

REVISTA
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
N3
viajes y traslaciones

ARTE GÓTICO Y PAISAJE SUBLIME. EL VIAJE DE CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET A LA TOSCANA EN 1907

GOTHIC ART AND SUBLIME LANDSCAPE. THE JOURNEY OF CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET TO TUSCANY IN 1907

Germán Hidalgo Hermosilla

RESUMEN En este artículo se exponen dos aspectos centrales del viaje de Ch-E. Jeanneret a Italia, en 1907, en la que fue su primera experiencia de aprendizaje viajando, es decir, a partir de la observación directa de las obras de arte que le interesaba reconocer, pero aún guiada por los dictámenes de su maestro, Charles L'Eplattenier, el cual, a su vez, en aquella época estaba muy influido por los criterios estéticos y de enseñanza del dibujo de John Ruskin. Un primer aspecto, se refiere a su preferencia por obras de arte de la Edad Media, y cuyo acento estaba en la ornamentación. El segundo, tenía que ver con una particular dimensión paisajística del lugar al cual se desplazaba: la Toscana, que llevaba completamente idealizada, desde el imaginario romántico. A partir de estas dos instancias, podemos sintetizar la índole de sus intereses de juventud, como así mismo, la forma en que se aproximaba al mundo. Por tanto, el objetivo de este artículo es revelar aspectos por mucho tiempo desconocidos relativos a la etapa de formación de uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX.

PALABRAS CLAVE Le Corbusier, Charles Édouard Jeanneret, viaje, dibujo, ornamento, Toscana, John Ruskin

SUMMARY This article explores two central aspects of the journey by Charles-Édouard Jeanneret to Italy in 1907. It was his first experience of learning through the direct observation of the art works that he was interested in seeing while travelling. At this stage, he was still guided by the opinions of his teacher, Charles L'Eplattenier, who at the time was very influenced by the aesthetic criteria and the drawing teachings of John Ruskin. The first aspect relates to the preference of Jeanneret for works of art of the Middle-Ages, the accent of which was on ornamentation. The second relates to the particular scenic dimension of the place to which he travelled, Tuscany, which had been completely idealized by romantic imagination. From these two aspects we can synthesise the nature of his youthful interests and also the way in which he approached the world. Therefore, the objective of this article is to reveal long unknown aspects relating to a learning period of one of the most influential architects of the XXth century.

KEY WORDS Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret, travel, drawing, ornament, Tuscany, John Ruskin

Persona de contacto / Corresponding author: ghidalgo@uc.cl. Escuela de Arquitectura Pontificia. Universidad Católica de Chile.

“Es un día de verano, a mediodía; corre mi coche a toda velocidad por los muelles de la orilla izquierda, hacia la Torre Eiffel, bajo el inefable cielo azul de París. Mi ojo se posa durante un segundo en un punto blanco en el azul: el campanario nuevo de Chaillot. Freno, miro, me zambullo de pronto en la profundidad del tiempo: Sí, las catedrales fueron blancas, completamente blancas, deslumbrantes y jóvenes, y no negras, sucias, viejas”¹

1
Cuando *las catedrales eran blancas* (1937), título del libro de Le Corbusier al que pertenece el párrafo arriba citado, es una frase que podría encerrar algo más que la evocación de un momento de la historia –cuando se inauguraba una nueva época para el hombre y su arte– ya que podríamos interpretarla como la hipotética añoranza de un periodo de la propia vida de quien la expresa, es decir, cuando las catedrales fueron blancas en la mente y en el espíritu del mismo Le Corbusier, trascendiendo de este modo su condición de arbitraria metáfora.

De esta manera nos queremos referir a la eventual evocación de un periodo de su propia juventud, el de su formación como grabador de cajas de reloj en la *École d’Art* de La Chaux-de-Fonds, que podríamos representar de modo condensado y sintetizado, en el viaje que realizara a Italia entre los meses de septiembre y octubre de 1907, cerrando con él una etapa importante de su educación. Este viaje, lo proponemos, como una instancia de síntesis, donde se va a contrastar el conocimiento y la experiencia ya adquirida, y, tal vez, más allá de ello, a ponerlos a prueba.

Las catedrales fueron blancas para Charles-Édouard Jeanneret en el viaje a Italia de 1907, pues es así como las quiso ver, omitiendo voluntariamente de sus observaciones el entorno en el que se encontraban, para restituirlas imaginariamente al suyo original: *el paisaje*. El viaje del año siete puede ser planteado como una experiencia análoga a cuando se zambulle en la profundidad del

tiempo, cuando corre en su coche a toda velocidad por los muelles de la orilla izquierda hacia la Torre Eiffel, bajo el inefable cielo de París, veinticinco años más tarde.

Notaremos cómo en esta experiencia de viaje, toda referencia a la vida cotidiana que transcurre entre las obras que le interesan y el paisaje toscano es *negada*. De este modo, si del universo constituido por todos los dibujos que hace Jeanneret en el transcurso del mismo, la vida cotidiana y el tiempo histórico que va desde el que le es de interés hasta su presente son negados por *rotunda exclusión*; simultáneamente, en las cartas donde encontramos múltiples referencias a estos, lo serán por *rotunda descalificación*. En esta visión sesgada, implícita en la descalificación de la vida cotidiana de los florentinos de principios de siglo, hay una notoria voluntad por ver a las ciudades de la Toscana despojadas de sus habitantes, de sus costumbres y de sus actos; donde todo vestigio de vida doméstica es anulado, caducado, pasándolo por alto. En ella hay una clara indicación de desmerecimiento por parte de los nuevos usuarios de las obras del pasado. Esta decidida actitud, de enfocar sobre una muy precisa realidad, queda bastante bien definida cuando Jeanneret manifiesta a sus padres las primeras impresiones de Florencia:

“La raza italiana me parece muy decadente, muy abatida: de ella no queda nada”².

Este “no queda nada” podría significar tal vez la constatación de una ausencia: aquella de los verdaderos propietarios y usuarios de esos monumentos; y por el contrario, la presencia en ellos de una gente extraña,

1. LE CORBUSIER: *Quand les cathédrales étaient blanches*. Paris: Plon, 1937. Traducción al castellano: *Cuando las catedrales eran blancas*. 2ª ed. Buenos Aires: Poseidón, 1958.

2. Carta desde Florencia, 14 de septiembre de 1907, Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds (en adelante BVCdF), LCms 3.

completamente ajena y distanciada de la nobleza y de la envergadura de aquellos trozos de ciudad, de *realidad*, que le cautivan. Sí, porque éste es un interés que se presenta diseminado en distintos y específicos fragmentos de la ciudad, aislados unos de otros y solamente conectados por un hilo capaz de vertebrarlos: un tiempo en común, aquél de su gestación, cuando las catedrales fueron blancas.

