



**Figura 18:** Fotografía tomada por Jeanneret del Monasterio de Pantocrátor sobre el monte Athos. (1911. Fuente: Cohen, Jean-Louis. *Vida y obra de Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL. 2018. p. 53.

Desde un punto de vista volumétrico, manifiesta en sus anotaciones las sugerencias que le proporcionan la arquitectura de los conventos, su propensión hacia *“Las relaciones geométricas, el cuadrado, el círculo y las proporciones de un equilibrio simple y característico”*<sup>25</sup>. Lecciones que tomarán cuerpo en su arquitectura.

## ATENAS

Jeanneret llega a Atenas y permanece durante dos semanas descubriendo los secretos de la Acrópolis. Será una de las experiencias que más le impactarán de su viaje iniciático. Las elaboraciones que realiza en su cima y los recuerdos de esta gran roca en el paisaje permanecerán vivos y activos a lo largo de su amplísimo itinerario creativo. Recorrió la planicie en todas direcciones, intentando descubrir la organización de los templos, dibujando y fotografiando desde todos los ángulos que le ayudaran a desvelar los misterios del conjunto. Se sorprendió por el *“desorden aparente en planta”*, así como de las asombrosas *“masas asimétricas”*<sup>26</sup>. Jeanneret se cuestiona la racionalidad de la organización arquitectónica de la Acrópolis, pero su intuición inconsciente le permite percibir las armoniosas relaciones del conjunto, inexplicables sin una subestructura que se oculta a la racionalidad consciente, al mirar consciente, pero captadas gracias a la sensibilidad profunda e inconsciente.

<sup>25</sup> Ibidem. p.52.

<sup>26</sup> Ibidem. p. 55



**Figura19:** Imagen de la Acrópolis de Atenas hacia 1900. Fuente: Cohen, Jean-Louis. *Vida y obra de Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL. 2018. p.54.

De entre todas las expresiones que a Le Corbusier le inspira el Partenón, hay una que singulariza el carácter dicotómico de su personalidad: “*Máquina de conmover*”, que responde a la asociación de dos palabras que corresponden a ámbitos diferentes. La Máquina, en Le Corbusier, es un concepto vinculado a un criterio práctico y funcional, a un objeto perfecto y adaptado a su función y vinculado con el mundo tecnológico, con el universo racional. La Conmoción pertenece al ámbito de las vivencias interiores, de las emociones, de la Interioridad, donde confluyen contenidos que no obedecen exclusivamente al mundo racional.



**Figura 20:** Apunte de un detalle del Partenón en la Acrópolis de Atenas. Procedencia: Le Corbusier, (1911). Fuente: Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, 2002 p.13. ISBN: 84-460-13066-1.

## ITALIA

A continuación, en el mes de octubre se desplaza a Italia, permaneciendo cinco días en Pompeya. Tomó notas, dibujó, midió y trató de buscar las relaciones entre los diferentes

elementos urbanos de la ciudad, así como la estructura y funcionamiento de la vivienda. Al igual que en la Acrópolis, se fascinó con las irregularidades que mostraban sus descubrimientos, en contra de las leyes de la regularidad y la simetría. Así pues, Jeanneret, a través de estas observaciones, muestra su fascinación hacia resultados plásticos que no son fácilmente comprensibles según la razón discursiva.

En el último tramo de su viaje, llega a Roma y recorre los parajes de la antigüedad, realizando dibujos de la silueta de la ciudad recortada en el horizonte. Visita Villa Adriana, donde se entusiasmó y lo reflejó en sus numerosísimos dibujos; en ella percibió soluciones arquitectónicas que reinterpretará en la capilla Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp cuarenta años más tarde. Vuelve con entusiasmo a la Cartuja del Valle de Ema que había visitado en su primer viaje iniciático en 1907; las viviendas individuales de los monjes, en dos niveles y con su pequeño jardín formando parte de un gran conjunto, le inspira la solución de la vivienda obrera y el proyecto de los Inmuebles-Villas de 1922<sup>27</sup>.



**Figura 21:** Fotografía de la Certosa del Galluzzo, también conocida como Cartuja de Ema en la Toscana. 1900. Fuente: Cohen, Jean-Louis. *Vida y obra de Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL. 2018. p. 58-59.

Estas consideraciones nos hacen ver que la educación de Charles-Édouard Jeanneret no fue una enseñanza estricta basada exclusivamente en métodos racionales, sino que, por el contrario, se estimulaba la armonización de su exterioridad con su interioridad y donde

<sup>27</sup> Le Corbusier, *Precisiones*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe. 1999. p. 113. ISBN 84-455-0183-6. Sobre La Cartuja de Ema, dice Le Corbusier lo siguiente en su libro *Precisiones*: “La célula a escala humana está en la base. Permítanme que les muestre porque caminos y cómo a través de veinte años de curiosidad atenta, han llegado unas certidumbres. El origen de estas indagaciones, por mi cuenta, se remonta a la visita de la “Chartreuse d’Ema”, en los alrededores de Florencia, en el año 1907. En aquel paisaje musical de La Toscana, vi una ciudad moderna, que coronaba una colina. La más noble silueta en el paisaje, la corona ininterrumpida de las celdas de los frailes; cada celda tiene vistas sobre la llanura y tiene salida a un jardincillo en pendiente completamente cercado. Creí no poder encontrar nunca más una interpretación tan alegre de la vivienda. La parte trasera de cada celda se abre por una puerta y un portillo y da a una calle circular. Esta calle está cubierta por un arco: es el claustro. Por ahí funcionan los servicios comunes -el rezo, las visitas, la comida, los entierros. Esta “ciudad moderna” es del siglo XV. La visión radiante me quedó fijada para siempre. En el año 1910, de regreso de Atenas, me detuve una vez más en la Cartuja. Un día, en el año 1922, hablé de ella a mi asociado Pierre Jeanneret; en el dorso de un menú de restaurante, hemos dibujado espontáneamente los “inmuebles-villas”; la idea acababa de nacer”.

la intuición, la percepción inconsciente ocupa un lugar trascendente en la formación de su identidad.

