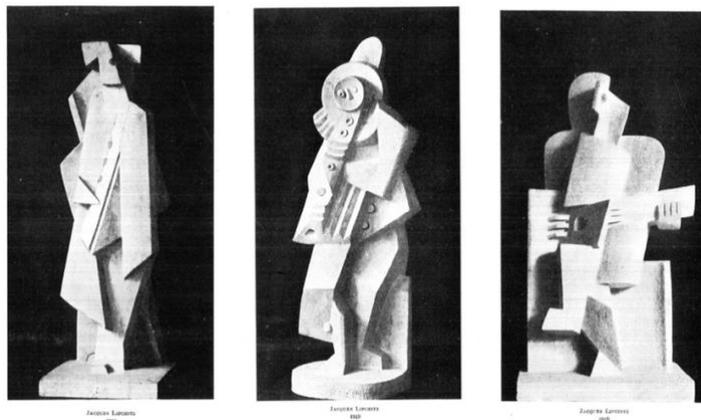


Ilustración 107. Jaques Lipchitz, esculturas, 1919 (L'Esprit Nouveau, 1920, núm. 2, pág. 169-182).

Las esculturas de Lipchitz (L'Esprit Nouveau, 1919, núm. 2, págs. 169-182); los personajes de Léger para el ballet *La création du monde* (L'Esprit Nouveau, 1923, núm. 18, págs. s/n); la obra de Willy Beumeister en Alemania (L'Esprit Nouveau, 1923, núm. 18, pág. s/n,); las telas de Ozenfant y Le Corbusier (L'Esprit Nouveau, 1921, núm. 7, págs. 807 a 832) y la obra arquitectónica de este último, también estuvieron en deuda con los personajes de Parade, como con todo el conjunto de formas y arreglos compositivos que dominaron la estética del periodo maquinista. Su influencia se percibió al otro lado del Atlántico, todavía en la década de 1960, en la obra arquitectónica de *The Whites*: John Hejduk (1929-2000), Peter Eisenman (1932), Michael Graves (1934-2015), Richard Meier (1934) y Charles Gwathmey (1938-2009).

3.3.2 Una nueva concepción del tiempo y el espacio

El aporte de Satie al arte musical de las vanguardias del siglo XX es comparable al que ejerció Picasso en el ámbito de la pintura durante el mismo periodo. Además de promover la búsqueda de formas musicales definidas y puras, Satie abrió el camino en la exploración de las nuevas oportunidades de representación del espacio y el tiempo. Reaccionó con ironía ante la extraordinaria complejidad y duración de los dramas de Wagner. Propuso temas de extensión ilimitada y también composiciones exageradamente cortas y sencillas para las costumbres de la época. En *Vexations* (1893), cuya partitura tiene sólo dieciocho notas, retó las convenciones al sugerir que el motivo se repita ochocientas cuarenta veces. En *Embryons Desséchés* (1913) extendió con humor las cadencias finales caricaturizando los cierres apoteósicos de las sinfonías alemanas. En *Descriptions Automatiques* (1913) anotó instrucciones referentes al tempo alejadas de lo estipulado en la tradición: “No iluminar aún, todavía hay tiempo”; “Lento como una cerda”; “Ligero como un huevo”, “Ya puedes iluminar si lo deseas”; “Aclara un poco delante de ti” (Satie, 1996, págs. 51-54); (Traducción propia).

Satie exploró los límites entre los mecanismos musicales y espaciales. Sus creaciones sonoras aluden reiteradamente a la forma visible, motivo que llevó a Man Ray a afirmar que era el único músico que tenía ojos. Le interesó la arquitectura gótica. Se conoce que

fue un lector aplicado del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de Viollet-le-Duc y que, a la edad de veinte años, compuso sus cuatro *Ojivas* (1886), considerando la geometría de los arcos apuntados de la catedral de Notre-Dame (Graham, 2014, pág. 6).

Con frecuencia se destaca el carácter atmosférico de las célebres *Gymnopédies*, de 1888. En ellas, la alternancia entre escalas modales mayores y menores produce un grado de tensión inusual. La relación de fuerzas es más dinámica que lo acostumbrado en el marco normativo de la tonalidad clásica. Las tres piezas parecen mostrar diferentes aspectos de un mismo cuerpo sonoro. Producen una sensación de desplazamiento, como una escultura siendo observada desde tres ángulos distintos (En *Satie, 3 Gymnopédies & 3 Gnossiennes for the piano*, 1993, pág. 4) (Ilustración 108). Esa inusual manera de entender la afinidad entre sensaciones visuales y sonoras reaparece en la obra *Trois morceaux en forme de poire*, de 1903; y, aún con mayor audacia, en la serie de *Musique d'ameublement*, de 1917.

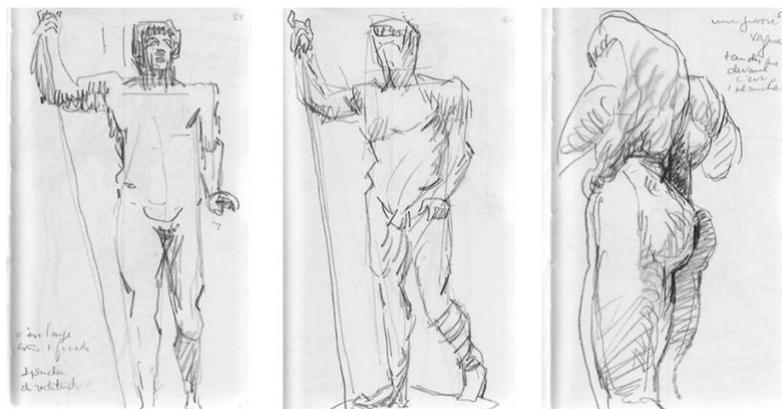


Ilustración 108. Le Corbusier, dibujos de la estatua de un príncipe helenístico, 1911. (Gresleri, Carnet 4, págs. 55-59).

Además de músico, Satie era un hábil dibujante. Supo representar visualmente, en sus ilustraciones, los mismos motivos que le inquietaban en el campo sonoro (Ilustración 109). Publicaba con regularidad, en la sección de anuncios clasificados de la prensa, sus propios bosquejos de casonas de hierro, trenes, veleros, aviones y castillos feudales fantásticos (Satie, 1996, págs. 167-180). En “Dibujo de un castillo inexistente”, con fecha desconocida, ofrece un edificio, en forma de zigurat, similar a la configuración del Museo Mundial del Mundaneum, que Le Corbusier proyectó, por encargo de Paul Otlet, en 1929.

Esta coincidencia podría carecer de importancia si no fuese porque expresa un interés compartido, entre el compositor y el arquitecto, por las formas de crecimiento ilimitado (Ilustración 110).



Ilustración 109. Erik Satie, *Hotel de La Suzonnière*, ca. 1893 (Satie, 1996, pág. 178).

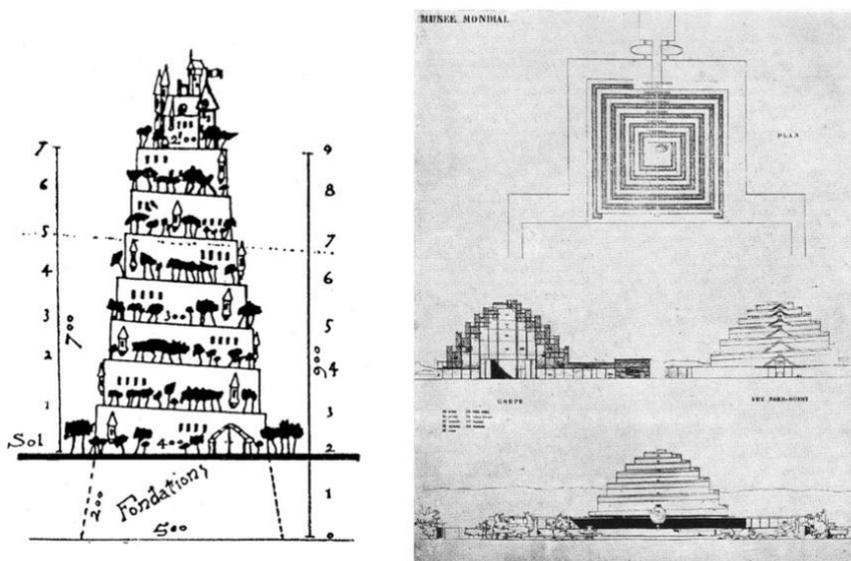


Ilustración 110. Izquierda: Satie, Dibujo de un castillo inexistente, s/f (Satie, 1996, pág. 177); derecha: Le Corbusier, propuesta para el Museo Mundial del Mundaneum, Ginebra, 1929 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, pág. 193).

En el conjunto de pequeñas piezas denominadas *Música de revestimiento* [Musique d'Ameublement]¹²⁷, compuestas en 1917, 1920 y 1923, Satie concibe la posibilidad de crear obras musicales sin una duración predeterminada. Se trata de pequeñas partituras a ser interpretadas de manera reiterada para, según su autor, “crear una vibración” y “desempeñar el mismo papel que la luz, el calor y el confort en todas sus formas” (Satie, 1996, pág. 215); (Traducción propia).

La exploración de Satie en sus composiciones musicales de extensión indeterminada es formalmente comparable y cronológicamente contigua a la que inició Le Corbusier en el Museo Mundial del Mundaneum y que más adelante retomó en los estudios para museos de crecimiento ilimitado que antecedieron al proyecto para un Hospital en Venecia (1964/65). En las piezas de *Música de revestimiento*, como en el proyecto de Le Corbusier para Venecia, la extensión del cuerpo euclidiano pre-maquinista es reemplazada por una nueva noción de la forma, concebida como una textura sin un principio ni un fin preestablecidos. Su estructura formal es la de un agregado de partes entrelazadas, con capacidad de extensión infinita. Al compararlas con otras creaciones de *espíritu nuevo* encontramos que esta forma de tejido constituye un momento estilístico transversal en los productos culturales más audaces de la primera mitad del siglo XX. Fueron formas de tejido—texturas, más que cuerpos euclidianos—las representaciones pictóricas de Picasso y Braque, el montaje narrativo de la novela *Ulises* (1922) de James Joyce, el montaje narrativo de la película *Entreacto* (1924) de René Clair, las composiciones musicales sin referencia tonal de Satie y Schönberg, el plan urbano de Chandigarh y el proyecto para un hospital en Venecia de Le Corbusier, entre otros.

¹²⁷ Es frecuente encontrar la traducción del francés *Musique d'ameublement*, al español, como *Música de mobiliario*. Pero, en francés, el término *ameublement* se refiere al revestimiento de las superficies, a la tapicería, mas no a los muebles. Las traducciones *Música de amueblamiento* o incluso *Música de revestimiento* son más acertadas.

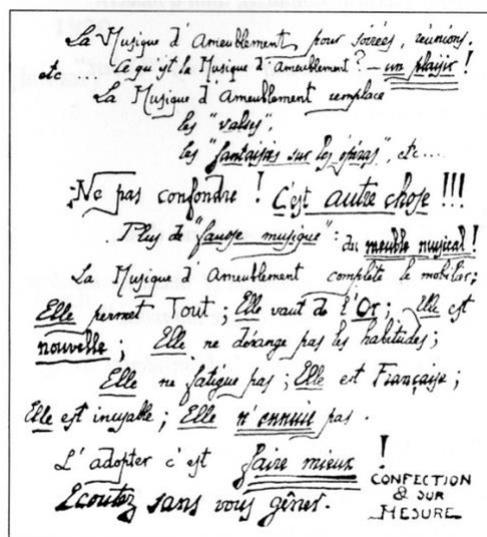


Ilustración 111. Erik Satie, instrucciones para *Música de revestimiento* (Satie, 1996, pág. 213).

El proyecto *Música de revestimiento* pretendía trascender la dimensión sonora. Era un llamado a pensar la experiencia musical en términos espaciales. Así lo revelan los títulos de algunas piezas que lo componen: *Tapicería en hierro forjado* (1917), *Mosaico fónico* (1917) o *Revestimiento de pared en la oficina de un jefe de policía* (1923). Las “instrucciones” que provee el compositor indican que la música de revestimiento completa la decoración de una habitación (Satie, 1996, pág. 213). En un inusual juego de sinestesia, Satie imaginaba la textura del sonido alterando el arreglo de los elementos de la delimitación espacial.

La composición *Tapiz en hierro forjado* tiene una estructura binaria elemental en compases de 6/8 (dos tiempos de tres corcheas). El sonido oscila entre cadencias ascendentes y descendentes, como las que mueven al hilo de la trama, de ida y vuelta, por medio de los hilos de la urdimbre tensada en el telar. Al igual que la urdimbre tensada, esta composición no tiene necesariamente un inicio o un fin. Es potencialmente infinita. De hecho, el primer acorde de la partitura produce un efecto conclusivo y no el que se esperaría en la apertura de una línea melódica.

Desde la tonalidad libre y múltiple, Satie busca el alejamiento definitivo del principio de organización central, estático, limitado y jerárquico del sistema convencional predominante en la música europea desde el siglo XVI. Sus creaciones se orientan a la conjunción de elementos dinámicos, abiertos, entrelazados, sin un centro tonal absoluto. Eso faculta a cada línea musical a distanciarse de las demás y desarrollar sus propias estrategias, por separado, al tiempo que suenan otras voces, incluso otros ritmos y sistemas melódicos. Cabe decir que en el proyecto *Música de revestimiento* Satie explora el equivalente musical al plan libre que introdujo Le Corbusier en la arquitectura por esa misma época¹²⁸.

En la Villa Stein, en Garches, de 1927, ocurre un fenómeno análogo al de la tonalidad libre musical, pero en el ámbito de la tectónica. Esta casa representa para Le Corbusier una etapa de descubrimientos decisivos. Las referencias al cosmos musical se manifiestan en la memoria descriptiva: “La disposición de las columnas reparte por toda la casa una escala constante, un ritmo, una cadencia reparadora” (Le Corbusier, 2013, págs. 140, vol. 1). El nuevo plan concebido por Le Corbusier independiza al esquema espacial del orden definido por los elementos del esqueleto estándar (Ilustración 112). Es la alternativa de un nuevo sistema frente el antiguo «*Plan Paralysé*». En él, la estructura portante, el esquema distributivo, la organización espacial, los mecanismos de acceso y registro, se conciben de forma aislada “según sus estrategias que, aun siendo cómplices no deben ser obligadamente coincidentes”, como señala Carlos Martí en *Variaciones de la identidad* (1993). Martí destaca, además, la dimensión analítica, descomponible, de la Arquitectura Moderna, en la que el proyecto resulta de la superposición y de la mutua coordinación

¹²⁸ La evolución de los modelos urbanos teóricos de Le Corbusier es análoga al proceso de superación del sistema del centro tonal hacia la tonalidad libre en la historia de la música contemporánea. Desde una concepción centralizada de la ciudad, en la *Ville Contemporaine pour trois millions d’habitants*, de 1922, se pasa a la concepción de la ciudad como un sistema entretejido de irrigación del territorio, en la Regla de las 7V, de 1946. Xavier Monteys estudia este fenómeno en el libro *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier* (Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996).

simultánea de los diversos subsistemas, en oposición al carácter monolítico de la arquitectura tradicional (Martí, 1993, pág. 144).

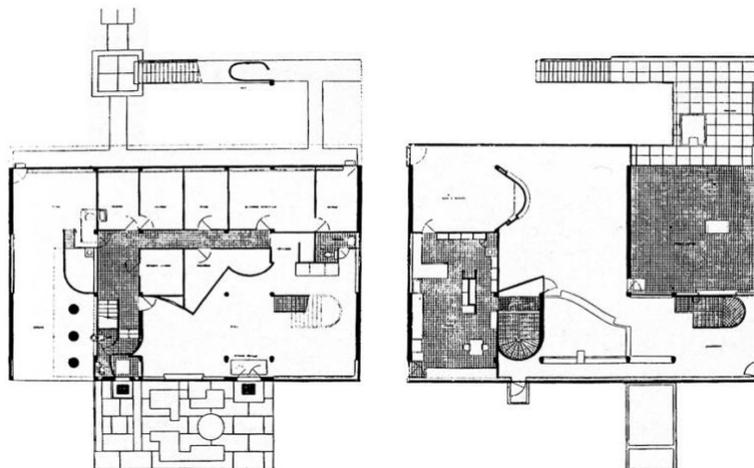


Ilustración 112. Le Corbusier, Villa Stein, Garchés, 1927 (*Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, pág. 142).

A juicio de Le Corbusier, la búsqueda de una arquitectura de espíritu maquinista no podía limitarse a alterar la fachada de los edificios, como había sido la tendencia en la arquitectura Modernista de principios de siglo, desplegada en torno a la figura de Otto Wagner. Al contrario, él objetó a sus colegas el restringirse a cambiar la “epidermis o pelaje de las cosas”, sin pensar en el conjunto. En su opinión, la innovación debía ser total. Había de inventarse una nueva manera de pensar el espacio; concebir un “nuevo plan” que librara a la arquitectura de la subyugación a los «estilos» del pasado (Le Corbusier, 1926, pág. 334). Conociendo las innovaciones de sus coetáneos en el campo de la pintura y la música, Le Corbusier consideraba que este nuevo plan debía responder a las condiciones técnicas, pero también, y principalmente, a la presencia de un *estado de espíritu* propio de su tiempo:

Cada vez que una época no alcanza el desarrollo de un sistema, falla la producción del momento arquitectónico.

