

COLECCIÓN DOCTORADO EN ARTE Y ARQUITECTURA

LE CORBUSIER Y GOTTFRIED SEMPER

EN EL ESPÍRITU DE UNA ÉPOCA MAQUINISTA

JOSÉ MIGUEL MANTILLA SALGADO

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Doctorado en Arte y Arquitectura



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa
Editora



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

COLECCIÓN DOCTORADO EN ARTE Y ARQUITECTURA

LE CORBUSIER Y GOTTFRIED SEMPER

EN EL ESPÍRITU DE UNA ÉPOCA MAQUINISTA

JOSÉ MIGUEL MANTILLA SALGADO

Colección Doctorado en Arte y Arquitectura

Le Corbusier y Gottfried Semper. En el espíritu de una época maquinista

Primera edición, 2025

© Universidad del Azuay

© Universidad Nacional de Colombia

© Facultad de Artes, Sede Bogotá

© José Miguel Mantilla Salgado

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Rector

Leopoldo Múnera Ruiz

Vicerrectora de Sede

Andrea Carolina Jiménez Martín

Vicerrectora de Investigación

Nubia Janeth Ruiz

Decano de la Facultad de Artes

Miguel Antonio Huertas Sánchez

Vicedecana de Investigación y Extensión

Jenny Astrid Vargas Sánchez

Vicedecana Académica

Mary Isbel Rodríguez Reyes

Coordinadora (e) Doctorado en Arte y Arquitectura

Mary Isbel Rodríguez Reyes

Asistente Doctorado en Arte y Arquitectura

Melisa Manrique Latorre

Director Centro de Divulgación y Medios (CDM)

Luis Fernando Medina Cardona

Asesoría editorial CDM

Ana Silva Fry y Daniela Guerrero Acosta

Coordinación editorial

Claudia Burgos Ángel

UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Rector

Francisco Salgado Arteaga

Vicerrectora Académica

Genoveva Malo Toral

Vicerrectora de Investigaciones

Raffaella Ansaloni

Directora de la Casa Editora

Toa Tripaldi

Corrección de Estilo

Priscila Verdugo

Diagramación

Priscila Delgado Benavides

ISBN: (impreso) 978-9942-577-30-6

ISBN: (digital) 978-9942-577-31-3

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso en PrintLab / Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador, 2025

COLECCIÓN DOCTORADO EN ARTE Y ARQUITECTURA

LE CORBUSIER Y GOTTFRIED SEMPER

EN EL ESPÍRITU DE UNA ÉPOCA MAQUINISTA

JOSÉ MIGUEL MANTILLA SALGADO



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa
Editora



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

TABLA DE CONTENIDO

Prólogo	12
Agradecimientos.....	20
Introducción	24
 CAPÍTULO I	
Vínculos «causales»	28
Dos naciones, dos épocas, dos arquitectos	31
Vínculos Le Corbusier/Semper en el discurso especializado.....	32
Un período de cambios.....	39
El legado de Semper en las teorías de Camillo Sitte	41
El legado de Semper en el Deutscher Werkbund	47
Le Corbusier en Alemania	48
Peter Behrens.....	53
Alois Riegl.....	55
En el despacho de Behrens.....	58
El legado de Semper en el viaje a Oriente	59
Wilhelm Worringer	61
Un vínculo causal satisfactorio	63
El legado de Semper en el espíritu del Romanticismo alemán tardío	63
Gottfried Semper y Richard Wagner	64
La síntesis de las artes	67
La obra de arte total y la Wiener Werkstätte.....	71
Las artes libres y la auténtica atmósfera del arte.....	72
El primer viaje de Le Corbusier a Viena.....	76
Lecciones de arte en la obra de Richard Wagner.....	78
Libertad y heroísmo románticos	81
La influencia de R. Wagner en el pensamiento de É. Schuré	83
<i>Les Grands Initiés</i> y la dualidad apolíneo-dionisiaca	85
El espíritu seductor de los pueblos de Oriente	88
De Viena a París (1908).....	92
W. Ritter: Un nuevo episodio en el espíritu del Romanticismo alemán tardío.....	95
Comentarios a los vínculos «causales»	103
 CAPÍTULO II	
Vínculos «casuales»	104
Un conflicto entre las caducas normas de la disciplina y las vertiginosas transformaciones de la realidad.....	106

El debate alemán sobre el estilo entre 1828 y 1911.....	108
El estilo como imagen cambiante del lugar y el tiempo.....	112
El concepto de estilo en las teorías de Semper.....	115
El concepto de estilo en los primeros escritos de Le Corbusier	121
El concepto de estilo en los artículos de <i>L'Esprit Nouveau</i> reimpresos posteriormente en <i>Vers une architecture</i> (1923)	124
El concepto de estilo en los artículos de <i>L'Esprit Nouveau</i> reimpresos posteriormente en <i>Urbanisme</i> (1925).....	130
El concepto de estilo en los artículos de <i>L'Esprit Nouveau</i> reimpresos posteriormente en <i>L'Art décoratif d'aujourd'hui</i> (1925)	136
Otras coincidencias significativas entre Semper y Le Corbusier	141
La visión de un museo ejemplar	141
Objeciones contra la apropiación del estilo de otros pueblos	144
Un interés común por las vasijas de cerámica	145
El reproche a las artes decorativas	148
Los dos sistemas de ideas que convergen en <i>El estilo</i>	151
El sistema de coeficientes intrínsecos del estilo.....	154
El sistema de coeficientes extrínsecos del estilo	160
Las artes en el espíritu de una nueva época.....	176
El espíritu nuevo en la pintura.....	177
El espíritu nuevo en la música	192
Comentarios finales a los vínculos «casuales»	196

CAPÍTULO III

La obra de Le Corbusier a la luz de la Teoría del Estilo de Semper 198

El radical formal del esqueleto estándar (década de 1910)	203
Más que un sistema constructivo.....	207
El cuarto muro de la habitación (década de 1930)	212
El arte textil del <i>brise-soleil</i>	215
El <i>brise-soleil</i> concebido desde una perspectiva estático-dinámica.....	228
Paneles de vidrio musicales	234
Pseudomorfas textiles y otras formas legítimas de adorno	239
Adornos legitimados en las leyes del arte de la tectónica	244
Formas de adorno sobre el eje vertical en la obra de Le Corbusier.....	251
Formas de adorno en anillo en la obra de Le Corbusier.....	258
Formas de adorno direccional en la obra de Le Corbusier	261
El espíritu artístico de una época maquinista (década de 1920).....	273
Erik Satie y la emancipación musical francesa.....	274

Una nueva concepción del tiempo y el espacio	281
La actualización de las reglas compositivas de la arquitectura conforme al espíritu de una época maquinista (década de 1940)	289
Reglas musicales trasladadas a la arquitectura.....	292
Ajustes a la tabla Modulor publicada en 1950.....	298
Propiedades combinatorias del sistema Modulor	300
Descripción de los seis grupos de juegos de paneles publicados en <i>El Modulor</i> (1950).....	302
Datos que arroja el estudio de los seis grupos de juegos de paneles publicados en <i>El Modulor</i> (1950).....	303
Visualización de las propiedades combinatorias del Modulor.....	305
 Conclusiones.....	 312
 Listado de figuras.....	 316
 Bibliografía.....	 322

Dedicado a mis alumnos.

PRÓLOGO

Le Corbusier y Gottfried Semper. En el espíritu de una época maquinista

En el título de este libro, fruto de su tesis doctoral, José Mantilla reconoce una suerte de complicidad intelectual y artística en un proyecto común entre dos arquitectos de distintos países y cuya existencia, en su mayor parte, se desarrolló en dos siglos sucesivos: Semper en el XIX y Le Corbusier en el XX, establecerían una misteriosa connivencia, no sabemos aún si contribuyendo a la formulación y manifestación del espíritu de la época maquinista en arquitectura o, sencillamente, compartiéndolo.

Pero, se engañaría quien creyera que este libro pretende ser una demostración. Se trata, más bien, de un ensayo que persigue encontrar respuestas a algunas preguntas, escogidas y formuladas por el propio autor, sin esperar de las respuestas una explicación sino solo una mejor comprensión sobre aquello que se desea conocer, sabiendo, además, que las preguntas, para que sean fértiles, necesitan ser abonadas con algunas sospechas.

En la introducción del libro, nos cuenta cómo fueron tomando forma aquellas conjeturas y cómo impulsaron una indagación sobre los personajes, sus ideas y sus obras y sobre el marco espacio-temporal en el que se movieron, con el objetivo de averiguar el carácter y el significado de aquello de lo que podrían estar hablando en esa conversación imposible a través del tiempo sucesivo. Con este libro, Mantilla crea un espacio donde les convoca para que puedan dialogar en público de modo que, ellos y el lector, estarán aquí simultáneamente presentes.

Inicialmente, no faltaban argumentos para alimentar las sospechas de las que hablamos: algunos conocidos, otros intuitos, casi todos dispersos. Haremos aquí un pequeño inventario de indicios, sin que esto pueda ser tomado como una imprudente revelación del desenlace de la indagación contenida en este libro, pues es lo contrario: un comentario sobre los comienzos, sobre el punto de partida y, por tanto, no es sino una incitación para aumentar la curiosidad intelectual del lector, en caso de que lea primero este prólogo:

1. En la Fundación Le Corbusier, Mantilla descubrió un testimonio importante: la reseña de una conferencia pronunciada en la Universidad de Zúrich por Joseph Gantner, en abril de 1927, titulada «Semper und Le Corbusier». Este arquitecto e historiador, que dirigió la revista *Das Neue Frankfurt* junto a Ernst May, encuentra, en una fecha muy temprana, similitudes entre los dos tomos de *Der Stil* (1860 y 1863) la extensa obra de Semper, y el pequeño libro de LC, *Vers une Architecture* (1923), y llega a reconocer que ambos «tienen la misma idea básica desde el principio». Mantilla había empezado a formular sus conjeturas mucho antes de encontrar esta indicación que, sin duda, debió constituir un buen estímulo para alentar

sus pesquisas. Nosotros invitaríamos a confrontar también *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852) con *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925).

2. La clarividencia de Semper sobre la universalidad del *ethos* del arte y de la arquitectura podría revelar y hacer comprensibles ciertos significados en la obra de LC y, este, representar a aquellos arquitectos del futuro a los que se refiere Semper en su conferencia de 1869 en Zúrich «Über Baustyle» [«Sobre el Estilo»]:

El público nos reprocha a los arquitectos, con demasiada severidad, nuestra pobreza creativa, ya que en ninguna parte se manifiestan con fuerza y convicción ideas nuevas de carácter universal e histórico. Pero estamos convencidos de que, allí donde tales ideas tomen la iniciativa, algunos de nuestros jóvenes colegas serán capaces de lograr proporcionarles el vestido arquitectónico más apropiado [*das geeignete architektonische Kleid*]. Hasta entonces, mientras ese momento llega, debemos arreglárnoslas para hacerlo lo mejor que podamos remitiéndonos a los Antiguos.

Si este fuera el caso de Le Corbusier, con una generación de por medio, habría que conceder al pensamiento teórico-crítico cierta capacidad predictiva. El lector comprobará que Mantilla descubre en el hacer y en el pensar del arquitecto suizo-francés esas «ideas nuevas de carácter universal e histórico», donde el término «universal» disuelve la tentación de ver una contradicción entre lo nuevo y lo histórico. Su labor habrá consistido en sincronizar dos momentos —que, en la historiografía, suelen aparecer como sucesivos—, o lo que, para nosotros, es lo mismo: iluminar el genuino significado de la noción de *tradición*, que no consiste en la aceptación acrítica de la herencia de nuestros abuelos sino en la comprensión, en profundidad, del *ethos* de la arquitectura, es decir, de su modo de ser característico, de sus reglas y formas propias; en fin, de su autonomía, aquello que le permite afrontar el cambio histórico sin sacrificar su propia identidad. Pero, Mantilla no consigue esa sincronía mediante un salto en el vacío entre dos puntos, sino respetando la historicidad de los hechos y de las ideas, y lo hace con autoridad y generosamente documentado.

Los dos arquitectos tomaron de la etnología y de la antropología lo necesario para no tener que recurrir a explicaciones fabuladas sobre los orígenes de su arte y no negaron la posibilidad de que los utensilios creados por la máquina, y la máquina misma, prestaran su lección objetiva al estilo que debía corresponder a su época. Hay que decir que Semper planteó con lucidez la posibilidad de ese deseable cambio —juzgando certeramente que se trataba de una misión colectiva y de largo trayecto—, pero tuvo que servirse, con resignación, del estilo renacentista, al que consideraba «el punto de partida del periodo moderno de desarrollo de las artes», mientras que LC, aceptando el reto, asumió la épica tarea de hacer su propia e individual aportación para conseguirlo.

3. El descubrimiento de que la arquitectura y la escultura de los Antiguos habían estado policromadas supuso una revelación de orden conceptual para Semper pues de ello dedujo un principio teórico: si una capa superficial de pintura (un finísimo revestimiento) suministraba los valores a los límites, valores de los cuales dependen, en gran parte, las cualidades fenomenológicas del espacio, habría que inferir que la arquitectura no sería otra cosa que el arte de la delimitación espacial, y no mera edificación. Construimos porque queremos delimitar y no a la inversa; y delimitamos porque queremos habitar y no al contrario. De la policromía, Semper derivará la sospecha de que, en el origen, la necesidad de construir sería de orden secundario, pues bastaría con disponer algunos tapices y alfombras para poder habitar:

La estructura o armazón que sirve para conservar, sostener, mantener fijos estos cerramientos espaciales son exigencias que no tienen nada que ver de modo directo con el espacio y la distribución espacial. Son ajenos a las primeras ideas arquitectónicas y en ese sentido no constituyen elementos determinantes de la forma (§ 60 de *Der Stil*).

Resulta clara la correlación entre dos de los conceptos lecorbusieranos —derivados de la estructura Dominó e incluidos en sus célebres cinco puntos: el de *planta libre* y el de *fachada libre*— y la definición que hace Semper en su *Teoría comparada de la Arquitectura*:

[...] tendremos oportunidad de mostrar cómo en los comienzos de la arquitectura, la techumbre, con sus columnas de soporte, por un lado, y, por otro, la delimitación vertical del espacio habitable suponen dos componentes esenciales sin ningún condicionamiento recíproco, es decir, independientes entre sí.

La cabaña caribeña muestra, analíticamente, la autonomía de los elementos delimitadores: suelo arreglado, techo, recinto, que Semper había descubierto ya, en su versión monumental, en arquitecturas como la china o la asiria. Lo que para él supuso una inducción empírica a partir de casos concretos particulares, LC lo supo convertir en un sistema deductivo de carácter concreto y universal, gracias a que, en su tiempo, la técnica para realizar losas rígidas que podían volar más allá de sus apoyos era ya muy asequible. Quedaban así liberadas de su rol mecánico la fachada y las divisiones verticales del espacio. LC acertó a definir el cerramiento vertical perimetral como *mur rideau* o muro cortina, y las divisiones interiores pasaron a ser delgados tabiques, equivalentes a tapices suspendidos: un *procedimiento* antiquísimo hallaba, con el «techo sin vigas» de Maillart, su formulación sistemática. Dice LC en su conferencia «Las técnicas son la base misma del lirismo» (*Précisions*, 1930):

Tenemos ante nosotros solo algunos postes redondos o cuadrados de 20 a 25 cm de diámetro; la luz está alrededor ¡Qué libertad para disponer los órganos de una vida privada [...] Y todas las contigüidades o todas las separaciones deseables, puesto que no vamos a construir paredes sino tabiques —de corcho, de paja, de hojalata, de virutas, de todo lo que se quiera—. Estos tabiques no tienen peso; pueden apoyarse sobre la losa de hormigón armado del piso, pueden detenerse antes de llegar al techo, no tienen necesidad de apoyarse en los postes, pueden ser rectilíneos o curvos, según se quiera. Cada uso tendrá la superficie que le corresponde.

4. Los dos plantearon críticamente el problema de las artes decorativas en el contexto cambiante en el que las «artes técnicas», como denominaba Semper a las artesanías —cediendo el paso a los productos de la máquina—, pasaban a una posición subalterna y desorientada. Ambos reconocieron su profundo significado antropológico y Semper halló un fundamento para su teoría sobre el estilo [*Der Stil*] al postular que el Arte Textil instauraba los motivos decorativos primordiales [*Urmotiven*], pasando a ser el modelo ejemplar del cual procederían los de las otras artes técnicas.

Le Corbusier sintió gran interés por los tapices y por la cerámica. En su juventud, pasó largas horas en la Biblioteca Nacional de París, copiando los motivos ornamentales de estas artesanías, recogidos por Owen Jones en su *Gramática del ornamento*; motivos como el ajedrezado y la greca emergerían como morfologías estructurantes, en su *lotissement a alvéoles* el primero, y en los *redents* el segundo; la conjunción de los dos motivos ofrecería, simultáneamente, una respuesta a la escala de la arquitectura y del urbanismo. La analogía entre casa y ciudad puede verse en la comparación que hace LC en la página 76 del Volumen I, de la *Obra Completa*. El patrón alveolar da lugar a un damero o ajedrezado que equivale, en definitiva, al ligamento propio del tejido más elemental llamado tafetán.

Alveolar significa que, en vertical, al lado de un espacio «ocupado» por una habitación o aula, habrá un espacio «desocupado», techado pero poco o nada cerrado, un porche; mientras que, en horizontal, al aula que «ocupa» le corresponde un espacio recintado, poco o nada cubierto, un patio, que desocupa. Esta composición —con un interés plástico evidente cuando la luz solar pone de manifiesto el idilio entre lo cóncavo y lo convexo—, responde a lo que Semper designaba como «euritmia alternante», simetría traslativa que se manifiesta, por ejemplo, en la cadencia triglifo-metopa en el friso dórico. La arquitectura moderna preferirá este orden al más jerárquico de la simetría bilateral —del que abusó la arquitectura *beauxartiana*—, en muchos casos sin percibir que, como dice Semper, «lo simétrico, tomado en sentido estricto, no constituye más que una parte, una fracción, de un todo eurítmico» (*Prolegómenos*).

El concepto de *Stoffwechsel* o *pseudomorfia*, crucial en la *Teoría de la belleza formal* de Semper y en su *Estética práctica*, consiste en la metamorfosis de una forma surgida de su utilidad o del modo en que ha sido confeccionada, en una forma decorativa; Semper patrocinará esta decoración pseudomórfica. Aquellos tabiques de corcho, de paja, de hojalata, podrían ser pseudomorfos de tapices. Lo que hace LC, pasando de una configuración ornamental a una morfología estructural, sería la operación inversa: por tanto, la forma útil y la forma bella compartirían algunas leyes. En su adolescencia en La Chaux-de-Fonds, LC adquirió destrezas artesanales y pudo experimentar la lógica de los motivos decorativos a partir de la estilización de elementos naturales.

5. Vimos que la policromía convenció a Semper de la supremacía de lo espacial en el ser de la arquitectura. Tras la devoción por el color blanco —la *Loi du Ripolin*— LC publicó un manual práctico, *Polychromie Architecturale* (en 1931 y 1959), para Salubra, una marca de papeles pintados. Las colecciones de color estaban pensadas como series armónicas, de manera similar a como se organizan los sonidos en el teclado de un piano, de ahí la denominación de *claviers de couleurs*, una invitación a entender la sinestesia como una versión sublimada de pseudomorfía.

6. La arquitectura y la música, y su íntima relación, jugaron para Semper y LC un papel cardinal. Richard Wagner estuvo presente, de distinta manera y con alta significación en sus vidas, aunque ambos acabaron siendo críticos con la ideología artística del músico.

Los valores de los límites no proporcionan todas las cualidades al espacio arquitectónico ya que este requiere también del número: proporción como relación de distancias entre límites, y escala: relación con las dimensiones del cuerpo humano. Con la invención del *brise soleil*, LC satisfacía no solo una cuestión práctica sino también plástica, de orden visual: podía hacer sensible la proporción y la escala.

Semper, en su *Teoría de la belleza formal*, afirma:

La tectónica, como arte cósmica, forma una tríada con la música y la danza puesto que, cada una en su ámbito, no son artes de imitación [...] El ideal de la tectónica es el cosmos estático; el de la música, el cosmos dinámico [...] El autor tiene muy presente que tratar el tema de la tectónica desde una perspectiva estático-dinámica no será una tarea fácil.

Mantilla, movido por la inicial sospecha, acepta el desafío de descubrir si LC se planteó esta difícil tarea. La respuesta se halla en la invención del Modulor y del *brise soleil* y en su combinación. Esta parte constituye, a nuestro juicio, el momento álgido de la contribución cognoscitiva del autor del libro, allí donde su imaginación heurística produce los más brillantes descubrimientos.

José Mantilla ha manifestado siempre, o al menos desde que lo conozco, una inclinación por el número y no tanto por los números, como si fuera un superviviente de la persecución que sufrieron los pitagóricos; una preferencia por la dimensión cualitativa y significativa antes que por los aspectos cuantitativos; un fuerte apego por la noción de *relación*, por la proporción y no por la extensión. En definitiva, una predilección rigurosa por la formalidad, por la forma. Entonces, no es casual, ¿o sí?, que su educación y formación incluya la música y la arquitectura, sin que importe saber qué fue primero, si la *inclinación por* el número o la *inclinación hacia* estas disciplinas.

Creemos que este libro es muy útil porque abre la mente a la comprensión de la misteriosa naturaleza de la arquitectura como arte técnica, y es hermoso porque se contagia de la belleza de ese misterio. En estos tiempos, que alguien se empeñe en reflexionar sobre la autonomía de la arquitectura para rescatarla de su alienación heterónoma merece, sin duda, nuestro reconocimiento.

Antonio Armesto Aira

AGRADECIMIENTOS

Este libro es el resultado de diez años de trabajo: ocho dedicados a la investigación y redacción y otros dos a la edición y adaptación al formato que se presenta en la actualidad. En este proceso participaron muchas personas, a quienes estoy profundamente agradecido.

Expreso mi agradecimiento a Ricardo Daza Caicedo, por su amistad y por la valiosa orientación brindada a lo largo del proceso investigativo que culminó en la presente obra. La confluencia de intereses en torno a la figura y el pensamiento de Le Corbusier fue un factor decisivo en la orientación de mis estudios e indagaciones en el marco del Programa de Doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.

Es igualmente imperativo expresar mi gratitud a Antonio Armesto Aira, otro gran maestro y amigo, cuya generosa ayuda ha sido fundamental en todas las fases de desarrollo de este libro. Las conversaciones sostenidas con él durante los últimos veinte años han representado para mí un estimulante desafío intelectual. Su labor como editor, recopilador y redactor del prólogo del libro *Escritos fundamentales de Gottfried Semper* merece un reconocimiento especial, por la influencia decisiva que dicha obra tuvo en el rumbo de mi investigación. Recibí ese libro de sus manos en el momento más oportuno. Ricardo, a través de sus investigaciones sobre Le Corbusier, y Antonio, mediante sus estudios sobre Semper, iluminaron mi camino. Este trabajo habría sido inconcebible sin sus enseñanzas.

Deseo expresar también mi agradecimiento a los profesores Víctor Velásquez, Fernando Arias, Silvia Arango y Jorge Ramírez, docentes del Programa de Doctorado en Arte y Arquitectura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, por los valiosos aportes académicos brindados en el transcurso de mi formación doctoral.

Extiendo mi gratitud, de manera especial, a Claudia Burgos Ángel, coordinadora editorial y mi cómplice en la prolongada tarea de revisión del manuscrito; a Priscila Verdugo, por su colaboración en la corrección de estilo; y a María Victoria Guerra y Priscila Delgado, por su esmerado trabajo de diseño gráfico y diagramación.

Mi reconocimiento se extiende también a Sofía Argudo, Johanna Medina, David Medina, Isabella Bedoya y Ana Silva, por el apoyo generoso que ofrecieron en distintos momentos de la investigación y en la elaboración de esta obra. Agradezco asimismo al equipo que colaboró en la preparación del material de juego de paneles: Chiara Stornaiole, Josué Romo, Kevin Ruiz, Rubén Tapia, Juan Cajiao, Camila Andrade, Isabella Ricucci, Doménica Alcázar y Daniela Portilla.

Expreso mi agradecimiento a Melisa Manrique Latorre, auxiliar de coordinación académica y a los coordinadores del Doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, a Toa Tripaldi, directora de la Casa Editorial de

la Universidad del Azuay, así como a las autoridades de la Universidad Nacional de Colombia, de la Universidad del Azuay y de la Universidad San Francisco de Quito, por el respaldo institucional brindado para la realización de esta obra.

Finalmente, agradezco a mi familia, en especial a Marisol, por todo su amor, apoyo y paciencia.

José Miguel Mantilla Salgado

INTRODUCCIÓN

La investigación que dio origen a este libro surgió del interés por comprender el rol del sistema de medidas Modulor en el devenir histórico de la arquitectura en Occidente. Se planteó la pregunta de si fue el Modulor un producto arbitrario y una pretensión ingenua, o si, por el contrario, «constituyó un esfuerzo apreciable por establecer un vínculo entre la tradición y nuestro mundo no euclidiano».¹

Los entretejidos del pensamiento que ligán al Modulor con la cultura europea del siglo xix son muy 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 constituye una suerte de instrumento geométrico para la 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.² En el segundo itinerario, el Modulor ofrece 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.³ En la tercera vía, el Modulor, en su empleo de la divina proporción, parece satisfacer el principio común a las corrientes esotéricas de raíz pitagórica: la conciencia de la unidad del *Todo* y de la capacidad integradora de la geometría como camino para comprender «la armonía oculta que rige el universo».⁴

Sin embargo, en respuesta a quienes buscan en el Modulor otra cosa que no sea su cometido eminentemente práctico en el campo de la arquitectura y la mecánica, Le Corbusier aclara que lo suyo se limita al ámbito del proyecto.⁵ 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».⁶

¹ Rudolf Wittkower, «Le Corbusier's Modulor», in *Four Great Makers of Modern Architecture* (New York: Da Capo Press, 1970), 218.

² Matila Ghyka, *Estética de las proporciones en la naturaleza y las artes* (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1953), 24.

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones de estética* (México, D. F.: Ediciones Coyoacán, 2005), 51.

⁴ Platón, *Diálogos VI. Filebo, Timeo y Critias*, trad. María Ángeles Durán y Francisco Lisi (Madrid: Editorial Gredos, 2008), 209.

⁵ Le Corbusier, *Modulor 2: La parole est aux usagers* (Boulogne: Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1953), 107.

⁶ *Ibíd.*, 85-86. (Traducción propia).

Ni la vía matemática, ni la filosófico-especulativa, ni la mística, corresponden a 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.⁷ Fue desde ese punto de vista que se iluminó, como enfoque alternativo para el desarrollo de este estudio, la vía metódica de la *Estética práctica* de Gottfried Semper.⁸

En estas páginas se aproximan dos personajes distantes en el ámbito de la historiografía arquitectónica, pese a estar unidos por múltiples vínculos significativos. En la obra de Le Corbusier se estarían validando las conjeturas de la *Estética práctica* de Semper y sus pronósticos sobre el devenir de la arquitectura en Occidente, mientras que, desde las teorías de Semper se constataría la relevancia artística de Le Corbusier. Así, el trabajo de cada uno validaría el trabajo del otro.

El libro se organiza en tres capítulos. En el primero se abordan 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 sincronidad 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 entienden 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 histórico; el segundo, un enfoque desde la teoría del arte y la arquitectura; y el tercero, un enfoque desde la crítica del proyecto.

⁷ *Ibíd*, 76-77.

⁸ Este enfoque se reveló gracias a la oportuna publicación del libro *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección* (2014), editado por Antonio Armesto, quien se encargó de la selección y recopilación de los textos, de la revisión de la traducción desde el original en alemán y de la redacción de un extenso prólogo titulado «Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia» en el cual invitaba al lector a examinar la tradición moderna desde los escritos de Semper.

CAPÍTULO I

VÍNCULOS

«CAUSALES»

En este capítulo 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 el legado teórico semperiano fueron sinuosos e indirectos, resulta relevante explorarlos debido al impacto que pudieron tener 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 contribuyó 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 de Gottfried Semper y Le Corbusier en la historia de la formulación de ideas que marcaron el devenir de la cultura arquitectónica mundial justifica la realización de un estudio que los aproxime. Un análisis comparativo de sus formulaciones teóricas estaría plenamente justificado, incluso si 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 al cotejar sus preceptos.

No se pretende sugerir una relación directa, y mucho menos exclusiva, entre las teorías de Semper y Le Corbusier; tampoco insinuar que la luz de este último sea meramente el reflejo de la recibida de otras fuentes. 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.⁹ Además, quienes conocen el proceso de formación de Charles-Édouard 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 taller de arquitectura en París, son conscientes del complejo itinerario que debió transitar para nutrir la extraordinaria amplitud de su pensamiento.

A pesar del considerable número de publicaciones que detallan el proceso de formación de Le Corbusier y de las innumerables hipótesis sobre el modo en que sus experiencias tempranas incidieron en su pensamiento, aún no se ha realizado un estudio que explore sus vínculos con las teorías de Semper. Como se verá más adelante, dichos vínculos existen y no deben permanecer inadvertidos.

⁹ Alan Colquhoun, «The Le Corbusier Centenary», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 49, n.º 2 (1990): 96-105.

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

La duración de esta importante fase de transiciones políticas, económicas y culturales, que derivó en el ascenso de las artes aplicadas alemanas, la pérdida de autoridad de la Académie des Beaux-Arts y el nacimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX, coincide con el período que separa el cese de actividades de teorización de Gottfried Semper en Zúrich y la aparición pública de Le Corbusier en París. Al tiempo que se suscitaron los acontecimientos que condujeron a la rendición de Francia y la proclamación del *deutsche Reichsgründung* en 1871, Semper trasladó su residencia a Viena, abandonó sus actividades como autor y renunció al propósito de redactar el tercer volumen de *Der Stil*.¹⁰ Por otro lado, casi medio siglo más tarde, en 1918, Le Corbusier, recientemente establecido en París, publicó su primer libro como residente de la capital francesa —*Après le cubisme*— e inauguró su primera exposición de pintura junto a Amédée Ozenfant, precisamente en los

¹⁰ *Der Stil* es el nombre abreviado con el que se conoce la obra teórica más destacada de Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. La obra debía constar de tres tomos. El primero y el segundo fueron publicados en 1860 y 1863. El propósito de publicar el tercer tomo se abandonó en 1871.

días de la firma del armisticio de Compiègne que marcó el fin de la Primera Guerra Mundial, tras la derrota de Alemania ante los Países Aliados.¹¹

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 arquitectura moderna. 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 unen a Le Corbusier y Semper.

El propio Le Corbusier deja de lado a Semper en sus publicaciones. Sin embargo, sí realiza algunas alusiones despectivas, 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.¹² También se refiere a la obra de Semper, de manera más directa, en el cuarto capítulo de *Voyage d'Orient*, escrito en 1911 y publicado por primera vez 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 (figura 1)—, edificio que visita en varias ocasiones para admirar los cuadros de Pieter Brueghel el Viejo.¹³

¹¹ La inauguración de la muestra de pinturas puristas de Ozenfant y Jeanneret, y el lanzamiento del libro *Après le Cubisme*, estaban programados para el viernes 15 de noviembre de 1918. Sin embargo, el lunes 11 de esa semana se firmó el armisticio —en el bosque de Compiègne— que marcó el fin de la Primera Guerra Mundial. Los artistas aplazaron el evento, que finalmente se celebró en los últimos días del año. La exposición permaneció abierta entre el 21 de diciembre de 1918 y el 11 de enero del año siguiente. Además, el 9 de noviembre falleció 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. Le Corbusier y William Ritter. *Correspondance croisée 1910-1955. Lettres à ses maîtres III*. Editado (Paris: Éditions du Linteau, Fondation Le Corbusier, Archives Littéraires Suisses, 2014), 686.

¹² Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925* (Paris: Infolio éditions, 2011), 70-165.

¹³ Le Corbusier, *El viaje a Oriente* (Barcelona: Laertes, 2005).



Figura 1. Gottfried Semper, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1871-1891, escalera principal.
Fuente: KHM-Museumsverband.

No se sabe con certeza cuánto conoció Le Corbusier acerca de las teorías semperianas. Sin embargo, existe constancia de que, en 1927, cuando su reputación ya está consolidada en el ámbito europeo, tiene noticias de que los miembros de la asociación suiza de arquitectos comparan sus postulados con los de Semper. Entre los documentos conservados en la Fundación Le Corbusier, en París, hay uno —y solo uno— registrado en el catálogo bajo la etiqueta: «Semper».¹⁴ El documento es un recorte de prensa, dividido 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 (figura 2).¹⁵

¹⁴ 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.

¹⁵ 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. Fue nombrado rector de la Universidad de Basilea en 1954. Como discípulo, seguidor y amigo cercano de Wölfflin, Gantner estuvo familiarizado



Figura 2. Reseña de la conferencia de Gantner en la Universidad de Zúrich. Detalle del recorte de prensa.

Fuente: Neue Zürcher Zeitung, 27 de mayo de 1927, «Semper und Le Corbusier», Fundación Le Corbusier, FLC X1-4-57-001 y FLC X1-4-57-002, © FLC/ADAGP.

La transcripción de la conferencia de Gantner está publicada en el libro *Revision der Kunstgeschichte: Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart* (1932).¹⁶ En su exposición, Gantner declara que Semper y Le Corbusier son como el día y la noche, como el agua y el fuego, y proclama que uno es la antípoda del otro. Explica que sus nombres son los símbolos de dos sensibilidades: una que llega a su fin y otra que comienza su marcha triunfal.¹⁷ Todo parece indicar que el empeño de la conferencia de Gantner consiste en resaltar las diferencias entre ellos. Sin embargo, a la mitad del escrito, el autor reorienta sus conclusiones 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

con la corriente formalista de historia del arte y con el origen de sus fundamentos científicos en las teorías de Semper y Alois Riegl. 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* (1996).

¹⁶ Joseph Gantner, «Semper und Le Corbusier», en *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart*, ed. Joseph Gantner (Wien: Anton Schroll & Co., 1932), 63-89.

¹⁷ *Ibíd.*

detenidamente, nos sorprenderemos al encontrar cuánto se asemejan estos dos libros en algunos rasgos puramente humanos.¹⁸

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 fundamental 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 hallado 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 básica desde el principio.¹⁹

En la revista *Das Werk*, Gantner afirma que *Vers une architecture* es para los arquitectos del siglo xx lo que *Der Stil* para los contemporáneos de *Semper*; manifiesta su admiración por Le Corbusier y sostiene que «Suiza debe apoyar a este arquitecto excepcional y de un talento pedagógico brillante».²⁰

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.²¹

La revista *Das Werk* que dirige el profesor Gantner en la agitada década de 1920, es el órgano oficial de las dos principales asociaciones suizas de arquitectos: la B. S. A. [Bundes Schweizer Architekten] y la SWB [Schweizer Werkbundes]. El período que ocupa el cargo de director, coincide con uno de los momentos más

¹⁸ *Ibíd.*, 79. (Traducción propia).

¹⁹ *Ibíd.*, 82. (Traducción propia).

²⁰ Joseph Gantner, «Jahresberichte», *Das Werk*, (1926): xxxvi. (Traducción propia).

²¹ Joseph Gantner, «Die Vorträge von Le Corbusier in Zürich», *Das Werk* (1926): xxx. (Traducción propia).

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 se produce en los primeros meses de 1927, a raíz del desenlace del concurso para el complejo de edificios —el Palacio— que la Sociedad de Naciones programa construir en Ginebra. La postura de *Das Werk* y de las asociaciones suizas de arquitectos es de respaldo a las propuestas modernas, especialmente a las de los equipos helvéticos liderados por Le Corbusier y Hannes Meyer; y de rechazo a las intervenciones de índole política que terminan por problematizar el resultado del concurso. Entre diciembre de 1926 y agosto de 1927, la revista dedica varios artículos a la obra de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, incluidas nueve páginas, en el mes de junio de 1927, con el fin de dar a conocer al público su propuesta para la sede de la Sociedad de Naciones.

Le Corbusier está al tanto de las conferencias en las que Gantner coteja 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 realiza 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 respaldan su propuesta arquitectónica para la ciudad de Ginebra. Describe con satisfacción que él y su primo Pierre cuentan con el apoyo de colegas, ingenieros y público de todo el mundo frente a las fuerzas que intentan arrebatárles la victoria. Finalmente, entre los hechos que le proporcionan satisfacción en medio del ajetreo, escribe: «Gantner repitió, en Morges, en la asamblea general de arquitectos, su conferencia «Semper y Le C.» (figura 3)^{22 23}

²² En la referida carta a su madre, Le Corbusier menciona la revista *Das Werk* entre los medios de comunicación que apoyan su propuesta para el Palacio de las Naciones (FLC X1-4-57-001).

²³ Le Corbusier vuelve a mencionar a Gantner al año siguiente en las últimas páginas de *Une maison - Un palais*, dedicadas a evidenciar el respaldo que recibe su propuesta para el Palacio de las Naciones. Le Corbusier, *Une maison - Un palais* (París: Fondation Le Corbusier - Editions Connivences, 1989), 224.

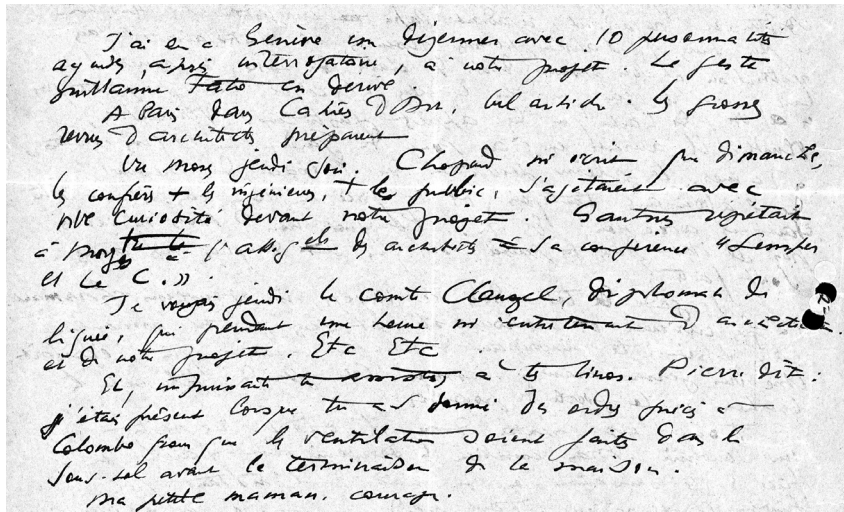


Figura 3. Detalle de la carta que envía Le Corbusier a su madre, con fecha 12 de julio de 1927. Entre la novena y la décima línea dice: «Semper et L.C.».

Fuente: Fundación Le Corbusier, FLC X1-4-57-001, © FLC/ADAGP.

Las comparaciones entre Le Corbusier y Semper continúan tras la renuncia de Gantner a Das Werk, en el verano de 1927. Hans Bernoulli, el nuevo director de la revista, publica un artículo titulado «Eine grosse Epoche», en la edición de noviembre. El escrito rememora un encuentro de la Unión Suiza de Arquitectos en una pequeña comuna llamada Aubonne. Aunque el autor no menciona la fecha del encuentro, probablemente tuvo lugar entre el 11 y el 28 de septiembre de aquel año. Durante ese tiempo Le Corbusier permanece 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, separadas por cien kilómetros de carretera. El pueblo de Aubonne se encuentra equidistante, a cincuenta kilómetros tanto de la ciudad como de la casa donde se hospeda 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 feliz compañía. 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.²⁴

Después de esas primeras señales de interés por comprender los postulados de Le Corbusier en relación con 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*, tanto al inglés en 2004, como al español en 2013 y 2014, las oportunidades se amplían 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 el prólogo que escribe Antonio Armesto en el libro *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, donde plantea que la lectura de los textos recopilados en él podría ser un estímulo para revisar de manera comprensiva y sistemática los frutos del Movimiento Moderno y, también, para comprender que ese ciclo histórico no selló el fin del *ethos* de la arquitectura, «como creyeron muchos, incluso algunos de sus protagonistas»: ²⁵

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 un conocimiento 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.²⁶

Otra manifestación reciente del interés que puede tener el estudio de la obra de Le Corbusier desde la perspectiva de las teorías de Semper, es la última edición del libro *Le Corbusier: Ideas and Forms* (2015) de William J. R. Curtis.²⁷ Al

²⁴ Hans Bernoulli, «Eine grosse Epoche», *Das Werk* (1927): 338-340. (Traducción propia).

²⁵ En el prólogo al libro *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, titulado «Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia», Antonio Armesto se refiere a Le Corbusier en numerosas ocasiones, destacando la proximidad de los intereses de ambos arquitectos respecto a la cuestión del ornamento y al rol de la técnica y de los elementos de la delimitación espacial en relación con la noción de estilo.

²⁶ *Ibíd*, 63.

²⁷ William J. R. Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms* (London: Phaidon Press Limited, 2015), 50, 387, 418, 425, 426, 462.

mentonar 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 viceversa.²⁸

Un período de cambios

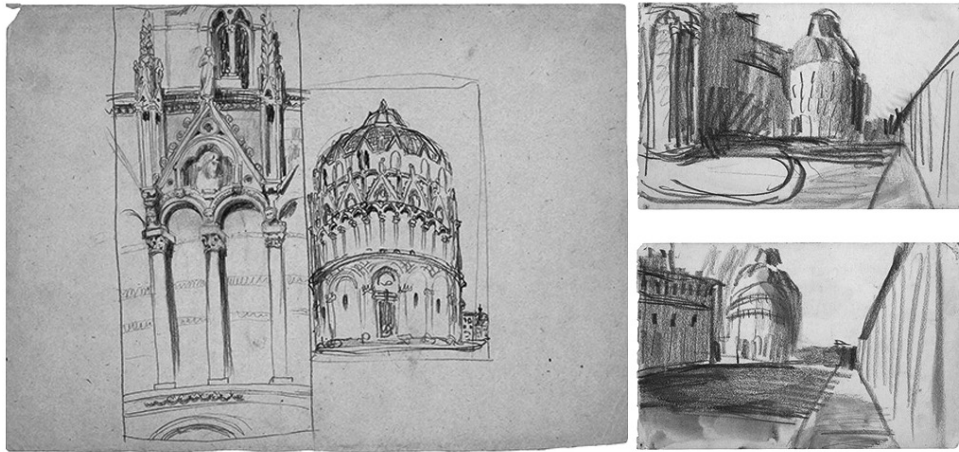


Figura 4. Dibujos de la Piazza dei Miracoli de Pisa que realiza Le Corbusier, en sus viajes de 1907, a la izquierda, y 1911, a la derecha.

Fuente: Luis Burriel, exposición «Le Corbusier postales: una visión del mundo», Museo Archivo de Arquitectura de Quito, 2017, © FLC/ADAGP.

²⁸ En la versión original de *Le Corbusier: Ideas and Forms*, publicada en 1986, Curtis no menciona a Gottfried Semper. No obstante, en la segunda edición, publicada casi 30 años después, en 2015, el autor lo nombra en seis ocasiones. La primera vez se refiere al «eco de la herencia intelectual de los teóricos del siglo 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 (p. 50). En la segunda ocasión, Curtis indica que el modo en que Le Corbusier contempla la naturaleza, en busca de los principios universales que rigen la génesis y el crecimiento de los organismos, trae a la mente las formulaciones de Semper (p. 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», 418. La cuarta, quinta y sexta ocasión que Curtis menciona a Semper, lo hace para sugerir un paralelismo entre las apreciaciones del teórico alemán y las de Le Corbusier en cuanto al desarrollo de las obras de arte y las formas de los organismos en la naturaleza, sobre la base de una selección de formas tipo (pp. 425, 426 y 462).

Entre 1907 y 1911, Le Corbusier cambia su modo de concebir la arquitectura. Durante su primer viaje a Italia, en 1907, sus ideas se ajustan a la formación inicial que recibe en las lecciones de L'Eplattenier, con un énfasis en el espíritu medievalista que preconiza John Ruskin en sus libros.²⁹ Cuatro años más tarde, sus intereses se han encauzado hacia los ideales de la tradición clásica greco-latina. Este período está marcado por experiencias que fomentaron 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 Oriente.³⁰ El cambio es apreciable en el modo en que dibuja los edificios de la Piazza dei Miracoli de Pisa en uno y otro momento (figura 4). Los viajes a Italia y Viena, así como su estancia en París y la experiencia laboral con Auguste Perret, son sin duda relevantes. No obstante, los hechos ocurridos entre su salida de París en el invierno de 1909 y su regreso a la Chaux-de-Fonds en noviembre de 1911, juegan un papel aún más decisivo en la alteración de sus ideas sobre el arte y la arquitectura. Es precisamente durante esa fase crucial de su formación cuando Le Corbusier entra en contacto con el legado teórico de Semper y se acerca al espíritu artístico de la última fase del Romanticismo alemán.

En 1909, Le Corbusier reside en París, trabaja en el despacho de Auguste Perret y aprovecha las oportunidades de enriquecimiento cultural que le brinda la capital francesa.³¹ En junio de ese año recibe la visita de L'Eplattenier, quien lo motiva a regresar a La Chaux-de-Fonds para colaborar en dos ambiciosos proyectos. El primero consiste 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 inaugura, como estudiante, apenas cuatro años antes. El segundo se orienta hacia la creación de una asociación de artistas vinculada a la École d'Art, denominada Les Ateliers d'art réunis, en la que profesores y alumnos unen esfuerzos para el desarrollo del arte en todas las áreas de la vida pública y privada.³²

En el siglo XIX, la industria de La Chaux-de-Fonds se especializa en el diseño, fabricación y decoración de relojes, al punto de que Karl Marx describe el pueblo como «una sola manufactura de relojes» y añade que «suministra anualmente, ella sola, el doble de esos aparatos que Ginebra».³³ Los planes de L'Eplattenier y sus

²⁹ Harold Allen Brooks, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 69.

³⁰ 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*, 37.

³¹ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 244-269.

³² Brooks, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 196.

³³ Karl Marx, *El capital, crítica de política económica*. vol. 2 (México: Siglo XXI, 2009), 418.

discípulos cuentan con el apoyo de las autoridades de la École d'Art y se enmarcan en un programa 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 enfoca exclusivamente en la instrucción de oficios relacionados con la industria relojera, debe seguir el ejemplo de los centros educativos de otras naciones y ampliar el horizonte de su oferta de estudios.³⁴

La comunión entre enseñanza, producción y comercialización que L'Eplattenier pretende introducir en la Chaux-de-Fonds se inspira en el movimiento de las artes aplicadas alemanas. De allí nace el interés de que su discípulo favorito regrese al país germano en un viaje de investigación.³⁵ Para ello, se solicita a las autoridades de la École d'Art una subvención económica de apoyo al investigador, quien, a su vez, se compromete 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.³⁶

Atraído por los planes de L'Eplattenier, Le Corbusier deja París y retorna a La Chaux-de-Fonds en el invierno de 1909. Después de las festividades de Año Nuevo, se recluye durante tres meses en una casa de campo situada en el monte Cornu, a las afueras del pueblo. Allí realiza sus primeros aportes para los Ateliers d'art réunis y prepara su viaje a Alemania.³⁷ El período de 21 meses transcurridos desde que traslada su residencia al monte Cornu, en enero de 1910, hasta la finalización del viaje a Oriente, en noviembre de 1911, es un tiempo de cambios sustanciales en su modo de pensar la arquitectura. Este período se divide en tres fases de similar duración, y en cada una de ellas tiene lugar un encuentro indirecto con las teorías de Semper.

El legado de Semper en las teorías de Camillo Sitte

La primera aproximación de Le Corbusier a las teorías de Semper pudo haber ocurrido en enero de 1910, cuando leyó *La construcción de ciudades según principios artísticos* [*Der Städtebau*] (1889), de Camillo Sitte.³⁸ Durante su estadía solitaria en el monte Cornu, Le Corbusier lee una versión traducida al francés que le facilita

³⁴ Le Corbusier y L'Eplattenier. *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier* (Paris: Éditions du Lin-teau et ADAGP pour la Fondation Le Corbusier, 2006), 201.

³⁵ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 192-201.

³⁶ Charles Edouard Jeanneret, *Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne* (New York: La Chaux-de-Fonds, reimpresso por Da Capo Press, 1968, 1912), 5.

³⁷ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 185-208.

³⁸ Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Wien: Leipzig B.G. Teubner, 1901).

L'Eplattenier.³⁹ Maestro y discípulo encuentran en el 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.

En 1910, cuando Le Corbusier lee *Der Städtebau*, su ciudad natal está lejos de ser un ejemplo de los principios urbanísticos promulgados por Sitte. Tras un incendio en 1794, La Chaux-de-Fonds deja de ser una localidad pintoresca de casas, plazas y calles encantadoras, concebidas según principios artísticos. La reconstrucción posterior al incendio coincide con el crecimiento demográfico impulsado por el auge de la industria relojera. El nuevo trazado urbano ignora la trama histórica y se ajusta a un riguroso plan orientado a facilitar la prevención y el control de incendios. El resultado es un rígido entramado de calles ortogonales, estrictamente alineadas con las vías principales que atraviesan la villa, acompañadas por hileras de bloques residenciales homogéneos de cuatro plantas, tal y como se puede observar en la actualidad (figura 5).



Figura 5. Permanencia del trazado de hileras uniformes de bloques residenciales en La Chaux-de-Fonds.

Fuente: fotografía cortesía Mauricio Luzuriaga, 2022.

³⁹ Le Corbusier y L'Eplattenier. *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier*, 217.

El movimiento de renovación artística que L'Eplattenier y sus discípulos anhelan instaurar en La Chaux-de-Fonds debe 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.⁴⁰ Para ello, L'Eplattenier considera útil el enfoque teórico del tratado sobre la construcción de ciudades de Camillo Sitte, y lo transmite a su discípulo más prometedor. Le Corbusier recibe de buen agrado los planteamientos del *Der Städtebau* y se convierte, durante un tiempo, en un devoto seguidor de Camillo Sitte.⁴¹ En *Der Städtebau*, Le Corbusier accede a las ideas de Semper, dado que Sitte es un ferviente partidario de las teorías del arquitecto alemán y lo admira tanto como arquitecto como por sus fundamentos de diseño urbano.

Antes de publicar *Der Städtebau*, Sitte escribe al menos cinco artículos dedicados a Semper en los que lo designa como el arquitecto más importante de su siglo.⁴² En los capítulos XI y XII de *Der Städtebau*, el autor ilustra «el perfeccionamiento del sistema moderno de urbanismo» con dos proyectos de Semper que muestran que cualquier población puede embellecerse con una plaza original si se reúnen ordenadamente todos sus monumentos y edificios importantes.⁴³ Estos ejemplos son la propuesta para el Zwinger de Dresde y los proyectos para el Kaiserforum de Viena (figuras 7 y 8).

El estudio para el mejoramiento de la plaza de la estación de trenes que elabora Le Corbusier en 1910, al tiempo que repasa el libro de Sitte, emplea una estrategia de integración de los edificios públicos de la Avenida Léopold-Robert, en torno a una plaza semi-elíptica, análoga a las propuestas de Semper para Dresde y Viena y al proyecto de Sitte para la plaza del ayuntamiento de Viena (figuras 6 a 9).⁴⁴

⁴⁰ Le Corbusier y L'Eplattenier. *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier*, 203.

⁴¹ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 200.

⁴² Camillo Sitte y Michael Mönninger, *Schriften zu Städtebau und Architektur* (Böhlau Verlag Wien, 2010), 164-224.

⁴³ Sitte y Mönninger, *Schriften zu Städtebau und Architektur*, 164-224.

⁴⁴ 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. Le Corbusier y L'Eplattenier. *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier*, 231-238.

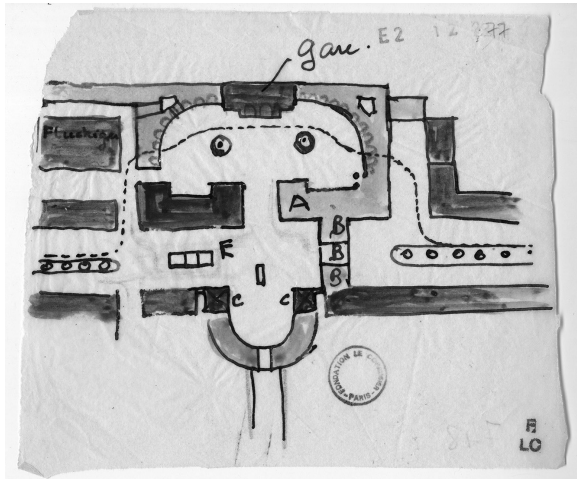


Figura 6. Le Corbusier. Esquema para la renovación de la Place de la Gare, La Chaux-de-Fonds, 1910.
Fuente: Fundación Le Corbusier, FLC E2-12377, © FLC/ADAGP.

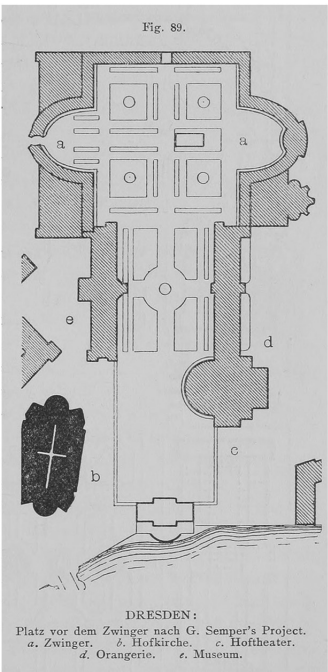


Figura 7. G. Semper, propuesta para conectar el Zwingergarden con el río, Dresde, 1870.
Fuente: Sitte, *Der Städtebau*, fig. 89.

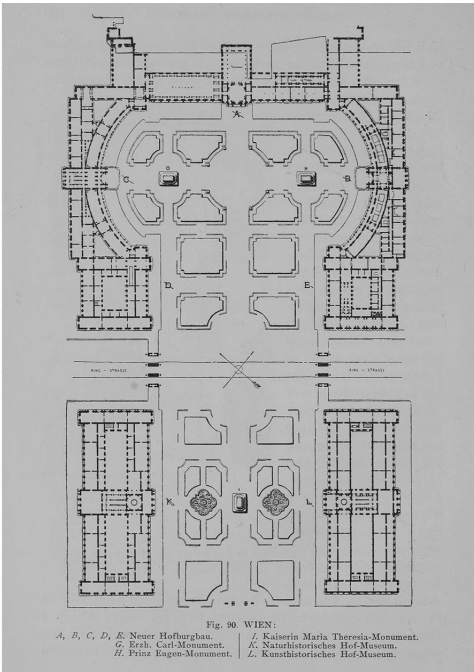


Figura 8. G. Semper, propuesta para el Kaiserforum, Viena, 1871.
Fuente: Sitte, *Der Städtebau*, fig. 90.

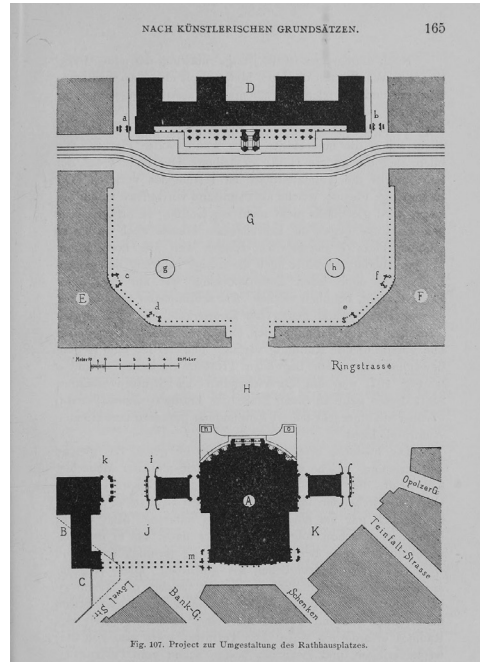


Figura 9. Camillo Sitte, rediseño de la Plaza del Ayuntamiento, Viena, 1889.
Fuente: Sitte, *Der Städtebau*, fig. 107.

Le Corbusier debió hallar sugestivos los principios teóricos enunciados en la obra de Sitte. El argumento central de *Der Städtebau* defiende el enfoque artístico, frente a la orientación técnica en la arquitectura y la urbanización modernas. Ese es exactamente el mensaje que L'Eplattenier y su discípulo buscan transmitir al Consejo Comunal de La Chaux-de-Fonds. Según el manual de Sitte, el urbanismo «no solo debe ser un problema técnico, sino, en el verdadero y máximo sentido, también un problema de arte que haga felices a los hombres».⁴⁵ Estas ideas son análogas a las que Le Corbusier defiende posteriormente en sus propios escritos, en los cuales sostiene que «La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias», que «La arquitectura es plástica» o «que la estética es una función humana fundamental».^{46 47}

⁴⁵ Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 2.

⁴⁶ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998), xxxi.

⁴⁷ Le Corbusier, «Défense de l'architecture», en *Le Corbusier: penser en architecture*, ed. Mickaël Labbé y Pierre Litzler (Strasbourg: Les cahiers philosophiques de Strasbourg, 2013), 161. (Traducción propia).

Lo más relevante en cuanto al tema que nos ocupa es que, en el prólogo de *Der Städtebau*, Sitte manifiesta su propósito de «contribuir a la enseñanza de la **estética práctica** en el campo de la construcción de ciudades». ⁴⁸ El autor toma prestado el concepto de *estética práctica* de la Teoría del Estilo. ⁴⁹ En la línea 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». ⁵⁰

La visita de Le Corbusier a la exposición alemana de diseño urbano [Städtebauausstellung], en junio de 1910, despierta en él una serie de sentimientos encontrados. Por un lado, le complace 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». ⁵¹ Pero, por otro, descubre que el problema de la metrópoli del siglo xx excede en complejidad las prescripciones teóricas y los ejemplos de *Der Städtebau*.

A los pocos días de su visita a la exposición, Le Corbusier manifiesta, en una carta a L'Eplattenier, que en Berlín ha comprendido los principios para la nueva manera de construir ciudades. ⁵² A partir de ese momento, el joven arquitecto pierde interés en los postulados de Sitte y abandona el proyecto de redacción de *La Construction des villes*. Finalmente, en 1925, publica *Urbanisme*, un libro de construcción de ciudades acorde con el espíritu de la nueva época. Allí dice de Sitte que sus demostraciones son hábiles y sus teorías, afirmadas en el pasado, son justas; sin embargo, frente al problema del urbanismo moderno, no dejan de ser «el pasado a pie, el pasado sentimental, una florcilla un tanto insignificante al borde de la carretera». ⁵³

Si bien es posible que Le Corbusier no conociera de primera mano los postulados teóricos de Semper, algunos de los argumentos que recoge de *Der Städtebau* y traslada a los borradores preparatorios de *La Construction des villes* y, posteriormente, a *Vers une architecture y Urbanisme*, provienen de la *Estética práctica* semperiana.

⁴⁸ Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, IV.

⁴⁹ 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».

⁵⁰ Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 133.

⁵¹ Ch. E. Jeanneret, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, 36.

⁵² Le Corbusier y Charles L'Eplattenier, *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier* (Paris: Éditions du Linteaue et ADAGP pour la Fondation Le Corbusier, 2006), 224.

⁵³ Le Corbusier, *Urbanisme* (Paris: Éditions G. Grès et Cie, 1925), III. (Traducción propia).

Además, surge la pregunta de si es gracias a la noción que Sitte posee de las teorías de Semper que Le Corbusier advierte, por primera vez, la necesidad de reconocer el espíritu genuino de una época en el proceso de desentrañar su correspondiente expresión arquitectónica.

El legado de Semper en el 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 Camillo Sitte, Le Corbusier tropieza con otra veta del legado teórico semperiano; esta vez en la línea de Alois Riegl y del Deutscher Werkbund. El historiador suizo Werner Oechslin señala estas conexiones en el artículo «Allemagne: Influences, confluences et reniements» del libro *Le Corbusier: une encyclopédie* (1987). Oechslin sostiene que Le Corbusier hace suya la concepción que los miembros del Werkbund heredan de Riegl acerca de la dualidad entre forma útil y forma artística.⁵⁴ El historiador afirma, 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 hace Le Corbusier en sus escritos. También sostiene 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 heredan de Riegl, constituye el núcleo teórico de *Vers une architecture*. Finalmente, el autor expresa que Le Corbusier conduce a la práctica lo que el Werkbund prepara en el terreno teórico.⁵⁵

Oechslin no es el único en pensar que los conceptos formulados en *Vers une architecture* provienen de las teorías alemanas del movimiento de las artes aplicadas. Cuando Le Corbusier propone a Ernst Wasmuth publicar una traducción de este libro al alemán, en 1923, el prestigioso impresor rechaza la oferta aduciendo que no aporta nada nuevo en Alemania, donde esas ideas son conocidas desde hace tiempo y han sido largamente apreciadas.⁵⁶

⁵⁴ 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*].

⁵⁵ Werner Oechslin, «Allemagne: Influences, confluences et reniements», en *Le Corbusier: une encyclopédie*, de Jaques Lucan (Paris: Éditions du Centre Pompidou/CCI, 1987), 33-39.

⁵⁶ Jean- Louis Cohen, *France ou Allemagne? Un livre inédit de Le Corbusier* (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008), 127.

Le Corbusier en Alemania

Le Corbusier viaja a Alemania en dos ocasiones en 1910. El primer viaje, realizado en abril, está motivado por su deseo de incorporarse como colaborador al despacho de un arquitecto que de preferencia emplee hormigón armado, así como por su interés de visitar algunas ciudades alemanas como parte de la preparación del libro *La Construction des villes*.⁵⁷ Su retorno, en septiembre, se debe al ofrecimiento de una plaza de trabajo que le hace 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 país. La primera estancia en Alemania dura tres meses y la segunda siete, cinco de los cuales trabaja en el despacho de Behrens.⁵⁸

Otros autores, además de Oechslin, destacan la experiencia alemana de Le Corbusier como una etapa formativa clave para el surgimiento de los principios que sostendría a lo largo de su vida.⁵⁹ La facilidad para acceder a su correspondencia ha propiciado la aparición, relativamente reciente, de algunos estudios referidos a esta importante, pero menos conocida, fase 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, provenientes de la tradición inglesa del *Arts and Crafts*. Estos principios son aún evidentes en el libro de Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst* (1902), pero se desvanecen tras su adhesión al *Deutscher Werkbund* en 1907. A partir de ese momento, se produce en él un cambio de actitud a favor de promover la investigación en el campo de las artes aplicadas a la industria. Este giro se corresponde con el espíritu general que se respira en el 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*, difiere de la posición romántica, en defensa de la autonomía de la arquitectura [*défense de l'architecture*], que se forja, desde entonces, en Le Corbusier.

No sería correcto, sin embargo, reducir exclusivamente a Muthesius la influencia del *Werkbund* en Le Corbusier, ni considerarla la más relevante. Hay varias señales que sugieren lo contrario. Cuando Le Corbusier relata, en una carta a L'Eplattenier, su visita a 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.

⁵⁷ Le Corbusier y L'Eplattenier. *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier*, 209-215.

⁵⁸ Jeanneret, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, 6.

⁵⁹ 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 (1998) y *France ou Allemagne Un libre inédit de Le Corbusier*, de Jean-Louis Cohen (2008).

sus.⁶⁰ 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 en comparación con otros personajes con los que el joven aprendiz estableció un trato más cercano, como Karl Ernst Osthaus y Peter Behrens.

En la correspondencia con sus padres y con L'Eplattenier, Le Corbusier da cuenta de la relevancia para su formación que tienen tanto la visita a Berlín como su posterior incorporación al equipo de trabajo de Behrens. A pesar de no congeniar con la cultura germana, sumando ambos viajes, permanece diez meses en Alemania, en una suerte de conscripción pedagógica. Los mensajes que envía a casa no muestran ningún aprecio por la obra de los arquitectos alemanes, pero valora los principios teóricos que allí se han descubierto y sistematizado. Su vida en Alemania es difícil y solitaria, pero expresa sentirse satisfecho y sorprendido de los conocimientos adquiridos gracias a los contactos que establece con los miembros del emergente movimiento de las artes aplicadas. Manifiesta comprender los principios y conocer lo esencial del Movimiento Moderno alemán. Expresa, además, su admiración por el ingenio, la organización y la capacidad de teorización del pueblo germano.⁶¹ En enero de 1911, envía desde Berlín el siguiente mensaje a L'Eplattenier:

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: una 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 crecido [...] **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.⁶²

En su primer viaje de investigación a Alemania, Le Corbusier asiste al tercer congreso anual del Deutscher Werkbund, justamente cuando los debates en torno al empleo de nuevos materiales y técnicas constructivas ocupan un lugar preferencial

⁶⁰ Le Corbusier y L'Eplattenier. *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier*, 224.

⁶¹ *Ibíd*, 258.

⁶² *Ibíd*, 259. (Traducción propia y énfasis añadido).

en la asociación alemana de artistas, arquitectos e industriales.⁶³ Como parte del congreso, los miembros del Werkbund participan en la organización de la «Segunda exposición de la industria de la construcción, la arcilla, el cemento, la cal y la cerámica fina». La contribución del Werkbund consiste 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 trabajo alemán: Un reporte a cargo del Deutscher Werkbund*.⁶⁴ Paralelamente, se organiza la visita a una selección de obras representativas de la arquitectura del naciente Movimiento Moderno en Alemania. Se destaca el recorrido, con la guía de Behrens, por el edificio Turbinen Halle de la AEG en la Huttenstrasse, símbolo de la nueva alianza entre la industria y el arte.⁶⁵

La premisa general del tercer congreso del Werkbund, con ocasión de la colosal exposición de la industria alemana de la construcción, es que los arquitectos, ingenieros e industriales deben hallar, todos juntos, la estética correspondiente al carácter espiritual [kunstwollen] de la nueva época.⁶⁶ Soplan aún los vientos del Romanticismo germano.

Durante el congreso, Le Corbusier asiste a la conferencia «Material und Stil», de Karl Ernst Osthaus, donde escucha acerca de las teorías de Semper.⁶⁷ Esto es posible confirmar al comparar su reporte sobre las artes decorativas alemanas, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne* (1912), con la transcripción de las presentaciones del congreso, publicadas en 1911.⁶⁸ Sobre la participación de Osthaus, Le Corbusier informa en su reporte:

Otro orador planteó 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

⁶³ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 311.

⁶⁴ Deutschen Verein für Ton-, Zement- und Kalkindustrie E.V. «Preisgereicht zum Wettbewerb für Entwürfe zu Urnen und Grabsteinen» *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit Ein Bericht vom Deutschen Werkbund* (Jena: Eugen Diederichs, 1911).

⁶⁵ *Ibíd*, 88.

⁶⁶ *Ibíd*, 15.

⁶⁷ Rosario de Simone y William Curtis atribuyen este fragmento del reporte a la intervención de Osthaus. De Simone, Ch. E. Jeanneret - *Le Corbusier Viaggio in Germania*, 1989; Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, 2015, 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, se confirma que estuvo presente en las intervenciones de Karl Ernst Osthaus, Karl Schafer y Hans Urbach.

⁶⁸ Karl Ernst Osthaus, «Material und Stil», *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit Ein Bericht vom Deutschen Werkbund* (Jena: Eugen Diederichs, 1911), 21-29.

no debe crear las formas y dárselas al ingeniero, sino que debe conocer él mismo los recursos íntimos de los materiales y saber darles la forma y el empleo adecuados.⁶⁹

En su intervención, Osthaus defiende la tesis de la misión creativa de la técnica en el arte. Para ello se refiere a las teorías de Semper. Su charla es esencialmente un comentario sobre las premisas de la Teoría del Estilo. Mediante los postulados de Semper, Osthaus hace un llamado a que los arquitectos tomen 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 solo una misión destructora del arte, sino, más aún, una función creadora de arte.⁷⁰

Osthaus, un próspero banquero y mecenas de las artes, es uno de los principales protagonistas del debate arquitectónico en la Alemania del naciente Movimiento Moderno. En 1909, funda el Museo Alemán de Arte en el Comercio y la Industria, con el objetivo de divulgar y «afirmar con claridad la imagen de nuestro tiempo».⁷¹ Le Corbusier aún no lo identifica cuando escucha su intervención en el congreso de Berlín. Es probable que lo conociera, en persona, un año más tarde, cuando visita su museo y residencia en Hagen, pocos días antes de emprender su viaje a Oriente. En esa ocasión, inician un intercambio epistolar que se prolonga por un período de dos años.⁷² La impresión que Osthaus causa en Le Corbusier se refleja en un apartado del libro *Le Voyage d'Orient*, cuando, al inicio del viaje, detalla su visita a la mansión del 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».⁷³

⁶⁹ Jeanneret, *Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne*, 37. (Traducción propia).

⁷⁰ Osthaus, «Material und Stil», 23-29. (Traducción propia).

⁷¹ Jeanneret, *Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne*, 25.