### 6.3. LA RACIONALIZACIÓN DEL CUBISMO

En la llegada a París para establecerse de forma permanente a finales de 1916, Charles-Édouard Jeanneret se siente extraordinariamente motivado, con confianza, para forjarse un camino en el campo de la arquitectura, gracias, entre otros motivos, a la cultivada intuición, cualidad acariciada durante sus años de formación en La Chaux-de-Fonds. París le ofrece un futuro profesional y un impresionante abanico de posibilidades de progreso y enriquecimiento personal, gracias, entre otras ofertas, a las vanguardias artísticas que proliferan en el ambiente cultural de la ciudad. La más importante en los comienzos de siglo XX y, que más afecta al desarrollo del panorama artístico, es el cubismo; fundamentalmente desarrollado por Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) y Juan Gris (1887-1927).

Charles-Édouard Jeanneret realiza una labor de racionalización y síntesis de los conceptos cubistas desde el mismo momento en que comienza su andadura pictórica y durante buena parte de la segunda década del siglo. El trasvase intelectual, conceptual, poético, de la pintura a la arquitectura, la realiza Jeanneret junto al pintor Amedée Ozenfant (1886-1966) a través del Purismo. Ambos artistas se conocen por medio de Auguste Perret (1874-1954).



**Figura 22:** Amédée Ozenfant, Albert Jeanneret y Le Corbusier en el taller de la casa de Albert Jeanneret. (1919). Fuente: Cohen, Jean-Louis. *Le Corbusier*. Colonia, (Alemania): Taschen. 2004. p. 9. ISBN 3-8228-3533-1.

Ozenfant conoce los planteamientos del cubismo y su evolución desde sus inicios; es un asiduo visitante de los estudios de G. Braque y J. Gris. A partir del momento en que se conocen el joven arquitecto y el pintor, se establece una intensa y beneficiosa relación para los dos. Amedée introduce a Jeanneret en la pintura, enseñándole la técnica del óleo y, este se suma con pasión a la atmósfera plástica imperante en París, realizando una primera exposición conjunta a finales de 1918 en la Galerie Thomas (París).

Poco antes de la exposición, en octubre de 1918, publican juntos un manifiesto: *Après le Cubisme*. El movimiento cubista, iniciado en 1907, tiene una impresionante evolución desde 1912 hasta 1918, pero este mismo año muere Guillaume Apollinaire (1880-1918), el poeta del cubismo; en 2013 había escrito un ensayo: *Les peintres cubistes* que era una encendida defensa de esta vanguardia como superación del realismo. Este movimiento comienza a declinar y perder protagonismo en los últimos años de la segunda década del siglo.

En este sentido y en este momento, el manifiesto de Ozenfant-Jeanneret, cobra todo su sentido, intentando definir lo que para ellos es el nuevo espíritu: *El Purisme*. Según Juan Carlos Sancho Osinaga, en su libro *El sentido cubista de Le Corbusier*, la clave fundamental de este manifiesto es la crítica a la “*excesiva intuición formal en la plástica cubista*”<sup>28</sup> y su punto de partida es el intento de racionalizar el nuevo espíritu que, según ellos, debe impregnar los tiempos modernos.

Para Ozenfant y Jeanneret el Término *Purismo* expresa una “*palabra inteligible, que es la característica del espíritu moderno*”, para después definir las características del espíritu moderno: “*El espíritu actual es una tendencia al rigor, a la precisión, a la mejor utilización de las fuerzas y de las materias, al mínimo desperdicio, en suma, una tendencia a la pureza*”<sup>29</sup>. Nos dice Osinaga en su libro: “*esta búsqueda casi obsesiva del rigor y de la precisión en el arte los llevará a racionalizar sistemáticamente el sentimiento plástico, y concretamente el que emanaba del cubismo*”<sup>30</sup>.

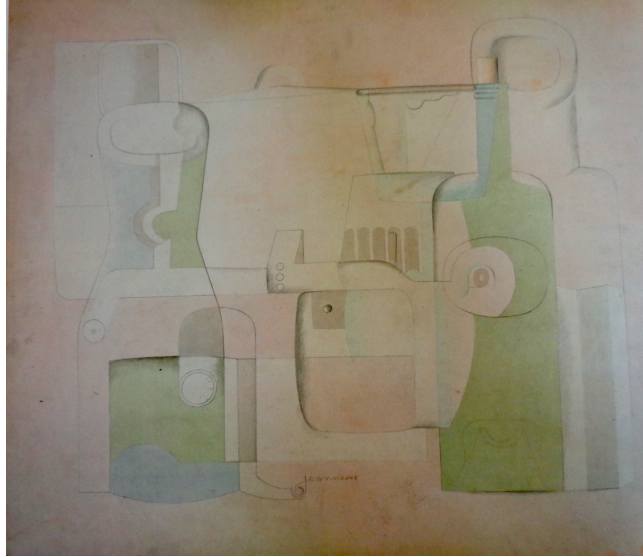
Esta es la clave de Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) en el periodo comprendido entre 1917 y mediada la segunda década del siglo: la impronta racionalizadora de los procesos creativos. Esta voluntad racionalizadora se manifiesta en la frase: “*Un cuadro es una ecuación*”, “*un cuadro tiene que ser algo exacto, riguroso y preciso*”, en la que Ozenfant y Jeanneret están expresando el rigor matemático que debe contener una obra artística.