Este sistema comprende la solución rigurosa de un problema de estática: a cada arquitectura le pertenece un modo de *estructura*. Este sistema implica la creación de un juego armonioso de formas que resultan en un fenómeno plástico completo.

La solución del problema estático y el nacimiento del fenómeno plástico se deben a la presencia de un estado de espíritu manifestado en una unidad general que queda impresa en los objetos manufacturados y en la conducta del pensamiento: esta unidad es el estilo. (Le Corbusier, 1926, pág. 331); (Traducción propia, énfasis añadido).

Collin Rowe y Robert Slutzky sugieren que los términos «simultaneidad», «interpenetración», «superimposición» (sic), «ambivalencia», «espacio-tiempo» y «transparencia» pueden referirse tanto a la pintura de Braque, Gris y Léger, como a las creaciones arquitectónicas de Le Corbusier y a la narrativa de Joyce (Rowe, 1976, pág. 157). Se valen del concepto “transparencia fenomenal” para describir el efecto perceptible que tuvo la concepción moderna del espacio en las obras de arte y arquitectura. Sugieren que “Le Corbusier realmente había logrado alienar la arquitectura de su necesaria existencia tridimensional” (Rowe, 1999, pág. 163). Sostienen que en la Villa en Garches “se observa una permanente tensión entre lo organizado y lo aparentemente fortuito. Conceptualmente todo está muy claro; pero, sensualmente, causa profunda perplejidad”. “En Garches”, prosiguen, “vemos como el foco central [de la arquitectura tradicional] es descompuesto conscientemente, desintegrando la concentración en cualquier punto, y haciendo que los fragmentos disgregados del centro se conviertan en una periférica dispersión de las incidencias, en una programada concentración del interés en los extremos del plano” (Rowe, 1976, págs. 18-19).

El fenómeno de la transparencia cubista que descubren Rowe y Slutzky en la Villa Stein, es trasladable al fenómeno del contrapunto disonante presente en las composiciones musicales de Satie. Dicho de otro modo, el distanciamiento musical de Satie respecto al centro tonal encuentra en el Plan libre su correspondencia arquitectónica. Ambos son acordes a un mismo espíritu artístico desde el que se abre paso a una infinidad de nuevas posibilidades de creación.

Las estructuras musicales politonales como las que emplearon Stravinsky y Satie introducen una dimensión inédita de movimiento al cosmos musical mediante la superposición de múltiples voces o líneas de tiempo¹²⁹. Musicalmente, varias líneas de tiempo pueden transcurrir a la vez. En la experiencia de la “repetición simultánea”, el tiempo deja de ser una instancia unidimensional, un valor absoluto, como se lo percibe en la naturaleza, y se abre en varios ejes horizontales combinados. El cambio inesperado de tonalidad produce un efecto describable como de aceleración o desaceleración, o una sensación de desplazamiento. Se ha llegado incluso a especular sobre la introducción de la noción de espacio en ese tipo de formas musicales¹³⁰. Entre las líneas de tiempo concurrentes surge lo que se puede definir como un plano musical bidimensional, una concepción del tiempo al cuadrado (t^2) o un cosmos doblemente dinámico, para emplear los términos de Semper (Semper, 2014, pág. 235).

Le Corbusier trabajó el tema de la tectónica con el mismo espíritu innovador con el que trataron Stravinsky y Satie a la tónica musical. Imaginó la arquitectura desde una nueva concepción espacio-temporal. Así, en las primeras décadas del siglo XX, la arquitectura pasó a ocupar el lugar que acababa de dejar atrás la música, en su escapada hacia la

¹²⁹ *La consagración de la primavera* (1913) de Igor Stravinsky marcó, para la música culta europea, el alejamiento definitivo del principio de organización central, estático, limitado y jerárquico del sistema tonal tradicional. La composición para el ballet del mismo nombre se orienta a la conjunción de elementos dinámicos, abiertos, entrelazados, sin un centro tonal absoluto. La tonalidad es libre, múltiple, y eso permite a cada línea musical alejarse de las demás y desarrollar sus propias estrategias, por separado, al tiempo que suenan otras voces, incluso otros ritmos y sistemas melódicos. Como señala Albert Jeanneret, en el anteriormente mencionado número 4 de *L'Esprit Nouveau*, en *La consagración de la primavera* “Cada componente de la obra orquestal es una entidad sonora definida, dotada de su movimiento y armonía propias, Stravinsky experimenta la simultaneidad auditiva múltiple dentro de su propia gama y su tonalidad” (Jeanneret A. , 1921, págs. Núm 4, 453).

¹³⁰ Ver el artículo “De la Recherche de Nouvelles Conventions de Typographie Musicale” en *L'Esprit Nouveau*, número 4, págs. 419-422.

tonalidad abierta, y se cumplió el presagio semperiano, anunciado en su Teoría de la belleza formal, acerca de la posibilidad de “tratar el tema de la tectónica desde una perspectiva estático-dinámica” (Semper, 2014, pág. 235). Pero al tratar el tema de la tectónica desde una perspectiva estático-dinámica las normas tradicionales, de naturaleza geométrica (armónica), dejaron de ser suficientes. Una arquitectura que dejaba de constituirse desde la noción euclidiana del espacio, parecía demandar la instauración de nuevas reglas. De allí la necesidad de incorporar en la composición arquitectónica un sistema de reglas dinámico, análogo al centro tonal que habían empleado los músicos, en occidente, durante los últimos tres siglos. Aquel fue el diseño del sistema Modulor al que Le Corbusier cotejaba con el sistema de la tonalidad musical: “¿Acaso somos conscientes de que, en lo que se refiere a las cosas visuales, las longitudes, nuestras civilizaciones no han franqueado todavía la etapa realizada por la música?” (Le Corbusier, 1950, págs. 16-17); (Traducción propia).

3.4 La actualización de las reglas compositivas de la arquitectura conforme al espíritu de una época maquinista (década de 1940)

A partir de estos principios brotaron la música y la arquitectura, las dos artes puramente cósmicas (no imitativas) más elevadas, en cuyas reglas normativas se apoyan indefectiblemente todas las demás artes (Semper, 2014, pág. 271)

La arquitectura y la música son manifestaciones instintivas de la dignidad humana. En ellas, el hombre afirma: “Existo, soy un matemático, un geómetra y un religioso. Es decir que creo en algún ideal gigantesco que me domina y que aspiro alcanzar...” Arquitectura y música son hermanas muy íntimas: materia y espiritualidad; la arquitectura está en la música, la música en la arquitectura. En ambas, un corazón que tiende a sublimarse. (Le Corbusier, 1930, pág. 12).

Los dos protagonistas del presente estudio afirmaban que la música y la arquitectura están íntimamente asociadas. En *Teoría de la belleza formal*, Semper sostiene que “La percepción acústica, a la que la música da forma, se rige por leyes de carácter análogo a las

de la tectónica” (Semper, 2014, pág. 234). Más adelante subraya que “El ideal de la tectónica es el cosmos estático; el de la música, el cosmos dinámico” y anticipa que en el futuro habría de enfrentar el esfuerzo de rastrear los puntos de contacto entre ellas para “tratar el tema de la tectónica desde una perspectiva estático-dinámica” (Semper, 2014, pág. 235).

La concepción de la arquitectura que poseía Le Corbusier concordaba con aquel designio. Su comprensión del fenómeno arquitectónico era de índole dinámica. Así lo manifestó desde sus primeros escritos. En el artículo “L’illusion des plans”, del número 15 de *L’Esprit Nouveau* (1922), sostiene que para que la forma arquitectónica no termine en dogmas, fórmulas y trucos caducos, debe estar sujeta a una intención motriz en el espacio. Advierte que no se debe olvidar que la forma y el espacio arquitectónicos se perciben en el transcurso del tiempo, “con dos ojos, situados a un metro setenta del suelo” (*L’Esprit Nouveau*, núm. 15, 1922, págs. 1779-1780); (Traducción propia).

La Villa Adriana, la Acrópolis de Atenas, la Casa del Poeta Trágico y el Foro de Pompeya, fueron algunos de los referentes históricos desde los que imaginó la viabilidad de un nuevo modo de concebir el espacio en la arquitectura; uno que conllevara, paralelamente, las ideas de orden y dinamismo (*L’Esprit Nouveau*, número 15, 1922, págs. 1771-1778). Acerca de la Casa del Poeta Trágico afirma que, en ella, “Todo tiene su eje, pero sería difícil pasar una línea recta”. Añade que al recorrer sus espacios “se constata que todo está en orden. Pero la sensación es rica. Se observan entonces las deformaciones hábiles del eje que dan intensidad a los volúmenes” (*L’Esprit Nouveau*, núm. 15, 1922, págs. 1774-1775); (Traducción propia).

Esa nueva concepción estático-dinámica de la forma arquitectónica lleva a Le Corbusier a formular el Plan libre, en 1925, en contraposición a lo que denominaba el “Plan Paralyisé”

de la arquitectura convencional¹³¹ (Ilustración 113), y a proponer posteriormente, en 1946, una actualización de las reglas compositivas de la disciplina, con el Modulor. El Plan libre invitaba a superar la condición inmóvil de las reglas anteriores, porque, como insistió su creador: “La arquitectura se juzga con los ojos que ven, con la cabeza que gira, con las piernas que andan. La arquitectura no es un fenómeno sincrónico, sino sucesivo, hecho de espectáculos que se suman unos a otros y se suceden en el tiempo y en el espacio, como la música” (Le Corbusier, 1953, pág. 70); (Énfasis añadido).

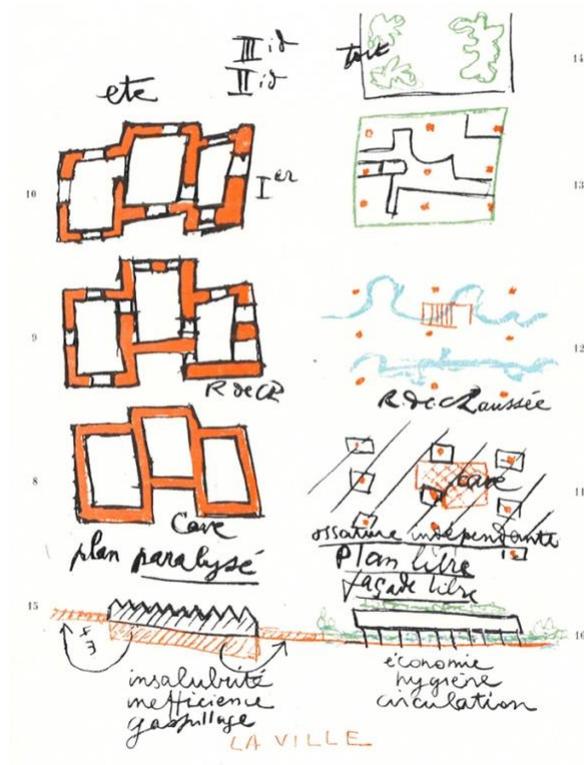


Ilustración 113. Le Corbusier, Plan libre, 1930 (*Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, pág. 45).

¹³¹ El dibujo corresponde al que Le Corbusier realizó en Buenos Aires, en la Segunda Conferencia “Amigos de las Artes”, el sábado 5 de octubre de 1929. El mismo apareció publicado en *Précisions* (pág. 45).

3.4.1 Reglas musicales trasladadas a la arquitectura

“Las leyes que regulan la construcción estética están sujetas a cambio, y este cambio proviene, no del propio interior del sistema estético, sino desde afuera” (Colquhoun A. , 1995, pág. 68); (Traducción propia).

En las primeras líneas de *El Modulor*, Le Corbusier se pregunta si los arquitectos son conscientes de que la arquitectura no ha logrado lo que ha alcanzado la música en cuanto al dominio y a la sistematización de sus reglas (Le Corbusier, 1950, pág. 16). Afirma que “Todo lo que se ha edificado, construido, distribuido en longitudes, anchuras o volúmenes no se ha beneficiado de una manera equivalente a aquella de que disfruta la música”. A paso seguido, se plantea la pregunta: “¿Si se nos ofreciera un utensilio de medidas lineares u ópticas, comparable al de la escritura musical, no se facilitarían las cuestiones referentes a la construcción?” (Le Corbusier, 1950, pág. 17); (Traducción propia).

El Modulor pretendía convertirse en ese utensilio. Como sistema capaz de asegurar la unidad de la obra, su función debía equivaler a la que cumple el centro tonal en el campo de la música. Le Corbusier se proponía ordenar las relaciones entre los elementos que intervienen en la composición, cuando el producto de la composición es percibido en el tiempo y el espacio, como un cosmos dinámico (Le Corbusier, 1953, pág. 149).

Es curioso que Le Corbusier propusiera el empleo de un recurso análogo al centro tonal, tan familiar para la música en occidente desde hace siglos, precisamente cuando los músicos habían decidido superarlo, por considerarlo desgastado. En las creaciones de Stravinsky, Schönberg y Satie, la música se adentró en otros niveles de dinamismo algunos años antes de que Le Corbusier introdujera su sistema de ordenamiento dinámico en la arquitectura. Durante siglos la tonalidad había permitido llegar a un grado de unidad en la obra musical mediante la jerarquización en torno a la tónica. Finalmente, después de Wagner, ese recurso se consideró agotado. No había mucho más que explorar por esa vía. Así, en *La Consagración de la Primavera* (1913), las rígidas concepciones del tiempo y la tonalidad se desenvuelven en ejes simultáneos autónomos, alejándose de las formas centrales y lineales anteriores, hacia otras dimensiones, abriendo paso a un ilimitado juego

de posibilidades. Posteriormente, en *Quinteto de viento op. 26* (1924), de Schönberg, la armonía se desplaza de forma continua, en otro tipo de juego combinatorio contrapuntístico, introduciendo diversos modos de dinamismo y de libertad a la práctica musical. En *Trois morceaux en forme de poire*, tema ya mencionado de Satie, las partes de cada pieza musical se agrupan, se suceden, se yuxtaponen o superponen de forma comparable al modo en que se relacionan entre sí las partes de una tela cubista, rompiendo las convenciones musicales anteriores, incluida, por supuesto, la regla del centro tonal.

Por lo tanto, repetimos, es curioso que Le Corbusier contemplara el empleo de un recurso análogo al centro tonal precisamente cuando los músicos habían decidido superarlo. Pero con el Modulor se introdujeron también, a la arquitectura, las oportunidades del contrapunto disonante musical. De manera análoga al Plan libre, el arte contrapuntístico musical, sumado a la superación de la tonalidad, se gestó como una manera de dar mayor libertad y movimiento a la construcción de tensiones y resoluciones armónicas en la obra. La escritura musical armónica y la escritura musical contrapuntística tienen un énfasis distinto. La primera se construye en relaciones de tipo aritmético y geométrico entre las frecuencias sonoras. La segunda se centra en la interacción melódica—en la textura dinámica—y sólo en segundo lugar en las armonías producidas por esa interacción. El contrapunto se basa en el desarrollo horizontal o temporal de la música, mientras que la armonía se ocupa primordialmente de los intervalos o las relaciones verticales, sincrónicas, entre los sonidos. En la escritura musical contrapuntística se trata de relaciones que se perciben en la textura de la obra puesto que el contrapunto favorece las relaciones sucesivas en el tiempo.

El Modulor ofrece a la arquitectura la posibilidad de una armonía dinámica análoga a la de la textura musical contrapuntística (Le Corbusier, 1953, pág. 74). Es probable que Le Corbusier tuviera esto en mente cuando decidió llamar “textúrica” [*texturique*] y “acústica visual”, al tipo de armonía que posibilitaba el sistema (Le Corbusier, 1953, pág. 148). Como en la armonía musical contrapuntística, el Modulor se basó en la posibilidad de incorporar relaciones dinámicas al antiguo repertorio de reglas arquitectónicas, consideradas estáticas, como lo eran las reglas de orden aritmético y geométrico. Mediante el arreglo del Modulor todos los elementos visibles del edificio pueden estar en una misma

gama de medidas armónicas sin importar el modo, ni el orden en que son percibidos. No importa si son vistos de manera frontal, o en escorzo. No interesa si el observador está en quietud, o en movimiento. No afecta el orden en que se presentan los objetos ante la mirada. Le Corbusier observará que el Modulor “es apto para unificar la textura de la obra arquitectónica dándole la firmeza interna, que es la propia salud” (Le Corbusier, 1953, pág. 210).

3.4.2 Escalas musicales temperadas y escalas de medidas Modulor

El Modulor y las escalas musicales llamadas “temperadas”, tienen en común que nacen del empleo de progresiones armónicas establecidas respecto a un centro referencial¹³². En la tradición musical europea ese centro puede ser cualquiera de las siete notas de la gama temperada (do-re-mi-fa-sol-la-si). Según cual sea el centro referencial de la progresión, se consideran dos modos fundamentales: las denominadas escalas mayores y menores. Las relaciones e intervalos entre los elementos de las escalas mayores y menores suelen ser representados gráficamente en los denominados círculos de quintas (Ilustración 114).