2

*"La principal gloria del paisaje italiano es su extrema melancolía. Y es justo que sea así: la muerte está en los pueblos de Italia; su nombre y su fuerza yacen con los pálidos habitantes de debajo de la tierra; su principal y mayor orgullo es el hic jacet; ella no es más que un vasto sepulcro, y toda su vida presente es como una sombra o un recuerdo"*³.

Así es como el crítico inglés John Ruskin (1819-1900) manifestó en una de sus primeras obras dedicadas a la arquitectura, *The Poetry of Architecture* (1837-38), la impresión que le causara Italia. Por el momento, ese sentimiento era el producto de las experiencias vividas en

1835, en lo que fue su primer viaje al continente.⁴ Pero, tal vez, era también una sensación que le quedaba desde su infancia, cuando tomó contacto con las ilustraciones del libro de poemas de Samuel Rogers, titulado *Italy*⁵.

Italia, el país de los *muertos* para Ruskin⁶, con su paisaje melancólico, es la nación de los ausentes pero que sin embargo nos han dejado en sus obras una herencia que hace posible su retorno en virtud al tiempo, al trabajo, a la pasión y la fe que en su día depositaron en ella. Cuando se comprende la entrega en cuerpo y alma de aquellos hombres a su oficio, se activa el dispositivo que los vuelve a la *vida*. Sus obras –la herencia– devienen manifestación inequívoca de aquella que consagraron a su arte.⁷

Por eso nos dice John Ruskin, *"...toda su vida presente, es como una sombra o un recuerdo"*⁸. El recuerdo constituirá la vía de la *redención* de aquel pasado, el equivalente de ese *hic jacet* que es su mayor orgullo. Y ésa será también la vía que el crítico desarrollará, años más tarde, como soporte fundamental de su pensamiento, en sus múltiples escritos, pero por sobre todo, con el auxilio de sus minuciosos dibujos⁹.

3. En el original dice: *"...the principal glory of the Italian landscape is its extreme melancholy. It is fitting that it should be so: the dead are the nations of Italy; her name and her strength are dwelling with the pale nations underneath the earth; the chief and chosen boast of her utmost pride is the hic jacet; she is but one wide sepulchre, and all her present life is like a shadow or a memory."* Cfr. RUSKIN, John: *The Poetry of Architecture: or the Architecture of Nations of Europe Considered in its Association with Natural Scenery and National Character*. London: George Allen, 1893, cap. III, pp. 19 - 20. Este texto fue originalmente publicado en *Architectural Magazine*, entre noviembre de 1837 y diciembre de 1838, bajo el seudónimo de "Kata Pushin".

4. Podemos encontrar un comentario bastante completo sobre esto en la introducción que hace Attilio Brilli a la edición italiana de *Mornings in Florence*. Cfr. RUSKIN, John: *Mattinate fiorentine*. Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1984, pp. 17 y 18.

5. Así relata Ruskin su encuentro con este libro: *"...con la ocasión de mi cumpleaños número trece (?), el 8 de Febrero de 1819, M. Henry Telford, el socio de mi padre, me regaló Italy de Rogers, y determinaría la esencia del curso de mi existencia"*, pasaje citado en RUSKIN, John: *Sur Turner*. París: Jean-Cyrille Gode Froy, 1983, p. 9. Traducción al francés de Philippe Blanchard

6. La relación de John Ruskin con Italia es amplia y variada, pero también decisiva para la constitución de sus teorías estéticas. Hay que recordar que sus dos textos sobre arquitectura, *The Seven Lamps of Architecture* y *The Stones of Venice*, están inspirados por la arquitectura de esa nación, la cual se encargó de investigar en sus numerosos viajes al continente.

7. Sobre este tema, RUSKIN, John: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989, capítulo V, *La Lámpara de la Vida*.

8. Sobre el poder evocador de la arquitectura, Ruskin habla en el sexto capítulo de *Las siete lámparas de la arquitectura*, llamado *La Lámpara de la Memoria*.

9. Después del viaje a Italia de 1845, John Ruskin habría cambiado notablemente su modo de dibujar, al reemplazar su inicial estilo pintoresco por uno de carácter documental. Según Ray Haslam, el estilo pintoresco *"... se volvía incapaz de responder a las nuevas inquietudes"*; pues, en el fondo de ellas, había un obsesivo deseo de *recordar* y de *comprender*, y no sólo eso, sino también por *preservar* las desmoronadas joyas de Italia. Cfr. HASLAM, Ray: *"For the sake of the subject: Ruskin and the tradition of Architectural Illustration"*. - En WHEELER, M; WHITELEY, N. (eds.), *The Lamp of Memory: Ruskin, Tradition and Architecture*. Manchester University Press, 1992, pp. 138-165. En este sentido, hay que señalar el interés que tenía Ruskin por la daguerrotipia, técnica que utilizó muchas veces como un complemento para sus dibujos. Este tema lo podemos encontrar desarrollado en LEVI, Donata; TUCKER, Paul: *Ruskin Didatta*. Venecia: Saggi Marsilio, 1997.

Antes de terminar estas notas introductorias, queremos recordar la observación del biógrafo de Le Corbusier, Maximilien Gauthier, al referirse a la contrariedad que experimentó Jeanneret cuando, a su paso por la ciudad de Pisa, esperaba ver el resplandor de los blancos “mármoles inmaculados”, que —al decir del biógrafo—, era sugerido por Hippolyte Taine en *Le Voyage en Italie*. Pero para su sorpresa sólo descubre “...un acariciador espejismo de brunos dorados, de rosas, de azules tenues”¹⁰. Dando un paso más allá, Paul V. Turner,¹¹ en su afán de encontrar un vínculo fructífero entre Jeanneret y Taine, descubre el pasaje preciso de *Le Voyage en Italie* al que hace referencia esta experiencia de Pisa. Es el siguiente: “*Todo es mármol y mármol blanco, cuya blancura inmaculada brilla en el azul*”¹².

Opinión, hasta cierto punto, compartida por Robert De la Sizèranne, quien en su prefacio a la edición francesa del libro de Ruskin *Mornings in Florence*, apuntaba: “*Los grandes palacios con sus piedras grises, las iglesias rayadas de negro y blanco como fichas de dominó, los campanarios fundidos en el azul*...”¹³.

Una frase que, por cierto, no puede sino recordarnos a aquélla con que empezamos este artículo. Sí, entonces las catedrales fueron blancas, completamente blancas, deslumbrantes. El pasaje no da lugar a dudas: la vía rectora, teorizada por Ruskin, otra vez, se había activado.

3

Sabemos que al iniciar este viaje, Jeanneret se hacía acompañar, a lo menos, por tres libros que le guiarían por las ciudades de la Toscana¹⁴. Éstos eran: la guía de Karl Baedeker, *Italie Septentrionale*;¹⁵ *Le Voyage en Italie (1866)* de Hippolyte Taine (1828-1893)¹⁶, y el recién comentado libro de Ruskin, *Mornings in Florence*, (1875-77), en su versión francesa de 1906 titulado *Les Matins à Florence*.