<sup>28</sup> Sancho Osinaga, Juan Carlos. *El Sentido Cubista de Le Corbusier*. Madrid: Editorial Munilla-Leria. 2000. p. 18. ISBN 84-891150-27-3

<sup>29</sup> Jeanneret y Ozenfant en “*Après le Cubisme*”. 1918. Fuente: *Ibidem*. p. 18

<sup>30</sup> *Ibidem*. p. 18

Siendo evidente la ubicación en la que se posicionan ambos artistas cuando expresan tales aforismos, no debe inducir a pensar que sus obras pictóricas están exentas de lirismo; pero sí corroboran el esfuerzo de síntesis y racionalización que exige el logro de tal precisión en su realización.



**Figura 23:** Le Corbusier. (1924). Étude pour Deux bouteilles sur fond rose. Crayon graphite, aquarelle. 60 x 68.7. Fuente: Pauly, Danièle. *“Ce labeur secret”. Le Corbusier et le dessin*. Lyon: Fage éditions. FLC Paris, 2015. p. 154

En 1951, reflexionando Le Corbusier sobre lo que supuso el esfuerzo, tesón y trabajo de reelaboración de los supuestos cubistas que dieron lugar a lo que el tándem Ozenfant-Jeanneret denominaron Purismo, escribió Le Corbusier:

A los 31 años pinté mi primer cuadro (...). Mi pintura era de naturaleza creadora y no imitativa, siempre constructiva, orgánica, estructurada, reclamando la realización de esta realidad humana que consiste en establecer la corriente regular entre la cabeza y la mano, en una acción simultánea portadora de equilibrio.

Eso necesitaba espíritu de construcción, sentido del equilibrio, el gusto de la duración, la noción de lo esencial.

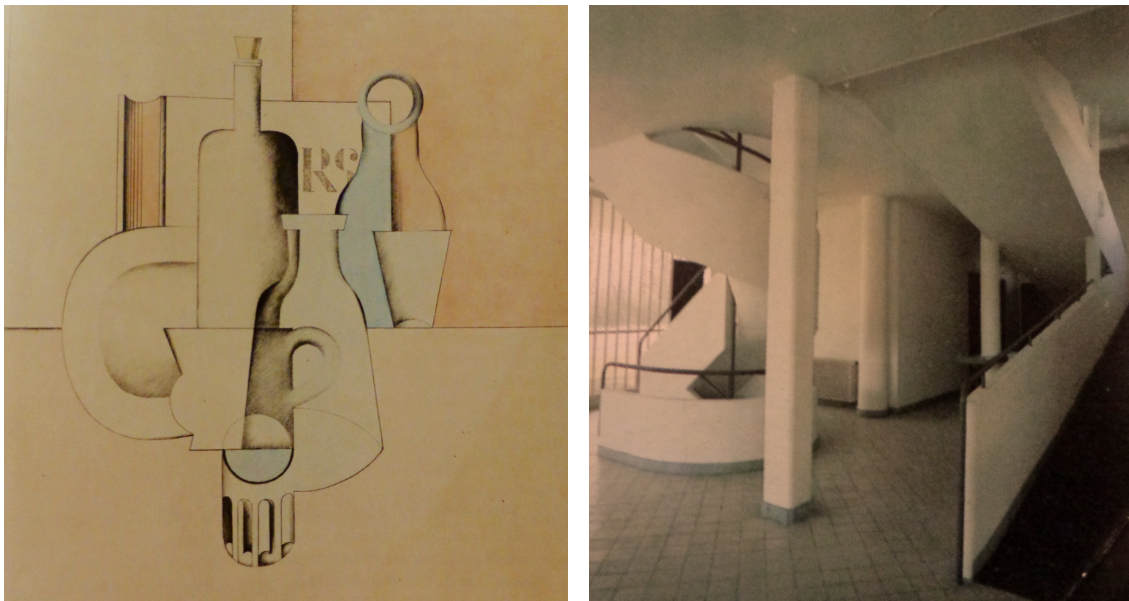
Se me revelaba el fenómeno pictórico consistente en hacer surgir el momento poético mediante la fulguración y la originalidad de las relaciones dentro de la exactitud. La exactitud, trampolín del lirismo.

Solo entonces la arquitectura se apareció sin velos.

Más adelante añade sobre la arquitectura:

La practicaba desde la edad de los 17 años y medio (construcción de primera casa en 1907). Pero tras diversas circunstancias, solo en 1919 abrí de verdad los ojos ante el acontecimiento arquitectónico, a la edad de 32 años<sup>31</sup>.

Cuando Le Corbusier escribe esta reflexión, rememorando su posición pictórica sobre la racionalización de los principios cubistas a finales de la segunda década, se puede inferir que se está refiriendo a cualidades fundamentalmente arquitectónicas; esto es así, porque su pensamiento está simultáneamente construyendo una síntesis espacial. Quizá es el momento, en toda la andadura artística de Le Corbusier, en que se establece un paralelismo más intenso y más directo entre la génesis creativa de un cuadro y la elaboración de un proyecto arquitectónico. La aportación que hace Jeanneret al post-cubismo está determinado por la necesidad profunda de trasvasar el espacio pictórico al espacio arquitectónico.