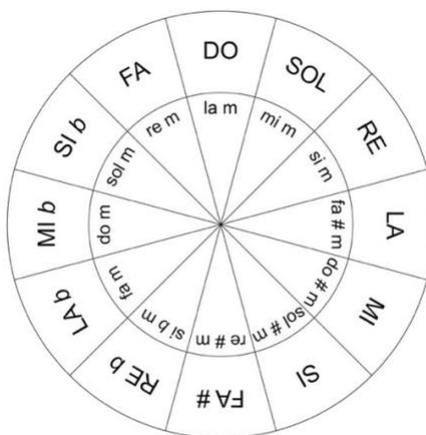


Ilustración 114. Representación gráfica de las relaciones e intervalos entre los elementos de las escalas mayores y menores en el doble círculo de quintas (Elaboración propia).

¹³² En matemáticas una progresión armónica es una sucesión de números cuyos recíprocos forman una sucesión aritmética.

También en el Modulor se contemplan dos series distintas, designadas como series azul y roja. En la versión definitiva del Modulor los centros de referencia de las sucesiones armónicas son: la altura de una persona de 6 pies de estatura (182,8378... cm) con la mano levantada (226 cm), para la serie azul, y la mitad de esa dimensión (113 cm), para la serie roja. Entre ambas medidas existe una razón considerablemente cercana a la razón aurea: $182,8378... / 113 = \Phi$ (Ilustración 115).

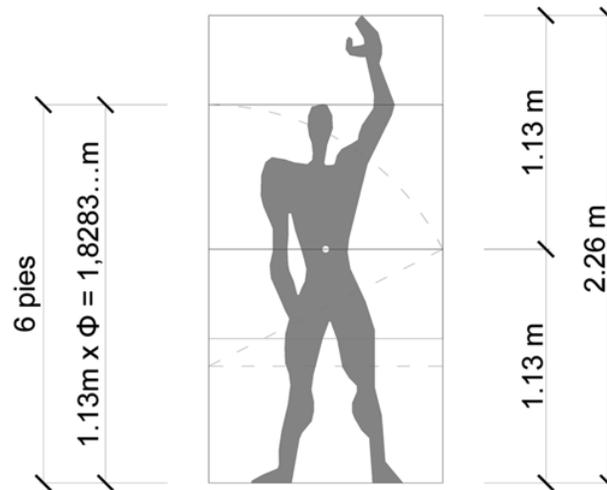


Ilustración 115. Centros de referencia del sistema Modulor (Elaboración propia).

La diferencia matemática entre las series del Modulor y las escalas musicales diatónicas tradicionalmente empleadas en la música de Occidente consiste en el factor de la progresión adoptado. El factor de la progresión en las escalas musicales diatónicas es la constante geométrica $^{12}\sqrt{2}$. Esto es el resultado de dividir una octava en doce semitonos con iguales razones geométricas entre las frecuencias sonoras de los intervalos. El origen del conocimiento de esta progresión matemática se remonta a la escuela de Pitágoras en la antigua Grecia (siglo VI a. C.). Platón se refiere a ella en el *Timeo* (Platón, 2008, pág. 179). El factor de la progresión en las dos series del Modulor es, en cambio, la constante $\Phi = (1+\sqrt{5}) / 2$. Se trata, en este caso, de dos series áureas. El origen del conocimiento de esta progresión se remonta a los *Elementos*, obra de Euclides (330 a. C. a 275 a. C.). Las series áureas son las únicas que tienen la particularidad de cumplir principios geométricos y aritméticos a la vez porque el cuadrado de Φ es igual a la suma de Φ más la unidad ($\Phi^2 = \Phi + 1$). Aquello supone una ventaja sobre cualquier otra forma de progresión numérica en

lo que se refiere a las posibilidades de ordenación y compartimentación del espacio. Lo que cuenta en el Modulator son, por lo tanto, sus extraordinarias propiedades combinatorias. En ellas se asienta la armonía “textórica”, la “acústica visual” de la composición (Le Corbusier, 1953, pág. 64); (Le Corbusier, 1953, pág. 148).

Como se ha dicho, las dimensiones armónicas del Modulator se obtienen de la combinación del número Φ y de una determinada dimensión referencial preestablecida. Siendo x la dimensión referencial se obtiene la sucesión numérica infinita:

$$x \cdot \Phi^{-n}, \dots, x \cdot \Phi^{-3}, x \cdot \Phi^{-2}, x \cdot \Phi^{-1}, x \cdot \Phi^0, x \cdot \Phi^1, x \cdot \Phi^2, x \cdot \Phi^3, \dots, x \cdot \Phi^n$$

Después de algunos ensayos, para que su utilidad sea universal, tanto para los usuarios del sistema métrico como para los del sistema de pies-pulgadas, Le Corbusier escogió, como base para el desarrollo de la progresión, una dimensión de 113 cm, basada en el sistema métrico decimal. Esto debido a que para el siguiente término de la sucesión se obtiene: $113 \cdot \Phi^1 = 182,8378\dots$ cm, dimensión que equivale a 6 pies, del sistema de pies-pulgadas, facilitándose de ese modo la conversión y posibilitándose la aplicación del sistema de medidas Modulator en los países que emplean ambos sistemas de medidas.

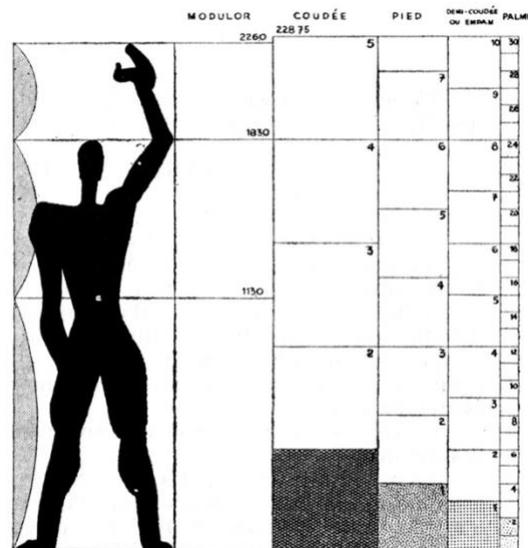


Ilustración 116. Le Corbusier, equivalencia de medidas del sistema Modulator en centímetros, codos y pies, 1950 (*Le Modulator*, 1950, pág. 59).

A partir de la dimensión base $x=113$ cm que, en el sistema Modulor, correspondería a la altura del ombligo de una persona de 6 pies (182,83... cm) de estatura, Le Corbusier definió una primera progresión geométrica continua, denominada Serie Roja, y, a partir del doble de esa dimensión, o la altura de la mano extendida sobre la cabeza, determinó una segunda progresión, bautizada como Serie Azul.

Así, si x es igual a 113 cm, tendremos los siguientes datos primordiales sobre los que se construye el sistema armónico de medidas:

$$\Phi = 1 + \sqrt{5} / 2$$

Altura referencial del ombligo: $x = x \cdot \Phi^0 = 113$ cm;

Estatura: $x \cdot \Phi^1 = 182,8378...$ cm, equivalente a 6 pies;

Altura de la mano extendida sobre la cabeza: $2x = 2x \cdot \Phi^0 = 226$ cm;

En las expresiones algebraicas: $113 \cdot \Phi^n$ y $226 \cdot \Phi^n$ se reúnen todos los valores infinitos de la Serie Roja y la Serie Azul. Una parte de estos valores, comprendida entre los 0,6 y los 95.280,7 cm apareció publicada en la página 84 de *El Modulor* (Ilustración 117).

DEMONSTRATION : VALEURS ET JEUX
VALEURS

Les valeurs numériques illimitées :

VALEURS EXPRIMEES EN SYSTEME METRIQUE				VALEURS EXPRIMEES EN SYSTEME PIED-POUCE			
SÉR. ROUGE : RO		SÉR. BLEUE : BL		SÉR. ROUGE : RO		SÉR. BLEUE : BL	
Cent.	Mètres	Cent.	Mètres	Pouces		Pouces	
95.280,7	952,80						
58.886,7	588,86	117.773,5	1.177,73				
36.394,0	363,94	72.788,0	727,88				
22.492,7	224,92	44.985,5	449,85				
13.901,3	139,01	27.802,5	278,02				
8.591,4	85,91	17.182,9	171,83				
5.309,8	53,10	10.619,6	106,19				
3.281,6	32,81	6.663,3	66,63				
2.028,2	20,28	4.056,3	40,56				
1.253,5	12,53	2.506,9	25,07	304" 962 (305")	609" 931 (610")		
774,7	7,74	1.549,4	15,49	188" 479 (188" 1/2)	376" 966 (377")		
478,8	4,79	957,6	9,57	116" 491 (116" 1/2)	232" 984 (233")		
295,9	2,96	591,8	5,92	72" 000 (72")	143" 994 (144")		
182,9	1,83	365,8	3,66	44" 497 (44" 1/2)	88" 993 (89")		
113,0	1,13	226,0	2,26	27" 499 (27" 1/2)	55" 000 (55")		
69,8	0,70	139,7	1,40	16" 998 (17")	33" 992 (34")		
43,2	0,43	86,3	0,86	10" 503 (10" 1/2)	21" 007 (21")		
26,7	0,26	53,4	0,53	6" 495 (6" 1/2)	12" 983 (13")		
16,5	0,16	33,0	0,33	4" 011 (4")	8" 023 (8")		
10,2	0,10	20,4	0,20				
6,3	0,06	12,6	0,12				
3,9	0,04	7,8	0,08				
2,4	0,02	4,8	0,04				
1,5	0,01	3,0	0,03				
0,9		1,8	0,01				
0,6		1,1					
etc...		etc...					

LE POUCE 2 %_m 539
LE PIED 30 %_m 48

— 84 —

Ilustración 117. Tabla de valores del sistema Modulor, 1950 (*Le Modulor*, 1950, pág. 84)

La siguiente ilustración, publicada en *El Modulor*, explica la correspondencia entre algunas de las dimensiones obtenidas para las dos series del sistema y las medidas de una persona y de los objetos con los que interactúa en el espacio. Le Corbusier debió apreciar el surgimiento de un gran número de dimensiones correspondientes a las medidas de los objetos útiles al hombre. El sistema se mostraba eficaz; había una textura compatible entre el ser humano y los valores Modulor (Ilustración 118).

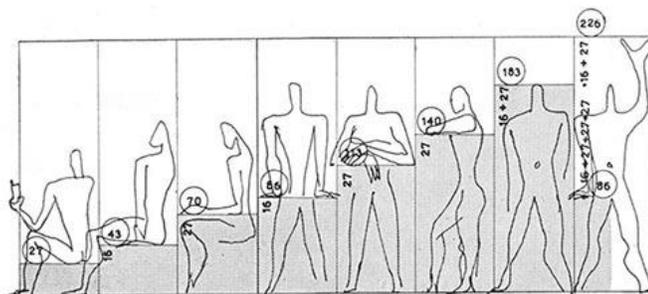


Ilustración 118. Le Corbusier, dimensiones del sistema Modulor y su relación con el cuerpo humano (*Le Modulor*, 1950, pág. 67).

3.4.3 Ajustes a la tabla Modulor publicada en 1950

La tabla de valores numéricos del Modulor, publicada en 1950, presenta errores de orden matemático. Al parecer el método empleado en los cálculos carecía de exactitud. Hoy en día es fácil obtener los valores exactos con una calculadora elemental o una hoja de cálculo. El software de hojas de cálculo de un sistema binario de 8 bits (las actuales computadoras) es confiable hasta el decimoquinto decimal. Parecería que Le Corbusier realizó los cálculos con un método más limitado, seguramente con 6 decimales, y con procedimientos geométricos y aritméticos restringidos; quizás con el empleo de una regla de cálculo, como era lo acostumbrado. El hecho es que los resultados publicados en *El Modulor* son inexactos. Acompañamos a continuación una matriz con los valores publicados y los valores correctos. En la columna de la izquierda están los valores que aparecen en la página 84 del libro. En el centro están los valores correctos. En la columna de la derecha se indica el diferencial de error entre unos y otros (Ilustración 119).

VALORES CORREGIDOS DEL MODULOR				
Exponente de Phi	Serie (azul o roja)	Modulor 2022 (cm)	Modulor 1950 (cm)	Diferencia (cm)
13	AZ	117746,4	117773,5	-27,0662
14	RO	95258,9	95280,7	-21,8340
12	AZ	72771,3	72788,0	-16,7019
13	RO	58873,2	58886,7	-13,4831
11	AZ	44975,1	44985,5	-10,3644
12	RO	36385,6	36394,0	-8,3509
10	AZ	27796,2	27802,5	-6,3375
11	RO	22487,6	22492,7	-5,1322
9	AZ	17179,0	17182,9	-3,9268
10	RO	13898,1	13901,3	-3,2188
8	AZ	10617,2	10619,6	-2,4107
9	RO	8589,5	8591,4	-1,9134
7	AZ	6561,8	6563,3	-1,5161
8	RO	5308,6	5309,8	-1,2053
6	AZ	4055,4	4056,3	-0,8945
7	RO	3280,9	3281,6	-0,7081
5	AZ	2506,4	2506,9	-0,5216
6	RO	2027,7	2028,2	-0,4973
4	AZ	1549,0	1549,4	-0,3730
5	RO	1253,2	1253,5	-0,3108
3	AZ	957,4	957,6	-0,2486
4	RO	774,5	774,7	-0,1865
2	AZ	591,7	591,8	-0,1243
3	RO	478,7	478,8	-0,1243
1	AZ	365,7	365,8	-0,1243
2	RO	295,8	295,9	-0,0622
0	AZ	226,0	226,0	0,0000
1	RO	182,8	182,9	-0,0622
-1	AZ	139,7	139,7	-0,0243
0	RO	113,0	113,0	0,0000
-2	AZ	86,3	86,3	0,0243
-1	RO	69,8	69,8	0,0378
-3	AZ	53,4	53,4	-0,0486
-2	RO	43,2	43,2	-0,0378
-4	AZ	33,0	33,0	-0,0270
-3	RO	26,7	26,7	-0,0243
-5	AZ	20,4	20,4	-0,0216
-4	RO	16,5	16,5	-0,0135
-6	AZ	12,6	12,6	-0,0055
-5	RO	10,2	10,2	-0,0108
-7	AZ	7,8	7,8	-0,0161
-6	RO	6,3	6,3	-0,0027
-8	AZ	4,8	4,8	0,0107
-7	RO	3,9	3,9	-0,0081
-9	AZ	3,0	3,0	-0,0268
-8	RO	2,4	2,4	0,0053
-10	AZ	1,8	1,8	0,0375
-9	RO	1,5	1,5	-0,0134
-11	AZ	1,1	1,1	0,0356
-10	RO	0,9	0,9	0,0188
-12	AZ	0,7	0,6	0,1019
-11	RO	0,6		

Ilustración 119. Tabla de valores del sistema Modulor. A la izquierda, los valores corregidos y a la derecha los valores que fueron publicados en 1950 (Elaboración propia).

3.4.4 Propiedades combinatorias del sistema Modulator

Las dos series Modulator sobresalen respecto a las progresiones musicales gracias a las propiedades combinatorias del número Φ . Le Corbusier llegó a la conclusión de que lo más destacado en el Modulator son las posibilidades de combinar valores de las dos series en la ordenación y compartimentación del espacio. En ellas se asienta la armonía “textórica” de la composición. “Lo que cuenta, en definitiva”, dice Le Corbusier, “es la recurrencia de valores que permiten infinitas combinaciones” (Le Corbusier, 1953, pág. 64).

Antes de emplear el Modulator en sus proyectos de arquitectura, él y tres de sus colaboradores: Gérald Hanning, Hervé de Looze y Jean Préveral, ensayaron sus propiedades combinatorias en una serie de composiciones a las que bautizaron con el nombre de juego de paneles [*Jeu des panneaux*] (Le Corbusier, 1950, pág. 98). Seis grupos de juegos de paneles aparecen publicados en el capítulo 3 de *El Modulator* (Ilustración 120). No se conocen más que esos seis¹³³. En ellos se puede apreciar que los ensayos combinatorios de Le Corbusier y su equipo fueron de naturaleza empírica, sin que posteriormente se empleara una metodología lógica-inductiva completa que permitiera elevar a conocimientos generales los resultados obtenidos. El análisis combinatorio del juego de paneles quedó pendiente, desde entonces, como una de las tareas para quienes quisieran continuar el estudio abstracto-geométrico del Modulator.

Todos los paneles de los 6 grupos publicados se obtienen de la división de un cuadrado, o un rectángulo, empleando combinaciones de un conjunto de hasta 8 valores de la serie $\Phi^n L / 2$. Si L es el segmento lateral de la figura objeto de partición, y $\{A, B, C, D, E, F, G, H\}$ son los ocho elementos del conjunto de dimensiones proporcionales de razón constante igual a Φ empleados en la partición del segmento L , obtenemos los siguientes valores para

¹³³ En el registro de los archivos de la Fundación Le Corbusier de París, no se halló ningún documento relativo a los juegos de paneles del Modulator. La visita a la biblioteca de la Fundación se realizó en el mes de Junio de 2018.

los 8 elementos del conjunto {A, B, C, D, E, F, G, H}: $A = \Phi^1 L/2$; $B = \Phi^0 L/2$; $C = \Phi^{-1} L/2$; $D = \Phi^{-2} L/2$; $E = \Phi^{-3} L/2$; $F = \Phi^{-4} L/2$; $G = \Phi^{-5} L/2$ y $H = \Phi^{-6} L/2$ (Ilustración 121).