La primera de estas obras es una guía de carácter general, suficientemente documentada y completa como para facilitar el desenvolvimiento del viajero y ponerlo al tanto de eficientes consejos prácticos. Las otras dos obras, en cambio, se plantean directamente como guías especializadas en arte. Si con el autor del segundo de estos libros, el crítico e historiador francés Hippolyte Taine, mantuvo en el transcurso del viaje una relación difícil con quien casi nunca llegó a alcanzar un mínimo acuerdo en sus apreciaciones sobre las obras de arte¹⁷, con el inglés John Ruskin ocurrió todo lo contrario. En efecto, las “enseñanzas” de este último afectaron notablemente la sensibilidad de Jeanneret, mientras que la presencia de su figura, latente desde sus años de estudiante en la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds, se dejó sentir incluso más allá de la eventualidad de este viaje¹⁸. Confirmación de ambos desenlaces encontramos en la carta que Jeanneret escribe a sus padres desde Viena, en Noviembre

10. Esta experiencia —nos aclara, y complementa, su biógrafo— le enseñó a desconfiar de los textos de arte y de las imágenes previas, y a confiar solamente en las “sensaciones personales”. Ver GAUTHIER, Maximilien: *Le Corbusier: Biografía di un architetto*. Bologna: Zanichelli Editore, 1987, pp. 11 y 12.

11. TURNER, Paul V.: *The Education of Le Corbusier: A Study of the Development of Le Corbusier's thought 1900-1920*, tesis doctoral Harvard University, 1971. New York: Garland Press, 1977. Traducción al francés, *La Formation de Le Corbusier: Idéalisme & Mouvement Moderne*. Paris: Macula, 1987, pp. 51 y 52.

12. El ejemplar utilizado por Paul V. Turner es TAINÉ, Hippolyte: *Le Voyage en Italie*. Paris: Julliard, 1965, Vol. II, p. 61. No corresponde según Turner al mismo de Le Corbusier.

13. RUSKIN, John: *Les Matins à Florence, simples études d'art chrétien*. Paris: Librairie Renouard - H. Laurens Éditeur, 1906, pp. V - X.

14. Principalmente lo sabemos por Paul V. Turner, op. cit., pp. 39 y ss. Estos tres libros se encuentran en la biblioteca personal de Le Corbusier, depositada hoy en la *Fondation Le Corbusier* (en adelante FLC).

15. Una referencia a esta guía, en el contexto del viaje de Jeanneret, podemos encontrar en: GRESLERI, Giuliano: “*Camere con vista e disattesi itinerari: “Le Voyage d'Italie” di Ch. E. Jeanneret, 1907*”, y en GOBBI, Grazia; SICA, Paolo: “*Charles Édouard Jeanneret a Firenze nel 1907: Assenze e presente*”. Ambos artículos en: *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. Venecia: Cataloghi Marsilio, 1987, pp. 9-10 y pp. 27-50, respectivamente.

16. El ejemplar que pertenecía a Le Corbusier —hoy en la Fundación Le Corbusier— fue editado en 1907, el mismo año en que lo compró, al parecer, poco antes de su salida desde La Chaux-de-Fonds con destino a Italia. Sobre la influencia de este libro en Jeanneret. Vid. TURNER, Paul V.: Op. cit. pp. 49-53.

17. Paul V. Turner intenta demostrar que existió una influencia favorable de Taine sobre Jeanneret. Nuestro planteamiento se funda en los no escasos comentarios negativos de Jeanneret sobre este personaje. En su correspondencia desde Italia existe un buen número de ejemplos que nos avalan.

18. Sobre la influencia de Ruskin en Le Corbusier ver SEKLER, Mary Patricia May: *The Early Drawings of Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, tesis doctoral. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1977. De la misma autora se puede consultar: “*Le Corbusier, Ruskin, the Tree, and the Open Hand*”. — En WALDEN, Russell (ed.): *The Open hand, essays on Le Corbusier*. Cambridge Massachusset and London: MIT Press, 1977, pp. 42-95.

1. Charles-Édouard Jeanneret. *Sarcófagos de Santa María Novela*, acuarela, Florencia, octubre de 1907.

de 1907, en circunstancias en que realiza los preparativos para ponerse a trabajar en las casas para los señores Stotzer y Jaquemet.

"Me he comprado una foto de Ruskin y la he puesto de frente en mi mesa de trabajo. ¡Qué rostro, qué nobleza, qué rectitud! Que no me venga a hablar Taine respecto de este hombre"¹⁹.

Y más adelante,

"Deberíais mandarme también: una Biblia, pequeña, el antiguo testamento en todo caso. Cuando leo a Ruskin o Ch. Blanc me avergüenzo de ser tan ignorante en un campo tan bello"²⁰.

Lo primero que hay que destacar de estos dos pasajes es el "triumfo" definitivo de Ruskin sobre Taine en lo que respecta a captar sus preferencias. Y no podía ser de otra manera. Taine, después de todo, era el heredero del mensaje del filósofo Auguste Comte, y por consiguiente, se había transformado en el más claro representante del pensamiento positivista francés del siglo XIX. Por lo mismo, en el contexto de la historia del arte, era lógico que Taine se mostrara inclinado a preferir el arte del Renacimiento por el de época medieval, destacando del primero, "...las formas claras y puras de la Antigüedad pagana"²¹.

Sin duda, éste era un mensaje que Jeanneret no estaba en condiciones de comprender. Asimilar a conciencia lo que verdaderamente significaban las "formas puras" y la "antigüedad pagana" le iba costar algunos años más de estudio y de esfuerzo para encontrar a los personajes claves en el desarrollo de su formación. Prueba fehaciente de ello lo encontramos en los pasajes que acabamos de citar, y en donde la Biblia, juega un rol bien particular²². En su

conjunto, un material fundamental para continuar sus estudios y complementar el trabajo en las villas ya señaladas.

Si se puede concluir algo con respecto a la impresión que le causara el libro de Taine, a la luz de sus propias palabras, es que ésta era de negatividad. Y muy por el contrario, nos atrevemos a sostener que ellas indican la trascendencia que alcanzó durante el viaje, o incluso antes de éste²³, la lectura de *Les Matins à Florence*, cuyo subtítulo es en este sentido elocuente: *simples estudios de arte cristiano para los viajeros ingleses*.