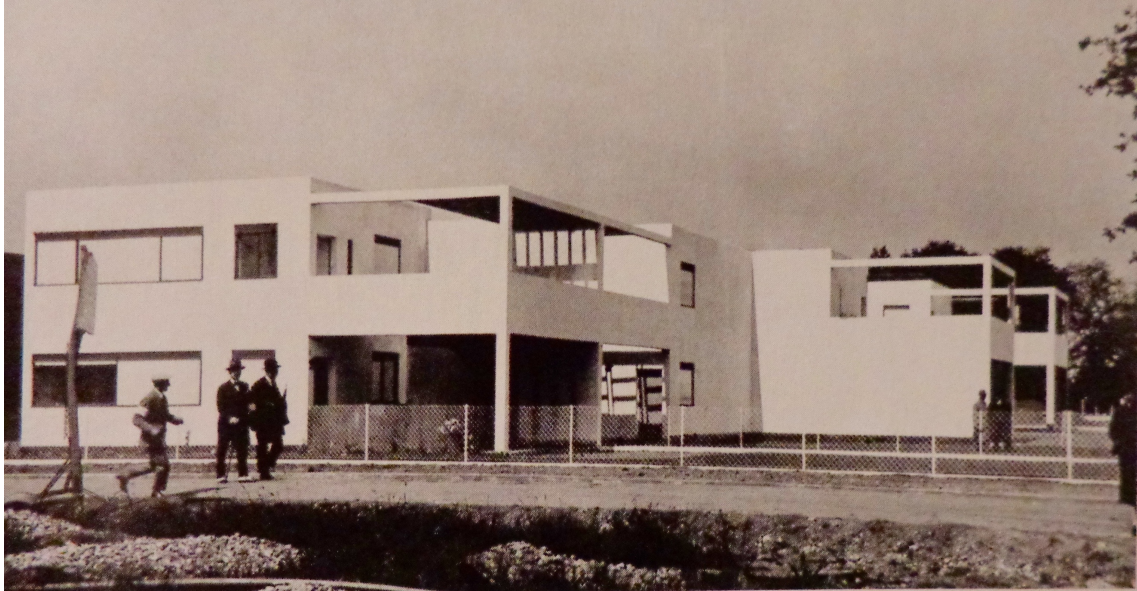
**Figura 24 A:** Nature morte avec bouteilles, verres et livre. 1921. Crayon graphite, aquarelle. 63,5 x 52,5. Fuente: Pauly, Danièle. *“Ce labeur secret” Le Corbusier et le dessin*. Lyon: Fage éditions, 2015. p. 145.

**Figura 24 B:** Villa Savoye 1928-1930. Fotografía de Lluís Casals. Rampa de subida desde la entrada a la planta primera. Fuente: *Arquitectura. Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid*. Enero-abril 1987, nº: 264-265, p. 71. Editor: Enrique Sobejano.

Asimismo, cuando Le Corbusier se lamenta de que la crítica artística no valora suficientemente su obra plástica-pictórica con respecto a la consideración que alcanzan por comparación artistas coetáneos, la constancia de esta realidad se debe,

<sup>31</sup> Ibidem. p. 8

probablemente, a que los resultados verdaderamente trascendentes en la obra de Le Corbusier son los arquitectónicos; siendo su obra plástica mediadora para conseguir los novedosos, sorprendentes y brillantes resultados de su arquitectura.



**Figura 25:** Le Corbusier (1924-1926). Quartiers modernes Frugès à Pessac-Bordeaux. Fuente: Cohen, Jean Louis. *Le Corbusier*. Colonia, (Alemania): Taschen. p.29.



**Figura 26 A:** Le Corbusier. Casas en la Weissenhofsiedlung. Stuttgart, Alemania. Vista general de las dos casas. Fuente: Cohen, Jean Louis. *Le Corbusier*. Colonia, (Alemania): Taschen, 2004. p. 37.

**Figura 26 B:** Le Corbusier. Quartiers Modernes Frugès à Pessac-Bordeaux. Procedencia y fuente la misma que Figura 25 A. p.28.

Como tal valor de intermediación, ahí radica la principal y esencial significación de su pintura, frente al mérito artístico que tienen determinadas obras de pintores contemporáneos, en los que su importancia radica en los logros obtenidos en la propuesta y materialización del propio cuadro. En Le Corbusier, extremando la interpretación, sus pinturas son elaboraciones intelectuales previas a los bocetos de sus obras arquitectónicas. Le Corbusier en una acción intensa de síntesis y unidad, trasvasa

los planteamientos plásticos al espacio arquitectónico: *“Il n’y a pas de sculpteurs seuls, de peintres seules, d’architectes seuls, L’événements plastique s’accomplit dans une Forme Une au service de la poesie”*<sup>32</sup>.

Jeanneret y Ozenfant, en su manifiesto, establecen una dualidad radical entre la Idea, entendida como noción previa generadora de la obra artística *“enteramente determinada en el espíritu”*, concebida a priori y la Realización Técnica, que sería la *“materialización rigurosa de la concepción, casi una fabricación”*. Para sentenciar que *“El Arte está ante todo en la concepción”* y *“La Técnica no es más que un útil, humildemente al servicio de la concepción”*<sup>33</sup>.

En definitiva, Le Corbusier conceptualiza y se decanta en el proceso generador de proyecto -en la concepción arquitectónica- por una vía que podríamos definir como platónica (con rigor: Purista), frente a otro posible camino proyectual más lúdico, dionisiaco, que consistiría en construir el proyecto a base de aproximaciones sucesivas, por *“tanteos sucesivos”*. Así lo describen Ozenfant-Jeanneret en *“Après le Cubisme”*:

Demasiado a menudo se ha tenido la costumbre de pintar sin búsquedas previas, bajo el golpe de una emoción que se esfuerza en expresarse por tanteos sucesivos. Nosotros creemos, por el contrario, que la obra debe estar enteramente determinada en el espíritu; la realización técnica no es, entonces, más que una materialización rigurosa de la concepción, casi una fabricación<sup>34</sup>.

En este párrafo Ozenfant y Jeanneret, están conceptualizando dos formas de proyectar una obra artística, un proyecto arquitectónico, que en definitiva tienen vigencia hoy día en nuestras escuelas de arquitectura. Ambas vías conducen a resultados diferentes y Le Corbusier se decanta tempranamente por la vía Purista en la que perseverará a lo largo de toda su trayectoria como arquitecto.