⁷² En sus cartas a Osthaus, 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 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». Le Corbusier, *Choix de lettres* (Basel: Birkhäuser - Éditions d'Architecture, 2002), 94. (Traducción propia).

⁷³ Le Corbusier, *El viaje a Oriente* (Barcelona: Laertes, 2005), 37. (Traducción propia).

Las ideas de Semper influyen en otros miembros del Werkbund y es probable que los vestigios dispersos de su legado teórico lleguen a Le Corbusier a través de otras personas a las que entrevista durante 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— conocen y transmiten, en sus publicaciones, los enunciados de la Teoría del Estilo. El primero los desarrolla en su tratado de urbanismo *Vorträge Über Stadt-Baukunst* (1920). El segundo concluye 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. La tesis de von Pechmann se publica posteriormente con el título *Die Qualitätsarbeit: Ein Handbuch für Industrielle und Kaufleute und Gewerbepolitiker* (1924).⁷⁴

El programa de educación del gusto del público que emprende el Deutscher Werkbund antes de la Primera Guerra Mundial coincide con los dictámenes que enuncia Semper en «Ciencia, industria y arte. Propuesta para estimular el sentido artístico nacional a la clausura de la Exposición Universal de Londres» (1852). En ese escrito, Semper propone que la educación estética de las masas se lleve a cabo mediante exposiciones, conferencias, talleres y concursos.⁷⁵ En su informe sobre el movimiento alemán de las artes decorativas, Le Corbusier menciona precisamente estas actividades como medios de propaganda utilizados por el Werkbund.⁷⁶ Las diversas y ejemplares colecciones que exhibe el museo ambulante que funda y dirige Osthaus cumplen 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.

⁷⁴ 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» en el que expone varios puntos de vista muy similares a los que defendió Le Corbusier una década más tarde.

⁷⁵ Semper, «Ciencia, industria y arte.» en *Escritos fundamentales*, 219-227.

⁷⁶ Jeanneret, *Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne*, 19.

Peter Behrens

Una importante figura intermediaria entre los enunciados esenciales de la *Estética práctica* semperiana y Le Corbusier es 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 o completamente olvidadas en la conciencia histórica».⁷⁷

Durante el siglo xix, los reconocimientos a Semper, como proyectista, teórico y académico, lo posicionan entre los arquitectos más destacados de Europa. Como proyectista, se anticipa al espíritu de grandiosidad imperial que terminaría por definir el carácter monumental de ciudades como Dresde y Viena. En la década de 1840, adopta el estilo neorrenacentista a escala monumental, antes que nadie en Alemania, al considerar que la arquitectura italiana del *cinquecento* posee las cualidades expresivas que demandan las circunstancias de su propio tiempo. En ese aspecto se halla a la par de sus contrapartes francesas: Félix Duban (1798-1870) y Henri Labrousse (1801-1875). Como teórico, su influencia en la cultura arquitectónica europea es comparable con la de otros pensadores destacados del siglo xix, como John Ruskin en Inglaterra y Eugène Viollet-le-Duc en Francia. Como académico, realiza una labor igualmente destacable. Funda y dirige el *Polytechnikum* de Zúrich, institución que, bajo su mando, llega a ser, en poco tiempo, una de las escuelas de arquitectura más renombradas del mundo.⁷⁸

La influencia de Semper se extiende a un amplio ámbito de la cultura europea y norteamericana. El impacto de sus ideas se destaca en el desarrollo de la estética, la museología y la historia del arte.⁷⁹ Se alega, además, que su pensamiento ilumina el sendero intelectual de Richard Wagner, su amigo cercano, y que juntos desarrollan el concepto de «obra de arte total» o *Gesamtkunstwerk*.⁸⁰ También es notable su relación con Friedrich Nietzsche, quien lo reconoce como el arquitecto más importante de su tiempo. Según Mallgrave, el filósofo desarrolla su primer libro, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1871), después de una lectura crítica

⁷⁷ Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper: architect of the nineteenth century* (Yale University Press, 1996), 371.

⁷⁸ Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, 360.

⁷⁹ La historia del arte como disciplina científica tiene una deuda importante con Semper, cuya influencia se extiende a destacados teóricos y críticos, desde Rudolf von Eitelberger y Alois Riegl, hasta Walter Benjamin. Su pensamiento fue fundamental para el surgimiento de la Escuela de Viena de Historia del Arte con todas sus ramificaciones: Max Dvorák, Hans Sedlmayr, Otto Pächt y Ernst Gombrich.

⁸⁰ Mallgrave, *Gottfried Semper*, 363.

de *El estilo*, atraído por los pasajes del «enmascaramiento de la realidad» y por la conjetura de las correspondencias habidas entre las cualidades de la producción artística y el carácter espiritual de un pueblo.⁸¹

Paradójicamente, con el advenimiento de las ideas nuevas de valor universal e histórico que el propio Semper pronostica, llegan las calumnias que precipitan su caída. «Que la fama de un arquitecto pudiera elevarse tan alto, solo para después pasar al olvido, demuestra cuán frágil y selectiva puede ser la historia», sostiene Mallgrave.⁸² Al despuntar el nuevo siglo, quienes se consideran sus seguidores, como Otto Wagner, se transforman en detractores ante el clima cultural de una nueva época. Las referencias que sobreviven al cambio de siglo deforman sus teorías, hasta el punto de que se le acusa de poseer una concepción mecanicista de la naturaleza de las obras de arte.⁸³ Se ha buscado la explicación de este equívoco en una mala interpretación de sus teorías por parte de algunos de sus seguidores, así como en la dificultad que conlleva acceder a sus escritos y hasta en un error en la traducción al alemán de uno de sus textos redactados originalmente en inglés.⁸⁴ El hecho es que el interés de Semper por «las técnicas artísticas, en su origen», se lee, al arrancar el siglo xx, como una posición que afirma «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.⁸⁵

Ninguno de los detractores del teórico alemán debió acceder directamente a sus escritos, sino que se limitaron a parafrasear a Riegl.⁸⁶ De haber conocido sus escritos, habrían descubierto que las acusaciones reduccionistas de «determinismo» y «materialismo» dirigidas a sus teorías no caben en el carácter holístico de su pensamiento y, menos aún, se corresponden con la libre y suntuosa teatralidad que infunden sus edificios. Una señal de que sus escritos no fueron debidamente analizados durante mucho tiempo, es que su libro más importante, *Der Stil*, se tradujo extraordinariamente tarde al inglés, en 2004, y al español apenas en los años 2013 y 2014,⁸⁷ un siglo y medio después de su publicación original en alemán.

⁸¹ *Ibíd*, 49.

⁸² *Ibíd*, 355. (Traducción propia).

⁸³ *Ibíd*, 371.

⁸⁴ *Ibíd*, 380.

⁸⁵ Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism* (New York: Cambridge University Press, 2004), 18.

⁸⁶ Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, 381.

⁸⁷ 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*. La traducción y edición estuvieron a cargo de Juan Ignacio Azpiazu. En 2014 se publicó la primera traducción al español desde el original en

Resulta difícil entender cómo se pudo encasillar a alguien como Semper en una posición materialista, cuando él mismo condena explícitamente esa postura en sus escritos:

[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 partir de estas, cuando el material debe estar al servicio de la idea.⁸⁸

Alois Riegl

Al finalizar el siglo XIX, el principal seguidor y exégeta de las teorías de Semper es el historiador Alois Riegl. Si se revisa el error cometido en la interpretación de las teorías de Semper, 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, un movimiento intelectual que, asentado en gran medida en las ideas de Semper, abona el terreno para el surgimiento de la historia del arte tal como la conocemos hoy en día.⁸⁹

En los primeros escritos de Riegl se evidencia un esfuerzo por desmentir las acusaciones que comiezan a surgir en contra de Semper. Su libro, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* (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 esta era la idea pura del gran artista y maestro», concluye el historiador.⁹⁰

alemán (a cargo de Manuel García Roig) de un compendio de los principales escritos de Semper, por iniciativa del arquitecto y profesor Antonio Armesto, quien también se encargó de la tarea de edición, con el título: *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*. Armesto nos ha comentado que la elaboración de esta obra comenzó en el año 2004.

⁸⁸ Semper, «El estilo, Tomo I. Prolegómenos» en *Escritos fundamentales*, 266.

⁸⁹ Christopher S. Wood, *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, ed. Christopher S. Wood (New York: Zone Books, 2003), 9-10.

⁹⁰ Alois Riegl, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980), 2.

Semper analiza el sentimiento espiritual de los pueblos, tal como se manifiesta en sus productos artísticos. Es conocido aquel apartado del segundo tomo de *Der Stil* en el que expresa que los rasgos fundamentales de la cultura egipcia se encuentran representados en el cántaro del Nilo —la *sítula*— y los de la cultura griega en su equivalente, la *hidria* (figura 10).⁹¹ Así mismo, Riegl concibe las obras de arte como fruto de las ideas culturales del pueblo que las crea. En sus fundamentos para la historia del arte, recoge los principios esenciales y la metodología de la *Estética práctica* semperiana. A juicio del historiador austríaco, el más ilustre destino del arte consistiría en expresar sentimientos, estados de ánimo e ideas políticas y religiosas, amalgamadas con un afán estético.⁹²



Figura 10. Sítula egipcia e hidria griega.

Fuente: Gottfried Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 468; cortesía de Juan Ignacio Azpiazu.

⁹¹ Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, trad. Harry Francis Mallgrave y Michael Robinson (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2004), 470.

⁹² Riegl, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, 60.

Riegl desarrolla la noción de *Kunstwollen* para definir, en un solo término, el estado de ánimo creativo de un período histórico; aquello que Semper denomina «la naturaleza artística de un pueblo», comparable a lo que Herder, Goethe y otras personalidades del período romántico alemán denominan «el espíritu del pueblo» [*Volksgeist*].⁹³ Ese nuevo concepto ayuda a propagar las ideas de Semper en el campo de la historia del arte y es uno de los argumentos empleados por los arquitectos del *Deutscher Werkbund*, entre 1909 y 1911, a favor de la incorporación de principios artísticos acordes con el espíritu de la época en el diseño de objetos de fabricación industrial.⁹⁴

Lamentablemente, se ha pensado que existe una ruptura entre las apreciaciones de Semper y las del *Deutscher Werkbund*. En la historia de la arquitectura ha trascendido la idea de que Behrens, el líder del movimiento de las artes decorativas en Alemania, rechaza el implícito determinismo de las «teorías materialistas» del teórico alemán.⁹⁵ 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 dice rechazar los postulados de Semper, es porque no los conoce de primera mano, no porque exista un desacuerdo entre sus nociones sobre la creación artística. Behrens, sencillamente, repite lo que se dice en su tiempo acerca de Semper.

Entre 1907 y 1914, respecto a la dicotomía Técnica-Cultura, Behrens defiende la autonomía del arte frente a la técnica. Sostiene 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 afirma que el arte posee sus propias reglas de naturaleza estética, que no es el gusto individual el 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 el carácter espiritual de la época.⁹⁶

⁹³ 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 *El mundo como voluntad y representación* (1819).

⁹⁴ Peter Behrens y otros miembros del *Werkbund* se declaraban seguidores de las teorías de Alois Riegl.

⁹⁵ Stanford Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century* (Cambridge: The MIT Press, 2000), 105.

⁹⁶ En «*Kunst und Technik*», Behrens, influenciado por Riegl, emplea el término *Kunstwollen* para

Como arquitecto y artista, Behrens considera vital que los industriales comprendan que las nuevas condiciones técnicas y materiales no bastan para derivar casualmente, por sí solas, la unidad de un estilo artístico. Afirmar que la industria alemana está 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 dicta en varias ocasiones y que aparece publicada repetidamente en distintos medios impresos, entre 1909 y 1911 (cuando Le Corbusier trabaja en su despacho), Behrens sostiene que se debe superar la concepción materialista del arte y hacer confluir la gran pericia técnica de la industria alemana, con un arte profundamente sentido, para alcanzar el estilo que corresponde a su tiempo.⁹⁷

En sus argumentos, Behrens parece aludir a las teorías de Semper. Sus expresiones no contradicen en absoluto los principios esenciales de la *Estética práctica*. Al contrario, como provienen de Riegl, se corresponden con ellos. El argumento de «Kunst und Technik» no difiere de la explicación que ofrece Semper, en «Ciencia, industria y arte» (1851) sobre el origen del anhelado equilibrio entre arte y técnica.⁹⁸ Así, las ideas de Semper se transmiten a una nueva generación de arquitectos cuya autoridad marca el destino de la disciplina en el siglo xx.

En el despacho de Behrens

Entrado el siglo xx, la reputación de Semper se ve afectada por una interpretación errónea de sus postulados; sin embargo, su legado teórico sigue evolucionando y se transmite a la cultura arquitectónica de la época a través de figuras como Alois Riegl, Hendrik Petrus Berlage, Adolf Loos y Peter Behrens.

Le Corbusier conoce a Behrens en Berlín, durante el congreso del Werkbund, a mediados de junio de 1910. Posteriormente, se incorpora 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 subrayan que guarda con mucho celo sus memorias sobre ese período de su vida.⁹⁹ La admiración que siente por Behrens, al conocerlo, se transforma en un marcado desprecio cuando finalmente comienza a colaborar en su despacho. Esa displicencia, dirigida hacia la

referirse al factor psicológico colectivo que participa en la configuración de una obra de arte. *Kunstwollen* es equivalente a aquello que Semper denomina «la naturaleza artística» o el «carácter espiritual» de una época. Peter Behrens, «Arte y técnica» en *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*, de Tomás Maldonado, 100-114 (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002).

⁹⁷ Peter Behrens, «Arte y técnica», 112.

⁹⁸ Semper, «Ciencia, industria y arte.» en *Escritos fundamentales*, 219-205.

⁹⁹ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 209.

personalidad del arquitecto alemán y no hacia su genio, no disminuye el provecho que el joven aprendiz obtiene ante la oportunidad de trabajar para el arquitecto más importante de Europa en ese momento.

Las ideas de Semper, transmitidas a Behrens a través de Riegl, proporcionan el soporte teórico al movimiento alemán de las artes aplicadas y llegan a la denominada Primera Generación del Movimiento Moderno en la arquitectura. Tres de los miembros más prominentes de este movimiento —Le Corbusier, Mies van der Rohe y Walter Gropius— trabajan con Behrens durante su liderazgo en el Deutscher Werkbund. Cada uno de ellos adopta un estilo propio que reconoce tanto las condiciones técnicas como el espíritu artístico de su tiempo y, de este modo, contribuye a validar las teorías de Semper en el contexto de un nuevo período histórico.

El legado de Semper en el viaje a Oriente

Le Corbusier deja el taller de Behrens en abril de 1911 e inicia los preparativos para lo que será su viaje más renombrado y una de las experiencias más decisivas en su formación. El viaje a Oriente, en compañía de Auguste Klipstein, es la tercera ocasión consecutiva en la que el futuro maestro de la Arquitectura Moderna tropieza con un filón del legado teórico de Semper.

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»¹⁰⁰ es, en sí misma, una gesta de aires semperianos. Al igual que Semper, Le Corbusier y Klipstein admiran las ánforas cerámicas de los pueblos no asediados por la civilización industrial. Las encuentran con dificultad al inspeccionar las cumbres de los Balcanes y las remotas llanuras danubianas de Valaquia. Les aflige descubrir, a su paso, que la cerámica fabricada en serie en los países industrializados aniquila el espíritu auténtico de los pueblos. Los jóvenes viajeros comparten con el teórico alemán la idea de que un objeto de arte revela las estructuras profundas del mundo que las produce. 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,

¹⁰⁰ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (Paris: Éditions G. Grès et Cie, 1925), 210.

y los grandes recipientes de hojalata de diez litros, dotados de un asa horizontal de madera, precipitan hoy la agonía de las artes cerámicas.¹⁰¹

Para Le Corbusier, esto representa la expresión de una horrenda calamidad: la catástrofe inevitable de una civilización que aniquila la armonía entre la vida y su entorno.

Por consiguiente —prosigue el relato del viajero—, dentro de dos mil años, bajo tres metros de humus y detritos, los hallazgos serán innumerables; pero, en lugar de las terracotas arcaicas, se encontrará la apreciada marca de los petróleos de Batum.¹⁰²

No hay forma de saber si Le Corbusier conoce o no el siguiente pasaje de *Der Stil*, pero el paralelismo con sus propias reflexiones es notable:

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!¹⁰³

En 1925, Le Corbusier vuelve a referirse al episodio de los bidones de petróleo empleados para acarrear agua, considerándolo una de las lecciones más poderosas que se pueden recibir en nuestros días. Se reúnen en su corazón, en un momento de crisis, la añoranza por las culturas que un día florecieron y luego llegan 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 se expresan ambos autores en relación con el tema:

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

¹⁰¹ Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 143.

¹⁰² *Ibíd.*, 144.

¹⁰³ Gottfried Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, ed. y trad. Juan Ignacio Azpiazu, trad. Juan Ignacio Azpiazu (Buenos Aires: Azpiazu Ediciones, 2013), 500.

podemos sospechar y juzgar, ya que, al estar sumidos en ella, nos faltan algunos puntos de vista y cierta perspectiva.¹⁰⁴ Gottfried Semper.

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.¹⁰⁵ Le Corbusier.

Wilhelm Worringer

El tercer encuentro consecutivo de Le Corbusier con una veta del legado semperiano se produce durante su viaje a Oriente. Auguste Klipstein, su compañero de travesía, aspira al título de Doctor en Bellas Artes con una investigación sobre las pinturas de Doménikos Theotokópoulos, El Greco (1541 a 1614). La investigación está dirigida por el profesor, historiador y teórico alemán Wilhelm Worringer (1881-1965), un distinguido discípulo de Alois Riegl. Klipstein lleva consigo el libro que su profesor publicó tres años antes: *Abstracción y naturaleza* (1908) [*Abstraktion und Einfühlung*]. Según Allen Brooks, Le Corbusier y Klipstein discuten el contenido de este libro de Worringer.¹⁰⁶ 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 hace su amigo.¹⁰⁷

Brooks menciona, como prueba de que los viajeros abordan temas relacionados con el libro de Worringer, la noción que describe Le Corbusier, en sus apuntes, sobre el impulso artístico primario que busca la abstracción.¹⁰⁸ Sin embargo, Brooks no observa una evidencia aún más clara y significativa. Al pasar por Knajevatz y descubrir el «estado mortal» de las artes populares en la región de los Balcanes, debido al avance de la civilización industrial, Le Corbusier relata lo siguiente:

Auguste, que prepara un doctorado en historia del arte, se sintió de pronto conmovido por el alumbramiento de una teoría reveladora. Tuvo el sentimiento de esa crisis última que atraviesan las vasijas de Hungría y Serbia y, abarcando de una vez todas las artes y todos los tiempos, instauró la teoría del «momento psicológico

¹⁰⁴ Semper, «El estilo, Tomo I. Prolegómenos» en *Escritos fundamentales*, 259.

¹⁰⁵ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 35. (Traducción propia).

¹⁰⁶ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 256.

¹⁰⁷ Le Corbusier, *Voyage d'Orient Carnets*, 43.

¹⁰⁸ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 256.

de la cerámica popular en las artes del siglo xx». En alemán resulta mucho más sugerente: «Der psychologische Moment [...]».¹⁰⁹

Evidentemente Klipstein transmite a su compañero de viaje lo que lee en el libro de Worringer, cuyo subtítulo es: «Una contribución a la psicología del estilo». En el libro que acompaña y nutre de conjeturas a los viajeros, 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* aclara también 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, el material y la técnica. Worringer sostiene que Riegl introdujo el concepto de voluntad artística en el método de investigación de la historia del arte para despejar esta confusión.^{110 111}

Las ideas de Worringer mantienen indudables similitudes con las de Riegl y, por lo tanto, con las de Semper. 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 emplea 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 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 prefiere usar Riegl. A su vez, la noción de voluntad sustituye la de «espíritu» [Geist], que es el término utilizado por Semper y otros autores alemanes del siglo xix para referirse al mismo factor.

En la práctica, los términos empleados por Semper, Riegl y Worringer se refieren a lo mismo: los poderosos coeficientes característicos de la estructura social de una época, que determinan, más que cualquier otra cosa, el estilo en las artes de ese período. Los conceptos de voluntad, psique, sentimiento y espíritu son mencionados en diversos momentos de la tradición occidental para referirse a aspectos del ser humano que trascienden lo intelectual y lo material. Es sugestivo que Le Corbusier utilice también el término «espíritu» para aludir 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

¹⁰⁹ Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 26. (Énfasis añadido).

¹¹⁰ Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy, A Contribution to the Psychology of Style* (New York: International Universities Press, 1953), 9.

¹¹¹ Worringer refiere que Riegl introdujo por primera vez el concepto de voluntad artística en el libro *El arte industrial tardorromano*-Worringer, *Abstraction and Empathy*, 9.

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*, un libro que, pese a la novedad que representa para su época, no se aleja demasiado, en lo sustancial, del sentir del período romántico.

Un vínculo causal satisfactorio

El afán por hallar vínculos causales entre Semper y Le Corbusier se ve satisfecho en un discreto episodio ocurrido 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 spätromische Kunstindustrie*], de Alois Riegl.¹¹² En este libro, publicado por primera vez en 1901, Riegl introduce y describe con detalle su concepto de *Kunstwollen*. Aunque el origen de este concepto es posterior a Semper, el mensaje esencial sobre la naturaleza del estilo que Riegl pudo transmitir a Le Corbusier proviene 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 intervienen en la configuración de las obras de arte de una época. Según Riegl, en cada período histórico existe una única dirección de la voluntad colectiva que influye 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 período.¹¹³ El conocimiento trascendente que Le Corbusier asimila en el libro de Riegl proviene de la Teoría del Estilo de Semper.

El legado de Semper en el espíritu del Romanticismo alemán tardío

En los apartados anteriores 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, Camillo Sitte, Peter Behrens, Karl Ernst Osthaus y Wilhelm Worringer, el aprendiz de arquitecto pudo advertir, en primer lugar, **la autonomía del fenómeno artístico frente a las contingencias materiales y técnicas**,

¹¹² Le Corbusier, *Voyage d'Orient Carnets*, 92.

¹¹³ Alois Riegl, «The Main Characteristics of the Late Roman *Kunstwollen* (1901)», en *The Vienna School Reader*, de Christopher S. Wood (New York: Zone Books, 1901), 92-94.

y, en segundo lugar, **la relevancia del «espíritu de la época» en la creación artística de cada período de la historia.**¹¹⁴

Para concluir el primer capítulo, en este apartado examinamos los vínculos causales entre Semper y Le Corbusier, analizando la posible influencia de la última fase del Romanticismo alemán en la formación estética del maestro de la Arquitectura Moderna. Richard Wagner (1813-1883), amigo cercano de Semper, encarna el espíritu artístico de ese período comprendido entre las décadas de 1850 y 1880. Pocas figuras de la esfera artística europea del siglo XIX han sido tan influyentes como Wagner; no únicamente en el devenir de la ópera, la música y el teatro, sino en el desarrollo del arte en general.

Gottfried Semper y Richard Wagner

Semper y Wagner se conocen en 1842, cuando el compositor llega a Dresde. En ese momento, Wagner es un músico relativamente joven y desconocido que regresa a Alemania tras pasar una temporada sin mayor suerte en París. Por su parte, Semper es ya un arquitecto destacado en el reino de Sajonia. Su renombre proviene de la buena acogida de sus obras construidas, de su labor al frente de la Escuela de Arquitectura en la Academia de Arte de Dresde y de la notoriedad de sus ensayos teóricos. Su edificio para la ópera de Dresde se inaugura con éxito, en abril de 1841, un año antes de la llegada de Wagner a la ciudad.¹¹⁵ Precisamente allí, en el Sächsische Staatsoper, se estrenan las primeras óperas relevantes de Wagner: *Rienzi* (1842), *El holandés errante* (1843) y *Tannhäuser* (1845).

En su autobiografía, Wagner relata cómo él y Semper comparten pensamientos, proyectos, éxitos y desdichas durante un período de 30 años. Lo menciona en numerosas ocasiones, profesando siempre un profundo respeto hacia él. La primera mención a Semper refiere que fue el primero en brindarle apoyo tras el rotundo fracaso del estreno de *Tannhäuser*, en octubre de 1845. Wagner cuenta que, al acudir a la librería local para retirar y destruir todas las copias impresas del libreto de *Tannhäuser* antes de que llegaran al público, encontró al arquitecto 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

¹¹⁴ Ambos postulados se resumen en la siguiente expresión de Peter Behrens: «Queremos una estética, un arte, que sea conforme con la ley de la vida y queremos una técnica que sea acorde con el sentimiento de la época para satisfacer nuestra voluntad artística [*Kunstwollen*]». Behrens, «Arte y técnica», 107.

¹¹⁵ Semper, *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, 365.

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 tal propósito, desafortunadamente, solo estaba 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*.¹¹⁶

Sus primeros encuentros terminan en discusiones acaloradas debido a la preferencia de Semper por la cultura clásica greco-latina, frente al interés que posee Wagner por la Edad Media. Semper considera a Wagner un «representante del catolicismo medieval» y lo ataca con furia. Eventualmente, Wagner logra convencer al arquitecto de que sus estudios e inclinaciones siempre lo llevan hacia la antigüedad alemana y al descubrimiento de los ideales de los primeros mitos teutónicos. Cuando Wagner explica a Semper su entusiasmo por las leyendas paganas genuinas, la relación entre ellos cambia, y un interés común, profundo y creciente comienza a unirlos:

Sin embargo, era imposible resolver algo sin una discusión acalorada, no solo 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 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 les parecía conveniente.¹¹⁷

La amistad entre el arquitecto y el compositor se afianza durante los últimos años que pasan en Dresde. En ese tiempo, Semper construye el palacio Oppenheim, el Altes Hoftheater, la villa Rosa, la sinagoga e inicia la construcción del museo de arte de la ciudad.¹¹⁸ Por su parte, Wagner presenta *Tannhäuser* nuevamente, esta vez en Weimar, obteniendo un éxito relativo.¹¹⁹

Las carteleras de la ópera de Dresde anuncian el estreno de *Lohengrin* cuando, en los primeros días de mayo de 1849, arriban a la ciudad las revueltas liberales encendidas en Fráncfort el año anterior. El objetivo de lograr un estado alemán

¹¹⁶ Richard Wagner, *Mein Leben* (München: F. Bruckmann. A-G., 1911), 374. (Traducción propia).

¹¹⁷ Wagner, *Mein Leben*, 382. (Traducción propia).

¹¹⁸ Semper, *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, 365.

¹¹⁹ Wagner, *Mein Leben*, 461.

democrático, basado en las libertades civiles y los derechos humanos, seduce a los dos artistas, que pronto se ven involucrados en los actos de insurrección. Semper dirige la construcción de un centenar de barricadas destinadas a 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.¹²⁰ El alcance de la participación de Wagner en la revuelta no está claro, ya que él mismo prefiere atenuar su responsabilidad, reduciéndola posteriormente a la de «un curioso y activo espectador de los acontecimientos».¹²¹ En todo caso, es muy probable que fuera Wagner quien instigara a Semper a involucrarse en la contienda.¹²²

La intentona revolucionaria fracasa a los pocos días, tras la intervención de los ejércitos leales a los reinos de Sajonia y Prusia. El resultado debe ser muy doloroso para Semper. Sus barricadas resisten los enfrentamientos, pero el teatro de la ópera termina consumido por las llamas que los propios insurrectos encienden para frenar el avance de las tropas realistas.¹²³ Derrotados, Semper y Wagner huyen a París:

Encontré a Semper allí, quien, como yo, había sido depositado en esa ciudad. Nos reencontramos 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 (ya que era imposible derribarla). De todos modos, consideró que se había expuesto lo suficiente y que no quedaba nada más que pudiera hacer. Se consideraba afortunado, como nativo de Holstein, al depender, no del estado alemán, sino del gobierno danés para obtener un pasaporte, lo que le permitió llegar a París sin dificultad. Cuando expresé mi arrepentimiento real y sincero por el giro de los acontecimientos 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.¹²⁴

¹²⁰ *Ibíd*, 469. (Traducción propia).

¹²¹ *Ibíd*, 468.

¹²² Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, 169.

¹²³ Wagner, *Mein Leben*, 474.

¹²⁴ *Ibíd*, 495. (Traducción propia).

Semper y Wagner permanecen en París desde mayo de 1849 hasta septiembre de 1850. El diálogo, iniciado en Dresde, se prolonga y profundiza durante los meses de exilio en la capital francesa. «Mis últimos intentos de escribir, y los pensamientos expresados en mi trabajo, le interesaron enormemente», explica Wagner, «y dieron lugar a conversaciones animadas, a las que se nos unió Kietz,¹²⁵ quien al principio fue divertido, pero que evidentemente aburría mucho a Semper».¹²⁶ Wagner menciona que, en cierta ocasión, los tres hablaron del contenido del libro *La obra de arte del futuro* [*Das Kunstwerk der Zukunft*], 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.¹²⁷

Un constante intercambio de ideas explica el acuerdo de criterios entre Wagner y Semper en una variedad de temas. Durante su estancia en París, ambos trabajan en el desarrollo de las teorías que publican en los años siguientes. Les motiva 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.

La síntesis de las artes

Uno de los principios teóricos que comparten Semper, Wagner y, posteriormente, Le Corbusier, es el llamado a la restitución de la unidad de las artes. Se han propuesto distintas hipótesis sobre la genealogía de esta idea a la que Wagner denominó *Gesamtkunstwerk*. Algunos autores atribuyen sus orígenes al campo de la poesía y la filosofía alemanas, enfocándose en el pensamiento de Hölderlin, Schelling, Schiller y Hegel, aunque estos mismos autores reconocen que ninguno de estos filósofos y poetas empleó el término *Gesamtkunstwerk* ni esbozó

¹²⁵ Ernst Benedikt Kietz fue un artista originario de Dresde y radicado en Francia. Wagner lo conoció 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.

¹²⁶ Wagner, *Mein Leben*, 513. (Traducción propia).

¹²⁷ *Ibíd*, 513. (Traducción propia).

un concepto realmente similar.¹²⁸ Francis Mallgrave alega, con mayor acierto, que fueron Wagner y Semper, en conjunto, quienes lo desarrollaron y aplicaron.¹²⁹

Wagner introduce el concepto de *Gesamtkunstwerk* en *La obra de arte del futuro* [*Das Kunstwerk der Zukunft*], libro que redacta, en París, entre noviembre y diciembre de 1849.¹³⁰ Pero Semper ya había enunciado un concepto similar 15 años antes, en «Observaciones preliminares sobre la policromía en la arquitectura y la escultura de los antiguos» (1834) [*Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*].

En «Observaciones preliminares», un artículo orientado a divulgar los resultados de su viaje de estudios por Italia, Sicilia y Grecia, Semper denomina a la obra arquitectónica monumental *Inbegriff der Künste*, un concepto que se traduce al castellano como epítome, suma o síntesis de las artes. En dicho escrito, Semper establece tempranamente el principio de la hermandad de las expresiones artísticas, idea que, años más tarde, conduce al desarrollo de su Teoría del Estilo.¹³¹

Esto es lo que escribe 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 [...]

Configurada de este modo, 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 (aunque esta afirmación pueda contradecir las opiniones dominantes). Más bien, ya desde muy temprano, desde su niñez, apareció,

¹²⁸ 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.

¹²⁹ Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, 363.

¹³⁰ Richard Wagner, *La obra de arte del futuro* (Valencia: Universitat de València, 2000), 47.

¹³¹ 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» (1851). Semper, *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, 133.

dentro de la esencialidad de sus formas básicas, profusamente ornamentada y resplandeciente.¹³²

A partir de la observación de los monumentos de la antigüedad, Semper concluye que las artes siempre están asociadas entre sí, desde su nacimiento, y que esto se debe a que, a su vez, todas las artes guardan relación con el estado de ánimo de la sociedad humana que las crea. Además, dice el autor, todas las artes plásticas actúan en conjunto y en 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 con respecto al estado de la sociedad «solo pudo ocurrir violentamente y acarrear, como consecuencia inevitable, su debilitamiento o degeneración».¹³³

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 caracterizadas por un esplendor decadente y una exuberancia asiática. Lo que en el dórico era únicamente ornamentación, que embellecía el estilo sin que nunca pudiera molestar a 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 fue 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.¹³⁴

Por su parte, en *La obra de arte del futuro*, Wagner parece adaptar 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*. Según Wagner, la arquitectura solo es arte cuando se supera lo estrictamente útil. Esto sucede primero en el templo de los dioses y, posteriormente, en el templo convertido en escenario popular y comunitario: el teatro.¹³⁵ Para Wagner, la arquitectura, la pintura y la escultura conforman el escenario en el que se desarrolla el

¹³² *Ibíd.*, 78.

¹³³ *Ibíd.*, 77-78.

¹³⁴ *Ibíd.*, 80.

¹³⁵ Wagner, *La obra de arte del futuro*, 118.

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.¹³⁶ **De este modo, lo que en el enunciado original de Semper se aproxima a una definición de estilo, en la proposición de Wagner deviene en un recurso artístico aplicable al campo de las artes escénicas:**

La *arquitectura* no puede tener un propósito más elevado que el de crear un entorno espacial para la asociación de seres humanos en la que se representen artísticamente a sí mismos, un entorno que la obra de arte humana precisa para manifestarse [...] En los edificios funcionales corrientes, el arquitecto debe limitarse a servir 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 arquitecto ha de conducirse como artista, y sólo debe tener en cuenta la *obra de arte*.¹³⁷

Si en los postulados de Semper el culmen de las artes es el templo griego, para Wagner, en cambio, su momento de mayor perfección se produce en la tragedia clásica. Si, para el primero, el debilitamiento y la degeneración de las artes comenzaron «cuando se empezó a dudar de que, en su origen, todas las artes plásticas actuaron en estrecha unión, vigorosa y armónicamente integradas»;¹³⁸ para el segundo, la decadencia del arte tuvo lugar 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».¹³⁹

Finalmente, Wagner afirma que la redención de la obra de arte del futuro debe hallarse en una restitución de la unidad de todas las modalidades artísticas en el conjunto de la obra de arte total [Gesamtkunstwerk], la misma que debe incluir: representación dramática, musical y escenográfica.¹⁴⁰ La propuesta de Wagner no difiere de otra idea que Semper sostenía anteriormente 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

¹³⁶ *Ibíd.*, 143.

¹³⁷ Wagner, *La obra de arte del futuro*, 143.

¹³⁸ Semper, «Observaciones preliminares sobre la policromía en la arquitectura y la escultura de los antiguos», en *Escritos fundamentales*, 77.

¹³⁹ Richard Wagner, *Arte y revolución* (Madrid: Casimiro Libros, 2013).

¹⁴⁰ Wagner, *La obra de arte del futuro*, 143-145.

y grandioso momento como expresión del más elevado desarrollo político y ético del hombre».^{141 142}

Cabe reiterar que la idea de una síntesis de las artes, como sinónimo de estilo, es decir, como imagen del espíritu colectivo de una sociedad, según los postulados de Semper, difiere de la noción de *Gesamtkunstwerk* que propone Wagner desde las artes escénicas. **Ambos proclaman la necesidad de reintegrar todas las artes, pero en el marco teórico de Semper se entiende que la confluencia de las artes es el resultado de su libre desarrollo dentro de una sociedad justa y equilibrada; mientras que, en la obra teórica de Wagner, la Gesamtkunstwerk se plantea como una evasión temporal de la realidad, a favor de la contemplación del drama musical.**

La obra de arte total y la Wiener Werkstätte

La posición de Richard Wagner a favor de la integración de las artes como *Gesamtkunstwerk* se convierte en el argumento teórico de las artes decorativas y aplicadas del cambio de siglo y es eventualmente adoptada por los arquitectos del modernismo europeo. Su influencia es notoria en la obra y los escritos de Henry van de Velde, como *El arte futuro* (1895) y *Observaciones generales para una síntesis de las artes* (1895).¹⁴³

Pero no todos están de acuerdo con la *obra de arte total*. Adolf Loos denuncia el inconveniente de trasladar a la vida cotidiana, en forma de artes decorativas, este concepto proveniente de las artes dramáticas. Lo expresa en varios de sus ensayos dirigidos contra el ornamento. Así ocurre en el relato «De un pobre hombre rico» (1900), en el que describe a un individuo reprimido por su arquitecto al usar, en

¹⁴¹ 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, *La República*, trad. José Tomás y García (Bogotá: Panamericana Editorial, 1993). En la edad media estas ciencias conformaban el *quadrivium* dentro de las siete artes liberales. Más adelante 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, *Modulor 2: La parole est aux usagers*, 214-228.

¹⁴² Semper, «Teoría de la belleza formal.» en *Escritos fundamentales*, 239.

¹⁴³ Anders V. Munch, *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture: From Bayreuth to Bauhaus* (Denmark: Aarhus University Press, 2021), 108.

la zona 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 Plečnik 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».¹⁴⁴ En el mismo sentido crítico respecto a la *obra de arte total* como justificativo para la obra de arte decorativa, Loos escribe 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».¹⁴⁵

Con Le Corbusier, la idea de la síntesis de las artes retorna a su significación semperiana original, como *imagen* unitaria del espíritu de la época y en oposición a la visión wagneriana que se trasladó a las artes decorativas. Así se manifiesta en la declaración de intenciones de la revista *L'Esprit Nouveau*, que afirmaba querer «convertirse en la primera revista del mundo consagrada a la estética de nuestro tiempo, en todas sus manifestaciones» y «mostrar el espíritu unitario que anima las investigaciones de las diversas élites de nuestra sociedad».¹⁴⁶

En su juventud, Le Corbusier conoce y aprecia la obra de arte total del drama musical wagneriano. Además, recibe las enseñanzas de L'Eplattenier, orientadas hacia las artes decorativas; pero, finalmente opta 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 los miembros de la Wiener Werkstätte.

Las artes libres y la auténtica atmósfera del arte

Semper y Richard Wagner coinciden en señalar que la disgregación de las artes provoca su pérdida de autonomía frente a la injerencia de intereses externos. Para ambos, la separación del arte en diversos oficios facilita la intromisión interesada de quienes gobiernan el destino de las sociedades: los poderes políticos, religiosos y económicos. Los dos afirman que, ante esta situación, el artista, indefenso y convertido en pequeño productor, aislado de la vida de los seres humanos libres y auténticos, se ve arrojado al mercado y a la influencia vacía de las modas, sacrificando finalmente su libertad. La libertad a la que se refieren no es en ningún caso

¹⁴⁴ Adolf Loos, *Adolf Loos, Escritos I, 1897/1909* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 110.

¹⁴⁵ Loos, *Adolf Loos, Escritos I, 1897/1909*, 36.

¹⁴⁶ Charles Edouard Jeanneret y Amedée Ozenfant. «L'Esprit Nouveau», en *L'Esprit Nouveau*, n.º 1 (Oct 1920): 3-4.

sinónimo de arbitrariedad ni ausencia de reglas normativas, sino la libertad de proceder según las leyes del sentimiento artístico auténtico, antes de verse sometidos a otro tipo de motivaciones.

Tras visitar la Exposición Universal de Londres en 1851, Semper escribe: «Tenemos artistas, pero no un auténtico arte [...] No habrá arte hasta que el genio libre se atreva a infringir las normas obsoletas y las barreras de la mediocridad».¹⁴⁷ Para él, dos circunstancias impiden 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 económica y la ciencia; y, por otro, la falta de formación del sentido artístico en la población. La mayor 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 hombres libres e independientes, 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 última mercancía. 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 solo ofrecían este autosacrificio en aras de la honra divina.¹⁴⁸

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».¹⁴⁹ Wagner se lamenta de lo mismo 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 la misma 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.

¹⁴⁷ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 206.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, 199.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, 203.

Nuestro arte saca su savia del corazón mismo de nuestra sociedad moderna, del núcleo de su dinámica circular: de la especulación generalizada.¹⁵⁰

Las ideas liberales de Wagner respecto al arte y a la vida están 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 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 trabajara únicamente para él. Como prisionero del rey, Wieland debía forjar toda clase de armas, vajillas e instrumentos utilitarios. No cabía pensar en el arte ni en el goce estético; ni 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 y maravilloso herrero, estaba ahora, para desgracia suya, parálítico, sentado tras la fragua en la que debía 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 en 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!*¹⁵¹

En septiembre de 1850, Semper se refugia en Londres, en tanto que Wagner prueba suerte en Zúrich. El diálogo prosigue a pesar de la distancia. Wagner refiere una serie de visitas a Semper en su vivienda de Kensington. Halla 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».¹⁵²

Ambos se encuentran nuevamente en 1855, como vecinos en la ciudad de Zúrich. De acuerdo con el relato de Wagner, él tiene parte en la decisión de las autoridades suizas de encargar a Semper la construcción del edificio principal de la Escuela

¹⁵⁰ Wagner, *Arte y revolución*, 12-16.

¹⁵¹ Wagner, *La obra de arte del futuro*, 169-171.

¹⁵² Wagner, *Mein Leben*, 621. (Traducción propia).

Politécnica Federal. El compositor permanece en Zúrich hasta 1859, mientras que el arquitecto lo hace 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, entre los árboles sin recortar [...] y decidió definitivamente emigrar a Zúrich. Así, él y su familia se sumaron 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, publicó 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.¹⁵³

Entre 1865 y 1866, Semper y Wagner trabajan juntos en los estudios para el Teatro Monumental que anhelan construir en Múnich, bajo el auspicio del rey Luis II de Baviera. El proyecto de Múnich fracasa, pero Wagner y el monarca se sirven del diseño de Semper para levantar el teatro en la localidad de Bayreuth.¹⁵⁴

El teatro, bautizado en 1876 con el nombre de Teatro del Festival de Bayreuth [Bayreuther Festspielhaus], constituye 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 busca la anulación de la realidad para lograr 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 reforzar el efecto enigmático y cautivador de la obra de arte total. Es el equivalente, en el mundo de las artes escénicas, al principio del revestimiento [Bekleidung] o enmascaramiento de la realidad que pregona Semper en su Teoría del Estilo: «Debemos hacer olvidar los medios que se usaron para conseguir el deseado efecto artístico.»¹⁵⁵

¹⁵³ Wagner, *Mein Leben*, 629.

¹⁵⁴ Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, 267.

¹⁵⁵ Semper, «El estilo, Tomo I. Prolegómenos», en *Escritos fundamentales*, 305 y 309.

El primer viaje de Le Corbusier a Viena

Le Corbusier reside en Viena entre noviembre de 1907 y marzo de 1908. Durante ese período, se aleja del pensamiento romántico, pero pesimista y conservador, de John Ruskin, para acercarse a los designios liberales y optimistas característicos de la última fase del Romanticismo alemán.¹⁵⁶ Ruskin proclama la renuncia al progreso y defiende los valores del pasado medieval. Por otro lado, los alemanes Gottfried Semper y Richard Wagner afirman la lucha contra las convenciones y dirigen su mirada al futuro, con optimismo y gran admiración por la tradición clásica helénica. En la obra de Wagner y otros compositores del Romanticismo tardío, Le Corbusier aprecia el espíritu artístico distintivo de dicho período. Tras su experiencia en Austria y Alemania, sus ideales artísticos se acercan más al pensamiento de Semper, pese a que es probable que no lo leyera nunca, que al de Ruskin, a quien si lee en su juventud.¹⁵⁷

Es importante tener en cuenta que Le Corbusier proviene de un entorno familiar en el que se valoran y comprenden las artes musicales. Aunque carece del talento interpretativo de su madre y su hermano, conoce la teoría y comparte con ellos un profundo aprecio por la música culta. Su aprendizaje trasciende el ámbito de las bellas artes; en la música, el teatro y la danza descubre otras experiencias estéticas enriquecedoras.

Su madre es instructora de piano y su hermano, Albert, promete resultar un virtuoso del violín antes de sufrir una lesión muscular. Su talento está 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.¹⁵⁸ Sin contar con el respaldo de un maestro-tutor de la categoría de los que instruyen a su hermano, Le Corbusier opta por viajar a Viena con la intención de proseguir sus estudios. Llega a la ciudad en noviembre de 1907, pero su experiencia con la arquitectura vienesa es decepcionante. Desprecia tanto los edificios imperiales del siglo XIX 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 escrita pocos días después de su llegada.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Este apartado fue publicado en José Miguel Mantilla, «La experiencia formativa de Le Corbusier en Viena. 1907-1908», LC. *Revue de recherches sur Le Corbusier*, n.º 8 (septiembre 2023): 102-117 <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19865>.

¹⁵⁷ José Miguel Mantilla, «Untangling the threads of Gottfried Semper's Legacy in Le Corbusier's Formative Years», *Journal of the Society of Architectural Historians* 79, n.º 2 (June 2020): 192-201.

¹⁵⁸ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 42-43.

¹⁵⁹ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 74. (Traducción propia).

La falta de dominio del idioma alemán y los altos costos de matriculación limitan sus posibilidades de acceder a alguna de las prestigiosas instituciones austríacas para la enseñanza de las artes. Tampoco encuentra un posible maestro cuya obra, construida o teórica, le resulte atractiva.¹⁶⁰ Se ocupa, a distancia, aún con dudas y dificultades, en el desarrollo de los proyectos para la construcción de las villas Stotzer y Jaquemet. Únicamente la música y la lectura alimentan su mente y reparan su espíritu mientras transcurre el tiempo en una ciudad que no le agrada. Así lo expresa en su correspondencia: «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».¹⁶¹

Las funciones en la Wiener Staatsoper le sirven de refugio anímico y distracción. En las cartas que envía a su familia refiere que la música de Wagner, por sí sola y aislada del conjunto teatral, no iguala en belleza a las composiciones de Claude Debussy, Georges Bizet o Richard Strauss. Pero, por otro lado, confiesa que el drama musical wagneriano completo, que reúne música, escenografía, poesía y drama, lo transporta a un estado emocional inigualable.¹⁶²

El joven arquitecto relata, además, que aprecia tanto la obra de Wagner que es capaz de soportar las largas filas de acceso al teatro y las casi cinco horas que duran algunas de sus funciones, sin pestañear ¡y además de pie!, debido a la falta de dinero para adquirir el boleto en una localidad convencional. El resumen de *Sigfrido* (1876) ocupa varias páginas de una de las primeras cartas que redacta 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, los oídos y los ojos están en el paraíso – ¡pero las piernas! ¿Qué puedo decir? No tienen idea. Como música, es maravillosa, de una riqueza prodigiosa, con una imaginación temática y 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 [...] 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

¹⁶⁰ Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, 148.

¹⁶¹ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 165. (Traducción propia).

¹⁶² *Ibid*, 153.

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.¹⁶³

Posteriormente, en otra carta, Le Corbusier expresa su 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 sus ahorros están por agotarse, 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, describe un sencillo concierto del *Preludio* y *El bacanal* de *Tannhäuser*, al que califica de «extraordinario, inaudito, piramidal. Un verdadero padecimiento que te somete y subyuga físicamente».¹⁶⁴

Lecciones de arte en la obra de Richard Wagner

En la obra de Wagner y otros compositores de la última fase del Romanticismo, Le Corbusier pudo percibir el espíritu característico de dicho período. El siglo XIX en Alemania se caracteriza por la doble influencia de la corriente ilustrada y la romántica. Los artistas del Romanticismo alemán tardío buscan resolver ese conflicto. En *Los maestros cantores de Núremberg*, Wagner logra plasmar, no solo sus opiniones personales sobre la música, sino también la proclama de una anhelada reconciliación entre la razón y el sentimiento. El lado de la razón ilustrada y de las convenciones académicas está representado en el personaje de Sixtus Beckmesser: un ser riguroso e instruido, pero frío, incapaz de crear algo original y, por lo tanto, ferozmente opuesto a las innovaciones. Es posible que Wagner buscara encarnar, en Beckmesser, al academicismo francés con sus estrictas reglas e imposiciones. En el otro extremo se encuentra el caballero Walther von Stolzing, un joven apasionado y libre, talentoso, pero ignorante de las formas propias del arte, que ingenuamente espera convertirse en maestro cantor de la noche a la mañana. Beckmesser encarna 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 alemán en sus inicios. Ambos disputan el amor de la bella Eva.

La posición estética de los artistas del Romanticismo tardío —la resolución del conflicto entre los ideales del racionalismo ilustrado y los del primer Romanticismo— está, a su vez, encarnada en el personaje de Hans Sachs, el más grande,

¹⁶³ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 95-96. (Traducción propia y énfasis añadido).

¹⁶⁴ *Ibíd.*, 116. (Traducción propia).

sabio, respetado y talentoso maestro cantor de Núremberg, según el libreto. La moraleja se resume en el consejo que brinda el sabio Sachs al joven Walther acerca de reunir conocimientos sin permitir que se apaguen los sentimientos: «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».¹⁶⁵

En febrero, Le Corbusier asiste nuevamente a *Sigfrido*, pero esta vez como parte del ciclo completo de *El anillo del nibelungo*, junto con *El oro del Rin* (1869), *La valquiria* (1870) y *El ocaso de los dioses* (1876). Tras la presentación de *El oro del Rin*, su correspondencia muestra el inicio de una fluctuación sentimental entre momentos de admiración y episodios de fatiga hacia los dramas musicales. Por un lado, como le ocurre a Nietzsche, Le Corbusier comienza a pensar que la obra de Wagner se ha convertido en un entretenimiento para la burguesía decadente. Pero, por otro, no puede evitar asombrarse ante la experiencia emocional de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. En otra carta dirigida a su hermano, el aprendiz de arquitecto exhibe ambas disposiciones contradictorias. Primero describe el agotamiento físico y psicológico que sufre tras asistir a *El oro del Rin*:

Pero este Wagner es muy 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.¹⁶⁶

Sus reparos contra el drama musical wagneriano continúan al día siguiente, en la misma carta, tras asistir a *La valquiria*.¹⁶⁷ Sin embargo, en otro pasaje de la carta, redactado 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. Aún tenía que leer el texto de *Sigfrido*. Ves que ya estoy enfermo de Wagner. En primer lugar, están las piernas, porque el «*steb-parterre*»¹⁶⁸ es una institución muy hermosa para los pobres, pero uno debería... estar sentado [...] Ayer asistí 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

¹⁶⁵ Richard Wagner, *Los maestros cantores de Núremberg* (München: B. Schott's Söhne, 1907).

¹⁶⁶ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 143-144. (Traducción propia).

¹⁶⁷ *Ibíd.*, 144. (Traducción propia).

¹⁶⁸ El *steb-parterre* es un espacio sin asientos, ubicado en la parte baja de la sala de teatro y adecuado, en ocasiones, para acomodar al público de pie.

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, ¡qué estupidez! Es grande, noble, profundamente filosófico. No estoy seguro de lo que escribo, 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.¹⁶⁹

Además de frecuentar los conciertos y dramas musicales del repertorio de Wagner, Le Corbusier asiste a la presentación de otras obras de diversos músicos herederos de la tradición wagneriana. En su correspondencia menciona reiteradamente la ópera *Carmen*. A su juicio, la obra de Bizet resulta agradable y fácilmente comprensible. Probablemente halla en *Carmen* el remedio emocional contra Wagner, en línea con la conocida prescripción de Nietzsche. Como es sabido, tras distanciarse del compositor en 1876, Nietzsche lo califica de decadente y se opone fervorosamente a su obra. En *El caso Wagner. Un problema para músicos* (1888), el filósofo propone como alternativa a las composiciones wagnerianas la música liberadora y «mediterraneizada» de Bizet.¹⁷⁰

Se sabe también que Le Corbusier aprecia en la ópera *Fidelio* (1805) «una labor precursora de las audacias del siglo xx».¹⁷¹ *Fidelio*, la única ópera compuesta por Beethoven, se anticipa en muchos aspectos a las obras de Wagner, Strauss o Mahler, tanto en el ámbito musical como en su contenido argumental. Musicalmente, Beethoven explora en *Fidelio* los límites convencionales de la tonalidad para generar sensaciones desconcertantes, sujetas al discurso poético, algo que los músicos de la segunda mitad del siglo xix y la primera mitad del xx llevan incluso más lejos en sus creaciones. Además, la historia de *Fidelio* es una fábula de heroísmo, amor, sacrificio personal y anhelo de libertad, elementos presentes en muchas de las narraciones románticas que dejan huella en el espíritu del joven arquitecto.

¹⁶⁹ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 144-145. (Traducción propia).

¹⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003), 188.

¹⁷¹ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 121.

Libertad y heroísmo románticos

Las cartas que Le Corbusier envía a sus familiares desde Viena reflejan los destellos sobrevivientes del espíritu romántico tardío; un espíritu ausente en las calles de la ciudad imperial, en su opinión, pero presente en la figura de los héroes de los dramas operísticos de la época, como Sigfrido, Orestes y Don José. Este mismo espíritu se exterioriza en los dos libros de Édouard Schuré (1841-1929) que Le Corbusier conoce durante ese tiempo de soledad e introspección: *Les Grands Initiés* (1889) y *Santuaire d'Orient* (1898). En una de aquellas cartas, Le Corbusier escribe:

Fijaos, queridos padres: ahora comprendo lo que es una vocación liberal, es decir, una vocación en la que el hombre, en soledad y por sus propios medios, sin contar con ayuda ante algún caso fortuito, debe apostar su corazón, su alma, su cuerpo y 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.¹⁷²

En otra misiva de aquel período, Le Corbusier afirma añorar el hogar familiar y 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 reconoce la versión francesa del arquetipo romántico caballeresco que tanto admira. Sin duda, advierte, como sugiere Rostand al final de la escena séptima del segundo acto, que Cyrano respira el mismo aire liberal, rebelde y solitario que agita, tanto a Sigfrido y a Zaratustra, como a su preciado Don Quijote:¹⁷³

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.

¹⁷² Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la Famille 1900-1925*, 134. (Traducción propia).

¹⁷³ *El Quijote de la Mancha* fue el libro de cabecera de Le Corbusier. En *Mise au Point* (1965), su último mensaje y una especie de testamento intelectual, afirma: «La más bella lectura para un hombre comprometido en la batalla es el maravilloso Don Quijote de la Mancha. Y la vida a tres, entre Don Quijote y Sancho Panza, encuentra allí su explicación, sino sus justificaciones», Le Corbusier, *Mise au point*, 18. 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», *Ibíd*, 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!¹⁷⁴

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, ser libre,

Tener ojos para 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 por la gloria o la fortuna,

Viajar con la imaginación ¡a la Luna!

¹⁷⁴ Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* (Madrid: Edimat Libros, 2018), 104.

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 con mis propias fuerzas!¹⁷⁵

El drama de la dualidad entre la razón y el sentimiento, característico de la obra de Wagner, es también el motor argumental de *Cyrano de Bergerac*. La tesis de la célebre obra teatral de Rostand es otra muestra de los rasgos ideológicos distintivos de la cultura artística romántico-tardía, que fluctúa 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, representan las dos entidades complementarias de un ser desintegrado.¹⁷⁶ La conocida escena del balcón refiere que solo cuando estas dos entidades se juntan es posible amarlas plenamente. «¡Hagamos los dos un héroe novelesco!», propone Cyrano a Cristián, «¿Quieres completarme y que yo te complete? ¡Tú caminarás y yo iré a tu lado en la sombra! ¡Yo seré tu ingenio y tú serás mi belleza!».¹⁷⁷

La influencia de R. Wagner en el pensamiento de É. Schuré

Le Corbusier concluye la lectura de *Les Grands Initiés* en enero de 1907, en Viena, a la vez que descubre la obra de Richard Wagner en los teatros de la ciudad. Este libro de Édouard Schuré se destaca entre las lecturas de mayor incidencia en la formación del arquitecto, como señalan los estudios de Allen Brooks, William Curtis y Paul V. Turner.¹⁷⁸ A su vez, Édouard Schuré está fuertemente influenciado por Richard Wagner, a quien conoce personalmente en Múnich en 1865, después

¹⁷⁵ Rostand, *Cyrano de Bergerac*, 106-107. (Traducción propia y énfasis añadido).

¹⁷⁶ Inteligencia y pasión son los conceptos que Le Corbusier utiliza para referirse a Miguel Ángel en el apartado que le dedica en *Vers une architecture*. Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 132.

¹⁷⁷ Rostand, *Cyrano de Bergerac*, 116-117.

¹⁷⁸ Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, 123-358; William J. R. Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms* (London: Phaidon Press Limited, 2015), 22; Paul Turner, *La formation de Le Corbusier. Idealisme et Mouvement moderne* (Paris: Éditions Macula, 1987), 32.

del estreno de *Tristán e Isolda*. Lleno de admiración, el escritor envía un mensaje al compositor a los pocos días de aquel encuentro: «Vuestra obra me recordó las palabras de Goethe acerca de que la música expresa lo inexpresable. Habéis conseguido hacer aquello que ningún poeta ni músico había hecho antes: habéis mostrado la génesis del amor».¹⁷⁹ Como respuesta, Wagner invita a Schuré a su villa en la Briennerstrasse y a un concierto privado dedicado al rey Luis II —el Cisne— en el Palacio de Berg.¹⁸⁰ ¹⁸¹ A partir de entonces, Wagner y Schuré mantienen un constante intercambio epistolar y visitas mutuas.¹⁸² Ni las cartas ni las visitas cesan, a pesar de la guerra que enfrentan sus naciones de origen en 1870. Ambos se reencuentran en 1876 en Bayreuth, con ocasión de la inauguración del teatro de Wagner, evento al que Schuré es invitado personalmente por el compositor.¹⁸³ Tres décadas más tarde, el escritor recuerda el estreno de *Tristán e Isolda* con los mayores elogios: «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».¹⁸⁴

Schuré dedica varios estudios a la obra de Wagner. En 1886 publica el segundo volumen de *Histoire du Drame Musical*, con Wagner como figura protagónica. En 1890, publica *Souvenirs sur Richard Wagner: La première de Tristan et Iseult*. Así justifica el autor la dedicatoria:

El segundo volumen de mi libro sobre el 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.¹⁸⁵

¹⁷⁹ Édouard Schuré, *Souvenirs sur Richard Wagner. La première de Tristan et Iseult* (Paris: Perrin et Cie, Libraires Éditeurs, 1900), 51.

¹⁸⁰ Es probable que Semper fuera uno de los invitados al concierto. 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 hubo entre ellos. Schuré, *Souvenirs sur Richard Wagner*, 61.

¹⁸¹ Schuré, *Souvenirs sur Richard Wagner*, 66.

¹⁸² Una de las más controvertidas cartas de Wagner, por su contenido antisemita, estuvo dirigida precisamente a Édouard Schuré, con fecha del 25 de abril de 1869.

¹⁸³ Schuré, *Souvenirs sur Richard Wagner*, 17-18.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, 43. (Traducción propia).

¹⁸⁵ *Ibíd.*, 14. (Traducción propia).

Al igual que Nietzsche en sus primeros escritos y a otros autores cercanos a Wagner,¹⁸⁶ Schuré retrata al compositor alemán como una conjunción de las dos naturalezas opuestas a las que nos hemos referido. Afirma 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 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.¹⁸⁷

Les Grands Initiés y la dualidad apolíneo-dionisiaca

La conjunción dialógica entre naturalezas opuestas es, asimismo, el tema central de *Les Grands Initiés*. Este libro que, como se ha señalado, impresiona positivamente a Le Corbusier, está profundamente marcado por la dualidad entre la razón y el sentimiento.

Schuré, nacido en Estrasburgo, tierra franco-alemana, es uno de los principales responsables de importar 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. Supone que los sabios y profetas de diversas épocas llegaron a conclusiones idénticas en lo fundamental, aunque diferentes en su forma, sobre lo que él denomina «las verdades primeras y últimas». La «ciencia integral» que propone Schuré en *Les Grands Initiés*, busca la reconciliación entre razón y espiritualidad para el surgimiento de «hombres completos».¹⁸⁸

Como ya se mencionó, Le Corbusier termina la lectura de *Les Grands Initiés* en los mismos días en que asiste a los dramas musicales de Wagner. No cabe duda de que

¹⁸⁶ El escritor Thomas Mann (1875-1955), por mencionar un ejemplo.

¹⁸⁷ Schuré, *Souvenirs sur Richard Wagner*, 57. (Traducción propia).

¹⁸⁸ Édouard Schuré, *Les Grands Initiés: Esquisse de l'histoire secrète des religions* (Paris: Librairie Académique Perrin et Cie, 1921), 21.

vive, en Viena, un período de profunda inmersión en el anhelo romántico-tardío de la reconciliación de los mundos de la razón y el sentimiento. Así lo refleja esta carta que escribe a sus padres el 31 de enero de 1908:

Hace quince días que terminé la lectura de *Grands Initiés* [...] Schuré me reveló horizontes que me llenaron de felicidad. No exagero si os 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.¹⁸⁹

Los capítulos v y vi de *Les Grands Initiés* ofrecen una explicación sobre el 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 argumentaciones fácticas ni filosóficas. Desde una perspectiva poco ortodoxa, Schuré expone la misma concepción del origen de la cultura helénica que se encuentra 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 es el resultado de la fusión del culto solar —apolíneo— de los dorios del Norte, por un lado, con los cultos y ritos lunares, provenientes de las selvas y los valles profundos de la Tracia, por otro:

Había una 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.¹⁹⁰

La misma idea sobre el origen doble del pueblo heleno, aunque sin el carácter esotérico que le impone Schuré, está presente en los primeros escritos de Semper. El arquitecto alemán se anticipa a Wagner y Nietzsche en la identificación del

¹⁸⁹ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la Famille 1900-1925*, 137. (Traducción propia).

¹⁹⁰ Schuré, *Les Grands Initiés*, 226. (Traducción propia).

origen apolíneo-dionisiaco del arte griego. En los escritos de sus primeros años de exilio (1849-1851), afirma que los griegos son el primer pueblo en alcanzar una fértil mezcla, una armonía insuperable, entre lo que considera una idea superior, jerárquica y aristocrática, proveniente de Occidente, y una configuración más libre y poética, propia de Oriente. Explica que el equilibrio que conduce a la perfección de la cultura helena radica en que está constituida por una mezcla de indígenas dorios, practicantes del culto a Apolo, e inmigrantes tracios, fieles a Dionisio. Los primeros aportan la sabiduría, la estructura social y la estabilidad que sus filósofos y legisladores heredan de Egipto. Los segundos, ligados a las tradiciones de sus vecinos asiáticos, aportan el sentimiento poético y religioso del Este.

Para Semper, el templo griego es la imagen de la unión perfecta entre esos dos espíritus complementarios.¹⁹¹ El período romántico tardío, necesitado de reconciliar el racionalismo de la Ilustración con el ímpetu sentimental del primer Romanticismo, halla su reflejo en ese 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.¹⁹²

Wagner propone una «obra de arte total» que reconozca al ser humano en todas sus capacidades intelectuales, físicas y emocionales; es decir: una obra sabia, correcta y magnífica, como enuncia Le Corbusier años más tarde en *Hacia una arquitectura*.¹⁹³ El compositor afirma que el ser humano, en toda su capacidad, es un ser corporal, afectado por las emociones y poseedor de entendimiento.¹⁹⁴ A partir de estos tres planos, sostiene que surgen las «tres modalidades artísticas puramente humanas en su asociación originaria». Estas son la danza, el arte del sonido y el arte de la poesía. En su dimensión física, el ser humano trabaja con los gestos y movimientos de todo su cuerpo en la danza y la mímica; en su dimensión emocional, debe responder al sentimiento que transmiten los sonidos de la música; y, por último, en su capacidad de entendimiento, se ve afectado por la poesía.

¹⁹¹ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 205.

¹⁹² Wagner, *La obra de arte del futuro*, 53.

¹⁹³ Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Éditions G. Grès et Cie, 1923), v, 16, 25, 79, 178.

¹⁹⁴ Wagner, *La obra de arte del futuro*, 53-57.

La obra de arte del futuro es un libro que busca enlazar el pasado, el presente 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 dimensión emocional colectiva de un pueblo. En cuanto al presente, el autor denuncia las condiciones del arte de su tiempo, al considerarlo demasiado sometido al dinero y a la usura. Finalmente, respecto al futuro, el libro es también una declaración de intenciones sobre la promesa del drama musical reunificado.

Es preciso señalar las coincidencias entre las posturas de Le Corbusier, Wagner, Nietzsche y la corriente neoplatónica alemana, que concibe la relación del ser humano con el mundo sobre estos tres planos diferenciados: el del conocimiento, el de la moral y el del juicio estético. Para ellos, la experiencia estética es tan relevante como la razón especulativa y la actividad práctica. Esta tradición queda ilustrada 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 deleite), e invade el pensamiento de gran parte de la filosofía y el arte alemán de los siglos XVIII y XIX.

El gran aporte de Kant a la filosofía del arte es la identificación de la estética como un dominio autónomo de la experiencia humana. En el espíritu del Romanticismo alemán, lo bello se realiza en un plano distinto al de lo verdadero, lo justo, lo placentero y lo útil. Por ello, para Semper, al igual que para Wagner y Nietzsche, la pureza y el desinterés del juicio estético dependen de su autonomía frente a la razón y al deber.

Tanto Wagner como Nietzsche y Schuré están en deuda con la tesis original de Gottfried Semper sobre el origen apolíneo-dionisiaco del arte helénico. Finalmente, la idea de la conjunción necesaria de lo apolíneo y lo dionisiaco en el arte llega a un público más amplio gracias a *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, libro que Nietzsche dedica a Wagner en 1871.

El espíritu seductor de los pueblos de Oriente

Las ideas de Richard Wagner acerca del espíritu seductor de los pueblos de la península balcánica influyen en Le Corbusier a través de dos fuentes. La primera es el mencionado libro de Édouard Schuré, *Les Grands Initiés*, con su tesis acerca del equilibrio apolíneo-dionisiaco en la cultura helena. La segunda, aún más importante, son las lecciones que recibe de William Ritter a partir de 1910.

El tema de la sensualidad aparece desde el primer momento en que se gesta la idea de realizar el viaje a Oriente. Para Ritter, la sensualidad es una de las características propias de la cultura de los pueblos europeos provenientes de Tracia y Asia Menor. Al acercarse las fiestas de fin de año, en 1910, Ritter ofrece contactar a Le Corbusier con la familia del escritor Ion Luca Caragiale, originario de Bucarest,

cuya hija, «indescribiblemente hermosa», reúne «todas las seducciones de Oriente y el encanto de la alta cultura de la Rumanía aristocrática».¹⁹⁵ También sugiere, en tono de broma, que si de aquello resulta un matrimonio, tendrán 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».¹⁹⁶ El deseo de Ritter se cumple, pocos meses después, con el célebre *viaje a Oriente* que emprende su discípulo.

El relato de Le Corbusier desde Bucarest, en junio de 1911, confirma la presunción sobre el carácter sensual 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 así su primitiva esencia oriental. Reclama que «¡se han dejado asesinar por Europa!».¹⁹⁷

Teniendo en las manos 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 cíngaras! Sus telas son marranadas ¿Por qué no pintaron «marranadas» de verdad? Debieron hacerlas en una plástica que fuese cíngara, 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 habrían sido como gritos. El gran negro, brutal e imperioso, hubiera invadido y «contorneado» esos colores de síncope; y entre ellos se habría desplegado 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 cíngaras, 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.¹⁹⁸

¹⁹⁵ 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 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.

¹⁹⁶ Le Corbusier y Ritter. *Correspondance croisée 1910-1955*, 71.

¹⁹⁷ Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 64-65.

¹⁹⁸ Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 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 cáñamo azul, de achicoria, de amapolas y escabiosas».¹⁹⁹ El autor recalca el tema en el siguiente párrafo:

Cuando la sangre es joven y el espíritu saludable, el sensualismo normal afirma sus 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 con bordados cuyo florido esplendor refleja su pasión por la vida. 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.²⁰⁰

En la capilla de Notre-Dame du Haut, consagrada a la Virgen María, el ideal del espíritu sensual de Oriente se manifiesta a través de múltiples medios expresivos. El motivo del vitral denominado «étoile du matin» conjuga, en la simbología de Venus, lo 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 Éfeso, un lugar de antiguos cultos a las deidades femeninas, lo cual posee un considerable sentido simbólico. En las figuras 11 y 12 se pueden apreciar las semblanzas formales significativas entre la planta de la capilla de Notre-Dame du Haut, consagrada a María, y las volutas del capitel jónico, empleado en los templos antiguos dedicados a otras deidades femeninas, como Atenea, Hera y Artemisa.

¹⁹⁹ *Ibíd*, 67. (Traducción propia).

²⁰⁰ *Ibíd*, 69-70.

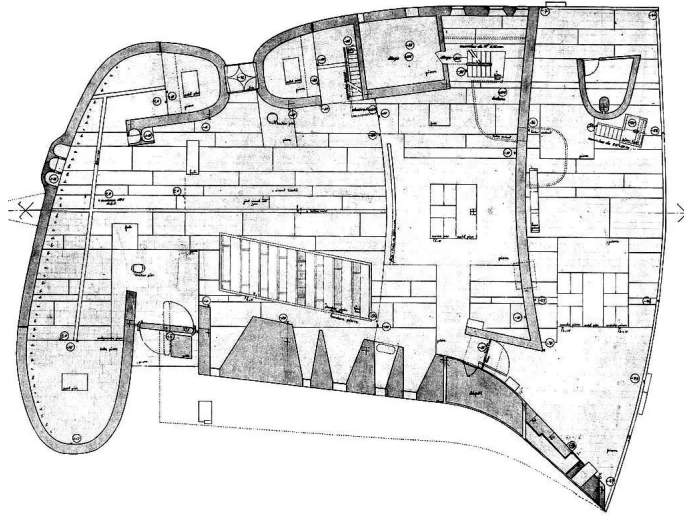


Figura 11. Le Corbusier, planta de la capilla de Notre Dame du Haut.
Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, 76.
© FLC/ADAGP.