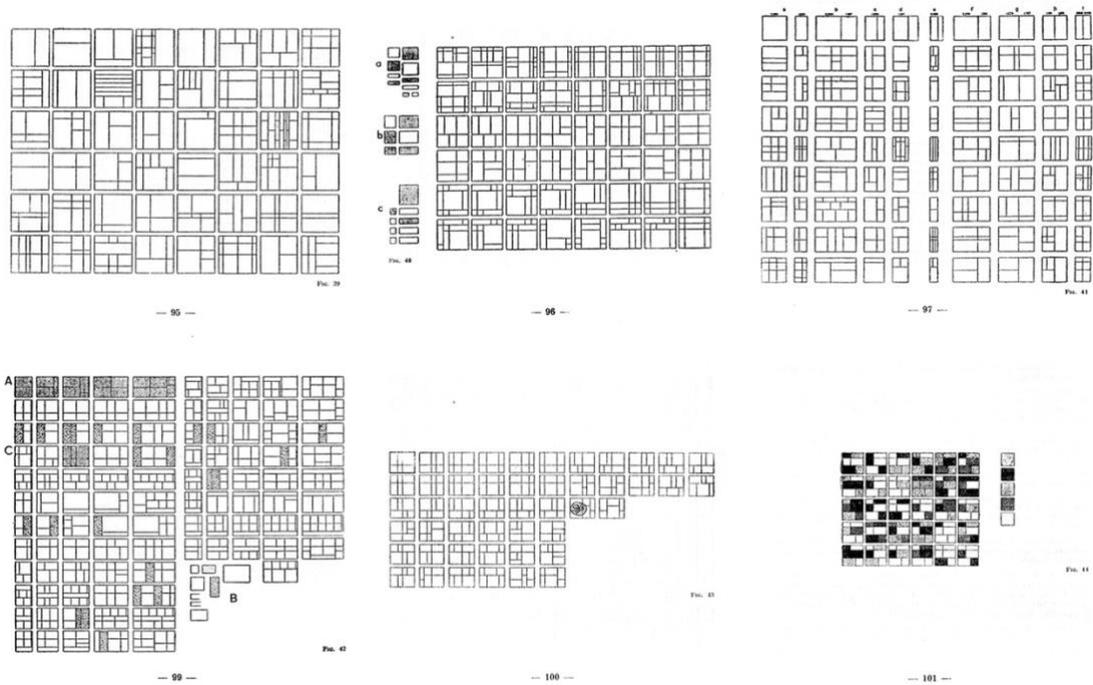


Ilustración 120. Le Corbusier, 6 grupos de paneles publicados en 1950 (*Le Modulor*, 1950, págs. 95-101).

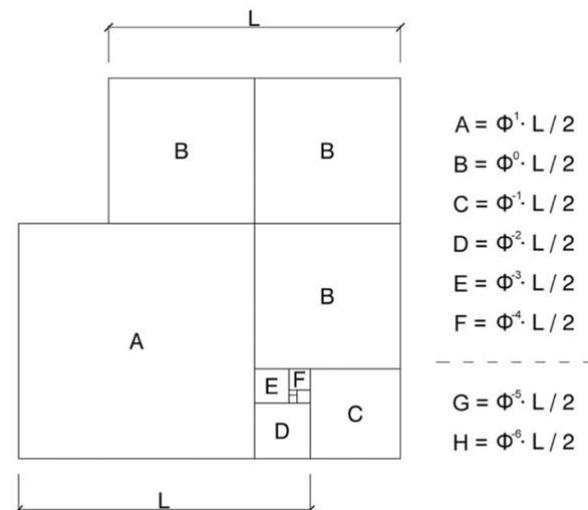


Ilustración 121. Representación gráfica del conjunto de 8 valores sucesivos de la serie Modulator empleados en los juegos de paneles (Elaboración propia).

Descripción de los 6 grupos de juegos de paneles publicados en *El Modulor* en 1950

Grupo de paneles reunidos en la figura 39

La figura 39 de *El Modulor* presenta 48 composiciones de juegos de paneles (Ilustración 122). Todas parten de la división de un cuadrado. Resultan los siguientes 5 valores de la Serie Roja: A, B, C, D, E; y los siguientes 4 valores de la Serie Azul: 2C, 2D, 2E, 2F. Las composiciones número 8, 11, 13 presentan valores residuales “R” ajenos al sistema.

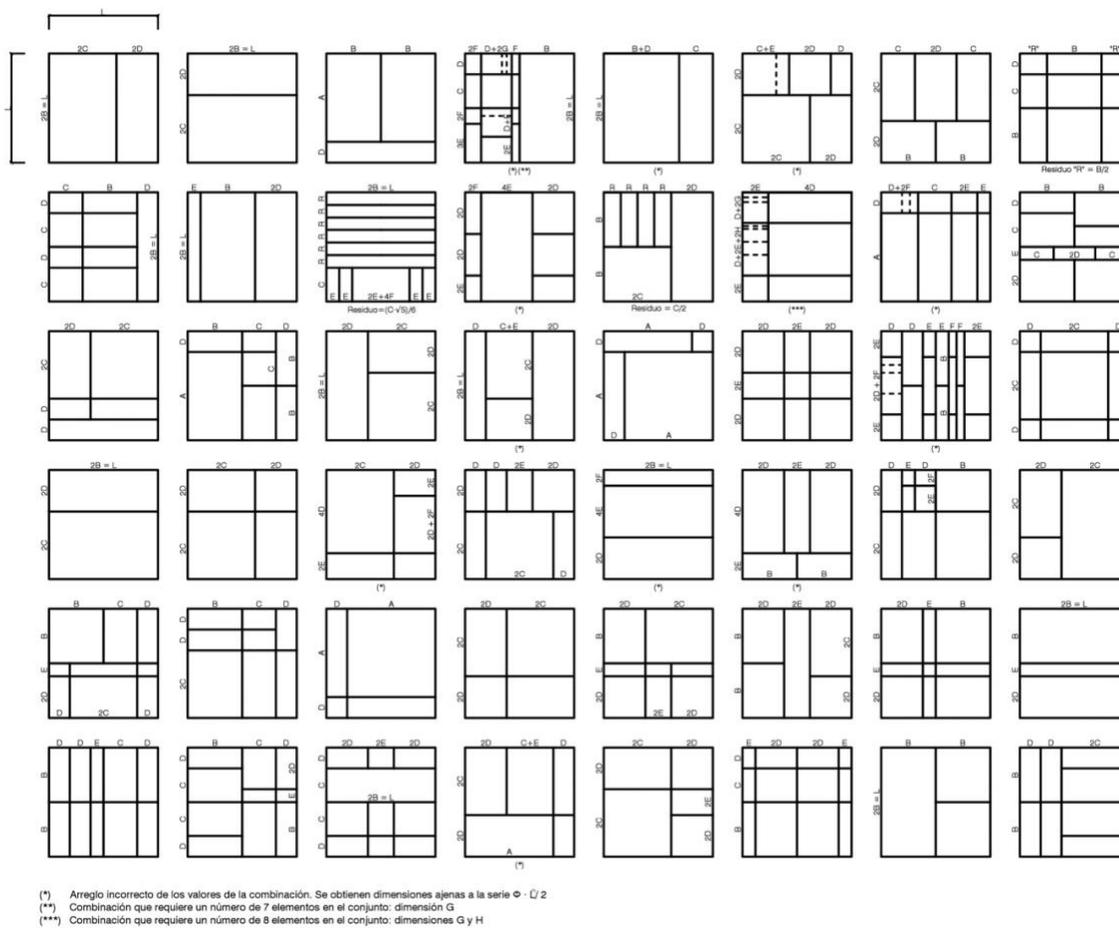


Ilustración 122. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 39 de *El Modulor* (Elaboración propia).

Grupo de paneles reunidos en la figura 40

La figura 40 de *El Modulor* presenta 48 composiciones de juegos de paneles (Ilustración 123). Todas parten de la división de un cuadrado. Se emplea un conjunto máximo de 5 valores del sistema. Las combinaciones empleadas son más regulares que las ensayadas en los juegos de paneles de la Figura 39. Resultan los siguientes 5 valores de la Serie Roja: A, B, C, D, E, F; y los siguientes 4 valores de la Serie Azul: 2B, 2C, 2D, 2E, 2F, 2G, 2H. No se presentan valores residuales “R” ajenos al sistema Modulor.

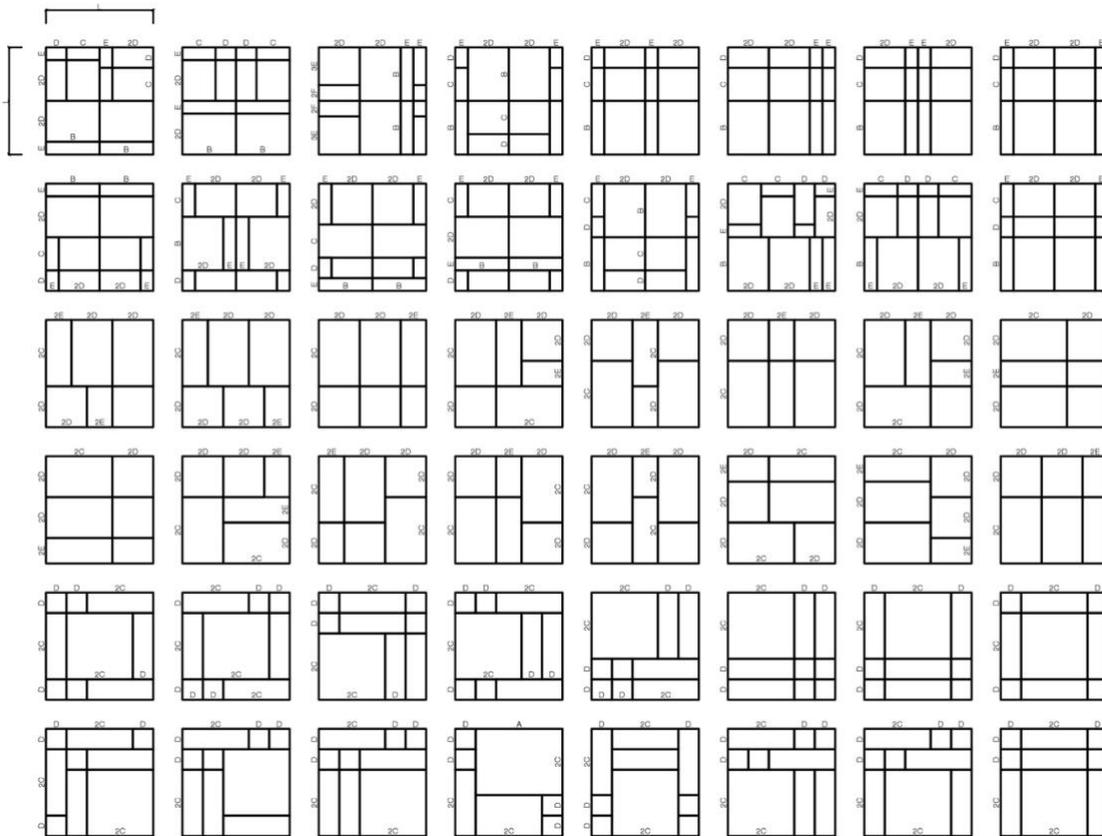


Ilustración 123. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 40 de *El Modulor* (Elaboración propia).

Grupo de paneles reunidos en la figura 41

La figura 41 de *El Modulor* presenta 90 composiciones de juegos de paneles (Ilustración 124). Estas parten de la división de distintos cuadrados y rectángulos (rectángulo 1:2, rectángulo áureo y rectángulo $\Phi:2$). En la mayor parte se emplea un conjunto máximo de 6

valores del sistema, excepto en las composiciones número 42, 46 y 86, en las que el conjunto de elementos es de 7 valores. Resultan los siguientes 6 valores de la Serie Roja: A, B, C, D, E y F; y los siguientes 5 valores de la Serie Azul: 2A, 2B, 2C, 2D, 2E. Resulta además un valor compuesto entre dos valores de la Serie Roja: C+E. No se presentan valores residuales “R” ajenos al sistema Modular.

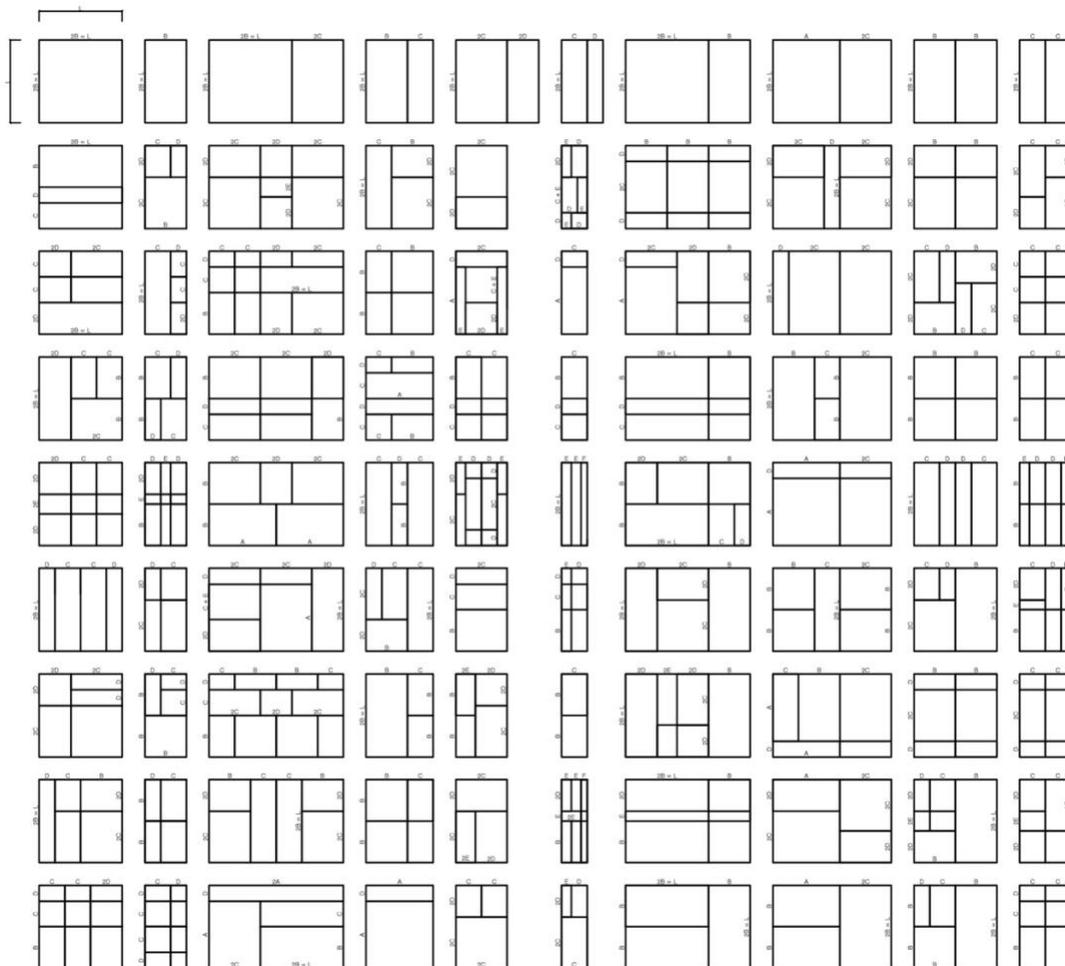


Ilustración 124. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 41 de *El Modular* (Elaboración propia).

Grupo de paneles reunidos en la figura 42

La figura 42 de *El Modular* presenta 101 composiciones de juegos de paneles (Ilustración 125). Estas parten de la división distintos cuadrados y rectángulos (rectángulo 1:2, rectángulo áureo y rectángulo $\Phi:2$). Se emplea un conjunto máximo de 8 valores del

sistema. Resultan los siguientes 4 valores equivalentes a A, B, D y G de la Serie Roja; y los siguientes 7 valores equivalentes a 2A, 2B, 2C, 2D, 2E, 2F y 2G, de la Serie Azul. Resultan además los siguientes valores compuestos: 4B, 4C, 4D, 5D y B+3E. No se presentan valores residuales “R” ajenos al sistema Modulor.