A continuación, los autores dan entrada en la concepción o génesis de la obra artística al componente poético, que está presente en toda la obra del futuro Le Corbusier mediante un aforismo *“El esfuerzo simultáneo de la razón y la sensibilidad realza la concepción”*<sup>35</sup>.

Sancho Osinaga infiere que el contexto en que se encuentra la noción de sensibilidad en la máxima antedicha, se corresponde adecuadamente con el concepto de: poética y, con la noción concebida en el s. XVIII por el enciclopedista francés Denis Diderot (1713-1784):

<sup>32</sup> Ibidem. p. 8.

<sup>33</sup> Charles-Édouard Jeanneret y Amedèe Ozenfant en *“Après le Cubisme”*. 1918. Fuente: Sancho Osinaga, Juan Carlos. *El Sentido Cubista de Le Corbusier*. Madrid: Editorial Munilla-Leria. 2000. p. 19. ISBN 84-891150-27-3.

<sup>34</sup> Ibidem. p. 19.

<sup>35</sup> Ibidem. p. 20

La *“raison poétique”* y que desarrolla con profundidad María Zambrano y posteriormente reformula Chantal Maillard. Nos dice Osinaga a propósito de esta evocación y considerando acertadamente el esfuerzo titánico que realiza Le Corbusier de racionalización de las *“diferentes posiciones que emanaron del mundo plástico, literario, visual, técnico o ideológico a principios del siglo XX”*. (...) *Toda la génesis espacial arquitectónica lecorbusieriana de esta década 20-30 se debatió entre estos dos polos, la raison y la poétique -razón y poética- y siempre por medio de una aproximación desde el punto de vista plástico*<sup>36</sup>. Más adelante apunta Osinaga:

La *raison poétique*, la razón poética. Mágica acepción que lo engloba todo y que el pensamiento Jeannozenfantiano, ciento cincuenta años después, transforma en la dualidad *La raison-la poétique*: la nueva conjunción razón y poética; el logos y pathos (con los lógicos matices), una vez más. Adelantándonos a los acontecimientos resulta inevitable apuntar en un pronto arquitectónico, que toda la posterior obra arquitectónica de Le Corbusier estará impregnada de esta *raison-poétique*<sup>37</sup>.

Sobre esta acertada asociación traída de Denis Diderot (1713-1784) por parte de Sancho Osinaga, me parece necesario realizar algunas matizaciones indispensables que están relacionadas con el objetivo de este trabajo. Efectivamente, la razón-poética es una forma total de conocimiento, es un concepto unitario que vincula en la unidad la razón y la poesía tal y como la concibe María Zambrano.

Razón y poesía que, como dualidad y nociones separadas, representan la escisión entre lo universal -el conocimiento racional- y, lo particular -el sentir poético-; pero como concepto unitario es un saber de reconciliación que requiere apertura, es estar en abierto, atento; es sincronía del propio ser. Es una claridad solo alcanzable por una forma de conocimiento que supere y englobe el análisis y la síntesis. La razón-poética, abre y ensancha los distintos niveles de conciencia y ello supone una reconciliación entre los fragmentos de la personalidad. La razón-poética lograría recuperar ese ser por el que el hombre es capaz de dar razón, no tanto de lo que la realidad representa para su vida como, de todo lo que supone su dimensión enigmática<sup>38</sup>.

Y esto, es de lo que trata este trabajo. Le Corbusier, como ser humano que asume su trascendencia, está en construcción permanente y se acerca a este ideal de razón-poética en su periodo tardío. En su periodo purista está embarcado en establecer normas de visión bajo un racionalismo, cuyo objetivo es la producción de universales, pretendiendo edificar un mundo personal seguro, estable, comprensible, inteligible.

<sup>36</sup> Sancho Osinaga, Juan Carlos. *El Sentido Cubista de Le Corbusier*. Madrid: Editorial Munilla-Leria. 2000. p. 7. ISBN 84-891150-27-3.

<sup>37</sup> *Ibidem*. p. 20

<sup>38</sup> Maillard, Chantal. *La Creación por la Metáfora: Introducción a la Razón-poética*. Barcelona: Anthropos. 1992. s.p. ISBN 84-7658-321-4.

Como veremos en la segunda parte de este trabajo, el Corbusier que emerge tras la segunda guerra mundial es una persona que acepta la resistencia de la realidad a ser aprehendida, conocida. Acepta el fondo oculto que toda vida humana alberga y, con esta materia moldeable es con lo que construye su obra artística a partir de la segunda mitad de los años cuarenta.

En su etapa purista, Le Corbusier proporciona una respuesta esencialmente racional a sus planteamientos artísticos y vitales; lo que no niega el ingrediente poético, lírico, en sus creaciones. Pero “la atracción del abismo”, como diría Hernández León<sup>39</sup>, no se puede realizar con los planteamientos racionales en los que pone el acento Le Corbusier en la década de los años veinte. En esos abismos, como dice Chantal Maillard<sup>40</sup>, “*es preciso sumergirse con un instrumento que, además de soportar las presiones subterráneas, sea capaz de abrir las vías por las que los contenidos más profundos puedan aflorar*”.

Le Corbusier, a partir de la mitad de la década de los cuarenta, ya no cierra los ojos ante lo heterogénea que es la vida, ante el ritmo propio de su acontecer y por ello para expresar la vida, no tanto para aclararla, Le Corbusier necesita de la poesía, para expresar la efímera, mutable realidad de cada instante, su dimensión enigmática.