Por tanto, nada de antigüedad pagana ni de formas puras hay entre sus intereses, pues para eso, le quedaba un largo camino aún por recorrer. Con todo, debemos aclarar que Jeanneret no pertenecía a ese grupo de "turistas en vacaciones de Pascua" que iban a Italia en busca de "un arte infantil e ingenuo, un mundo idílico en que refugiarse de los problemas de su época"²⁴. Éste, que se consideraba uno de los tópicos del momento, al que no era ajeno del todo a Jeanneret, quedaba bastante superado dada la proyección y el significado del viaje en el contexto de su formación. En este mismo sentido, trascendiendo el rol que tenía *Les Matins à Florence* para el turista común —que viajaba en Pascua—, para Jeanneret fue algo más que una buena guía que le indicaba aquello que debía ver. De hecho, fue más bien un libro que le instruía en cómo ver, en cómo aproximarse a las obras de arte. Un texto que además, entre los ejemplos que presentaba, señalaba cómo el arte podía ir empapado de contenidos trascendentes y de un trasfondo cultural con el cual se sentía profundamente identificado, después de lo que había sido su educación formal en La Chaux-de-Fonds.

19. Carta del 17 de noviembre de 1907, BVCdF, LCms 17 (el subrayado no es nuestro). En otra carta, Padua, 24 de octubre, BVCdF, LCms 11, al referirse nuevamente a él, lo hace con estas palabras: "Taine es bien a menudo, tanto peor para él, un perfecto imbécil, y estoy dispuesto a decirselo en su cara".

20. Carta del 17 de noviembre, citada.

21. Pasaje de *Le Voyage en Italie*, citado en TURNER, Paul V.: Op. cit, p. 52.

22. En la carta que Jeanneret escribe desde Padua, el 24 de octubre, pedía a sus padres un baúl con una serie de objetos que le harían falta cuando llegará a Viena: "Por favor, sería bueno que os enterarais del tiempo que mi baúl tardará en llegar a Viena, para prepararlo. Contamos con llegar a la Estación principal en 15 días. Sería preciso poner, si es posible, el Musée d'art, Courdoue et Grenade, Le Caire, Michel-Ange, Rodin (Deutsche Kunst), Anatomie Duval, el librito de los logaritmos de Vega, y otros más, de Ruskin, si de él tengo." Lamentablemente, sus padres olvidaron poner varios libros, que son los que les pide en la citada carta. La Grammaire de Charles Blanc es uno de aquellos libros que al parecer llegó en el primer envío, y que constituirá un caso especial en esta etapa de la formación de Jeanneret.

23. Según el catálogo de los libros de la biblioteca personal de Le Corbusier, elaborado por Paul V. Turner, este libro lo habría adquirido en 1906. El método empleado para fechar la adquisición, se funda en la caligrafía con que Jeanneret firmaba sus libros.

24. GOMBRICH, E. H.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 111.



1

En síntesis, lo que Ruskin entregaba en su libro era una atmósfera en la cual sumergir las obras que analizaba; sobre todo, porque lograba impregnar sus comentarios de un gran misticismo. Pero, simultáneamente, colocaba al visitante en una posición que le permitía aproximarse a la “realidad” desde el plano esencialmente visual. En este sentido, ya en la primera carta que Jeanneret envió a L’Eplattenier, señalaba lo bien que había captado este aspecto de su mensaje:

“Esta mañana he visto a Giotto y la Puerta de Oro, Ruskin les decididamente un tipo! enseña a ver, compadezcó a los turistas”²⁵.

Evidentemente, la compasión que sentía Jeanneret iba dirigida hacia “el desfile de imbéciles, Baedeker en mano”²⁶, que no tenían la oportunidad de comprender –como él– la historia que estaba oculta bajo las formas y que por lo mismo, en muchas ocasiones, pasaban desapercibidas al turista poco atento. Con el relato de las historias que las

obras representaban, Ruskin rescataba desde las sombras de la iglesia a cada uno de los personajes pintados sobre sus muros, trayéndolos otra vez a la vida. Con estos antecedentes podemos empezar a comprender los intereses de Jeanneret en este viaje. Estos, y es lo que queremos dejar en evidencia en este artículo, eran deudores en una no despreciable medida del conjunto de ideas que recibía de los libros de John Ruskin, en particular *Les Matins à Florence*, que le acompañará en su recorrido por algunos de los monumentos de Florencia, permitiéndole acceder a tantas y sensibles observaciones que irán quedando registradas en sus dibujos, acuarelas y cartas²⁷.

4

Entre las acuarelas que Jeanneret realizó en Florencia se destaca, especialmente, una que tiene como motivo un muro lateral del frontis de la iglesia dominica *Santa Maria Novella* (figura 1). En particular, es la visión próxima de

25. Carta desde Florencia, 19 de septiembre de 1907, FLC E2-12-6. En su largo texto, Jeanneret resume las experiencias vividas y las impresiones de aquello que ha visto desde que iniciara su viaje, a principios de ese mismo mes. Días antes, el 14 de septiembre, confiesa a sus padres que aún no puede escribir a su maestro, y les pide que den las excusas pertinentes, ya que sus ideas no están todavía lo suficientemente claras, como para comprometerse con un texto escrito.

26. Carta a los padres, 23 de septiembre de 1907, BVCdF, LC ms 4.

27. Entre estos materiales, debemos destacar la lamentable pérdida del cuaderno que a modo de bitácora Jeanneret llevaba consigo en este viaje. No hallándose noticias de él, ni en los archivos de la Fundación Le Corbusier, ni en la Biblioteca de la Ville de la Chaux-de-Fonds. Si lo encontramos mencionado en varias de sus cartas; en una de ellas, la del 14 de septiembre, dice a sus padres: *Escribo todos los días en mi diario, a medida que las circunstancias me lo permiten; será para mí un buen memorial*. La pérdida de este diario ha sido notada, entre otros, por Giuliano Gresleri. Vid. GRESLERI, Giuliano: *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*, op. cit. p. 132, nota 5.

tres nichos pertenecientes a un conjunto mucho mayor que se extiende por todo el exterior de la iglesia, primero cerrando el patio de uno de sus costados y luego formando parte de su cara principal. Sin embargo, los tres nichos en cuestión se encuentran aislados, formando parte de un muro perpendicular a la fachada. La construcción de la iglesia comenzó hacia el año 1246 y se concluyó cerca del 1300. Por su parte, el revestimiento con incrustaciones en mármol verde y blanco que vemos en la acuarela de Jeanneret data de 1350. El resto de la fachada, como se conoce actualmente, es bastante posterior, siendo proyectada por León Battista Alberti.

Situamos este dibujo en una posición destacada porque nos permite demostrar que, en este viaje, los intereses culturales y estéticos de Jeanneret eran claramente excluyentes y que al momento de enfrentarse al desafío de dibujar la fachada de *Santa Maria Novella* se concentra finalmente en un tema bien específico: los tres sarcófagos que vemos entre mármoles blancos y verdes. Ahora bien, el origen de esta clara elección se vuelve evidente si prestamos suficiente atención a un pasaje del libro de John Ruskin que Jeanneret llevaba en su mochila: *Mornings in Florence*. Al inicio de la *Quinta Mañana*, que lleva por título “*La Puerta estrecha*”, John Ruskin escribe:

“Esta mañana, al volver a Santa Maria Novella podréis –ya que deberemos hablar de puertas– observar que la fachada de la iglesia pertenece a dos épocas distintas. La guía Murray que tenéis en las manos la atribuye por entero a aquél más reciente (del cual no conozco la fecha, ni me preocupa), en el curso del cual el arquitecto de un bárbaro Renacimiento elevó las grandes columnas de los lados y la parte principal de la fachada –con su franja de mosaicos y el alto frontón– delante y más arriba de cuanto él creyó conveniente dejar subsistir a la antigua, purísima iglesia dominica.