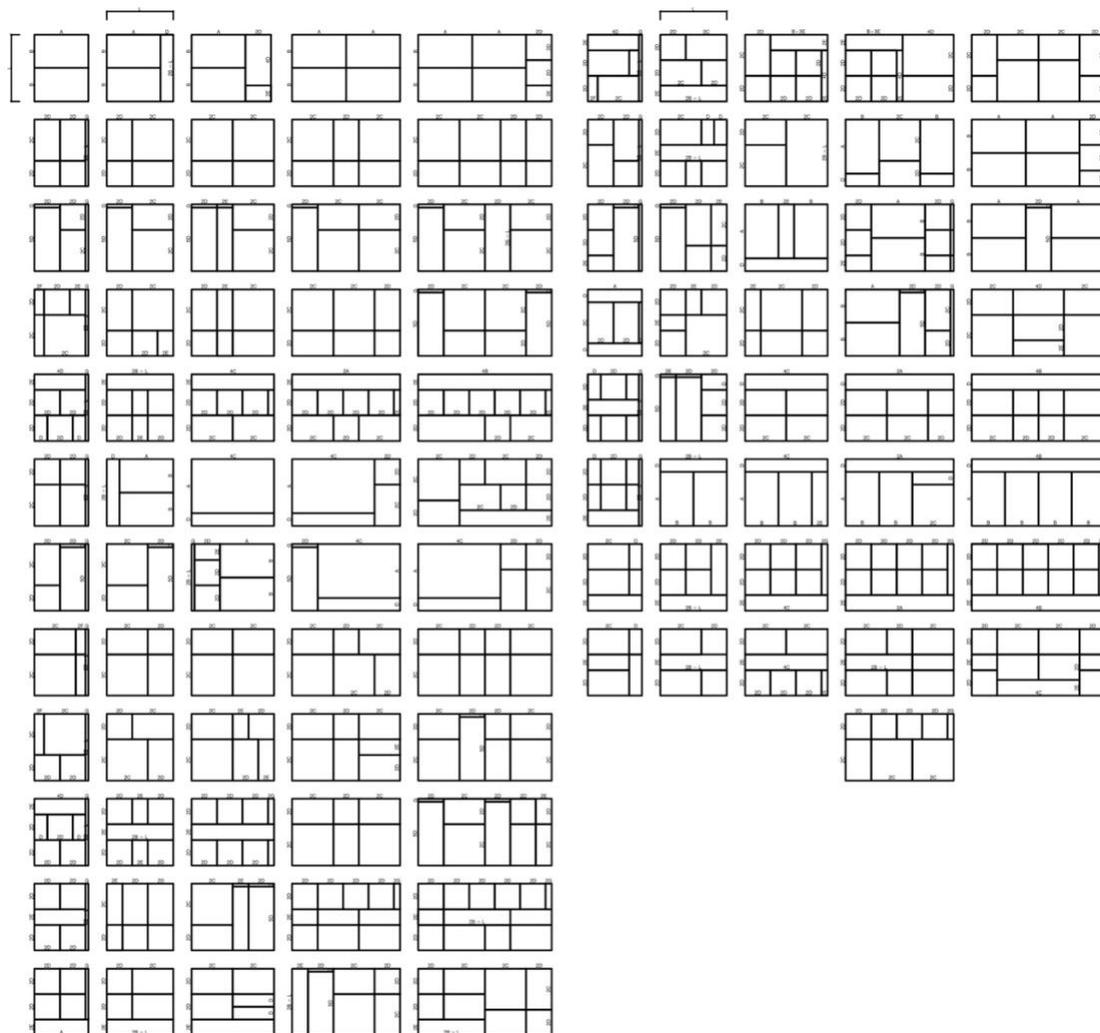


Ilustración 125. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 42 de *El Modulor* (Elaboración propia).

Grupo de paneles reunidos en la figura 43

La figura 43 de *El Modulor* presenta 48 composiciones de juegos de paneles (Ilustración 126). Estas parten de la división de rectángulos de razón $\Phi:2$. Se trata de permutaciones sobre las combinaciones B-B y B-C-D en el eje horizontal; y las combinaciones B-C o C-

C-D en el eje vertical; No resultan valores equivalentes a los de la Serie Azul. No se presentan valores residuales “R” ajenos al sistema Modulator.

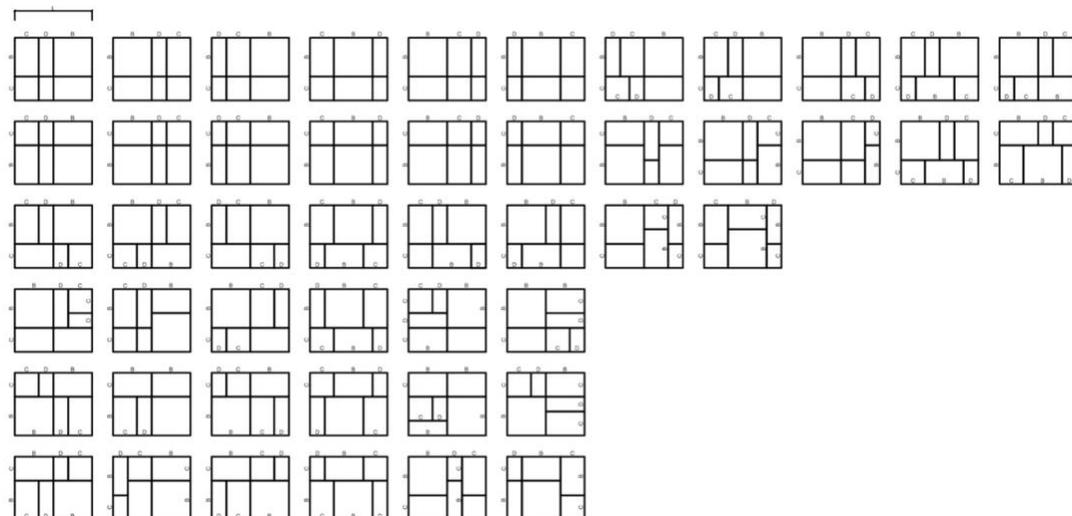


Ilustración 126. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 43 de *El Modulator* (Elaboración propia).

Grupo de paneles reunidos en la figura 44

La figura 44 presenta 30 composiciones de juegos de paneles (Ilustración 127). Todas parten de la partición de cuadrados. Se trata de permutaciones sobre las combinaciones 2B y 2D-2C en el eje horizontal; y las combinaciones 2D-2D-2E y 2D-2C en el eje vertical; No resultan valores de la Serie Roja. No se presentan valores residuales “R” ajenos al sistema Modulator.

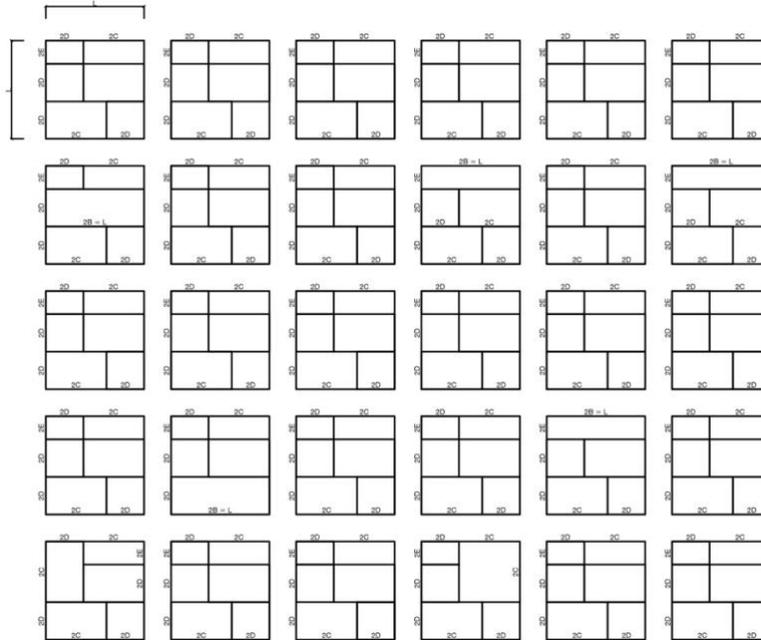


Ilustración 127. Estudio de las composiciones reunidas en la figura 44 de *El Modulor* (Elaboración propia).

3.4.5 Datos que arroja el estudio de los 6 grupos de juegos de paneles publicados en *El Modulor* en 1950

Las 6 figuras publicadas en *El Modulor* reúnen un total de 365 paneles cuadrados y rectangulares (Ilustración 120).

En ellos se emplea un conjunto máximo de 8 valores sucesivos de la serie. Es el conjunto $\{A, B, C, \dots, H\}$ (Ilustración 121).

En los 6 grupos de paneles publicados en 1950 se emplearon no más de 14 combinaciones para la compartimentación de la superficie con los valores del conjunto $\{A, B, C, \dots, H\}$ (Ilustración 128).

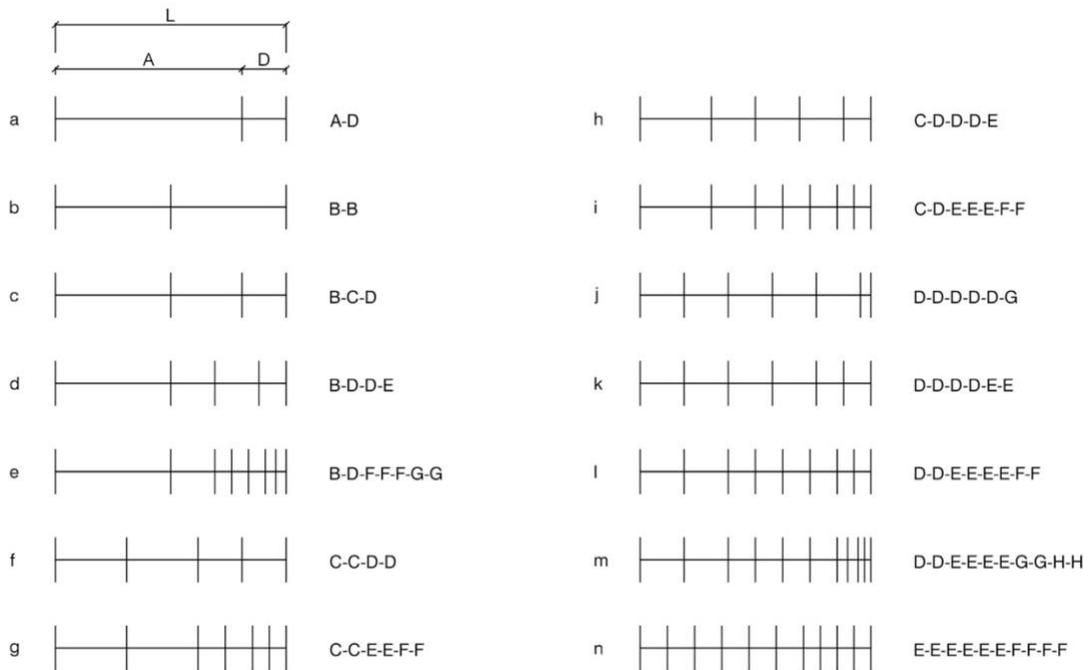


Ilustración 128. (14) Maneras de dividir un segmento halladas en los juegos de paneles cuadrados publicados en *El Modulor*, en 1950 (Elaboración propia).

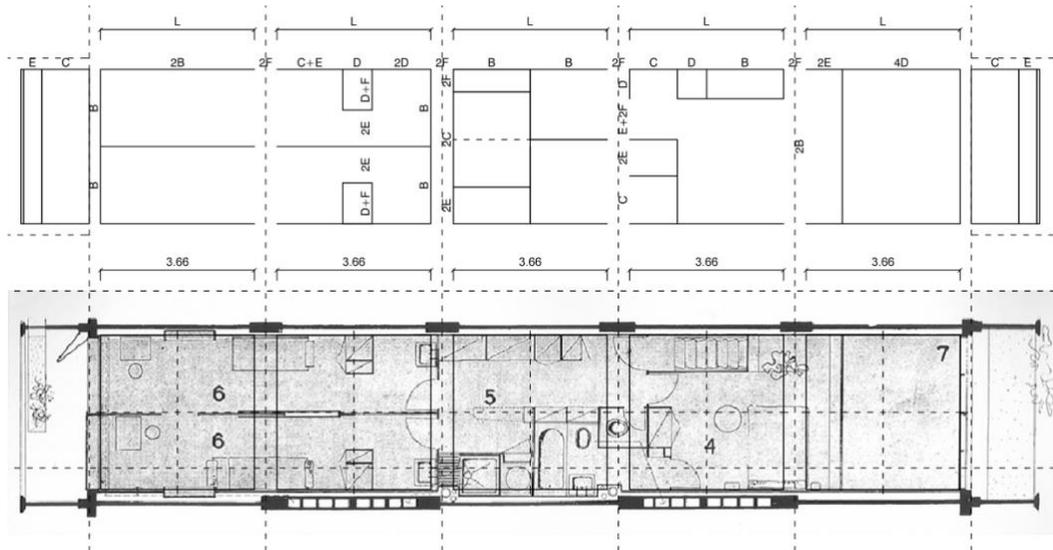


Ilustración 129. Combinaciones de valores Modulor presentes en una de las plantas tipo de la Unité d'habitation à Marseille (Elaboración propia).

Todas las combinaciones de valores Modulator presentes en una planta tipo de la Unité d'habitation à Marseille se hallaban trazadas previamente en los juegos de paneles publicados en 1946. Son las combinaciones: $B+B$; $C+3D+E$; $B+C+D$; $4D+2E$; $C+D+3E+2F$; $2C+2E+2F$; $2D+4E+2F$ (Ilustración 129). Las combinaciones entre valores del sistema emparentan topológicamente a todos los edificios resueltos con el Modulator. La combinación $C+D+3E+2F$, por ejemplo, atraviesa el área de aseos en los departamentos tipo superiores de la Unité y también el sencillo espacio interior del Petit cabanon.

La planta de una obra pequeña, como el Petit cabanon, se resuelve mediante la compartimentación de la superficie de acuerdo a alguna de las 14 combinaciones presentes en los 365 paneles publicados en *El Modulator*. Son las combinaciones: $A+D$; $2C+2D$; $C+D+3E+2F$ y $2C+2E+2F$. Pero aparecen también otras combinaciones: $B+3E+2F$ y $3D+3E+F$ que no se encuentran en ninguno de los 6 grupos de juegos de paneles publicados (Ilustración 130). Existen, por lo tanto, otras combinaciones de valores Modulator que no fueron descubiertas por Le Corbusier y sus colaboradores ¿Cuántas construcciones “textúricas” son posibles en el juego de paneles? ¿Cuáles son los límites combinatorios del sistema?

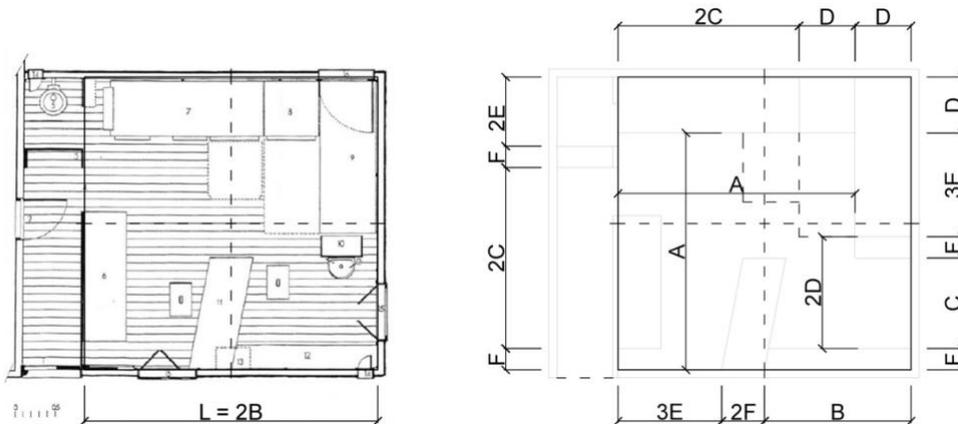


Ilustración 130. Combinaciones de valores Modulator presentes en la planta del Petit cabanon (Elaboración propia).

3.4.6 Visualización de las propiedades combinatorias del Modulo

Con el fin de visualizar las propiedades combinatorias del Modulo, se concluirá este estudio con la culminación del ejercicio de juegos de paneles que iniciaron Le Corbusier y sus colaboradores en 1946. La tarea consiste en dibujar todos los posibles paneles cuadrados compartimentados con los valores del conjunto $\{A, B, C, \dots, H\}$.