En estos terrenos entra Le Corbusier. Veremos que comienza a experimentar el inicio de este proceso al final de la década de los años veinte, se intensifica en la década siguiente, pero cobra todo su valor y se produce una auténtica mutación a partir de los dramáticos sucesos que tienen lugar como consecuencia de la segunda guerra mundial, las vivencias que llevan consigo y que determinan un cambio de paradigma en su respuesta creativa.

---

<sup>39</sup> Hernández León, Juan Miguel. La atracción del abismo. En: Juan CALATRAVA, (comisario). *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El Poema del Ángulo Recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 45-49. ISBN: 84-86418-66-6.

<sup>40</sup> Maillard, Chantal. *La Creación por la Metáfora: Introducción a la Razón-poética*. Barcelona: Anthropos. 1992. p. 27. ISBN 84-7658-321-4.

## 6.4. LA RACIONALIDAD DEL PURISMO

Ozenfant, que ya había fundado una revista, *L'Élan*, en 1915 con una orientación esencialmente cubista, sugiere a Jeanneret fundar otra revista que fuera el soporte intelectual y conceptual del Purismo, pero ampliando su convocatoria a todo tipo de actividades que configuran el nuevo espíritu de los tiempos: "*L'Esprit Nouveau*", *Revue Internationale D'Esthétique*", en la que colaboraron destacados artistas, críticos y galeristas de arte, entre ellos Paul Dermée (1886-1951) que dirigió el primer número. La revista se publica a partir de octubre de 1920; tiene una vida de cinco años, hasta la ruptura entre Ozenfant y Jeanneret.



**Figura 27:** Portada de *L'Esprit Nouveau*. Nº 1, Octubre 1920. Fuente: Cohen, Jean-Louis. *Vida y obra de Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL. 2018. p. 77.

En el primer número, ambos artistas se desdoblaron en dos artículos que firman conjuntamente, siendo la primera vez que para referirse y teorizar sobre arquitectura utilizan seudónimos, Ozenfant elige Saugnier y Jeanneret: Le Corbusier.

Si por algo destaca la importancia de la revista *L'Esprit Nouveau*, desde el punto de vista del objetivo de este trabajo, es por la visión plástica unitaria que presenta entre la pintura y la arquitectura. Los artículos que se suceden en la revista con firma de Ozenfant y Le Corbusier, van definiendo los conceptos plásticos del purismo y establecen un puente entre las ideas que sostiene el movimiento por ellos fundado y la obra arquitectónica de Le Corbusier.

A partir de este momento Le Corbusier desdobra su actividad de forma ininterrumpida durante el resto de su vida; en un principio, al trabajo arquitectónico le dedica las mañanas y a la reflexión artística y la pintura las últimas horas del día; lo que le lleva a afirmar a los sesenta años, ante la pregunta de Jean Petit, ¿Cuál es la llave de su creación?: *“En verdad la llave de mi creación artística es mi obra pictórica, comenzada en 1918 y seguida regularmente cada día”*.

Entre las dos vanguardias, el Cubismo y el Purismo (que como hemos dicho tiene sus raíces en el cubismo), en opinión de Sancho Osinaga, existen *“tres componentes sustanciales diferenciadores”*. Estos elementos que los distinguen, refuerzan, a nuestro modo de entender, el carácter racionalista del Purismo<sup>41</sup>.

Estos tres componentes que enuncia Sancho, son: *Lo arbitrario “El Purismo elimina todo lo no controlado”*; el segundo: *“Lo deliberado, lo deliberado como expresión formal”* y tercero: *“Lo espontáneo, toda la desinhibición existente en la época cubista desaparece en la época purista”*<sup>42</sup>. Así como el cubismo alberga, sobre todo en sus inicios, una cierta libertad y componentes arbitrarios para desprenderse de los hábitos que contaminaba la pintura precedente, el Purismo expresa el invariante, las cualidades universales que debe contener una obra artística; prescindiendo de la arbitrariedad y aplicando las leyes plásticas compositivas y la geometría.

En el Purismo todo hecho plástico es *“deliberadamente deliberado, Todo elemento debe ser asimilado racionalmente, reflexivamente, con pleno conocimiento, para su expresión plástica por medio de la aplicación de las leyes que generan el espacio pictórico”*<sup>43</sup> El Purismo descarta toda expresión libre mediante un proceso de intelectualización que elimina toda espontaneidad. Excluye todo aquello que considera banal y le dificulta obtener la esencia deseada.

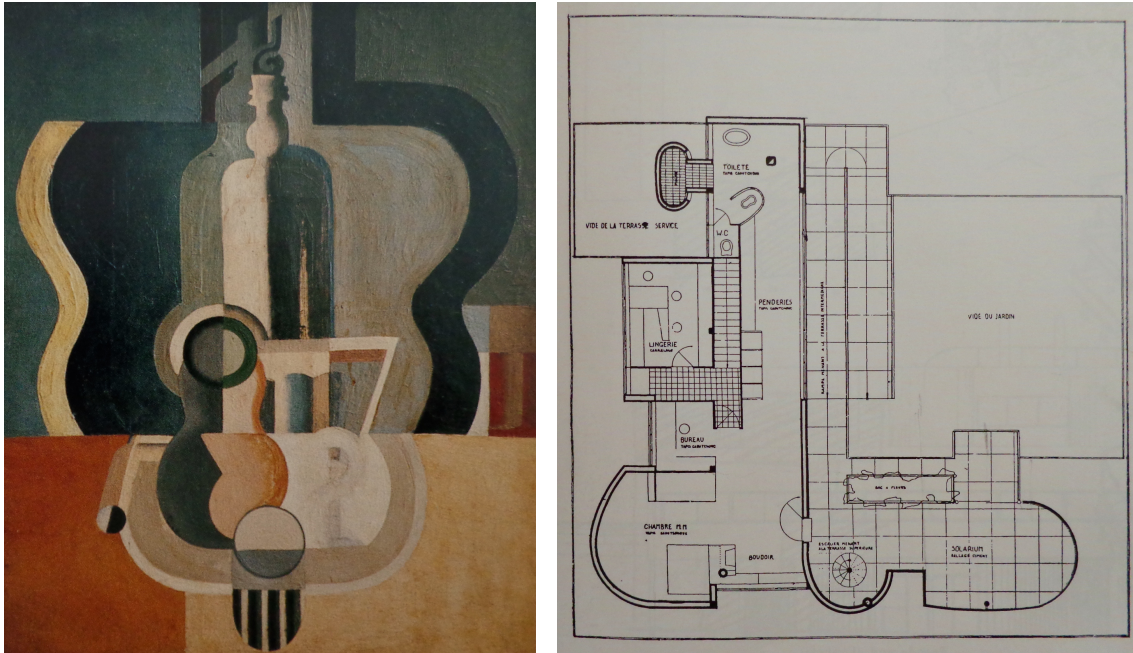
Se puede decir que, debido a la exigencia de control en el proceso de composición de las obras puristas y el sometimiento a sus leyes plásticas, les resta el vigor que late en obras coetáneas donde la espontaneidad fluye debido a la no existencia de control excesivo. Le Corbusier se libera del excesivo rigor en su pintura a partir de la segunda mitad de la década de los años veinte, que coincide con la ruptura con Ozenfant.