Os será fácil distinguir la ensambladura imperfecta junto a los pedestales de las grandes columnas y a través

del agradable basamento bicolor, el cual –junto a las dos “estrechas” puertas góticas y la completa serie de tumbas adjuntas a ellas, y a aquéllas laterales no restauradas por la desgraciada estirpe moderna florentina– pertenece al puro estilo gótico del Trescientos y revela una factura exquisita, refinada, y severa, con blasones esculpidos sobre los escudos de manera verdaderamente admirable.

La breve serie de tumbas que se encuentran a la izquierda, aún intacta en sus colores armoniosos y en sus motivos ornamentales de carácter vegetal, me atraían a tal punto que habría querido ponerme a pintarla piedra a piedra, de principio a fin; pero en estos días de triunfante republicanismo no es posible dibujar delante de una iglesia (...) En todo caso, he comprado para el museo de St. George un dibujo de estos tres nichos ejecutados con mayor cuidado del podría haber empleado yo mismo”²⁸.

Después de leer este pasaje, las cosas comienzan a encajar y a tomar sentido. Por un lado, la confirmación del conocido desprecio de John Ruskin por el arte del Renacimiento y su adhesión por el de finales de la Edad Media²⁹. Por otro, la existencia de una referencia explícita en el texto de Ruskin a los tres sarcófagos que llamaron la atención de Jeanneret, al punto de dedicarles especialmente una acuarela. Por tanto, para lo que nos interesa, la acuarela se constituye en una evidencia de que, previo a iniciar su dibujo, sin saber exactamente cuándo, Jeanneret consultó el libro de Ruskin y particularmente, ese pasaje sobre los tres sarcófagos. En un plano más hipotético, la coincidencia de la acuarela de Jeanneret con ese específico pasaje del libro, nos hace pensar que, primero, se sintió cautivado por las palabras del crítico de Oxford y luego, llamado a compartir sus mismos valores estéticos.

Veamos, pues, de qué orden eran esos valores. Para Ruskin, aquellos tres sarcófagos eran algo más que piezas con un valor histórico y estético, ya que estaban

28. RUSKIN, John: *Matinatte Fiorentina*, op. cit., p. 185. Probablemente, el dibujo mencionado por Ruskin corresponde al realizado por Thomas Mattheus (1842-1942) en ¿1887?, a petición del mismo Ruskin y de E. Burne-Jones. Cfr. CLEGG, Jeanne; TUCKER, Paul: *Ruskin e la Toscana*, Lucca: Fondazione Ragghianti, 1993.

29. Uno de los pasajes donde queda bien de manifiesto la actitud negativa de Ruskin hacia el Renacimiento, lo podemos encontrar en el prefacio a la segunda edición de *The Seven Lamps of Architecture* (1849) de 1855. En él, Ruskin hace una distinción entre los distintos tipos de admiración que puede producir “la buena arquitectura”. La referencia al Renacimiento se produce cuando Ruskin trata el tema de la *Admiración Arrogante*, y en donde ocupa un puesto especial la *Simetría*, la cual, según Ruskin, está relacionada con la vulgaridad y la estrechez de miras.

cargados de profundos significados al ser contenedores, supuestamente, de los restos de los que consideraba los verdaderos habitantes de Florencia: los *mueertos*, los artífices de lo que quedaba de su esplendor. En síntesis, podemos considerar esos tres sarcófagos como la mejor representación de su radical ideología. Desde el punto de vista de John Ruskin "...el Renacimiento era la Caída, la traición a la Edad de la Fe"³⁰. A partir de esta elocuente frase, guiada exclusivamente por criterios de tipo moral, se puede comprender el completo rechazo de Ruskin por los principios del arte renacentista: como su distanciamiento de la naturaleza –fuente de la verdad para el crítico inglés–, su artificialidad, su formalismo, su inexpressividad, la carencia en definitiva de fondo sentimental. Significaba también, y ya era mucho para Ruskin, un supuesto regreso al paganismo. El Renacimiento era denostado por haber vuelto a poner en valor todo aquello que se oponía a la *naturaleza del gótico*³¹.

En cuanto a Jeanneret, su adhesión a las ideas de Ruskin y su consecuente actitud de ignorar las obras del Renacimiento, sólo puede explicarse a partir del sentido profundo que alentaba su viaje, el cual se insertaba en el conjunto de proyectos que su maestro, Charles L'Eplattenier, intentaba implementar en el seno de la comunidad de La Chaux-de-Fonds. Como resulta evidente, en estos planes, muy influenciados por los ideales del *Arts and Crafts* de William Morris, la figura de Ruskin tomaba el rol de un verdadero profeta que más allá de suministrar los principios estéticos que debían guiar sus creaciones artísticas, señalaba el espíritu general que debía imperar

en sus iniciativas, incluyendo entre ellas hasta el carácter de su organización social³². Aquello que Morris había interpretado como una comunidad articulada, fraterna, con un destino común, y lo que es fundamental, donde el arte esté unido a la vida³³; un ideal que los "últimos románticos" consideraban que había cristalizado en la Italia del *Trecento*.

El viaje de Jeanneret a la Toscana además de formar parte de su perfeccionamiento en el campo del arte, "secretamente", si lo podemos decir así, había sido concebido para que también tomara contacto con los vestigios materiales de un claro modelo ideológico. La idea de una comunidad organizada solidariamente estaba en la bases de lo que L'Eplattenier quería implantar en La Chaux-de-Fonds, a partir de la educación que entregaba a sus discípulos, los que en definitiva, le ayudarían a conseguir este objetivo. Por otro lado, esta característica se veía reforzada en el joven Jeanneret por la fuerte carga religiosa imperante en su tradición familiar, especialmente a través de la hermana mayor de su padre, Pauline Jeanneret, profundamente religiosa y con la que, al parecer, intercambiaba libros de John Ruskin³⁴. De este modo la Toscana y en particular la ciudad de Florencia eran para él algo más que un lugar con bellas y emblemáticas obras de arte, pues también se encontraban allí las fuentes de lo que consideraba una cultura, una civilización modélica que podía guiar el futuro desarrollo de su propia comunidad. En este mismo sentido, y para concluir, el arte del Renacimiento, como expresión del individualismo y de la ya también tópica traición a la *Edad de la Fe*, quedaba claramente en los márgenes de sus intereses.