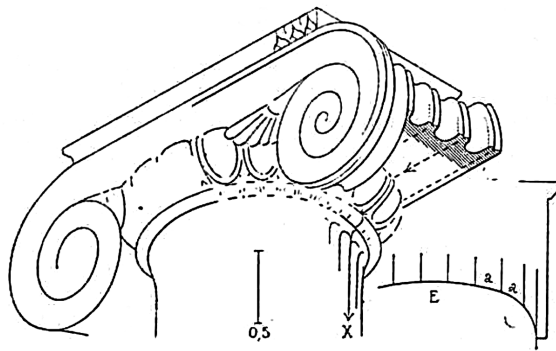


Figura 12. Choisy, Dibujo de un capitel jónico antiguo de la región oriental de Éfeso.
Fuente: Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, tomo 1, 356.

De Viena a París (1908)

«Adora lo que has quemado y quema lo que has adorado».

SAN REMIGIO DE REIMS

La extensa carta que Le Corbusier envía a su familia el 11 de febrero de 1908, un mes antes de abandonar Viena y trasladar su residencia a París, resume lo que representó para él aquel período de escrutinios en la capital austriaca. En primer lugar, invita a sus padres a superar el pesimismo ante las primeras señales de que Albert no lograría cumplir su sueño de forjar una carrera musical de primer orden. En un tono místico inusual, se refiere a las teorías espirituales de Schuré y acusa a sus progenitores de influir negativamente, con su desconfianza, sobre los destinos de sus hijos.²⁰¹ Posteriormente, como remedio a la angustia que aflige a la familia, afirma recurrir al canto del aria de Sigfrido cada vez que lo necesita. Además, presenta la obra de Wagner como prueba del buen uso del tiempo en beneficio de su formación artística. Relata que, en tan solo siete días, asistió a un concierto y al ciclo completo de *El anillo del nibelungo*:

Os digo que el ciclo de las cuatro obras de Wagner se ha apoderado de mí 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 del nibelungo fue reconquistado por el Rin, y os aseguro que lamenté verlo desaparecer bajo las olas. R. Wagner es la claridad, la fuerza máxima, la belleza.²⁰²

En el siguiente párrafo, Le Corbusier describe con disgusto una visita al *Kunsthistorisches Museum* de Viena, edificio que proyecta Semper en 1871. Es curioso que, en la misma carta, Le Corbusier aprecie la fastuosidad de la obra musical de Wagner y, acto seguido, rechace la obra arquitectónica, igualmente fastuosa, de Semper. ¿Tendrá algún conocimiento de cuán cercanas fueron las vidas de ambos personajes?

Al final de la epístola, Le Corbusier dice imaginar a sus padres en el pequeño comedor del hogar familiar. En su evocación, 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

²⁰¹ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 150.

²⁰² *Ibíd*, 153-154. (Traducción propia).

su espíritu deambula por las habitaciones de algún suntuoso castillo de España».²⁰³ El escenario doméstico que rememora refleja las dos fuerzas complementarias que sostienen al arte, según los valores de la última fase del Romanticismo alemán. El mensaje concluye con una última referencia, casi indescifrable, que alude 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 Nothung,²⁰⁴ 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, solo entonces, fluye la armonía en olas desbordantes.²⁰⁵

Le Corbusier deja Viena el 15 de marzo de 1908 con la ilusión de encontrar en París el ambiente propicio para completar su formación. La consigna que repite en las cartas de ese período da muestra de sus sentimientos al dejar atrás las naciones germanas: «La decisión está tomada: adora lo que has quemado y quema lo que has adorado».^{206 207} Esta frase, atribuida a san Remigio de Reims durante la conversión, bautismo y coronación de Clodoveo I, simboliza el triunfo del cristianismo latino sobre el paganismo germánico en los albores de la nación francesa.

La historia de Clodoveo I y de la cristianización del pueblo franco forma parte del relato de *La Biblia de Amiens*, de Ruskin, libro que leían los alumnos de L'Eplattenier y que Le Corbusier menciona, con aprecio, en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*.^{208 209} 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 Austria, y no en Francia.

La admiración que demuestra Ruskin hacia la arquitectura gótica no va acompañada de un sentimiento comparable por los pueblos germanos. Porque, para Ruskin, el arte gótico no es un logro de los pueblos bárbaros en general, sino que

²⁰³ *Ibíd*, 156. (Traducción propia).

²⁰⁴ Nothung es el nombre de la espada que Sigfrido se forja a sí mismo en la tercera ópera de *El anillo del nibelungo*.

²⁰⁵ *Ibíd*, 156. (Traducción propia).

²⁰⁶ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 158, 159, 162.

²⁰⁷ Le Corbusier y L'Eplattenier. *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier*, 186.

²⁰⁸ Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, 135.

²⁰⁹ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 135.

es exclusivamente un mérito del pueblo franco.²¹⁰ La idea que Ruskin tiene de Alemania es la de «un país difícil de habitar, imposible de amar».²¹¹ En el libro dedicado a la catedral de Amiens, sostiene que Clodoveo y el pueblo franco son una rara excepción entre los pueblos de estirpe germánica: «Que originariamente fuesen germanos es un hecho que, sin duda, hoy les gustaría olvidar».²¹²

Finalmente, los deseos de Le Corbusier se cumplen en Francia. Si Viena lo recibe con displicencia, en pleno invierno, París lo seduce con el despertar de la primavera. Obtiene un trabajo a media jornada en el taller de los hermanos Perret y aprovecha las oportunidades culturales que le ofrece la ciudad, sin las limitaciones ocasionadas por la falta de dominio del idioma.²¹³

En París, las alusiones a Wagner son cada vez menos frecuentes en su correspondencia, pero no desaparecen del todo. Durante el mes de abril presencia *Tannhäuser* y otros programas musicales wagnerianos.²¹⁴ Llama «Hagen» a Hermann Jeanneret,²¹⁵ porque le recuerda físicamente al siniestro personaje de *El anillo del nibelungos*.²¹⁶ En febrero de 1909 asiste a una presentación de *Lohengrin* y sale desencantado.²¹⁷ Por último, sabemos que sus padres asisten, ese mismo año, a una presentación de *Tristán e Isolda*, en Berna, donde hacen escala en un viaje de visita al hijo durante la Pascua.²¹⁸

La cultura del Romanticismo alemán tardío queda temporalmente relegada en la vida de Le Corbusier. En su lugar, otros focos de experiencias formativas ocupan

²¹⁰ 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, *Correspondance, Lettres à la Famille 1900-1925*, 171.

²¹¹ John Ruskin, *La Biblia de Amiens* (Madrid: Abada Editores, 2006), 181.

²¹² Ruskin, *La Biblia de Amiens*, 184.

²¹³ Este período, iniciado en marzo de 1908 y finalizado en diciembre de 1909, está minuciosamente descrito en el capítulo 5 del libro *Le Corbusier's Formative Years* de Allen Brooks.

²¹⁴ Le Corbusier y L'Eplattenier. *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier*, 151.

²¹⁵ 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 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.

²¹⁶ Le Corbusier y Ritter. *Correspondance croisée 1910-1955*, 63.

²¹⁷ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 245.

²¹⁸ Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, 181.

su atención en la capital francesa: la catedral de Notre-Dame, el Louvre, la Sorbona, las bibliotecas de Labrouste y el taller de los hermanos Perret, principalmente. Pasarán cerca de dos años antes de que Le Corbusier se reencuentre con la cultura romántica germana, gracias a su amistad con William Ritter.

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

Pese al apreciable interés que demuestra hacia la obra de Wagner, es probable que Le Corbusier no llegara a conocer ninguno de sus ensayos teóricos durante el tiempo que vive en Viena, entre 1907 y 1908. Sin embargo, a partir de 1910, tiene la oportunidad de acercarse nuevamente a algunas de las lecciones artísticas provenientes de Wagner y Semper. En este apartado estudiamos cómo, un nuevo mentor que conoce en Alemania en 1910, propicia el reencuentro de Le Corbusier con el legado cultural de la última fase del Romanticismo alemán.

Le Corbusier conoce a William Ritter (1867-1955)²¹⁹ a los pocos días de su arribo a Múnich, en mayo de 1910.²²⁰ Llega a él por recomendación de L'Eplattenier, quien ansía que, en esta nueva oportunidad, su discípulo obtenga el mayor provecho posible de las lecciones adquiridas en los territorios germanos. Con el tiempo, Ritter se convierte en uno de los cuatro mentores que Le Corbusier reconoce haber tenido en su vida.²²¹ El escritor es, sin duda, la persona con mayor influencia en su formación artística entre los años 1910 y 1917.²²²

Ritter transmite a Le Corbusier un sinnúmero de conocimientos. La correspondencia que mantienen revela que es, además de su amigo cercano, su promotor artístico, instructor de redacción y confidente. Refuerza en él la vocación de servir al deber romántico de lo bello: *Le devoir de beauté*.²²³ Le instruye en la etnografía de las culturas latinas y centroeuropeas. Es, asimismo, el principal instigador del viaje que realiza a los países del sureste europeo en 1911 —el *Voyage d'Orient*— al

²¹⁹ 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).

²²⁰ Le Corbusier y Ritter. *Correspondance croisée 1910-1955*, 47.

²²¹ Los cuatro maestros que Le Corbusier dijo haber tenido en su vida fueron: Charles L'Eplattenier, Auguste Perret, William Ritter y Amédée Ozenfant.

²²² Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, ed. Willy Boesiger, vol. 1 (Zurich: Les Éditions d'Architecture / Éditions Girsberger, 2013), 8.

²²³ William Ritter, *Edmond de Pury* (Genève: Etablissements Fréd. Boissonnas, 1913), 47.

otorgarle la misión de observar, en esa región, el arte aún intacto, en sus orígenes y en su autenticidad.²²⁴

Otro tema relevante, pero relativamente inadvertido en las biografías de Le Corbusier o en los estudios que indagan su relación con Ritter, es que es él quien le instruye en los principios doctrinales de la Iglesia católica. Estas tempranas enseñanzas resultan provechosas a la hora de aceptar los encargos y desarrollar los proyectos para la Orden de los Dominicos, treinta años más tarde. La amistad entre Le Corbusier y Ritter perdura hasta que el arquitecto traslada su residencia a París, de forma definitiva, en 1917. En París, Le Corbusier se distancia del escritor y halla un nuevo mentor en la persona de Amédée Ozenfant.²²⁵

En el período agitado en el que aprendemos a conocer a los hombres, cuando dejamos atrás 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 solo se puede contar con las fuerzas propias. Este amigo fue William Ritter.²²⁶

Ritter se desempeña como escritor, periodista, acuarelista y crítico artístico y musical. Publica una decena de libros, entre novelas, biografías y ensayos. Es un entendido en la historia y en los últimos acontecimientos culturales de Italia, Francia, Alemania y los países de Europa Central. Admira a Richard Wagner desde muy joven. Uno de los primeros acontecimientos destacados en su biografía es el viaje que realiza al teatro de Wagner en Bayreuth en 1886, junto con el ocultista francés

²²⁴ Le Corbusier y Ritter. *Correspondance croisée 1910-1955*, 71.

²²⁵ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 501.

²²⁶ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 1, 8. (Traducción propia).

Joséphin Péladan.²²⁷ Regresa a Bayreuth en tres ocasiones durante el siguiente decenio y llega a entablar amistad con el círculo familiar del compositor.²²⁸

El legado teórico-artístico de Wagner está presente en diversos libros y artículos de Ritter, pero especialmente en *Études d'art étranger* (1906). En este libro, que Le Corbusier conoce, como probablemente ocurre con la mayor parte de los escritos de su amigo y mentor, se encuentran señales de un vínculo trascendente entre el maestro de la Arquitectura Moderna y las ideas del compositor alemán.²²⁹ Alentados por la obra de Richard Wagner, Ritter y Le Corbusier consideran la posibilidad de llevar aún más lejos las virtudes de la «obra de arte total». En el prólogo de *Études d'art étranger*, Ritter elogia un escrito de Camille Mauclair, titulado «La identidad y la fusión de las artes» (1904) [*L'identité et la fusion des Arts*].²³⁰ El libro de Mauclair reconoce el valor del ideal wagneriano de la síntesis de las artes, pero cuestiona la suficiencia del compositor para alcanzar dicho objetivo. Con base en el argumento de Mauclair, Ritter observa que, en la obra de Wagner, la integración 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.²³¹

²²⁷ Joséphin Péladan fue otro admirador de Wagner que, al igual que Édouard Schuré, condujo las enseñanzas del compositor por la vía del misticismo. En 1890 fundó la sociedad esotérica Orden de la Rosa Cruz del Templo y del Grial. Esta sociedad secreta organizó una serie de salones de arte inspirados en la espiritualidad y el simbolismo de la obra de Wagner. 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* (Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1930), 69. (Traducción propia).

²²⁸ Le Corbusier, y Ritter. *Correspondance croisée 1910-1955*, 11.

²²⁹ Un ejemplar de *Études 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.

²³⁰ «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», Camille Mauclair, *Idées vivantes* (Paris: Librairie de l'art ancien et moderne, 1904), 204.

²³¹ William Ritter, *Études d'art étranger* (Paris: Société du Mercure de France, 1906), 10. (Traducción propia).

En las observaciones de Ritter se advierte que hay dos modos de entender la condición de integración de las artes. El primero corresponde al concepto de *estilo*, de acuerdo con la definición de Semper. Para Semper, el conjunto de las artes guarda una estrecha relación con el estado de ánimo colectivo de la sociedad humana que las crea. Este sería el causal inconsciente y suprapersonal de su unificación. El segundo, en cambio, como lo concibe Wagner, supone la integración consciente e intencional de las artes, en una obra temporal, escenográfica y abstraída de la mundanidad. Visto de este modo, el concepto wagneriano de la obra de arte total [Gesamtkunstwerk], no equivale cabalmente al concepto semperiano de síntesis, o compendio, de las artes [Inbegriff der Künste]. Tiempo más tarde, en Viena, Henry van de Velde acepta el concepto escenográfico de Wagner, mientras que Adolf Loos se identifica con la doctrina de Semper.

Ritter no deja de admirar a Wagner, pero considera que la reunión de las artes debe ser una verdadera síntesis integrada a la vida y no meramente un espectáculo teatral. En este aspecto, el autor de *Études d'art étranger* devuelve al concepto de *síntesis de las artes* el sentido que tiene originalmente en las teorías de Semper, como expresión ineludible del estado de ánimo colectivo de una sociedad humana. Sostiene que «Si [Wagner] hubiera sido un pintor, escultor y arquitecto, además, o solo un hombre con una visión tan estéticamente desarrollada como su mente, habríamos tenido incluso espectáculos mejor integrados».²³² «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».²³³ En sus afirmaciones, Ritter pronostica los designios artísticos que le corresponderá trazar a su discípulo —Le Corbusier— años más tarde, precisamente en los campos de la arquitectura, la pintura y la escultura.

Adicionalmente, en el prólogo de *Études d'art étranger*, Ritter expresa un criterio que ayuda a descifrar uno de los enunciados más conocidos y controversiales de Le Corbusier. Sostiene Ritter, acerca de la obra de Wagner, que «el teatro es una máquina para hipnotizar, un mecanismo de sugerencias ilusorias y complejas».²³⁴ Recordemos que Le Corbusier escribe, primero en la revista *L'Esprit Nouveau* (1920) y después en *Hacia una arquitectura* (1923), que «una casa es una máquina para habitar» y que el Partenón es una «máquina de conmover».²³⁵ A partir de este entendimiento, podemos apreciar que los enunciados de Le Corbusier no guardan

²³² Ritter, *Études d'art étranger*, 22. (Traducción propia).

²³³ *Ibíd.*, 23. (Traducción propia).

²³⁴ *Ibíd.*, 14. (Traducción propia).

²³⁵ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 73 y 173.

una fundamentación racionalista, como se podría pensar, sino que deben ser leídos desde el espíritu romántico que los originó. La máquina no es aludida, ni por Ritter ni por Le Corbusier, en un sentido literal y utilitarista, sino como un objeto cultural, símbolo del perfeccionamiento del trabajo humano y, a la vez, como representación de la complejidad de los mecanismos intelectuales y del espíritu de síntesis propios de la civilización industrial.

Otro concepto que nos permite imaginar el alcance de las ideas que Ritter comparte con Le Corbusier es el de la «caja de milagros». En *Études d'art étranger*, Ritter califica de «caja de sorpresas» [*boîte à surprise*] a la sala de espectáculos wagneriana.²³⁶ Una idea análoga aparece años más tarde en las propuestas de Le Corbusier, quien denomina «caja de milagros» [*boîte à miracles*] a los volúmenes prismáticos rectangulares que deben contener las salas de teatro 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 se construyeron, conllevan un dejo dramático, wagneriano, aunque el autor prefiera reconocer su procedencia en la comedia del arte italiana:

El verdadero constructor, el arquitecto, es capaz de concebir los edificios 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 constituyan vuestros sueños, a semejanza de las representaciones de la antigua *Commedia dell'Arte*.²³⁷

Ritter publica otros libros con Wagner como figura central, entre ellos uno titulado *Tendencias de la música alemana y austriaca después de la muerte de Wagner* (1921). Asimismo, dedica decenas de monografías y artículos al arte musical derivado de la herencia creativa de Wagner en los compositores posrománticos de Alemania, Austria, Chequia, Eslovaquia y Hungría.²³⁸

Otro de sus temas predilectos es el estudio de las relaciones entre el arte popular y el arte culto en los pueblos eslavos del centro y el sureste de Europa. La colección de objetos cerámicos que exhibe en su residencia de Múnich motiva a

²³⁶ Ritter, *Études d'art étranger*, 21.

²³⁷ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 6, 168-173. (Traducción propia).

²³⁸ Richard Strauss, Gustav Mahler, Bedřich Smetana, Antonín Leopold Dvořák, Josef Suk y Arnold Schönberg crearon música sinfónica al estilo de Wagner, llevando las leyes de la tonalidad a los límites de lo conocido e incorporando el sentimiento de la cultura popular.

Le Corbusier a explorar las regiones remotas de los Balcanes para adquirir sus propias piezas de alfarería popular. En su afición por la cerámica popular, tanto Ritter como Le Corbusier se acercan a los intereses de Gottfried Semper.²³⁹

Las lecciones que Ritter transmite 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 los consejos que ofrece el sabio Hans Sachs al joven Walther von Stolzing en *Los maestros cantores 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 Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

¡Envidia 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-dionisiaco según la lección de Atenea. Que tu ascenso a la Acrópolis no haya sido en vano.²⁴⁰

Desde su llegada a Viena, en 1907, hasta su traslado definitivo a París, en 1917 Le Corbusier se acerca reiteradamente a la cultura de la última fase del Romanticismo alemán. Aparentemente no conoce de primera mano las teorías de Semper ni muestra mayor interés por los escritos de Nietzsche. Continuamente reniega de las influencias provenientes de Alemania; pero las lecciones aprendidas a través de la obra de Richard Wagner y otros compositores de la segunda mitad del siglo XIX, y ampliadas gracias a los libros de Schuré y las enseñanzas de Ritter, le bastan para cosechar los frutos más jugosos de esa cultura.²⁴¹

El sentimiento de admiración de Le Corbusier por la obra de Richard Wagner decae, a lo largo de la década de 1910, debido al aumento de las tensiones que finalmente derivan en un nuevo conflicto armado entre Francia y Alemania. La guerra refuerza sus afectos hacia el país galo y alimenta sus objeciones hacia la nación germana. Al mudarse a París desea dejar atrás lo que más lo ata a la cultura alemana del siglo XIX: su amistad con Ritter. Así se expresa en la última carta que le escribe, el 4 de octubre de 1917, antes de emprender el viaje: «Mañana cumpliré

²³⁹ Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 51.

²⁴⁰ Le Corbusier y Ritter, *Correspondance croisée 1910-1955*, 166.

²⁴¹ José Miguel Mantilla, «Untangling the Threads of Gottfried Semper's Legacy in Le Corbusier's Formative Years», 192-201.

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*».²⁴²

La generación de André Breton y Guillaume Apollinaire, precedida por Erik Satie, se encarga de renegar de cualquier lazo con la cultura germana del siglo XIX. Le Corbusier, al unirse a las filas del *avant-garde* francés, también minimiza cualquier vínculo personal con Alemania. Para él, distanciarse de la cultura germana implica alejarse de Ritter. Así como se distanció de L'Eplattenier para adoptar a Ritter como su nuevo mentor, ahora deja a Ritter para acompañar a Ozenfant por los senderos del vanguardismo. Aun así, los ecos del Romanticismo alemán tardío persisten, y Wagner no deja de personificar el surgimiento del espíritu nuevo en las artes.²⁴³

En 1925, en *Urbanisme*, Le Corbusier vuelve a referirse a Richard Wagner, pero esta vez para rechazarlo abiertamente.

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.²⁴⁴

En *Vers une architecture*, Le Corbusier manifiesta que la catedral gótica no es una obra plástica ni un objeto bello, de orden emocional, sino un drama, una provocación asombrosa, pero de orden sentimental.²⁴⁵ Si pensamos en el célebre «acorde de Tristán», cobra sentido la comparación entre Richard Wagner y la catedral gótica. El acorde que se escucha en los primeros segundos del preludio de *Tristán e Isolda* representa la utilización premeditada de un efecto musical inquietante y provocador. Se dice que el acorde de Tristán marcó el comienzo del fin de la armonía clásica y de la tonalidad. Por ese motivo, es considerado el punto de partida de las revoluciones artísticas del siglo XX.²⁴⁶

En *Tristán e Isolda*, el sentimiento disonante reemplaza a la armonía pura, el artilugio técnico reemplaza a la emoción plástica; o, dicho de otro modo, el espíritu artístico gótico reemplaza al espíritu artístico clásico, greco-latino. A estas dos formas arquetípicas de expresión artística se refiere Le Corbusier cuando equipara a Wagner con la catedral gótica y a Bach con el Panteón. Los primeros represen-

²⁴² *Boches* era un término peyorativo con el que los franceses designaban a los alemanes en tiempos de guerra en esa época. Le Corbusier y Ritter. *Correspondance croisée 1910-1955*, 582.

²⁴³ Jeanneret y Ozenfant, «L'Esprit Nouveau», en *L'Esprit Nouveau*, n.º 1 (Oct 1920): I.

²⁴⁴ Le Corbusier, *Urbanisme*, 37. (Traducción propia).

²⁴⁵ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 19.

²⁴⁶ Paola Suárez, *Historia de la música* (Buenos Aires: Editorial Claridad, 2007), 287.

tan el ejercicio del asombro, los segundos constituyen la afirmación de lo bello. Le Corbusier se ha decidido por lo bello.²⁴⁷ Pero el espíritu del Romanticismo decimonónico sobrevive en él. Su lucha romántica, como las de Goethe y Schiller, se define entre lo que considera un pasado académico ciegamente idealista y un futuro profesional tercamente realista y 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.

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.²⁴⁸

Además de apelar a la síntesis de las artes y al descubrimiento de un estilo apropiado para su tiempo, tanto Semper, como Wagner y Le Corbusier defienden reiteradamente al artista libre y la autonomía del arte frente a los intereses externos. Los tres coinciden en que los productos de cualquier pueblo llevan impresos los rasgos generales de la cultura que los crea. Para Semper, una vasija cerámica popular es, en su esencia, lo mismo que una pieza musical para Wagner o una máquina voladora para Le Corbusier: todas ellas logran conjugar lo esencial del espíritu del pueblo y de la época que las crearon. «En general, se puede conocer la naturaleza de un pueblo y el nivel de su desarrollo examinando los objetos cerámicos que creó» sostiene Semper.²⁴⁹ «Una balada o un estribillo popular bastan para representar, en un instante y bajo los rasgos más complejos y sorprendentes, el carácter de cualquier época o cualquier nación» dice Wagner.²⁵⁰ «El maquinismo, hecho nuevo en la historia humana, ha suscitado un espíritu nuevo. Una época

²⁴⁷ En *El caso Wagner*, Nietzsche acusó al compositor de preferir lo asombroso sobre lo bello. Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, 204.

²⁴⁸ Le Corbusier, *Une maison - Un palais* (París: Fondation Le Corbusier - Editions Connivences, 1989), 2. (Traducción propia).

²⁴⁹ Semper, «*El estilo*, Tomo I. Prolegómenos», en *Escritos fundamentales*, 311-313.

²⁵⁰ Charles Baudelaire, «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris», *La Revue Européenne* (1861): 460-485.

crea su arquitectura, que es la imagen clara de un sistema de pensamiento», concluye Le Corbusier.²⁵¹

Comentarios a los vínculos «causales»

Al final del capítulo 1, podemos concluir que Le Corbusier se encontró de manera reiterada, aunque indirecta, con los enunciados esenciales de la Teoría del Estilo de Semper. La huella del teórico alemán está presente en los libros que lo influyeron, como *Der Städtebau* y *Les Grands Initiés*; en el legado artístico de Richard Wagner; en las conferencias y publicaciones de Peter Behrens y otros miembros del Deutscher Werkbund; en los escritos de Alois Riegl, Adolf Loos y Joseph Gantner; y en el intercambio de ideas que mantuvo con William Ritter y Auguste Klipstein.²⁵²

Los elementos de la Teoría del Estilo que Le Corbusier pudo 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 dos principios se afirman los postulados teóricos de Semper, en *Der Stil* y Le Corbusier, en *Vers une architecture*.

²⁵¹ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 69.

²⁵² José Miguel Mantilla, «Untangling the Threads of Gottfried Semper's Legacy in Le Corbusier's Formative Years».

CAPÍTULO II

VÍNCULOS

«CASUALES»

El principal aporte de Semper a la teoría de la arquitectura consiste en la contextualización de los valores de la forma arquitectónica, tomando en cuenta las características propias de cada pueblo y de cada período de la historia. En su Teoría del Estilo, la arquitectura se aleja de la aspiración a un ideal estético único e inamovible, para incorporar las variables del tiempo y el lugar, sin dejar de reconocer la existencia de un sistema de elementos, normas y formas propios de la disciplina. Así, la Teoría del Estilo se configura como un sistema de conjeturas sobre el cambio de la imagen visible y la permanencia de la forma inteligible en la arquitectura y el arte.

Sin conocer de primera mano las teorías de Semper, Le Corbusier las intuye por sí mismo o las reconstruye a su manera, a partir de los fragmentos dispersos del legado teórico semperiano que halla en el camino durante sus años de formación. Las coincidencias significativas entre los postulados teóricos de ambos sobrepasan la explicación de una influencia directa y rebasan el influjo del ambiente cultural del 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»²⁵³ y comprender los mecanismos primordiales del arte.

Este capítulo se orienta a cotejar las ideas artísticas de Semper y Le Corbusier alrededor del concepto de *estilo*.

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

El concepto de *estilo* ocupa una posición central en las discusiones de quienes forman parte de la cultura arquitectónica alemana del siglo XIX. La generación nacida en torno al año 1800 crece inmersa en la corriente del movimiento romántico y entra en conflicto con los ideales de las generaciones precedentes. Los cambios en la economía y en las relaciones políticas internacionales, junto con las constantes innovaciones en la ciencia y la industria, alteran drásticamente la vida cotidiana y, por ende, la recepción de los principios arquitectónicos heredados del siglo anterior. Además del debilitamiento del ideal neoclásico-academicista y de las reglas artísticas derivadas de ese ideal, la arquitectura enfrenta la presión de las grandes transformaciones tecnológicas y sociales de la Primera Revolución Industrial. En este contexto, hacia 1830, surge en los territorios germanos un debate sobre el estilo que se prolonga hasta las primeras décadas del siglo XX.

²⁵³ Respecto al empeño común por «levantar el velo de Isis», ver: Semper, *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, 240 y Le Corbusier, *Modulor 2: La parole est aux usagers*, 304.

La palabra *estilo*, *Stil* en alemán, deriva del latín *stilus*, vocablo con el que se designa a un instrumento, similar a un 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 gremio de artesanos que utilizaba dicho instrumento. Desde entonces, el concepto está 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 debe una obra. Este es el sentido con el que aún se entiende el concepto de *estilo* en la segunda mitad del siglo XIX, y que impulsa 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».²⁵⁴

Al igual que Nietzsche, Rudolf Wiegmann (1804-1865), Semper y otros arquitectos alemanes del mil ochocientos, sostienen que el estilo es la *manifestación unitaria* y viva que las circunstancias de una época imprimen en todos sus productos y creaciones. Para ellos, el estilo no es una opción dentro del catálogo de «los estilos», sino una consecuencia ineludible de la cultura: una huella distintiva que, de manera consciente o no, dejan los pueblos en su transitar por el mundo.

Por otro lado, ya en el siglo XX, surgen las voces antagónicas de algunos personajes influyentes, como Hermann Muthesius o Sigfried Giedion, quienes ven en el concepto de estilo un pretexto desligado de la realidad y una excusa para apropiarse de las *figuras inertes* sustraídas del pasado.²⁵⁵ Así, el término «estilo» experimenta un cambio de significado, paralelamente a la génesis y el desarrollo del Movimiento Moderno.

Le Corbusier también rechaza la idea de estilo como un procedimiento de apropiación superficial de la apariencia exterior de las obras de arquitectura del pasado. Por ese motivo repudia las «usurpaciones del folklore» y la apropiación de las «vestiduras sentimentales de otras épocas», tal como las denomina en *L'Art décoratif d'aujourd'hui* y *Vers une architecture*.²⁵⁶

Nótese, sin embargo, que en *Vers une architecture*, Le Corbusier distingue la palabra **estilo**, en singular, de la palabra «**estilos**», en plural, encerrando esta última entre comillas latinas. Esto se debe a que, mientras da la razón a Muthesius y Giedion, coincide con las premisas de Semper y admite que *el estilo* es el resultado

²⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *Consideraciones intempestivas* (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 30-31.

²⁵⁵ El título del libro que publicó Muthesius en 1902, *La arquitectura de estilo y el arte de construir* [*Stilarchitektur und Baukunst*], refleja su posición de rechazo al paradigma clásico del estilo, en favor de una actitud tecnicista afirmada en la construcción.

²⁵⁶ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 27; Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, xvi.

unánime del sentimiento de una época. Por eso afirma que «Los «estilos» [en plural] son una mentira», pero, por el contrario, «El **estilo** [en singular] es una unidad de principio que anima todas las obras de una época y que resulta de un estado de espíritu caracterizado». Finalmente, concluye afirmando que «Nuestra época fija cada día su **estilo**».²⁵⁷

El debate alemán sobre el estilo entre 1828 y 1911

El desarrollo de la arquitectura alemana del siglo XIX con un renovado sentido de identidad nacional, se debe, en gran parte, al trabajo de Karl Friedrich Schinkel (1771-1841). Su obra es reconocida como un esfuerzo de conciliación entre la historia y las nuevas demandas técnicas y artísticas de la naciente Confederación Germánica. Es, además, un indicio del surgimiento de un estilo alemán propio.²⁵⁸ Sin embargo, para algunos de sus contemporáneos, el estilo adintelado de la arquitectura helénica, popularizado por Schinkel, resulta técnicamente limitado y contrario al espíritu nacional, a las severas condiciones climáticas de los estados germánicos y a los requerimientos funcionales de la época. Para estos críticos, las continuas presiones tecnológicas y sociales demandan una mayor actualización de las reglas internas de la disciplina.

La ausencia de una definición clara de los objetivos de la disciplina es 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), Karl Bötticher (1806-1889) y Semper giran en torno a la posibilidad de recuperar alguno de los estilos del pasado, fusionarlos de algún modo o descubrir uno completamente nuevo.²⁵⁹

La concepción academicista-idealista de una arquitectura afirmada en un sistema de leyes eternas e inamovibles tiene los días contados. El paradigma académico de las Bellas Artes se desmorona. En su contra, algunos autores de tendencia pragmática y materialista promulgan la renovación de las formas arquitectónicas bajo el dictado del progreso técnico. Para ellos, la arquitectura es un producto social

²⁵⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 67. (Traducción propia).

²⁵⁸ Heinrich Hübsch, Rudolf Wiegmann, Carl Albert Rosenthal, Johann Heirich Wolff, y Karl Gottlieb Wilhelm Bötticher, *The German Debate on Architectural Style*, ed. Harry F. Mallgrave, trad. Wolfgang Herrmann (Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992), 35.

²⁵⁹ Heinrich Hübsch defendía la recuperación de la arquitectura románica; Rudolf Wiegmann abogaba por el estilo griego adintelado, al estilo de Schinkel; Carl Albert Rosenthal, era pro-germánico, a la manera de Hübsch; Johann Wolff estaba a favor de una conciliación entre ambas tradiciones, y Karl Bötticher abogaba a favor de un tercer estilo que sintetizara a los dos.

determinado desde ciertas fuerzas externas, tales como el perfeccionamiento de los procesos constructivos y las nuevas demandas funcionales.

Una tercera posición surge 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, conciben un proceso dialógico en el que las normas internas de la disciplina deben ser continuamente actualizadas frente a las fuerzas externas de la realidad, para alcanzar una nueva síntesis temporal.

En 1828, al mismo tiempo que concluyen las obras de construcción del Staatliche Museen de Schinkel, el arquitecto Heinrich Hübsch publica un polémico libro titulado *¿En qué estilo debemos construir?* El autor sostiene que el estilo adintelado adoptado por Schinkel no satisface las demandas arquitectónicas de su tiempo y argumenta que el estilo arquitectónico de una época debe estar determinado fundamentalmente por unos «principios formativos naturales» de carácter material y técnico, además de por razones climáticas. «Se puede decir que solo hay dos estilos originales», afirma Hübsch, «el estilo recto helénico, de piedras horizontales arquitrabadas, y el estilo curvo, de bóvedas y arcos». Además, añade que ambos estilos son incompatibles.²⁶⁰

Gran parte de la controversia de aquella época se basa en la dualidad entre estos dos estilos históricos referenciales. El primero es defendido por las posiciones favorables a la autonomía de la arquitectura frente a la técnica, y el segundo por las facciones deterministas, que se sujetan a las variables materiales y constructivas. Para Hübsch, el estilo de bóvedas y arcos, o estilo de arco de medio punto [Rundbogenstil], corresponde mejor a la disponibilidad de materiales y a las necesidades espaciales y condiciones climáticas de los territorios germánicos. Como explica en su tratado, considera que «al usar bóvedas para soportar la cubierta se requiere menos de la mitad de la masa de materia que requiere la arquitectura griega, sin temer por la inestabilidad del edificio, lo cual, con nuestras frágiles piedras, es una amenaza constante en los arquitrabes horizontales».²⁶¹

La posición favorable al Rundbogenstil, respaldada por Hübsch, atrae la oposición crítica de otros autores que, como Schinkel, abogan por el estilo neogriego adintelado. Wiegmann contribuye 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 orienta 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

²⁶⁰ Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff y Bötticher *The German Debate on Architectural Style*, 65.

²⁶¹ *Ibíd.*, 72. (Traducción propia).

el autor. «Todo el tratado [de Hübsch]», dice más adelante, «parece estar impregnado por la noción de que la materia domina la mente, cuando en realidad es todo lo contrario».²⁶² 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 arquitecónico 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 esta idea debe surgir de cada artista libre, pero sensible al espíritu de su tiempo.²⁶³ Las conclusiones a las que llega Wiegmann, en 1829, se anticipan a los postulados análogos que presenta 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 de la misma manera 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 de por qué nuestro tiempo, la era 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.²⁶⁴

Wiegmann sostiene lo siguiente: «Somos criaturas del siglo XIX y necesitamos un gran esfuerzo para acercarnos a una comprensión limitada 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».²⁶⁵ El argumento de Wiegmann de que «no es posible apropiarse de las obras del espíritu de otros pueblos» resuena un siglo más tarde, con la voz de Le Corbusier, en las páginas de *L'Esprit*

²⁶² *Ibíd.*, 105.

²⁶³ *Ibíd.*, 106.

²⁶⁴ *Ibíd.*, 109. (Traducción propia).

²⁶⁵ *Ibíd.*, 109. (Traducción propia).

Nouveau, reeditadas posteriormente en los libros *Urbanisme* (1925) y *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925):²⁶⁶

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.²⁶⁷

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 [...].²⁶⁸

En 1844, una década después de la publicación del artículo de Wiegmann, el arquitecto Carl Rosenthal presenta una charla a favor de la posición pragmática del Rundbogenstil, frente al estilo griego adintelado que prefieren los seguidores de Schinkel. En esta ocasión, los argumentos no se reducen a razones técnicas y materiales, sino que se amparan, 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 es 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», alega Rosenthal. «Nuestras necesidades, si no son las mismas, son muy similares».²⁶⁹ El autor señala, además, que no se corre el riesgo de atentar contra un estilo completo en sí mismo, porque, a su parecer, el estilo germánico no ha 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 reduce al carácter evocativo de los estilos del pasado. En su concepción, el término estilo alude al aspecto externo de los referentes históricos del pueblo germano.²⁷⁰

²⁶⁶ Aquella fue una idea recurrente entre los pensadores del período romántico. Charles Baudelaire se refería a los «remedadores del sentimiento». Ver «Del Sr. Ary Scheffer y de los remedadores del sentimiento», en Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte* (Madrid: Machado Libros, 2017).

²⁶⁷ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 30-31. (Traducción propia).

²⁶⁸ *Ibíd.*, 33. (Traducción propia).

²⁶⁹ Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff y Bötticher. *The German Debate on Architectural Style*, 120. (Traducción propia).

²⁷⁰ *Ibíd.*, 120.

El estilo como imagen cambiante del lugar y el tiempo

Hacia mediados de siglo, el enfoque propuesto por Wiegmann adquiere mayor relevancia. Se busca superar las concepciones de estilo entendidas como un resultado inevitable de las condiciones materiales y técnicas, o como una mera imitación de las obras consideradas ideales del pasado. Este nuevo enfoque, menos reduccionista que los anteriores, supera el prejuicio de la supuesta incompatibilidad entre los fundamentos del estilo helénico y el gótico, reconociendo la posibilidad de conjugar las virtudes esenciales de ambos. Además, este enfoque insta a considerar otros factores relevantes en el devenir del estilo en las artes, especialmente el concepto romántico de *Zeitgeist* o espíritu del tiempo. Encontramos esta postura en las «Observaciones» que el arquitecto Heinrich Wolff presenta en el congreso anual de arquitectos alemanes en 1845.

El llamado de Wolff no persigue el desarrollo de un estilo ecléctico superficial, sino la conjunción de las propiedades esenciales de los dos estilos históricos paradigmáticos. Se busca reunir las cualidades estéticas del estilo griego con las ventajas constructivas de los estilos arqueados. La viabilidad de esta alternativa se comprueba, unos años antes, en el edificio de Schinkel para la *Bauakademie* (1831-1836). El edificio de Schinkel representa la viabilidad de un nuevo estilo arquitectónico alemán. Sin embargo, su plena realización tarda en concretarse, puesto que demanda un mayor desarrollo de las técnicas constructivas basadas en pórticos de hormigón o acero.

Wolf busca establecer una teoría general de la arquitectura que ayude a superar los conflictos y dudas que existen en 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 ha de «elevar el espíritu, además de despertar y fortalecer el sentido de orden».²⁷¹ El segundo axioma se refiere a 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 de las circunstancias históricas y de la condición de los recursos técnicos existentes en cada período.²⁷² Nos hallamos frente a los mismos elementos que aparecen más tarde en la *Estética práctica* de

²⁷¹ *Ibíd*, 127. (Traducción propia).

²⁷² *Ibíd*, 128.

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 Karl Bötticher, discípulo y admirador de Schinkel, defiende 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 con la época. En el artículo «Formas helénicas y germánicas de construcción con respecto a su aplicación a nuestras formas actuales de construcción» (1846), Bötticher señala 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 pueda ver la luz un tercer estilo que no rechace ninguno de los anteriores, sino que se base en los logros de ambos».²⁷³ 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 solo en su tiempo, 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 eclecticism: el eclecticism 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.²⁷⁴

Bötticher recalca que el «eclecticism del espíritu» al que se refiere no consiste en la adopción de la apariencia exterior de los estilos del pasado, «como en el eclecticism convencional», sino en el conocimiento de los diversos principios que generaron esas formas. Para Bötticher, el desarrollo del arte no debe considerarse un asunto de selectividad histórica entre las formas adinteladas y las formas arqueadas, como sugieren Hübsch y Rosenthal, sino un tema de evolución y de síntesis cada vez más rico y complejo. En relación con el tema, Bötticher escribe que «la aceptación y permanencia de la tradición, no su negación, es históricamente la única vía correcta para el arte».²⁷⁵ Además advierte, antes que Semper, que en los asuntos del estilo intervienen múltiples coeficientes enfrentados y complementarios.

En su ensayo, Bötticher reprende a quienes buscan el nuevo estilo alemán simplemente a partir de las formas superficiales de los estilos del pasado. Los

²⁷³ *Ibíd*, 150-151. (Traducción propia).

²⁷⁴ *Ibíd*, 151. (Traducción propia).

²⁷⁵ *Ibíd*, 159. (Traducción propia).

acusa de improvisar «pseudoestilos eclécticos». Indica que el origen de cada estilo legítimo en 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.²⁷⁶

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 resonará 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 abrazará a ambos y permitirá que los sirvan en conjunto.²⁷⁷

Bötticher pronostica que las estructuras de hierro reemplazarán a los sistemas de muros de carga y advierte que las estructuras porticadas lograrán sintetizar las ventajas estructurales del sistema arqueado y las posibilidades de expresión artística del estilo helénico. Sin embargo, a diferencia de Hübsch y Rosenthal, insiste en que el desarrollo técnico por sí solo no basta para la definición de un nuevo estilo acorde con su tiempo. Aparte del desarrollo de las destrezas técnicas para soportar y delimitar físicamente los espacios, la arquitectura «debe emanar de la conciencia artística de la generación que la crea y ser la silenciosa manifestación de esa conciencia».²⁷⁸ Para Bötticher, el estilo es el resultado de un proceso dialógico en el que se suman y conjugan dos formas complementarias de conocimiento: la de los desarrollos técnicos y la de las formas artísticas acordes con el sentimiento de una época.

Finalmente, los aportes de Semper completan y ordenan las principales ideas debatidas hasta ese 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 después. Al igual que Wiegmann, Wolff y Bötticher, Semper rechaza la postura materialista de Hübsch, afirmando que es un error otorgar un papel decisivo a las condiciones técnicas y constructivas en la creación de una obra de arte. Por otro lado, se opone al idealismo reaccionario predominante en

²⁷⁶ *Ibíd*, 155. (Traducción propia).

²⁷⁷ *Ibíd*, 157. (Traducción propia).

²⁷⁸ *Ibíd*, 159. (Traducción propia).

las Academias de Bellas Artes, al afirmar que «el estilo no representa un absoluto, sino que es el resultado de un proceso».²⁷⁹

En resumen, se puede decir que los argumentos de Wiegmann, Wolff, Bötticher y Semper sobre el concepto de estilo en la arquitectura son los que responden en mayor medida al espíritu del Romanticismo alemán tardío. Su enfoque, en defensa de una autonomía dinámica de la arquitectura, se opone a las rígidas posturas realistas e idealistas predominantes en el período anterior.

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 construye progresivamente a través de una serie de conjeturas que publica a lo largo de los años. En los siguientes párrafos repasaremos algunos extractos de sus escritos en los que se puede apreciar el desarrollo y perfeccionamiento de este concepto.

La controversia sobre la policromía en la arquitectura de la antigüedad, iniciada por Quatremère de Quincy en 1814,²⁸⁰ es uno de los primeros indicios de la ruptura de la cultura arquitectónica del período romántico respecto a la estética neoclásica. Semper entra a la escena pública, en medio de este debate, con el artículo «Observaciones preliminares sobre la policromía en la arquitectura y la escultura de los antiguos» (1834). En este artículo, publicado al regreso de un viaje por Italia, Sicilia y Grecia, Semper afirma 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 radica en sus formas visibles, sino en el entendimiento de la relación entre el espíritu de esos pueblos, su entorno geográfico y las características de sus obras artísticas. 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».²⁸¹

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

²⁷⁹ Semper, «Sobre los estilos arquitectónicos», en *Escritos fundamentales*, 347.

²⁸⁰ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique* (París: Didot frères, 1814).

²⁸¹ Semper, «Observaciones preliminares», en *Escritos fundamentales*, 77.

copiar los estilos de otros pueblos y de otros períodos 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 se manifiesta algunos años después con la proposición de una «estética práctica» basada en la naturaleza intrínseca del estilo. Por último, Semper responsabiliza a los «materialistas del arte» de condicionar 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, dameros, etc.) y por la sabiduría formal que conllevan, en ningún momento 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».²⁸²

Su «Teoría comparada de la arquitectura» es un repaso por algunas creaciones arquitectónicas de la antigüedad con el fin 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 época. El método que sienta las bases de la Teoría del Estilo consiste en ensayar una morfología comparativa del estilo a lo largo de la historia de la arquitectura para extraer, a partir de su análisis, la quintaesencia de la experiencia artística. Así, para Semper, las decoraciones multicolores y los jardines cubiertos de flores de los templos asirios y caldeos constituyen la auténtica expresión de su espíritu oriental. Las dimensiones de las puertas de sus palacios reflejan la importancia de las actividades que se realizan en su interior y simbolizan la majestad del soberano. A su entender, en ningún caso las edificaciones del pasado responden mecánicamente a cuestiones constructivas; como tampoco a una idea abstracta y universal de belleza.²⁸³

La noción que posee 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» (1851). Semper refiere que, en las culturas de la antigüedad, tanto las pinturas murales como los mosaicos —independientemente del material empleado— permanecen fieles a los motivos originarios [*Urmotiven*] provenientes de la técnica de los tapices, mediante un pro-

²⁸² Semper, «Teoría comparada de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 103.

²⁸³ *Ibíd.*, 101-105.

ceso de transfiguración o *pseudomorfia*²⁸⁴ [Stoffwechsel].²⁸⁵ Esto significa que, para Semper, el material nunca determina el resultado de las formas artísticas sino que; al contrario, el artista busca la manera de dominarlo y superar sus limitaciones para producir el motivo artístico deseado, utilizando 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 distinguen 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.²⁸⁶ Más adelante, repasa el modo en que los cuatro elementos se combinan 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 antes alcanzada», en la que «los cuatro elementos de la arquitectura actúan conjuntamente para la consecución de un gran fin». Para concluir, aduce que «Solamente un pueblo libre, impulsado por un sentimiento nacional, puede comprender y crear obras semejantes».²⁸⁷ Su Teoría del Estilo está prácticamente terminada en este ensayo.

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

²⁸⁴ En español es cada vez más frecuente hallar el término *pseudomorfia* como traducción de *Stoffwechsel*. Antonio Armesto escogió emplearlo, en lugar de metabolismo, «por ser equivalente al de *Stoffwechsel*, pero sin connotación biológica». Ver la justificación completa que hace este autor en su prólogo al libro *Escritos fundamentales*, 29-30.

²⁸⁵ Semper, «Los cuatro elementos de la arquitectura. Una contribución al estudio comparado de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 160.

²⁸⁶ *Ibíd.*, 159.

²⁸⁷ *Ibíd.*, 175.

El dictamen de Semper es que, ante los impetuosos avances de la ciencia y la industria, la humanidad, confundida, ha perdido su habilidad para conocer y crear belleza. De allí que cada artista siga su propio camino y sea 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».²⁸⁸ Semper sostiene, además, que la Teoría del Estilo puede dividirse en tres partes. Las mismas ya fueron reveladas en «Los cuatro elementos de la arquitectura» y en otros escritos anteriores, pero aquí se compendian y ordenan por primera vez.

De acuerdo con 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 conforme 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.²⁸⁹ Las páginas restantes del escrito se destinan al análisis del estado de las artes en relación con 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. Según Aristóteles, todas las causas se reducen claramente a cuatro clases: causa formal, causa material, causa eficiente y causa final.²⁹⁰ La *teoría de los motivos originarios* y de las formas derivadas de ellos corresponde con la causa formal. La configuración de los objetos artísticos conforme a los recursos materiales y el progreso técnico de la época, corresponde con la causa material. La influencia que ejercen sobre el arte las características particulares de las sociedades que lo producen, corresponde con la causa eficiente. Falta incluir la causa final, la utilidad, que de cualquier modo se considera implícita en toda obra de arquitectura.

Semper ilustra cómo los caracteres particulares de las sociedades influyen en la forma artística, es decir, en el estilo. En Egipto, sugiere, el arte es 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 por las castas militares gobernantes, se manifiesta 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 alcanza un grado

²⁸⁸ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 195.

²⁸⁹ *Ibíd.*, 195-199.

²⁹⁰ Aristóteles, *Metafísica* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004), 261-262.

de perfección sin precedentes cuando las formas dóricas, vinculadas a Egipto, son penetradas por el espíritu jónico, proveniente de 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.²⁹¹

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 demuestra 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 [ecclesia] absorbió al templo [martyrium]». ²⁹² La basílica de San Pedro, en cuya ejecución el Papa Paulo V impuso su autoridad sobre las ideas artísticas de Bramante y Miguel Ángel, es 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. ²⁹³

Semper expresa su opinión sobre el estado de las artes en las naciones industrializadas. Lamenta que los productos artísticos han perdido las características locales auténticas para ser vendidos en cualquier parte del mundo. Afirma que esto trae consigo la destrucción de los motivos originarios y, poco a poco, la pérdida del estilo distintivo en las artes de todas las naciones. Observa 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 apodera de todos los sectores de la práctica

²⁹¹ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 205.

²⁹² *Ibíd.*, 205-206.

²⁹³ *Ibíd.*, 206.

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».²⁹⁴

En «Teoría de la belleza formal», un texto redactado entre 1856 y 1859, Semper reitera que cada uno de los estilos de la historia constituye la expresión material y la envoltura de una determinada estructura social.²⁹⁵ El estilo, como imagen testimonial de las diversas estructuras sociales del pasado, es el resultado de la interacción de unas constantes formales, por un lado, y unas variables externas específicas y circunstanciales de cada época, por otro. En este contexto se enuncia la conocida expresión: $U = C(x, y, z, t, v, w...)$, 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.²⁹⁶

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 tanto, la imagen viva que el devenir histórico imprime 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].²⁹⁷ 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 juego de interacciones. En *Der Stil*, el autor se ocupa principalmente de los coeficientes variables que lo originan.

En la línea de Kant y en el espíritu romántico del siglo XIX, Semper no se preocupa únicamente por lo bello en sí, sino que se pregunta por el juicio de lo bello y por el instinto artístico adecuado al ánimo distintivo de cada pueblo. Le inquieta el concepto de estilo entendido como resultado de un anhelo colectivo siempre distinto y en movimiento. Así lo encuentra manifestado en la diversidad histórica de las obras de arte. El ejemplo más claro de esta concepción empírica de lo bello lo hallamos en la sección dedicada a las artes cerámicas del Tomo II.

²⁹⁴ *Ibíd*, 201.

²⁹⁵ Semper, «Teoría de la belleza formal», en *Escritos fundamentales*, 238.

²⁹⁶ *Ibíd*, 253-254.

²⁹⁷ Semper, «El estilo, Tomo I. Prolegómenos», en *Escritos fundamentales*, 260.

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».²⁹⁸ Así, la sítula egipcia y la hidria griega no solo han adoptado las formas que convienen a su finalidad, como objetos para recoger y portar agua, sino que, a juicio de Semper, constituyen la expresión simbólica de los rasgos fundamentales del carácter de ambos pueblos y poseen el mismo estilo que sus monumentos (figura 10).

La principal contribución de Semper al debate sobre el estilo en la arquitectura consiste en la inclusión del factor sociocultural como uno de los elementos clave que definen un estilo. Él, antes que Riegl y Worringer, 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».²⁹⁹ Esta noción de estilo no difiere de las proclamas que enuncian 60 años después, en París, Le Corbusier y otros «buscadores del Espíritu Nuevo en las artes».

El concepto de estilo en los primeros escritos de Le Corbusier

El concepto de estilo adquiere connotaciones negativas en las primeras décadas del siglo xx. Según algunos de los precursores del Movimiento Moderno, la arquitectura debe librarse de cualquier signo de contaminación del pasado para hallar las formas que respondan a las necesidades de su tiempo. Para Muthesius y otros miembros del Deutscher Werkbund, el estilo es un argumento obsoleto e inútil, un obstáculo en la búsqueda de una arquitectura completamente renovada. La posición pragmática de las naciones industrializadas se afirma en la opinión mayoritaria de los arquitectos de las vanguardias. Bajo ese nuevo esquema, la regulación objetiva resultante de los procedimientos técnicos, debe sustituir a la «normatividad caduca de los estilos».³⁰⁰ En 1941, Sigfried Giedion, en su rol auto-declarado de ideólogo de la Arquitectura Moderna, decreta la abolición del término:³⁰¹

²⁹⁸ Semper, «El estilo, Tomo II, Quinta sección, Cerámica», en *Escritos fundamentales*, 311-313.

²⁹⁹ Semper, «El estilo, Sumario del Tomo III, Arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 329.

³⁰⁰ Hermann Muthesius, *Style-Architecture and Building-Art* (Santa Mónica: The Getty Center, 1994), 79.

³⁰¹ Resulta paradójico que Giedion, quien precisamente buscaba definir la expresión del sentimiento compartido característico de mediados del siglo xx, rechazara el concepto de estilo.

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.³⁰²

En ese contexto, resulta significativo advertir que Le Corbusier coincide más con las ideas de Semper que con las de sus contemporáneos. No rechaza, como ellos, la idea de estilo en la arquitectura, sino que la auspicia en su empeño de alcanzar una nueva síntesis de las artes. A diferencia de otros personajes destacados del Movimiento Moderno, Le Corbusier defiende firmemente la autonomía de la arquitectura frente a las condiciones utilitarias, técnicas y constructivas, debiendo enfrentar las acusaciones de los partidarios de «la línea dura» —funcionalista— del movimiento.³⁰³ El mejor ejemplo de su posición a favor de la arquitectura como fenómeno estético es el mensaje que dedica a Karel Teige, titulado *Défense de l'architecture* (1929):

Hago esta pregunta: ¿por qué vienen todos a París? Los estadounidenses prácticos, las personas apasionadas del Este, ¿vienen 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.³⁰⁴

En Le Corbusier, la noción romántica del concepto de estilo se explica, en parte, gracias a la formación artística inicial que recibe en los cursos de Charles L'Eplattenier. Como artista y profesor de composición decorativa, L'Eplattenier aboga por una renovación de las artes locales de acuerdo con los principios artísticos promulgados por personas no muy alejadas del pensamiento de Semper, como

³⁰² Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, trad. Jorge Sainz (Barcelona: Editorial Reverté, 2009), 17.

³⁰³ Carlos Martí y Xavier Monteys denominan «la línea dura» a una serie de arquitectos que 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 solo 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 y Monteys, «La línea dura. El ala radical del racionalismo 1924-1934».

³⁰⁴ Le Corbusier, «*Défense de l'architecture*», 117. (Traducción propia).

lo fueron John Ruskin, Owen Jones, Charles Blanc, Eugène Grasset y Camillo Sitte.³⁰⁵ L'Eplattenier enseña a sus alumnos que el estilo propio de La Chaux-de-Fonds, bautizado con el nombre de «estilo abeto» [*sapin*], debe resultar de una progresiva estilización geométrica de los motivos naturales característicos de la región.³⁰⁶

El pequeño movimiento de renovación artística que promueve L'Eplattenier en La Chaux-de-Fonds es la versión local del modernismo que se propaga por Europa a principios de siglo. Sus preceptos ornamentales se aplican en la elaboración de toda clase de objetos utilitarios y obras de arte. Se sueña con una versión decorativa de la *obra de arte total*. Las tres primeras casas construidas con proyectos de Le Corbusier —las villas Fallet (1906), Stotzer (1908) y Jaquemet (1908)— son ejemplos de las aspiraciones estilísticas impulsadas por L'Eplattenier.

Le Corbusier nunca abandona el anhelo de alcanzar la unificación de las artes y reconocer un estilo común alrededor de un impulso cultural colectivo.³⁰⁷ Pero, en él, la idea de *estilo* no se ahoga en las primeras lecciones, y le toma 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 1908.³⁰⁸

Tras conocer las obras de la Secesión vienesa, Le Corbusier rechaza la aproximación meramente decorativa al arte de la nueva época. Así se aprecia en otra parte de la misma carta que envía a su maestro desde París: «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”». ³⁰⁹ Más adelante, en esa carta, el futuro maestro de la Arquitectura Moderna explica su nueva concepción del estilo en las artes, que coincide con los postulados de Semper, 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.

³⁰⁵ Eugène Grasset sostiene, en su 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, *Méthode de composition ornamentale*, 1907: v. (Traducción propia).

³⁰⁶ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 23-91.

³⁰⁷ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 81.

³⁰⁸ Le Corbusier, y L'Eplattenier. *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier*, 189-190.

³⁰⁹ *Ibíd*, 184. (Traducción propia).

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 seis 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.³¹⁰

En este mensaje que Le Corbusier envía a L'Eplattenier, se observa cómo el joven aprendiz llega, por sí mismo, o gracias a Riegl, Behrens y Ritter, a una definición precisa del concepto de *estilo*. Esa definición, plenamente alineada con las teorías de Semper, constituye un elemento fundamental de su propia construcción teórica. Los artículos que publica doce años después en la revista *L'Esprit Nouveau* mantienen el mismo enfoque sobre el papel de los factores socioculturales y materiales en la búsqueda de un estilo acorde con su tiempo.

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

Entre 1910 y 1911, Le Corbusier es testigo de los últimos episodios del debate alemán sobre el estilo. Desde Berlín, reclama a L'Eplattenier desconocer el concepto de estilo hasta aprenderlo 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 relaciones»³¹¹ [J'arrivai chez Behrens ne sachant pres-

³¹⁰ Ibíd, 186-187. (Traducción propia).

³¹¹ 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*, 3, 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 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». Albert Jeanneret, hermano de Le Corbusier, empleaba el término *rappports* para explicar las relaciones entre los elementos de una composición musical politonal (ver el artículo «Parade», en *L'Esprit Nouveau*, n.º 4 (Jan 1921): 450).

que pas ce qu'était un style, et ignorant totalement l'art des moulures et de leurs rapports].³¹² Con el tiempo, desarrolla una concepción del estilo comparable a la de Semper y sostiene 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.³¹³

Asimismo, señala, al igual que Semper en *Ciencia, industria y arte*, que los violentos avances del mundo físico e intelectual desorientan a la humanidad, afectando su capacidad para comprender 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.³¹⁴

Acerca de este último párrafo, es necesario señalar un lamentable error en la traducción al español realizada en 1964 por Josefina Martínez Alinari. En su versión, Martínez Alinari traduce «con rapidez suficiente» donde debe decir «con demasiada rapidez», alterando así el sentido original del texto [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].³¹⁵ Este error lleva a interpretar que, para Le Corbusier, la velocidad de los cambios fue un factor positivo en la evolución de un nuevo estilo arquitectónico. Sin embargo, en realidad, y en coincidencia con Semper, Le Corbusier identifica en la rapidez de los acontecimientos la causa de la desorientación estilística de los arquitectos de su tiempo.

Le Corbusier menciona la palabra *estilo* [style] quince veces en *Vers une architecture*. Por otro lado, el plural «estilos» [«styles»], ya sea encerrado o no entre comillas latinas, aparece en catorce ocasiones. Al tratarlos por separado y encerrar «estilos» entre comillas latinas, Le Corbusier deja claro que, para él, el concepto de *estilo* solo es válido en singular. En su visión, el *estilo* singular es un concepto esencial para definir el carácter artístico de una época, mientras que el plural «estilos» es un concepto

³¹² Le Corbusier y L'Eplattenier. *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier*, 259.

³¹³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 69. (Traducción propia).

³¹⁴ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 70 (Traducción propia y énfasis añadido).

³¹⁵ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 70.

equivocado. 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».³¹⁶

El concepto de estilo, tal como lo entiende Le Corbusier desde 1908, se enriquece gracias a la lectura del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* de Viollet-Le-Duc y a las enseñanzas de Auguste Perret. Esto explica por qué tiene tan claro su significado al poco tiempo de llegar a París. Viollet-le-Duc, coincide con Semper en 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.³¹⁷

Perret también señala, secundando a Viollet-Le-Duc, que «el estilo es una palabra que carece de plural».³¹⁸ Se presume que fue Perret quien recomendó a Le Corbusier la adquisición del *Dictionnaire raisonné*,³¹⁹ lo cual Le Corbusier hace en seguida, en agosto de 1908, con el dinero del primer pago que recibe por su trabajo en París.³²⁰ En el tomo VIII del *Dictionnaire raisonné*, Viollet-Le-Duc desaconseja el uso de la palabra *estilos*, en plural, y sugiere que el concepto solo puede entenderse en singular:

Por tanto, solo hablaremos del estilo que pertenece al arte tomado como una concepción del espíritu. Así como solo hay un arte; solo hay un único estilo. Entonces, ¿qué es el estilo? Es, en una obra de arte, la manifestación de un ideal establecido sobre un principio.³²¹

³¹⁶ Le Corbusier, *Vers une architecture*, XVIII-XIX.

³¹⁷ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Paris: B. Bance, 1866), 493. (Traducción propia).

³¹⁸ Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica* (Madrid: Ediciones Akal, 1999), 153.

³¹⁹ 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, *Le Corbusier's formative years*, 171.; Turner, *La formation de Le Corbusier. Idealisme et Mouvement moderne*, 63.

³²⁰ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 171.

³²¹ Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Paris: B. Bance, Éditeur, 1866), 474. (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 este motivo, resulta incorrecto admitir la coexistencia de diversos «estilos» en un mismo lugar y 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».³²²

En otros pasajes de *Vers une architecture*, Le Corbusier alude al concepto de estilo sin necesidad de mencionarlo, como 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».³²³

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

Cuando Le Corbusier se refiere al estilo en singular, su interpretación coincide con las definiciones de Semper. Sin embargo, al referirse a los estilos en plural, el concepto se asemeja a las ideas que sostenían al respecto tanto Muthesius como Giedion. Para enfatizar esta distinción, encierra el término entre comillas latinas: «estilos».

A continuación, se incluyen los extractos en los que Le Corbusier emplea los términos *estilo* y «estilos» en las páginas de *Vers une architecture*. Los términos **estilo** y **estilos** están enfatizados en negrita para facilitar su identificación dentro de los textos.

Páginas XVIII, XIX y 67

Una gran época acaba de comenzar.

Hay un espíritu nuevo.

Hay una gran cantidad de obras de espíritu nuevo; estas 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.³²⁴

³²² Le Corbusier, *Vers une architecture*, xxi. (Traducción propia).

³²³ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 74.

³²⁴ Le Corbusier, *Vers une architecture*, xviii-xix y 67. (Traducción propia).

Páginas xxi y 227

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.³²⁵

Página 8

Los arquitectos crean **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.³²⁶

Páginas 15 y 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.³²⁷

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.³²⁸

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.³²⁹

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

³²⁵ Ibíd, xxi y 227. (Traducción propia).

³²⁶ Ibíd, 8. (Traducción propia).

³²⁷ Ibíd, 15 y 25. (Traducción propia).

³²⁸ Ibíd, 35. (Traducción propia).

³²⁹ Ibíd, 69. (Traducción propia).

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, Versalles, sirven para hacernos ver desde cierto ángulo, pero... habría tanto que decir.³³⁰

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!³³¹

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!³³²

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.³³³

Página 78

Nuestra época fija cada día su **estilo**. Está allí ante nuestros ojos. Ojos que no ven.³³⁴

Página 96

Exigid que se retiren los estucos y las puertas con cristales biselados que implican un **estilo** deshonesto.³³⁵

³³⁰ Ibíd, 72. (Traducción propia).

³³¹ Ibíd, 73. (Traducción propia).

³³² Ibíd, 76. (Traducción propia).

³³³ Ibíd, 77. (Traducción propia).

³³⁴ Ibíd, 78. (Traducción propia).

³³⁵ Ibíd, 96. (Traducción propia).

Página 109

De ahí nace el **estilo**, es decir esa adquisición unánimemente reconocida de un estado de perfección unánimemente sentido.³³⁶

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.³³⁷

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* en comparación 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* aborda el concepto de *estilo* a partir de la noción del *espíritu de los pueblos* y de la diferenciación del carácter distintivo de los pueblos alemán y francés. En los escritos de este período aún se perciben vestigios del sentimiento nacionalista derivado de la reciente confrontación armada entre Francia y Alemania. Entre 1914 y 1916, Le Corbusier y Auguste Perret trabajan en la investigación y redacción de un libro que prevén publicar bajo el título de *Francia o Alemania: Estudio sobre un aspecto de la actividad artística de dos pueblos durante un período histórico (1870-1914); un acto de reivindicación*. El proyecto, que no prospera, aboga a favor de la arquitectura moderna, que en Francia, durante la guerra, es atacada por quienes la consideran un *estilo* creado por el enemigo. Perret y Le Corbusier se proponen demostrar al público que la arquitectura moderna es un producto del pueblo francés y no del alemán.³³⁸

³³⁶ *Ibíd*, 109. (Traducción propia).

³³⁷ *Ibíd*, 111. (Traducción propia).

³³⁸ Cohen, *France ou Allemagne? Un livre inédit de Le Corbusier*, 37.

Le Corbusier considera que París es la capital cultural de Europa y sostiene que el espíritu moderno del pueblo francés es lo opuesto al sentimentalismo dramático del pueblo alemán. Tras llegar a París, se aleja de William Ritter y, con él, de la tradición del Romanticismo alemán tardío. Así se explica el distanciamiento que muestra en *Urbanisme* hacia Richard Wagner, 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».³³⁹ Sobre este mismo tema, Le Corbusier ha manifestado dos años antes, en *Vers une architecture*, que la catedral gótica no es una obra plástica, es decir, un objeto bello de orden emocional, sino un drama, una provocación asombrosa, pero de orden sentimental.³⁴⁰

Le Corbusier pierde su fascinación hacia la obra de Richard Wagner cuando llega a París en 1908. Probablemente es Auguste Perret quien le lleva a pensar, por primera vez, en la diferencia entre el sentimiento dramático de los pueblos germanos y el espíritu de emociones plásticas «puras» de la tradición francesa.

El argumento que vincula el 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, mientras que las curvas son más bien alemanas y de los países nórdicos».³⁴¹ En el capítulo «Le sentiment déborde», compara la tradición clásica grecolatina, representada en el Panteón, con la tradición gótica, representada en la catedral, y afirma que cada pueblo crea las obras de arquitectura que corresponden 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 es posible 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 por 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.³⁴²

³³⁹ Le Corbusier, *Urbanisme*, 37.

³⁴⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 19.

³⁴¹ Le Corbusier, *Urbanisme*, 18.

³⁴² *Ibíd.*, 33. (Traducción propia).

Hemos señalado que Semper y Le Corbusier coinciden en la defensa de la autonomía de la arquitectura frente a las presiones de la industria. En la introducción a *Der Stil*, 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.³⁴³ Para él, la construcción se transforma en «verdadera arquitectura» únicamente cuando se viste [Bekleiden] de forma artística [Kunstform]. Sostiene que la supresión de la realidad, de lo material, es indispensable para el desarrollo de la forma arquitectónica.³⁴⁴ La forma artística es, para Semper, la verdadera expresión del estilo y, por lo tanto, la auténtica manifestación del espíritu artístico o, en su defecto, 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.³⁴⁵

Como Semper, también Le Corbusier defiende, en las páginas de *Urbanisme*, la diferenciación entre el producto de la razón y el 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».³⁴⁶ Esta pasión, sostiene, debe ser una pasión individual y estar 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 [...].

³⁴³ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 161.

³⁴⁴ *Ibíd.*, 302.

³⁴⁵ *Ibíd.*, 302-303.

³⁴⁶ Le Corbusier, *Urbanisme*, 46.

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, una plataforma levantada por todos los pequeños aportes anteriores, el **estilo** de una época.³⁴⁷

En *Urbanisme*, Le Corbusier retoma el 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.³⁴⁸ Con esta idea en mente, en el capítulo «Clasificación y elección (decisiones oportunas)», advierte sobre la necesidad de tomar conciencia de la situación y ejecutar las acciones necesarias para devolver el orden a las grandes metrópolis. Llama a 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 y 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 anticiparse con cierta precisión.³⁴⁹

Como Semper, y a diferencia de Ruskin, Le Corbusier se muestra optimista ante el futuro. Piensa que la historia se mueve, como un 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 «períodos clásicos» y que en ese espíritu se debe reformular la gran metrópoli moderna. Desde esa posición, 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 parecieran 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

³⁴⁷ Ibíd, 48-49. (Traducción propia y énfasis añadido).