---

<sup>41</sup> Sancho Osinaga, Juan Carlos. *El Sentido Cubista de Le Corbusier*. Madrid: Editorial Munilla-Leria. 2000. p. 32. ISBN 84-891150-27-3.

<sup>42</sup> *ibidem*. pp. 32-33

<sup>43</sup> *ibidem*. p.33.



**Figura 28 A:** Le Corbusier. (1921). Nature morte au siphon. Fuente: *Heide Weber Le Corbusier. 2ª* (ed.) Konstanz, Suisse: Heide Weber Foundation Center Le Corbusier, 2009. p. 74. ISBN 978-3-033-02087-0.

**Figura 28 B:** Le Corbusier. (1928). Maison Saboye á Poissy. Etage du solarium. Le Corbusier. Fuente: *Le Corbusier Oeuvre complete. Volumen 1. 1910-1929*. Basel, Suisse: W. Boesiger (Ed.). Birkhäuser Verlag GmbH, 2013. p. 187. ISBN 978-3-7643-5503-6.

## 6.5. PURISMO Y ARQUITECTURA

Respecto a la arquitectura purista, Le Corbusier la caracteriza por tres conceptos planteados en los sucesivos números de *L'Esprit Nouveau*: La idea, el volumen y la luz. El volumen, lo había planteado Ozenfant en la revista *L'Élan* donde reprodujo un texto del Filebo de Platón.

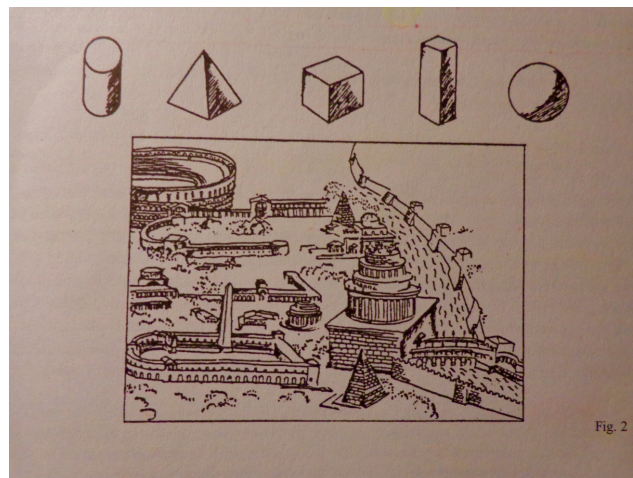
El primer concepto es la IDEA como generadora del proyecto plástico, sin idea previa no hay creación posible. Esta consideración hacia la idea está referenciada, en primer lugar, a la realización de un obra plástica-pictórica; sin embargo, es directamente extrapolable a la creación de un proyecto arquitectónico, ya que las bases teóricas y prácticas del purismo pictórico son totalmente aceptables para la visión de la arquitectura de los nuevos tiempos. Hemos comentado que, probablemente, en el purismo es donde se efectúa una relación más directa entre la gestación de una obra pictórica y el proceso de proyecto arquitectónico.

Más adelante veremos que el concepto de IDEA, alcanza toda su profundidad con Le Corbusier en el periodo tardío, cuando la idea se encarna en una visión sincrónica entre su exterioridad y su interioridad. Esta sincronía le permite captar la estructura íntima de las cosas y de su realidad. Entonces la idea se convertirá en Le Corbusier en una idea

como totalidad, una idea informadora de la que se derivará una inspiración continua. *La unidad de acción*, nos dice Maillard<sup>44</sup>, *viene dada por la idea*. Le Corbusier, para quien la intención es la configuradora de la acción, añade que esta unidad es la que provoca la emoción, cuando escribe en *Hacia una Arquitectura* debajo de una imagen de la Acrópolis: “*La emoción nace de la unidad de la intención*”<sup>45</sup>.

En el desarrollo purista de una composición pictórica, nos dice Sancho O:

(...) el cuadro es el resultado terminal de una investigación previa, (Previamente ha afirmado: la obra realizada es la metódica traslación, casi obsesiva al cuadro del último de estos esquemas, ayudándose de una cuadrícula de precisión para la operación), en donde desarrolla formalmente lo que él quiere plasmar; su idea. No hay lugar para la improvisación. Antes de pintar el cuadro definitivo ya sabe con toda seguridad cómo es y qué finalidad ha alcanzado en él. (...) Esta sistematización es interesante por (...) revestir cierto paralelismo con la metodología del hecho proyectual arquitectónico<sup>46</sup>.