30. GOMBRIGH, E. H: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Op. cit., p. 23.

31. Ruskin había resumido las características del gótico a partir de las siguientes condiciones: 1. Salvajismo o rudeza. 2. Variabilidad o amor al cambio. 3. Naturalismo o amor a la naturaleza. 4. Grotesco o imaginación turbada. 5. Rigidez u obstinación. 6. Redundancia o generosidad. Cfr. RUSKIN, John: *The Stones of Venice*. London: Smith, Haldear and Co, 1851-1853. Vol. II, capítulo VI, *The Nature of Gothic*, p. 154.

32. El compromiso social de Ruskin quedó recogido en varios de sus libros: *Fors Clavigera* (1871-77), *Munera Pulveris* (1873), etc. y, consecuentemente, en sus propias acciones como filántropo, en las cuales invirtió gran parte de la fortuna que había heredado de su padre, creando escuelas, fuentes de empleo, viviendas para obreros, etc.

33. El 20 de febrero de 1910, L'Eplattenier escribía en el periódico *National Suisse*: "...Antaño, los artistas formaban parte de una sociedad viva y activa. Ellos estaban considerados como una pieza indispensable, mientras que en el presente, se les valora, salvo el honor que les es propio, como seres superfluos, ciudadanos de lujo [...] Debemos luchar, por tanto, contra la fealdad, reintegrando el arte a la vida..." Pasaje citado en SEKLER, Mary Patricia May: "Un Mouvement d'Art à La Chaux-de-Fonds. En *La Chaux-de-Fonds et Jeanneret (avant Le Corbusier)*". La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts et Musée d'Histoire, 23 de Mayo, 31 de Julio de 1983, pp. 49-56.

34. Con esta tía solterona, que formaba parte de su núcleo familiar, Jeanneret intercambió varias cartas en el transcurso de su viaje por Italia.



2

2. Charles-Édouard Jeanneret. *Tubalcaín, detalle del Triunfo de Santo Tomás*, acuarela, Florencia, octubre de 1907.

3. Charles-Édouard Jeanneret. *Fachada de Santa Maria Novella*, fotografía, Florencia, 1911.

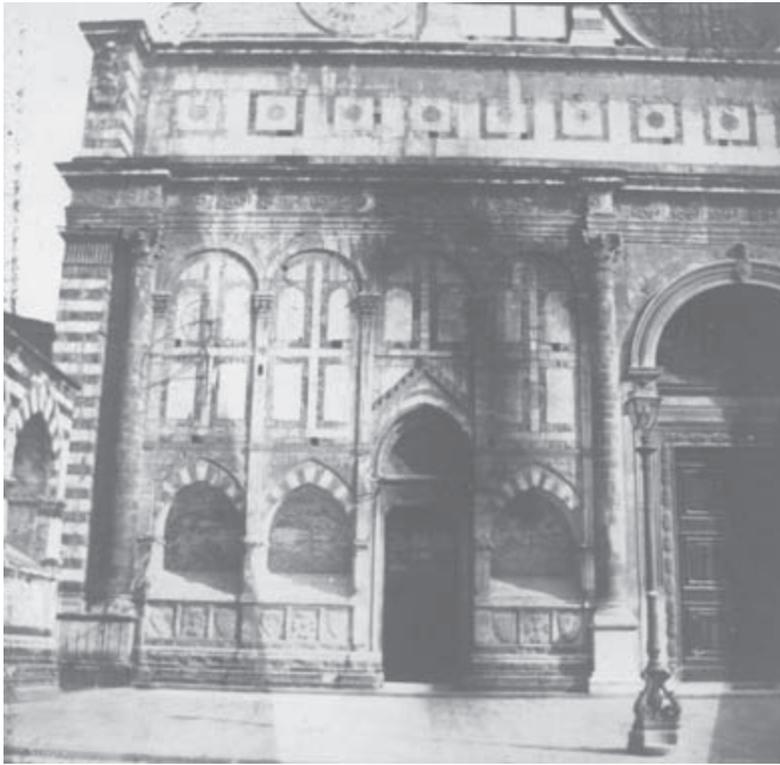
Por tanto, la acuarela de Jeanneret adquiere un rol destacado en nuestro argumento, porque es la manifestación de una cierta voluntad que resume y explica, a la vez, el por qué en el resto de sus dibujos y acuarelas no encontraremos ni un rastro de arquitectura del Renacimiento, o casi³⁵, cuando en Florencia –y no sólo allí, puesto que también visitó Venecia– lo tenía al alcance de las manos y en su mejor calidad. Desde este punto de vista, claramente ideológico, podemos establecer una estrecha similitud entre los intereses de Jeanneret y de Ruskin. Sin embargo, desde un punto de vista más operativo y contextual, sus intereses claramente se distancian, ya que para el crítico inglés ese dibujo de la iglesia dominica tenía un destino esencialmente teórico: un insumo fundamental a la hora de elaborar sus reflexiones; mientras que para Jeanneret, su finalidad era constituirse en fuente y referente de futuros diseños, en el campo del arte ornamental.

En el interior de *Santa Maria Novella* y particularmente en la *Capilla de los Españoles*, Jeanneret realizó un par de dibujos que, con toda probabilidad, fueron impulsados por los antecedentes que John Ruskin entregaba en su libro. Uno de ellos, cuyo motivo hasta ahora no había sido identificado, corresponde a un personaje bastante extraño de la *Alegoría de las ciencias profanas*: Tubalcaín (figura 2). La atención que Jeanneret le otorga a esta figura nos demuestra, nuevamente, con qué atención seguía

la lectura de *Mornings in Florence*, pues allí el crítico la consideraba como una de las reliquias de la vieja pintura por el sólo hecho de mantenerse íntegra³⁶. La figura en cuestión, forma parte del fresco de Andrea Bonaiuti (o da Firenze), llamado *Triunfo* (o Apoteosis) *de Santo Tomás*, que fue pintado entre 1366 y 1368, es decir, después que la *peste negra* asolara la ciudad³⁷.

A partir de esta alegoría pictórica, Ruskin construye un texto que nos orienta, didácticamente, hacia una forma de “aprendizaje” y de una “noble educación” que finalmente nos permite alcanzar una cierta “verdad”. Y sea dicho de paso, el texto en cuestión no es sino una preparación para enfrentarnos a otra serie de pinturas que se encuentran debajo de la obra recién comentada, obra del mismo Andrea Bonaiuti y que representa la *Alegoría de las ciencias sacras* y la *Alegoría de las ciencias profanas*. Como era habitual en Ruskin, su método consistía en extraer un fundamento desde un texto bíblico para utilizarlo como justificación de su opción estética³⁸. Cuando nos habla, por ejemplo, del camino áspero y estrecho y lo compara con la vía amplia y cómoda, está utilizando como trasfondo el contenido de un pasaje del *Nuevo Testamento*, a saber, *Mateo, VII, 13 y 14*, que dice:

*Entrad por la puerta Estrecha;
porque ancha es la entrada y espacioso
el camino que lleva a la perdición, y
son muchos los que entran por ella;*



3

*imas qué estrecha la entrada y qué angosto el camino que lleva a la Vida!; y pocos son los que lo encuentran*³⁹.