El método empleado fue el de la división de un segmento L mediante la incorporación gradual de valores sucesivos del sistema Modulo al conjunto: combinaciones admisibles con 2 valores $\{A, B\}$, con 3 valores $\{A, B, C\}$, con 4 valores $\{A, B, C, D\}$,

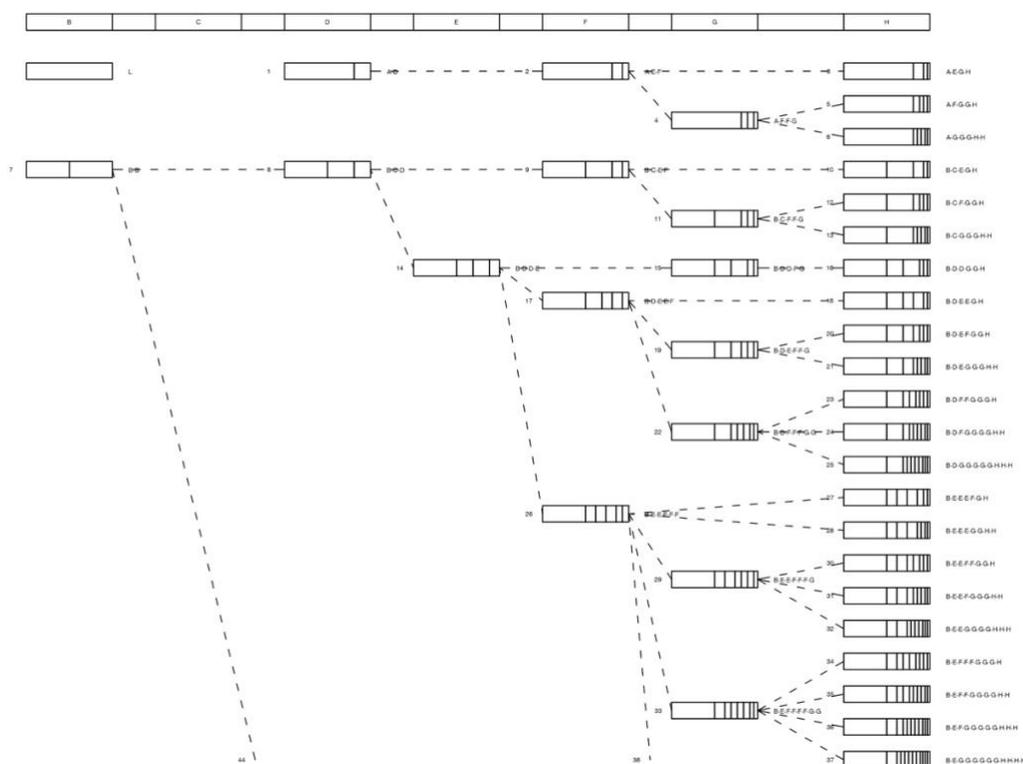


Ilustración 131. Método gráfico para derivar todas las combinaciones para dividir el segmento L con los valores del conjunto $\{A, B, C, \dots, H\}$; (Elaboración propia). El gráfico completo se encuentra en el Anexo B.

Con este método se hallaron las 265 posibles combinaciones para la división de un segmento L con el empleo exclusivo de hasta 8 valores sucesivos del sistema Modulo; los

valores del conjunto {A, B, C, ..., H}. Estas son las raíces de todos los paneles cuadrados posibles en el ejercicio de juego de paneles iniciado en 1946.

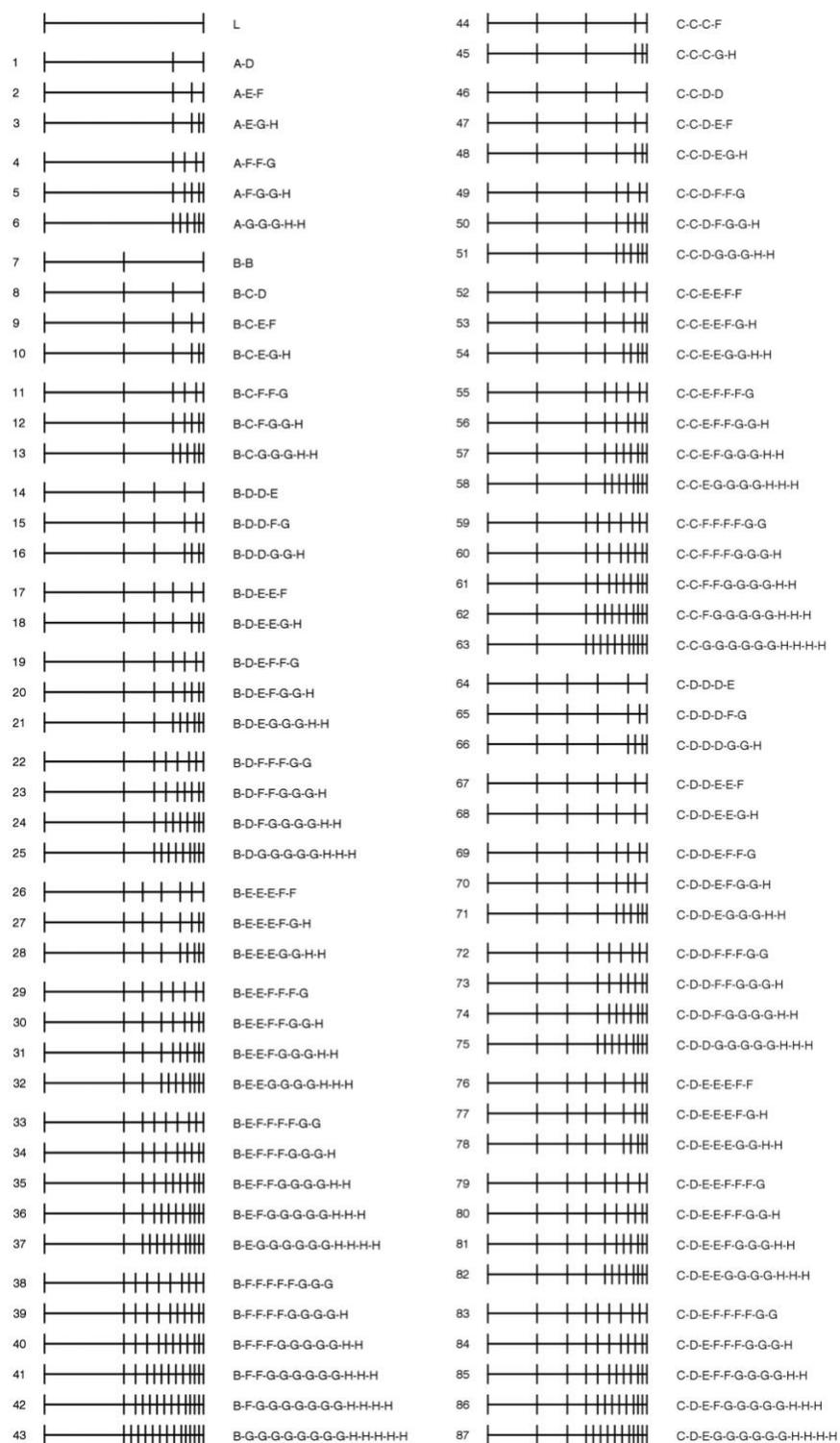


Ilustración 132. Combinaciones número 1 a 87 para la división de un segmento (L) con el empleo de hasta 8 valores sucesivos del sistema Modulor (Elaboración propia).

88		C-D-F-F-F-F-F-F-F-F	133		D-D-D-E-E-E-F-F
89		C-D-F-F-F-F-F-F-F-F	134		D-D-D-E-E-E-F-F
90		C-D-F-F-F-F-F-F-F-F	135		D-D-D-E-E-E-F-F
91		C-D-F-F-F-F-F-F-F-F	136		D-D-D-E-E-E-F-F
92		C-D-F-F-F-F-F-F-F-F	137		D-D-D-E-E-E-F-F
93		C-D-F-F-F-F-F-F-F-F	138		D-D-D-E-E-E-F-F
94		C-E-E-E-E-E-F-F	139		D-D-D-E-E-E-F-F
95		C-E-E-E-E-E-F-F	140		D-D-D-E-E-E-F-F
96		C-E-E-E-E-E-F-F	141		D-D-D-E-E-E-F-F
97		C-E-E-E-E-E-F-F	142		D-D-D-E-E-E-F-F
98		C-E-E-E-E-E-F-F	143		D-D-D-E-E-E-F-F
99		C-E-E-E-E-E-F-F	144		D-D-D-E-E-E-F-F
100		C-E-E-E-E-E-F-F	145		D-D-D-E-E-E-F-F
101		C-E-E-E-E-E-F-F	146		D-D-D-E-E-E-F-F
102		C-E-E-E-E-E-F-F	147		D-D-D-E-E-E-F-F
103		C-E-E-E-E-E-F-F	148		D-D-D-E-E-E-F-F
104		C-E-E-E-E-E-F-F	149		D-D-D-E-E-E-F-F
105		C-E-E-E-E-E-F-F	150		D-D-D-E-E-E-F-F
106		C-E-E-E-E-E-F-F	151		D-D-D-E-E-E-F-F
107		C-E-E-E-E-E-F-F	152		D-D-D-E-E-E-F-F
108		C-E-E-E-E-E-F-F	153		D-D-D-E-E-E-F-F
109		C-E-E-E-E-E-F-F	154		D-D-D-E-E-E-F-F
110		C-E-E-E-E-E-F-F	155		D-D-D-E-E-E-F-F
111		C-E-E-E-E-E-F-F	156		D-D-D-E-E-E-F-F
112		C-E-E-E-E-E-F-F	157		D-D-D-E-E-E-F-F
113		C-E-E-E-E-E-F-F	158		D-D-D-E-E-E-F-F
114		C-E-E-E-E-E-F-F	159		D-D-D-E-E-E-F-F
115		C-E-E-E-E-E-F-F	160		D-D-D-E-E-E-F-F
116		C-F-F-F-F-F-F-F	161		D-D-D-E-E-E-F-F
117		C-F-F-F-F-F-F-F	162		D-D-D-E-E-E-F-F
118		C-F-F-F-F-F-F-F	163		D-D-D-E-E-E-F-F
119		C-F-F-F-F-F-F-F	164		D-D-D-E-E-E-F-F
120		C-F-F-F-F-F-F-F	165		D-D-D-E-E-E-F-F
121		C-F-F-F-F-F-F-F	166		D-D-D-E-E-E-F-F
122		C-F-F-F-F-F-F-F	167		D-D-D-E-E-E-F-F
123		C-F-F-F-F-F-F-F	168		D-D-D-E-E-E-F-F
124		D-D-D-D-D-G	169		D-D-D-E-E-E-F-F
125		D-D-D-D-E-E	170		D-D-D-E-E-E-F-F
126		D-D-D-D-E-F	171		D-D-D-E-E-E-F-F
127		D-D-D-D-E-G	172		D-D-D-E-E-E-F-F
128		D-D-D-D-F-F	173		D-D-D-E-E-E-F-F
129		D-D-D-D-F-G	174		D-D-D-E-E-E-F-F
130		D-D-D-D-G-G	175		D-D-D-E-E-E-F-F
131		D-D-D-E-E-E	176		D-D-D-E-E-E-F-F
132		D-D-D-E-E-G	177		D-D-D-E-E-E-F-F
			178		D-D-D-E-E-E-F-F

Ilustración 133. Combinaciones número 88 a 178 para la división de un segmento (L) con el empleo de hasta 8 valores sucesivos del sistema Modulor (Elaboración propia).

Finalmente, al elevar al **cuadrado** el número de combinaciones halladas para el **segmento** L con el empleo de 8 valores sucesivos del sistema Modulor, obtenemos un número de 70225 combinaciones cuadradas: $265^2 = 70225$. Este número representa todas las combinaciones habidas en el Juego de paneles que estipularon Le Corbusier y sus colaboradores en 1946. Pero el número de paneles posibles es aún mucho mayor. Como ocurre con los códigos QR, si se toman en cuenta las variaciones de orden o posición de cada elemento del panel (las permutaciones), las posibilidades son suficientemente grandes—infinitas—a todos los efectos prácticos, como prometió Le Corbusier (Le Corbusier, 1953, pág. 64).



Ilustración 135. Código QR para acceder a la visualización de las 70225 combinaciones cuadradas posibles, en el juego de paneles, con los valores del conjunto {A, B, C, ..., H} del Modulor (Elaboración propia). <https://juegosdepaneles.blogspot.com/2022/10/blog-post.html>

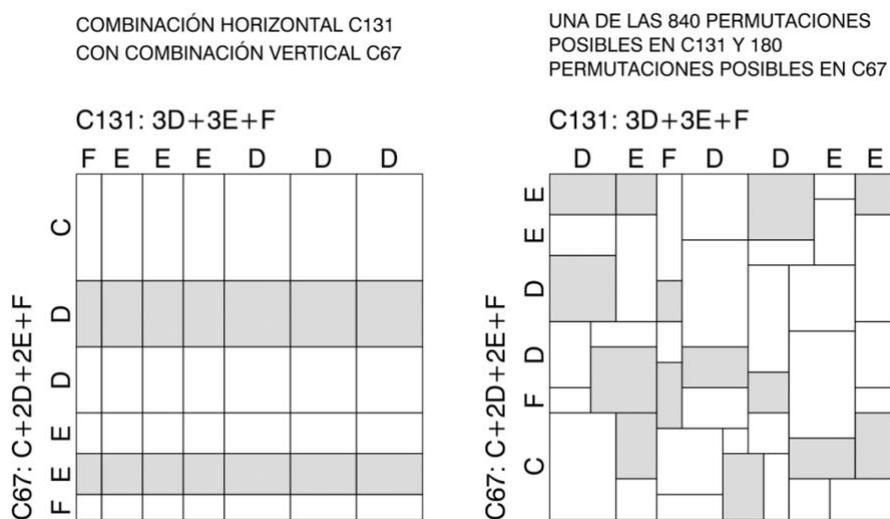


Ilustración 136. A la izquierda el panel que corresponde a la raíz horizontal C31 junto a la raíz vertical C67. A la derecha una de las posibles permutaciones con los elementos de ese panel (Elaboración propia).



Ilustración 137. Acceso al dominio web <https://juegosdepaneles.blogspot.com>

4 Conclusiones y recomendaciones

Conclusiones

Los personajes y los hechos tratados en este estudio pertenecen a un periodo de la historia que nos parece cada día más lejano. Hay que considerar que: 1. Los años que nos separan de Le Corbusier superan en número a los años que lo separaban a él de Semper; 2. Han transcurrido 100 años desde la publicación de *Vers une architecture* (1923), 3. La Ville Savoye (1929) será un edificio centenario dentro de poco, y 4. El Movimiento Moderno es ya un acontecimiento muy distante en la historia de la arquitectura ¿Qué se puede decir del Romanticismo alemán tardío, aún más antiguo y más apartado de los valores culturales predominantes en la actualidad?

Muchas cosas han cambiado para bien. Ante el juicio crítico de hoy resulta inaudito, incluso incorrecto, que el personaje femenino pase prácticamente desapercibido en las páginas de este documento¹³⁴. Los episodios de esta investigación están vacíos del elemento femenino, y ese es un asunto a impugnar al periodo al que se refiere el estudio. La mujer, o estuvo ausente, o no obtuvo mayor visibilidad en los cursos de la *École d'Art*, en los congresos del Deutscher Werkbund y en los contenidos de la revista *L'Esprit Nouveau*¹³⁵. Si hay algo de lo que puede enorgullecerse nuestro tiempo es de los logros obtenidos en la lucha de la mujer por la equidad y la justicia.

Las diferencias de sensibilidad entre la época de Le Corbusier y la de Semper pudieron ser muy grandes, como advirtió Joseph Gantner en 1927, pero parecería que no fueron tan marcadas comparadas con las diferencias que hay entre su tiempo y el nuestro. Ellos

¹³⁴ Las principales colaboradoras de esta investigación fueron todas mujeres, en respuesta y en procura de compensar esta forma de desequilibrio.

¹³⁵ En el taller de la Rue de Sévres número 35, la mujer tuvo un rol más destacado que el acostumbrado, para su tiempo. Lo tuvo, no sólo en la persona de Charlotte Perriand (1903-1999), pero también en las de Ingrid Wallberg (1890-1965) y Léonie Geisendorf (1914-2016).

podieron haber sido “como el día y la noche”, y, sin embargo, “sostuvieron la misma idea básica de la arquitectura” (Gantner, 1932, pág. 82). La globalización económica, tecnológica, política y cultural ha trastornado los valores en los que se basaba la Teoría del estilo. Nuestra noción del rol de la arquitectura en el mundo parece ser muy diferente a la que se tenía hace 100 años. Vivimos en las antípodas del Romanticismo. El rol de la industria y la tecnología es cada vez más dominante mientras que los “asuntos del espíritu” son cada vez más reducidos.

El estudio de los vínculos causales que unen a Le Corbusier con el legado teórico de Semper arroja, como resultado, que las ideas del teórico alemán llegaron—o al menos pudieron llegar—hasta el arquitecto suizo por muchas vías. El libro *Arte industrial tardorromano*, de Alois Riegl, que Le Corbusier adquirió en Atenas, en septiembre de 1911, parecería ser el vínculo causal más relevante que hubo entre ellos. Pero no son menos significativos los lazos que los aproximaron a través de Camilo Sitte, los miembros del Deutscher Werkbund, Auguste Klipstein y William Ritter. Tampoco fueron desdeñables, en ese aspecto, las vivencias del aprendiz de arquitecto en Austria y Alemania durante la última fase del Romanticismo alemán tardío. Entre ellas se destaca su devoción pasajera por los dramas musicales de Richard Wagner, amigo y coideario de Semper. Quien reconozca en el principio de causalidad un modo genuino de entender los fenómenos de la cultura, puede estar satisfecho con los descubrimientos realizados.

Pero más allá de los vínculos causales (que de cualquier modo siempre se podrán hallar) están los vínculos casuales, probablemente inexplicables, pero significativos, que hubo entre ellos. Sea que se puedan explicar desde el principio de causalidad o no, existen múltiples coincidencias significativas en el modo en que Semper y Le Corbusier entendían la arquitectura. Al fin y al cabo, nuestros dos personajes rechazaban las doctrinas deterministas. La *sincronicidad* de sus intereses y reflexiones se conjugaron en el modo comparable en que ambos entendieron el concepto *estilo*. Los dos afirmaban que la imagen que presenta la arquitectura está sujeta al espíritu artístico colectivo de cada época y de cada pueblo.