**Figura 29:** Volúmenes filebianos. “*Todo es esferas y cilindros*”. Le Corbusier. En *L’Esprit Nouveau: Leçons de Rome I*. También en: *Hacia una Arquitectura*. 2ª Edición. Barcelona: Ediciones Apóstrofe S.L. 1998. p. 128 ISBN 84-455-0174-7.

Es evidente que este rigor, esta precisión, este control, esta forma de componer *obsesiva*, esta racionalización del proceso pictórico, se va transformando a partir de su ruptura con Ozenfant y desaparece en la década de los años treinta. En cuanto al proceso de proyecto

<sup>44</sup> Maillard, Chantal. *La Creación por la Metáfora: Introducción a la Razón-Poética*. Barcelona: Anthropos. 1992. p. 28. ISBN 84-7658-321-4.

<sup>45</sup> Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*. 2ª Edición. Barcelona: Ediciones Apóstrofe S.L. 1998. p.168. ISBN 84-455-0174-7.

<sup>46</sup> Sancho Osinaga, Juan Carlos. *El Sentido Cubista de Le Corbusier* Madrid, España: Editorial Munilla-Leria, 2000. p. 27. ISBN 84- 89150-27-3.

arquitectónico, también sufre modificaciones en el periodo tardío que comentaremos más adelante, aunque dada la sistematización que requiere el proyecto de arquitectura, existen más persistencias que en la elaboración pictórica posterior

El segundo concepto es el Volumen. Hay un ideal Filebiano ya enunciado por Ozenfant en la revista L'Élan, centrado en las formas geométricas y en los sólidos puros: cilindros, tetraedros, prismas, cubos y esferas. Las formas geométricas enunciadas tendrán todo su valor, tanto en las composiciones puristas como en la arquitectura de Le Corbusier.

Sobre la geometrización de la realidad y los volúmenes puros filebianos hay otro antecedente previo al cubismo a tener en cuenta: Paul Cezanne (1839-1906), padre de las vanguardias del siglo XX, que sirvió de transición entre la pintura decimonónica y el cubismo. Su tendencia constructivista fue el germen que prendió en pintores como Pablo Picasso, Georges Braque o Juan Gris, entre otros muchos; Cezanne realiza una abstracción de los objetos de la realidad mediante el poder autónomo que concede al color y la determinación de los contornos de los objetos mediante volúmenes puros, solidificando el impresionismo.

Otra referencia interesante, que tiene que ver con el proceso de proyecto de Le Corbusier, es el pintor cubista Juan Gris que acomete el proceso inverso, según escribe en el número 5 de L'Esprit Nouveau:

Cézanne de una botella hace un cilindro, yo parto del cilindro para realizar un tipo de botella. (...) voy de lo general a lo particular, eso quiere decir que parto de una abstracción para llegar al hecho real. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo, como dice Raynal. Partir de una abstracción para llegar a un hecho real es una trayectoria paralela a la del hecho arquitectónico<sup>47</sup>.

En este trasvase de la forma pura a la arquitectura, nos dice Le Corbusier parafraseando a Cézanne: *“Todo es esferas y cilindros”* y en el capítulo La lección de Roma en el libro *Hacia una Arquitectura*, Le Corbusier, en la parte superior de un esquema de la ciudad, ubica los sólidos puros: el cilindro, la pirámide, el cubo, el prisma y la esfera. Y escribe valorando la capacidad de invención de procedimientos constructivos por parte de los romanos:

(...) hicieron cosas impresionantes, ´romanas`. (...) La arquitectura es sensible a estas intenciones, produce. La luz acaricia las formas puras: eso construye. Los volúmenes simples desarrollan inmensas superficies que se enuncian con una variedad característica según se trate de cúpulas, bóvedas, cilindros, prismas rectangulares o pirámides. (...) Nada de palabrería, ordenación, idea

---

<sup>47</sup> Juan Gris. Procedencia: L'Esprit Nouveau, Nº 5. Fuente: Sancho Osinaga, Juan Carlos. *ibidem*. p.35

única, audacia y unidad de construcción, empleo de prismas rectangulares. Sana moralidad<sup>48</sup>.

Junto a la exaltación de los volúmenes puros, Le Corbusier manifiesta la cualidad de la luz que acaricia las formas puras; en definitiva: *“IDEA-VOLUMEN-LUZ. Aquí se cimientan las bases de la personal mirada de Le Corbusier a la arquitectura desde un arranque purista-plástico”*<sup>49</sup>. La importancia que tiene la LUZ queda reflejada en su conocido aforismo: *“La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la Luz, en el ritmo armonioso de los espacios de la luz y de la sombra”*. Este aforismo tiene un precedente en Henri Provensal (1868-1934), pintor escultor y arquitecto al igual que Le Corbusier, en cuyo libro *L’Art de demain* (1904), escribe que *“la tarea del arte es la reconciliación entre lo material y lo espiritual”*, es decir, reintegrar al hombre a la unidad tras la dolorosa escisión en que se encuentra y, añadía que la arquitectura es el *“drama plástico (...) de llenos y vacíos, de juegos de sombras y de luces”*<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*. 2ª Edición. Barcelona: Ediciones Apóstrofe S.L. 1998. pp. 127-128. ISBN 84-455-0174-7.

<sup>49</sup> Sancho Osinaga, Juan Carlos. *El Sentido Cubista de Le Corbusier*. Madrid: Editorial Munilla-Leria, 2000. p. 38. ISBN 84-89150-27-3.

<sup>50</sup> Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. [1ª Edición: París: Éditions Hazan. 1997]. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2002. p. 14. ISBN 84-460-1306-1.