Entrada estrecha que también supo representar Bonaiuti, en la misma capilla, con su *Triunfo de la Iglesia militante*, sintético resumen del momento histórico al que, metafóricamente, viajaba Jeanneret en 1907. Un momento en el que la ordenación de la sociedad florentina gozaba de una estructura orgánica, con relaciones fraternales, con un claro destino común y con el arte formando parte de la vida. En efecto, allí vemos cómo quedan perfectamente retratados los distintos “estamentos” del universo eclesiástico que domina la ciudad, cada uno de sus componentes claramente identificados, al igual que sus recíprocas relaciones. Todo aquel despliegue

se verifica mientras en la franja central que recorre la composición, podemos advertir con claridad el *eslabón* que une el mundo terreno y el mundo celestial: la *Puerta Estrecha*, más estrecha aún por la presencia sobre su umbral de un celador, que hace pasar de uno en uno a los elegidos que acceden así, al *Reino de los Cielos*. Se nos hace más claro que los “caminos” aludidos en el texto de *Les Matins à Florence* se han transformado en “puertas”, las cuales, si hacemos uso de la imaginación, pueden ser las mismas que vemos en la fachada de *Santa Maria Novella*: dos diminutas y estrechas puertas –de las que Ruskin también había hecho mención– que flanquean a la amplia y espaciosa puerta diseñada por el “bárbaro” arquitecto del Renacimiento León Battista Alberti (figura 3).

35. Un análisis detallado del encuentro de Jeanneret con la arquitectura del Renacimiento lo encontramos en HIDALGO, Germán: “La constatación de un aprendizaje. El viaje de Ch-E. Jeanneret a Italia en 1907”. *Annuaire d'études corbuseennes*. Barcelona: Massilia, 2004, pp. 4 - 30.

36. Cfr. RUSKIN, John: *Matinatte Fiorentina*. Op. cit. p. 198.

37. El triunfo al que el título hace referencia, señalaba la nueva actitud que asumía la iglesia con respecto a ciertas sectas heréticas que habían tomado auge después de comprobarse las desastrosas consecuencias de la epidemia. MEISS, Millard: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press, 1951. Traducción castellana: *Pintura en Florencia Siena después de la peste negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza, 1988, pp. 116-128.

38. Sobre este método, él mismo se pronunciará diciendo en la introducción de *The Seven Lamps of Architecture*: “Se me ha censurado por utilizar palabras sagradas con demasiada frecuencia. Siento haber causado dolor con ello, pero mi excusa reside en el deseo de que tales palabras fueran la base de todo argumento y la prueba de toda acción” (p. 53).

39. Cita tomada de la *Biblia de Jerusalén*. Se debe señalar que el versículo citado lleva por encabezado *Los Dos Caminos*; nombre que también escoge Ruskin para una de sus conferencias, y que luego, en 1859, se publicó como libro con el título *The Two Paths*.

4. Charles-Édouard Jeanneret. *Vista de Fiesole*, acuarela, septiembre de 1907.

Sin embargo este desenlace no debería sorprendernos si atendemos nuevamente al libro de Ruskin, concretamente, al pasaje en que nos hace entrar en el templo: “*Entrando a la iglesia por la puerta más a la izquierda, o puerta septentrional, y dirigiéndose inmediatamente a la derecha, os será dado encontrar sobre la pared interna de la fachada una Anunciación...*”⁴⁰. Claramente, el recorrido que Ruskin propone nos libera del acceso por la puerta amplia, nos *evita*, por tanto, reconocer y *revivir* ese otro tiempo, el del Renacimiento y por el contrario, nos permite recrear y *revivir* el *original* de la iglesia. Su opción rompe con la axialidad a la que nos pretende someter Alberti y nos *libera* del peso de su carga ideológica pero para introducirnos en la propia. Ésta es la opción que, metafóricamente hablando, escoge Jeanneret: el acceso a un cierto “conocimiento” y una cierta “verdad” por la vía de “La Puerta Estrecha”. Es decir, equivalente a la misma clara y excluyente opción que se evidencia en su acuarela.

Ahora bien, ¿qué consecuencias tuvo para la forma de dibujar de Jeanneret esta clara adhesión a la ideología propuesta por John Ruskin? La respuesta a esta pregunta es amplia y requiere de una extensión que supera con creces la disponible en este artículo. Sin embargo, podemos adelantar algo de ella, en dos sentidos. Por un lado, interpretando la metáfora de *La Puerta Estrecha* como una referencia al *sacrificio* con que se debe pagar el acceso a un determinado tipo de conocimiento. Concretamente nos referimos al esfuerzo de permanecer horas, como tantas veces hicieron Ruskin y Jeanneret, por cierto, frente a un modelo, para dibujarlo y captarlo en su amplitud, en la riqueza y viveza de sus detalles, en la sutileza y profundidad de

sus significados. Actitud paciente que, en el caso del arquitecto de La Chaux-de-Fonds, en la plenitud de su carrera desembocó en un fecundo proceso asociado a la creación: la *recherche patiente*. Un concepto que nos remite directamente a la disciplina y al rigor que implica la mirada atenta y analítica, a la observación certera que supera la dimensión contemplativa y que asume decididamente un sentido propositivo. En segundo lugar, podemos responder a ella, y en completa correspondencia con lo que acabamos de señalar, con una escueta sentencia de John Ruskin que, según John Unrau, ha sido citada con monótona regularidad desde los años 1850s⁴¹.

“*El ornamento es la parte principal de la arquitectura*”⁴².

5

–*Entonces, ¿usted no siente nada ante una puesta de sol?*

–*Claro que sí, es algo muy bello, algo sublime.*

–*En ese caso, ¿por qué no lo pinta?, ¿por qué “se rompe usted los cascos” buscando algo diferente a los admirables motivos que la naturaleza nos brinda del alba a la noche?, ¿sería fácil para Ud. recordarnos las horas inolvidables de reposo o de júbilo pasadas ante esos grandes espectáculos?*

–*Perdone, el arte no es el criado encargado de recordarle al señor las grandes y pequeñas emociones que ha vivido, o la guía Cook de hermosos viajes*⁴³.

En 1923 Le Corbusier escribió junto a Ozenfant el diálogo que acabamos de citar, que forma parte del artículo *Naturaleza y Creación* y que apareció en el número 19 de la revista *L'Esprit Nouveau*. Su contenido nos ayudará a introducir otro elemento constitutivo de la carga

40. RUSKIN, John: *Matinatte Fiorentina*. Op. cit. p. 185.

41. Cfr. UNRAU, John: *Looking at Architecture with Ruskin*. London: Thames and Hudson, 1978, p.13. La cita más notable, por cierto, es la que realiza Nikolaus Pevsner en la primera frase de su libro *Pioneros del diseño moderno*.