³⁴⁸ Ibíd, 56.

³⁴⁹ Ibíd, 64.

de recubrimiento. Todas las casas de Dios (las mezquitas, los hans y los caravasarres) son de piedra. El estándar en la base. Lo mismo en Roma, en Venecia [...] Está claro que, en todos los países, antes de la perturbación del siglo XIX, las casas de los hombres eran 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.³⁵⁰

“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 serán decisivas en la definición del anhelado nuevo **estilo**.³⁵¹

En *Urbanisme*, el concepto romántico de «espíritu de la época» es reemplazado, en ocasiones, por las expresiones «estado del alma de una época» (p. 48), «valores + o – de una época» (p. 49), «estado de pensamiento» (p. 49) y «estado de cosas a reacciones psicológicas» (p. 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 de este libro titulado «El legado de Semper en el viaje a Oriente»).

Otras alusiones al concepto de estilo en *Urbanisme*

Ofrecemos la traducción de los extractos en los que Le Corbusier emplea el término **estilo** en las páginas de *Urbanisme*. El término **estilo** se encuentra enfatizado en negrita para facilitar su identificación en los textos.

³⁵⁰ *Ibíd*, 67. (Traducción propia).

³⁵¹ *Ibíd*, 70.

Página 33

No es posible 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.³⁵²

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 tanto 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, una plataforma levantada por todos los pequeños aportes anteriores, el **estilo** de una época.³⁵³

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.³⁵⁴

³⁵² Ibíd, 33. (Traducción propia).

³⁵³ Ibíd, 48-49. (Traducción propia).

³⁵⁴ Ibíd, 66. (Traducción propia).

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 es el tercero que resulta de la recopilación de artículos de Le Corbusier publicados previamente en la revista *L'Esprit Nouveau*. El contenido corresponde a nueve artículos que aparecen en la revista, entre 1922 y 1925, y a otros cinco 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 sentido: 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».³⁵⁵ 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 hacia los objetos ornamentados de fabricación industrial. Es un manifiesto destinado al público que se prepara para visitar la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas, cuyo montaje se organiza, por esos días, en París. 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 crítica de Le Corbusier y Ozenfant frente a las artes decorativas (figuras 13 y 14).

³⁵⁵ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 84.



Figura 13. Le Corbusier, pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925.

Fuente: Fundación Le Corbusier, © FLC/ADAGP.



Figura 14. Victor Horta, pabellón de Bélgica en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925.

Fuente: Les Éditions Artistiques, París.

En *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier explica 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. A diferencia 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 mejor 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, se emplean los términos folklore y folklores. A continuación, se incluyen los extractos en los que Le Corbusier emplea los términos estilo, «estilos», folklore y folklores en las páginas de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Los términos **estilo**, **estilos**, **folklore** y **folklores** están enfatizados en negrita para facilitar su identificación en 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, hasta que se hizo unánime y 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 las cigarras, para cantar, desafinando, el canto y la poesía ajenos. ¿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?³⁵⁶

³⁵⁶ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, II. (Traducción propia).

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**.³⁵⁷

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, dispuesta lado a lado para disimular los defectos, multiplicada para hacer alardes.³⁵⁸

Página 11

El diccionario de **estilos** a través de las edades y las baratijas de nuestro tiempo.³⁵⁹

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! Solo 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!³⁶⁰

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»?

³⁵⁷ Ibíd, III. (Traducción propia).

³⁵⁸ Ibíd, IV. (Traducción propia).

³⁵⁹ Ibíd, 11. (Traducción propia).

³⁶⁰ Ibíd, 57. (Traducción propia).

Nota 2. Todos los objetos reproducidos en este capítulo se encuentran actualmente a la venta en tiendas de París.³⁶¹

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**.³⁶²

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**?³⁶³

Además de los artículos que aparecen en *L'Esprit Nouveau* bajo su firma, Le Corbusier publica otro artículo, titulado «Style Moderne», pero con el seudónimo de Yves Labasque.³⁶⁴ Allí sostiene, como lo hace 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

³⁶¹ *Ibíd*, 65. (Traducción propia).

³⁶² *Ibíd*, 81. (Traducción propia).

³⁶³ *Ibíd*, 95. (Traducción propia).

³⁶⁴ Los argumentos dirigidos contra la decoración son los mismos que aparecen en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. No hay registros de otros artículos firmados con el nombre de Yves Labasque en otros números de *L'Esprit Nouveau* ni en ninguna otra parte. Todo esto nos lleva a suponer que se trata de otro de los seudónimos que empleó Le Corbusier en ese tiempo.

carece de **estilo**. El **estilo** se hace solo. El **estilo** es la expresión vital de una época; proviene de la cohesión en un todo». ³⁶⁵

Otras coincidencias significativas entre Semper y Le Corbusier

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

- La visión de un museo ejemplar.
- Objeciones contra la apropiación del estilo de otros pueblos.
- Un interés común por las vasijas de cerámica.
- El reproche a las artes decorativas.

La visión de un museo ejemplar

Nuestros dos personajes atribuyen a los museos y exhibiciones convencionales una parte de la responsabilidad en ocasionar la desorientación artística del público. Por esa razón, cada uno imagina un museo ejemplar donde se puedan 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. ³⁶⁶ «Este museo aún no existe» manifestó a su vez Le Corbusier en *L'Art décoratif d'aujourd'hui* en 1925. ³⁶⁷ Estas dos publicaciones están ligadas a las grandes exposiciones internacionales de su tiempo.

El artículo de Semper se publica un mes después de la clausura de la «Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations», celebrada en Londres en 1851. Los artículos de Le Corbusier se agrupan en *L'Art décoratif d'aujourd'hui* poco antes de la inauguración de la «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes», organizada en París en 1925. La intención de Semper es dar testimonio de los desastres que ha presenciado en el interior del Crystal Palace durante los primeros años de la alianza entre la industria, el comercio y el arte. Por su parte, la intención de Le Corbusier es advertir sobre las calamidades que prevé que ocurrirán en los alrededores del Grand Palais, una vez que dicha alianza ya se ha consolidado.

³⁶⁵ Labasque, *L'Esprit Nouveau*, n.º 21 (1923): s/n.

³⁶⁶ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 221.

³⁶⁷ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 17.

En la opinión de Le Corbusier, al igual que en la de Semper, al mostrar únicamente una colección de objetos excepcionales y no, paralelamente, los objetos de uso cotidiano, los museos transmiten una idea parcial y distorsionada de la historia de las artes aplicadas y del arte en general. Por ello, Semper imagina «La Colección Completa y Universal» como una herramienta para una adecuada educación del gusto del pueblo. Este museo ejemplar debe ser un lugar para la exhibición del conjunto total de las artes, una enciclopedia completa de la cultura humana.³⁶⁸ 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.³⁶⁹

Para afrontar este problema, el museo ejemplar imaginado por Semper debe mostrar las interrelaciones entre la arquitectura, las Bellas Artes y las artes aplicadas; es decir, la unidad de estilo de las diversas épocas. Contaría con cuatro colecciones, conforme a la clasificación de las materias primas y las artes técnicas: tejido, cerámica, carpintería y albañilería.³⁷⁰ «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 resto de las artes».³⁷¹

De igual manera, Le Corbusier cuestiona, en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, el hecho de que los museos contengan únicamente las piezas excepcionales de cualquier período histórico. Al extraer las obras más raras y preciosas fuera de su contexto, los museos ofrecen una imagen distorsionada de los vínculos entre el espíritu de un pueblo y el carácter de sus creaciones. En su opinión, los museos deben exhibir también los objetos de uso cotidiano de cada cultura.³⁷²

³⁶⁸ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 219-221; Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, 186.

³⁶⁹ *Ibíd.*, 220.

³⁷⁰ Para Semper, las artes textiles están relacionadas con los materiales flexibles y resistentes a la rotura por estiramiento. Las artes cerámicas, por su parte, se refieren al trabajo con materiales blandos, maleables, endurecibles, que se adaptan fácilmente a diversas conformaciones y que, una vez endurecidos, conservan la forma adquirida. La carpintería emplea materias en forma de barra, elásticos y con resistencia a la flexión. La estereotomía o albañilería trabaja con piezas rígidas, de constitución compacta y resistentes a la compresión.

³⁷¹ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 221.

³⁷² Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 22-23.

Antes ha escrito que el verdadero estilo de una época se manifiesta en la producción general de sus objetos, y no en las artes decorativas.³⁷³ Así describe Le Corbusier su museo ejemplar:

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.³⁷⁴

Ni la Colección Completa y Universal de Semper, ni el Museo Mundial del Mundaneum de Le Corbusier se construyen finalmente. La aspiración de reunir una muestra total de la cultura humana resulta ser demasiado ambiciosa en ambos casos. Sin embargo, la idea de Semper prospera parcialmente, décadas más tarde, con la creación del Folkwang Museum de Hagen, a cargo de Karl Ernst Osthaus; y las intenciones de Le Corbusier resurgen en las diversas versiones de su prototipo de Museo de Crecimiento Ilimitado.³⁷⁵ 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 es, asimismo, una muestra del museo ejemplar que imaginan Semper y Le Corbusier.

Osthaus, un rico coleccionista familiarizado con las teorías de Semper, funda el Museo Folkwang en 1902.³⁷⁶ Este museo es una institución orientada a la exhibición de los productos alemanes de uso cotidiano, junto con la divulgación de obras de arte moderno. Posteriormente, en 1909, y con el auspicio del Deutscher Werkbund, el museo pasa a llamarse Museo alemán del Arte en el Comercio y la Industria. Tal como lo había imaginado Semper tiempo atrás, esta institución se propone divulgar la producción industrial de objetos de uso cotidiano y la interrelación entre las materias primas y las artes aplicadas.³⁷⁷

³⁷³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 69.

³⁷⁴ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 16. (Traducción propia).

³⁷⁵ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 1, 171.

³⁷⁶ Nos referimos a Karl Ernst Osthaus anteriormente, en el apartado dedicado al legado de Semper dentro del Deutscher Werkbund.

³⁷⁷ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 249.

La idea del Mundaneum tiene un precedente en el museo de Ernst Osthaus, a quien Le Corbusier conoce y visita en 1910. Así lo manifiesta en su libro *Étude sur le mouvement d'art décoratif 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, 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.³⁷⁸

Objeciones contra la apropiación del estilo de otros pueblos

Semper y Le Corbusier rechazan la apropiación de estilos ajenos. Le Corbusier considera que el auténtico artista de su tiempo no necesita «robar nada» de otros artistas, porque es consciente del espíritu nuevo y único de cada época y cada pueblo. Rechaza el procedimiento de tomar prestados los «estilos» de otras culturas y se refiere a este tipo de artistas como «usurpadores del folclore».

En 1920, él, Paul Dermée y Amedée Ozenfant hallan un medio más eficaz y accesible, que la creación de un museo, para mostrar al público el espíritu común que anima a las diversas creaciones de su tiempo: la revista *L'Esprit Nouveau*. Esta se proclama como la «Primera revista del mundo consagrada a la estética de nuestro tiempo en todas sus manifestaciones». En el artículo «Usurpation. Le Folk-lore», firmado por Le Corbusier en el número 21, se explica por qué el arte de una época debe encontrar su propio estilo, en consonancia con el espíritu de su tiempo, y no recurrir a la copia de otros «estilos».³⁷⁹

Para Le Corbusier, el estilo no es 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 determinados. El artista es libre de emplear o rechazar críticamente las condiciones de su época, pero no puede permanecer indiferente a ellas. En *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, explica

³⁷⁸ Jeanneret, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, 25. (Traducción propia).

³⁷⁹ *L'Esprit Nouveau*, n.º 21 (1923): s/n.

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.³⁸⁰

En su investigación sobre el origen y desarrollo del estilo a través de la historia, Semper llama la atención sobre algunos errores comunes de los arquitectos del siglo XIX. Como se ha señalado, él considera erróneo pensar que el estilo sea exclusivamente el resultado de unas determinantes materiales, como proponía Heinrich Hübsch. También considera un error suponer que el estilo sea el resultado de la incansable búsqueda de un ideal estético inmutable, como afirman los filósofos idealistas y la Academia de Bellas Artes. Pero, por otro lado, critica el relativismo de aquellos que copian indistintamente la configuración exterior de los estilos de otras culturas: «En la confusa Babel dominante, los arquitectos a caballo [*reisigen Architekten*], vuelven cada año de sus campañas en países remotos trayendo a casa un nuevo estilo para vendérselo a quien quiera comprarlo».³⁸¹

Un interés común por las vasijas de cerámica

Otra coincidencia significativa entre Semper y Le Corbusier es su fascinación por las vasijas de cerámica (figura 15). Para ambos, los objetos cerámicos de los pueblos del pasado son comparables a restos fósiles en su capacidad de conservar y transmitir la información esencial del espíritu de dichos pueblos. Semper sostiene que las formas de la sítula y la hidria expresan los rasgos distintivos de las culturas egipcia y griega, respectivamente (figura 10). De manera similar, Le Corbusier, en un episodio de *El viaje a Oriente*, especula sobre 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 calamidad horrenda: 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 un asa horizontal

³⁸⁰ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 36-37.

³⁸¹ Semper, «Sobre los estilos arquitectónicos», en *Escritos fundamentales*, 346.

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!³⁸²

Le Corbusier dedica un extenso artículo a la cerámica griega en el número 16 de *L'Esprit Nouveau*³⁸³ (figura 16). En él sostiene, con asombrosa proximidad a las ideas de Semper, que las formas de la hidria fueron engendradas por el mismo espíritu que dictó las formas del Partenón. Resalta la pureza de los perfiles y la riqueza ornamental de la cerámica griega y egipcia, cuyas formas derivan de la esfera. Afirmar que esas vasijas devienen 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.³⁸⁴

³⁸² Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 143.

³⁸³ El artículo se titula «Les vases grecs» y aparece acreditado a nombre de De Fayet. De Fayet, Vacy, Paul Boulard o Julien Caron fueron algunos de los seudónimos que emplearon Le Corbusier y Ozenfant en la revista. Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica*, 22.

³⁸⁴ De Fayet (seudónimo de Le Corbusier) «Les vases grecs», *L'Esprit Nouveau*, n.º 16 (1922): 1929-1930.



Figura 15. Le Corbusier, acompañado de Amédée Ozenfant y Albert Jeanneret, sostiene una vasija serbia adquirida en el viaje a Oriente, 1919.

Fuente: Fundación Le Corbusier, © FLC/ADAGP.

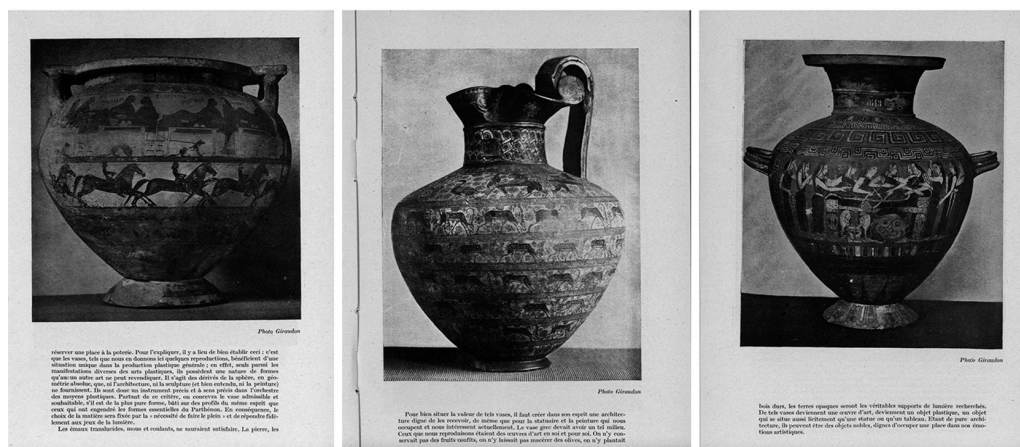


Figura 16. Imágenes del artículo «Les vases grecs», firmado por De Fayet (Le Corbusier).

Fuente: De Fayet, *L'Esprit Nouveau*, n.º 16 (1922): 1927, © FLC/ADAGP.

En 1925, Le Corbusier vuelve 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».³⁸⁵ En un momento de crisis, se conjugan 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 consigo la promesa de los encantos del mañana.³⁸⁶

En el mismo tono, Semper sostiene 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.³⁸⁷

El reproche a las artes decorativas

En «Ciencia, industria y arte», Semper critica la situación de las artes decorativas en los países industrializados. Considera que los rápidos y agresivos avances técnicos afectan la calidad de su producción artística. De manera similar, Le Corbusier sostiene que el estado de confusión en la creación artística de los países industrializados se debe a la velocidad con la que cambian las formas de producción.³⁸⁸ En *Vers une architecture*, el autor contrapone ciertos ejemplos fallidos de la arquitectura y las artes decorativas con los admirables productos de la industria y la mecánica. El Boulevard Raspail, un edificio neogótico norteamericano y una serie de objetos de formas extravagantes ilustran lo primero (figuras 17 y 18). Las máquinas, paquebotes, automóviles y aviones son ejemplos de lo segundo (figuras 19 y 20).

³⁸⁵ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 35.

³⁸⁶ *Ibíd*, 35. (Traducción propia).

³⁸⁷ Semper, «El estilo, Tomo I. Prolegómenos», en *Escritos fundamentales*, 259.

³⁸⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 70.

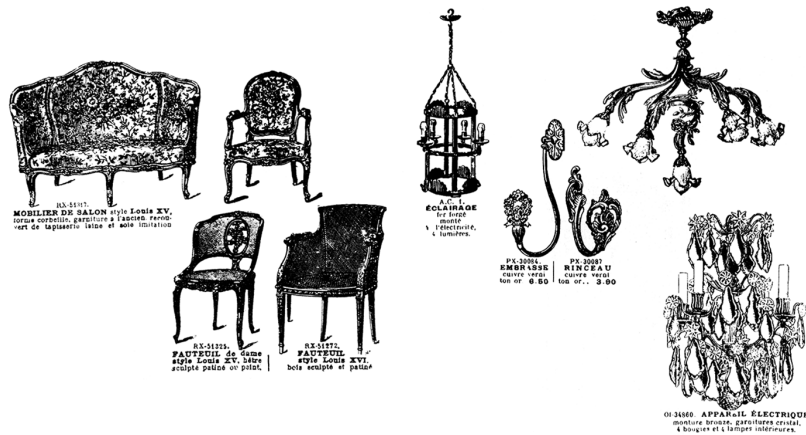


Figura 17. Una serie de objetos que ilustran el «malentendido» de las artes decorativas en una época maquinista.

Fuente: Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, 53-56, © FLC/ADAGP.

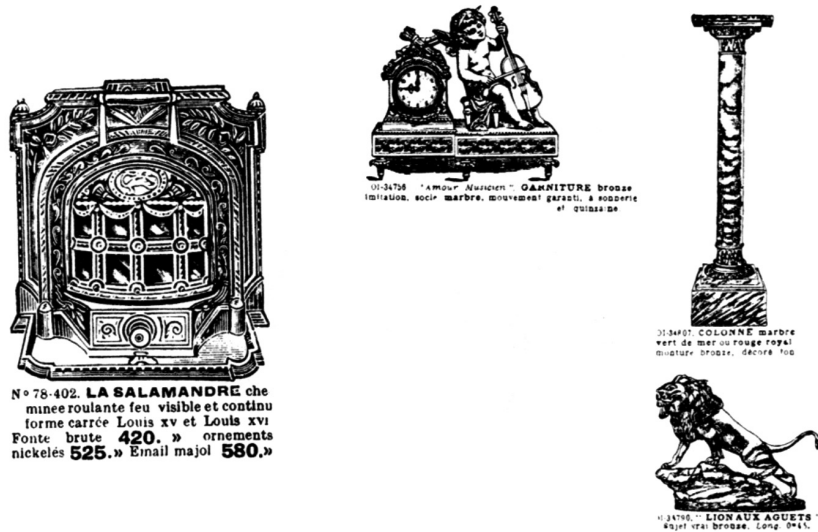


Figura 18. Productos que se comercializan en París en 1925, con los que Le Corbusier ilustra su opinión acerca del desconcierto de las artes decorativas de su tiempo.

Fuente: Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925, 50-55, © FLC/ADAGP.

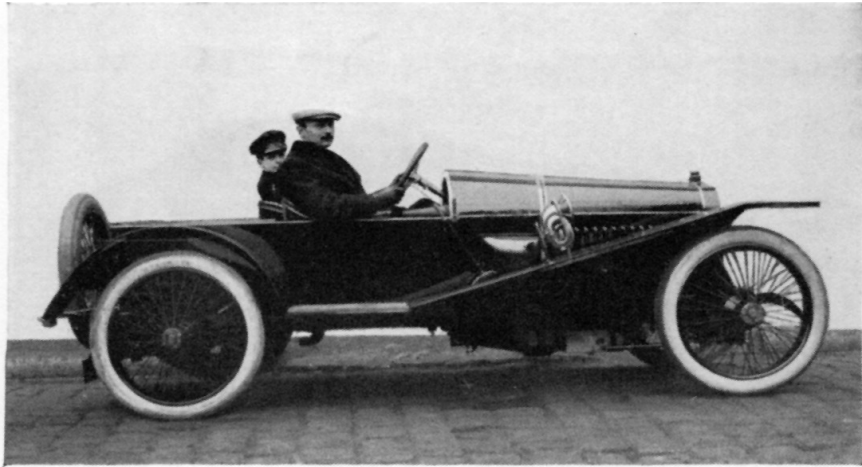
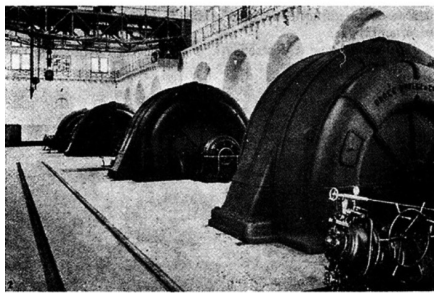


Figura 19. Automóvil Hispano-Suiza, 1911. Un diseño de Ozenfant apropiado al espíritu de una época maquinista.

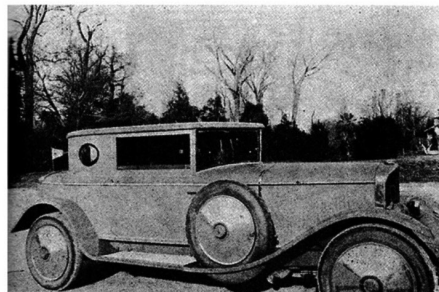
Fuente: Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, 108, © FLC/ADAGP.



Turbines de Brown-Boveri.



Ad. Hermès, Paris.



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

Figura 20. Máquinas y otros objetos en los que Le Corbusier reconoce el surgimiento de un estilo apropiado para una época maquinista.

Fuente: Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925, 90-100, © FLC/ADAGP.

Los dos sistemas de ideas que convergen en *El estilo*

En sus conferencias de 1927, Joseph Gantner señala que *Der Stil* y *Vers une architecture* comparten argumentos similares. Esto es especialmente revelador si consideramos que sus autores, Semper y Le Corbusier, son dos de las figuras más influyentes en la cultura arquitectónica de los últimos tiempos.

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 comparten una profunda 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, Gantner 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»;³⁸⁹ y más adelante sostiene que ambos buscan conocer los factores variables que definen el *estilo* de su tiempo porque creen vivir en un período de transición.³⁹⁰

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:

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.³⁹¹

Semper se nutre de las ideas que circulan a su alrededor. El juego dialógico entre las leyes inmutables y la realidad siempre cambiante de los fenómenos de la naturaleza y el arte, es una preocupación constante en la obra de los filósofos, científicos naturales y poetas germanos del período romántico.³⁹² Motivados por

³⁸⁹ Gantner, «Semper und Le Corbusier», 81.

³⁹⁰ *Ibíd.*, 81.

³⁹¹ Armesto, «Der herd und dessen schutz», en *Escritos fundamentales*, 14.

³⁹² Las mismas consideraciones se dieron simultáneamente en otros países. Las influencias de

las ideas de Kant, el neoplatonismo y otras fuentes menos reconocidas, como la alquimia, los intelectuales del círculo académico de Weimar, Leipzig y Jena son los primeros en desafiar los rígidos supuestos científicos que explican el universo hasta ese momento.³⁹³ Los pensadores germanos de la época poseen un concepto de naturaleza y de ciencia diferente a las versiones de la ciencia ilustrada y positivista. Así, mientras que el sistema de clasificación binomial de Linneo (1707-1778) tiende a separar los seres vivos en compartimentos fijos, los precursores de la *Naturphilosophie*, como Goethe o Alexander von Humboldt (1769-1859), se esfuerzan por reunirlos, examinando el mundo como un sistema abierto de interacciones entre fenómenos en perpetuo cambio.

Goethe se anticipa en muchos aspectos al estudio de los principios de permanencia y variedad en el ámbito de las artes y las ciencias. Sus métodos «prácticos» preceden a los de Semper en su preocupación por conocer los modelos básicos [*die Grundformen*] y el devenir incesante de los fenómenos del mundo. En sus estudios de botánica, Goethe afirma que las plantas se forman en función de 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 las rodea.³⁹⁴

En su dualismo, las explicaciones de Goethe acerca de los fenómenos de la naturaleza coinciden con los dos principios o sistemas de ideas que Armesto identifica al ordenar las teorías de Semper.³⁹⁵ Estos, a su vez, coinciden con el propio sistema teórico de Armesto, quien considera que el *ethos* de la arquitectura reside en el acuerdo dialógico entre las formas propias de la arquitectura y las formas de la vida, el sitio y la técnica.³⁹⁶ El primer sistema corresponde al conocimiento de

Kant, el neoplatonismo y el Romanticismo alcanzaron los Estados Unidos al 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 muy cercanas a los postulados de la *Naturphilosophie* alemana.

³⁹³ No son pocos los estudios sobre la influencia de la alquimia en la obra literaria y científica de Goethe. Se destaca *Goethe the Alchemist* de Ronald Douglas Gray, publicado en 1952 por la Cambridge University Press.

³⁹⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza* (Madrid: Editorial Tecnos, 2007), 107.

³⁹⁵ 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, *Diccionario de Filosofía*, 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, *Metafísica* (2004).

³⁹⁶ Antonio Armesto, «Arquitectura contra natura. Apuntes sobre la autonomía de la arquitectura con respecto a la vida, el sitio y la técnica», en *Foro crítica: arquitectura y naturaleza* (Alicante: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, 2009), 83.

los elementos y formas propias 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 idea Semper para ilustrar la razón del estilo en las artes: la función $U = C(x, y, z, t, v, w...)$. 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, las cuales 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 considerando tanto el progreso técnico como el estado de ánimo colectivo, sin perder de vista los fundamentos esenciales del estilo. Por otro lado, al incluir el principio de *cambio*, supera los obstáculos de las teorías metafísicas de lo bello, que buscan comenzar desde lo universal, desde la *Idea*. Hegel, antagonista de Semper en ese sentido, sostiene que se debe partir de un criterio de lo bello basado en la idea de *lo bello en sí*, lo que constituye una estética idealista. Sin embargo, paradójicamente, desde esa posición, considera «imposible fijar reglas generales aplicables al arte».³⁹⁷

Con el método dialógico de Semper, las invariantes observadas en el mundo de los objetos arquitectónicos (los coeficientes intrínsecos) se abstraen de las innumerables variantes derivadas del 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, permiten a Semper 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 práctica.³⁹⁸ El dualismo entre los principios de permanencia y cambio está presente en toda su obra escrita, siendo parte esencial de los argumentos de *Après le cubisme* y *Vers une architecture*, así como de los fundamentos del *Modulor*, publicado treinta años después.³⁹⁹ En su obra teórica, Le Corbusier indaga los mecanismos de la

³⁹⁷ Hegel, *Lecciones de estética*, 19.

³⁹⁸ 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 psicólogo alemán.

³⁹⁹ Charles Edouard Jeanneret y Amedée Ozenfant, *Après le cubisme* (Torino: Bottega d'Erasmus, 1975), 40; Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998), 20.

emoción que permiten ligar la obra humana con las de la naturaleza. Busca identificar los modelos fundamentales y las leyes invariables —la *recherche des invariants*— que subyacen a la multitud de fenómenos del arte.

Los tomos I y II de *Der Stil* abordan en profundidad los coeficientes del estilo relacionados con las artes técnicas. En el tercero, en cambio, Semper se propone desarrollar sus ideas sobre las leyes propias del arte y ampliar sus observaciones sobre los coeficientes externos relativos a las condiciones sociales que intervienen en la definición del estilo.⁴⁰⁰ Sin embargo, este último tomo nunca llega a publicarse. Surgen los encargos para el Kaiserforum de Viena, y Semper suspende indefinidamente sus empeños editoriales.

Se podría decir que *Vers une architecture* logra suplir, en cierto modo, lo que Semper no llegó a desarrollar en el último tomo de *Der Stil*. En sus páginas se conjugan y actualizan los postulados teóricos de Semper para formular un nuevo estilo, en consonancia con el espíritu de la época.

Al igual que toda la obra teórica de Semper, *Vers une architecture* es también un libro sobre la permanencia y el cambio en la arquitectura. En la primera parte («Tres advertencias a los señores arquitectos») y «Los trazados reguladores»), se rememoran los principios ineludibles del oficio, los asientos de su autonomía. En la segunda parte («Ojos que no ven»), se pone énfasis en el carácter de los fenómenos históricos cambiantes, de los cuales habría de surgir un nuevo estilo.

El sistema de coeficientes intrínsecos del estilo

El rol de las formas propias del arte y la arquitectura

Semper y Le Corbusier defienden la existencia de constantes formales de carácter lógico, estético y simbólico en el arte. En el caso de la arquitectura, estas constantes deben ser independientes, aunque no contrarias a las leyes mecánicas de la construcción y la materia. Los dos insisten en ello.

La primera parte de la Teoría del Estilo se refiere a estas constantes, o formas propias del arte y la arquitectura. Para Semper, la forma artística [*kunstform*] —el límite espacial visible— debe entenderse por separado del soporte estructural o forma núcleo [*kernform*].⁴⁰¹ Así mismo, a juicio de Le Corbusier, la «estética del arquitecto» debe distinguirse de la «estética del ingeniero».⁴⁰² En ese sentido, afirma: «Todo lo que concierne a los fines prácticos de la casa lo aporta el ingeniero;

⁴⁰⁰ Semper, «El estilo, Sumario del Tomo III, Arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 329.

⁴⁰¹ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 300, 302, 405, 442.

⁴⁰² Le Corbusier, *Vers une architecture*, 5-10.

en lo que respecta a la meditación, al espíritu de belleza y al orden que reina (y que será el soporte de esa belleza) será la *arquitectura*. Trabajo de ingeniero, por una parte; arquitectura por otra».⁴⁰³

De igual manera, ambos coinciden en que dichas invariantes estéticas, lógicas y simbólicas se expresan de modo ejemplar en la antigua arquitectura griega. Los dos comparten una concepción animista del templo griego, apreciado como un organismo vivo, lo que responde a una perspectiva que no era extraña en el espíritu romántico, heredero de los planteamientos de Schopenhauer.⁴⁰⁴ Así, para Semper, a través del arte, las piedras del edificio pueden animarse como organismos y parecer «estar esforzándose y de alguna manera vivas».⁴⁰⁵ 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».⁴⁰⁶

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*].⁴⁰⁷ Ambos conceptos resultan similares, en el fondo, aunque provienen de dos sensibilidades distintas.⁴⁰⁸

Semper conoce el concepto de tectónica en el escrito *Die Tektonik der Hellenen* de Karl Bötticher.⁴⁰⁹ Bajo este concepto, él y Bötticher aluden a los mecanismos de la emoción estética en la arquitectura. Para ellos, la tectónica representa, en el fenómeno visual, un concepto análogo al de la tónica en el fenómeno musical.⁴¹⁰ 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 limita a describir el efecto de luces

⁴⁰³ Le Corbusier, «Architecture d'époque machiniste», *Journal de Psychologie* (1926): 327.

⁴⁰⁴ 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* y en el capítulo «Pure création de l'esprit» de *Vers une architecture*.

⁴⁰⁵ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 744.

⁴⁰⁶ Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 198.

⁴⁰⁷ El término *modénature* lo menciona también en *L'Atelier de la recherche patiente*, 21. El descubrimiento de la *modénature* es descrito como un suceso trascendente en sus años de formación.

⁴⁰⁸ Antes de emplear el término *modénature*, Le Corbusier se refería a las *moulures* y *rappports* para señalar la puesta en juego de las relaciones entre los elementos y las partes de una composición arquitectónica.

⁴⁰⁹ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 36-37.

⁴¹⁰ Semper, «Teoría de la belleza formal», en *Escritos fundamentales*, 234.

y sombras de las molduras clásicas, Le Corbusier pretende expresar un fenómeno más complejo.⁴¹¹

La palabra *modénature* aparece con insistencia en *Vers une architecture* y se repite siete veces en un mismo párrafo referido al Partenón de Atenas.⁴¹² Lamentablemente, fue traducida al español como «proporción», perdiéndose el verdadero alcance de su significado. Al ser interrogado respecto a este término, Le Corbusier explica, en una entrevista de 1924, que debió indagar en busca de la palabra apropiada para denominar el sentimiento, entonces innombrable, que percibió tras pasar algunas semanas en la Acrópolis de Atenas.⁴¹³ Indica que esa palabra debe recuperarse en el lenguaje práctico de la arquitectura porque designa un asunto de capital importancia para el oficio.⁴¹⁴

Si bien Le Corbusier toma el término *modénature* de la *Histoire de l'architecture*, sus observaciones sobre las leyes que determinan el juego de formas del capitel dórico superan cualquiera de las explicaciones halladas en el libro de Choisy. Más allá de los cánones clásicos preestablecidos, Le Corbusier busca desvelar el misterio de los mecanismos visuales de la arquitectura griega. Sus conclusiones no se alejan de las de Bötticher y Semper. Sus observaciones sobre la relación armoniosa entre las partes del Partenón son más afines al concepto de *tektonik* de Semper que al concepto de *modénature*, proveniente de 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 comprenden a partir del concepto romántico alemán de *Einfühlung* (empatía). En el contexto cultural del Romanticismo germano, el término *Einfühlung* alude a una proyección del ser sensible del observador sobre el objeto de contemplación; es el «estado del alma que despierta en el sujeto y que él siente en los objetos», como sugiere Theodor Lipps en su teoría estética.

⁴¹¹ Auguste Choisy emplea reiteradamente el término *modénature* en los dos tomos de su *Histoire de l'architecture*, libros que Le Corbusier adquirió 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.

⁴¹² Le Corbusier, *Vers une architecture*, 178.

⁴¹³ 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 nombrar aquello que había descubierto, debió buscar el término que mejor le correspondiera y pensó que podía ser *modénature*.

⁴¹⁴ Le Corbusier, *Choix de lettres*, 56.

Así, por ejemplo, cuando 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 una proyección sentimental.⁴¹⁵

En la arquitectura, la puesta en juego de la proyección sentimental del goce estético depende de las leyes propias de la *tektonik* o *modénature*. De este modo, el ser humano crea su propio universo, un universo autónomo y, a la vez, acorde con 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.⁴¹⁶

Al igual que Semper, Le Corbusier describe al arquitecto como demiurgo y constructor de su propio microcosmos. Los extractos reproducidos a continuación proceden 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, sometiénndose a las leyes de la naturaleza, a las leyes que rigen nuestra naturaleza, nuestro universo.⁴¹⁷

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.⁴¹⁸

Como Le Corbusier en su conocida definición de arquitectura, también Semper se refiere 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*

⁴¹⁵ Theodor Lipps, *Fundamentos de la estética* (Madrid: Daniel Jorro, 1923), 92.

⁴¹⁶ Semper, «El estilo, Tomo I. Prolegómenos», en *Escritos fundamentales*, 271.

⁴¹⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 56. (Traducción propia).

⁴¹⁸ Le Corbusier, *Une maison - Un palais*, 12. (Traducción propia).

educación estética del hombre (1795) de Friedrich Schiller (1759-1805).⁴¹⁹ Schiller afirma que el interés por **el adorno** y **el juego** son una verdadera amplificación de lo humano, una demostración de libertad y un paso decidido, desde la condición salvaje hacia la cultura. En sus *Cartas* se introduce 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 coacción.⁴²⁰

El rol de los elementos básicos de la delimitación espacial

De acuerdo con el 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, recinto y suelo, más el fuego como motivo simbólico originario.⁴²¹ 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 enlazar espacios. 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».⁴²²

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. Sin embargo, 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

⁴¹⁹ Es notable la proximidad de los conceptos e incluso la similitud 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.

⁴²⁰ Le Corbusier debió conocer las ideas románticas sobre el origen del arte en el juego gracias al libro *L'Art de demain* de Henry Provençal. Los tres reinos que refiere Schiller coinciden, además, con los tres planos existenciales presentes en la conocida definición de arquitectura de Le Corbusier: el intelectual (lo sabio), el físico (lo correcto) y el emocional (lo magnífico). Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (Barcelona: Editorial Acanalado, 2018), 159.

⁴²¹ Semper, «Los cuatro elementos de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 158.

⁴²² Le Corbusier, *Vers une architecture*, 150.

una concepción de la arquitectura vinculada a 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 comienza con los volúmenes.⁴²³

Cada uno explica, a su manera, el origen común de la casa y el templo primitivos. Ambos 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, ya 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 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»,⁴²⁴ o, en la versión de Le Corbusier, «crear, para su seguridad, un ambiente, una zona de protección que correspondiera a lo que [el ser humano] es y a lo que piensa» (figura 21).⁴²⁵

⁴²³ *Ibíd.*, 16.

⁴²⁴ Gottfried Semper, «Atributos de la belleza Formal», en *La casa de un solo muro*, de Juan Miguel Hernández León, editado por Juan Miguel Hernández León (Madrid: Editorial Nerea, 1990), 120.

⁴²⁵ Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau*, s/n. (Traducción propia).

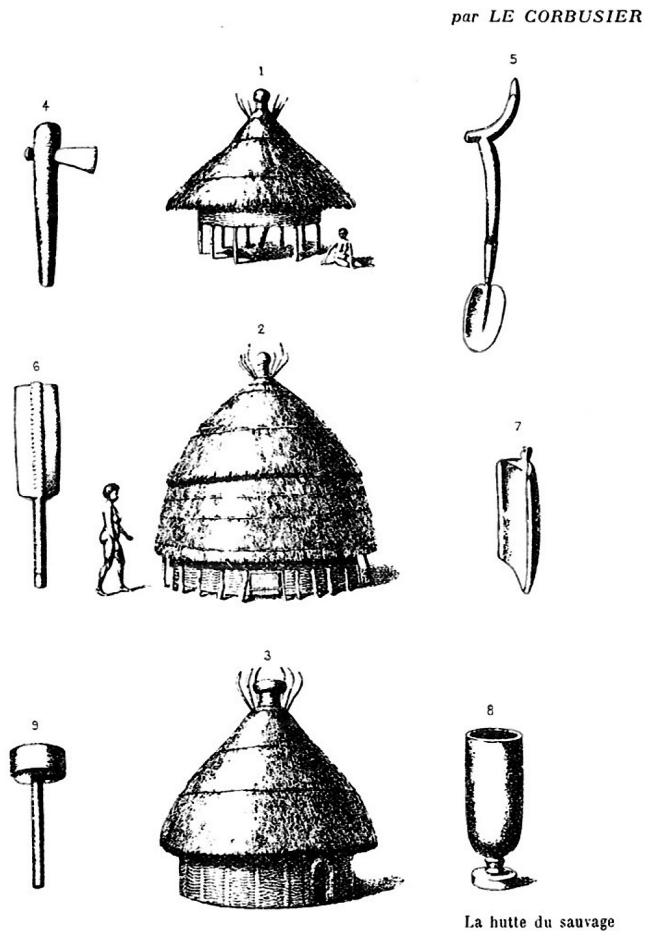


Figura 21. Chozas que ilustran el artículo de Le Corbusier sobre los orígenes del orden arquitectónico: «L'Ordre».

Fuente: Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau*, n.º 18 (Oct 1922): s/n, © FLC/ADAGP.

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.⁴²⁶ Sin embargo, como se indicó anteriormente, Semper no pretende

⁴²⁶ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 197.

condicionar el mundo de las formas arquitectónicas a la influencia de la construcción. Al contrario, afirma que históricamente el material no determina nunca el resultado de las formas artísticas, sino que es el artista quien busca la manera de dominarlo y superar sus limitaciones para producir el motivo artístico deseado, utilizando materiales y procedimientos diversos.⁴²⁷

Como observa Alois Riegl en *Problemas de estilo*, la materia no es para Semper un coeficiente activo en el desarrollo del estilo, sino que, por el contrario, actúa como un factor negativo, como un «coeficiente de rozamiento» que la voluntad artística, gracias a la técnica, debe vencer en cada ocasión.⁴²⁸ Si bien a Semper le interesan las técnicas por su rol en el descubrimiento de las morfologías primordiales, en ningún caso atribuye a las condiciones materiales un rol determinante en la realización de las formas arquitectónicas. Se entiende, por tanto, que rechaza la posición que concibe las condiciones materiales sobre la idea, haciendo derivar las formas arquitectónicas exclusivamente de la construcción, y sostiene que las limitaciones que puede imponer la técnica al arte no sustituyen a la libre voluntad creadora.⁴²⁹

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 consecuencia, 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.⁴³⁰

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».⁴³¹ Se busca comprender los lazos entre la forma arquitectónica y el carácter distintivo de la cultura que la produce. Esto es especialmente relevante para Semper, quien parte 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 en función de ciertas leyes. Entre los diversos coeficientes extrínsecos que definen

⁴²⁷ Semper, «El estilo, Tomo I. Prolegómenos», en *Escritos fundamentales*, 266.

⁴²⁸ Alois Riegl, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, 2-3.

⁴²⁹ Semper, «Teoría comparada de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 103.

⁴³⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 16.

⁴³¹ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 199.

el estilo, Semper señala que los más importantes se resumen en los conceptos románticos del espíritu del pueblo [Volksgeist] y el espíritu del tiempo [Zeitgeist].⁴³²

Estos conceptos cobran importancia en Europa a partir del siglo xvii. Su aparición coincide 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 períodos y de otros pueblos, da origen a la configuración de los estados nacionales contemporáneos.⁴³³

El concepto de *espíritu del tiempo* apareció tempranamente, bajo 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, y sus argumentos influyeron en la cultura del Romanticismo. Según estudios recientes, Johann Gottfried von Herder (1744-1803) poseía tres ediciones de la obra en diferentes traducciones al alemán.⁴³⁴

La noción de *Genius saeculi* se tradujo y adaptó al alemán de diversos modos durante la segunda mitad del siglo xvii: «Espíritu de la época» [*Geist des Zeitalters*], «Espíritu del siglo» [*Säkulargeist*] y «Espíritu del tiempo» [*Zeitgeist*]. Este último término cobró importancia en el movimiento Sturm und Drang, liderado por Herder, quien posteriormente influyó en los pensadores del Romanticismo. La influencia del concepto *Zeitgeist* en el movimiento romántico alemán se atribuye específicamente a un pasaje de Herder titulado «Druk des Zeitgeistes», del ensayo *Contribución a la historia del gusto y del arte a partir de las monedas* (1767).⁴³⁵

En Francia, por otro lado, un referente importante del surgimiento de la noción del espíritu de la época es la obra *Del espíritu de las leyes* (1748), del Barón de Montesquieu (1689-1755). A juicio de Montesquieu, cada tipo de gobierno surge a causa del espíritu propio de su organización social. El filósofo francés combina los diferentes tipos de gobierno —aristocracia, democracia y monarquía— con la estructura de las organizaciones sociales con las que se identifican dichas formas de poder.⁴³⁶

Ya sea que la noción del carácter colectivo común a una sociedad se haya originado en Inglaterra o en Francia, son los alemanes quienes más profundizan en

⁴³² *Ibíd.*, 199-205.

⁴³³ José Ferrater, *Diccionario de Filosofía* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964), 571.

⁴³⁴ Maike Oergel, *Zeitgeist – How Ideas Travel: Politics, Culture and the Public in the Age of* (Berlin: De Gruyter, 2019), 21.

⁴³⁵ *Ibíd.*, 8.

⁴³⁶ Ferrater, *Diccionario de Filosofía*, 569.

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 de *genio del lugar*, que tiene un origen latino). De acuerdo con José Ferrater Mora, la idea del espíritu de los pueblos aparece en Herder, en Fichte e incluso 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».⁴³⁷

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. Este interés se encuentra en sus primeros escritos y es una parte esencial de su Teoría del Estilo. En «Observaciones preliminares sobre la policromía en la arquitectura y la escultura de los antiguos», sostiene que, para conocer los monumentos de la antigüedad, tuvo que aprender a pensar y sentir como si él mismo perteneciera a aquellos lugares y épocas. 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.⁴³⁸

Quince años más tarde, en su «Teoría comparada de la arquitectura» (1849), 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».⁴³⁹ En este escrito, busca aplicar al campo de la arquitectura el método comparativo de las disciplinas científicas del período romántico.⁴⁴⁰ 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

⁴³⁷ *Ibíd.*, 571.

⁴³⁸ Semper, «Observaciones preliminares», en *Escritos fundamentales*, 77.

⁴³⁹ Semper, «Teoría comparada de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 104.

⁴⁴⁰ Alexander von Humboldt publicó los primeros tomos de *Kosmos* entre 1845 y 1848.

en la realización, de las características tanto del cliente como del artista y de otras circunstancias casuales».⁴⁴¹

La «Gran Exposición de los Trabajos de la Industria de Todas las Naciones», celebrada en Londres en 1851, es la ocasión propicia para que Semper compruebe sus observaciones. Su experiencia como autor de algunos de los pabellones internacionales y como asiduo visitante de la Exposición motiva la redacción del ensayo «Ciencia, industria y arte. Propuesta para estimular el sentido artístico nacional a la clausura de la Exposición Universal de Londres» (1851). En este artículo muestra su descontento ante los criterios de clasificación de los organizadores. Halla incongruente que los objetos estén clasificados por su afinidad material (causa material) y que se ordenen por su uso común (causa final), aun cuando sean fabricados con materiales distintos. Para superar estas contradicciones, imagina un criterio alternativo de exhibición en el que los objetos sean 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».⁴⁴²

El plan hipotético de Semper para la clasificación de los objetos de la Exposición parte de la suposición de la existencia de unos motivos formales primordiales [Urmotiven] comunes a todos los objetos artísticos elaborados por el ser humano. En este ensayo, Semper ha llegado a definir todos los elementos de su Teoría del Estilo. Para él, en el despliegue de los estilos, hay tres factores fundamentales a considerar: las formas primordiales, los medios técnicos y materiales disponibles y, finalmente, el espíritu de la época, considerado como el factor más influyente de todos.⁴⁴³

Los motivos formales 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 formal originario.⁴⁴⁴

El segundo factor que incide en las modificaciones estilísticas, según Semper, son las alteraciones que sufren las formas primordiales en función de los materiales y los medios técnicos disponibles para su realización. El material y la técnica son los primeros factores que intervienen en la alteración de la expresión visible de las formas primordiales; pero no son los únicos, ni los más importantes. Esto

⁴⁴¹ Semper, «Teoría comparada de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 105.

⁴⁴² Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 189.

⁴⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, 195.

se debe 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 aporta a esta teoría la explicación de que los materiales y las técnicas actúan a manera de coeficientes negativos o coeficientes de rozamiento. El material y la técnica no deben, por tanto, aparecer como factores determinantes en la configuración final de la obra de arte, sino como factores negativos, coeficientes de rozamiento que ofrecen más o menos libertad a la realización de una idea.⁴⁴⁵ Para Riegl, el desarrollo de las artes mecánicas no supone un estímulo para el alejamiento del impulso artístico de las formas primordiales, sino que, al contrario, comporta la posibilidad de aproximarse cada vez más a su realización. Conforme a esta concepción del estilo, la capacidad técnica aumenta de manera acumulativa, pero el sentimiento artístico no evoluciona, en sentido darwiniano, simplemente cambia de tiempo en tiempo y de lugar en lugar.⁴⁴⁶

Semper dedica una extensión importante 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».⁴⁴⁷ 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. Pese a todo, Semper se muestra optimista, 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.⁴⁴⁸

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, casi al final, las importantes «influencias extrínsecas» que afectan a la forma artística. En este escrito aparece la conocida expresión: $U = C(x, y, z, t, v, w...)$.⁴⁴⁹ De acuerdo con esta expresión, los coeficientes de una obra de arte se dividen en 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,

⁴⁴⁵ Riegl, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, 2-3.

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, 59.

⁴⁴⁷ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 201.

⁴⁴⁸ *Ibíd.*, 208.

⁴⁴⁹ Semper, «Teoría de la belleza formal», en *Escritos fundamentales*, 253.

desde el exterior, influyen en la génesis de la obra de arte» como la estructura social y otras condiciones particulares de una época». ⁴⁵⁰

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 modo que se adapte a cualquier entorno». ⁴⁵¹ 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 solo puede entenderse desde un punto de vista empírico, sujeto a las variaciones de los coeficientes extrínsecos artísticamente aprovechados. ⁴⁵²

Semper amplía su tesis sobre el espíritu de la época y de los pueblos en la conferencia que dicta en el Ayuntamiento de Zúrich el 4 de marzo de 1869. La conferencia, titulada «Sobre los estilos arquitectónicos», denuncia los desatinos estilísticos de un proyecto para la catedral luterana de Berlín. Semper encuentra inadmisibles que el proyecto en cuestión reúna dos principios contradictorios: el principio de autonomía formal, representado en la cúpula semiesférica, junto al empleo de contrafuertes y arbotantes del estilo gótico. De este modo, a juicio de Semper, la propuesta es «una colosal alegoría de la autonomía necesitada de muletas». ⁴⁵³

En la misma 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». ⁴⁵⁴ 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. ⁴⁵⁵

⁴⁵⁰ Gottfried Semper, «Atributos de la belleza formal», en *La casa de un solo muro*, 144-145.

⁴⁵¹ *Ibíd.*, 144.

⁴⁵² *Ibíd.*, 145.

⁴⁵³ Semper, «Sobre los estilos arquitectónicos», en *Escritos fundamentales*, 363.

⁴⁵⁴ *Ibíd.*, 344-346.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, 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 a 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. Finalmente, como artista libre, el creador se emancipa de las relaciones de servidumbre con el poder «encontrando una condición ideal, libre y autónoma en sus fines. Aquí descansa, pues, todo su futuro y el futuro de la arquitectura».⁴⁵⁶

El concepto «espíritu de la época» en los primeros escritos de Le Corbusier

Aunque aparentemente no las conoce de primera mano, Le Corbusier parece practicar las enseñanzas de Semper al pie de la letra. Una vez hallada la respuesta formal básica a las condiciones técnicas del momento (en la matriz formal del sistema Dom-ino), vuelca su interés en el estudio de la estética de su tiempo. Desde allí, busca la renovación del paradigma de la unidad espiritual del mundo clásico, pero en el espíritu de una sociedad nueva y diferente. Advierte la necesidad de reconocer el espíritu unitario que anima las investigaciones de las diversas élites de la sociedad para que la arquitectura entre en sincronía con los demás elementos de la cultura. Se refiere a la búsqueda de una nueva síntesis de las artes. En su opinión, la arquitectura debe fijar en forma material el sentimiento de una nueva época.⁴⁵⁷

Su experiencia en Alemania, entre 1910 y 1911, siembra en él la idea de que el arte y la arquitectura propios de su tiempo solo pueden surgir de la naturaleza material y del reconocimiento del carácter espiritual de la época. Al igual que Semper, atribuye el desconcierto en el ámbito de la producción artística al desacuerdo entre los artistas y un mundo revolucionado por la ciencia y la industria.⁴⁵⁸

El trato con Auguste Klipstein refuerza aún más esta idea, puesto que Klipstein conoce, e incluso lee durante el viaje que realizan juntos, el libro *Abstracción y empatía* de William Worringer. *Abstracción y empatía* atribuye a la relación psicológica entre los hombres y el mundo un rol fundamental en la definición de un estilo en las artes.⁴⁵⁹ En el apartado dedicado a la influencia del legado de Semper en el

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, 348-349.

⁴⁵⁷ *L'Esprit Nouveau*, n.º 27 (1925): s/n.

⁴⁵⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 70.

⁴⁵⁹ Worringer, *Abstraction and Empathy, A Contribution to the Psychology of Style*, 13.

viaje a Oriente, mencionamos que esta idea, cuya autoría Le Corbusier atribuye a su compañero de viaje, llamó fuertemente su atención.⁴⁶⁰

Un año más tarde, en la introducción a *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, Le Corbusier retoma la noción del espíritu de la época, en los mismos términos de Worringer, cuando explica que, después de la Revolución Francesa, «las artes, que siempre fueron la expresión fiel de la vida económica, política y del **estado psicológico** de los pueblos», se habían trastornado completamente.⁴⁶¹ En la misma publicación, Le Corbusier informa sobre las múltiples actividades del Deutscher Werkbund orientadas a proyectar y afirmar una imagen coherente de su tiempo; y sostiene que Peter Behrens es quien mejor se adapta a la tarea de representar el espíritu alemán de la época.⁴⁶²

La noción semperiana de que el estilo de una época corresponde a las disposiciones anímicas colectivas de la población es posiblemente lo único que interesó a Le Corbusier de las ideas de Worringer y Riegl. A pesar de la recomendación de 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, habría rechazado la posición nacionalista del historiador alemán. Riegl y Worringer emplean las ideas de Semper para resaltar los valores de las culturas germánicas por encima de los valores de las culturas mediterráneas, visión que Le Corbusier no comparte.⁴⁶³

Las actividades teóricas de Le Corbusier disminuyen tras el inicio de la Primera Guerra Mundial, excepto por la publicación de un reducido número de artículos de prensa y por el desarrollo de un proyecto de carácter político motivado por la contienda bélica. Entre 1914 y 1918, trabaja con Auguste Perret en la preparación de una publicación que no llega a término: *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 propósito de esta obra es 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, marcados por tintes nacionalistas, la noción de «espíritu de las naciones» se impone sobre la noción de «espíritu de la época».

⁴⁶⁰ Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 26-29.

⁴⁶¹ Jeanneret, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, 9. (Traducción propia y énfasis añadido).

⁴⁶² *Ibid.*, 44.

⁴⁶³ 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.

Posteriormente, casi al final de la guerra, el concepto de «espíritu de la época» vuelve a cobrar relevancia, como se puede apreciar en este escrito de Apollinaire, de 1918:

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 domada.

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.⁴⁶⁴

Al poco tiempo de la llegada de Le Corbusier a París, en 1917, Guillaume Apollinaire dicta la conferencia «L'Esprit Nouveau et les poètes». Para entonces, la expresión «espíritu nuevo», que el poeta emplea desde 1911, ya es de dominio público.⁴⁶⁵ Muchos de los temas tratados tanto por Semper como por Le Corbusier se abordan en esa intervención, 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 tendrían el valor de los lugares comunes de la retórica parlamentaria internacional».⁴⁶⁶

Le Corbusier y Ozenfant han 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 suceden dos hechos significativos que interfieren con sus planes. El sábado 9 fallece Apollinaire y el lunes 11 se firma el armisticio en el bosque de Compiègne, hecho que marca el fin de la Primera Guerra Mundial. Se cierra

⁴⁶⁴ Guillaume Apollinaire, «L'Esprit nouveau et les poètes», *Mercure de France* 130, n.º 491 (diciembre 1918): 385-396, 5. (Traducción propia).

⁴⁶⁵ John W. Cameron, «Apollinaire, Spuller and "L'Esprit Nouveau"», *Romance Notes* 4, n.º 1 (1962): 3-7.

⁴⁶⁶ Apollinaire, «L'Esprit nouveau et les poètes», 7. (Traducción propia).

así 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 lamenta la muerte de Apollinaire al tiempo que reflexiona acerca de la «bizarra coincidencia» entre estos acontecimientos profundamente relacionados.⁴⁶⁷ A causa de los mismos, los artistas deciden aplazar 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.⁴⁶⁸

En *Après le cubisme*, Le Corbusier y Ozenfant afirman que «el arte concreta, fija y expresa el espíritu de una época», y también que «el arte es el monumento definitivo de una época».⁴⁶⁹ Al mismo tiempo, aparece otro concepto, más específico para el momento: el concepto de *espíritu moderno*, que se repite de manera reiterada en las páginas del libro. De hecho, un apartado lleva ese título: «*L'esprit moderne*». Ellos sostienen que el propósito del libro es estudiar la vida moderna para definir el *espíritu moderno* y reprochan al cubismo el no lograr evidenciar con claridad ese sentimiento.⁴⁷⁰ En ese capítulo aparece, además, por primera y única vez dentro de esta publicación, la expresión *l'esprit nouveau*, que cobrará cada vez mayor relevancia en los escritos posteriores de ambos autores.

Diez meses después del lanzamiento de *Après le cubisme*, Le Corbusier y Ozenfant, junto con el poeta Paul Dermée (otro personaje cercano a Apollinaire), publican el primer número de la revista *L'Esprit Nouveau*. El propósito explícito de la revista es dar a conocer y evidenciar el espíritu unitario que anima todas las manifestaciones artísticas.⁴⁷¹ De la misma manera que Semper en el siglo XIX, los editores de *L'Esprit Nouveau* afirman que uno de los más poderosos factores del *estilo* en las artes es el sentimiento colectivo de la época, manifestado tanto en las diversas actividades culturales como en los logros tecnológicos y científicos del momento.⁴⁷²

Para explicar cómo el espíritu de la época puede y debe incidir en la actualización estilística de las obras de arte de su tiempo, Le Corbusier recurre a un método comparable al formulado en la Teoría del Estilo. Estudia el dualismo entre los principios de permanencia y cambio que intervienen en la definición de las formas de expresión de la cultura. Al igual que en la teoría de Semper, su primer grupo de artículos en *L'Esprit Nouveau* se refiere a las formas propias de la autonomía disciplinar,

⁴⁶⁷ Le Corbusier y Ritter. *Correspondance croisée 1910-1955*, 686.

⁴⁶⁸ Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1900-1925*, 511.

⁴⁶⁹ Jeanneret y Ozenfant, *Après le cubisme*, 1.

⁴⁷⁰ *Ibíd.*, 20.

⁴⁷¹ Jeanneret y Ozenfant, «*L'Esprit Nouveau*», *L'Esprit Nouveau*, n.º 1 (Oct 1920): s/n.

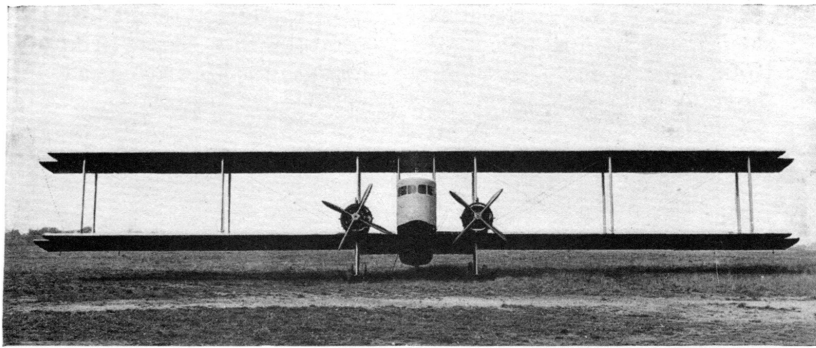
⁴⁷² Jeanneret y Ozenfant. «*L'Esprit Nouveau*», *L'Esprit Nouveau* (Oct 1920): 3 y 4.

mientras que el segundo aborda 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, a juicio del autor, los arquitectos habrían olvidado: las emociones que suscitan los volúmenes puros, las reglas que componen una superficie y el orden entre las partes que integran 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 es que los arquitectos de principios de siglo, atrapados en las costumbres del pasado, son incapaces de comprender el carácter de su tiempo, mientras que dicho espíritu sí se manifiesta, en cambio, en las obras de la mecánica y de la ingeniería del momento. Para Le Corbusier, las máquinas dan forma simbólica al espíritu de la época; los paquebotes, aviones y automóviles son los emblemas evidentes del *espíritu nuevo* (figura 22).

DES YEUX QUI NE VOIENT PAS...

95



«AIR EXPRESS», le Goliath Farman.

Figura 22. Las máquinas como emblema del espíritu de la época. Fotografía del aeroplano Goliath Farman.

Fuente: Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, 95, © FLC/ADAGP.

Le Corbusier llama a los arquitectos a situarse en el estado de espíritu de los creadores de esas máquinas. Su mensaje es que la «lección de las máquinas» no radica en las formas creadas, sino en el admirable espíritu nuevo que condujo 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 interpretar, sino que es, por el 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 páginas de *Vers une architecture*.

Quizás sea demasiado audaz sugerir que *Vers une architecture* es equivalente al inconcluso tercer tomo de *Der Stil*. Sin embargo, se justifica el atrevimiento de tal afirmación para aludir a lo que tiene de cierto. En *Vers une architecture*, los artículos se agrupan 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.

El concepto de «espíritu de la época» en *Vers une architecture*

La cuarta sección de *Vers une architecture* lleva por título «Ojos que no ven» y se enfoca en explorar 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 del espíritu maquinista: 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 ha de ser la imagen correspondiente de ese 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 hecho de que el gusto artístico no tuviera tiempo de adaptarse 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 han logrado proporcionar el vestido arquitectónico apropiado a un mundo convulsionado por los avances técnicos.⁴⁷³ Pese a todo, tanto él, en la mitad del siglo XIX, como Le Corbusier, al comienzo del XX, se muestran optimistas y aceptan el desafío de descubrir una nueva unidad entre las artes y el genio de su tiempo.

En «Ojos que no ven», las grandes embarcaciones marinas se presentan como emblemas del estilo de la civilización moderna. Los aviones y automóviles

⁴⁷³ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 192.

completan la lección. En ellos rige un estado de perfección unánimemente reconocido. «De ahí nace el estilo», explica el autor.⁴⁷⁴ Para él, el automóvil es el modelo del perfeccionamiento productivo del siglo xx, de la misma forma que lo fue el Partenón en la antigüedad. En este contexto, se afirma que «una casa es una máquina de habitar» con el fin de señalar el destino de la morada del hombre en un mundo transformado por la industria.⁴⁷⁵

El concepto de «espíritu de la época» en *Urbanisme*

Dos años después de la publicación de *Vers une architecture*, aparece *Urbanisme*. El libro se compone de tres partes. La primera corresponde a la recopilación de artículos que circulan en los números 17 al 27 de *L'Esprit Nouveau*. La segunda trata el modelo de la Ciudad Contemporánea, con un artículo publicado en el número 28 de la revista, además de dos secciones adicionales inéditas hasta ese momento. En la tercera parte, se expone la aplicación de dicho modelo urbanístico en una zona degradada del centro de París.⁴⁷⁶

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, en el urbanismo europeo, existen dos caracteres nacionales distintivos —el germano y el francés—, y en que es necesario diferenciarlos para elegir entre ellos y, de este modo, construir las ciudades que mejor respondan a nuestros anhelos compartidos. Posteriormente, se explica cómo puede llegar a ser esa ciudad si se opta por el urbanismo de espíritu francés.

En el capítulo 3, titulado «Sentiment débordé», Le Corbusier manifiesta que el espíritu nuevo está lleno de un «sentimiento moderno».⁴⁷⁷ El concepto de «sentimiento», que en otros escritos del autor tiene connotaciones negativas, se vuelve esencial en este capítulo. En concordancia con la Teoría del Estilo de Semper, Le Corbusier sostiene que, inevitablemente, el sentimiento de la época conduce el trabajo de los creadores «hacia una forma ideal, hacia un estilo (un estilo es un estado mental), hacia una cultura».⁴⁷⁸ Además, 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

⁴⁷⁴ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 109.

⁴⁷⁵ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 73.

⁴⁷⁶ 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.

⁴⁷⁷ Le Corbusier, *Urbanisme*, 37.

⁴⁷⁸ Le Corbusier, *Urbanisme*, 33. (Traducción propia).

deben copiar los estilos de otros tiempos porque es imposible sustraer los rasgos distintivos de un arte ajeno.⁴⁷⁹

Le Corbusier observa con optimismo el comienzo de una época caracterizada por sentimientos de equilibrio y orden, similares a los que definen a los períodos clásicos, en contraste con la actitud de desequilibrio y fatiga de los períodos bárbaros. El sentimiento moderno es, para el autor, «un período 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».⁴⁸⁰

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 publican 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».⁴⁸¹ En esta sección, Le Corbusier expone una suerte de fórmula del estilo en la que intervienen tanto las condiciones del conocimiento como los sentimientos de una época. De acuerdo con este enunciado, la razón, con la mirada en el futuro, sigue un proceso línea y gradual de acumulación de conocimientos, un transcurso al que se denomina progreso. La pasión, en cambio, no progresa. Los sentimientos colectivos oscilan entre períodos elevados, activos y períodos apagados, de confusión. Las obras que trascienden —la arquitectura monumental— corresponden a los períodos 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 el autor.⁴⁸²

En «Classement et choix (examen)» reaparece la noción del estado psicológico de los pueblos que Le Corbusier descubre en el viaje a Oriente, gracias a Klipstein.⁴⁸³ 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

⁴⁷⁹ *Ibíd.*, 33.

⁴⁸⁰ *Ibíd.*, 35. (Traducción propia).

⁴⁸¹ *Ibíd.*, 48. (Traducción propia).

⁴⁸² *Ibíd.*, 43. (Traducción propia).

⁴⁸³ Le Corbusier, *El viaje a Oriente*.

voluntad artística.⁴⁸⁴ En cambio Le Corbusier —admirador de los pueblos mediterráneos— clasifica el arte en dos vertientes opuestas y 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 germanos es «un drama de almas infelices».⁴⁸⁵

En el apartado de *Urbanisme*, titulado «Classement et choix (décisions opportunes)», Le Corbusier se refiere al estilo en las artes. Allí aduce que, durante los períodos más afortunados de la historia, los pueblos crean armónicamente dentro de una unidad de concepción: «una unidad tal que esos períodos son denominados *estilos*».⁴⁸⁶ Para él, el estilo constituye la idea esencial y el estado de perfección de una cultura. Afirma que «el estilo uniforme de las construcciones es algo digno de admiración».⁴⁸⁷

Le Corbusier se muestra optimista a lo largo de las páginas de *Urbanisme*. Confía en que ha llegado el momento de la invención arquitectónica acorde con su tiempo. Cabe recalcar que el autor proclama el nacimiento de «un nuevo espíritu de arquitectura», más no el nacimiento de «una nueva arquitectura».⁴⁸⁸ Un nuevo estilo —que no es lo mismo que una nueva arquitectura— habría de surgir de las condiciones propias del espíritu de la época.

El concepto de «espíritu de la época» en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*

El mismo año de la publicación de *Urbanisme*, aparece un tercer libro que recoge los artículos de Le Corbusier previamente divulgados en *L'Esprit Nouveau*. Esta obra, titulada *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, tiene el objetivo de rebatir el enfoque de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas, que se organiza en París en esos días. En sus páginas, Le Corbusier hace reiteradas referencias a los conceptos de *estilo* y *folclore*.⁴⁸⁹ Afirma que: «La arquitectura es un sistema del espíritu que fija, de un modo material, el devenir del sentimiento de una época».⁴⁹⁰ Su tesis es que el estilo característico de cualquier pueblo no puede reducirse a ser el resultado de la simple imitación de los estilos del pasado, ni puede derivar de la usurpación del folclore de otros pueblos. Tampoco se trata de una invención

⁴⁸⁴ Worringer, *Abstraction and Empathy, A Contribution to the Psychology of Style*, 13.

⁴⁸⁵ Le Corbusier, *Urbanisme*, 56.

⁴⁸⁶ *Ibíd.*, 66.

⁴⁸⁷ *Ibíd.*, 67.

⁴⁸⁸ *Ibíd.*, 71.

⁴⁸⁹ En el contexto de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* los términos *estilo* y *folclore* son intercambiables.

⁴⁹⁰ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 117. (Traducción propia).

aleatoria, sino que es el producto de una selección, transmisión y adaptación de las formas conocidas, en concordancia con el espíritu del tiempo. En este proceso debe intervenir la libre voluntad del espíritu creativo, pero siempre enmarcada en las leyes superiores de una época y un lugar. El artista es libre de emplear críticamente las condiciones de su tiempo, pero no puede actuar con total indiferencia al espíritu que le rodea.

La premisa 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 señala a quienes toman las imágenes del pasado o de otros pueblos como modelos únicos para ser reproducidos. 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 deben surgir las nuevas imágenes artísticas, dignas de una gran época.