Las coincidencias significativas entre Semper y Le Corbusier se resumen en dos puntos fundamentales: 1) Los dos promulgaron la existencia de unas invariantes lógicas propias de la arquitectura e independientes de la materia y la técnica. Ambos defendieron la autonomía del arte y la arquitectura frente a la ciencia y a la industria.; y 2) Ambos llamaron a la integración de las artes—al estilo—en respuesta a las condiciones materiales y espirituales de su propia época. Sobre estos dos enunciados se construyen las teorías arquitectónicas de Semper, en *Der Stil* y de Le Corbusier, en *Vers une architecture*.

Una vez advertidos los vínculos causales y casuales entre Semper y Le Corbusier, no resultará extraño comprobar que las teorías del primero suministran los mecanismos teóricos para apreciar con mayor claridad la obra del segundo. Resulta esclarecedor observar cómo se manifestaron los coeficientes del estilo en la búsqueda de una arquitectura de época maquinista: La concepción del esqueleto estándar del sistema Domino, la adhesión de Le Corbusier al movimiento de los buscadores del *Espíritu Nuevo en las artes*, la formulación del plan libre, la incorporación de la cortina de vidrio y el *brise-soleil* y, finalmente, la propuesta de actualización de las reglas internas de la disciplina, con el Modulor. Desde la Teoría del estilo, toda esa cadena de acontecimientos parecería estar entrelazada.

Por último, ante la pregunta de si ¿fue el Modulor el producto arbitrario y la pretensión ingenua de su creador, o al contrario, constituyó un esfuerzo apreciable por establecer un vínculo entre la tradición y nuestro mundo no euclidiano?; las respuestas deducidas en el presente estudio, desde la Teoría del estilo, fueron: 1) **No**, el Modulor no fue un producto arbitrario, puesto que se correspondía con el espíritu que alimentó a las innovaciones y a la actualización de las reglas de otros productos culturales y científicos de su tiempo; 2) **Sí**, hasta cierto punto si hubo una pretensión ingenua de parte de su creador porque dicho espíritu, alimentado por los últimos vientos del Romanticismo, no tardó en extinguirse ante otro tipo de influencias. El Modulor tuvo sentido en su momento, en las condiciones actuales nos parece impracticable, a no ser que se lo emplee desde una “minoría de la disciplina paciente”; y 3) **Sí**, el Modulor constituyó un aporte a la teoría de las proporciones en el arte. Ese aporte está vigente y es probable que en el futuro se descubran nuevas aplicaciones a sus extraordinarias propiedades combinatorias.

A. Anexo: Sabio, correcto y magnífico

Una arquitectura del intelecto, la voluntad y la emoción

Charles Edouard Jeanneret comenzó a firmar con el nombre de Le Corbusier en una docena de artículos de la revista *L'Esprit Nouveau* que más tarde fueron reunidos para el libro *Hacia una arquitectura* (1923). En aquellos escritos apareció, también por primera vez, uno de sus enunciados más famosos: “*la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes dispuestos bajo la luz*”. El libro y la frase que contiene son considerados asuntos de conocimiento general, pero verdaderamente ¿se comprendió el mensaje? ¿están claros los principios y definiciones propuestos?, o es que ¿al tomarlos por conocimientos asimilados a la cultura arquitectónica hemos permitido que su contenido se desvirtúe por efecto de una mala traducción y de las consecuentes falsas interpretaciones que la han sucedido?

Las ediciones más difundidas en español, de *Hacia una arquitectura*, son reimpresiones de la traducción efectuada en 1964 por Josefina Martínez Alinari. La versión de esta renombrada traductora argentina es muy similar a la original en francés, incluso la diagramación y el formato se conservan. Uno puede confiar que está leyendo las ideas más o menos como fueron intencionadas inicialmente por su autor. En cuanto a la famosa frase, tanto en la versión original, como en la traducción al español de Martínez Alinari, ésta se presenta de dos maneras ligeramente distintas: la primera y la segunda vez dice “*el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes dispuestos bajo la luz*”; la tercera y cuarta vez se lee, en cambio, “*el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz*”, sin la palabra “*dispuestos*”¹³⁶. Es una diferencia muy sutil, un pequeño desvarío en la

¹³⁶ En el original en francés: “le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière”; y “le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière”.

redacción del autor, pero un indicio, además, de que seguramente, para él, la primera parte de la frase contenía la idea sustancial que deseaba transmitir.

La manía por lo nuevo

En cuanto a las publicaciones más difundidas de *Hacia una arquitectura* en inglés, hasta hace poco estas fueron reimpresiones inalteradas de una traducción de 1931 realizada por el escritor británico John Rodker¹³⁷, cuyos derechos tiene, en la actualidad, *Dover Publications, Inc.*, y que se publican desde hace más de ocho décadas con el título de *Towards a New Architecture*. Sobra decir que *Hacia una arquitectura* no es lo mismo que *Hacia una nueva arquitectura*, y que la diferencia en el encabezamiento altera irremediablemente el auténtico mensaje del libro. La supuesta necesidad de romper con la tradición, el origen del concepto “nueva arquitectura” y la distorsión que sufrió el pensamiento de Le Corbusier en el mundo angloparlante se deben, seguramente en gran parte, a la mala traducción al inglés del título y del contenido de su influyente libro. Le Corbusier no menciona nunca, a lo largo de este escrito, la necesidad de una “nueva arquitectura”, ni su rechazo indistinto a la arquitectura del pasado. En otros escritos él llama a una “arquitectura de los nuevos tiempos” o a una “arquitectura de los tiempos modernos”, pero no a una “nueva arquitectura”. Lo que sí hace, molesto por el resultado de última hora en el concurso del Palacio de las Naciones en Ginebra, es denunciar la ausencia de arquitectura en la obra de sus “*degenerados*” coetáneos de la *École des Beaux-Arts*. Por supuesto no dice nada en contra de la verdadera tradición arquitectónica heredada de los pueblos dichosos del pasado más remoto, e incluso destaca, en el mismo libro, la calidad arquitectónica de varios edificios de la antigüedad: el Partenón de Atenas, la Casa del Poeta Trágico en Pompeya, los ábsides de Miguel Ángel en San Pedro de Roma, por mencionar algunos de sus ejemplos arquitectónicos más preciados.

¹³⁷ John Rodker fue un escritor y poeta británico, al quebrar su empresa, a causa de la Gran Depresión, se dedicó a traducir literatura francesa, durante un corto periodo de tiempo.

Le Corbusier observa que en varios productos industriales de su tiempo hay más arquitectura que la que posee cualquier edificio surgido de las doctrinas de la Academia, y destaca la sensatez con la que fueron concebidos los objetos que no pudieron ser contaminados por la falsa arquitectura de Vignola y de la *École des Beaux-Arts*: aparatos telefónicos, automóviles, transatlánticos, aviones, silos y puentes. Es importante destacar que Le Corbusier nunca insinuó que los edificios debieran parecer transatlánticos, aviones o automóviles (aquella es otra desviación de su discurso), simplemente manifestó que los creadores de aquellas máquinas habían realizado un trabajo honesto y que los arquitectos tenían mucho que aprender de ellos en lugar de perder el tiempo con las nefastas doctrinas de la Academia.

El falso dilema entre modernidad y tradición en la arquitectura

Le Corbusier no tenía la intención de crear un nuevo estilo o tan sólo de proponer unos nuevos principios compositivos, sino que trataba, ante todo, de hallar un método que sustituyera a las decadentes imposiciones estilísticas académicas. Acerca de la supuesta ruptura del Movimiento Moderno con la tradición, Carlos Martí escribió sabiamente que:

Con frecuencia se utiliza el argumento de la “ruptura con la historia” como prueba para inculpar a la arquitectura moderna de todas las miserias de la ciudad contemporánea ... quienes no son capaces de separar y deslindar la propuesta de la cultura moderna de los intereses especulativos y las reducciones gremialistas que la han oscurecido y vampirizado, se están negando indirectamente la comprensión y el uso de un riquísimo legado de ideas y de instrumentos operativos que pertenecen ya, de hecho, al bagaje histórico de la arquitectura. A poco que se analice su trabajo, hoy resulta insostenible decir que Le Corbusier, Mies, o cualquiera de los maestros modernos, rechazan la experiencia histórica o ignoran la arquitectura del pasado. Con lo que rompe la arquitectura moderna es con la herencia de la ciudad ochocentista y esa ruptura es, a su vez, un intento de recomponer los vínculos con la tradición positiva de la construcción de la ciudad.” (Martí C., *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, Edicions UPC, Barcelona, 2000).

La tradición se perdió en la traducción

Además de leer un libro con el título profundamente deformado, fijémonos ahora en el modo en el que ha llegado al mundo angloparlante la famosa definición de arquitectura de Le Corbusier ¿Cómo han leído, durante estos ochenta años, los múltiples detractores y seguidores angloparlantes del Movimiento Moderno, las ideas de Le Corbusier? ¿Cómo leyeron Jane Jacobs, Philip Johnson, Robert Venturi o los Smithson su definición de arquitectura?

¡Atención, que no es un asunto trivial o insignificante!

Le Corbusier escribió los textos que integran *Hacia una arquitectura* en un momento crucial de su formación intelectual, al finalizar una etapa importante de su vida, su etapa de preparación como arquitecto, cuando comienza a llamarse a sí mismo Le Corbusier. Publica sus escritos diez años después de llegar a vivir en París, de trabajar con Auguste Perret y de su famoso *voyage d'Orient*. En esas circunstancias podemos confiar que la frase con la que define “arquitectura” no fue el producto casual de un momento de arrebató, debe haber estado muy convencido de lo que estaba escribiendo porque la continuará mencionando, insistentemente, en otros textos publicados a lo largo de su vida.

Al igual que en la versión original, la frase aparece cuatro veces en la versión inglesa. La primera y la segunda vez se lee lo siguiente: “... the masterly, correct and magnificent play of masses brought together in light”¹³⁸. La tercera vez es traducida como: “... the skilful, accurate and magnificent play of masses seen in light”, y la cuarta: “...the skilful, accurate and magnificent play of volumes seen in light”; es decir que evidentemente la traducción crea un barullo entre *masterly*, *skilful*, *correct*, *accurate*, *masses* y *volumes*, *brought together*, o, *seen in light*.

¹³⁸ Sin duda, dentro del contexto de la frase, el término *wise* en inglés resultaría más adecuado para traducir la idea de *savant* en francés.

Al parecer, tanto al traductor como a los lectores angloparlantes, desde hace ochenta años, les ha preocupado muy poco la imprecisión del empleo de los términos en la traducción de esta importante frase; y, sin embargo, esa falta de equivalencia semántica entre el texto de origen y el texto de la traducción, está desmereciendo a una verdadera y valiosa herencia cultural, tan antigua como nuestra civilización, basada fundamentalmente en el hombre como ser intelectual, moral y espiritual.

Cuando Le Corbusier define la arquitectura como “*el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes dispuestos bajo la luz*”, no emplea palabras de manera azarosa o gratuita, como lo habrán podido creer quienes han leído la versión traducida al inglés, sino que se refiere a unos valores muy precisos e importantes, unos ideales milenarios; milenarios en efecto puesto que sus preceptos no son nuevos y revolucionarios, ni se oponen a la tradición, sino que, al contrario, han pervivido a lo largo del tiempo conformando la verdadera tradición del pensamiento occidental, desde los primeros indicios de los pueblos helénicos hasta nuestros días. Los mismos ideales que Le Corbusier considera inherentes a la arquitectura aparecen en varias de las sentencias primordiales de los grandes pensadores, manifestados en términos de: verdad, bondad y belleza; mente, cuerpo y espíritu, cabeza, corazón y alma; en la Trinidad cristiana del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo; en la tríada pitagórico-platónica del intelecto, la virtud y la emoción; en la tríada aristotélica del logos, el ethos y el pathos; y en otras múltiples variaciones, pero que remiten siempre a las mismas propiedades desde un mundo inteligible, un mundo material y un mundo espiritual. La definición de arquitectura de Le Corbusier parte de una concepción platónica del Universo y de su correlación con el conocer, el obrar y el sentir humanos.

LO SABIO, el discernimiento de la verdad, es una necesidad metafísica o especulativa en el dominio de las esencias; LO CORRECTO, la inclinación a la bondad, es una necesidad moral en el dominio de la existencia; LO MAGNÍFICO, la experiencia de lo bello surge de la relación patética entre el dominio de las esencias y el de la existencia. Lo bello es entonces, según esta tradición de pensamiento, el esplendor de la unidad original en la multiplicidad de la existencia. Así lo afirmaron los pensadores que aportaron a la

construcción del pensamiento en Occidente, desde Plotino, hasta Hegel, desde Pitágoras hasta San Agustín.

Como ya hemos mencionado, la tradición intelectual basada en estos tres principios es extremadamente antigua, sus orígenes se remontan al misticismo egipcio y al dios Dyehuty, cuyo nombre en griego fue Tot o Hermes Trismegisto –Hermes el tres veces grande- el poseedor de las tres partes de la filosofía universal. La pervivencia y transmisión de esta remota tradición intelectual es admirable: Pitágoras, Platón, San Agustín, Santo Tomás, Descartes, Leibniz, Swedenborg, Goethe, Steiner, Emerson, Stravinski, Einstein, Le Corbusier, Borges..., el listado se podría extender muchísimo.

En el *Timeo* Platón se refiere a “la triada del mundo físico”. La concepción de que todas las cosas están compuestas de tres elementos, creados y posteriormente mezclados entre sí por el Demiurgo. Estos tres elementos corresponden a las ideas contemporáneas de la mente, el cuerpo y el espíritu que podemos considerar que poseemos las personas y, en distinto grado, las cosas. La verdad, la bondad y la belleza serán los ideales humanos que surgieron de esa concepción platónica del mundo. También dice Platón en otro diálogo, en *Fedro*, que : “Lo divino es belleza, sabiduría, bondad y cosas semejantes; por estas las alas del alma se nutren, y crecen rápidamente.” Los mismos ideales aparecerán múltiples veces en la religión, las ciencias y las artes de la cultura occidental.

En la frase de Le Corbusier los mismos tres ideales pero manifestados en forma de *lo sabio, lo correcto y lo magnífico*, constituyen una declaración de principios, son los fundamentos para alcanzar una noble meta: el restablecimiento de una auténtica arquitectura de su tiempo.

En el “iconostasio” del *Poema del ángulo recto* Le Corbusier dibuja, sin ofrecer ninguna explicación, una espada, una nube y una estrella. La espada, como en los arcanos menores del tarot, podría ser un símbolo de lo intelectual, de la razón y de la verdad. La nube, como en el poema *Nubes (I)* de Borges, sería el símbolo de la existencia material, de la vida, del cuerpo y de lo efímero:

No habrá una sola cosa que no sea

una nube. Lo son las catedrales
de vasta piedra y bíblicos cristales
que el tiempo allanará. Lo es la Odisea,
que cambia como el mar. Algo hay distinto
cada vez que la abrimos. El reflejo
de tu cara ya es otro en el espejo
y el día es un dudoso laberinto.
Somos los que se van. La numerosa
nube que se deshace en el poniente
es nuestra imagen. Incesantemente
la rosa se convierte en otra rosa.
Eres nube, eres mar, eres olvido.
Eres también aquello que has perdido.¹³⁹

La estrella sería entonces, en *El Poema del ángulo recto*, el símbolo de la existencia espiritual y de lo bello; quizás por eso de que “lo bello es el esplendor de la verdad” o porque la carta XVII del Tarot, llamada “La estrella” simboliza la belleza, representada por una joven desnuda vertiendo agua en el río. O seguramente también por otros símbolos de la Cábala o de la Francmasonería.