Le Corbusier afirma que no existe nada más admirable 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».⁴⁹¹ Declara que las vasijas tradicionales y otros objetos producidos a través del perfeccionamiento y la repetición, son el reflejo del espíritu del pueblo que las creó. Melodías, vasijas, fetiches y casas son, para él, el espejo perfecto del alma de todo un pueblo. Finalmente, refiriéndose a su propio tiempo, señala que los productos nuevos de la industria «tienen entre ellos los lazos suficientes de una solidaridad que nos permiten reconocer en ellos un *estilo*».⁴⁹²

Las artes en el espíritu de una nueva época

El objetivo de esta sección es entender cómo se manifiesta «el espíritu de una época maquinista» en el arte de las vanguardias del siglo xx. Para ello, nos remitimos a los escritos de Le Corbusier y sus allegados publicados en la revista *L'Esprit Nouveau* durante el período de entreguerras. La revista se afirma en el propósito de dar a conocer a sus lectores el espíritu que anima a la época y la unidad de esa conciencia común en las obras y las ideas de quienes conducen a la sociedad. Los artículos revelan los últimos acontecimientos en las artes plásticas, la música, la danza y otras disciplinas artísticas, pero también en otros campos de carácter científico, literario y filosófico, con el ánimo de demostrar sus afinidades estéticas. Se afirma

⁴⁹¹ *Ibíd*, 36. (Traducción propia).

⁴⁹² *Ibíd*, 35. (Traducción propia).

que «Todo proclama el advenimiento de un espíritu nuevo y todo hace presentir que nos adentramos en una gran época para el arte».⁴⁹³

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 recorrido del arte, desde el Renacimiento, en un proceso de renuncia a las convenciones académicas y de invención de nuevas formas, Le Corbusier se ve limitado a recordar a los arquitectos las reglas básicas, olvidadas, de la disciplina. En la pintura y la música se muestra un desarrollo ininterrumpido que va desde Rafael hasta Picasso y desde Beethoven hasta Stravinsky. En cambio, en la arquitectura, se critica el estancamiento de la disciplina en un sistema de convenciones irrelevantes y obsoletas.

El espíritu nuevo en la pintura

El arte moderno es el resultado de un proceso impulsado por el espíritu rebelde del período romántico. En el Romanticismo se derrumban 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», escribe Baudelaire en su reseña del Salón de 1846.⁴⁹⁴

Durante el período romántico, el interés por la representación fiel de la realidad entra en crisis, al igual que muchos de los paradigmas culturales precedentes. Se abren nuevas posibilidades de creación, cada vez más alejadas de los planteamientos pictóricos tradicionales. Un mismo rasgo esencial se manifiesta en las artes y en las ciencias. Se intuye la posible autonomía de cada uno de los elementos del universo representado, tanto en las telas de los artistas como en los modelos científicos.

En la pintura académica anterior al impresionismo, la idea del tiempo corresponde de manera unívoca al momento de la escena representada. La perspectiva, la luz y el contenido temático acentúan el efecto del acuerdo existente entre los diferentes elementos de la composición. Es la imagen que corresponde a la noción del tiempo natural y *absoluto* de la mecánica clásica (figura 23).

⁴⁹³ *L'Esprit Nouveau*, n.º 1 (Oct 1920): v. (Traducción propia).

⁴⁹⁴ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, 185.



Figura 23. Copia de *El juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David, hecha por Girodet en 1786. París: Gallimard; Louvre.

Fuente: Google Art Project.jpg. Dominio público.

Por otro lado, en un cuadro estéticamente revolucionario como *Impression: soleil levant* (1872), el concepto de tiempo adquiere autonomía frente al espacio representado. En este cuadro de Claude Monet (1840-1926), el espacio y las formas se desvanecen tras un primer plano sombrío y difuso. A partir de ahí, las nociones temporales de lo instantáneo, lo pasajero y lo fugaz se incorporan al repertorio de conceptos utilizados por artistas y críticos para describir una obra.⁴⁹⁵ Se intuye una explicación relativista del universo desde el arte (figura 24).

El impresionismo, enmarcado en el clima cultural del Romanticismo, es una fase que pone de relieve el plano anímico del ser humano. En la pintura se revela la intención de materializar pictóricamente lo intangible. Monet, figura emblemática de este movimiento, expresa el 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 fuera un tejido de seda traslúcida que opaca la visión del paisaje físico. Solo la imagen del sol es capaz de traspasar su veladura. En el intento de representar lo inmaterial, Monet relega a un segundo plano las

⁴⁹⁵ Jeanneret y Ozenfant, *La peinture moderne* (París: Les Éditions G. Crès et Cie, 1927), 76.

propiedades plásticas de la pintura. Forma y composición son removidas. Los artistas de las vanguardias lo rechazan por este motivo, porque afirman que es la primera vez que la pintura abandona las «constantes plásticas» inherentes a la obra pictórica.

Para Le Corbusier y Ozenfant, el movimiento impresionista se aleja de las propiedades inherentes al arte de la pintura. Afirman que, si Monet ya está desactualizado es porque ha entendido mal la física de las artes plásticas y se proponen restablecer los lazos con la tradición anterior al impresionismo.⁴⁹⁶ Su objetivo no es revolucionar el arte ni desconocer sus leyes, sino transformarlo, partiendo del pasado, pero en conformidad con el espíritu de su tiempo.



Figura 24. Claude Monet, *Impression: soleil levant*, 1872.

Fuente: Museo Marmottan Monet, París.

⁴⁹⁶ Jeanneret y Ozenfant, «L'Esprit Nouveau», *L'Esprit Nouveau*, n.º 1 (Oct 1920): v.



Figura 25. Paul Cézanne, *Le Pont sur la Marne à Créteil*, 1894.
Fuente: Museo de Bellas Artes Pushkin, Moscú.

En *Le Pont sur la Marne à Créteil* (1894), Paul Cézanne (1839-1906) recupera de la tradición anterior al impresionismo la definición precisa de los cuerpos y el uso de la geometría para regular la estructura compositiva (figura 25). Ambos recursos motivan su reconocimiento como precursor de la pintura moderna.⁴⁹⁷ En la opinión de Le Corbusier y Ozenfant, Cézanne no se somete a las normas caducas de la tradición ilustrada, pero tampoco se sumerge en los ensueños subjetivos del impresionismo. Sus métodos no son simplemente novedosos, sino que son inteligentes y satisfacen el gusto francés por las ideas claras. Es fiel a su tiempo, tanto como a la tradición. Rescata las propiedades plásticas inherentes al arte de la pintura. A esto se refieren los editores de *L'Esprit Nouveau* cuando afirman que el espíritu nuevo es un espíritu de construcción y síntesis, guiado por una concepción clara, opuesta a la excesiva nebulosidad del período romántico-impresionista.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ *Ibíd*, 47.

⁴⁹⁸ *Ibíd*, 3.

La composición de *Le Pont sur la Marne à Créteil* se resuelve entre dos fuerzas en tensión: la de la lógica geométrica de los trazados subyacentes y la de las formas libres que corresponden al paisaje representado. Técnica, geometría y representación espacial se superponen en un conjunto donde cada componente se reduce a lo esencial y encuentra su complementariedad con los demás. Se aprecia la renuncia deliberada a copiar 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.

Le Corbusier y Ozenfant analizan los trazados que regulan la geometría de *Le Pont sur la Marne à Créteil*. Explican que las composiciones de Cézanne, al igual que las de Poussin, Chardin o Rafael, siguen la ley del ángulo recto, el triángulo equilátero, el triángulo egipcio, la sección áurea y otros sistemas reguladores. Consideran que en las pinturas de Cézanne los sistemas que regulan la forma no han cambiado respecto al arte del Renacimiento y que la esencia de la obra plástica sigue siendo la misma. Lo que sí ha cambiado es el gusto artístico de la sociedad, y la técnica.⁴⁹⁹

En el sfumado al óleo de los cuadros del Renacimiento, así como en los del neoclasicismo, no se percibe el gesto de las pinceladas. En cambio, en las telas de Cézanne, como en las de Van Gogh y Sisley, las marcas del pincel producen un efecto rítmico. Son el registro visible de un movimiento regulado. En las cinco versiones conocidas de *El juego de cartas*, el espacio y el tiempo parecen suprimidos en la escena para desplazarse, transcurrir y materializarse en la textura de la superficie del cuadro (figura 26).

⁴⁹⁹ *Ibíd.*, 47.



Figura 26. Paul Cézanne, *Les Joueurs de cartes*, 1895.

Fuente: Museo de Orsay, París.

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 obra de Cézanne. En la serie de cuadros sobre el *Mont 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, al estilo de las «impresiones» de Monet, sino que se revela materialmente en el ritmo de las pinceladas, en la estela del movimiento de los trazos y en la prontitud con la que se aplica la pintura sobre la superficie, en comparación con los procedimientos pictóricos académicos. La impresión de brevedad —il fa presto— queda plasmada para siempre en cada uno de los cuadros de la serie y se convierte, a partir de allí, en un elemento característico de la pintura moderna (figura 27). Baudelaire anticipa esta cualidad del arte de su tiempo cuando escribe, en «El pintor de la vida moderna», que «La diaria metamorfosis de las cosas exteriores le impone al artista una igual velocidad de ejecución».⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, 30.



Figura 27. Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1904.

Fuente: Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia. The York Project, 2002.

Los conceptos *espíritu nuevo* y *pintura purista* se popularizan tempranamente gracias a los manifiestos de Guillaume Apollinaire. En su *Manifiesto Cubista* (1913), Apollinaire indica las condiciones para el nacimiento de un nuevo estilo en la pintura; un estilo en el que, a su juicio, se deben reconocer las circunstancias propias de la época, pero sin olvidar las constantes plásticas inherentes a la obra pictórica. 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».⁵⁰¹ En el mismo ensayo, el poeta declara que «La geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor».⁵⁰²

⁵⁰¹ Guillaume Apollinaire, *Manifiesto cubista* (Cartagena: Cuadernos del Docente Museo Vicente Huidobro, 2013), 4.

⁵⁰² Apollinaire, *Manifiesto cubista*, 9.

Apollinaire intelectualiza la exploración del elemento temporal en la pintura. Afirma que se trata 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».⁵⁰³

La pintura se anticipa a la arquitectura en el reconocimiento del espíritu artístico que revoluciona a las vanguardias europeas. Picasso termina de pintar *Les Femmes d'Alger (O. J.)* en julio de 1907, antes de que Le Corbusier, con apenas 20 años de edad, emprenda su primer viaje a Italia y Austria. Los recursos estéticos empleados en *Les Femmes d'Alger (O. J.)* son los mismos que utilizó Cézanne, pero llevados al límite (figura 28). Se destaca la presencia de estilos diferentes dentro de la misma obra. Las tres figuras del lado izquierdo conservan el estilo de *Auto-retrato* y otras pinturas realizadas entre 1906 y 1907 (figura 29). Las dos figuras de la derecha, en cambio, corresponden a otro estilo, uno que Picasso comienza a explorar durante el período que ejecuta la obra. 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 repartidos. La textura, concebida como un dispositivo regulador de la composición, llega a convertirse con el tiempo en un recurso habitual en la obra de los artistas de las vanguardias, no solo en la pintura, sino también en la música y la arquitectura.

⁵⁰³ *Ibíd.*, 9.



Figura 28. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1907.

Fuente: Museo de Arte Moderno, Nueva York, © Succession Picasso 2025.

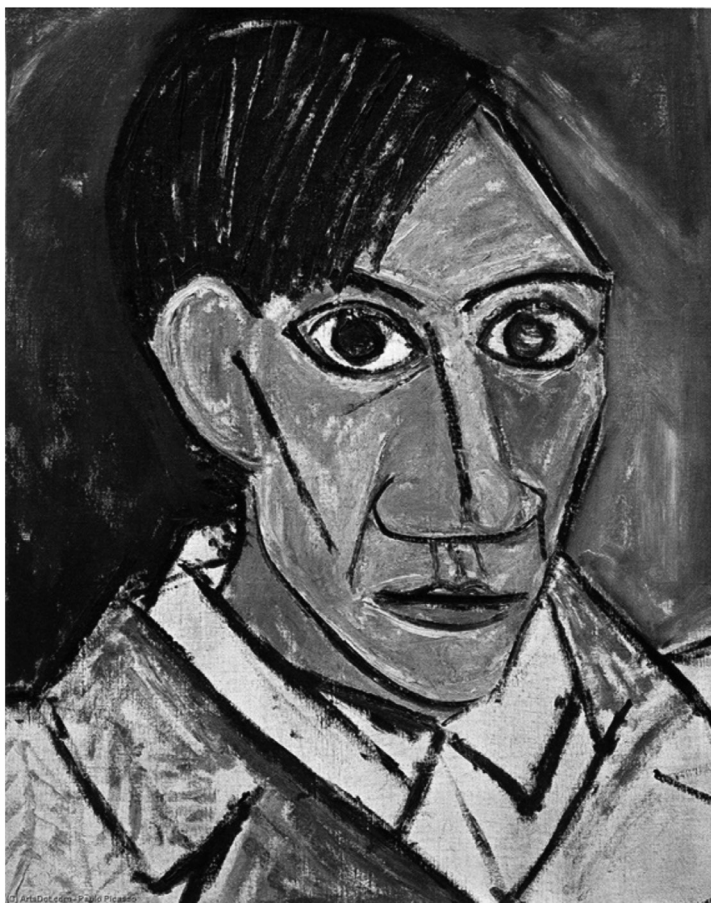


Figura 29. Pablo Picasso, *Autorretrato*, 1907.

Fuente: Museo Picasso, Barcelona, © Succession Picasso 2025.

El arte de las vanguardias francesas es, en muchos aspectos, una continuación del Romanticismo tardío, pero también una rebelión contra ese período. Según Apollinaire, a diferencia del Romanticismo, los artistas de las vanguardias francesas buscan un arte de ideas claras: Picasso y Braque iluminan el camino.⁵⁰⁴ El rechazo de Apollinaire al Romanticismo, al que considera demasiado emocional, oscuro y alemán, se suma a los motivos que llevan a Le Corbusier a alejarse de la obra de Richard Wagner.

Le Corbusier y Ozenfant afirman que el cubismo es «el único arte a tomar en cuenta en su época». Reconocen que gracias a la estética cubista, ha 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.⁵⁰⁵ Sin embargo, se preguntan si sus principios cumplen las condiciones necesarias para guiar al arte del futuro y objetan el empleo alegórico del concepto de tiempo, considerándolo ajeno a la realidad plástica.⁵⁰⁶ En lugar de aludir alegóricamente al tiempo, optan por emplear los recursos de simultaneidad y superposición.

Otro asunto que reprochan al cubismo sintético es el alejamiento paulatino de la representación. Para Le Corbusier y Ozenfant, la posibilidad de renunciar al método de la perspectiva renacentista no debe interpretarse como una vía para abandonar completamente el contenido temático en las composiciones. El ejemplo a seguir está en la obra de los pintores que más admiran: Pieter Brueghel, El Greco, Poussin, Ingres o Cézanne. Todos ellos habrían hallado una manera de describir el mundo, privilegiando el arreglo formal, pero sin renunciar por completo a la representación de la realidad.⁵⁰⁷

En los bodegones de la fase purista de Le Corbusier, el método de descripción gráfica es similar al utilizado por los autores del frontal de la iglesia de Sant Miquel de Soriguerola, en el siglo XIII (figuras 30 y 31). En ambos casos, se recurre a la superposición de las tres proyecciones ortogonales del sistema diédrico para describir gráficamente los objetos tal como se sabe que son en realidad, y no como aparecen subjetivamente a la vista. Los platos y las mesas, representados en proyección ortogonal superior, se muestran como círculos y rectángulos. Los objetos más complejos, como las botellas, copas, vasos, libros y guitarras, se representan en proyección ortogonal superior y frontal. Una pipa, por su parte, aparece simultáneamente en las tres proyecciones del sistema diédrico, de manera que se puede apreciar el orificio de la boquilla mientras se observa el contorno

⁵⁰⁴ Apollinaire, «L'Esprit nouveau et les poètes», 5.

⁵⁰⁵ Jeanneret y Ozenfant, *La peinture moderne*, III-IV.

⁵⁰⁶ Jeanneret y Ozenfant, *Après le cubisme*, 16-17.

⁵⁰⁷ *Ibíd.*, 14.

del cuerpo y la abertura del hornillo. Conceptos como superposición, simultaneidad y transparencia aparecen con frecuencia en la descripción de las obras de arte de ambos períodos. 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».⁵⁰⁸



Figura 30. Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), *Naturaleza muerta*, 1921.

Fuente: Museo Nacional de Arte Moderno de Francia, Centro Pompidou, Paris, © FLC/ADAGP.

⁵⁰⁸ Jeanneret y Ozenfant, *La peinture moderne*, 166.



Figura 31. Olga Salgado, estudio de un fragmento del frontal de la iglesia de Sant Miquel de Soriguerola, 2012.

Fuente: colección privada, Quito.

En la pintura postimpresionista y moderna, desde Cézanne hasta el purismo, la estructura formal es lo que cuenta por sobre todo lo demás. A medida que se abandona la representación en perspectiva, se introducen otros métodos para dotar de estructura y coherencia a la obra. Y, en la medida en que se abandona la representación realista del mundo visible, se refinan las tramas y texturas como soportes sustitutivos del orden formal. En la composición purista, la textura geométrica actúa como un dispositivo ordenador que vincula entre sí los diferentes elementos mediante la regularidad de la división de la superficie y sus relaciones de densidad, modulación y color.⁵⁰⁹ 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, incluso cuando 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 y valores de luz y sombra entre los componentes de sus edificios, cuadros y tapices.⁵¹⁰

Las estrategias compositivas de entretejido son recurrentes en los cuadros del período cubista analítico, como *Botella y pescado* (1911), de Braque, *Botellas y cuchillo* (1911), de Juan Gris, *Paisaje de Céret* (1911), o *El aficionado* (1912), de Picasso. Estas estrategias también se encuentran en obras posteriores, como *Contrastes de formas* (1913), de Fernand Léger, y en las telas de Ozenfant y Le Corbusier (Jeanneret) (figuras 32 a 37).

⁵⁰⁹ Jeanneret y Ozenfant, «Le Purisme», *L'Esprit Nouveau*, n.º 4 (Jan 1921): 378.

⁵¹⁰ Le Corbusier, *Modulor* 2, 221.

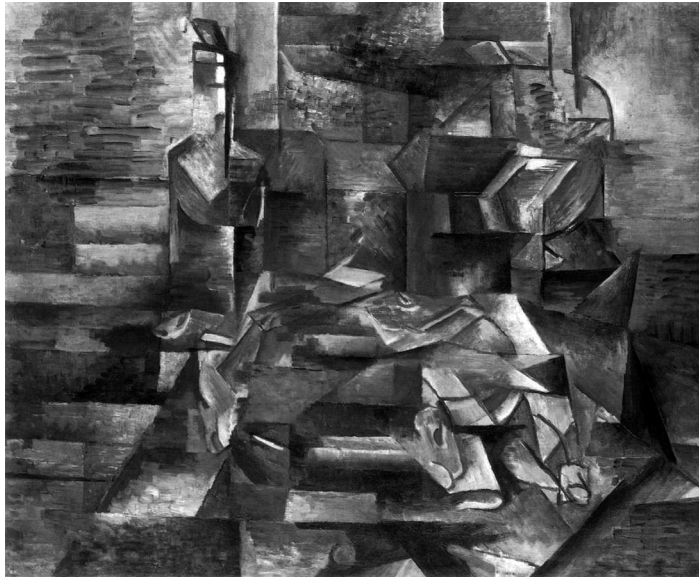


Figura 32. Braque G., *Botella y pescado*, 1911.
Fuente: Museo Tate, Londres, © ADAGP.

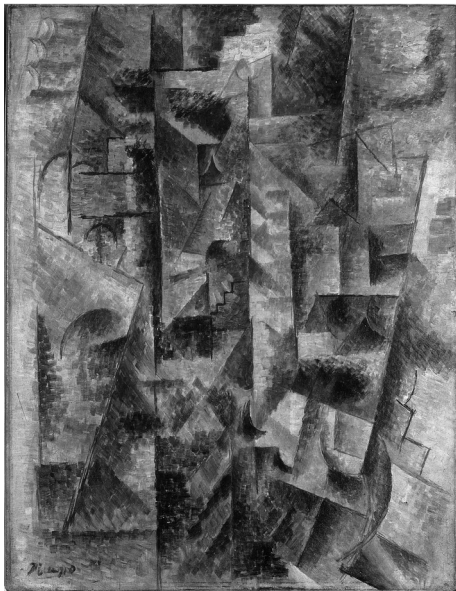


Figura 33. Pablo Picasso, *Paisaje de Céret*, 1911.
Fuente: Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.



Figura 34. Pablo Picasso, *El aficionado*, 1912.
Fuente: Museo de Arte de Basilea, Basilea.

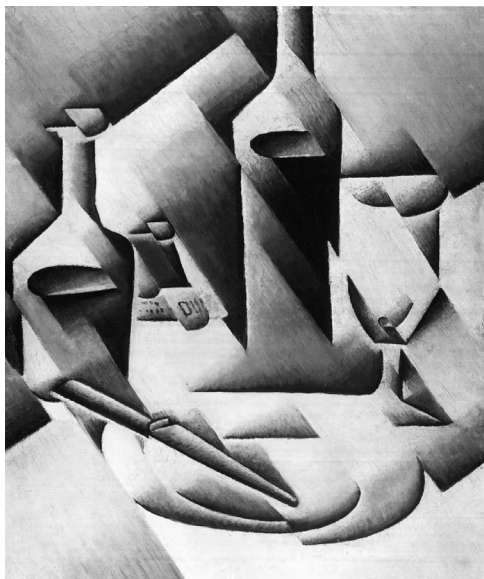


Figura 35. Juan Gris, *Botellas y cuchillo*, 1911.
Fuente: Museo Kröller-Müller, Otterlo.

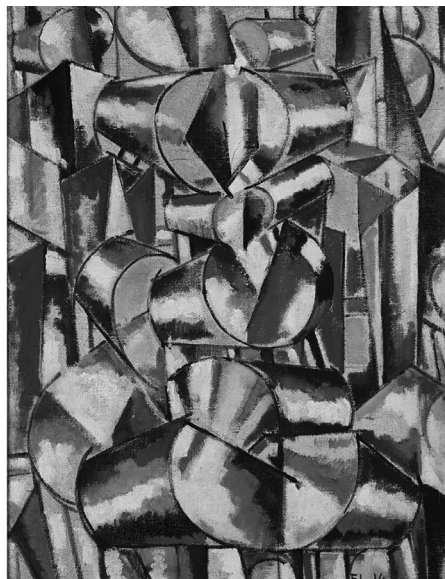


Figura 36. Fernand Léger, *Contrastes de formas*, 1913.
Fuente: Colección Philip L. Goodwin, Nueva York.



Figura 37. A. Ozenfant, *Bodegón con copa de vino*, 1921.
Fuente: Museo de Arte de Basilea, Basilea, © ADAGP.

El espíritu nuevo en la música

Le Corbusier recurre al uso de conceptos musicales, como cadencia, «textúrica» [texturique], acústica, contrapunto o fuga, para exponer sus ideas arquitectónicas. Es consciente de que las innovaciones estéticas que propone para la arquitectura, ya se han implementado en la música. En Viena, Múnich y París, es testigo de la fluidez con la que la música se desarrolla, en consonancia con el espíritu de su tiempo. Así, por ejemplo, en *Œuvre complète* y en *Le Modulor*, explica la fachada de la fábrica Duval a través de sus semejanzas con la música moderna: «todos [los elementos] están afinados, todos pertenecen a la misma familia. Se puede decir que esta música, tocada aquí por el arquitecto, será firme, sutil y matizada como la de Debussy».⁵¹¹

Los compositores de vanguardia, como Stravinsky y Satie, incorporan conceptos que están en sintonía con la conciencia colectiva de la época: relatividad, espacio-tiempo y simultaneidad, mucho antes de que Le Corbusier los adopte; incluso antes, o en paralelo, a su incorporación en el campo científico. Esto es comprensible, dado que la creación musical enfrenta menos resistencia que la creación arquitectónica, que depende del acuerdo entre múltiples factores externos. *La consagración de la primavera* se estrena en 1913, la *Teoría de la relatividad general* se publica en 1915 y la novela *Ulises* aparece en 1922. En la arquitectura, el fenómeno de la simultaneidad surge recién en 1926, con el *Plan libre*.

Otra muestra de que el espíritu de las vanguardias se manifiesta en la música mucho antes que en la arquitectura es que, en el número 4 de *L'Esprit Nouveau*, Albert Jeanneret describe las sofisticadas composiciones de Erik Satie y Stravinsky, mientras que su hermano, Le Corbusier, no puede hacer más que limitarse a recordar a los «señores arquitectos» las normas básicas de la disciplina.⁵¹² En las composiciones de las primeras décadas del siglo xx, la música ha alcanzado lo que los pintores cubistas solo han llegado a sugerir de forma alegórica y los arquitectos, enfrascados en el academicismo neoclásico y los desenfadados del Art Nouveau, no llegan siquiera a sospechar: la superación de las concepciones tradicionales del montaje espacio-temporal.

Albert describe *La consagración de la primavera* 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

⁵¹¹ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 14; Le Corbusier, *Le Modulor*, 165. (Traducción propia).

⁵¹² El artículo de Albert Jeanneret «Le sacre du printemps», 453-456, precede, en el número 4 de la revista, al artículo «Trois rappels à MM. Les Architectes», 457-470, firmado por Le Corbusier.

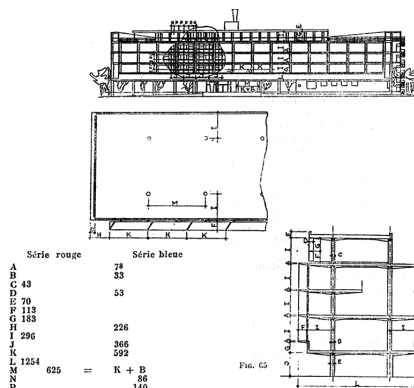
entidad sonora definida, dotada de su propia armonía. Stravinsky experimenta la simultaneidad auditiva múltiple dentro de su propia gama y su tonalidad».⁵¹³

En el sistema musical politonal se halla el germen de la *simultaneidad* que aparece arquitectónicamente mucho más tarde en los fundamentos del *Plan libre*. En la tonalidad musical 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 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 superpuestos. El sistema politonal empleado por Stravinsky, Debussy, Satie y posteriormente Schönberg, es, en definitiva, el equivalente estilístico musical al *Plan libre* que Le Corbusier imagina para la arquitectura (figura 38).

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 :



Stravinsky note souvent à la fois la même note, avec deux accidentés



	Série rouge	Série bleue
A	28	
B	33	
C	43	
D	70	
E	113	
F	183	
G		226
H		266
I		592
J		
K	625	K + B
L		86
M		140
N		
P		

Fig. 65

— 163 —

Figura 38. 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 en *L'Esprit Nouveau*, n.º 4 (Jan 1921): 454. A la derecha: Le Corbusier, *Manufacture a Saint Dié* (1946-1951) detalle de los diversos intervalos entre los elementos de fachada. **Fuente:** Le Corbusier, *Le Modulor*, 163, FLC 9450A, © FLC/ADAGP.

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 melódicos conforme a un principio de sonoridad dinámica, en

⁵¹³ Albert Jeanneret, «Le sacre du printemps», *L'Esprit Nouveau*, n.º 4 (Jan 1921): 453. (Traducción propia).

el que la armonía se desplaza transportada por el ritmo, al tiempo que se introducen nuevas armonías con diversas tonalidades.⁵¹⁴

Stravinsky introduce 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 ser un ente unidimensional y se ramifica. Surge un plano musical bidimensional entre las diversas líneas de tiempo concurrentes. Así, 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 del siglo xx, Semper advierte la posibilidad de explorar artísticamente las variables del tiempo y el espacio, más allá de los límites de las convenciones acostumbradas. En su *Teoría de la belleza formal* (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».⁵¹⁵ Desde esa visión, Semper demuestra estar adelantado a su tiempo.

En el sistema musical politonal, el concepto de simultaneidad está estrechamente relacionado con el de textura. Una vez superados los sistemas modales y tonales acostumbrados, desaparecen las estructuras jerárquicas características de la música orquestal europea. Sin un sonido central que ejerza atracción sobre los demás, la composición abandona el viejo cuerpo de la armonía tradicional. El elemento estructurante pasa a ser la textura de sonidos, timbres y silencios libremente entretejidos en el tiempo. La combinación de ritmos, armonías y melodías simultáneas da lugar a lo que en la música se denomina una «textura polifónica», «textura contrapuntística» o «textura del contrapunto disonante».⁵¹⁶

Esto es lo que dice Albert Jeanneret en *L'Esprit Nouveau* respecto a la textura musical de *Parade*, obra de Erik Satie cuya orquestación incluye instrumentos de percusión inusuales, como máquinas de escribir, disparos 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

⁵¹⁴ Jeanneret, «Le sacre du printemps», *L'Esprit Nouveau*, n.º 4 (Jan 1921): 454.

⁵¹⁵ Semper, «Teoría de la belleza formal», en *Escritos fundamentales*, 235.

⁵¹⁶ Suárez, *Historia de la música*, 281.

se libera así de la necesidad resolutive de la armonía romántica y emerge elástica-mente del sistema revolucionario, ya obsoleto, de Debussy.

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.⁵¹⁷

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 desarrolla Le Corbusier entre las décadas de 1920 y 1940. En el modelo de *Une ville contemporaine de trois millions d'habitants* (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 determina históricamente la morfología de las ciudades europeas, como París.⁵¹⁸ 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, concebidos 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 (figura 39).

⁵¹⁷ Jeanneret, *L'Esprit Nouveau*, n.º 4 (Jan 1921): 450. (Traducción propia y énfasis añadidos).

⁵¹⁸ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 8, 34-39.

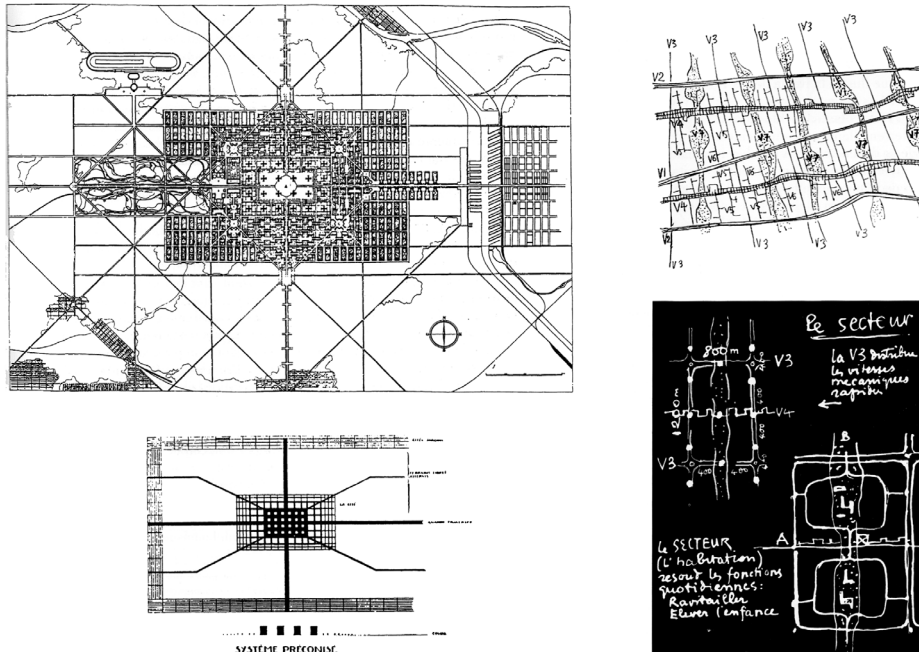


Figura 39. La ciudad de organización central y la ciudad como tejido. Izquierda: Le Corbusier, *Une ville contemporaine*, 1922. Derecha: Le Corbusier, *La Règle des 7 V*, 1946.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète*, 2013, vol. 1, 39 y vol. 5, 92, © FLC/ADAGP.

Comentarios finales a los vínculos «casuales»

Tanto Semper como Le Corbusier afirman que la arquitectura de cada período de la historia es el resultado de la conjunción de dos sistemas: un sistema autorreferencial, basado en convenciones objetivas de índole formal, y otro sistema sujeto a las presiones tecnológicas, materiales y sociales. **Ambos poseen una idea comparable del concepto «estilo»**, entendiéndolo como la huella creativa distintiva relativa a un determinado contexto geográfico y temporal.

Le Corbusier parece poner en práctica las teorías de Semper, aunque al parecer no las conoce de primera mano. Su propia producción teórica se basa en el reconocimiento de las formas propias del arte y la arquitectura. Además, halla en la matriz formal del sistema Dom-ino la respuesta a las condiciones técnicas del momento. Finalmente, dirige su interés al estudio de la estética de su tiempo y advierte la necesidad de reconocer el espíritu unitario que anima las investigaciones de las diversas élites de la sociedad, para que la arquitectura entre en sincronía con los demás elementos de la cultura. Se refiere a la búsqueda de una nueva

síntesis de las artes. En su opinión, la arquitectura debe fijar en forma material el sentimiento de una nueva época.

A partir de las coincidencias significativas estudiadas en este capítulo, en la siguiente sección se propone analizar la producción arquitectónica de Le Corbusier a la luz de las teorías de Semper.

CAPÍTULO III

**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 Semper.⁵¹⁹ Una vez advertidas las coincidencias significativas que hay entre ellos en torno al concepto de estilo, el objetivo es analizar cómo se manifestaron los coeficientes del estilo en la búsqueda de una arquitectura de época maquinista. Para ello, resulta imprescindible aclarar previamente qué entendemos por «estilo de época maquinista».

Si nos atenemos a los escritos de Le Corbusier referidos en el capítulo anterior, observamos que, para él, «el estilo es una unidad de principio que anima todas las obras de una época y que resulta de un espíritu caracterizado». Asimismo, encontramos que denomina al período posterior a la Segunda Revolución Industrial como un período de espíritu maquinista.⁵²⁰ Este espíritu se define, entonces, por una inclinación hacia la economía de medios, la eficiencia y la precisión; factores que transforman tanto el modo de pensar como los sentimientos de los artistas franceses del primer tercio del siglo xx.

La estética maquinista no es una preocupación exclusiva de Le Corbusier en aquel tiempo. La proclamación de su advenimiento tiene sus raíces en los manifiestos del poeta Apollinaire y se convierte en un propósito colectivo, en los años posteriores a la Gran Guerra, entre los autodenominados «buscadores del espíritu nuevo» [les chercheurs d'esprit nouveau]. En ese mismo contexto cultural, Fernand Léger realiza la película *Ballet mécanique* (1924) y dicta una charla titulada «L'esthétique de la Machine» (1923).⁵²¹

El maquinismo de las vanguardias representa una actitud optimista derivada de las transformaciones económicas y culturales impulsadas por la Segunda Revolución Industrial. Para las vanguardias, concertar la producción artística con el sentimiento que acompaña a los avances técnicos y científicos constituye un compromiso ineludible. Se anhela mecanizar, algún día, incluso la poesía al igual que se ha mecanizado el mundo.⁵²²

Así entienden los editores y colaboradores de *L'Esprit Nouveau* el concepto de espíritu maquinista en la década de 1920. Afirman, con entusiasmo, que ha comenzado un período de dominio de los mecanismos de la emoción estética en el arte. Las máquinas se presentan como el referente clave 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

⁵¹⁹ Este propósito responde a la invitación realizada por Antonio Armesto en el prólogo de *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, a la que nos hemos referido.

⁵²⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, xix; Le Corbusier. «Architecture d'époque machiniste», 21.

⁵²¹ *L'Esprit Nouveau*, n.º 18 (Oct 1922): 18.

⁵²² Apollinaire, «L'Esprit nouveau et les poètes», 396.

estilo de nuestra época», y añaden que «Las artes contemporáneas deben proceder en igualdad».⁵²³

A pesar del paso del tiempo y de los estragos de la Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier conserva a lo largo de su vida la convicción de pertenecer a un período marcado por el espíritu maquinista. En «Declaración decisiva» de 1960, reafirma su opinión de que «nuestra civilización y nuestra sociedad son maquinistas».⁵²⁴

Conviene precisar, sin embargo, que el maquinismo en las artes francesas no constituye un fenómeno estrictamente técnico y productivo, como podría sugerir el término, sino que es, ante todo, un impulso artístico, alimentado en el ambiente romántico rezagado de la Belle Époque y motivado por la necesidad de reevaluar el significado de la expresión artística en un mundo transformado por la industria. La máquina es vista como un símbolo, «un diapasón del nuevo ser social, signo de la ley superior que determina nuestra civilización».⁵²⁵ No se pretende imitarla en su funcionamiento ni en sus formas exteriores, sino que se busca «aprender la lección de la máquina para ofrecer al corazón los elementos apropiados de la emoción artística».⁵²⁶ Allan Colquhoun refuerza 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».⁵²⁷

Para Le Corbusier, una arquitectura de época maquinista debe 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)».⁵²⁸ En su visión, el estilo de época maquinista debe cumplir con ambas condiciones: ser consecuente con el aprovechamiento de las últimas innovaciones constructivas y 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 trascienda la última fase del Romanticismo, percibida como oscura y brumosa.

En lo que respecta a Le Corbusier, la gestación de una arquitectura de época maquinista se desarrolla 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

⁵²³ L'Esprit Nouveau, n.º 1 (Oct 1920): vi. (Traducción propia).

⁵²⁴ Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente* (Paris, 1960), 253.

⁵²⁵ L'Esprit Nouveau, n.º 19 (Nov 1922): 6.

⁵²⁶ *Ibíd.*, 6.

⁵²⁷ Allan Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism* (Chicago: MIT Press, 1995), 26. (Traducción propia).

⁵²⁸ Le Corbusier, «Architecture d'époque machiniste», 326. (Traducción propia).

de 1950. Ese tiempo le toma al «Atelier de la recherche patiente» ampliar el repertorio de elementos arquitectónicos y formular las nuevas herramientas proyectuales, en respuesta tanto a las innovaciones técnicas basadas en el uso del hormigón armado como al espíritu artístico de su tiempo.⁵²⁹

Finalmente, en el estilo de época maquinista, las formas propias de la arquitectura resurgen con una imagen acorde con el progreso técnico y el espíritu artístico de su tiempo. Visto en retrospectiva, parece que «el taller de la búsqueda paciente» siguió con fiel apego los preceptos de la Teoría del Estilo de Semper. Desde esta perspectiva, los momentos clave en la búsqueda de una arquitectura de época maquinista son los siguientes:⁵³⁰

- 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, durante la década de 1920.
- La formulación del *Plan libre* en 1925.⁵³¹
- La incorporación de la cortina de vidrio y el *brise-soleil* en los edificios, en la década de 1930.⁵³²
- La propuesta de actualización de las reglas internas de la disciplina arquitectónica mediante la introducción del Modulor, en la década de 1940.⁵³³

⁵²⁹ Los grandes procesos de renovación artística no acontecen de la noche a la mañana. A Arnold Schönberg le tomó un cuarto de siglo formular el sistema dodecafónico, en 1925, tras alejarse por primera vez de la influencia wagneriana en «La Noche Transfigurada» (1899).

⁵³⁰ Los cinco momentos referidos en el listado serán tratados en un orden distinto al orden cronológico con el objetivo de priorizar la continuidad de las ideas por sobre la secuencialidad histórica.

⁵³¹ El *Plan libre* fue el resultado de la adhesión de Le Corbusier al movimiento de los buscadores del *Espíritu Nuevo* en las artes.

⁵³² 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 hace referencia 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 las traducciones al español en los primeros casos y conservar el original, en francés, para *brise-soleil*.

⁵³³ Desde la perspectiva de la Teoría del Estilo, en el Modulor se habrían juntado las aspiraciones de lograr una arquitectura consciente del progreso técnico, sensible al espíritu artístico de su tiempo y consecuente con las demandas inherentes a la autonomía disciplinar.

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.⁵³⁴

GOTTFRIED SEMPER

Las técnicas son la base misma del lirismo, inauguran un nuevo ciclo de la arquitectura.⁵³⁵

LE CORBUSIER

La importancia que Le Corbusier otorga a la técnica del hormigón armado es similar a la que Semper concede a las «artes técnicas» en general. «Así», sostiene Antonio Armesto, «no habría tanta diferencia entre la época artesanal y la industrial, ya que lo crucial son las técnicas, como conocimiento morfológico práctico: las formas, más que los materiales o sustancias. Lo importante es tejer, no tanto las sustancias que se toman para convertirlas en hilos o barras y que luego se tejen. La industrialización permite fabricar 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 el hormigón».⁵³⁶

Le Corbusier denominó *esqueleto estándar* al esquema básico del sistema constructivo de las Maisons Dom-ino, concebido entre 1914 y 1916.⁵³⁷ 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 que hemos denominado 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 conforme a los recursos materiales y al progreso técnico de la época.

En el esqueleto estándar aún no se contemplan las otras dos partes ineludibles del estilo, que son, a juicio de Semper: la teoría de los motivos originarios y la influencia que ejercen sobre el arte los agentes externos relativos a la conciencia

⁵³⁴ Semper, «Teoría comparada de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 103.

⁵³⁵ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 129. (Traducción propia).

⁵³⁶ Armesto, entrevista realizada por José Miguel Mantilla el 5 de julio de 2022.

⁵³⁷ *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 1, 23.

artística característica de las distintas sociedades humanas.⁵³⁸ Como se verá más adelante, estos otros coeficientes del estilo sí fueron incorporados algunos años después a la búsqueda de una arquitectura de época maquinista.

El esqueleto estándar del sistema Dom-ino es una pieza fundamental en la fase de gestación del estilo de época maquinista. Por «estándar», Le Corbusier se refiere al modelo básico subyacente a partir del cual se pueden desplegar múltiples resultados, tanto en el mundo del arte como en el de la industria.⁵³⁹ Para él, las formas estándar son comparables a lo que tanto Goethe como Semper denominan formas básicas u originarias [die Urformen; die Grundformen], o al principio de protoformas [Ursatz] que emplea Schönberg en el campo musical.⁵⁴⁰ La invocación al estándar implica el anhelo de alcanzar la forma objetiva, colectiva, suprapersonal, es decir, depurada de personalidad, sin la cual no es posible el estilo. Gracias al estándar, sostiene Le Corbusier, el templo griego y las Madonnas bizantinas, góticas o renacentistas habrían alcanzado la perfección.⁵⁴¹

El esqueleto estándar del sistema Dom-ino tiene 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 (figuras 40 y 41).

⁵³⁸ Semper, «Ciencia, industria y arte», en *Escritos fundamentales*, 195-199.

⁵³⁹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 105.

⁵⁴⁰ Goethe, *Teoría de la naturaleza*, 17.

⁵⁴¹ Le Corbusier, «Vida y obra de Le Corbusier contada por él mismo», *Teleproyecto*, n.º 1351. https://www.youtube.com/watch?v=t_bXHnfBa9A. 4 de Marzo de 2019.

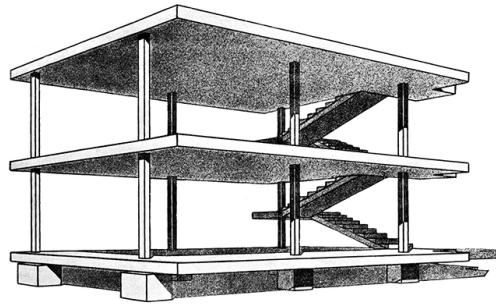


Figura 40. Le Corbusier, esqueleto estándar del sistema Dom-Ino, 1914.
Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, 23, © FLC/ADAGP.

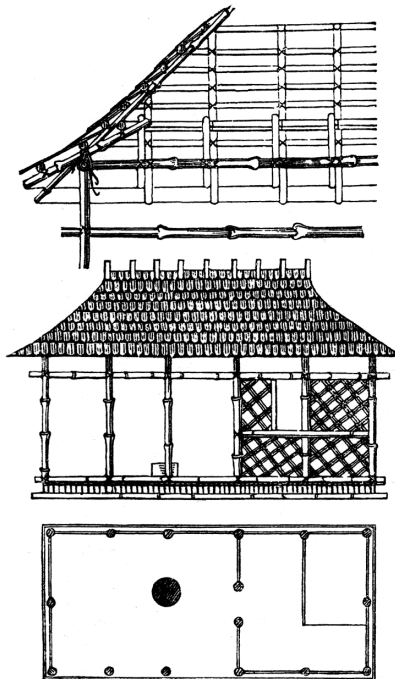


Figura 41. G. Semper, dibujo a partir del modelo de una choza de la Isla de Trinidad, *Der Stil*, 1863.
Fuente: Semper, «El estilo, Tomo II, Quinta sección, Cerámica», en *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, 322.

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 tectónica.⁵⁴² «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».⁵⁴³

La choza caribeña es el ejemplar tangible del concepto de «cabaña originaria» [Die Urhütte] que Semper presenta como alternativa frente a los relatos míticos de Vitruvio y del abate Laugier. De acuerdo con Goethe, que sostiene que a quienes se debe interpelar acerca del sabor de las cerezas y las bayas no es a los filósofos, sino a los niños y a los gorriones,⁵⁴⁴ Semper resuelve que, para saber cómo era la casa primitiva, no conviene preguntar a Vitruvio o a Laugier, sino a los pueblos que, en el siglo XIX, aún viven en condiciones primitivas. Sostiene que lo que haya que decir respecto a la esencia de la arquitectura ha de venir, ante todo, de las observaciones realizadas sobre los propios objetos de la arquitectura. Así, llega a la choza caribeña que, más allá de su especificidad, tiene el valor de representar la forma originaria universal de la que derivan todas las posibles variaciones en el arte de delimitar el espacio. Para Semper, el objeto ejemplar no es la cabaña como conjunto sintético, sino los elementos que contiene y las relaciones que establecen esos elementos entre sí.⁵⁴⁵

Le Corbusier llega a una conclusión comparable cuando descubre que el radical formal mínimo del sistema Dom-ino es, más que un invento constructivo, un conjunto de elementos y relaciones lógicas entre elementos, aplicable a múltiples problemas de la arquitectura. Desde esa perspectiva, 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.

⁵⁴² Antonio Armesto sostiene que Semper mostró el dibujo de la cabaña caribeña con anterioridad, en sus conferencias de Londres de 1853 y 1854. Ver su prólogo al libro *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, 21, nota 22.

⁵⁴³ Semper, «El estilo, Tomo II. Octava sección, Tectónica», en *Escritos fundamentales*, 323.

⁵⁴⁴ Goethe, *Teoría de la naturaleza*, 311-312.

⁵⁴⁵ Semper, «El estilo, Tomo II. Octava sección, Tectónica», en *Escritos fundamentales*, 323.

Se pueden añadir más ejemplos al juego de asociaciones morfológicas. La casa Farnsworth, de Mies van der Rohe, e incluso el conjunto megalítico de un dolmen como el de Poul nabrone, 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 pórtico, pero confrontada a situaciones y momentos muy diversos entre sí (figura 42).



Figura 42. Dolmen en el conjunto megalítico de Poul nabrone, Irlanda, 3600 a.C.
Fuente: fotografía de Jon Sullivan, 2012, PDphoto.org.

Más que un sistema constructivo

Le Corbusier desarrolla el sistema de construcción *Maisons Dom-ino* entre 1914 y 1916, con la participación de los ingenieros Max Du Bois y Juste Schneider. Francia y Alemania se enfrentan en una nueva contienda que involucra a todas las grandes potencias industriales y militares de la época. Movido por las circunstancias, Le Corbusier pretende aportar el resultado de su inventiva a la reconstrucción de las poblaciones afectadas por la guerra.⁵⁴⁶ El sistema debe ser útil y eficiente; una forma objetiva, producto del cálculo, la economía, la necesidad y las propiedades físico-mecánicas del hormigón armado. Las formas obtenidas son el resultado de ese propósito.

⁵⁴⁶ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 381.

De acuerdo con el autor, el esqueleto estándar es un módulo estructural básico completamente independiente de las funciones que pueda cumplir la edificación. Dicho armazón se compone de cuatro 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».⁵⁴⁷

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, el esquema nace como un radical formal mínimo disponible para la reunión de innumerables combinaciones morfológicas. En él confluyen de manera objetiva los elementos básicos de la delimitación espacial 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 ultimar la definición del espacio.

En *Vers une architecture*, Le Corbusier expresa una visión de los elementos básicos de la delimitación espacial, comparable a la de Semper en *Los cuatro elementos de la arquitectura* [*Die Urelemente*], 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».⁵⁴⁸

«El sistema constructivo implícito en el esquema Dominó [esqueleto estándar] es el de losas apiladas de manera que el techo de un nivel tiene el potencial de ser el suelo del siguiente, en una serie indefinida. Como en todo porche, lo sustancial es la existencia del techo, y está implícita la prioridad del mismo respecto a las columnas que lo soportan», como indica Armesto en su tesis doctoral.⁵⁴⁹ La escalera determina la propiedad de convertibilidad del plano horizontal, que es al mismo tiempo suelo y techo, según su posición relativa. Todo plano situado debajo de una escalera es suelo, todo el que está arriba de una escalera es techo. Solo el primer y el último plano son exclusivamente basamento y cubierta, los demás son ambos a la vez (figura 43).

Expresado en términos lógico-matemáticos, el esqueleto estándar del sistema Dom-ino es el mínimo común denominador entre las formas propias de

⁵⁴⁷ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 1, 23.

⁵⁴⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 150. (Traducción propia).

⁵⁴⁹ Antonio Armesto, *El aula sincrónica. Un ensayo sobre el análisis en arquitectura* (Barcelona: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPC, 1993), 63.

la arquitectura y el desarrollo técnico de la construcción en hormigón armado. El carácter objetivo, necesario —no arbitrario— del mismo queda 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 a posarse por sí misma, sin que la hayamos llamado» (figura 44).⁵⁵⁰

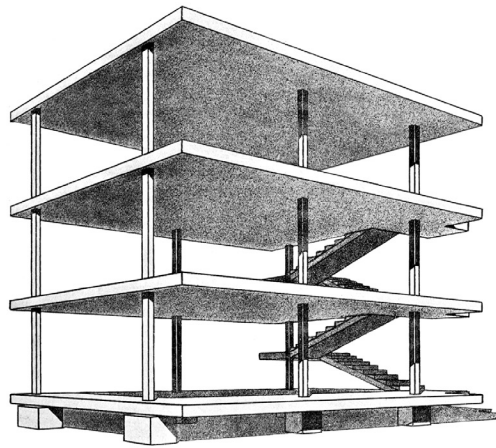


Figura 43. Superposición de elementos del sistema Dom-ino.

Fuente: elaboración propia a partir del dibujo de Le Corbusier publicado en *Œuvre complète* / *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, 23, © FLC/ADAGP.

⁵⁵⁰ Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006), 59-60.

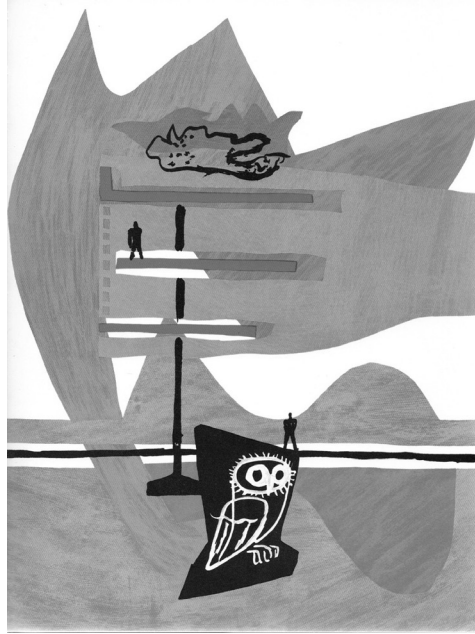


Figura 44. Le Corbusier, «una lechuza que ha venido a posarse por sí misma, sin que la hayamos llamado».

Fuente: Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, 2006, 61, © FLC/ADAGP.

Como idea arquitectónica, el esquema del esqueleto estándar trasciende la entidad particular desarrollada para la consecución de una patente de invención. Alcanza el estatus de sistema constructivo; uno que, junto al sistema de entramado y al sistema murario del modelo Citrohan, agrupa la totalidad de la producción arquitectónica de Le Corbusier. Así lo entiende 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 hasta la casa de alquiler, el edificio de oficinas, el rascacielos y el palacio.⁵⁵¹

Al igual que la choza caribeña de Semper, el esqueleto estándar satisface las condiciones elementales de la delimitación espacial, así como las leyes de la estática y la construcción, pero no llega a ser aún verdadera arquitectura, ni se alcanza

⁵⁵¹ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (Paris: Les éditions G. Crès et Cie., 1930). (Traducción propia).

a definir un estilo. Si, como explicó Semper en *Der Stil*: $U = C(x, y, z, t, v, w...)$; 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.⁵⁵² 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».⁵⁵³

En el sistema de construcción Casas Dom-ino, el enfoque topológico y espacial prevalece sobre las consideraciones técnicas. Los estudios para el sistema demuestran que, más allá de responder obligadamente 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.⁵⁵⁴ Las intenciones formales de Le Corbusier son precisas: los planos horizontales y columnas deben ser puros; no hay vigas, ábacos u otros elementos sobresalientes, tan solo los elementos básicos de la delimitación espacial en su forma más esencial. Pero la solución técnica para llevar a cabo tal propósito no está completamente desarrollada todavía.

El aporte del Sistema Dom-ino es prácticamente intrascendente desde el punto de vista técnico. Le Corbusier no obtiene la patente a la que aspira. La idea en sí no es apta para una protección legal. Du Bois parece consciente de que, incluso obteniendo una patente, es imposible evitar que se infrinja su protección.⁵⁵⁵ Si bien se trata 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 son nociones por demás conocidas. Desde la razón topológica, en cambio, el esquema resulta ser una pieza clave en el develamiento del estilo de una época maquinista.

⁵⁵² Le Corbusier, *La ville radieuse* (Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1964), 1.

⁵⁵³ Le Corbusier, n.º 28 (1925): 2333.

⁵⁵⁴ Hübsch, Wiegmann, Rosenthal, Wolff y Bötticher *The German Debate on Architectural Style*, 159.

⁵⁵⁵ Brooks, *Le Corbusier's formative years*, 389.

El cuarto muro de la habitación (década de 1930)

Le Corbusier propone su propia versión simplificada de una teoría del estilo en el artículo «Problèmes de l'enseillement - Le brise-soleil» (1946). Allí afirma 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”».⁵⁵⁶

En la *Œuvre complète*, ilustra esta hipótesis con diversos 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 ellos, el acuerdo entre las paredes y aperturas responde tanto a las condiciones materiales y técnicas, como al estado de ánimo colectivo de la época (figura 45).

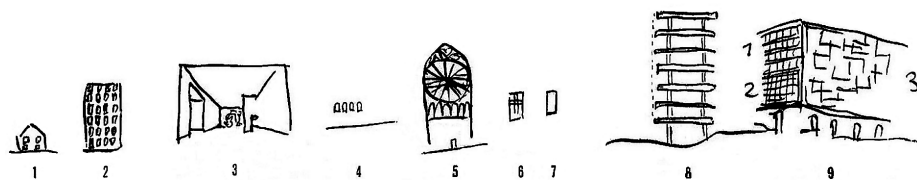


Figura 45. Le Corbusier, historia de la ventana, 1930-1946.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 4, 103, © FLC/ADAGP.

Pero Le Corbusier tiene un plan más complejo en mente, uno acorde con las innovaciones constructivas basadas en el empleo del hormigón armado y, sobre todo, con la episteme propia de la época maquinista, como señala Carlos Martí en *Variaciones de la identidad* (1993). Martí sostiene que la arquitectura moderna estuvo vinculada no solo 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.⁵⁵⁷ Esta nueva forma de pensar se habría manifestado tanto en la arquitectura como en otros campos artísticos, científicos y filosóficos de la época. En la arquitectura moderna, afirma Martí, los diversos subsistemas se conciben por separado: «La estructura resistente, el

⁵⁵⁶ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 4, 103-104. (Traducción propia).

⁵⁵⁷ Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993), 146.

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».⁵⁵⁸

Otro autor, el arquitecto inglés Clive Entwistle, también se refiere al carácter descomponible de la fachada en la obra de Le Corbusier. En tono naturalista, Entwistle compara el *pan de verre* con la piel y el *brise-soleil* con la vestimenta, que envuelven y recubren el cuerpo. La vestimenta ha quedado nuevamente liberada del esqueleto, como ocurría en los inicios de la arquitectura. La función portante, la superficie envolvente y la cobertura visible, que coinciden de manera unívoca en el muro tradicional, se descomponen ahora en esta nueva concepción de fachada. Así se dirige Entwistle a Le Corbusier en una misiva que es posteriormente reproducida 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.⁵⁵⁹

En el mismo artículo, Le Corbusier hace un recuento del proceso de «pequeños descubrimientos sucesivos» que conducen a la creación del *brise-soleil*. Sostiene que, en primer lugar, en sus construcciones de 1921 a 1928, introduce 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, se integran en su totalidad y de la manera más radical los tres elementos básicos de la delimitación espacial de Semper: el techo, el recinto y la plataforma. 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 solo un velo, una pantalla que cierra y protege», señala Le Corbusier.⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ *Ibíd.*, 146.

⁵⁵⁹ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 4, 113. (Traducción propia).

⁵⁶⁰ *Ibíd.*, vol. 4, 108.

Con la cortina de vidrio se deja atrás el problema de la «lucha entre los llenos y vacíos de la fachada». Esta permite el máximo ingreso de luz solar, al tiempo que termina de cerrar el espacio (figura 46). Con ello se superan las ventajas relativas de la ventana horizontal corrida enunciada en los cinco puntos de la arquitectura y empleada en la Maison Cook (1926), en la Villa à Garches (1926-27) y en la Villa Savoye (1929-1931). Se alcanza así un objetivo que persiguen 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».⁵⁶¹

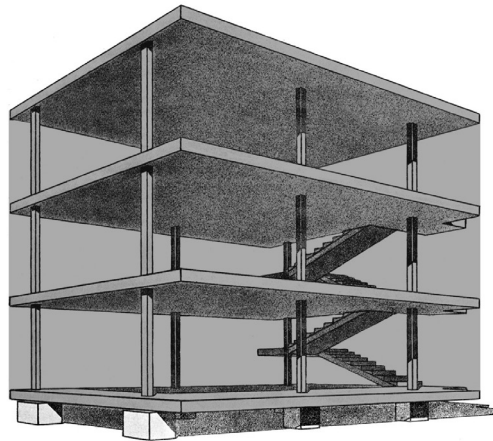


Figura 46. Cortina de vidrio que envuelve a los elementos del sistema Dom-ino.

Fuente: elaboración propia a partir del dibujo de Le Corbusier en *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, 23, © FLC/ADAGP.

«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 imperiosa: es necesario obturar las ventanas, es necesario “diafragmar” la cortina de vidrio».⁵⁶² En consecuencia, se precisa *vestir* el cuerpo desnudo compuesto de bandejas apiladas y cortinas de vidrio, de acuerdo con las condiciones climáticas particulares de cada lugar. Frente a esta necesidad, surge el *brise-soleil* (figura 47).

⁵⁶¹ C.I.A.M. «La carta de Atenas», *La carta de Atenas* (Buenos Aires: Editorial Contémpera, 1957), 67.

⁵⁶² Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 4, 103-104.

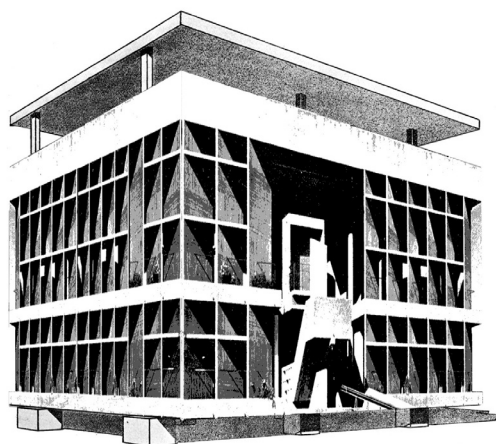


Figura 47. *Brise-soleil* que envuelve a la cortina de vidrio y a los elementos del sistema Dom-ino.

Fuente: elaboración propia a partir del dibujo de Le Corbusier publicado en *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, 23, © FLC/ADAGP.

El arte textil del *brise-soleil*

El desarrollo del juego de interacciones entre el esqueleto estándar, la cortina de vidrio y el *brise-soleil* transcurre en cuatro fases: una primera fase de desnudez de la fachada, acompañada de una ingenua confianza en los sistemas mecánicos de enfriamiento (1928-1930); una breve segunda fase que consiste en la incorporación de un vestido improvisado y desarreglado (1930-1932); una tercera fase, con la incorporación del *brise-soleil*, entendido como una superficie arreglada con base en progresiones aritméticas y proporciones geométricas simples; y, finalmente, una cuarta fase en la que el *brise-soleil* es 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 (figura 48). Posiblemente, Le Corbusier se refiere a estos cuando alega haber introducido la cortina de vidrio en sus edificios desde los primeros años de la década de 1920.⁵⁶³ 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) cuentan con grandes superficies acristaladas, pero no con una auténtica cortina de vidrio (figura 49). Las primeras cortinas de vidrio verdaderas, presentes en su obra, son las del Palacio del Centrosoyus (1929) y del edificio de La Cité de Refuge (1929-1933) (figura 50).

⁵⁶³ *Ibíd.*, vol. 4, 104.

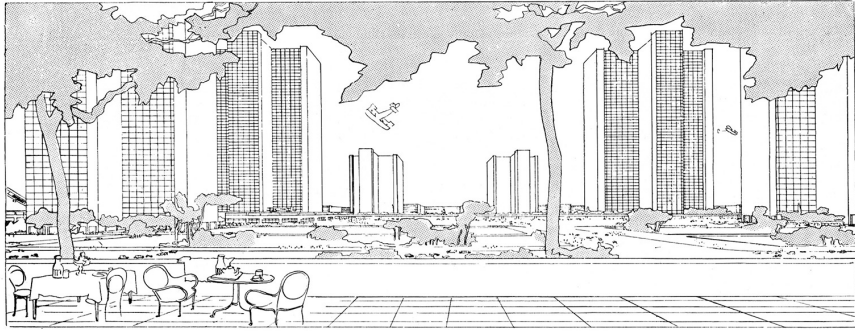


Figura 48. Le Corbusier, *Une Ville contemporaine de trois millions d'habitants*, 1922.
Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, 37,
© FLC/ADAGP.



Figura 49. Le Corbusier, *maison Guiette*, 1926.
Fuente: Fundación Le Corbusier, fotografía de G. Mansy, © FLC/ADAGP.

Los dos edificios se conciben 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 se pretende resolver mediante un sistema mecánico de circulación de aire denominado *principe de la respiration exacte*.⁵⁶⁴ Las autoridades rusas no lo implementan. En La Cité de Refuge sí se introduce, pero no funciona de manera satisfactoria, lo que lleva a la necesidad de incorporar posteriormente un *brise-soleil*.

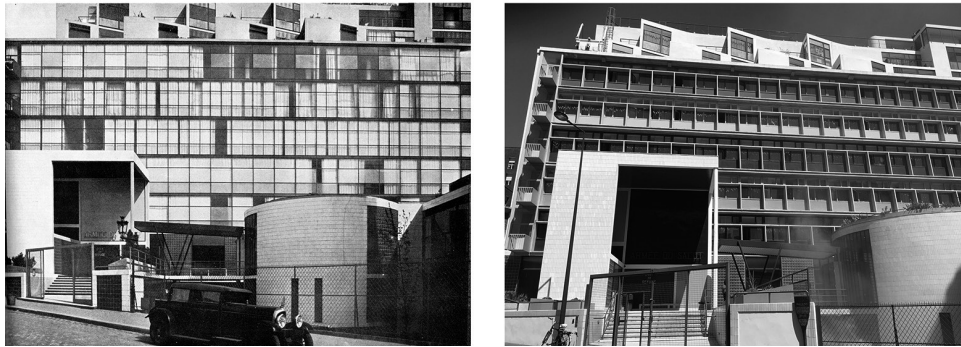


Figura 50. Le Corbusier, Armée du Salut, La Cité de Refuge, París, 1929-1933. El edificio antes y después de la incorporación del *brise-soleil*.

Fuentes: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 2, 99, © FLC/ADAGP; fotografía del estado actual de la edificación, de J. Mantilla, 2018.

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. Sin embargo, esta no habría presentado los mismos problemas que los edificios de Moscú y París, ya que estuvo pensada con orientación sureste, en el hemisferio sur (figura 51).

⁵⁶⁴ Le Corbusier, *Œuvre complète, / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 1, 101.

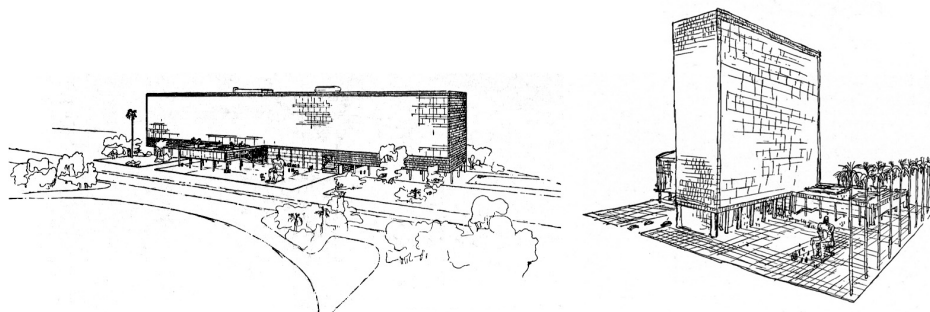


Figura 51. Le Corbusier, primeras propuestas para el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública en Río de Janeiro, 1936.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 3, 78 y 81, © FLC/ADAGP.

El fracaso del elaborado sistema de enfriamiento considerado para el Palacio del Centrosoyus y el edificio de La Cité de Refuge obliga a Le Corbusier a buscar otros mecanismos para el control de la temperatura interior. En el Inmueble Clarté de Ginebra (1930-1932), recurre al voladizo de los forjados horizontales proyectados por fuera del plano de vidrio. Este método ha sido probado con éxito pocos meses antes en la Villa en Cartago (1929). Sin embargo, en Ginebra, el voladizo horizontal de 1,5 metros resulta insuficiente para proteger la extensa fachada vidriada, por lo que se debe instalar un sistema de lonas enrollables en los balcones del costado sur, resolviendo el problema de una manera eficaz, pero visualmente desordenada (figura 52). El resultado es una fachada «indigna», en la opinión de Le Corbusier, quien no admite que la composición sea accidental y que cada usuario «caricaturice» a su voluntad el ordenamiento exterior del edificio.⁵⁶⁵ En su opinión, no basta con cubrir la cortina de vidrio de cualquier modo. El volumen debe vestirse de manera arreglada, o dejarse desnudo, que es lo que hace posteriormente en el edificio de la calle Porte Molitor (1930-1932) y en el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París (1930-1932), donde dispone la colocación de unas persianas enrollables en el interior para no afectar el orden de la composición exterior (figura 53).

⁵⁶⁵ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 4, 104.



Figura 52. Le Corbusier, Inmueble Clarté, Ginebra, 1930-1932.

Fuente: Fundación Le Corbusier, fotografías de Hans Fingler y Fred Boissonnas, © FLC/ADAGP.

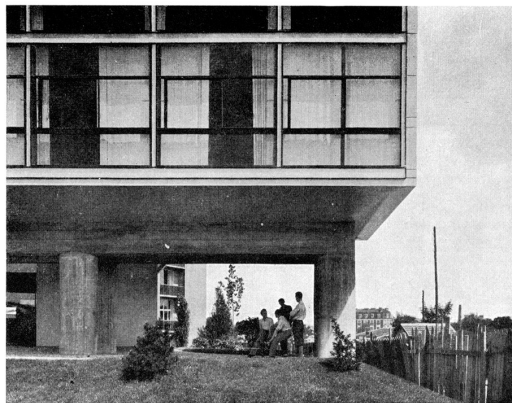


Figura 53. Izquierda: Le Corbusier, Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria, París, 1930-1932.

Derecha: Le Corbusier, edificio de la calle Porte Molitor, París, 1930-1932.

Fuente: Fundación Le Corbusier, © FLC/ADAGP.

El *brise-soleil*, a modo de un plano compartimentado antepuesto a la cortina de vidrio, aparece 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 de Brasil (1936-1945), desarrollado por los arquitectos brasileños Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira y Ernani Vasconcelos, con la asesoría de Le Corbusier. En ambos casos, la composición del *brise-soleil* se basa en una red de progresiones aritméticas y proporciones geométricas simples, ajustadas al ritmo de los pilares y las losas superpuestas del esqueleto estructural (figura 54).

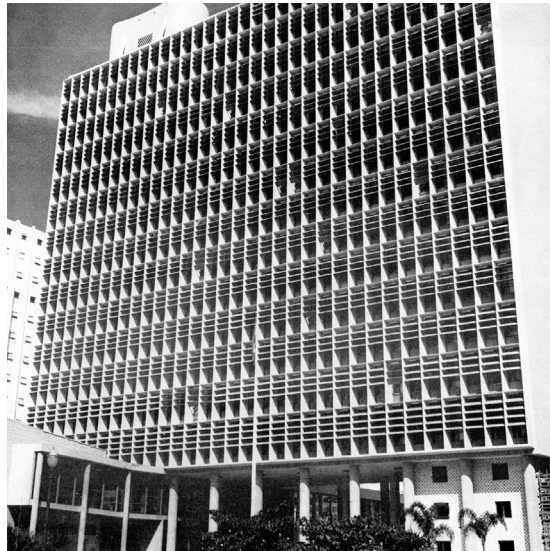


Figura 54. Costa, Niemeyer, Reidy, Leão, Moreira y Vasconcelos, Ministerio de Educación y Salud Pública de Brasil, 1936-1945.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 4, 83, © FLC/ADAGP.

En el proyecto para una casa de alquiler en Argel, el *brise-soleil* resulta de la compartimentación regular de la altura de entrepisos y de la trama estructural. Es, por lo tanto, una retícula simple y monorrítmica, equivalente a un tejido en tafetán⁵⁶⁶

⁵⁶⁶ La comparación se refiere al carácter monorrítmico del *brise-soleil* durante esta primera fase. Los distintos tipos de tejidos planos —tafetán, sarga y satén— dependen de la forma en que se entrelazan 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. La forma en que estas unidades se

(figura 55). La superficie se divide conforme a la regla de las «líneas acusatrices y directrices de la forma», en un enrejado simple, no muy distinto de los edificios industriales que ilustran la segunda parte de las «Tres advertencias a los señores arquitectos» en *Vers une architecture* (figura 62).⁵⁶⁷

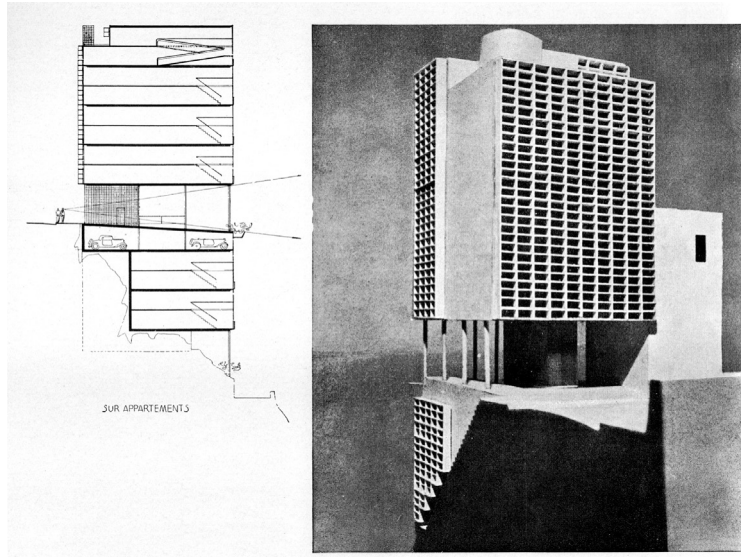


Figura 55. Le Corbusier, casa de alquiler, Argel, 1933.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 2, 71, © FLC/ADAGP.

La cortina de vidrio y el *brise-soleil* del edificio para el Ministerio de Educación y Salud de Brasil representan una importante innovación técnica para su época. Este edificio constituye un referente arquitectónico a nivel internacional y da origen a un estilo regional que deja su huella en el paisaje urbano de Brasil durante la segunda mitad del siglo xx.

El diseño del *brise-soleil*, sin embargo, es también muy elemental en este edificio. Se trata de una organización que responde al «cosmos estático» de cualquier fachada tradicional, constituida por series aritméticas y proporciones geométricas simples (figura 56). Los artículos publicados por Le Corbusier, Ozenfant y Albert

.....
enlazan se llama ligamento. El tejido en tafetán posee el ligamento regular más simple: la trama pasa alternativamente por encima y por debajo de los hilos de la urdimbre. Los ligamentos en sarga y satén presentan una estructura formal más compleja.

⁵⁶⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 25-28.

Jeanneret en *L'Esprit Nouveau* dan cuenta de que la música y la pintura de las vanguardias habían superado esa fase de monotonía [monorrítmia] compositiva, al menos dos décadas antes.



Figura 56. Costa, Niemeyer, Reidy, Leão, Moreira y Vasconcelos, Ministerio de Educación y Salud de Brasil, 1936-1945.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret* 2013, vol. 4, 89, © FLC/ADAGP.

En la década de 1940, Le Corbusier inicia una fase de arreglamientos más complejos en el diseño del *brise-soleil*. Conforme a la Teoría del Estilo, el elemento vertical visible debe expresar el motivo textil originario con todas sus formas y atributos. Esto 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 de manifiesto las leyes de ordenamiento formal, o leyes cósmicas, que Semper describió en sus teorías.

El arte de reglar las superficies que delimitan el espacio se ilustra en *Vers une architecture* con una imagen del Tabernáculo de Moisés, un templo móvil en el que, a juicio de Le Corbusier, se hacen visibles los ritmos y las relaciones inventadas por el hombre al construir (figura 57).⁵⁶⁸ También Semper se refiere al templo hebreo primitivo cuando describe el rico adorno de sus paredes-tapiz que precede al arte

⁵⁶⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 54-55.

de los revestimientos y a la decoración de otros templos construidos posteriormente.⁵⁶⁹ La fuente común de ambos autores debió ser el *Libro del Éxodo*. El relato bíblico indica que Moisés siguió instrucciones divinas respecto al modo de construir un lugar donde Dios pudiera habitar entre su pueblo (Éxodo, 25-30; 35-40).

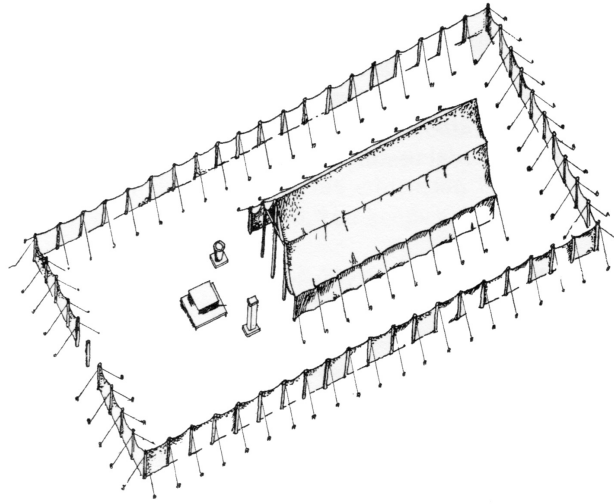


Figura 57. Le Corbusier, templo primitivo.

Fuente: Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, 55, © FLC/ADAGP.

El proyecto para un Rascacielos en la Marina de Argel (1938-1942) representa un avance significativo en las posibilidades de arreglamiento de la fachada maquinista. Esta se compone de los tres 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* se definen según la orientación de las fachadas y el 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 halladas en los ejemplos anteriores. Con esta solución, Le Corbusier se aproxima a las composiciones «textúricas» de la cuarta fase de desarrollo del *brise-soleil*, donde emerge la textura del tapiz de hormigón armado (figura 58).

⁵⁶⁹ Semper. «Los cuatro elementos de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 162.

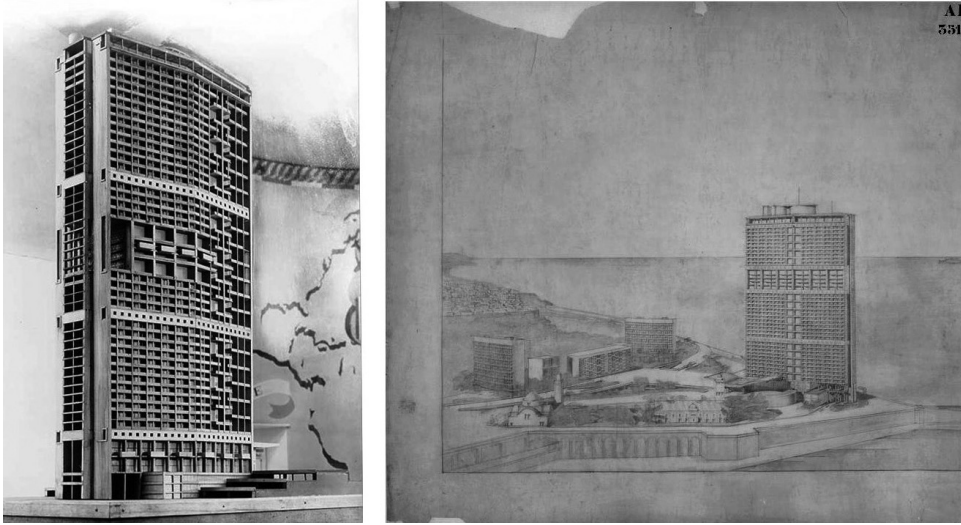


Figura 58. Le Corbusier, proyecto para un rascacielos en la Marina de Argel, 1938-1942.
Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète*, 2013, vol. 4, 48 y 64, © FLC/ADAGP.

Liberada de su función estructural, la pareja compuesta por la cortina de vidrio y el *brise-soleil* se encarga de cerrar el espacio interior y envolver verticalmente el edificio. La cortina de vidrio, dice Le Corbusier, es «un sistema puro de construcción», y el *brise-soleil*, «un elemento incontestable de arquitectura».⁵⁷⁰ En su visión, la estructura portante y la cortina de vidrio se limitan a satisfacer las funciones mecánicas de la edificación. Al *brise-soleil*, en cambio, le corresponde 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».⁵⁷¹ Finalmente, en la cuarta fase del *brise-soleil*, la composición está sujeta a las refinadas reglas de la «textúrica».

⁵⁷⁰ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 4, 106.

⁵⁷¹ *Ibíd.*, 107.

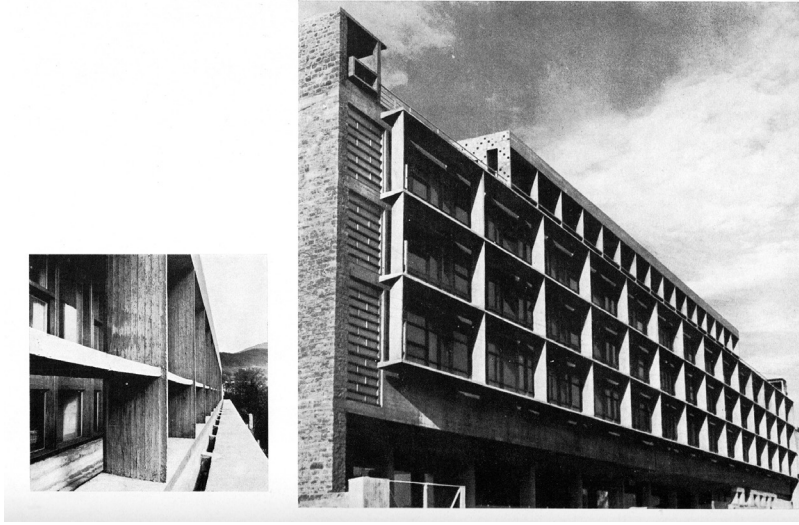


Figura 59. Le Corbusier, Manufacture Duval, Saint-Dié, 1946-1951.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, 15, © FLC/ADAGP.

Tras la invención del Modulor, Le Corbusier incorpora el uso de diversas progresiones regulares simultáneas en la composición arquitectónica. Un caso ejemplar es la fachada sureste del edificio de la fábrica Duval (1946-1951). Esta 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 espera obtener con el sistema (figura 59). En el 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, el parasol y el tabique de vidrio, que son las tres distintas, independientes una de otra y sin coincidir (ni superponerse de ningún modo)», explica Le Corbusier.⁵⁷²

⁵⁷² Le Corbusier, *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, 1950), 165 (Traducción propia).



Figura 60. Le Corbusier, Manufacture Duval, Saint-Dié, 1946-1951.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, 17, © FLC/ADAGP.

En el *brise-soleil* de la fábrica Duval se expresan unas formas de composición acordes con el espíritu artístico de la época. Las formas de la arquitectura se aproximan por primera vez, 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 dentro del edificio en forma de un sistema de pórticos de hormigón armado, conforme 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 con los demás (figura 60).

Le Corbusier compara este procedimiento con el del contrapunto y la fuga de la composición musical. Sostiene que, aunque los tres planos de la fachada son distintos, forman una unidad armónica, como las notas de una composición politonal. En esta analogía, compara la actividad arquitectónica con la musical.⁵⁷³

Esta nueva manera de componer la fachada no surge de una ocurrencia fortuita. Le Corbusier sabe que actúa en conformidad con la conciencia artística de su tiempo. Conoce que los músicos y pintores europeos se han adelantado a los arquitectos en la exploración de nuevos sistemas compositivos que trascienden 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 propio movimiento y armonía. Stravinsky experimenta la simultaneidad de la

⁵⁷³ *Ibíd.*, 164-165.

audición. Cada uno tiene su propia escala, su tonalidad».⁵⁷⁴ Albert explica que, para Stravinsky, el principio de sonoridad es dinámico, en contraste con los sistemas estáticos 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».⁵⁷⁵

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* es una demostración de síntesis de las artes en el espíritu creativo de las vanguardias parisinas. En su puesta en escena participan figuras destacadas como 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 [*rapports*] nuevas de sonido e intervalos va en busca de una mayor intensidad en la experiencia musical. Es una politonía brutal».⁵⁷⁶

Al igual que Le Corbusier, Albert emplea el término «*rapports*» para referirse al acuerdo entre las partes y el todo de una composición. Este concepto resalta la búsqueda de una cohesión dinámica en las obras artísticas, donde la individualidad de los elementos coexiste con la unidad orgánica del conjunto.⁵⁷⁷

El método «textúrico» 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 (figura 61). 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.⁵⁷⁸ 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».⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ Jeanneret, *L'Esprit Nouveau*, n.º 4 (Jan 1921): 453-454. 453-454. (Traducción propia).

⁵⁷⁵ *Ibíd.*, 454. (Traducción propia).

⁵⁷⁶ *Ibíd.*, 450. (Traducción propia).

⁵⁷⁷ El término *rapports* 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 *Metástasis* (1953).

⁵⁷⁸ Le Corbusier, *Le Modulor*, 86.

⁵⁷⁹ Gottfried Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 280.

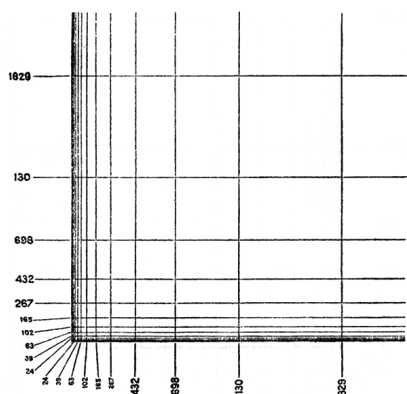


Fig. 33

— 87 —

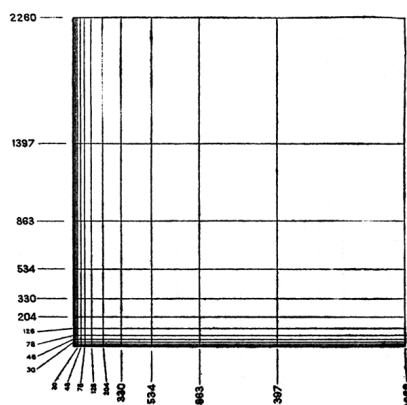


Fig. 34

— 88 —

Figura 61. Le Corbusier, tejido de medidas del sistema Modulor, 1946.

Fuente: Le Corbusier, *Le Modulor*, 1953, 87, © FLC/ADAGP.

El *brise-soleil* concebido desde una perspectiva estático-dinámica

Para Semper, la música y la arquitectura son 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».⁵⁸⁰ Música y arquitectura se crean desde los universos autónomos de la tónica y la tectónica; «dos universos limitados, pero completos en sí mismos».⁵⁸¹

Tras describir «la relación íntima existente entre la música y la arquitectura», Semper pronostica que, en algún momento, la arquitectura, atrapada demasiado tiempo en el cosmos estático de la tectónica, intentará emular el cosmos dinámico de la música.⁵⁸² Eso es precisamente lo que busca 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 es el resultado de considerar que la arquitectura no se percibe

⁵⁸⁰ Semper, «Teoría de la belleza formal», en *Escritos fundamentales*, 233-234.

⁵⁸¹ Semper, «El estilo, Tomo I. Prolegómenos», en *Escritos fundamentales*, 271.

⁵⁸² Semper, «Teoría de la belleza formal», en *Escritos fundamentales*, 235.

de forma estática, en una sola mirada, sino que es, como la música, un acontecimiento que se desarrolla en el transcurso del tiempo.⁵⁸³ En *Modulor 2*, Le Corbusier refiere 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.⁵⁸⁴

Al igual que Semper, también Le Corbusier declara que «la arquitectura y la música son hermanas, proporcionando la una y la otra el tiempo y el espacio».⁵⁸⁵ Con el *Modulor*, reconoce haber introducido «un fenómeno de acústica» en el dominio de la arquitectura.⁵⁸⁶ Sostiene que el sistema se basa en «una regla que ya imperaba, y desde hace mucho tiempo, en la música».⁵⁸⁷ Aquello consiste en recurrir a una estrategia normativa que en la música se denomina tonalidad. El *Modulor* describe una serie dinámica de medidas interrelacionadas de la misma manera 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 frecuencia sonora 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 los diversos elementos percibidos en una impresión global y uniforme. La armonía tonal reina durante trescientos años en la música culta como el mecanismo predominante para la ordenación de los sonidos, pero es abandonada por los compositores de las vanguardias musicales en los primeros años del siglo xx. El *Modulor* ocupa su lugar desde el dominio de la experiencia visual.

En la obra de Stravinsky, Satie o Schönberg, los sistemas de composición musical se desplazan hacia el orden doblemente dinámico de la politonalidad y el atonalismo, antes de que la arquitectura conquiste el orden dinámico de la referencia tonal con el *Modulor*. En retribución, el *Modulor* aporta otro grado de dinamismo

⁵⁸³ Le Corbusier. «Vida y obra de Le Corbusier contada por él mismo», 18: 49.

⁵⁸⁴ Le Corbusier, *Modulor 2*, 77.

⁵⁸⁵ Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* (Buenos Aires: Infinito, 1959), 37.

⁵⁸⁶ Le Corbusier, *Modulor 2*, 154.

⁵⁸⁷ *Ibíd.*, 338.

a la música cuando Iannis Xenakis lo utiliza para modular el tiempo en la composición de *Metástasis* (1953). Como refiere Le Corbusier, mediante la geometría, Xenakis desea entrar en las estructuras íntimas de las dos artes.⁵⁸⁸

En Occidente, el *tempo* musical es tratado como un parámetro uniforme y continuo, en la forma de una progresión aritmética simple. La contribución de Xenakis a los ya novedosos sistemas compositivos de las vanguardias consistió en gestionar la velocidad de ejecución desde una concepción relativista, empleando el Modulor para establecer el *tempo* en progresiones geométricas. En las exploraciones musicales de Xenakis con el Modulor, la armonía, la tonalidad y el tiempo son concebidos de manera dinámica. Así, el tiempo musical puede pensarse como un fenómeno relativo que se suma a la compleja textura dinámica del contrapunto disonante.

De igual manera, hasta la introducción del Modulor, los recursos compositivos del *brise-soleil* se reducen 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 supone alguna novedad respecto a los sistemas de composición tradicionales. Con el Modulor se amplían las reglas para la ordenación de las superficies y se traslada la tectónica a una dimensión musical, estático-dinámica, tal y como lo había pronosticado Semper. Así lo entiende Le Corbusier cuando, refiriéndose a los «paneles musicales» del convento de La Tourette, afirma 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.⁵⁸⁹

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 pre-maquinista. 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

⁵⁸⁸ *Ibíd.*, 340-341.

⁵⁸⁹ *Ibíd.*, 339-340. (Traducción propia).

principio de la proporción obtenido mediante el recurso de los trazados reguladores. Estos son los principios que garantizarían la consecución de formas bellas.⁵⁹⁰ Hasta 1946, los principios compositivos empleados en el *brise-soleil* siguen siendo los mismos. En términos generales, el resultado no se aleja mucho de los edificios industriales retratados en los apartados de los *Trois rappels à messieurs les architectes* (figura 62).

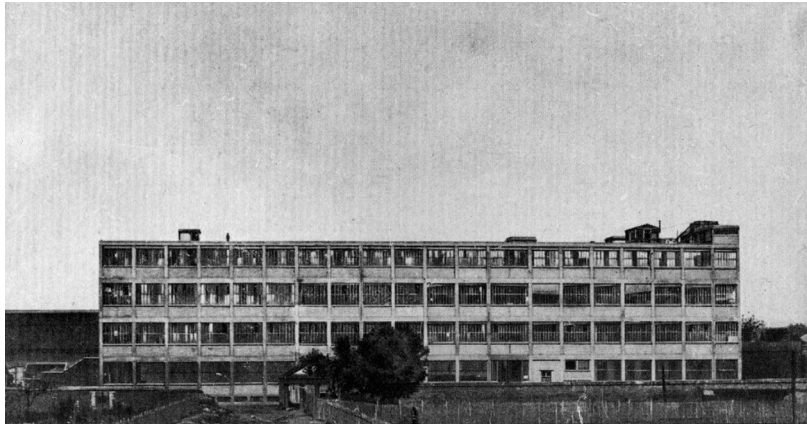


Figura 62. Arreglo aritmético, a distancias iguales, de los elementos de la fachada de un edificio industrial.

Fuente: Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923, 28, © FLC/ADAGP.

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.⁵⁹¹ 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.⁵⁹² La cuestión de la visibilidad 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

⁵⁹⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 11-29.

⁵⁹¹ Le Corbusier, *Modulor 2*, 221-235.

⁵⁹² *Ibíd*, 221.

fachada de las Unité d'habitation. Pero «Estas dos soluciones son estáticas» afirma Le Corbusier, en *Modulor* 2.⁵⁹³ La novedad del Modulor consiste, por lo tanto, en la introducción de una tercera forma de regularidad a la que bautiza con el nombre de *texturique*, adoptando un término musical.⁵⁹⁴

La textura de la música orquestal europea es el resultado de la combinación de una serie aritmética que se desarrolla sobre la línea horizontal del tiempo —el ritmo— y una serie geométrica presente sobre el eje vertical de la armonía tonal. Ambas se combinan progresivamente para producir un efecto musical. La textura espacial del Modulor se percibe 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 aducir 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 logran conjugar, en un mismo tejido regular, las líneas acusatrices de orden aritmético y los trazados reguladores de la proporción geométrica. Esto no ocurre 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 entresijos, la modulación de las ventanas o la altura de la puerta de acceso (figura 63). Lo mismo ocurre en los trazados reguladores de las casas La Roche-Jeanneret, de 1923 (figura 64). En la fachada de la Villa Shodan (1951-1956), en cambio, todos los elementos son coherentes con la lógica del sistema «textúrico», gracias a las versátiles propiedades combinatorias del Modulor (figura 65).

⁵⁹³ *Ibíd.*, 340.

⁵⁹⁴ 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.

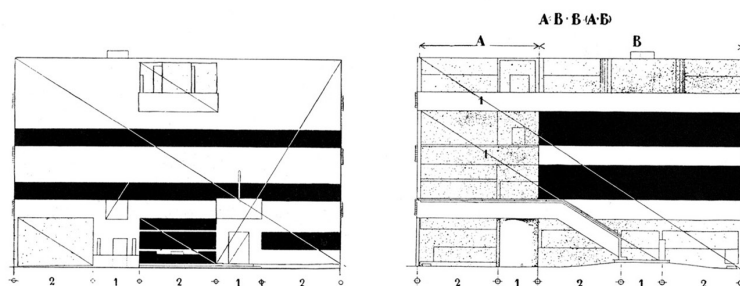


Figura 63. Le Corbusier, Villa à Garches, 1927.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, 144, © FLC/ADAGP.

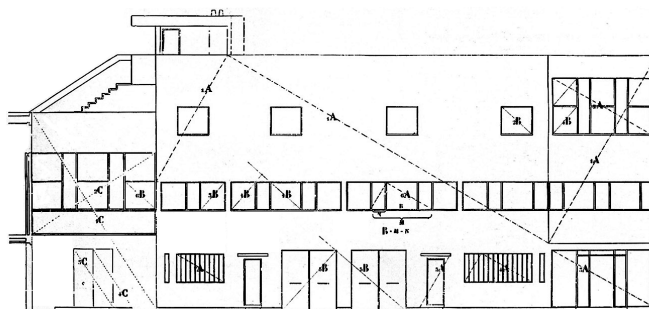


Figura 64. Le Corbusier, trazados reguladores de la fachada principal de las casas La Roche-Jeanneret, 1923.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, 68, © FLC/ADAGP.

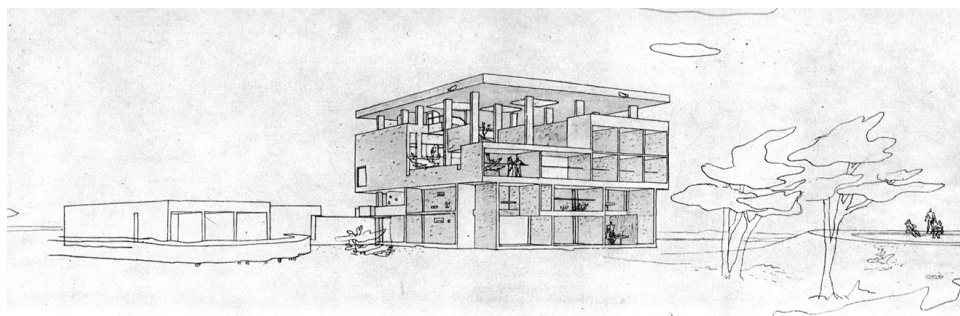


Figura 65. Le Corbusier, Villa Schodan, 1951-1956.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, 134, © FLC/ADAGP.

Paneles de vidrio musicales

El estudio del origen y el significado del revestimiento en la arquitectura lleva 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. Semper reconoce 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 el material, mas 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.⁵⁹⁵ Afirmar 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.⁵⁹⁶ 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 y ausencia de espíritu artístico de los creadores de una época. Sostiene que solo 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 período de la historia.⁵⁹⁷ 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.⁵⁹⁸

En la obra de Le Corbusier, el tratamiento del límite vertical concuerda con esta hipótesis. El *brise-soleil*, justificado en un principio como instrumento de control de la luz solar, adquiere el estatus de forma artística autónoma al resultar en los denominados paneles de vidrio ondulatorio u *ondulatoires* [*pan de verre ondulatoire*]⁵⁹⁹

⁵⁹⁵ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 161.

⁵⁹⁶ Semper, «El estilo, Tomo I, Tercera sección, El arte textil», en *Escritos fundamentales*, 309.

⁵⁹⁷ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 302.

⁵⁹⁸ *Ibíd.*, 302-303.

⁵⁹⁹ Llamados también *vitrages ondulatoires* o simplemente *ondulatoires*.

Los *ondulatoires* constituyen 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* de hormigón es el vestido característico de la arquitectura de época maquinista, los paneles de vidrio ondulatorio constituyen su forma artística más pura y refinada. Convertidos en el verdadero límite visible del objeto arquitectónico, se ven necesitados de alcanzar un alto nivel de autonomía. En el sistema Modulor hallan 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.⁶⁰⁰ Así se puede observar en las fachadas del edificio del Secretariado de la ciudad de Chandigarh (figura 66).



Figura 66. Le Corbusier, edificio del Secretariado de Chandigarh, 1957.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, 79, © FLC/ADAGP.

⁶⁰⁰ Armesto, «Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia», en *Escritos fundamentales*, 27.

Los paneles de vidrio ondulatorio del edificio del Secretariado de Chandigarh constituyen un desplazamiento de los elementos y reglas del arte de la tapicería hacia la construcción con hormigón armado. Un único elemento constructivo de hormigón armado, en forma de barra y dimensionado de acuerdo con los valores del sistema Modulor (7 x 27 x 366 cm), se repite más de 10 000 veces en las fachadas del edificio.⁶⁰¹ Son los hilos verticales, cual urdimbre de hormigón, a la que se tejen los hilos horizontales del mismo material en un variado juego de patrones.

Le Corbusier trabaja simultáneamente en el diseño de las fachadas y de los tapices que visten las paredes interiores del edificio. La proximidad formal entre unos y otros resalta a la vista (figura 67). En ambos casos se recurre a las reglas «textúricas» del Modulor. Los tapices exteriores, de hormigón armado, son el resultado de la transfiguración del motivo textil originario, presente en los tejidos interiores y confeccionados con lana de oveja. Ambos están íntimamente vinculados por el proceso de *pseudomorfia*.^{602 603} 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.⁶⁰⁴

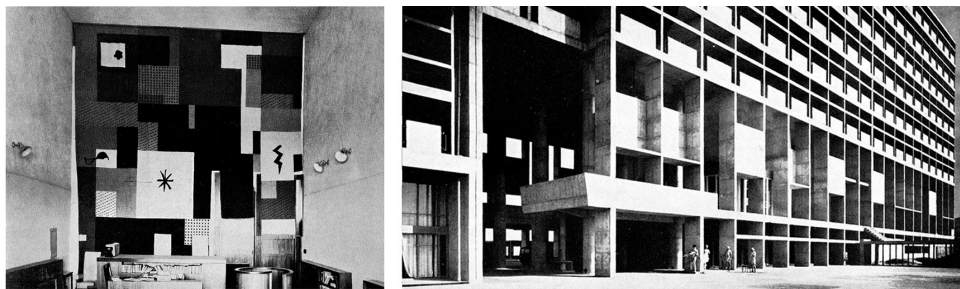


Figura 67. Le Corbusier, permanencia del motivo textil originario en los límites verticales interiores y exteriores del edificio del Secretariado, Chandigarh, 1965.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, 102, © FLC/ADAGP.

⁶⁰¹ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 6, 78.

⁶⁰² Armesto, «Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia», en *Escritos fundamentales*, 29-30.

⁶⁰³ Semper, «Los cuatro elementos de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 159.

⁶⁰⁴ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 6, 42 y 78.

Tres de las cuatro caras exteriores del convento de La Tourette (1957-1960) están delimitadas por *brise-soleils* tipo logias y por paneles de vidrio ondulatorio. Lo mismo ocurre en los corredores que bordean el claustro interno. 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, resulta apropiada para denotar el estado de las técnicas constructivas de la época maquinista.

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, conforme 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 los *ondulatoires* como *pseudomorfos* del andamiaje de madera empleado en la 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 un forjado se suele observar una similar configuración de elementos. En La Tourette, una vez liberados de la función mecánica, estos adquieren el estatus de forma artística autónoma y se arreglan bajo las normas del Modulor. De esa manera se cumple el precepto semperiano de que «la arquitectura se monumentaliza cuando los motivos originarios [elaborados en materiales perecederos] son recreados con materiales perdurables».⁶⁰⁵

En las visitas de obra, Le Corbusier puede observar el paisaje interrumpido por el ritmo irregular de los montantes y travesaños del andamiaje. Debe advertir cómo se dibuja el paso entrecortado de la luz proveniente del sur a través de esas envolturas pasajeras. Posteriormente, en los paneles de vidrio ondulatorio reproduce, de manera consciente o no, los motivos formales descubiertos. Las fotografías de la capilla de Notre-Dame du Haut durante su construcción resultan muy sugerentes en ese sentido (figura 68).

⁶⁰⁵ Semper, «Los cuatro elementos de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 158.



Figura 68. El motivo formal del andamiaje empleado en la construcción de la capilla de Notre-Dame du Haut, en 1953, reaparece en los *ondulatoires* del convento de La Tourette, realizados entre 1956 y 1959.

Fuentes: izquierda: Charles Bueb, *Ronchamp*: Le Corbusier, 2015; derecha: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, 44, © FLC/ADAGP.

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 la materia, expresan con libertad el mismo espíritu artístico en muchos sitios. Los grandes edificios de Marcel Breuer de la década de 1960; la sede del Banco de Londres en Buenos Aires (1959-1966) del arquitecto Clorindo Testa; el edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito (1956), del arquitecto René Denis; la sede del gobierno municipal de Boston (1963-1968), 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, busca adaptarse al clima, a las necesidades y al estado de desarrollo de las técnicas 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.⁶⁰⁶ En aquel período, ningún otro material que no fuera el hormigón armado parece poseer la fuerza para producir una fusión tan completa entre un sistema de construcción y un sistema plástico de composición. La obra orquestal *Metástasis* (1953), de Xenakis, compuesta sobre los mismos principios y al mismo tiempo que se proyecta el convento de La Tourette, sirve de puente entre las formas visibles y la formas audibles de aquel estilo (figura 69).

⁶⁰⁶ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 4, 107.

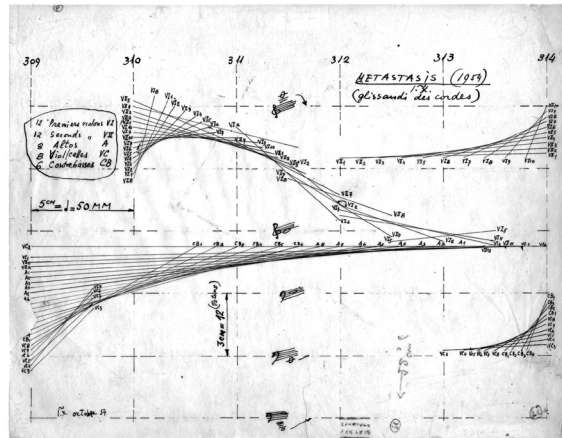


Figura 69. Xenakis I., *Metástasis*, 1953. Representación gráfica de los glissandi de la sección de cuerdas, OM ¼, p. 28, © Collection Famille Xenakis DR.

Fuente: <https://www.iannis-xenakis.org>. Con la autorización de la asociación Les Amis de Xenakis, 2025.

Pseudomorfas textiles y otras formas legítimas de adorno

El término *pseudomorfia*, referido en las páginas anteriores, proporciona las bases conceptuales para comprender el origen objetivo de otras formas artísticas presentes en la obra 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.⁶⁰⁷ 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».⁶⁰⁸

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. 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 se estropee. En la *modenature* se reconoce al plástico; el ingeniero se borra, el escultor trabaja.

⁶⁰⁷ Semper, «Los cuatro elementos de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 158.

⁶⁰⁸ Semper, «El estilo, Tomo I, Tercera sección, El arte textil», en *Escritos fundamentales*, 299.

L *modenature* es la piedra de toque del arquitecto; entonces se ve forzado a decidir si es plástico o no». ⁶⁰⁹

La catenaria que exhibe el techo hacia el espacio interior de la capilla es, además, una forma de adorno de énfasis del conflicto de fuerzas que actúan 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 (figura 70).



Figura 70. Le Corbusier, capilla de Notre-Dame du Haut, en Ronchamp, 1950-1955.
Fuente: fotografía de Paul Kozlowski, © FLC/ADAGP.

⁶⁰⁹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 178. (Traducción propia).

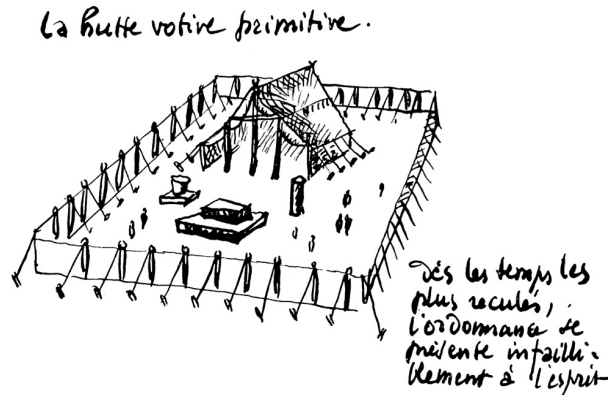


Figura 71. Le Corbusier, dibujo de estudio del templo nómada israelita.

Fuente: Le Corbusier, *Une maison un palais*, 1989, 25, © FLC/ADAGP.

La curvatura convexa de la cubierta de la capilla de Ronchamp evoca la cubierta textil del Tabernáculo de Moisés (figuras 57 y 71). Le Corbusier se refiere al mismo y lo dibuja en diversas ocasiones.⁶¹⁰ También Semper se refiere al templo primitivo de la tradición judeocristiana en «Los cuatro elementos de la arquitectura».⁶¹¹ Para ambos, aquel edificio mítico, derivado de la tienda nómada, representa el nacimiento del orden y la monumentalidad en la arquitectura.

Desde la noción de *pseudomorfia*, la cubierta de Ronchamp satisface el propósito de monumentalizar el motivo originario: la envoltura textil, perecedera, del templo nómada primitivo. En ese sentido, la capilla recrea el Templo de Salomón, ya que, según el relato bíblico, el rey Salomón también 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 en la capilla de Ronchamp otro modelo ejemplar en la experiencia previa del proyecto para la basílica subterránea de la Sainte Baume (1948).

Que el techo de la capilla de Ronchamp evoque internamente una tienda nómada o una cueva no solo es compatible, sino que aumenta la tensión de la experiencia espacial. Le Corbusier parece buscar una reacción empática de quien 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

⁶¹⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 55; Le Corbusier, *Une maison - Un palais*, 25.

⁶¹¹ Semper, «Los cuatro elementos de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 162.

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 de los lados norte y oeste, lo ve como un monumento, donde la materia perdurable fija la memoria del acontecimiento: el Templo de Salomón (figura 72).

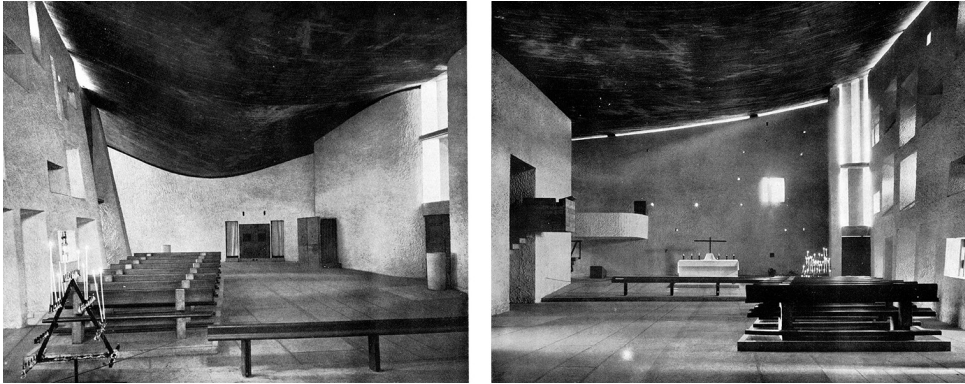


Figura 72. Le Corbusier, capilla de Notre-Dame du Haut, en Ronchamp, 1950-1955.
Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, 33 y 35, © FLC/ADAGP.

Reiteramos que, al parecer, Le Corbusier no conoce 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. Como sostiene William Curtis, sería un error reclamar una única lectura de las complejas formas de ese edificio en particular: «Ronchamp probablemente contenga varias capas de significado, pero no se pueden desentrañar simplemente haciendo una lista de comprobación de las posibles influencias del arquitecto».⁶¹²

Otro ejemplo de *pseudomorfia* 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 (figura 73). 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).

⁶¹² Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, 289. (Traducción propia).

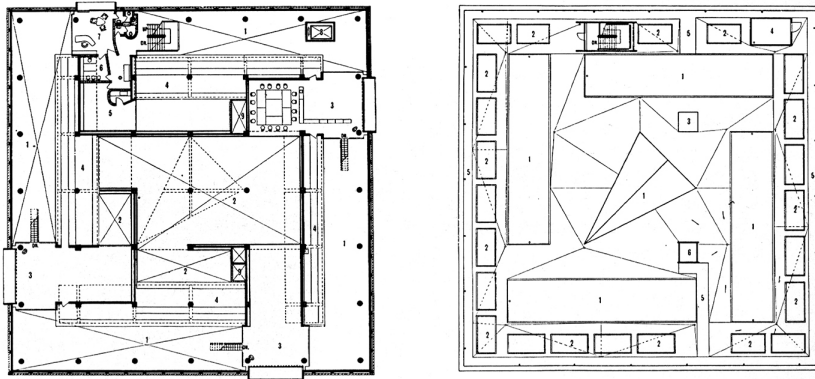


Figura 73. Le Corbusier, Museo de Arte Occidental, Tokio, 1957-1959.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, 186, © FLC/ADAGP.

En la obra de Le Corbusier, la analogía entre arquitectura y arte textil se presenta de diversas formas 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 7V empleado en el Plan Piloto de Bogotá (1947) y en la planificación urbana de Chandigarh (1950). En el principio de las 7V, la forma textil supera la escala del objeto arquitectónico para abarcar el territorio. Los hilos devienen en calles y avenidas de distintas jerarquías, ordenadamente dispuestas en el espacio. La similitud estructural entre el entramado urbano de Chandigarh y el arte textil se revela cuando Le Corbusier compara el plan de la ciudad con la superficie tejida del somier de una cama tradicional de la India (figura 74).⁶¹³

⁶¹³ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 6, 52.

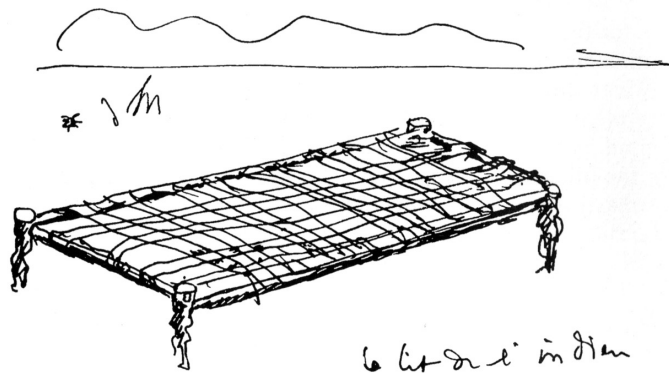


Figura 74. Le Corbusier, la cama de la India. Dibujo que coteja la trama de un somier al del tejido de vías de Chandigarh, 1956

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, 52, © FLC/ADAGP.

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.⁶¹⁴

GOTTFRIED SEMPER

La arquitectura es la primera manifestación del hombre que crea su universo, que lo crea a imagen de la naturaleza, sometándose a las leyes de la naturaleza, a las leyes que rigen nuestra naturaleza, nuestro universo.⁶¹⁵

LE CORBUSIER

En «Prolegómenos», Semper expone sus ideas acerca del origen y sustento de las leyes del arte de la tectónica. Allí reúne y amplía los preceptos de su teoría empírica de la arquitectura. Destaca la identidad de 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 la apariencia de sus fenómenos, sino en las fuerzas que los

⁶¹⁴ Semper, «El estilo, Tomo I, Prolegómenos», en *Escritos fundamentales*, 271.

⁶¹⁵ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 56.

originan.⁶¹⁶ Afirma que, como en la naturaleza, **la belleza formal artística está determinada por la sensación de equilibrio alcanzada entre las distintas magnitudes vectoriales en conflicto que se presentan en cada situación**. Dicha sensación de equilibrio, sostiene, no proviene necesariamente del reposo mecánico del sistema, sino del sentimiento de tensión y resolución entre los elementos en juego. 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.⁶¹⁷ 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 a 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.⁶¹⁸

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.⁶¹⁹ Aduce que los griegos lo hicieron de forma consciente y que, por eso, denominaban *cosmos* tanto al orden universal como al ornamento.⁶²⁰

También Le Corbusier es consciente de estos principios de orden visual y los percibe en la arquitectura griega del período clásico. Así lo manifiesta tras su 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 menciona Semper. 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 (principio de tensión sobre el eje vertical). En segundo lugar, describe la razón armoniosa entre los lados del edificio, al que compara con un «gigantesco prisma de mármol» (principio de proporcionalidad); y, por último, destaca el 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 arquitecra horizontal y oponer, a este paisaje concertado, su frente como un

⁶¹⁶ Semper, «El estilo, Tomo I, Prolegómenos», en *Escritos fundamentales*, 272.

⁶¹⁷ *Ibíd.*

⁶¹⁸ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 97.

⁶¹⁹ Semper, «Teoría de la belleza formal», en *Escritos fundamentales*, 234.

⁶²⁰ *Ibíd.*, 233.

escudo» (principio de direccionalidad).⁶²¹ 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 (figura 75).

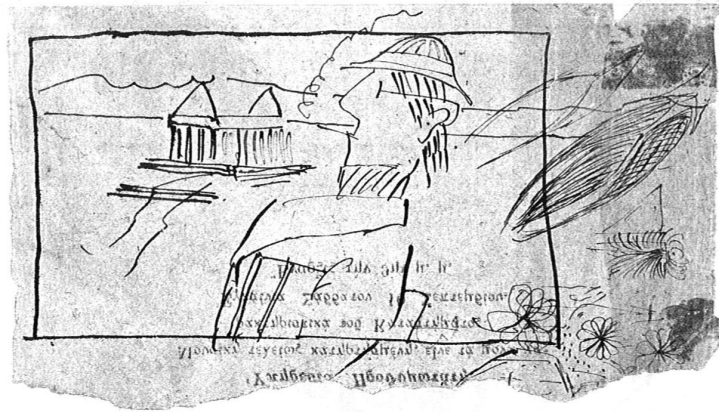


Figura 75. Klipstein, retrato de Le Corbusier con la mirada orientada hacia el paisaje, con el Partenón al fondo, Atenas, 1911.

Fuente: Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, 1970, 39, © FLC/ADAGP.

No es del todo extraño que Le Corbusier posea ideas análogas a las de Semper respecto a las leyes del arte y la naturaleza, e incluso en cuanto a la finalidad de las formas legítimas de adorno en la arquitectura. Las lecciones de su juventud en La Chaux-de-Fonds provenían de 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 tenía 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.⁶²²

⁶²¹ Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 193-194.

⁶²² Le Corbusier y L'Eplattenier. *Le Corbusier - Lettres à Charles L'Eplattenier*, 296-297.



Figura 76. Le Corbusier, Unidad de Habitación de Marsella, 1946-1952.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, 197, © FLC/ADAGP.

En una vista general de la Unidad de Habitación de Marsella se aprecian las tres clases de adorno referidas en 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 las caras del prisma; y el adorno de énfasis de dirección, 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 de Marsella (figuras 76 y 89).

«El adorno», dice Semper, «expresa la armonía entre una configuración artística tectónica y las leyes generales de la naturaleza».⁶²³ 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 terrestre.⁶²⁴ El conflicto entre ambas fuerzas opuestas conduce a la configuración de un sinnúmero de formas distintas. Cada una de las partes del organismo vegetal se ordena en respuesta a las leyes de equilibrio que rigen el sistema. La belleza,

⁶²³ Semper, «Teoría de la belleza formal», en *Escritos fundamentales*, 233.

⁶²⁴ Semper expone los principios de su *Estética práctica* en al menos tres artículos disponibles en español: «Sobre las leyes formales en el adorno y el significado de éste como símbolo artístico» (1856); «Teoría de la belleza formal» (1856-1859) y «Prolegómenos» de *Der Stil* (1860). Los principios expuestos están enmarcados en el espíritu del Romanticismo y son opuestos a las teorías de la estética idealista de Hegel y Adolf Zeising.

para Semper, no es la materialización de un ideal absoluto, sino un sentimiento provocado por la percepción de un estado de equilibrio dinámico entre las distintas fuerzas que convergen en una composición.⁶²⁵

Desde una perspectiva animista, Semper y Le Corbusier observan 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 acareadora de agua, por mencionar algunos casos ilustrativos. Si todo está en orden, el árbol con sus ramas, las partes de la columna que soporta el peso del entablamento y la figura de la mujer que carga la vasija sobre su cabeza, transmitirán una sensación agradable a la vista, como resultado del juego de tensión y reposo entre las partes del sistema (figura 77). El equilibrio entre fuerzas ascendentes y descendentes se manifiesta también cuando Le Corbusier 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 (figura 78):

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.⁶²⁶

⁶²⁵ Semper, «El estilo, Tomo I, Prolegómenos», en *Escritos fundamentales*, 272-278.

⁶²⁶ Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 193-194.

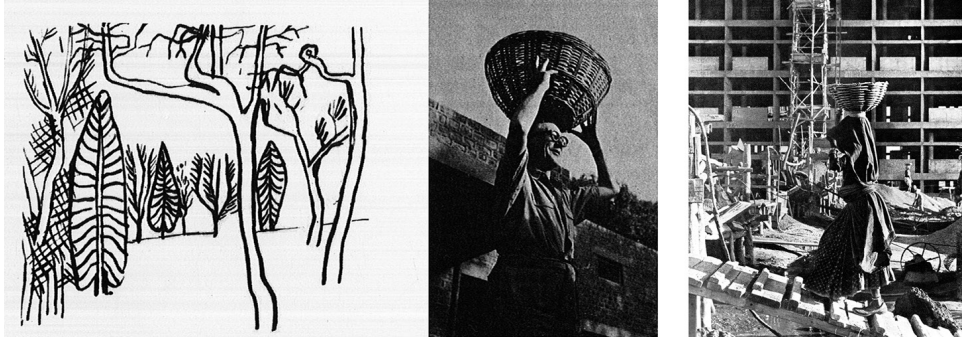


Figura 77. El equilibrio de fuerzas ascendentes y descendentes enfrentadas. Izquierda, Le Corbusier, árboles, s.f. Centro, Le Corbusier en Chandigarh, 1951. Derecha, construcción del edificio del Secretariado, Chandigarh, 1956.

Fuentes: Izquierda, *Le Corbusier Suite de dessins*, 1968, 15. Centro, *Le Corbusier Lui-même*, 1970, 105. Derecha, *Le Corbusier, Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, 87, © FLC/ADAGP.

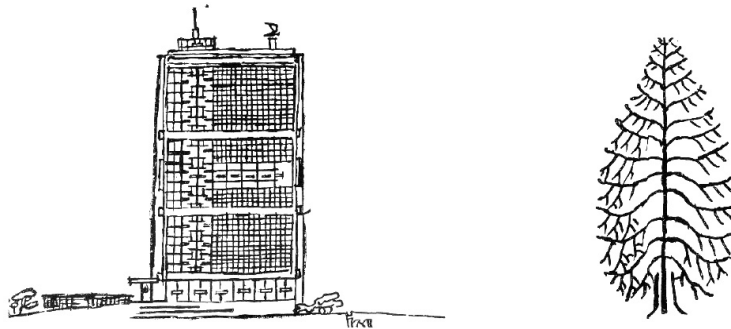


Figura 78. Le Corbusier, comparación entre la Torre de la Marina de Argel y la silueta de un árbol.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, 87, © FLC/ADAGP.

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 figuras del mundo natural, de las dos magnitudes vectoriales enfrentadas que se neutralizan mutuamente sobre la recta de un radio terrestre. Desde esta perspectiva, una columna dórica es tan surrealista respecto al

árbol como lo es la rueda respecto al andar, conforme a lo expuesto por Apollinaire en el prefacio de *Las tetas de Tiresias* (1918).⁶²⁷

Las observaciones de Semper acerca de la ley de la gravedad se alejan del enfoque meramente físico de la resistencia estructural. No pertenecen al ámbito de la mecánica, sino al del arte, es decir, al reconocimiento de «lo que el ojo quiere ver». ⁶²⁸ 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 Bötticher, y las proposiciones posteriores de Robert Vischer, Theodor Lipps y Wilhelm Worringer.

El principio de la *Einfühlung* revela el modo en el que tanto Semper como Le Corbusier perciben las columnas de los órdenes clásicos, epítomes 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. ⁶²⁹ Afirma, además, que la verdadera tectónica de piedra transforma las formas utilitarias en formas «animadas». ⁶³⁰ De manera análoga, Le Corbusier, refiriéndose a las leyes de la *modenature* —comparables con las leyes de la tectónica de Semper— señala el efecto conmovedor de la «mecánica de la plástica» [*mécanique de la plastique*] que descubre en la combinación de las partes del capitel dórico. ⁶³¹ Se admira ante «la masa elocuentemente elástica que transmite al fuste el lastre íntegro del enorme entablamento». ⁶³² Para él, el collarino, el equino y el ábaco del capitel dórico no parecen ser de piedra, sino de fibras musculares contraídas ante el implacable peso del entablamento. Lo mismo aplica a la éntasis, empleada en la parte inferior del fuste: su configuración responde a la tarea de «dar una forma viva a una materia inerte». ⁶³³ El principio de la *Einfühlung* se revela también en la manera en que concibe sus edificios, como la capilla de Ronchamp, donde manifiesta responder a «una psicofisiología de la percepción». ⁶³⁴

⁶²⁷ 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, *Les Mamelles de Tirésias*, 12.

⁶²⁸ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 649.

⁶²⁹ *Ibíd.*, 665.

⁶³⁰ *Ibíd.*, 774.

⁶³¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 178.

⁶³² Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, 198.

⁶³³ *Ibíd.*, 198.

⁶³⁴ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 5, 72.

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.⁶³⁵
LE CORBUSIER

Semper atribuye a las distintas clases de adorno corporal primitivo el origen del conocimiento de las formas legítimas de adorno artístico. Las primeras formas de adorno empleadas por el hombre habrían surgido 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 se encontrarían en el uso de narigueras y pendientes de oreja en los pueblos antiguos.⁶³⁶ 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 tipo pendiente. 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 conformidad con este enunciado, Le Corbusier reconoce en el conflicto de fuerzas opuestas sobre el eje vertical un importante principio generador de forma.⁶³⁷ Pedestales, columnas, minaretes y otros objetos erguidos llenan 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* (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 verticalmen-

⁶³⁵ Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 30.

⁶³⁶ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 94.

⁶³⁷ Josep 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. Quetglas destaca el dibujo 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, en 1849. Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, 26.

te una carga, como los trípodas y candelabros antiguos que refiere Semper en *Der Stil*. El ordenamiento de la Ville Savoye (1929), con su cuerpo principal separado del suelo y los elementos de remate sobresalidos hacia el cielo, es acorde al sistema de composición clásico, tripartito en el eje vertical.

En *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, Le Corbusier puede 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» (figura 79).⁶³⁸ La tensión entre los elementos erguidos y el plano terrestre determina el ángulo recto, ese «pacto de solidaridad» casi sagrado en la visión de Le Corbusier.

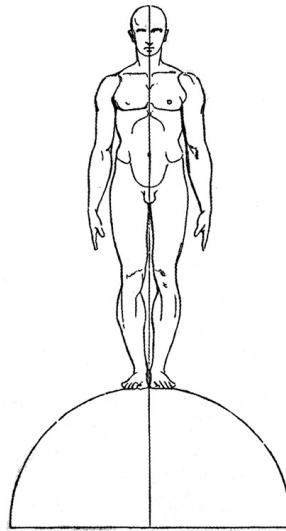


Figura 79. Hombre erguido como prolongación de un radio terrestre.

Fuente: Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 1867, 26.

La columna central semi-exenta del proyecto *Maison en série pour artisans* (1924) cumple 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,

⁶³⁸ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin* (París: Henri Laurens Éditeur, 1867), 26.

efecto que se acentúa gracias a la manipulación de las líneas del dibujo, orquestando «un sutil juego de tensiones espaciales» (figura 80).⁶³⁹

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 série 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 oculta 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* (figura 81).

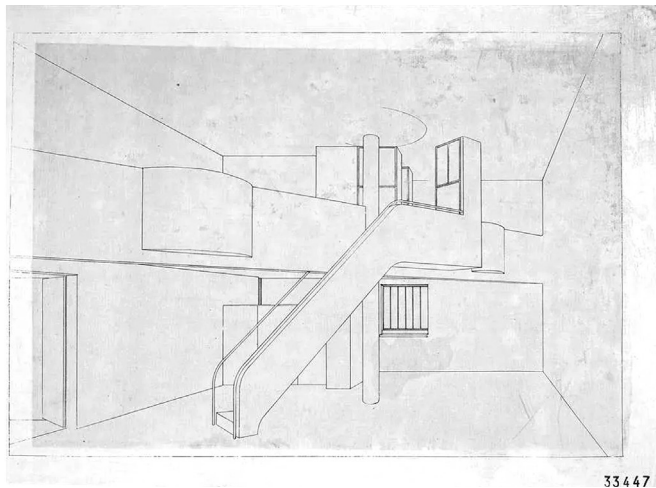


Figura 80. Le Corbusier, casa en serie para artesanos, 1924.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète*, 2013, vol. 1, 54, © FLC/ADAGP.

⁶³⁹ Víctor Hugo Velásquez, *El libro abierto* (Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2012), 107.



Figura 81. Le Corbusier, Museo de Tokio, 1957-1959.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, 189, © FLC/ADAGP.

Las chimeneas-hogar en los espacios domésticos a doble altura también actúan como elementos de énfasis del conflicto de fuerzas opuestas sobre el eje vertical. Atraviesan los jardines suspendidos de los departamentos de los *Inmuebles villa* (1928) y las áreas de estar de las *Maisons montées à sec* (1939). Como expresión de la conexión entre la tierra y el cielo, el ducto de salida de humo del hogar cumple la misma función ordenadora que desempeña el árbol en 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 la *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 que cumplen el propósito de transmitir una carga de manera erguida. Las leyes estéticas que dan forma a la *Unité* son las mismas que configuran la

materia de los candelabros, estelas, urnas y recipientes canopos que ilustran las páginas de *Der Stil* respecto a este principio.⁶⁴⁰

El perfil abombado de los pies derechos de la *Unité d'habitation à Marseille* expresa a la vista un efecto de contención comparable al de las panzas de las urnas de cerámica, del equino del capitel y la éntasis de las columnas del orden dórico o del almohadillado de los sillares de las plantas bajas de los palacios del Renacimiento, así como del edificio principal del Politécnico de Zürich, obra de Semper (figura 82). Un pedestal que dibuja Le Corbusier en el museo de la Acrópolis responde al mismo efecto (figura 83). Todos ellos están «activos hacia afuera» para expresar artísticamente su esencia como objetos que reciben, soportan y transmiten verticalmente la carga que pesa sobre ellos.⁶⁴¹

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 (1952-1953), Berlín (1956-1958), Briey-en-Fôret (1957) y Firminy (1965-1967), se observa una «pérdida de elasticidad y de elegancia» en la forma de representar la función portante de los *pilotis*.⁶⁴²

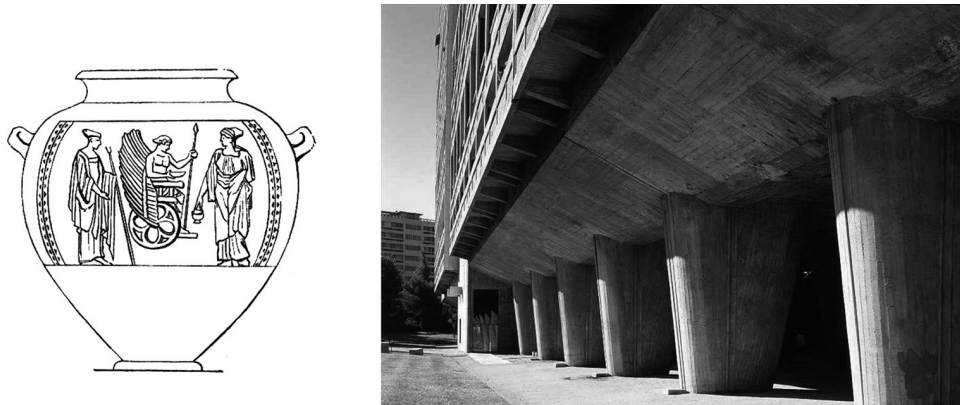


Figura 82. Izquierda, Semper, urna griega con asas, 1863. Derecha, Le Corbusier, pies derechos de la *Unité d'habitation à Marseille*, 1946-1952.

Fuente: Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 2013, 508 / Le Corbusier, *Œuvre complète*, 2013, vol. 5, 198, © FLC/ADAGP.

⁶⁴⁰ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 507.

⁶⁴¹ *Ibíd.*, 565.

⁶⁴² Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 5, 166.

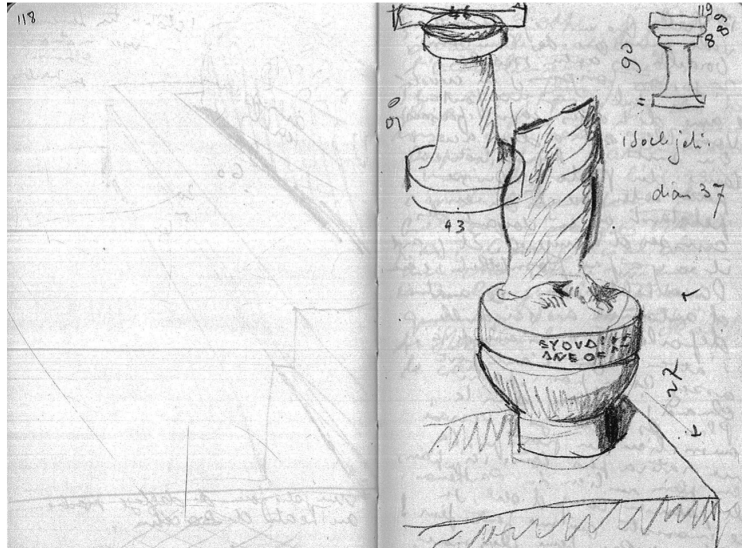


Figura 83. Le Corbusier, dibujo de un pedestal con forma de urna en el museo de la Acrópolis, Atenas, 1911. Dice al costado: «1 Zócalo bonito / diámetro 37»

Fuente: *Le Corbusier, Voyage d'Orient Carnets*, 1987, 119, © FLC/ADAGP.

El adorno de énfasis del conflicto de fuerzas opuestas sobre el eje vertical reaparece en el *toit-terrasse* del edificio de Marsella. Le Corbusier estudia minuciosamente los volúmenes y las siluetas de las superestructuras que coronan la composición.⁶⁴³ La torre principal de los elevadores y las torres de ventilación son más altas de lo técnicamente requerido. Sobresalen por encima de la línea horizontal de la cubierta y acentúan la dirección ascendente con la que el edificio enfrenta la fuerza de gravedad. Sin ellas, e imperando exclusivamente la horizontalidad del prisma, se tendría una impresión mucho más pesada de la masa del edificio (figura 84).

⁶⁴³ Marta Sequeira, *A cobertura da Unité d'Habitation de Marselha e a pergunta de Le Corbusier pelo lugar público* (Barcelona: ETSAB, 2008), 59.



Figura 84. Le Corbusier, Unité d'habitation à Marseille, 1946-1952. Elementos que coronan el edificio como formas de adorno sobre el eje vertical.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, 215, © FLC/ADAGP.

Marta Sequeira identifica un caso ejemplar de *pseudomorfia* en la particular configuración de la cubierta del gimnasio de la Unité d'habitation à Marseille. Sequeira señala que Le Corbusier se apropia de la forma del casco de un barco para construirla, invertida y en hormigón armado.⁶⁴⁴ 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 la fuerza ascendente que corona el edificio.

Otro caso de *pseudomorfia* 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 Jura. Estas estancias, donde permanecía encendido un hogar abierto durante 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 se eleva sobre el Palacio de la Asamblea de Chandigarh y el volumen de la iglesia de Saint-Pierre de Firminy conservan tanto su forma como su simbolismo. Aunque en el edificio legislativo y en la iglesia la necesidad de la chimenea/hogar ha desaparecido, su forma, útil en origen, ha sido elevada a una forma artística, actuando ahora como

⁶⁴⁴ Sequeira, *A cobertura da Unité d'Habitation de Marselha*, 66.

elementos de representación y énfasis del conflicto de fuerzas enfrentadas sobre el eje vertical.

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 formula Semper. Esta forma de adorno difiere del adorno de énfasis del conflicto de fuerzas opuestas sobre el eje vertical por el hecho de 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», afirma Semper.⁶⁴⁵

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 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 es fundamental, también, 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 cinco juntas constructivas actúan como cintos verticales que dividen el alargado prisma de 280 metros de longitud en seis superficies iguales, de proporción 4:3 (figura 85). En el Palacio de Justicia, es el vacío de la Sala de los Pasos Perdidos el que cumple la función de segmentar el alargado prisma (figura 86).

⁶⁴⁵ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 99.

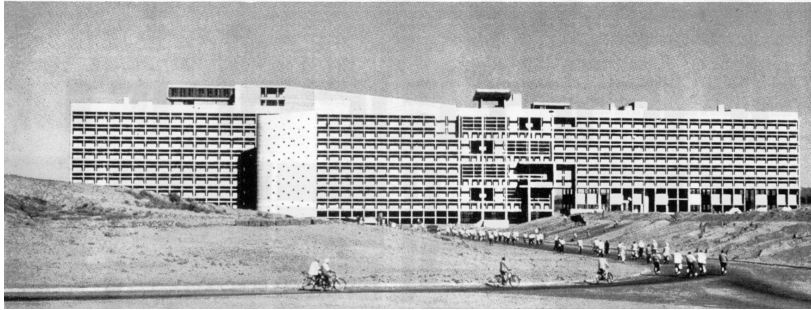


Figura 85. Le Corbusier, Secretariado de Chandigarh, 1953.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, 102, © FLC/ADAGP.

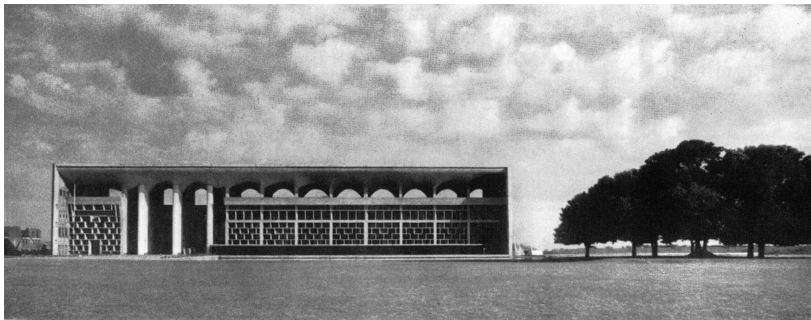


Figura 86. Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1952.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, 76, © FLC/ADAGP.

Otro ejemplo ilustrativo 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 acentúan el orden geométrico de la superficie. Este «rascacielos cartesiano», como lo llama Le Corbusier, toma en cuenta el rectángulo Φ y lo visibiliza mediante el recurso del adorno en anillo (figura 87). La misma estrategia compositiva aparece en la propuesta de 1947 para la sede de la ONU en Nueva York (figura 88).

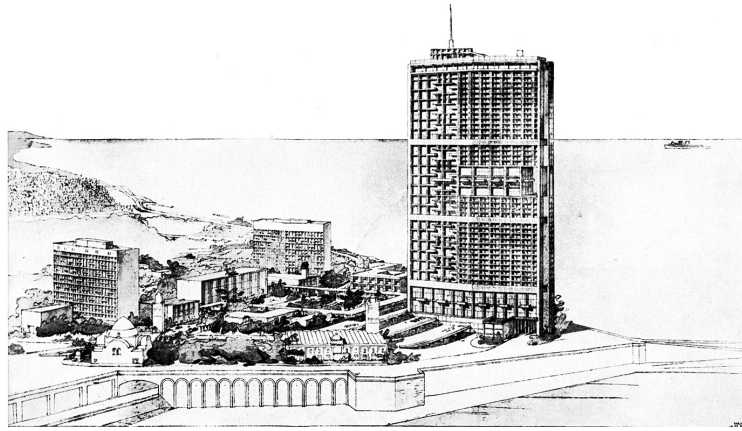


Figura 87. Le Corbusier, propuesta para una torre en la Marina de Argel, 1938-1942.
Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 4, 48,
© FLC/ADAGP.

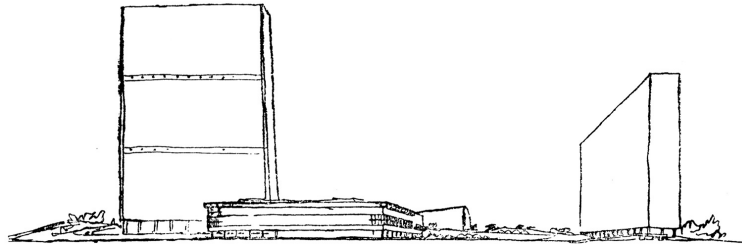


Figura 88. Le Corbusier, propuesta para la sede de la ONU en Nueva York, 1947.
Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, 37,
© FLC/ADAGP.

El núcleo de circulaciones y las plantas de servicios comunes de la *Unité d'habitation à Marseille* se presentan también como anillos que regulan la composición de las fachadas (figura 89). El primero divide verticalmente el edificio, organizando la superficie de la fachada oriental para que resulte en un cuadrado y un rectángulo áureo. Las plantas de servicios acentúan horizontalmente esta división en la fachada occidental, donde el anillo de las circulaciones verticales no es tan pronunciado.