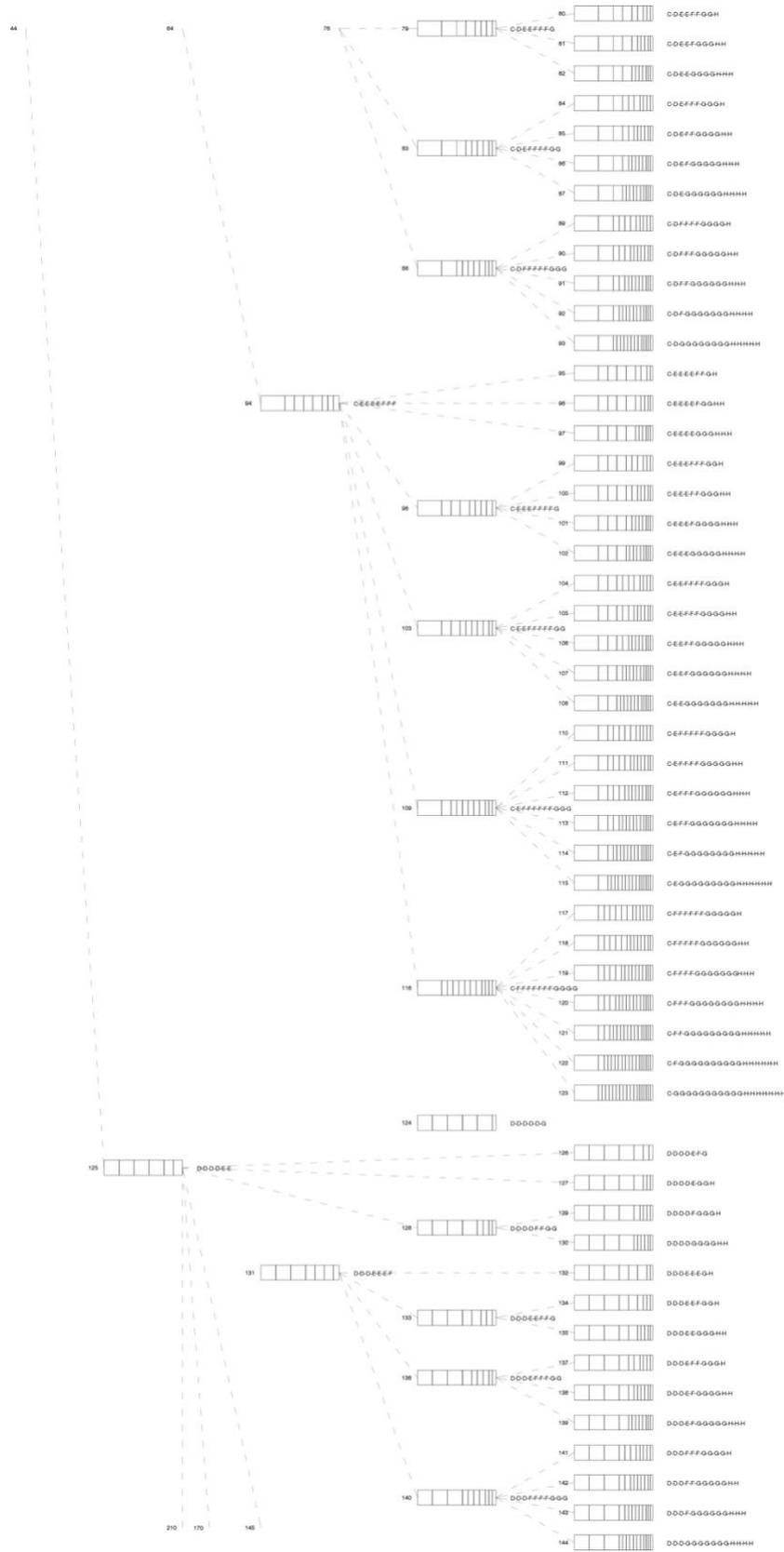
En fin, quedan muchas cosas por descubrir para quien quiera ir más allá de la ecuación limitada de: Le Corbusier = funcionalismo.

José Miguel Mantilla S.

Este texto fue escrito hace 10 años, el 28 de marzo de 2012.

¹³⁹ Borges J. L., *Obras completas 3, 1975-1985, Los conjurados*, Emecé, Buenos Aires, 2011.

B. Anexo: Método para obtener todas las combinaciones en la división del segmento L con los valores del conjunto {A, B, C, ..., H}.



Bibliografía

- Anderson, S. (2000). *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*. Cambridge: The MIT Press.
- Apollinaire, G. (2013). *Manifiesto cubista*. Cartagena: Cuadernos del Docente Museo Vicente Huidobro.
- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. París: Éditions Sic.
- Apollinaire, G. (1 de Diciembre de 1918). L'Esprit nouveau et les poètes. *Mercur de France*, 130(491), 385-396.
- Apollinaire. (2005). Notas del programa. En T. Doyle, *Erik Satie's ballet Parade: an arrangement for woodwind quintet and percussion with historical summary* (págs. 66-67). Baton Rouge: Luisiana State University.
- Aristóteles. (2004). *Metafísica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A.
- Armesto, A. (1993). *El aula sincrónica. Un ensayo sobre el análisis en Arquitectura*. Barcelona: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la U.P.C.
- Armesto, A. (2009). Arquitectura contra natura. Apuntes sobre la autonomía de la arquitectura con respecto a la vida, el sitio y la técnica. En B. Colomina, A. Jaque, J. Arnau, & A. Armesto, *Foro crítica: arquitectura y naturaleza* (págs. 79-119). Alicante: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante.
- Armesto, A. (2014). Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia. En G. Semper, *Escritos fundamentales de Gottfried Semper* (págs. 7-66). Barcelona: Fundación Arquia.

-
- Armesto, A. (5 de Julio de 2022). Entrevista. (J. M. Mantilla, Entrevistador)
- Baudelaire, C. (1861). Richard Wagner et Tannhäuser à Paris. *La Revue Européenne*, 460-485.
- Baudelaire, C. (2017). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Machado Libros.
- Behrens, P. (2002). Arte y técnica. En T. Maldonado, *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismark y Weimar* (págs. 100-114). Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Bernoulli, H. (1927). Eine grosse Epoche. *Das Werk*, 338-340.
- Blanc, C. (1867). *Grammaire des arts du dessin*. París: Henri Laurens Éditeur.
- Brooks, H. A. (1997). *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cameron, J. W. (1962). Apollinaire, Spuller and "L'Esprit Nouveau". *Romance Notes*, 4(1), 3-7.
- C.I.A.M. (1957). La carta de Atenas. *La carta de Atenas*. Buenos Aires: Editorial Contémpora.
- Cohen, J.-L. (2008). *France ou Allemagne ? Un livre inédit de Le Corbusier*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Colquhoun, A. (March 1990). The Le Corbusier Centenary. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 49, No. 1 (Mar., 1990), pp. 96-105, 49(1), 96-122.
- Colquhoun, A. (1995). *Essays in Architectural Criticism*. Chicago: MIT Press.
- Curtis, W. J. (2015). *Le Corbusier: Ideas and Forms*. London: Phaidon Press Limited.
- Deutschen Verein für Ton-, Zement- und Kalkindustrie E.V. (1911). Preisgericht zum Wettbewerb für Entwürfe zu Urnen und Grabsteinen. *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit Ein Bericht vom Deutschen Werkbund*. Jena: Eugen Diederichs.

- Dumont, M.-J. (2014). *Le Corbusier - William Ritter. Correspondance Croisée 1910 -1955. Lettres à ses maîtres III*. Paris: Éditions du Linteau, Fondation Le Corbusier, Archives littéraires suisses.
- Ferrater Mora, J. (1964). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Gantner, J. (1926). Die Vorträge von Le Corbusier in Zürich. *Das Werk*, XXX.
- Gantner, J. (1926). Jahresberichte. *Das Werk*, XXXVI.
- Gantner, J. (1932). Semper und Le Corbusier. En J. Gantner, *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart* (págs. 63-89). Wien: Anton Schroll & Co.
- Ghyka, M. (1953). *Estética de las proporciones en la naturaleza y las artes*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, S.R.L.
- Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. (J. Sainz, Trad.) Barcelona: Editorial Reverté, S.A.
- Goethe, J. W. (2007). *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Graham, J. (2014). Musique en fer forgé: Erik Satie, Le Corbusier and the Problem of Aural Architecture. *AA Files*, 3-15.
- Grasset, E. (1907). *Méthode de composition ornementale*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts.
- Gravagnulo, B. (1988). *Adolf Loos*. Madrid: Nerea, S. A.
- Gregotti, V. (1993). *Al interior de la arquitectura*. Barcelona: Edicions 62.
- Hegel, G. W. (2005). *Lecciones de estética*. México, D. F.: Ediciones Coyoacán, S. A.
- Hvattum, M. (2004). *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. New York: Cambridge University Press.

-
- Hübsch, H., Wiegmann, R., Rosenthal, C. A., Wolff, J. H., & Bötticher, C. G. (1992). *The German Debate on Architectural Style*. (H. F. Mallgrave, Ed., y W. Herrmann, Trad.) Santa Monica, United States of America: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Jeanneret, C. E. (1912). *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*. La Chaux-de-Fonds: Reimpreso por Da Capo Press, New York, 1968.
- Jeanneret, C. E., y Ozenfant, A. (Octubre de 1920). L'Esprit Nouveau. *L'Esprit Nouveau*, S/N.
- Jeanneret, A. (1921). Le sacre du printemps. *L'Esprit Nouveau*(4), 1953-1956.
- Jeanneret, C. E. y Ozenfant, A. (1975). *Après le cubisme*. Torino: Bottega d'Erasmus.
- Le Corbusier. (1923). *Vers une architecture*. Paris: Éditions G. Grès et Cie.
- Le Corbusier. (1925). *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Éditions G. Grès et Cie.
- Le Corbusier. (1925). *Urbanisme*. Paris: Éditions G. Grès et Cie.
- Le Corbusier. (1926). Architecture d'époque machiniste. (J. Pierre y D. Georges, Edits.) *Journal de Psychologie*, 325-350.
- Le Corbusier. (1928). *Une maison-un palais*. París.
- Le Corbusier. (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Les éditions G. Crès et Cie.
- Le Corbusier. (1946). L'espace indicible. *L'Architecture d'aujourd'hui*, pág. 17.
- Le Corbusier. (1950). *Le Modulor: Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*. Boulogne: Editions de l'architecture d'aujourd'hui.
- Le Corbusier. (1953). *Modulor 2: La parole est aux usagers*. Boulogne: Editions de l'architecture d'aujourd'hui.

- Le Corbusier. (1953). *El Modulor*. Buenos Aires: Editorial Poseidon.
- Le Corbusier. (1959). *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires: Infinito.
- Le Corbusier. (1959). *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Les éditions G. Crès et Cie.
- Le Corbusier. (1960). *L'Atelier de la recherche patiente*. Paris.
- Le Corbusier. (1964). *La ville radieuse*. Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie.
- Le Corbusier. (1966). *Mise au point*. París: Editions Forces Vives.
- Le Corbusier. (1987). *Voyage d'Orient Carnets*. (G. Gresleri, Ed.) Milan: Electra s.p.a.
- Le Corbusier. (1989). *Une maison un palais*. París: Editions Connivences.
- Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, S. L.
- Le Corbusier. (2002). *Choix de lettres*. Basel: Birkhäuser - Éditions d'Architecture. Le Corbusier y L'Eplattenier. (2006). *Le Corbusier - L'ettres à Charles L'Eplattenier*. Paris: Éditions du Linteau et ADAGP pour la Fondation Le Corbusier.
- Le Corbusier. (2005). *El viaje a Oriente*. Barcelona: Laertes, S.A.
- Le Corbusier. (2005). *El espíritu nuevo en la arquitectura; En defensa de la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Le Corbusier. (2006). *Le Poème de l'Angle Droit*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Le Corbusier. (2011). *Correspondance, L'ettres a sa Famille 1900-1925*. París: Infolio éditions.
- Le Corbusier. (2013). *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret* (Vols. 1-8). (W. Boesiger, Ed.) Zurich: Les Éditions d'architecture/Éditions Girsberger.
- Le Corbusier. (2013). Défense de l'architecture. En L. M. Labbé, & L. Pierre, *Le Corbusier: penser en architecture* (págs. 157-178). Strasbourg, France: Les cahiers philosophiques de Strasbourg.

-
- Le Corbusier. (2013). *Correspondance, Lettres à la Famille 1926-1946*. Paris: Infolio éditions.
- Le Corbusier y Ritter, W. (2014). *Correspondance croisé 1910-1955*. (M.-J. Dumont, Ed.) París: Éditions du Linteau, Fondation Le Corbusier.
- Le Corbusier. (4 de Marzo de 2019). Vida y obra de Le Corbusier contada por él mismo. *Teleproyecto N° 1351*. https://www.youtube.com/watch?v=t_bXHnfBa9A.
- Lipps, T. (1923). *Fundamentos de la estética*. Madrid: Daniel Jorro.
- Loos, A. (1993). *Adolf Loos, Escritos I, 1897/1909*. Madrid: El Croquis Editorial.
- Loos, A. (1993). *Adolf Loos, Escritos II, 1910/1932*. Madrid: El Croquis Editorial.
- Mallgrave, H. F. (1996). *Gottfried Semper: architect of the nineteenth century: a personal and intellectual biography*. Yale University Press.
- Marx, K. (2009). *El capital, crítica de política económica (Vol. 2)*. México: Siglo XXI editores, s.a.
- Martí, C. y Monteys, X. (1985). La línea dura. El ala radical del racionalismo 1924-34. *2C Construcción de la ciudad*, 2-17.
- Martí, C. (1993). *Las variaciones de la identidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Muthesius, H. (1994). *Style-Architecture and Building-Art*. Santa Mónica: The Getty Center.
- Munch, A. V. (2021). *The Gesamtkunstwerk in Design an Architecture: From Bayreuth to Bauhaus*. Denmark: Aarhus University Press.
- Nietzsche, F. (1988). *Consideraciones intempestivas*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Nietzsche, F. (2003). *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, S. L.

- Oechslin, W. (1987). *Allemagne: Influences, confluences et reniements*. En J. Lucan, *Le Corbusier une encyclopédie* (págs. 33 - 39). Paris: Éditions du Centre Pompidou/CCI.
- Oergel, M. (2019). *Zeitgeist – How Ideas Travel: Politics, Culture and the Public in the Age of*. De Guyter.
- Osthaus, K. E. (1911). *Material und Stil. Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit Ein Bericht vom Deutschen Werkbund* (págs. 23-29). Jena: Eugen Diederichs.
- Panofsky, E. (1989). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A.
- Platón. (2008). *Diálogos VI. Filebo, Timeo y Critias*. (M. Á. Durán, & F. Lisi, Trads.) Madrid: Editorial Gredos.
- Riegl, A. (1901). *The Main Characteristics of the Late Roman Kunstwollen* (1901). En C. S. Wood, *The Vienna School Reader* (págs. 87-03). Zone Books: New York.
- Riegl, A. (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. .
- Ritter, W. (1906). *Études d'art étranger*. Paris: Societé du Mercure de France.
- Rostand, E. (2018). *Cyrano de Bergerac*. Madrid: Edimat Libros.
- Rowe, C. (1976). *The Mathematics of the Ideal Villa*. En C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (págs. 1-27). Cambridge: MIT Press.
- Rowe, C. (1999). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ruskin, J. (2006). *La Biblia de Amiens*. Madrid: Abada Editores.
- Satie, E. (1996). *A Mammal's Notenook, The Writings of Erik Satie*. (O. Volta, Ed.) London: Atlas Press .

-
- Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- Schuré, E. (1900). *Souvenirs sur Richard Wagner. La première de Tristan et Iseul*. Paris: Perrin et Cie, Libraires Éditeurs.
- Semper, G. (1990). Los elementos básicos de la arquitectura. En J. M. León, *La casa de un solo muro*. Madrid: Editorial Nerea.
- Semper, G. (1990). Atributos de la belleza Formal. En J. M. Hernández (Ed.), *La casa de un sólo muro*. Madrid: Editorial Nerea S.A.
- Semper, G. (2004). *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. (H. F. Robinson, Trad.) Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Semper, G. (2013). *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica*. (J. I. Azpiazu, Ed. y J. I. Azpiazu, Trad.) Buenos Aires: Azpiazu Ediciones.
- Semper, G. (2014). *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*. (A. A. Aira, Ed. M. G. Roig, Trad.) Barcelona: Fundación Arquia.
- Sitte, C. (1901). *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien: Leipzig B.G. Teubner.
- Simone, R. D. (1989). *Ch. E. Jeanneret - Le Corbusier Viaggio in Germania 1910-1911*. Roma: Officina Edizioni.
- Schuré, E. (1921). *Les Grands Initiés. Esquisse de L'Histoire Secrète des Religions*. Paris: Librairie académique Perrin et Cie.
- Sequeira, M. (2008). *A cobertura da Unité d'Habitation de Marselha e a pergunta de Le Corbusier pelo lugar público*. Barcelona: ESTSAB.
- Templier, P. D. (1932). *Erik Satie*. París.
- Turner, P. V. (1987). *La formation de Le Corbusier. Idealisme et Mouvement moderne*. Éditions Macula.
- Urtubey, P. S. (2007). *Historia de la Música*. Buenos Aires: Edotorial Claridad S.A.

- Velásquez, V. H. (2012). *El libro abierto*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.
- Verzar, C. B. (December de 2014). After Burckhardt and Wölfflin; was there a Basel School of Art History? . *Journal of Art Historiography*(11).
- Viollet-Le-Duc, E.-E. (1866). *Dictionaire Raisonné de Architecture Française du XIe AU XVIe Siècle*. Paris: B. Bance, Éditeur.
- Wagner, R. (1911). *Mein Leben*. München: F. Bruckmann. A-G.
- Wagner, R. (2000). *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Wagner, R. (2013). *Arte y revolución*. Madrid: Casimiro Libros.
- Worringer, W. (1953). *Abstraction and Empathy, A Contribution to the Psychology of Style*. New York: International Universities Press.
- Wood, C. S. (2003). *The Vienna School Reader: politics and art historical method in the 1930s*. (C. S. Wood, Ed.) New York: Zone Books.
- Wittkower, R. (1970). Le Corbusier's Modulor. In *Four Great Makers of Modern Architecture*. New York: De Capo Press.