La alineación eurítmica del *brise-soleil* que envuelve la planta de servicios, en el eje horizontal, y la alineación eurítmica de las ventanas cuadradas del núcleo ver-

tical de circulaciones, corresponden 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 se manifieste como un elemento activo del adorno en anillo.⁶⁴⁶

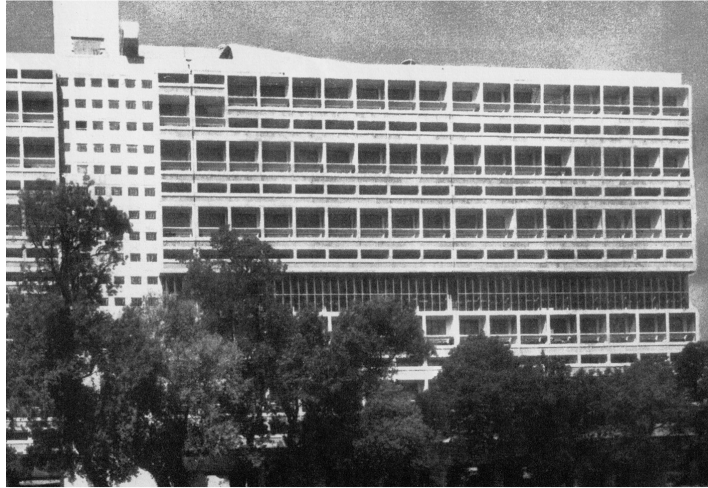


Figura 89. Le Corbusier, Unité d'habitation à Marseille, 1946-1952.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 5, 197, © FLC/ADAGP.

Formas de adorno direccional en la obra de Le Corbusier

El adorno direccional es, según Semper, la tercera clase de adorno que el ser humano emplea, desde los tiempos más remotos, tomando como modelo la naturaleza, para realzar la constitución formal del objeto adornado.⁶⁴⁷ 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 con las leyes del adorno que refiere Semper, un buen diseño mecánico no conduce necesariamente a la satisfacción de los sentidos. Por ello, resulta conveniente realzar artísticamente su carácter, su constitución formal y su propósito.⁶⁴⁸ Los diseños de Peter Behrens para la Compañía General de Elec-

⁶⁴⁶ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 100.

⁶⁴⁷ *Ibíd.*, 103.

⁶⁴⁸ *Ibíd.*, 99.

tricidad alemana, AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) y el aerodinámico —*streamline moderne*— implementado durante la década de 1930 en toda suerte de objetos, son muestras de este recurso. Como es sabido, Behrens no altera técnicamente las lámparas ni los ventiladores fabricados por la AEG; simplemente los adapta para satisfacer las expectativas estéticas de los usuarios. Su objetivo es crear una imagen de eficiencia tecnológica y perfección superior a la que tienen por su cuenta los dispositivos mecánicos (figura 90).⁶⁴⁹

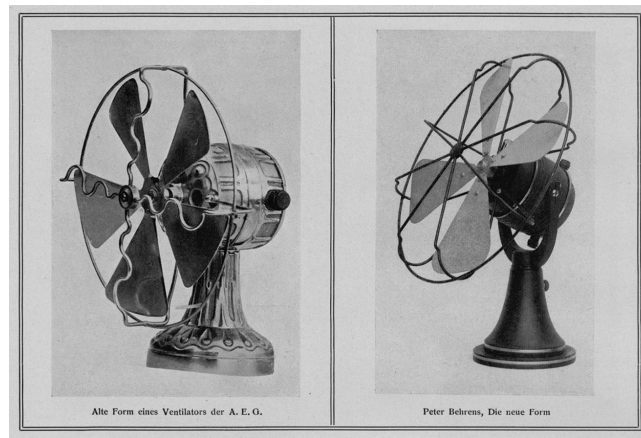


Figura 90. Peter Behrens, ventilador AEG, 1908.

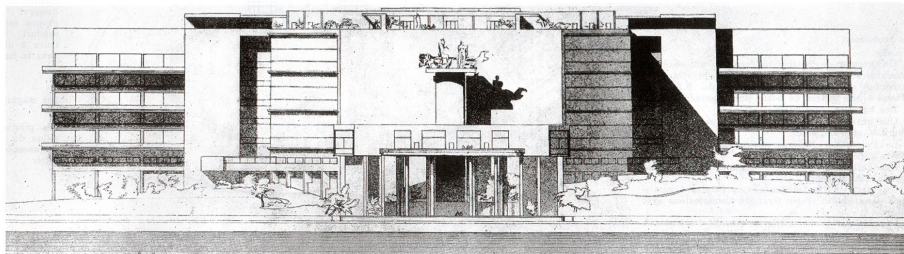
Fuente: Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, 200, 123.

Al igual que Behrens, también Le Corbusier rechaza los objetos de pura ingeniería, tanto como los objetos adornados con flores y querubines característicos de *les arts décoratifs*. La polémica que enfrenta con Karel Teige sobre ese tema lo lleva a escribir *En defensa de la arquitectura* (1929). Su posición consiste en abogar por la emoción en la arquitectura. En su opinión, la estética es «una función humana fundamental». ⁶⁵⁰ Por tal motivo, no es tan extraño que, al corregir los defectos o enfatizar las virtudes plásticas de una composición, recurra a las mismas clases de adorno que Semper señaló como legítimas.

⁶⁴⁹ Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, 122.

⁶⁵⁰ Le Corbusier, *El espíritu nuevo en la arquitectura. En defensa de la arquitectura* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2005), 47.

El adorno de énfasis de dirección también aparece con frecuencia en la obra de Le Corbusier. Lo hallamos en el grupo escultórico (león-caballo-hombre-águila) de la fachada orientada hacia el lago en la propuesta para el Palacio de la Sociedad de Naciones, en Ginebra (1927). Es comprensible que Le Corbusier recurra al adorno direccional en este proyecto con el objeto de resaltar la elevación del edificio hacia el lago, a pesar de que el acceso debía estar en el lado contrario (figura 91). 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 la 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.⁶⁵¹



Grande Salle des Assemblées. La vue du Lac

Figura 91. Le Corbusier, propuesta para el Palacio de la Sociedad de Naciones, Ginebra, 1927.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*. Vol 1, 161, © FLC/ADAGP.

El recurso del adorno direccional en forma de objetos escultóricos aparece, asimismo, 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, el adorno direccional se justifica con el fin de enfatizar la frontalidad de la fachada principal.

Tras la incorporación del *brise-soleil*, el adorno direccional deja de aparecer en forma de estatuas u otros elementos añadidos, ajenos al objeto arquitectónico. El propio *brise-soleil* pasa a ser el recurso de énfasis de dirección y, por lo tanto, adquiere una expresión cada vez más arreglada y decorativa.

⁶⁵¹ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 2, 83.

En la Maison Locative (1933), en los bloques escalonados y casas aisladas del proyecto Durand en Argelia (1933-1934), y en el Ministerio de Educación y Salud de Brasil, la función del *brise-soleil* se limita a la necesidad de bloquear el paso de la luz solar en los frentes requeridos: al sur en el hemisferio norte y al 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* se eleva 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 (figura 92). 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 protectora original se ha reducido 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 se debe a que el esquema del esqueleto estándar y el del *brise-soleil* son isomorfos (figura 93). Nuevamente, cabe 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 en las Unités d'habitation se recurre al mismo motivo formal.

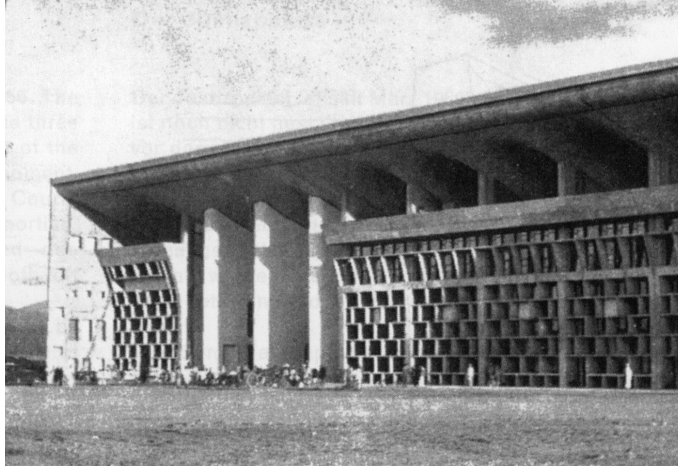


Figura 92. El *brise-soleil* como instrumento de énfasis de la frontalidad. Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1956.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*. Vol 6, 58, © FLC/ADAGP.

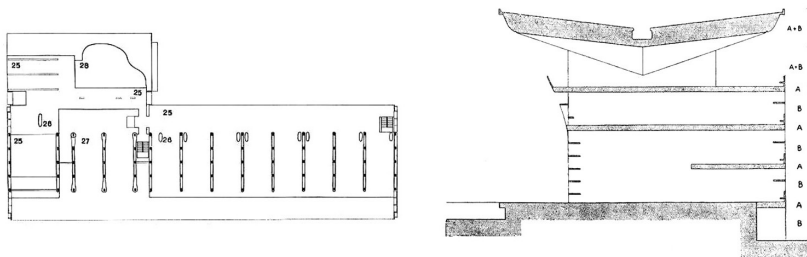


Figura 93. Edificio *brise-soleil*. Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1956.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, 62-63, © FLC/ADAGP.

En cuanto a las formas de adorno direccional presentes en la obra de Le Corbusier, cabe resaltar que el paso del *brise-soleil*, de ser un elemento esencialmente utilitario al principio, 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, siguiendo el ejemplo de las formas de adorno del arte textil. Desde 1946, estos recursos compositivos ya no

se reducen a simples ritmos aritméticos ni a trazados reguladores de la superficie geométrica, sino que responden a las leyes dinámicas de la «textúrica» del Modulor.⁶⁵² La Villa Shodan (1951-1953), el Palacio de la Asociación de Hilanderos (1954) y el Centro Carpenter (1961-1964) dan cuenta de la complejidad del arreglo del *brise-soleil* durante esta última fase (figura 94).



Figura 94. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, 135, © FLC/ADAGP.

⁶⁵² Le Corbusier, *Modulor* 2, 221.

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 las propuestas 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 todos ellos se busca resaltar la doble orientación del edificio, tanto hacia el frente de acceso, como hacia el elemento paisajístico del lado opuesto (figura 95). La orientación del Palacio de la Asociación de Hilanderos, al igual que la del Centro Carpenter, hace que el *brise-soleil* cumpla, además, una función utilitaria en el control de la luz solar. En el edificio de Ahmedabad, las fachadas norte y sur están 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 autónomo de paneles ondulatorios (figura 96).

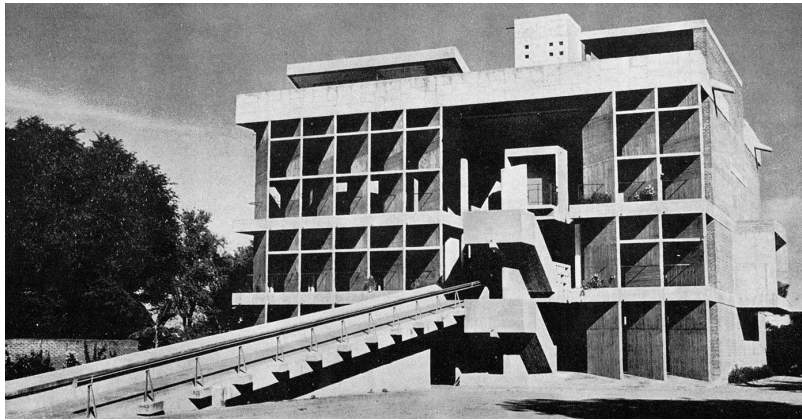


Figura 95. Le Corbusier, Palacio de la Asociación de Hilanderos, Ahmedabad, 1954.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète* / *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, 145, © FLC/ADAGP.



Figura 96. Le Corbusier, Centro Carpenter, Cambridge, 1961-1964.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 7, 63, © FLC/ADAGP.

En la Villa Shodan (1951-1956), el *brise-soleil* alcanza su forma monumental más pura y libre. Como límite visible del espacio, conserva la significación arquitectónica de la pared-tapiz primitiva [Teppichwand].⁶⁵³ 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 Modulor. 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 (figura 97).

⁶⁵³ 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, «Los cuatro elementos de la arquitectura», en *Escritos fundamentales*, 159.



Figura 97. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951.

Fuente: Fundación Le Corbusier, fotografía de Christian Staub, © FLC/ADAGP.

Conforme a la Teoría del Estilo, los elementos y formas básicas del mundo de la arquitectura permanecen atados a la lógica de su origen, siendo el arquetipo de la pared-tapiz el de mayor importancia. **Para Semper, el arreglamiento de la superficie de una pared responde necesariamente al arquetipo primitivo de la trabazón entre la trama y la urdimbre del tejido.** Por tal razón, el motivo del tejido tiende a permanecer como elemento visible en el arreglo, o la decoración de la superficie de las paredes a lo largo de la historia.⁶⁵⁴ En la superficie de la pared queda la huella, con significación arquitectónica, del ordenamiento de líneas entrettejidas como principio originador de la superficie.

Sin retroceder tanto en el estudio de los orígenes del tratamiento de las superficies, Le Corbusier también descubre que los volúmenes, los planos y las líneas de una composición deben acusar un mismo orden interno.⁶⁵⁵ En *Vers une architecture*, señala que los ejes directrices y generatrices son los «constituyentes geométricos de las superficies».⁶⁵⁶ De acuerdo con sus preceptos, una pared debe estar reglada

⁶⁵⁴ *Ibíd.*

⁶⁵⁵ Le Corbusier pudo acercarse a la Teoría de los motivos originarios de Semper 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.

⁶⁵⁶ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 25.

por una trama de ejes directrices y una urdimbre de ejes generatrices que revelen 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. Años más tarde, en las páginas 130 y 131 del volumen 8 de la *Œuvre complète*, Le Corbusier compara su diseño para un tapiz del interior del Palacio de Justicia de Chandigarh con la planta de habitaciones de su proyecto para el Hospital de Venecia (figura 98).

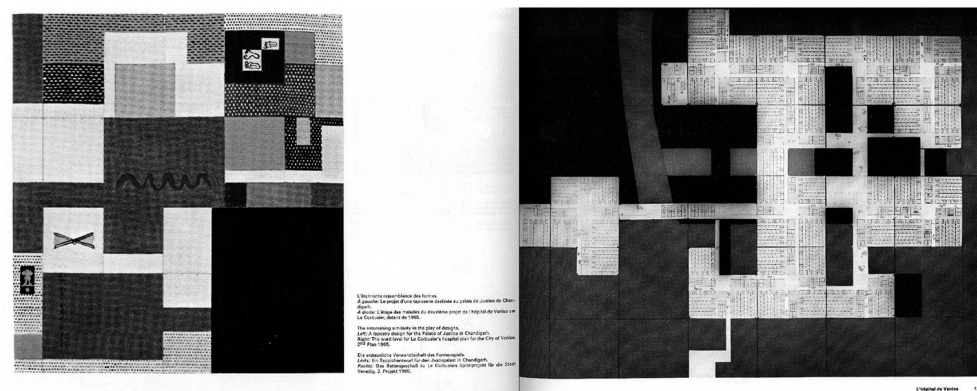


Figura 98. Le Corbusier, comparación entre un tapiz del Palacio de Justicia de Chandigarh y la planta de habitaciones del proyecto del Hospital de Venecia.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 8, 130 y 131, © FLC/ADAGP.

En la *Œuvre complète*, Le Corbusier aduce que el plan de la Villa Shodan «recuerda los recursos de la Villa Savoye de 1929-1930 en Poissy, pero ambientada al estilo tropical, indio y acorde con el calendario Le Corbusier posterior a 1950».⁶⁵⁷ La comparación sugiere que en ambas se apela a los mismos recursos formales, entre la abstracción volumétrica y la plasticidad. Las proporciones de la Villa Shodan son, sin embargo, más cercanas a las del cubo, frente al relativamente escaso 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».⁶⁵⁸

⁶⁵⁷ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 6, 134. (Traducción propia).

⁶⁵⁸ Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*, 105.



Figura 99. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951.

Fuente: Fundación Le Corbusier, fotografía de Christian Staub, © FLC/ADAGP.

En la Villa Shodan de Le Corbusier, al igual que 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. 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 hacia el jardín (figura 99). De manera similar a las villas palladianas, la Villa Shodan se compone de tres estratos sobre el eje vertical: un podio, un *piano nobile* y un elemento de remate. En la fachada orientada al jardín, el *piano nobile* se separa del suelo y se retrae tras la sombra de una pronunciada 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 direccional de la fachada orientada hacia el jardín que remata en el profundo *brise-soleil*. Sobre el eje vertical, se distinguen claramente los elementos soportados respecto a los elementos 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 gravedad. La interacción entre las fuerzas opuestas y equilibradas sobre el eje horizontal y las fuerzas en conflicto sobre el eje vertical resulta en un volumen de proporciones

cúbicas. El *brise-soleil* y el parasol actúan como anillo y corona de remate, frente y sobre el edificio, para marcar lo terminal de la configuración y acentuar la unidad que posee el conjunto (figura 100). «Y la alquimia», había escrito Le Corbusier años atrás, «es entonces este arte quimérico de transmutar masas inertes en un discurso embellecido que hace que la casa sea gloriosa, adorable, etc. [...], riqueza de expresión y de estilo».⁶⁵⁹

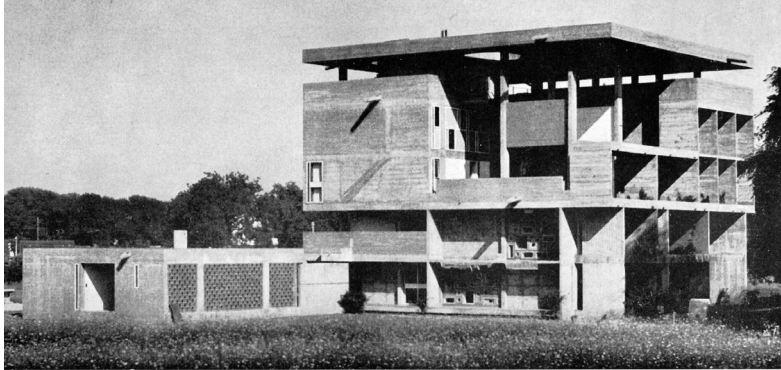


Figura 100. Le Corbusier, Villa Shodan en Ahmedabad, 1951.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 6, 137, © FLC/ADAGP.

⁶⁵⁹ Le Corbusier. «Architecture d'époque machiniste», 329. (Traducción propia).

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.⁶⁶⁰

CARL JUNG

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 espiritual [*un état d'esprit*].⁶⁶¹

OZENFANT y LE CORBUSIER

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 lo más universal y lo más humano 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.⁶⁶²

LE CORBUSIER

La revista *L'Esprit Nouveau*, publicada entre 1920 y 1925, es uno de los principales órganos difusores de los logros e ideales de la corriente artística renovadora que surge en París después de la Gran Guerra. Paul Dermée, Ozenfant, Le Corbusier y su hermano Albert enuncian el propósito de hacer comprender a la sociedad «el espíritu unitario que anima a la pintura europea después de Cézanne, a la literatura después de Mallarmé y Rimbaud y a la música después de Wagner».⁶⁶³ Proclaman el advenimiento de un nuevo espíritu artístico de la vida moderna, apartado de las convenciones de los conservatorios y academias. Primero en la revista y posteriormente en los libros que firma Le Corbusier, aparecen con frecuencia los eslóganes: «una gran época ha comenzado» y «hay un nuevo espíritu de construcción y de síntesis, guiado por una concepción clara».⁶⁶⁴

⁶⁶⁰ Jung, *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, 112.

⁶⁶¹ Ozenfant y Jeanneret, «Vers le cristal», *L'Esprit Nouveau*, n.º 25 (1924): s/n.. (Traducción propia).

⁶⁶² Le Corbusier, *El espíritu nuevo en la arquitectura. En defensa de la arquitectura*, 14. (Traducción propia).

⁶⁶³ *L'Esprit Nouveau*, n.º 1 (Oct 1920):, s/n.

⁶⁶⁴ *Ibíd.*

Los diversos artículos de *L'Esprit Nouveau* dan cuenta del auge que viven las artes escénicas, plásticas y musicales en las primeras décadas del siglo xx, así como del estancamiento generalizado de la producción arquitectónica europea durante el mismo período. En el mismo número de la revista en el que Albert Jeanneret describe las extraordinarias composiciones musicales de Erik Satie e Igor Stravinsky, su hermano (Le Corbusier) se limita a recordar a los arquitectos las reglas básicas de la disciplina.⁶⁶⁵ 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 fase de eclipse total».⁶⁶⁶

Erik Satie y la emancipación musical francesa

Los escritos de Semper invitan a pensar en la estrecha relación entre la música y la arquitectura, dos «artes cósmicas» —autónomas— y sujetas a principios compositivos comparables.⁶⁶⁷ Con ese enfoque en mente, el objetivo de los siguientes párrafos 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 denominaban «maquinista».

La relación entre los ideales artísticos de Le Corbusier y otros artistas de su tiempo ha sido abordada en numerosas ocasiones. En *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941), Sigfried Giedion pone de manifiesto la unidad de espíritu subyacente entre las especulaciones de los físicos matemáticos y las investigaciones de los pintores, escultores y arquitectos del período.⁶⁶⁸ «El secreto de la obra de Le Corbusier», sostiene Giedion, «está en que él es arquitecto, pintor y escultor».⁶⁶⁹ En «Transparencia: literal y fenomenal», Colin Rowe y Robert Slutzky señalan en la misma dirección, estableciendo comparaciones formales sugestivas entre los edificios de Le Corbusier y los cuadros de Gris, Braque y Léger.⁶⁷⁰

Pero, además de ser arquitecto, pintor y escultor, Le Corbusier posee amplios conocimientos musicales e integra en la arquitectura los saberes de esa disciplina artística. Al respecto, en *Problemas de forma, Schoenberg y Le Corbusier* (1999), Teresa

⁶⁶⁵ En el número 4 de *L'Esprit Nouveau*, los artículos de Albert Jeanneret, «Parade», 449-452 y «Le sacre du printemps», 453-456, preceden al artículo «Trois rappels à MM. Les Architectes», 457-470, firmado por Le Corbusier y Saugnier.

⁶⁶⁶ *L'Esprit Nouveau*, n.º 1 (Oct 1920):, s/n.

⁶⁶⁷ Semper, «Teoría de la belleza formal», en *Escritos fundamentales*, 235.

⁶⁶⁸ Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, 428.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, 31.

⁶⁷⁰ Colin Rowe, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999), 155-177.

Rovira se propone demostrar cómo el Purismo y el Dodecafonismo tratan de resolver, de un modo similar, el problema de la construcción de la forma moderna.

Por otro lado, un estudio de James Graham que aproxima a Satie y Le Corbusier pretende demostrar la hipótesis de una rivalidad entre ellos.⁶⁷¹ Sin embargo, la tesis de Graham resulta inverosímil, puesto que las pruebas indican lo contrario. En la opinión de Le Corbusier, Satie era tan importante como Bach y Beethoven para la historia de la música.⁶⁷² 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 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.⁶⁷³

Le Corbusier traslada su residencia a París de forma definitiva en octubre de 1917. Llega 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, marca el inicio del movimiento *Esprit Nouveau* al que los hermanos Jeanneret no tardan en vincularse. *Parade* es una suerte de manifiesto escénico, una declaración pública de los principios e intenciones de los autodenominados «buscadores del espíritu nuevo». En *Parade* se expresan de forma manifiesta los elementos que orientan la búsqueda del estilo de época maquinista que posteriormente emprende 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 manifiesta en las actividades cotidianas de los habitantes de la ciudad.

Los autores de *Parade* combinan música, artes plásticas y danza en una nueva forma de síntesis de las artes. Es una versión enteramente renovada y «a la francesa» de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. El poeta Apollinaire halla en *Parade* el punto

⁶⁷¹ James Graham, «Musique en fer forgé: Erik Satie, Le Corbusier and the Problem of Aural Architecture», *AA Files*, n.º 69 (2014): 3-15.

⁶⁷² Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1926-1946* (Paris: Infolio éditions, 2013).

⁶⁷³ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 12. (Traducción propia).

de partida de una serie de cambios profundos en las artes y costumbres, al ritmo del progreso científico e industrial de la época:

Las definiciones de *Parade* florecen por 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 solo 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 *Esprit Nouveau* 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.⁶⁷⁴

Los miembros de *L'Esprit Nouveau* reconocen en Satie a uno de los primeros buscadores del espíritu nuevo. Para sus seguidores, Satie representa 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 expresan la aspiración del pueblo francés hacia lo puro, simple, definido y ordenado. Satie dice alimentarse únicamente de alimentos blancos, vestir exclusivamente prendas blancas e incluye en sus partituras la indicación de interpretarlas de un modo «blanco», «más blanco» y «aún más blanco de ser posible».⁶⁷⁵ Por eso Cocteau afirma profesar, junto a él, la mayor osadía de su tiempo: ser simples;⁶⁷⁶

⁶⁷⁴ Apollinaire, «Notas del programa», en *Erik Satie's Ballet Parade: an Arrangement for Woodwind Quintet and Percussion with Historical Summary*, de Tracy Doyle, 66-67 (Baton Rouge: Louisiana State University, 2005), 66. (Traducción propia).

⁶⁷⁵ Erik Satie, *A Mammal's Notenook, The Writings of Erik Satie*, ed. Ornella Volta (London: Atlas Press, 1996), 52.

⁶⁷⁶ Jean Cocteau, *Le Coq et l'arlequin: Notes autour de la musique 1918* (Paris: Éditions de la Sirène, 1918), s/n.

y dicta una charla titulada «Acerca del orden considerado como anarquía».⁶⁷⁷ La obra, clara y desprovista de ornamento de la fase purista de Le Corbusier se halla enmarcada en ese espíritu.

Las menciones a Satie son escasas en los escritos de Le Corbusier, pero, cuando lo nombra, lo hace junto a otros músicos a los que sitúa entre los más grandes compositores de la historia. Hemos señalado que, en *Précisions*, emplaza a la obra de Satie a la altura de la de Bach, Beethoven, Mozart, Debussy y Stravinsky. Dos décadas más tarde repite esa comparación en *Le Modulor*.⁶⁷⁸ También lo recuerda por sus «Musiques de ameublement», tan reveladoras del tipo de entretenimientos que busca la población «para evitar encontrarse a solas consigo misma».⁶⁷⁹

Entre los dos hermanos Jeanneret, es a Albert, por ser músico, a quien le corresponde escribir sobre Satie. 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».⁶⁸⁰ 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 esta 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».⁶⁸¹

El impulso de Satie al surgimiento de un arte de espíritu nuevo se afirma en la influencia que ejerce sobre otros músicos de su tiempo, como Debussy, Ravel y el grupo de *Les Six*. El propio Satie explica cómo influyó en Debussy para fomentar el surgimiento de un arte francés emancipado:⁶⁸²

⁶⁷⁷ Jean Cocteau, *Le Coq et l'arlequin*, 1918; «Lettre aux étudiants», *L'Esprit Nouveau*, n.º 18 (Oct 1922): s/n.

⁶⁷⁸ Le Corbusier, *Le Modulor*, 16.

⁶⁷⁹ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 30.

⁶⁸⁰ Jeanneret, «Parade», en *L'Esprit Nouveau*, n.º 4, 449. (Traducción propia).

⁶⁸¹ «Socrate», en *L'Esprit Nouveau*, n.º 9 (Jun 1921): 991. (Traducción propia).

⁶⁸² 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?», en *L'Esprit Nouveau*, n.º 7 (Avr 1921): 833.. La disparatada pero divertida tesis de Satie acerca del origen francés de Richard Wagner no carece de argumentos puesto que el compositor nace en Leipzig, en 1813, precisamente el año en que Napoleón ocupa la ciudad, durante la llamada Batalla de las Naciones.

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.⁶⁸³

Jean Cocteau considera que la partitura musical de *Parade* es «de principio a fin, una obra maestra de arquitectura».⁶⁸⁴ La obra comienza con una parodia de los preludios de Wagner. Mediante esta introducción, Satie hace 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, al estilo de Bach, contrasta con los sonidos difusos, sentimentales, e imprecisos de la música del período romántico.⁶⁸⁵ En el mismo sentido, Le Corbusier dice, ocho años después, aquello de que «preferimos a Bach antes que a Wagner y al espíritu del Panteón antes que a la catedral»⁶⁸⁶. Hasta ese momento de la obra, el escenario permanece oculto detrás de la *Cortina roja* de Picasso, una escena clásica basada en la tradicional perspectiva cónica. El efecto de convergencia de las líneas del piso hacia un punto de fuga en el horizonte resalta el carácter «a la italiana» de la composición.

Al elevarse la *Cortina Roja*, aparecen súbitamente la decoración, los sonidos y las coreografías que Cocteau considera representativos del arte de espíritu nuevo. El sonido esboza otras posibilidades formales alejadas de la armonía, el ritmo y la tonalidad convencionales. 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 período del cubismo sintético y al modo en que Picasso fusiona diversas técnicas pictóricas en una misma tela (figura 28).

Satie recurre al sonido definido e íntimo del piano antes que al conjunto orquestal. No compone para la gran sala de la ópera. Su obra se adapta al ambiente del cabaret, el café-concert y el music hall. La proximidad al público y la absorción y reflexión desigual de las ondas sonoras en esos espacios relativamente reducidos

⁶⁸³ Pierre Daniel Templier, *Erik Satie* (Paris: Éditions Rieder, 1932), 33.

⁶⁸⁴ Henri Collet, «Erik Satie», *L'Esprit Nouveau*, n.º 2 (Nov 1920): 56. (Traducción propia).

⁶⁸⁵ Suárez, *Historia de la música*, 288.

⁶⁸⁶ Le Corbusier, *Urbanisme*, 37.

le inducen a crear un sonido con formas claras, ritmos marcados y detalles definidos que se habrían perdido en escenarios más grandes. Albert Jenneret sostiene 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 emplea 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 quiere decir: construcción, volumen, masas, exploraciones, definición, elección de elementos, estética intrasonora».⁶⁸⁷

Ambos, Albert y Le Corbusier, conocen la máxima de Cézanne 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».⁶⁸⁸

En *Parade*, los bailarines adoptan los gestos y movimientos propios de los rituales de la vida moderna y de las artes escénicas populares. Sus gestos aluden a la acción de conducir un automóvil, pulsar las teclas de una máquina de escribir o viajar en transatlántico, aquellos espejos de la época que Le Corbusier desearía que los arquitectos tuvieran ojos para ver.⁶⁸⁹ El escenario y el vestuario concebidos por Picasso destruyen las leyes de la perspectiva. Las líneas fundamentales y evidentes de los objetos ya no convergen en el horizonte, como en la *Cortina Roja*. Sus formas sugieren anticipadamente la definición lecorbusieriana del espacio indecible, «coronamiento de la emoción plástica, evasión ilimitada de la cuarta dimensión».⁶⁹⁰

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 simultánea del sentido de lo ortogonal y 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 y en los remates y figuras que sobresalen del cuerpo principal, se enuncia la estética que adoptó la Arquitectura Moderna en la línea plástica que inauguró Le Corbusier (figuras 101 y 102).

⁶⁸⁷ Albert Jenneret, «Sur la musique moderne», *L'Esprit Nouveau*, n.º 23 (1923): s/n. (Traducción propia).

⁶⁸⁸ Le Corbusier, «Sur la plastique», *L'Esprit Nouveau*, n.º 1 (Oct 1920): 38-48.

⁶⁸⁹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 69-117.

⁶⁹⁰ Le Corbusier, «L'espace indicible», *L'Architecture d'aujourd'hui* (1946): 17.

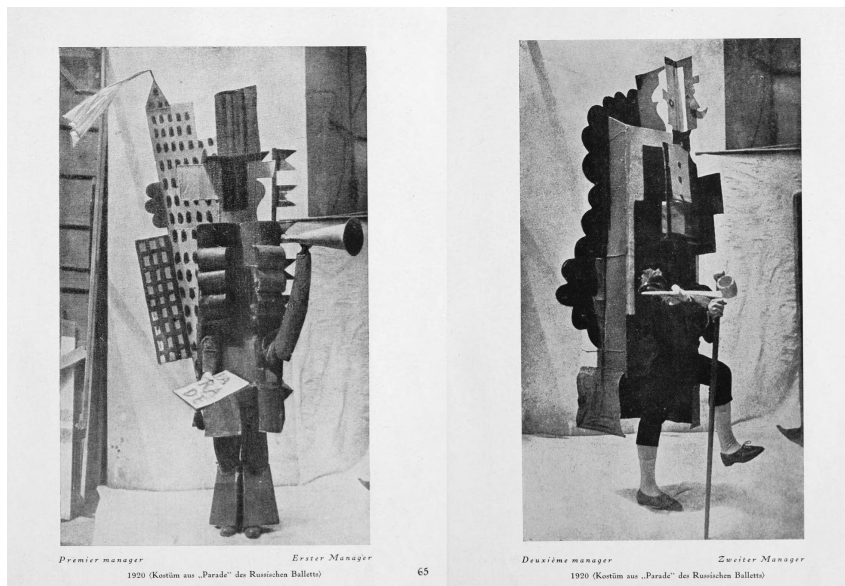


Figura 101. Pablo Picasso, vestuario de los pregoneros para el ballet *Parade*, 1918.
Fuente: Maurice Raynal, *Picasso* (München: Delphin – Verlag, 1921), 65 y 66, © Succession Picasso 2025.

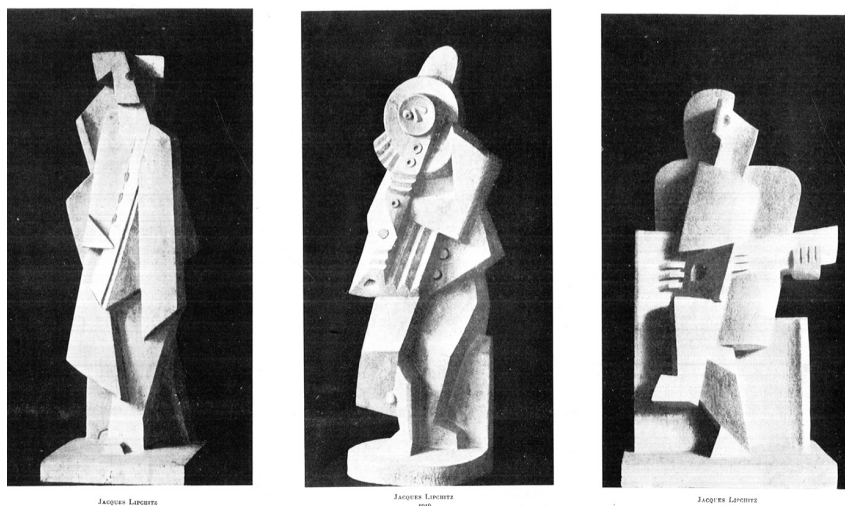


Figura 102. Jaques Lipchitz, esculturas, 1919.
Fuente: *L'Esprit Nouveau*, n.º 2 (Nov 1920): 169-182.

Una nueva concepción del tiempo y el espacio

El aporte de Satie al arte musical es comparable al que ejerce Picasso en el ámbito de la pintura. Además de incentivar la búsqueda de formas musicales definidas y puras, Satie abre el camino hacia la exploración de nuevas posibilidades de representación del tiempo y el espacio. Reacciona con ironía ante la extraordinaria complejidad y duración de los dramas del período romántico. Propone temas de extensión ilimitada y también composiciones exageradamente cortas y sencillas respecto a las costumbres de la época. En *Vexations* (1893), cuya partitura consta de solo dieciocho notas, desafía las convenciones al sugerir que el motivo se repita ¡840 veces! En *Embryons Desséchés* (1913), extiende con humor las cadencias finales caricaturizando los cierres apoteósicos de las sinfonías alemanas. En *Descriptions Automatiques* (1913), emplea unos indicadores de tempo alejados de lo establecido: «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».⁶⁹¹

Satie explora los límites entre los mecanismos musicales y espaciales. Sus creaciones sonoras aluden reiteradamente a la forma visible, lo que lleva a Man Ray a decir que es el único músico que tiene ojos. Le interesa la arquitectura gótica. Se sabe que es un lector aplicado del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de Viollet-le-Duc y que, a la edad de veinte años, compone sus cuatro *Ojivas* (1886), considerando la geometría de los arcos apuntados de la catedral de Notre-Dame.⁶⁹²

Con frecuencia se destaca el carácter atmosférico de las *Gymnopédies* (1888). En ellas, la alternancia entre escalas modales mayores y menores produce un efecto de tensión inusual. La relación de fuerzas es más dinámica de lo habitual 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 si se tratara de una escultura observada desde tres ángulos distintos (figura 103).⁶⁹³ Esa inusual manera de entender la afinidad entre sensaciones visuales y sonoras reaparece en la obra *Trois morceaux en forme de poire* (1903) y, aún con mayor audacia, en *Musique d'ameublement* (1917).

Además de músico, Satie es un hábil dibujante. Sabe representar visualmente, en sus ilustraciones, los mismos motivos que le inquietan en el campo sonoro (figura 104). Publica con regularidad, en la sección de anuncios clasificados de la prensa, sus propios bosquejos de casonas de hierro, trenes, veleros, aviones y

⁶⁹¹ Erik Satie, *A Mammal's Notenook, The Writings of Erik Satie*, 51-54. (Traducción propia).

⁶⁹² Graham, «Musique en fer forgé», 3-15.

⁶⁹³ Erik Satie, *3 Gymnopédies & 3 Gnossiennes for the piano* (London: Alfred Publishing Co. Inc., 1993), 4.

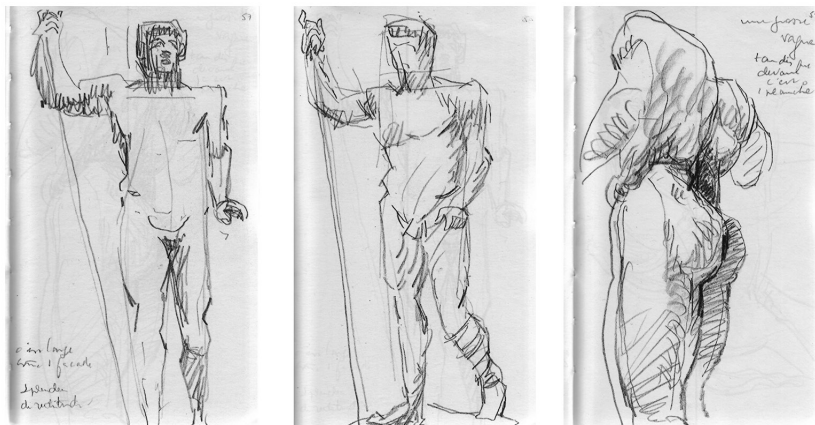


Figura 103. Le Corbusier, dibujos de la estatua de un príncipe helenístico, 1911.

Fuente: Le Corbusier, *Voyage d'Orient Carnets*, 1987, 55-59, © FLC/ADAGP.

castillos feudales fantásticos.⁶⁹⁴ En «Dibujo de un castillo inexistente», de fecha desconocida, ofrece un edificio en forma de zigurat, similar a la configuración del Museo Mundial del Mundaneum que Le Corbusier proyecta, por encargo de Paul Otlet, en 1929. Esta coincidencia podría carecer de importancia si no fuera porque expresa un interés compartido entre el compositor y el arquitecto por las formas de crecimiento ilimitado (figura 105). Así, en el conjunto de pequeñas piezas denominadas *Música de revestimiento* [*Musique d'Ameublement*],⁶⁹⁵ compuestas en 1917, 1920 y 1923, Satie concibe la posibilidad de crear obras musicales sin una duración preestablecida. 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».⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ Satie, *A Mammal's Notebook, The Writings of Erik Satie*, 167-180.

⁶⁹⁵ 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 adecuadas.

⁶⁹⁶ Satie, *A Mammal's Notebook, The Writings of Erik Satie*, 215. (Traducción propia).

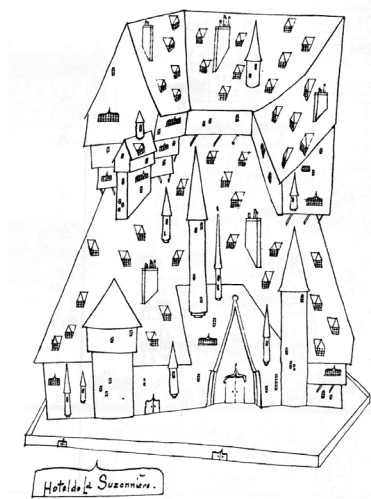


Figura 104. Erik Satie, Hotel de La Suzonnière, ca. 1893.

Fuente: Satie, *A Mammal's Notebook: The Writings of Erik Satie*, 1996, 178.

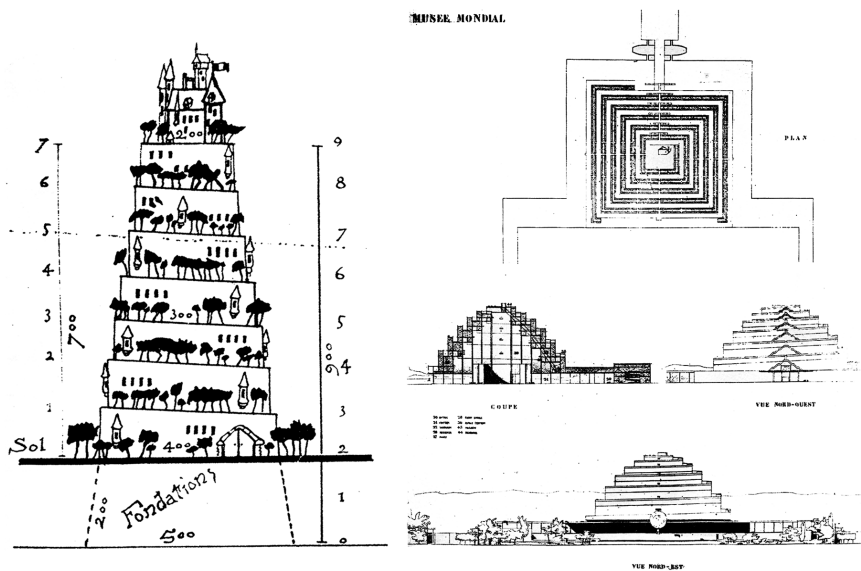


Figura 105. Izquierda: Satie, Dibujo de un castillo inexistente, s/f. Derecha: Le Corbusier, propuesta para el Museo Mundial del Mundaneum, Ginebra.

Fuente: Izquierda, Satie, *A Mammal's Notebook: The Writings of Erik Satie*, 1996, 177. Derecha, Le Corbusier, *Œuvre complète*, vol. 1, 193, © FLC/ADAGP.

La exploración de Satie en sus composiciones musicales de extensión indeterminada es formalmente comparable y cronológicamente contigua a la que inicia Le Corbusier en el Museo Mundial del Mundaneum y retoma en los estudios para museos de crecimiento ilimitado que precedieron al proyecto para un hospital en Venecia (1964-1965). 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; es decir, como una entidad sin un principio ni un fin preestablecidos. Su estructura formal es la de un agregado de partes entretejidas, 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. Son formas de tejido – texturas– más que cuerpos claramente definidos, las representaciones pictóricas de Picasso y Braque, el montaje narrativo de la novela *Ulises* (1922) de James Joyce, el montaje narrativo de la película *Entr'acte* (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.

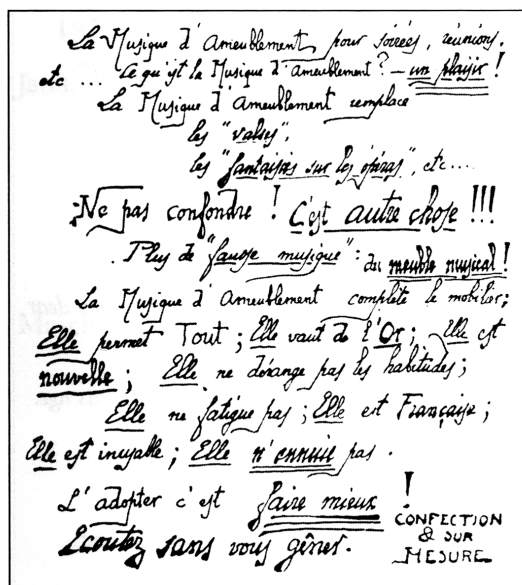


Figura 106. Erik Satie, instrucciones para *Música de revestimiento*.
Fuente: Satie, *A Mammal's Notebook: The Writings of Erik Satie*, 13.

El proyecto *Música de revestimiento* pretende trascender la dimensión sonora. Es un llamado a percibir la experiencia musical en términos espaciales (figura 106). 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 del espacio interior.⁶⁹⁷ En un inusual juego de sinestesia, Satie concibe la textura del sonido como si se tratara de un atributo adherido a las paredes de la habitación.

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 ni un fin, sino que es potencialmente infinita. De hecho, el primer acorde de la partitura produce un efecto conclusivo y no el que se esperaría que surja 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. En el proyecto *Música de revestimiento*, Satie explora el equivalente musical al *Plan libre* que Le Corbusier introduce en la arquitectura por esa misma época.⁶⁹⁸

En la Villa Stein (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 repara-te por toda la casa una escala constante, un ritmo, una cadencia reparadora».⁶⁹⁹ El nuevo plan concebido por Le Corbusier independiza al esquema espacial del

⁶⁹⁷ *Ibíd.*, 213.

⁶⁹⁸ 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* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996).

⁶⁹⁹ Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, vol. 1, 140.

orden definido por los elementos del esqueleto estándar (figura 107). Es una visión alternativa frente al antiguo *Plan Paralyisé*. 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 y descomponible de la Arquitectura Moderna, en la que el proyecto resulta de la superposición y coordinación mutua de diversos subsistemas que operan de manera independiente, en oposición al carácter monolítico de la arquitectura tradicional.⁷⁰⁰

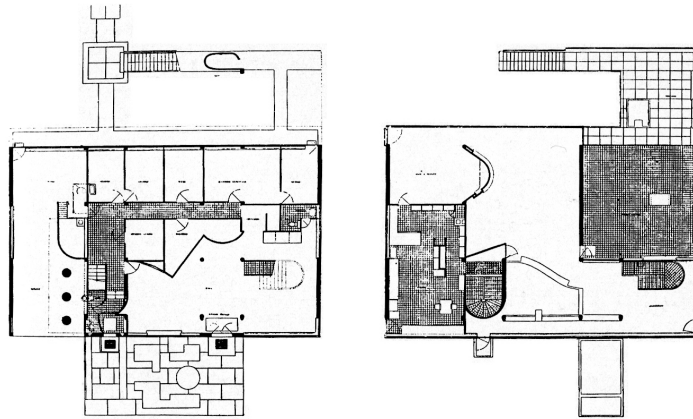


Figura 107. Le Corbusier, Villa Stein, Garchés, 1927.

Fuente: Le Corbusier, *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, 2013, vol. 1, 142, © FLC/ADAGP.

A juicio de Le Corbusier, la búsqueda de una arquitectura de época maquinista no puede limitarse a alterar la fachada de los edificios, como es la tendencia en la arquitectura Modernista de principios de siglo, desplegada en torno a la figura de Otto Wagner. Al contrario, él objeta a sus colegas el restringirse a cambiar la «epidermis o pelaje de las cosas» sin pensar en el conjunto. En su opinión, la innovación debe ser total. Ha de inventarse una nueva manera de pensar el espacio; concebir un «nuevo plan» que libre a la arquitectura de la subyugación a los «estilos» del pasado.⁷⁰¹ Conociendo las innovaciones de sus coetáneos en el campo de la pin-

⁷⁰⁰ Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993), 144.

⁷⁰¹ Le Corbusier, «Architecture d'époque machiniste», 334.

tura y la música, Le Corbusier considera que este nuevo plan debe 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.**⁷⁰²

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.⁷⁰³ Se valen del concepto de «transparencia fenomenal» para describir el efecto perceptible que tiene 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».⁷⁰⁴ 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 cómo 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».⁷⁰⁵

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

⁷⁰² *Ibíd.*, 331. (Traducción propia y énfasis añadido).

⁷⁰³ Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge: MIT Press, 1976), 157.

⁷⁰⁴ Colin Rowe, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, 163.

⁷⁰⁵ Rowe, «The Mathematics of the Ideal Villa», 18-19.

arquitectónica. Ambos son acordes con 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 emplean Stravinsky y Satie, introducen una dimensión dinámica inédita al cosmos musical mediante la superposición de múltiples voces o líneas de tiempo.⁷⁰⁶ Musicalmente, varias líneas de tiempo pueden transcurrir a la vez. En la experiencia de la «repetición simultánea», el tiempo se libera de su condición unidimensional y absoluta, tal como se percibe en la naturaleza, y se abre en varios ejes horizontales combinados. El cambio inesperado de tonalidad produce un efecto definible como de aceleración o desaceleración, o como una sensación de desplazamiento. Se ha llegado a especular sobre la introducción de la noción de espacio en ese tipo de formas musicales.⁷⁰⁷ 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.⁷⁰⁸

Le Corbusier trata el tema de la tectónica con el mismo espíritu innovador con el que Stravinsky y Satie abordan la tónica musical. Imagina la arquitectura desde una nueva concepción espacio-temporal. Así, a mediados del siglo xx, la arquitectura pasa a ocupar el lugar que acaba de dejar atrás la música en su huida hacia la tonalidad abierta y la tonalidad libre. Se cumple el presagio semperiano, anunciado en su *Teoría de la belleza formal*, sobre la posibilidad de «tratar el tema de la tectónica desde una perspectiva estático-dinámica».⁷⁰⁹ Pero, al tratar la tectónica desde una perspectiva estático-dinámica, las normas tradicionales de la composición arquitectónica, de naturaleza geométrica, dejan de ser suficientes. Una arquitectura que deja de constituirse desde la noción euclidiana del espacio demanda la instauración de nuevas reglas. **De ahí la necesidad de incorporar en**

⁷⁰⁶ *La consagración de la primavera* (1913) de Igor Stravinsky marca 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: «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, «Le sacre du printemps», *L'Esprit Nouveau*, n.º 4, «The Mathematics of the Ideal Villa», en *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge: MIT Press, 1976), 157.

⁷⁰⁷ Ver el artículo «De la Recherche de Nouvelles Conventions de Typographie Musicale», en *L'Esprit Nouveau*, n.º 4 (Jan 1921): 419-422.

⁷⁰⁸ Semper, «Teoría de la belleza formal», en *Escritos fundamentales*, 235.

⁷⁰⁹ *Ibíd.*

la composición arquitectónica un sistema de reglas dinámico, análogo al centro tonal que los músicos han empleado en Occidente durante los últimos tres siglos. Ese es el diseño del sistema Modulor, al que Le Corbusier compara con el sistema de la tonalidad musical cuando escribe: «¿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?». ⁷¹⁰

La actualización de las reglas compositivas de la arquitectura conforme al espíritu de una época maquinista (década de 1940)

A partir de estos principios brotan 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. ⁷¹¹

GOTTFRIED SEMPER

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 al 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. ⁷¹²

LE CORBUSIER

Nuestros dos protagonistas afirman 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». ⁷¹³ 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 desafío de rastrear los puntos de contacto entre ellas para «tratar el tema de la tectónica desde una perspectiva estático-dinámica». ⁷¹⁴

El concepto de arquitectura que posee Le Corbusier concuerda con ese diseño. Su comprensión del fenómeno arquitectónico es de índole dinámica, tal como lo manifiesta desde sus primeros escritos. En el artículo «L'illusion des plans», del

⁷¹⁰ Le Corbusier, *Le Modulor*, 16-17. (Traducción propia).

⁷¹¹ Semper, «El estilo, Tomo I, Prolegómenos», en *Escritos fundamentales*, 271.

⁷¹² Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 12.

⁷¹³ Semper, «Teoría de la belleza formal», en *Escritos fundamentales*, 234.

⁷¹⁴ *Ibíd.*, 235.

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». ⁷¹⁵

La Villa Adriana, la Acrópolis de Atenas, la Casa del Poeta Trágico y el Foro de Pompeya son algunos de los referentes históricos desde los que imagina la viabilidad de un nuevo modo de concebir el ordenamiento espacial en la arquitectura; uno que conlleve, paralelamente, las ideas de orden y dinamismo. Acerca de la Casa del Poeta Trágico, afirma que, en ella, «todo tiene su eje, pero sería difícil trazar 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». ⁷¹⁶

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 considera ser el *Plan Paralysé* de la arquitectura convencional (figura 108), ⁷¹⁷ y a proponer, posteriormente, en 1946, una actualización de las reglas compositivas de la disciplina, con el *Modulor*. El *Plan libre* invita a superar la condición inmóvil de las reglas anteriores porque, como insiste su creador: «La arquitectura se juzga con los ojos que ven, con la cabeza que gira y 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**». ⁷¹⁸

⁷¹⁵ *L'Esprit Nouveau*, n.º 15 (1922): 1779-1780. (Traducción propia).

⁷¹⁶ *Ibíd.*, 1774-1775. (Traducción propia).

⁷¹⁷ 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*, 45.

⁷¹⁸ Le Corbusier, *Le Modulor*, 74-75. (Traducción propia y énfasis añadido).

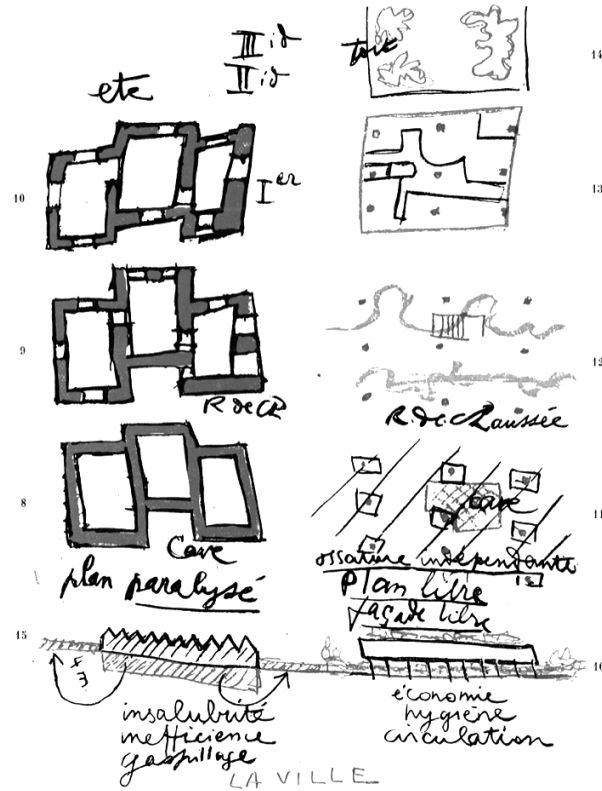


Figura 108. Le Corbusier, Plan libre, 1930.

Fuente: Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, 45, © FLC/ADAGP.

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.⁷¹⁹

ALAN COLQUHOUN

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 la sistematización de sus reglas. 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 continuación, 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?». ⁷²⁰

El Modulor pretende convertirse en ese utensilio. Como sistema capaz de asegurar la unidad de la obra, su función equivale a la que cumple el centro tonal en el campo de la música. Con él, Le Corbusier se propone 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. ⁷²¹

Es curioso que el intento de introducir un recurso análogo al centro tonal, tan familiar para la música en occidente desde hace siglos, se produzca precisamente cuando los músicos han decidido superarlo, al considerarlo desgastado. En las creaciones de Stravinsky, Schönberg y Satie, la música se adentra en otros niveles de dinamismo algunos años antes de que Le Corbusier conciba el Modulor. Durante siglos, la tonalidad permitió alcanzar un grado de unidad en la obra musical mediante la jerarquización en torno a la tónica. Finalmente, este recurso se considera agotado después de Richard Wagner. No hay 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, y 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*, las partes de cada pieza musical se agrupan, se suceden, se yuxtaponen o superponen

⁷¹⁹ Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism*, 68.

⁷²⁰ Le Corbusier, *Le Modulor*, 16-17. (Traducción propia).

⁷²¹ Le Corbusier, *Modulor 2*, 154.

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 contemple el empleo de un recurso análogo al centro tonal, precisamente en un momento en que los músicos han decidido superarlo. Sin embargo, con el Modulor se introducen también a la arquitectura las propiedades dinámicas de la tonalidad abierta y del contrapunto disonante. De manera análoga al *Plan libre*, el arte contrapuntístico musical, sumado a la superación de la tonalidad, se gesta como una manera de otorgar mayor libertad y movimiento a la construcción de tensiones y resoluciones armónicas en la obra.

La escritura musical armónica y la contrapuntística tienen énfasis distintos. La primera se construye a partir de relaciones de tipo aritmético y geométrico entre las frecuencias sonoras, mientras que la segunda se centra en la interacción melódica —en la textura dinámica— y solo 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, las relaciones 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.⁷²² Es probable que Le Corbusier tuviera esto en mente cuando decide llamar «textúrica» [*texturique*] y «acústica visual» al tipo de armonía que posibilita este sistema.⁷²³ Al igual que en la armonía musical contrapuntística, el Modulor se basa en la posibilidad de incorporar relaciones dinámicas al antiguo repertorio de reglas arquitectónicas, consideradas estáticas, como son las reglas de orden aritmético y geométrico.

Mediante el uso del Modulor, todos los elementos visibles del edificio pueden estar en una misma gama de medidas armónicas, sin importar el modo ni el orden secuencial en que son percibidos. No importa si se ven de manera frontal o en escorzo. Tampoco afecta si el observador está en quietud o en movimiento. Le Corbusier observa que el Modulor «es apto para unificar la textura de la obra arquitectónica dándole la firmeza interna, que es la propia salud».⁷²⁴

⁷²² Le Corbusier, *Le Modulor*, 164.

⁷²³ Le Corbusier, *Modulor 2*, 153.

⁷²⁴ Le Corbusier, *Le Modulor*, 225. (Traducción propia).

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 referencial.⁷²⁵ En la tradición musical europea ese centro puede ser cualquiera de las doce notas de la gama temperada (do-do#-re-re#-mi-fa-fa#-sol-sol#-la-la#-si). Según cuál sea el centro referencial de la progresión, se consideran dos modalidades musicales fundamentales: las denominadas escalas mayores y menores. Las relaciones e intervalos entre los elementos de las escalas mayores y menores suelen representarse gráficamente en los llamados círculos de quintas (figura 109).

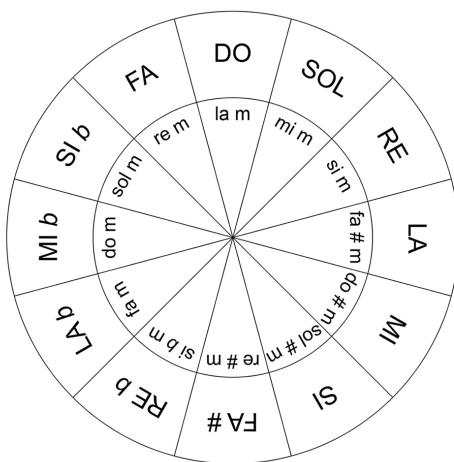


Figura 109. Representación gráfica de las relaciones e intervalos entre los elementos de las escalas mayores y menores en el doble círculo de quintas.

Fuente: elaboración propia.

También en el Modulor se contemplan dos series distintas, denominadas serie azul y serie 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 áurea: $182,8378... / 113 = \Phi$ (figura 110).

⁷²⁵ En matemáticas una progresión armónica es una sucesión de números cuyos recíprocos forman una sucesión aritmética.

La diferencia matemática entre las series del Modulor y las escalas musicales diatónicas tradicionalmente empleadas en la música de Occidente radica en el factor de la progresión adoptado. En las escalas musicales diatónicas, el factor de la progresión es la constante geométrica $^{12}\sqrt{2}$, que resulta de dividir una octava en doce semitonos, con iguales razones geométricas entre las frecuencias sonoras de los intervalos. El 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*.⁷²⁶

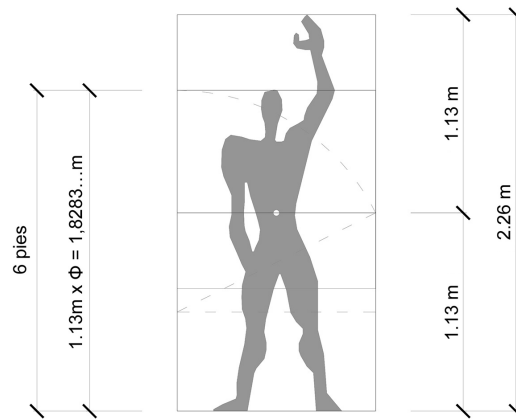


Figura 110. Centros de referencia del sistema Modulor.

Fuente: elaboración propia a partir de los dibujos de Le Corbusier en *Modulor 2*, 1953.

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* de Euclides (330 a.C. a 275 a.C.). Las series áureas tienen la particularidad de cumplir simultáneamente principios geométricos y aritméticos, porque el cuadrado de Φ es igual a la suma de Φ más la unidad ($\Phi^2 = \Phi + 1$). Esta propiedad ofrece 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 Modulor son, por lo tanto, sus extraordinarias propiedades combinatorias.** En ellas se asienta la armonía «textórica», la «acústica visual» de la composición.⁷²⁷

⁷²⁶ Platón, *Diálogos VI. Filebo, Timeo y Critias*, 179.

⁷²⁷ Le Corbusier, *Modulor 2*, 153.

Como se ha mencionado, las dimensiones armónicas del Modulor se obtienen de la combinación del número Φ y de una determinada dimensión referencial preestablecida. Siendo x la dimensión referencial, se obtiene la siguiente 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 varios ensayos, y con el objetivo de que su utilidad sea universal, Le Corbusier elige como base para el desarrollo de la progresión una dimensión de 113 cm, basada en el sistema métrico decimal. Esto se debe a que, al aplicar el factor Φ al siguiente término de la sucesión, se obtiene:

$$113 \cdot \Phi^1 = 182,8378... \text{ cm.}$$

dimensión que, en la práctica, equivale a 6 pies del sistema imperial, facilitando así la conversión y permitiendo el uso del sistema de medidas Modulo tanto en los países que emplean el sistema internacional como los que utilizan el sistema imperial (figura 111).

A partir de la dimensión base $x=113$ cm, que en el sistema Modulor corresponde a la altura del ombligo de una persona de 6 pies de estatura, Le Corbusier define una primera progresión geométrica continua, denominada Serie Roja, y, respecto al doble de esa dimensión, o la altura de la mano extendida sobre la cabeza, establece una segunda progresión, a la que llama Serie Azul.

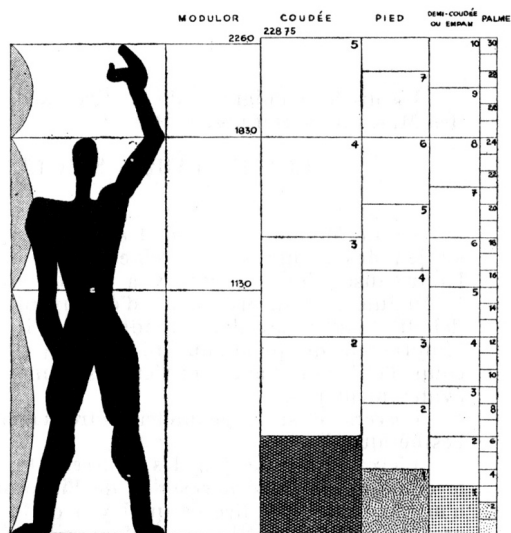


Figura 111. Le Corbusier, equivalencia de medidas del sistema Modular en centímetros, codos y pies, 1953.

Fuente: Le Corbusier, *Modulor 2*, 1953, 59, © FLC/ADAGP.

Así, si $x = 113 \text{ cm}$ y $\Phi = 1 + \sqrt{5} / 2$, se obtienen los siguientes datos con los que se desarrolla el sistema:

Altura del ombligo: $x = x \cdot \Phi^0 = 113 \text{ cm}$

Estatura: $x \cdot \Phi^1 = 182,8378... \text{ cm}$, equivalente a 6 pies

Altura de la mano extendida sobre la cabeza: $2x = 2x \cdot \Phi^0 = 226 \text{ cm}$

En las expresiones algebraicas $113 \cdot \Phi^n$ y $226 \cdot \Phi^n$ se incluyen todos los valores infinitos de la Serie Roja y la Serie Azul. Una parte de estos valores, comprendida entre los 0,6 cm y los 95.280,7 cm, está publicada en la página 84 de *El Modulor* (figura 112).

DEMONSTRATION : VALEURS ET JEUX							
VALEURS							
<i>Les valeurs numériques illimitées :</i>							
VALEURS EXPRIMÉES EN SYSTEME METRIQUE				VALEURS EXPRIMÉES 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				
5.300,8	53,10	10.619,6	106,19				
3.281,6	32,81	6.563,3	65,63				
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" 996 (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	LE POUCE	2 % 539		
1,5	0,01	3,0	0,03	LE PIED	30 % 48		
0,9		1,8	0,01				
0,6		1,1					
etc...		etc...					

Figura 112. Le Corbusier, tabla de valores del sistema Modulor, 1950.

Fuente: Le Corbusier, *Le Modulor*, 1950, 84, © FLC/ADAGP.

La siguiente ilustración, publicada en *El Modulor*, muestra la correspondencia entre algunas de las dimensiones obtenidas para las dos series del sistema, las medidas de una persona y la altura de los objetos con los que interactúa en el espacio. Se observa el surgimiento de un gran número de dimensiones correspondientes a las medidas estándar de los objetos útiles al ser humano. El sistema se muestra eficaz, ya que revela una «textura» coherente entre los valores Modulor y el cuerpo (figura 113).

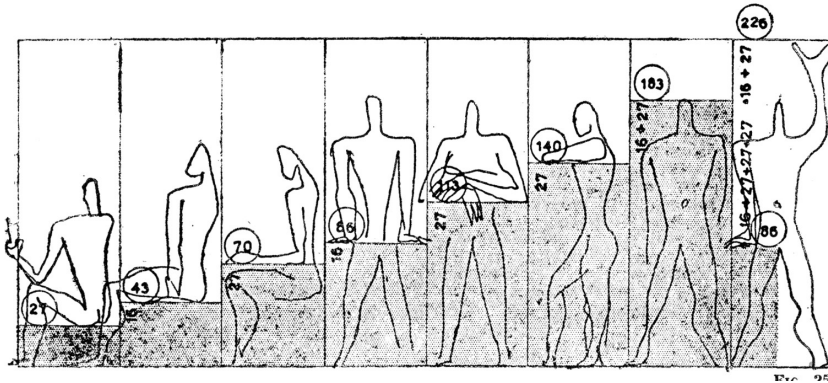


Figura 113. Le Corbusier, dimensiones del sistema Modulor y su relación con el cuerpo humano.

Fuente: Le Corbusier, *Le Modulor*, 1950, 67, © FLC/ADAGP.

Ajustes a la tabla Modulor publicada en 1950

La tabla de valores numéricos del Modulor presenta algunos errores matemáticos. Al parecer, el método empleado en los cálculos careció de exactitud. Hoy en día es fácil obtener los valores exactos utilizando una calculadora básica o una hoja de cálculo. El software de hojas de cálculo en sistemas binarios de 8 bits (como las computadoras actuales) es confiable hasta el decimoquinto decimal. Es probable que Le Corbusier realizara los cálculos con un método más restringido, seguramente utilizando solo 6 decimales, y con procedimientos geométricos y aritméticos limitados; posiblemente con una regla de cálculo, como era habitual en su época. El hecho es que los valores publicados en *El Modulor* en 1950 son incorrectos. A continuación, se presenta 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 se encuentran los valores correctos. En la columna de la derecha, se indica la diferencia entre unos y otros (figura 114).

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			

Figura 114. Tabla de valores del sistema Modulor. A la izquierda, los valores corregidos y a la derecha los valores publicados en 1950.

Fuente: elaboración propia.

Propiedades combinatorias del sistema Modulator

Las dos series Modulator sobresalen matemáticamente respecto a las escalas musicales gracias a las propiedades combinatorias del número Φ . Le Corbusier llega a la conclusión de que lo más destacado del Modulator son las posibilidades de combinar los valores de ambas series en la ordenación y compartimentación del espacio. En las propiedades combinatorias del sistema 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».⁷²⁸

Antes de emplear el Modulator en sus proyectos de arquitectura, él y tres de sus colaboradores: Gérald Hanning, Hervé de Looze y Jean Préveral, ensayan sus propiedades combinatorias en una serie de composiciones a las que bautizan con el nombre de juegos de paneles [Jeu des panneaux].⁷²⁹ Seis grupos de juegos de paneles aparecen publicados en el capítulo 3 de *El Modulator* (figura 115).

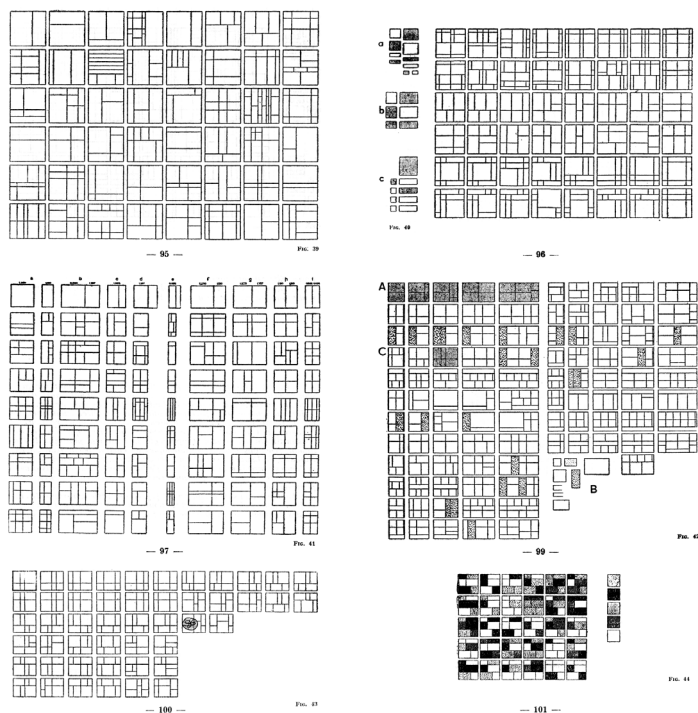


Figura 115. Le Corbusier, seis grupos de paneles publicados en 1950.

Fuente: Le Corbusier, *Le Modulator*, 1950, 95-101, © FLC/ADAGP.

⁷²⁸ Le Corbusier, *Le Modulator*, 68. (Traducción propia).

⁷²⁹ *Ibíd.*, 94-103.

No se conocen más que esos seis grupos de juegos de paneles.⁷³⁰ En ellos se puede apreciar que los ensayos combinatorios de Le Corbusier y su equipo son de naturaleza empírica, sin que se emplee una metodología lógica-inductiva completa que permita elevar a conocimientos generales los resultados obtenidos. El análisis combinatorio del juego de paneles queda, desde entonces, como una de las tareas pendientes para quienes se propongan continuar el estudio abstracto-geométrico del Modulor.

Todos los paneles de los seis grupos publicados se obtienen de la división de un cuadrado, o un rectángulo, empleando combinaciones de un conjunto de hasta ocho 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 , entonces obtenemos los siguientes valores para los ocho elementos del conjunto $\{A, B, C, D, E, F, G, H\}$ (figura 116):

$$\begin{aligned} A &= \Phi^1 L / 2 & B &= \Phi^0 L / 2 \\ C &= \Phi^1 L / 2 & D &= \Phi^2 L / 2 \\ E &= \Phi^3 L / 2 & F &= \Phi^4 L / 2 \\ G &= \Phi^5 L / 2 & H &= \Phi^6 L / 2; \end{aligned}$$

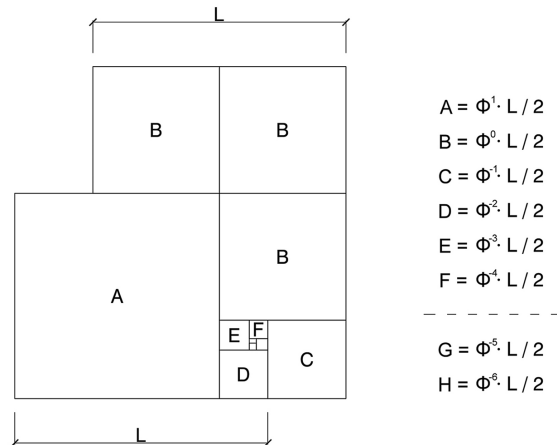


Figura 116. Representación gráfica del conjunto de ocho valores sucesivos de la serie Modulor empleados en los juegos de paneles.

Fuente: elaboración propia.

⁷³⁰ En el registro de los archivos de la Fundación Le Corbusier de París (junio de 2018), no se hallaron otros documentos relativos a los juegos de paneles del Modulor.

Descripción de los seis grupos de juegos de paneles publicados en *El Modulor* (1950)

La figura 39 de *El Modulor* presenta 48 composiciones de juegos de paneles, todas ellas derivadas de la división de un cuadrado. De estas composiciones, se obtienen los siguientes cinco valores de la Serie Roja: A, B, C, D, E; y los siguientes cuatro valores de la Serie Azul: 2C, 2D, 2E, 2F. Las composiciones número 8, 11 y 13 incluyen valores residuales, denominados «R», que son ajenos al sistema.

La figura 40 de *El Modulor* presenta 48 composiciones de juegos de paneles, todas derivadas de la división de un cuadrado. Se emplea un conjunto máximo de siete valores del sistema, y las combinaciones utilizadas son más regulares que las ensayadas en los juegos de paneles de la figura 39. Los siguientes seis valores corresponden a la Serie Roja: A, B, C, D, E, F; y los siguientes siete valores a la Serie Azul: 2B, 2C, 2D, 2E, 2F, 2G, 2H. No se presentan valores residuales «R» ajenos al sistema Modulor.

La figura 41 de *El Modulor* presenta 90 composiciones de juegos de paneles. Estas se derivan de la división de distintos cuadrados y rectángulos (rectángulo 1:2, rectángulo áureo y rectángulo Φ :2). En la mayoría de los casos se emplea un conjunto máximo de seis valores del sistema, excepto en las composiciones número 42, 46 y 86, en las que el conjunto de elementos incluye siete valores. Los siguientes seis valores corresponden a la Serie Roja: A, B, C, D, E y F; y los siguientes cinco valores a la Serie Azul: 2A, 2B, 2C, 2D, 2E. Además, se obtiene un valor compuesto por la suma de dos valores de la Serie Roja: C+E. No se presentan valores residuales «R» ajenos al sistema Modulor.

La figura 42 de *El Modulor* presenta 101 composiciones de juegos de paneles. Estas se derivan de la división de distintos cuadrados y rectángulos (rectángulo 1:2, rectángulo áureo y rectángulo Φ :2). Se emplea un conjunto máximo de ocho valores del sistema. Los siguientes cuatro valores corresponden a A, B, D y G de la Serie Roja; y los siguientes siete valores corresponden a 2A, 2B, 2C, 2D, 2E, 2F y 2G de la Serie Azul. Además, se obtienen los siguientes valores compuestos: 4B, 4C, 4D, 5D y B+3E. No se presentan valores residuales «R» ajenos al sistema Modulor.

La figura 43 de *El Modulor* presenta 48 composiciones de juegos de paneles. Estas se derivan de la división de rectángulos de razón Φ :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 se obtienen valores equivalentes a los de la Serie Azul. Tampoco se presentan valores residuales «R» ajenos al sistema Modulor.

La figura 44 presenta 30 composiciones de juegos de paneles. Todas se derivan 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 se obtienen valores de la Serie Roja. Tampoco se presentan valores residuales «R» ajenos al sistema Modulor.

Datos que arroja el estudio de los seis grupos de juegos de paneles publicados en *El Modulor* (1950)

Las seis figuras publicadas en *El Modulor* reúnen un total de 365 paneles cuadrados y rectangulares (figura 115). En ellos se emplea un conjunto máximo de ocho valores sucesivos de la serie, concretamente el conjunto {A, B, C, ..., H} (figura 116). En los seis grupos de paneles publicados en 1950 se identificaron no más de 14 combinaciones para la compartimentación de la superficie utilizando los valores del conjunto {A, B, C, ..., H} (figura 117).

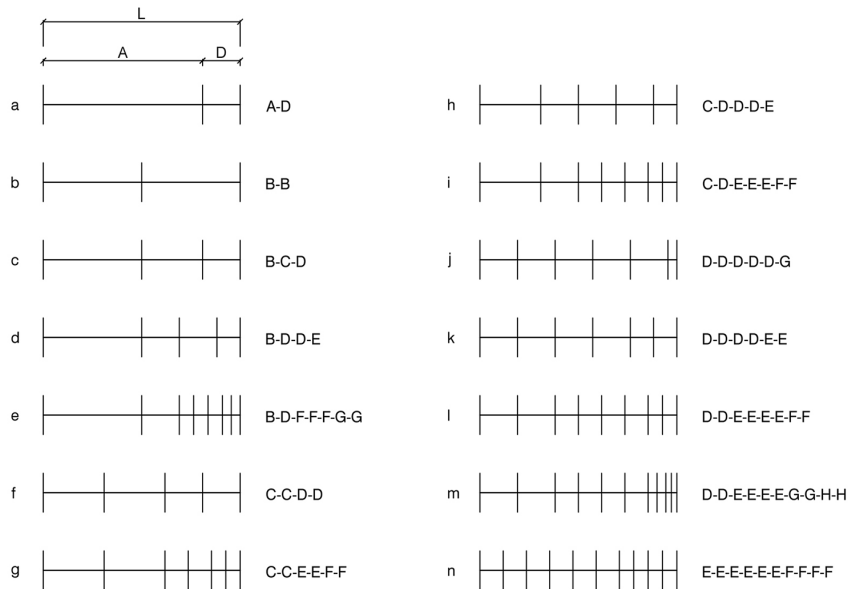


Figura 117. Las 14 particiones de un segmento halladas en los juegos de paneles cuadrados publicados en *El Modulor*, en 1950.

Fuente: elaboración propia.

El juego combinatorio de valores del sistema emparenta «textúricamente» a todos los edificios resueltos con el Modulo. Todas las combinaciones de valores Modulo presentes en una planta tipo de la Unité d'habitation à Marseille ya habían sido 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 (figura 118). La combinación C+D+3E+2F atraviesa el área de aseos de los departamentos tipo de la Unité, así como el sencillo interior del Petit Cabanon (figuras 118 y 119).

La planta de una obra pequeña, como el Petit Cabanon, se resuelve mediante la compartimentación de la superficie conforme a alguna de las 14 combinaciones presentes en los 365 paneles publicados en *El Modulor*. Son las combinaciones: A+D; 2C+2D; C+D+3E+2F y 2C+2E+2F. Sin embargo, también aparecen otras combinaciones, como B+3E+2F y 3D+3E+F, que no se encuentran en ninguno de los seis grupos de juegos de paneles publicados (figura 119). Se comprueba que existen otras combinaciones de valores Modulor no descubiertas en los juegos de paneles ¿Cuántas construcciones «textúricas» son posibles en el juego de paneles? ¿Cuáles son los límites combinatorios del sistema?

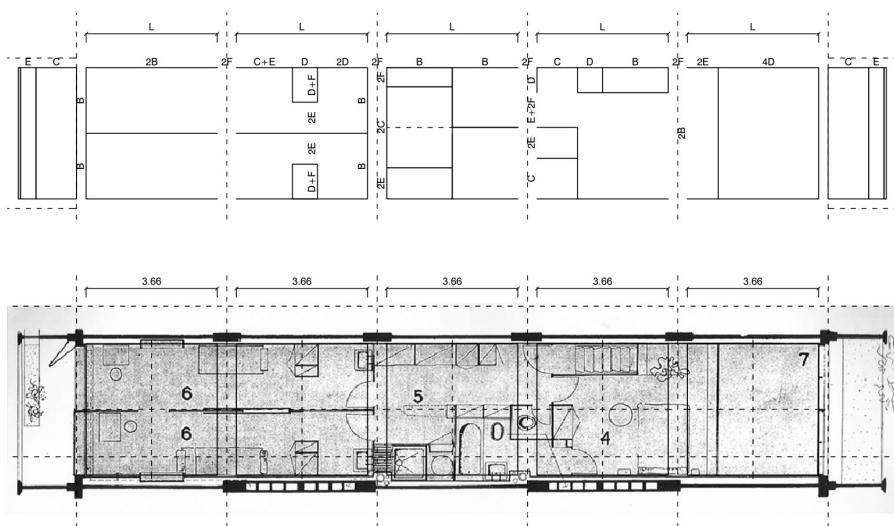


Figura 118. Combinaciones de valores Modulator presentes en una de las plantas tipo de la Unité d'habitation à Marseille.

Fuente: elaboración propia sobre un dibujo de Le Corbusier, © FLC/ADAGP.

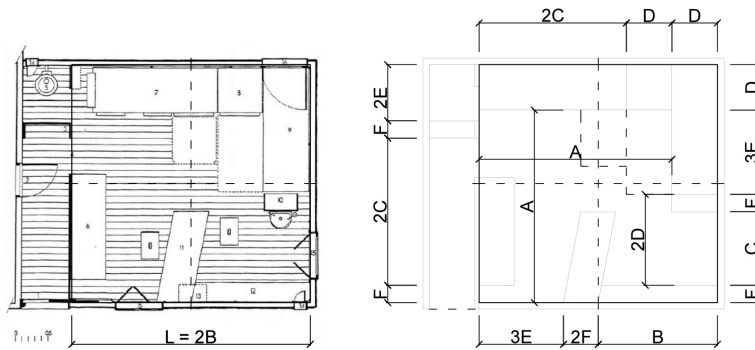


Figura 119. Combinaciones de valores Modulor presentes en la planta del Petit cabanon.
Fuente: elaboración propia sobre un dibujo de Le Corbusier, © FLC/ADAGP.

Visualización de las propiedades combinatorias del Modulor

Con el fin de visualizar las propiedades combinatorias del Modulor, se concluye este estudio con la terminación del ejercicio de juegos de paneles iniciado por Le Corbusier y sus colaboradores en 1946. La tarea consiste en dibujar todos los posibles paneles cuadrados compartimentados utilizando los valores del conjunto {A, B, C, ..., H}.

El método empleado es el de la división de un segmento L mediante la incorporación gradual de valores sucesivos del sistema Modulor al conjunto. Se identifican todas las combinaciones admisibles con dos valores {A, B}, con tres valores {A, B, C}, ..., hasta con ocho valores {A, B, C, ..., H} (figuras 120 a 123).

Con este método se hallaron las 265 combinaciones posibles para la división de un segmento L con el empleo exclusivo de ocho valores sucesivos del sistema Modulor. Estas son las raíces de todos los paneles cuadrados posibles en el ejercicio de juego de paneles que iniciaron Le Corbusier y sus colaboradores en 1946.

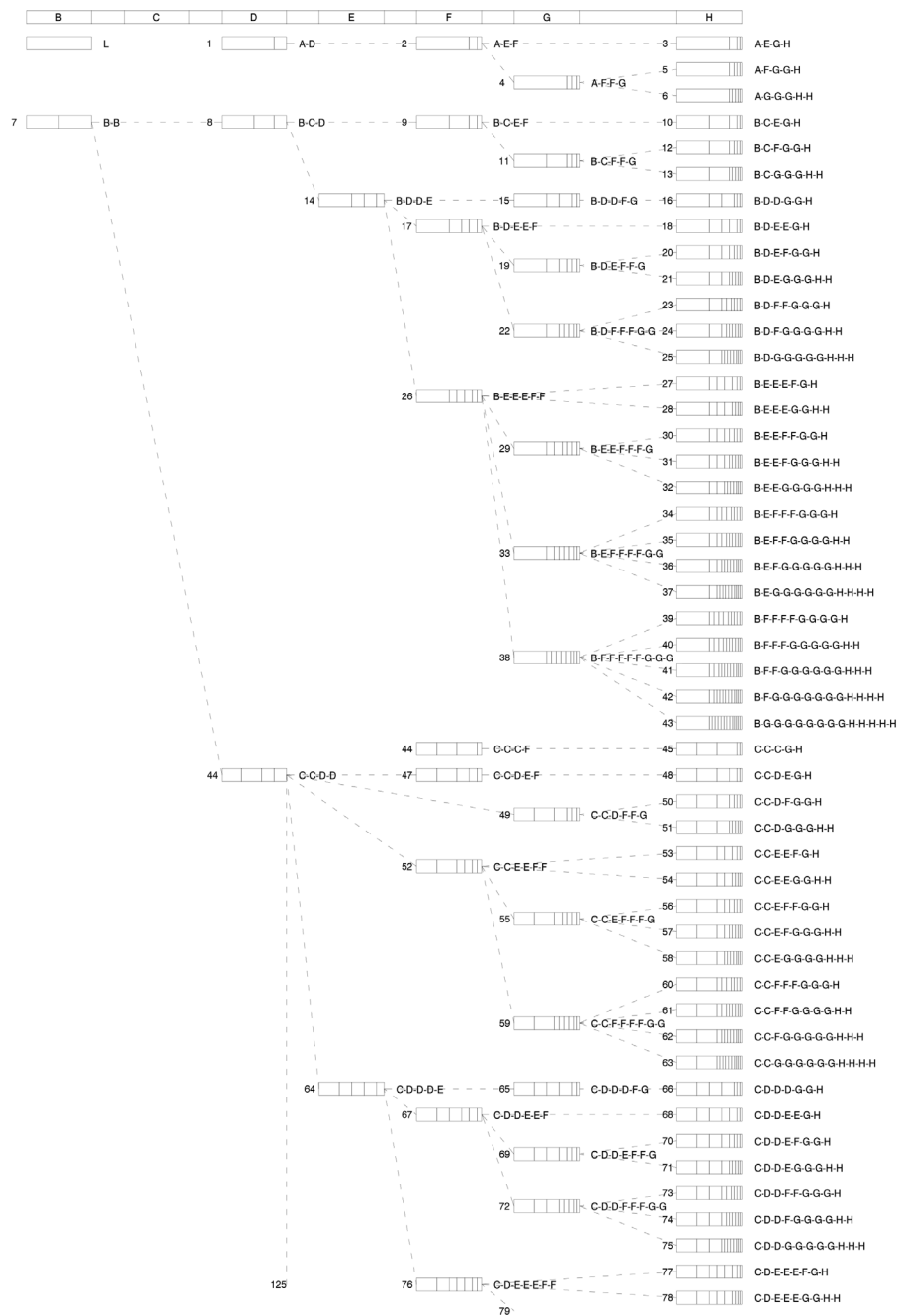


Figura 120. Método gráfico para derivar todas las combinaciones habidas para dividir el segmento (L) con los valores del conjunto {A, B, C, ..., H}.

Fuente: elaboración propia.

		L			3C + 1F
1		1A + 1D	44		3C + 1G + 1H
2		1A + 1E + 1F	45		2C + 2D
3		1A + 1E + 1G + 1H	46		2C + 1D + 1E + 1F
4		1A + 2F + 1G	47		2C + 1D + 1E + 1G + 1H
5		1A + 1F + 2G + 1H	48		2C + 1D + 2F + 1G
6		1A + 3G + 2H	49		2C + 1D + 1F + 2G + 1H
7		1B + 1B	50		2C + 1D + 3G + 2H
8		1B + 1C + 1D	51		2C + 2E + 2F
9		1B + 1C + 1E + 1F	52		2C + 2E + 1F + 1G + 1H
10		1B + 1C + 1E + 1G + 1H	53		2C + 2E + 2G + 2H
11		1B + 1C + 2F + 1G	54		2C + 1E + 3F + 1G
12		1B + 1C + 1F + 2G + 1H	55		2C + 1E + 2F + 2G + 1H
13		1B + 1C + 3G + 2H	56		2C + 1E + 1F + 3G + 2H
14		1B + 2D + 1E	57		2C + 1E + 4G + 3H
15		1B + 2D + 1F + 1G	58		2C + 4F + 2G
16		1B + 2D + 2G + 1H	59		2C + 3F + 3G + 1H
17		1B + 1D + 2E + 1F	60		2C + 2F + 4G + 2H
18		1B + 1D + 2E + 1G + 1H	61		2C + 1F + 5G + 3H
19		1B + 1D + 1E + 2F + 1G	62		2C + 6G + 4H
20		1B + 1D + 1E + 1F + 2G + 1H	63		1C + 3D + 1E
21		1B + 1D + 1E + 3G + 2H	64		1C + 3D + 1F + 1G
22		1B + 1D + 3F + 2G	65		1C + 3D + 2G + 1H
23		1B + 1D + 2F + 3G + 1H	66		1C + 2D + 2E + 1F
24		1B + 1D + 1F + 4G + 2H	67		1C + 2D + 2E + 1G + 1H
25		1B + 1D + 5G + 3H	68		1C + 2D + 1E + 2F + 1G
26		1B + 3E + 2F	69		1C + 2D + 1E + 1F + 2G + 1H
27		1B + 3E + 1F + 1G + 1H	70		1C + 2D + 1E + 3G + 2H
28		1B + 3E + 2G + 2H	71		1C + 2D + 3F + 2G
29		1B + 2E + 3F + 1G	72		1C + 2D + 2F + 3G + 1H
30		1B + 2E + 2F + 2G + 1H	73		1C + 2D + 1F + 4G + 2H
31		1B + 2E + 1F + 3G + 2H	74		1C + 2D + 5G + 3H
32		1B + 2E + 4G + 3H	75		1C + 1D + 3E + 2F
33		1B + 1E + 4F + 2G	76		1C + 1D + 3E + 1F + 1G + 1H
34		1B + 1E + 3F + 3G + 1H	77		1C + 1D + 3E + 2G + 2H
35		1B + 1E + 2F + 4G + 2H	78		1C + 1D + 2E + 3F + 1G
36		1B + 1E + 1F + 5G + 3H	79		1C + 1D + 2E + 2F + 2G + 1H
37		1B + 1E + 6G + 4H	80		1C + 1D + 2E + 1F + 3G + 2H
38		1B + 5F + 3G	81		1C + 1D + 2E + 4G + 3H
39		1B + 4F + 4G + 1H	82		1C + 1D + 1E + 4F + 2G
40		1B + 3F + 5G + 2H	83		1C + 1D + 1E + 3F + 3G + 1H
41		1B + 2F + 6G + 3H	84		1C + 1D + 1E + 2F + 4G + 2H
42		1B + 1F + 7G + 4H	85		1C + 1D + 1E + 1F + 5G + 3H
43		1B + 8G + 5H	86		1C + 1D + 1E + 6G + 4H
			87		

Figura 121. Combinaciones número 1 a 87 para la división de un segmento (L) con el empleo de hasta ocho valores sucesivos del sistema Modular.

Fuente: elaboración propia.

88		$1C + 1D + 5F + 3G$	133		$3D + 2E + 2F + 1G$
89		$1C + 1D + 4F + 4G + 1H$	134		$3D + 2E + 1F + 2G + 1H$
90		$1C + 1D + 3F + 5G + 2H$	135		$3D + 2E + 3G + 2H$
91		$1C + 1D + 2F + 6G + 3H$	136		$3D + 1E + 3F + 2G$
92		$1C + 1D + 1F + 7G + 4H$	137		$3D + 1E + 2F + 3G + 1H$
93		$1C + 1D + 8G + 5H$	138		$3D + 1E + 1F + 4G + 2H$
94		$1C + 4E + 3F$	139		$3D + 1E + 1F + 5G + 3H$
95		$1C + 4E + 2F + 1G + 1H$	140		$3D + 4F + 3G$
96		$1C + 4E + 1F + 2G + 2H$	141		$3D + 3F + 4G + 1H$
97		$1C + 4E + 3G + 3H$	142		$3D + 2F + 5G + 2H$
98		$1C + 3E + 4F + 1G$	143		$3D + 1F + 6G + 3H$
99		$1C + 3E + 3F + 2G + 1H$	144		$3D + 7G + 4H$
100		$1C + 3E + 2F + 3G + 2H$	145		$2D + 1D + 4E + 2F$
101		$1C + 3E + 1F + 4G + 3H$	146		$2D + 1D + 4E + 1F + 1G + 1H$
102		$1C + 3E + 5G + 4H$	147		$2D + 1D + 4E + 2G + 2H$
103		$1C + 2E + 5F + 2G$	148		$2D + 3E + 3F + 1G$
104		$1C + 2E + 4F + 3G + 1H$	149		$2D + 3E + 2F + 2G + 1H$
105		$1C + 2E + 3F + 4G + 2H$	150		$2D + 3E + 1F + 3G + 2H$
106		$1C + 2E + 2F + 5G + 3H$	151		$2D + 3E + 4G + 3H$
107		$1C + 2E + 1F + 6G + 4H$	152		$2D + 2E + 4F + 3G$
108		$1C + 2E + 7G + 5H$	153		$2D + 2E + 3F + 3G + 1H$
109		$1C + 1E + 6F + 3G$	154		$2D + 2E + 2F + 4G + 2H$
110		$1C + 1E + 5F + 4G + 1H$	155		$2D + 2E + 1F + 5G + 3H$
111		$1C + 1E + 4F + 5G + 2H$	156		$2D + 2E + 6G + 4H$
112		$1C + 1E + 3F + 6G + 3H$	157		$2D + 1E + 5F + 3G$
113		$1C + 1E + 2F + 7G + 4H$	158		$2D + 1E + 4F + 4G + 1H$
114		$1C + 1E + 1F + 8G + 5H$	159		$2D + 1E + 3F + 5G + 2H$
115		$1C + 1E + 9G + 6H$	160		$2D + 1E + 2F + 6G + 3H$
116		$1C + 7F + 4G$	161		$2D + 1E + 1F + 7G + 4H$
117		$1C + 6F + 5G + 1H$	162		$2D + 1E + 8G + 5H$
118		$1C + 5F + 6G + 2H$	163		$2D + 6F + 4G$
119		$1C + 4F + 7G + 3H$	164		$2D + 5F + 5G + 1H$
120		$1C + 3F + 8G + 4H$	165		$2D + 4F + 6G + 2H$
121		$1C + 2F + 9G + 5H$	166		$2D + 3F + 7G + 3H$
122		$1C + 1F + 10G + 6H$	167		$2D + 2F + 8G + 4H$
123		$1C + 11G + 7H$	168		$2D + 1F + 9G + 5H$
124		$5D + 1G$	169		$2D + 10G + 6H$
125		$4D + 2E$	170		$1D + 5E + 3F$
126		$4D + 1E + 1F + 1G$	171		$1D + 5E + 2F + 1G + 1H$
127		$4D + 1E + 2G + 1H$	172		$1D + 5E + 1F + 2G + 2H$
128		$4D + 2F + 2G$	173		$1D + 5E + 3G + 3H$
129		$4D + 1F + 3G + 1H$	174		$1D + 4E + 4F + 1G$
130		$4D + 4G + 2H$	175		$1D + 4E + 3F + 2G + 1H$
131		$3D + 3E + 1F$	176		$1D + 4E + 2F + 3G + 2H$
132		$3D + 3E + 1G + 1H$	177		$1D + 4E + 1F + 4G + 3H$
			178		$1D + 4E + 5G + 4H$

Figura 122. Combinaciones número 88 a 178 para la división de un segmento (L) con el empleo de hasta ocho valores sucesivos del sistema Modulor.

Fuente: elaboración propia.

179		1D + 3E + 5F + 2G	221		4E + 6F + 2G
180		1D + 3E + 4F + 3G + 1H	222		4E + 5F + 3G + 1H
181		1D + 3E + 3F + 4G + 2H	223		4E + 4F + 4G + 2H
182		1D + 3E + 2F + 5G + 3H	224		4E + 3F + 5G + 3H
183		1D + 3E + 1F + 6G + 4H	225		4E + 2F + 6G + 4H
184		1D + 3E + 7G + 5H	226		4E + 1F + 7G + 5H
			227		4E + 8G + 6H
185		1D + 2E + 6F + 3G	228		3E + 7F + 3G
186		1D + 2E + 5F + 4G + 1H	229		3E + 6F + 4G + 1H
187		1D + 2E + 4F + 5G + 2H	230		3E + 5F + 5G + 2H
188		1D + 2E + 3F + 6G + 3H	231		3E + 4F + 6G + 3H
189		1D + 2E + 2F + 7G + 4H	232		3E + 3F + 7G + 4H
190		1D + 2E + 1F + 8G + 5H	233		3E + 2F + 8G + 5H
191		1D + 2E + 9G + 6H	234		3E + 1F + 9G + 6H
			235		3E + 10G + 7H
192		1D + 1E + 7F + 4G	236		2E + 8F + 4G
193		1D + 1E + 6F + 5G + 1H	237		2E + 7F + 5G + 1H
194		1D + 1E + 5F + 6G + 2H	238		2E + 6F + 6G + 2H
195		1D + 1E + 4F + 7G + 3H	239		2E + 5F + 7G + 3H
196		1D + 1E + 3F + 8G + 4H	240		2E + 4F + 8G + 4H
197		1D + 1E + 2F + 9G + 5H	241		2E + 3F + 9G + 5H
198		1D + 1E + 1F + 10G + 6H	242		2E + 2F + 10G + 6H
199		1D + 1E + 11G + 7H	243		2E + 1F + 11G + 7H
			244		2E + 12G + 8H
200		1D + 8F + 5G	245		1E + 9F + 5G
201		1D + 7F + 6G + 1H	246		1E + 8F + 6G + 1H
202		1D + 6F + 7G + 2H	247		1E + 7F + 7G + 2H
203		1D + 5F + 8G + 3H	248		1E + 6F + 8G + 3H
204		1D + 4F + 9G + 4H	249		1E + 5F + 9G + 4H
205		1D + 3F + 10G + 5H	250		1E + 4F + 10G + 5H
206		1D + 2F + 11G + 6H	251		1E + 3F + 11G + 6H
207		1D + 1F + 12G + 7H	252		1E + 2F + 12G + 7H
208		1D + 13G + 8H	253		1E + 1F + 13G + 8H
209		8E + 2H	254		1E + 14G + 9H
			255		10F + 6G
210		6E + 4F	256		9F + 7G + 1H
211		6E + 3F + 1G + 1H	257		8F + 8G + 2H
212		6E + 2F + 2G + 2H	258		7F + 9G + 3H
213		6E + 1F + 3G + 3H	259		6F + 10G + 4H
214		6E + 4G + 4H	260		5F + 11G + 5H
			261		4F + 12G + 6H
215		5E + 5F + 1G	262		3F + 13G + 7H
216		5E + 4F + 2G + 1H	263		2F + 14G + 8H
217		5E + 3F + 3G + 2H	264		1F + 15G + 9H
218		5E + 2F + 4G + 3H	265		16G + 10H
219		5E + 1F + 5G + 4H			
220		5E + 6G + 5H			

Figura 123. Combinaciones número 179 a 265 para la división de un segmento (L) con el empleo de hasta ocho valores sucesivos del sistema Modular.

Fuente: elaboración propia.

Finalmente, al elevar al **cuadrado** el número de combinaciones halladas para la división del **segmento** L con el empleo de ocho valores sucesivos del sistema Modulor, obtenemos un total de 70 225 combinaciones cuadradas: $265^2 = 70\,225$.⁷³¹

Este número corresponde a todas las combinaciones posibles en el Juego de Paneles propuesto por Le Corbusier y sus colaboradores en *El Modulor*. Finalmente, si se consideran las permutaciones, es decir, las variaciones en el orden y la posición de cada elemento del panel, las posibilidades se multiplican enormemente y son, ciertamente, infinitas para todos los efectos prácticos, tal como promete Le Corbusier.⁷³²

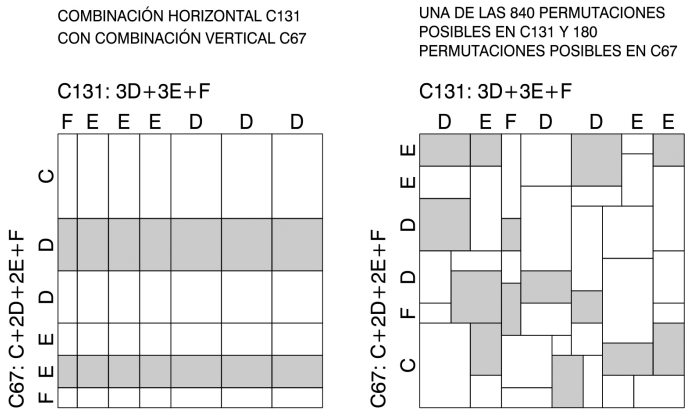


Figura 124. A la izquierda el panel que corresponde a la raíz horizontal C31 junto a la raíz vertical C67. A la derecha una de las posibles permutaciones con los elementos de ese panel.
Fuente: elaboración propia.

⁷³¹ Le Corbusier, *Le Modulor*, 68.

⁷³² Visitar el dominio <https://juegosdepaneles.blogspot.com> para acceder a la visualización de las 70 225 combinaciones cuadradas posibles en el juego de paneles.

CONCLUSIONES

Los personajes y hechos tratados en este estudio pertenecen a un período de la historia que nos parece cada día más lejano. Debemos considerar lo siguiente: 1. Los años que nos separan de Le Corbusier superan en número a los que lo separaban a él de Semper. 2. Han transcurrido 100 años desde la publicación de *Vers une architecture* (1923). La batalla allí iniciada parece ser una que ya no vale la pena librar. 3. Dentro de poco, la simbólica *Ville Savoye* (1929) será un edificio centenario. Y, finalmente, 4. El Movimiento Moderno es ya un acontecimiento distante en la historia de la arquitectura ¿Qué se puede decir del Romanticismo alemán tardío, aún más antiguo y alejado de los intereses culturales predominantes en la actualidad?

Muchas cosas han cambiado para bien. Ante el juicio crítico de hoy, resulta inaudito, e incluso deplorable, que el personaje femenino pase prácticamente desapercibido en las páginas de este documento.⁷³³ Los episodios de esta investigación están vacíos del referente femenino, y ese es un asunto que debe impugnarse respecto al período 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*.⁷³⁴ 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 no lo fueron tanto comparadas con las diferencias que hay entre su tiempo y el nuestro. Ellos pudieron haber sido «como el día y la noche», y, sin embargo, «sostuvieron la misma idea básica de la arquitectura».⁷³⁵ La globalización económica, tecnológica, política y cultural ha trastornado los sistemas 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 ciencia y la tecnología es cada vez más dominante, mientras que los «asuntos del espíritu» resultan cada vez más limitados.

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 haber llegado— hasta el arquitecto suizo por diversas vías. El libro *Arte industrial tardorromano* de Alois Riegl, que Le Corbusier adquirió en Atenas

⁷³³ Las principales colaboradoras de esta investigación fueron mujeres, como respuesta y en procura de compensar este desequilibrio.

⁷³⁴ 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 solo en la persona de Charlotte Perriand (1903-1999), sino también en las de Ingrid Wallberg (1890-1965) y Léonie Geisendorf (1914-2016).

⁷³⁵ Gantner, «Semper und Le Corbusier», 82.

en septiembre de 1911, parece ser el vínculo causal más relevante entre ellos. Sin embargo, no son menos significativos los lazos que los aproximaron a través de Camillo Sitte, Adolf Loos, los miembros del Deutscher Werkbund, Auguste Klipstein, William Ritter, Charles Blanc y Owen Jones. Tampoco fueron desdeñables las vivencias del aprendiz de arquitecto en Austria y Alemania durante la última fase del Romanticismo alemán. Entre ellas, se destaca su devoción pasajera por los dramas musicales de Richard Wagner, amigo y coideario de Semper. Si se acepta el principio de causalidad como una forma genuina de interpretar los fenómenos culturales, los resultados de este estudio pueden considerarse satisfactorios.

Pero más allá de los vínculos causales, que de todos modos siempre se podrán hallar, están los vínculos casuales, probablemente inexplicables, pero significativos, que existieron entre ellos. Sea que se puedan explicar desde el principio de causalidad o no, existen múltiples coincidencias significativas en la manera en que Semper y Le Corbusier entendieron la arquitectura. Al fin y al cabo, ambos rechazaban las doctrinas deterministas. La *sincronicidad* de sus intereses y reflexiones se manifiesta en el modo comparable en que ambos entendieron el concepto de *estilo*. Los dos afirmaron que la imagen que presenta la arquitectura está sujeta al espíritu artístico colectivo de cada época y cada pueblo.

Las coincidencias significativas entre Semper y Le Corbusier se resumen en dos puntos fundamentales: 1) Ambos promulgaron la existencia de unas invariantes lógicas propias de la arquitectura e independientes de la materia y la técnica. En ese sentido, los dos defendieron la autonomía del arte y la arquitectura frente a la ciencia y la industria; y 2) Ambos abogaron por la integración de las artes 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 identificados los vínculos causales y casuales entre Semper y Le Corbusier, no resulta extraño comprobar que las teorías del primero suministran los mecanismos teóricos para apreciar con mayor claridad la obra del segundo. Es 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 Dom-ino, 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. La Teoría del Estilo nos revela que esa cadena de acontecimientos estuvo objetivamente entrelazada.

Por último, ante la pregunta inicial de si el Modulor fue el producto arbitrario y la pretensión ingenua de su creador, o si, por el 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, son las siguientes: 1) **No**, el Modulor no fue un producto arbitrario, puesto que se debía al mismo espíritu que impulsó a las innovaciones y a la actualización de las reglas de otros productos culturales y científicos de su tiempo; 2) **Sí**, hasta cierto punto hubo una pretensión ingenua de parte de su creador, porque dicho espíritu, atizado por los últimos vientos del Romanticismo, no tardó en extinguirse ante otro tipo de influencias culturales. 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 sigue vigente, y es muy probable que en el futuro se descubran nuevas aplicaciones a sus extraordinarias propiedades combinatorias.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Gottfried Semper, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1871-1891, escalera principal.	33
Figura 2. Reseña de la conferencia de Gantner en la Universidad de Zúrich. Detalle del recorte de prensa.	34
Figura 3. Detalle de la carta que envía Le Corbusier a su madre, con fecha 12 de julio de 1927. Entre la novena y la décima línea dice: «Semper et L.C.».	37
Figura 4. Dibujos de la Piazza dei Miracoli de Pisa que realiza Le Corbusier, en sus viajes de 1907, a la izquierda, y 1911, a la derecha.	39
Figura 5. Permanencia del trazado de hileras uniformes de bloques residenciales en La Chaux-de-Fonds.	42
Figura 6. Le Corbusier. Esquema para la renovación de la Place de la Gare, La Chaux- de-Fonds, 1910.	44
Figura 7. G. Semper, propuesta para conectar el Zwinger garden con el río, Dresde, 1870.	44
Figura 8. G. Semper, propuesta para el Kaiserforum, Viena, 1871.	44
Figura 9. Camillo Sitte, rediseño de la Plaza del Ayuntamiento, Viena, 1889.	45
Figura 10. Sítula egipcia e hidria griega.	56
Figura 11. Le Corbusier, planta de la capilla de Notre Dame du Haut.	91
Figura 12. Choisy, Dibujo de un capitel jónico antiguo de la región oriental de Éfeso.	91
Figura 13. Le Corbusier, pabellón de <i>L'Esprit Nouveau</i> en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925.	137
Figura 14. Victor Horta, pabellón de Bélgica en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925.	137
Figura 15. Le Corbusier, acompañado de Amédé Ozenfant y Albert Jeanneret, sostiene una vasija serbia adquirida en el viaje a Oriente, 1919.	147
Figura 16. Imágenes del artículo «Les vases grecs», firmado por De Fayet (Le Corbusier).	147
Figura 17. Una serie de objetos que ilustran el «malentendido» de las artes decorativas en una época maquinista.	149
Figura 18. Productos que se comercializan en París en 1925, con los que Le Corbusier ilustra su opinión acerca del desconcierto de las artes decorativas de su tiempo.	149
Figura 19. Automóvil Hispano-Suiza, 1911. Un diseño de Ozenfant apropiado al espíritu de una época maquinista.	150
Figura 20. Máquinas y otros objetos en los que Le Corbusier reconoce el surgimiento de un estilo apropiado para una época maquinista.	150
Figura 21. Chozas que ilustran el artículo de Le Corbusier sobre los orígenes del orden arquitectónico: «L'Ordre».	160
Figura 22. Las máquinas como emblema del espíritu de la época. Fotografía del aeroplano Goliath Farman.	171
Figura 23. Copia de <i>El juramento de los Horacios</i> de Jacques-Louis David, hecha por Girodet en 1786. París: Gallimard; Louvre.	178
Figura 24. Claude Monet, <i>Impression: soleil levant</i> , 1872.	179
Figura 25. Paul Cézanne, <i>Le Pont sur la Marne à Créteil</i> , 1894.	180

Figura 26. Paul Cézanne, <i>Les Joueurs de cartes</i> , 1895.	182
Figura 27. Paul Cézanne, <i>Mont Sainte-Victoire</i> , 1904.	183
Figura 28. Pablo Picasso, <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , 1907.	185
Figura 29. Pablo Picasso, <i>Auto-retrato</i> , 1907.	186
Figura 30. Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), <i>Naturaleza muerta</i> , 1921.	188
Figura 31. Olga Salgado, estudio de un fragmento del frontal de la iglesia de Sant Miquel de Soriguerola, 2012.	189
Figura 32. Braque G., <i>Botella y pescado</i> , 1911.	190
Figura 33. Pablo Picasso, <i>Paisaje de Céret</i> , 1911.	190
Figura 34. Pablo Picasso, <i>El aficionado</i> , 1912.	190
Figura 35. Juan Gris, <i>Botellas y cuchillo</i> , 1911.	191
Figura 36. Fernand Léger, <i>Contrastes de formas</i> , 1913.	191
Figura 37. A. Ozenfant, <i>Bodegón con copa de vino</i> , 1921.	191
Figura 38. 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 en <i>L'Esprit Nouveau</i> , n.º 4 (Jan 1921): 454. A la derecha: Le Corbusier, <i>Manufacture a Saint Dié (1946-1951)</i> detalle de los diversos intervalos entre los elementos de fachada.	193
Figura 39. La ciudad de organización central y la ciudad como tejido. Izquierda: Le Corbusier, <i>Une ville contemporaine</i> , 1922. Derecha: Le Corbusier, <i>La Règle des 7 V</i> , 1946.	196
Figura 40. Le Corbusier, esqueleto estándar del sistema Dom-Ino, 1914.	205
Figura 41. G. Semper, dibujo a partir del modelo de una choza de la Isla de Trinidad, <i>Der Stil</i> , 1863.	205
Figura 42. Dolmen en el conjunto megalítico de Poulnabrone, Irlanda, 3600 a.C.	207
Figura 43. Superposición de elementos del sistema Dom-ino.	209
Figura 44. Le Corbusier, «una lechuza que ha venido a posarse por sí misma, sin que la hayamos llamado».	210
Figura 45. Le Corbusier, historia de la ventana, 1930-1946.	212
Figura 46. Cortina de vidrio que envuelve a los elementos del sistema Dom-ino.	214
Figura 47. <i>Brise-soleil</i> que envuelve a la cortina de vidrio y a los elementos del sistema Dom-ino.	215
Figura 48. Le Corbusier, <i>Une Ville contemporaine de trois millions d'habitants</i> , 1922.	216
Figura 49. Le Corbusier, <i>maison Guette</i> , 1926.	216
Figura 50. Le Corbusier, <i>Armée du Salut</i> , <i>La Cité de Refuge</i> , París, 1929-1933. El edificio antes y después de la incorporación del <i>brise-soleil</i>	217
Figura 51. Le Corbusier, primeras propuestas para el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública en Río de Janeiro, 1936.	218
Figura 52. Le Corbusier, <i>Inmueble Clarté</i> , Ginebra, 1930-1932.	219
Figura 53. Izquierda: Le Corbusier, <i>Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria</i> , París, 1930-1932. Derecha: Le Corbusier, edificio de la calle <i>Porte Molitor</i> , París, 1930-1932.	219

Figura 54. Costa, Niemeyer, Reidy, Leão, Moreira y Vasconcelos, Ministerio de Educación y Salud Pública de Brasil, 1936-1945.	220
Figura 55. Le Corbusier, casa de alquiler, Argel, 1933.	221
Figura 56. Costa, Niemeyer, Reidy, Leão, Moreira y Vasconcelos, Ministerio de Educación y Salud de Brasil, 1936-1945.	222
Figura 57. Le Corbusier, templo primitivo.....	223
Figura 58. Le Corbusier, proyecto para un rascacielos en la Marina de Argel, 1938-1942.	224
Figura 59. Le Corbusier, Manufacture Duval, Saint-Dié, 1946-1951.	225
Figura 60. Le Corbusier, Manufacture Duval, Saint-Dié, 1946-1951.	226
Figura 61. Le Corbusier, tejido de medidas del sistema Modulor, 1946.	228
Figura 62. Arreglo aritmético, a distancias iguales, de los elementos de la fachada de un edificio industrial.	231
Figura 63. Le Corbusier, Villa à Garches, 1927.	233
Figura 64. Le Corbusier, trazados reguladores de la fachada principal de las casas La Roche-Jeanneret, 1923.	233
Figura 65. Le Corbusier, Villa Schodan, 1951-1956.	233
Figura 66. Le Corbusier, edificio del Secretariado de Chandigarh, 1957.	235
Figura 67. Le Corbusier, permanencia del motivo textil originario en los límites verticales interiores y exteriores del edificio del Secretariado, Chandigarh, 1965.	236
Figura 68. El motivo formal del andamiaje empleado en la construcción de la capilla de Notre-Dame du Haut, en 1953, reaparece en los <i>ondulatoires</i> del convento de La Tourette, realizados entre 1956 y 1959.....	238
Figura 69. Xenakis I., <i>Metástasis</i> , 1953. Representación gráfica de los <i>glissandi</i> de la sección de cuerdas, OM ¼, p. 28, © Collection Famille Xenakis DR.	239
Figura 70. Le Corbusier, capilla de Notre-Dame du Haut, en Ronchamp, 1950-1955.	240
Figura 71. Le Corbusier, dibujo de estudio del templo nómada israelita.....	241
Figura 72. Le Corbusier, capilla de Notre-Dame du Haut, en Ronchamp, 1950-1955.	242
Figura 73. Le Corbusier, Museo de Arte Occidental, Tokio, 1957-1959.	243
Figura 74. Le Corbusier, la cama de la India. Dibujo que coteja la trama de un somier al del tejido de vías de Chandigarh, 1956	244
Figura 75. Klipstein, retrato de Le Corbusier con la mirada orientada hacia el paisaje, con el Partenón al fondo, Atenas, 1911.....	246
Figura 76. Le Corbusier, Unidad de Habitación de Marsella, 1946-1952.....	247
Figura 77. El equilibrio de fuerzas ascendentes y descendentes enfrentadas. Izquierda, Le Corbusier, árboles, s.f. Centro, Le Corbusier en Chandigarh, 1951. Derecha, construcción del edificio del Secretariado, Chandigarh, 1956.	249
Figura 78. Le Corbusier, comparación entre la Torre de la Marina de Argel y la silueta de un árbol.	249
Figura 79. Hombre erguido como prolongación de un radio terrestre.	252
Figura 80. Le Corbusier, casa en serie para artesanos, 1924.	253
Figura 81. Le Corbusier, Museo de Tokio, 1957-1959.	254

Figura 82. Izquierda, Semper, urna griega con asas, 1863. Derecha, Le Corbusier, pies derechos de la Unité d'habitation à Marseille, 1946-1952.	255
Figura 83. Le Corbusier, dibujo de un pedestal con forma de urna en el museo de la Acrópolis, Atenas, 1911. Dice al costado: «1 Zócalo bonito / diámetro 37»	256
Figura 84. Le Corbusier, Unité d'habitation à Marseille, 1946-1952. Elementos que coronan el edificio como formas de adorno sobre el eje vertical.....	257
Figura 85. Le Corbusier, Secretariado de Chandigarh, 1953.	259
Figura 86. Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1952.	259
Figura 87. Le Corbusier, propuesta para una torre en la Marina de Argel, 1938-1942.	260
Figura 88. Le Corbusier, propuesta para la sede de la ONU en Nueva York, 1947.	260
Figura 89. Le Corbusier, Unité d'habitation à Marseille, 1946-1952.	261
Figura 90. Peter Behrens, ventilador AEG, 1908.	262
Figura 91. Le Corbusier, propuesta para el Palacio de la Sociedad de Naciones, Ginebra, 1927.	263
Figura 92. El <i>brise-soleil</i> como instrumento de énfasis de la frontalidad. Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1956.	265
Figura 93. Edificio <i>brise-soleil</i> . Le Corbusier, Palacio de Justicia de Chandigarh, 1956.	265
Figura 94. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951.	266
Figura 95. Le Corbusier, Palacio de la Asociación de Hilanderos, Ahmedabad, 1954.	267
Figura 96. Le Corbusier, Centro Carpenter, Cambridge, 1961-1964.	268
Figura 97. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951.....	269
Figura 98. Le Corbusier, comparación entre un tapiz del Palacio de Justicia de Chandigarh y la planta de habitaciones del proyecto del Hospital de Venecia.	270
Figura 99. Le Corbusier, Villa Shodan, 1951.....	271
Figura 100. Le Corbusier, Villa Shodan en Ahmedabad, 1951.	272
Figura 101. Pablo Picasso, vestuario de los pregoneros para el ballet <i>Parade</i> , 1918.	280
Figura 102. Jaques Lipchitz, esculturas, 1919.	280
Figura 103. Le Corbusier, dibujos de la estatua de un príncipe helenístico, 1911.	282
Figura 104. Erik Satie, Hotel de La Suzonnières, ca. 1893.	283
Figura 105. Izquierda: Satie, Dibujo de un castillo inexistente, s/f. Derecha: Le Corbusier, propuesta para el Museo Mundial del Mundaneum, Ginebra.	283
Figura 106. Erik Satie, instrucciones para <i>Música de revestimiento</i>	284
Figura 107. Le Corbusier, Villa Stein, Garchés, 1927.	286
Figura 108. Le Corbusier, Plan libre, 1930.	291
Figura 109. Representación gráfica de las relaciones e intervalos entre los elementos de las escalas mayores y menores en el doble círculo de quintas.	294
Figura 110. Centros de referencia del sistema Modulor.	295

Figura 111. Le Corbusier, equivalencia de medidas del sistema Modulor en centímetros, codos y pies, 1953.....	296
Figura 112. Le Corbusier, tabla de valores del sistema Modulor, 1950.	297
Figura 113. Le Corbusier, dimensiones del sistema Modulor y su relación con el cuerpo humano.	298
Figura 114. Tabla de valores del sistema Modulor. A la izquierda, los valores corregidos y a la derecha los valores publicados en 1950.	299
Figura 115. Le Corbusier, seis grupos de paneles publicados en 1950.	300
Figura 116. Representación gráfica del conjunto de ocho valores sucesivos de la serie Modulor empleados en los juegos de paneles.	301
Figura 117. Las 14 particiones de un segmento halladas en los juegos de paneles cuadrados publicados en <i>El Modulor</i> , en 1950.	303
Figura 118. Combinaciones de valores Modulor presentes en una de las plantas tipo de la Unité d'habitation à Marseille.	304
Figura 120. Método gráfico para derivar todas las combinaciones habidas para dividir el segmento (L) con los valores del conjunto {A, B, C, ..., H}.	306
Figura 121. Combinaciones número 1 a 87 para la división de un segmento (L) con el empleo de hasta ocho valores sucesivos del sistema Modulor.	307
Figura 122. Combinaciones número 88 a 178 para la división de un segmento (L) con el empleo de hasta ocho valores sucesivos del sistema Modulor.	308
Figura 123. Combinaciones número 179 a 265 para la división de un segmento (L) con el empleo de hasta ocho valores sucesivos del sistema Modulor.	309
Figura 124. 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.	310

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Stanford. *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- Apollinaire, Guillaume. *Les Mamelles de Tirésias*. Paris: Éditions Sic, 1918.
- _____. «L'Esprit nouveau et les poètes». *Mercure de France* 130, n.º 491 (diciembre 1918): 385-396.
- _____. «Notas del programa». En *Erik Satie's Ballet Parade: An Arrangement for Woodwind Quintet and Percussion with Historical Summary*, editado por Tracy Doyle, 66-67. Baton Rouge: Louisiana State University, 2005.
- _____. *Manifiesto cubista*. Cartagena: Cuadernos del Docente, Museo Vicente Huidobro, 2013.
- Aristóteles. *Metafísica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004.
- Armesto, Antonio. *El aula sincrónica: un ensayo sobre el análisis en arquitectura*. Tesis doctoral, UPC, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Barcelona: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPC, 1993. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2117/94724>.
- _____. «Arquitectura contra natura. Apuntes sobre la autonomía de la arquitectura con respecto a la vida, el sitio y la técnica». En *Foro Crítica: Arquitectura y Naturaleza*, publicación que transcribe las conferencias de Beatriz Colomina, Andrés Jaque, Joaquín Arnau y Antonio Armesto, 79-119. Alicante: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, 2009.
- _____. *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*. Edición y prólogo al cuidado de Antonio Armesto Aira. Traducción del alemán por Manuel García Roig. Barcelona: Fundación Arquia, 2014.
- _____. «Der herd und dessen schutz: Gottfried Semper o la arquitectura como ciencia». Prólogo al libro *Escritos Fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*, 7-66. Barcelona: Fundación Arquia, 2014.
- Baudelaire, Charles. «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris». *La Revue Européenne* (1861): 460-485.
- _____. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Machado Libros, 2017.
- Behrens, Peter. «Arte y técnica». En *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismark y Weimar*, editado por Tomás Maldonado, 100-114. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002.
- Bernoulli, Hans. «Eine grosse Epoche». *Das Werk*, n.º 14 (1927): 338-340.
- Blanc, Charles. *Grammaire des arts du dessin*. Paris: Henri Laurens Éditeur, 1867.

- Brooks, Harold Allen. *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- Burriel Bielza, Luis, «Le Corbusier postales: una visión del mundo» [exposición]. Museo Archivo de Arquitectura de Quito, 2017.
- C.I.A.M. *La Carta de Atenas*. Buenos Aires: Editorial Contémpera, 1957.
- Cameron, John W. «Apollinaire, Spuller and “L'Esprit Nouveau”». *Romance Notes* 4, no. 1 (1962): 3-7.
- Choisy, Auguste. *Histoire de l'architecture*, tomo 1. Paris: Gauthier-Villars, 1899.
- Cocteau, Jean. *Le Coq et l'arlequin: Notes autour de la musique 1918*. Paris: Éditions de la Sirène, 1918.
- _____. «Lettre aux étudiants». *L'Esprit Nouveau*, n.º 18 (1923): s/n.
- Cohen, Jean-Louis. *France ou Allemagne? Un livre inédit de Le Corbusier*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.
- Colquhoun, Alan. «The Le Corbusier Centenary». *Journal of the Society of Architectural Historians* 49, n.º 1 (March 1990): 96-122.
- _____. *Essays in Architectural Criticism*. Chicago: MIT Press, 1995.
- Curtis, William J. R. *Le Corbusier: Ideas and Forms*. London: Phaidon Press Limited, 2015.
- Daza, Ricardo. *Tras el viaje de Oriente: Charles-Édouard Jeanneret – Le Corbusier*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos (Arquia), 2015.
- Deutscher Verein für Ton-, Zement- und Kalkindustrie E.V. «Preisgericht zum Wettbewerb für Entwürfe zu Urnen und Grabsteinen». In *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Ein Bericht vom Deutschen Werkbund*. Jena: Eugen Diederichs, 1911.
- Emerson, Ralph Waldo. *El espíritu de la naturaleza*. Buenos Aires: Longseller, 2004 [publicado originalmente en 1836].
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.
- Fondation Le Corbusier. <https://www.fondationlecorbusier.fr>
- Frampton, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- Gantner, Joseph. «Die Vorträge von Le Corbusier in Zürich». *Das Werk*, n.º 13 (1926): xxx.

- _____. «Semper und Le Corbusier». In *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart*, 63-89. Wien: Anton Schroll & Co., 1932.
- Ghyka, Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y las artes*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1953.
- Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Traducido por Jorge Sainz. Barcelona: Editorial Reverté, 2009.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.
- Graham, James. «Musique en fer forgé: Erik Satie, Le Corbusier and the Problem of Aural Architecture». *AA Files*, n.º 69 (2014): 3-15.
- Grasset, Eugène. *Méthode de composition ornementale*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1907.
- Gravagnuolo, Benedetto. *Adolf Loos*. Madrid: Nerea, 1988.
- Gregotti, Vittorio. *Al interior de la arquitectura*. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones de estética*. México: Ediciones Coyoacán, 2005.
- Hübsch, Heinrich; Wiegmann, Rudolf; Rosenthal, Carl Albert; Johann Heinrich Wolff y Bötticher, Karl Gottlieb Wilhelm. *The German Debate on Architectural Style*. Editado por Harry F. Mallgrave. Traducido por Wolfgang Herrmann. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992.
- Hvattum, Mari. *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Jeanneret, Albert. «La Rythmique». *L'Esprit Nouveau*, n.º 2 (1920): 183-189.
- _____. «Parade». *L'Esprit Nouveau*, n.º 4 (1921): 449-452.
- _____. «Le sacre du printemps». *L'Esprit Nouveau*, n.º 4 (1921): 453-456.
- _____. «Socrate». *L'Esprit Nouveau*, n.º 9 (1921): 989-995.
- _____. «Musique». *L'Esprit Nouveau*, n.º 11-12 (1921): 1294-1296.
- _____. «Le crépuscule des virtuoses». *L'Esprit Nouveau*, n.º 19 (1922): s/n.
- _____. «Sur la musique moderne». *L'Esprit Nouveau*, n.º 23 (1923): s/n.

- Jeanneret, Charles-Édouard. *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*. New York, La Chaux-de-Fonds: Reimpreso por Da Capo Press, 1968 [publicado originalmente en 1912].
- Jeanneret, Charles-Édouard, y Amédée Ozenfant. *Après le cubisme*. Torino: Bottega d'Erasmus, 1975 [publicado originalmente en 1918].
- _____. «L'Esprit Nouveau». *L'Esprit Nouveau* (Éditions de L'Esprit Nouveau), octubre 1920: s/n.
- _____. *La peinture moderne*. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1927.
- Jung, Carl Gustav. *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Traducido por Cristina García Ohlrich. Madrid: Editorial Trotta, 2014.
- Le Corbusier. «Architecture d'époque machiniste». Editado por Janet Pierre y Georges Dumas. *Journal de Psychologie* (1926): 325-350.
- _____. *Choix de lettres*. Basel: Birkhäuser - Éditions d'Architecture, 2002.
- _____. *Correspondance: Lettres à la famille 1900-1925*. Paris: Infolio éditions, 2011.
- _____. *Correspondance: Lettres à la famille 1926-1946*. Paris: Infolio éditions, 2013.
- _____. *Correspondance: Lettres à la famille 1947-1965*. Paris: Infolio éditions, 2016.
- _____. «Défense de l'architecture». En *Le Corbusier: penser en architecture*, editado por Mickaël Labbé y Pierre Litzler, 157-178. Strasbourg: Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg, 2013.
- _____. *El espíritu nuevo en la arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2005.
- _____. *El viaje a Oriente*. Barcelona: Laertes, S.A., 2005.
- _____. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, S.L., 1998.
- _____. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1925.
- _____. *L'atelier de la recherche patiente*. Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1960.
- _____. *La ville radieuse*. Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1964.
- _____. «L'espace indicible». *L'Architecture d'aujourd'hui*, édition spéciale «Art» (avril 1946): 17.
- _____. *Le Corbusier lui-même*. Éditeur Jean Petit. Genève: Éditions Rousseau, 1970.

- _____. *Le Modulor: Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*. Boulogne: Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1950.
- _____. *Le poème de l'angle droit*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.
- _____. *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires: Infinito, 1959.
- _____. *Mise au point*. Paris: Éditions Forces Vives, 1966.
- _____. *Modulor 2: La parole est aux usagers*. Boulogne: Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1953.
- _____. *Œuvre complète / Le Corbusier et Pierre Jeanneret*. Editado por Willy Boesiger. Vols. 1-8. Zurich: Les Éditions d'Architecture / Éditions Girsberger, 2013.
- _____. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1930.
- _____. *Suite de dessins*. Genève: Les éditions Forces Vives, 1968.
- _____. *Une maison - Un palais*. Paris: Fondation Le Corbusier - Editions Connivences, 1989.
- _____. *Urbanisme*. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1925.
- _____. *Vers une architecture*. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1923.
- _____. «Vida y obra de Le Corbusier contada por él mismo». Teleproyecto n.º 1351. Accedido el 4 de marzo de 2019. https://www.youtube.com/watch?v=t_bX-HnfBa9A.
- _____. *Voyage d'Orient Carnets*. Editado por Giuliano Gresleri. Milan: Electra S.p.A., 1987.
- Le Corbusier y Charles L'Eplattenier. *Lettres à Charles L'Eplattenier. Lettres à ses maîtres II*. Editado, presentado y anotado por Marie-Jeanne Dumont. Paris: Éditions du Linteau, Fondation Le Corbusier, 2006.
- Le Corbusier y William Ritter. *Correspondance croisée 1910-1955. Lettres à ses maîtres III*. Editado, presentado y anotado por Marie-Jeanne Dumont. Paris: Éditions du Linteau, Fondation Le Corbusier, Archives Littéraires Suisses, 2014.
- Lipps, Theodor. *Fundamentos de la estética*. Madrid: Daniel Jorro, 1923.
- Loos, Adolf. *Adolf Loos, Escritos I, 1897/1909*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
- _____. *Adolf Loos, Escritos II, 1910/1932*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

- Mallgrave, Harry Francis. *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century: A Personal and Intellectual Biography*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Mantilla, José Miguel. «Untangling the Threads of Gottfried Semper's Legacy in Le Corbusier's Formative Years». *Journal of the Society of Architectural Historians* 79, n.º 2 (June 2020): 192-201. Disponible en: <https://doi.org/10.1525/jsah.2020.79.2.192>.
- _____. «La experiencia formativa de Le Corbusier en Viena. 1907-1908». *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, n.º 8 (Septiembre 2023): 102-117. Disponible en: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19865>.
- Martí, Carlos. *Las variaciones de la identidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.
- Martí, Carlos y Monteys, Xavier. «La línea dura. El ala radical del racionalismo 1924-34». *2C Construcción de la Ciudad* (1985): 2-17.
- Marx, Karl. *El capital, crítica de política económica*, vol. 2. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- Mauclair, Camille. *Idées vivantes*. Paris: Librairie de l'Art Ancien et Moderne, 1904.
- Monteys, Xavier. *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Munch, Anders V. *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture: From Bayreuth to Bauhaus*. Aarhus: Aarhus University Press, 2021.
- Muthesius, Hermann. *Style-Architecture and Building-Art*. Santa Mónica: The Getty Center, 1994.
- Nietzsche, Friedrich. *Consideraciones intempestivas*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- _____. *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- O'Byrne, María Cecilia. *Le Corbusier y la arquitectura instalada en su sitio: Los museos de Ahmedabad y Tokio*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.
- Oechslin, Werner. «Allemagne: Influences, Confluences et Reniements». En *Le Corbusier: Une Encyclopédie*, editado por Jacques Lucan, 33-39. Paris: Éditions du Centre Pompidou/CCI, 1987.
- Oergel, Maike. *Zeitgeist – How Ideas Travel: Politics, Culture and the Public in the Age of Romanticism*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- Osthaus, Karl Ernst. «Material und Stil». En *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit: Ein Bericht vom Deutschen Werkbund*, 23-29. Jena: Eugen Diederichs, 1911.

- Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- Platón. *Diálogos VI: Filebo, Timeo y Critias*. Traducido por María Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Editorial Gredos, 2008.
- _____. *La República*. Traducido por José Tomás y García. Bogotá: Panamericana Editorial Ltda., 1993.
- Quetglas, Josep. «La línea vertical». En *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El poema del ángulo recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.
- Riegl, Alois. *Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- _____. «The Main Characteristics of the Late Roman Kunstwollen (1901)». En *The Vienna School Reader*, editado por Christopher S. Wood, 87-103. New York: Zone Books, 1998.
- Ritter, William. *Edmond de Pury*. Genève: Établissements Fréd. Boissonnas, 1913.
- _____. *Études d'art étranger*. Paris: Société du Mercure de France, 1906.
- Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Madrid: Edimat Libros, 2018.
- Rovira, Teresa. *Problemas de forma. Schoenberg y Le Corbusier*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2004.
- Rowe, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- _____. «The Mathematics of the Ideal Villa». En *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, 1-27. Cambridge: MIT Press, 1976.
- Ruskin, John. *La Biblia de Amiens*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- Satie, Erik. *A Mammal's Notebook: The Writings of Erik Satie*. Editado por Ornella Volta. London: Atlas Press, 1996.
- _____. *Satie: 3 Gymnopédies & 3 Gnossiennes for the Piano*. London: Alfred Publishing Co. Inc., 1993.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Editorial Acantilado, 2018.
- Schuré, Édouard. *Les Grands Initiés: Esquisse de l'histoire secrète des religions*. Paris: Librairie Académique Perrin et Cie, 1921.

Semper, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Traducido por Harry Francis Mallgrave y Michael Robinson. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2004.

_____. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica*. Editado y traducido por Juan Ignacio Azpiazu. Buenos Aires: Azpiazu Ediciones, 2013.

_____. «Atributos de la belleza formal». En *La casa de un solo muro*, editado por Juan Miguel Hernández León. Madrid: Editorial Nerea, 1990.

Nota. Los siguientes artículos, en su mayoría inéditos en castellano hasta esta edición, se encuentran reunidos en *Escritos fundamentales de Gottfried Semper: El fuego y su protección*. Edición y prólogo al cuidado de Antonio Armesto Aira. Traducción del alemán por Manuel García Roig. Barcelona: Fundación Arquia, 2014.

_____. Semper, Gottfried «Observaciones preliminares sobre la policromía en la arquitectura y la escultura de los antiguos» [obra publicada originalmente en 1834].

_____. «Teoría comparada de la arquitectura» [manuscrito redactado entre 1849 y 1850].

_____. «Los cuatro elementos de la arquitectura. Una contribución al estudio comparado de la arquitectura» [obra publicada originalmente en 1851].

_____. «Ciencia, industria y arte. Propuesta para estimular el sentido artístico nacional a la clausura de la Exposición Industrial de Londres» [obra publicada originalmente en 1851].

_____. «Teoría de la belleza formal» [manuscrito redactado entre 1856 y 1859].

_____. Selección de textos de *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética Práctica: manual para técnicos, artistas y amantes del arte*.

_____. «Sobre los estilos arquitectónicos» [obra publicada originalmente en 1869].

Sequeira, Marta. *A Cobertura da Unité d'Habitation de Marselha e a Pergunta de Le Corbusier pelo Lugar Público*. Tesis doctoral, UPC, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Barcelona: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPC, 2008. Disponible en: <http://www.tdx.cat/TDX-0313109-092459>.

Simone, Rosario De. *Ch. E. Jeanneret - Le Corbusier Viaggio in Germania 1910-1911*. Roma: Officina Edizioni, 1989.

- Sitte, Camilo. *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien: Leipzig B.G. Teubner, 1901.
- _____. *Schriften zu Städtebau und Architektur*. Editado por Michael Mönninger. Wien: Böhlau Verlag, 2010.
- Suárez, Paola. *Historia de la música*. Buenos Aires. Editorial Claridad, 2007.
- Templier, Pierre-Daniel. *Erik Satie*. Paris: Éditions Rieder, 1932.
- Turner, Paul V. *La Formation de Le Corbusier: Idéalisme et Mouvement Moderne*. Paris: Éditions Macula, 1987.
- Velásquez, Víctor Hugo. *El Libro Abierto: sistemas de representación arquitectónica en el libro Gesamtes Werk = Œuvre complète: Le Corbusier, Pierre Jeanneret 1910-1929*. Tesis doctoral, UPC, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Barcelona: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPC, 2012. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/97243>.
- Verzar, Christine B. «After Burckhardt and Wölfflin: Was There a Basel School of Art History?» » *Journal of Art Historiography*, n.º 11 (December 2014).
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Paris: B. Bance, 1866.
- Wagner, Richard. *Arte y revolución*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.
- _____. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de València, 2000.
- _____. *Mein Leben*. München: F. Bruckmann, 1911.
- _____. *Los maestros cantores de Núremberg*. München: B. Schott's Söhne, 1907.
- Wigley, Mark. 2011. «La nueva pintura del emperador». *Ra. Revista de Arquitectura*, n.º 13 (junio), 7-24. <https://doi.org/10.15581/014.13.4468>.
- Wittkower, Rudolf. «Le Corbusier's Modulor». En *Four Great Makers of Modern Architecture*, 109-132. New York: Da Capo Press, 1970.
- _____. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Wood, Christopher S., ed. *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2003.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. New York: International Universities Press, 1953.

LE CORBUSIER Y GOTTFRIED SEMPER

En el espíritu de una época maquinista

se imprimió en septiembre de 2025 en el PrintLab de la Universidad del Azuay.

Se utilizaron las tipografías Alice Regular para títulos y Ancizar Serif y Sans para los textos.

Gottfried Semper (1803-1869) y Le Corbusier (1887-1965) fueron dos arquitectos que optaron por descubrir los fundamentos de la arquitectura por sus propios medios, renunciando a las oportunidades de la formación académica. Gracias a la publicación y a la puesta en práctica de sus descubrimientos, en poco tiempo se convirtieron en dos de los pensadores más influyentes de la cultura arquitectónica de los últimos siglos.

El presente estudio analiza el pensamiento y la obra de Le Corbusier a la luz de las teorías de Semper; sin embargo, también puede leerse como un examen de las teorías de Semper a través de la obra de Le Corbusier. El propósito es indagar, más allá de sus diferencias, para conocer en qué aspectos coincidieron en materia de teorización arquitectónica. Nos motiva la posibilidad de encontrar indicios del carácter genuino de la arquitectura en el campo, aún poco explorado, que vincula a estos dos destacados personajes.

En el Capítulo 1 se analizan los encuentros de Le Corbusier, durante sus años de formación, con los remanentes del legado teórico de Semper. 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 aspectos específicos de la obra de Le Corbusier a la luz de las teorías de Semper. Así, el primer capítulo adopta un enfoque histórico; el segundo, un enfoque basado en la teoría del arte y la arquitectura; y el tercero, un enfoque centrado en la crítica del proyecto arquitectónico.