42. En el original dice: “*Ornamentation is the principal part of Architecture*”. Cfr. RUSKIN, John: *Lectures on Architecture and Painting*, 1854. Paul V. Turner ha señalado que Jeanneret tuvo conocimiento de este libro antes de 1908, seguramente a partir de una edición inglesa, pues al francés sólo se tradujo dos años después. Cfr. *Conférences sur l'architecture et la peinture*. Paris: H. Laurens, 1910.

43. OZENFANT – LE CORBUSIER: *Nature et Création*, *L'Esprit Nouveau*, nº 19, 1923. Hay traducción al castellano en PIZZA, Antonio (ed.): *Acerca del Purismo, escritos 1918/1926*. Madrid: Editorial El Croquis, 1994, p. 115. El subrayado no es nuestro.

44. Un interesante análisis del viaje de Jeanneret a la Toscana lo encontramos en CRESTI, Carlo: “*Esprit di Toscana*”. – En GRAVAGNUOLO, Benedetto (ed.): *Le Corbusier e l'antico viaggio nell' Mediterraneo*. Nápoles, Electa, 1997, pp. 99-105.



4

ideológica que pesaba sobre Jeanneret en su viaje por la Toscana en el año 1907.

En este diálogo, entre dos personajes aparentemente anónimos y de posturas enfrentadas, podríamos identificar la crítica de Le Corbusier hacia una parte de su propio pasado, entablando así un debate consigo mismo, cuando sólo era el veinteañero Charles-Édouard Jeanneret. El fundamento de esta idea es lo que desarrollaremos a continuación.

Estimamos que algunas de las acuarelas realizadas por Jeanneret en el año siete, estaban destinadas a deleitar a su autor en la representación de aquellos momentos únicos –con puestas de sol incluidas– en que

disfrutó frente al paisaje y las ciudades de la Toscana. En concreto, la acuarela que representa una vista de la ciudad de Fiesole, probablemente tenía como objetivo *retener* la vivencia de una de aquellas tardes cuando se encaminaba a las afueras de la ciudad para verificar la *restitución* de las obras del pasado a su paisaje⁴⁴, como ya lo señalamos en el inicio de este artículo (figura 4). Y efectivamente, así nos lo confirma el relato que hace de esta experiencia a su maestro Charles L'Eplattenier:

“El Sábado fuimos a Fiesole; esta mañana, viendo a Fra Angélico en la Academia, y el Domingo en San Marco, he comprendido y encontrado natural que haya sido así, tal como sus frescos nos lo revelan; habitar Fiesole y

pintar, ser un monje y sobre todo religioso, no conocer la pintura al óleo y asistir todas las tardes, en la paz de la colina, a la magia de la puesta de sol en la Toscana, por este misterio se debe vibrar, y cuando se tiene un genio como él, no se puede hacer otra cosa que cristos conmovedores, personajes vibrantes y vivos dentro de escenas de éxtasis. ¡Oh! el paisaje del Descendimiento de la Cruz, a la derecha está por estallar el temporal y, a la izquierda, el cielo azul, límpido! Los árboles con las hojas verdes, las colinas pobladas de casitas, coronadas por monasterios, engastados de torrentes y de pueblos con campanarios, torres, cúpulas. Es Fiesole a las seis de la tarde⁴⁵.

Y describiendo la misma experiencia a sus padres:

"Ayer, al atardecer, fuimos a la colina que domina Florencia y que vio nacer a Fra Angélico (...) subimos a Fiesole, ha sido maravilloso, una revelación. He comprendido por qué estos grandes del Cuatrocientos fueron como nos lo revelan sus obras: no eran sino unos verdaderos artistas conmovidos delante de una naturaleza digna de ellos. Ellos comprendieron y supieron aprovechar"⁴⁶.

Leyendo estos pasajes, podemos advertir cómo aquellos elementos que eran de su interés en la acuarela iban quedando definidos y caracterizados con precisión en cada uno de los detalles que nos entrega en el texto; el que por cierto, a su vez, pretende ser la reconstrucción de ese otro paisaje, el que vio representado en el *Descendimiento de la Cruz* pintado por Fra Angélico⁴⁷; "con sus árboles con las hojas verdes, las colinas pobladas de casitas, coronadas por monasterios, engastados de torrentes y de pueblos con campanarios, torres, cúpulas". Pero sin duda, sobre todos ellos, la acuarela de Jeanneret quería evidenciar el síntoma de ese atardecer: el violeta tenue de un sol que se oculta dejando caer la paz en las colinas. Una paz que llega, en su imaginación, como restitución de un tiempo y del que sólo sobreviven los elementos *inmutables* del paisaje; cielo, tierra, sombras, y sol. En esta

constatación, encuentra la certeza de que está viviendo una experiencia equivalente a la que pudo gozar Fra Angélico, o los constructores de *Santa María Novela*.

Todavía más, ese recurrente hacer notar, rayando en lo obsesivo que encontramos en varias de sus cartas,⁴⁸ de que son las seis de la tarde, también es símbolo de lo que ya propusiera John Ruskin como la principal gloria del paisaje Toscano: su extrema *melancolía*. Las seis de la tarde –en el contexto de la vivencia que experimenta Jeanneret– representa la llegada de quien verdaderamente puebla aquel paisaje: *el ocaso*, símbolo que ya ha devenido en tópico de la *muerte*. Ésta, por último, es utilizada para la evocación de un paisaje, el más lejano que se puede imaginar, pero que nos es traído o restituido por la reconocible intensidad de la luz del sol en un equivalente atardecer.

"Esta tarde he llegado a las 6 1/2 (era ya oscuro) con un tiempo maravilloso; he asistido en esta enorme llanura a un atardecer emocionante, en silencio, mirando, soñando, y marchándome muy lejos en lo ignoto de los años"⁴⁹.

Desde el punto de vista de la arquitectura, sin duda, el ornamento fue el objetivo principal que impulsó y motivó el viaje de Charles-Édouard Jeanneret a la Toscana en el año 1907. El ornamento entendido pues como síntesis suprema de dibujo y edificación, es decir, entendido el ornamento como "la" Arquitectura. Por otro lado, es la condición *sublime* de la puesta de sol, del crepúsculo, del atardecer, lo que constituía un interés suficientemente potente como para canalizarlo a través de su actividad de pintor. Y en cuanto tal, era la imagen que evocaba un estado del mundo, tal vez, el inevitable presentimiento del conflicto bélico que vendría. Estos intereses hacían parte de un ideal, incuestionablemente ligado al pensamiento de John Ruskin, que en la mente y en el espíritu de Jeanneret había encontrado un lugar donde anidar, pero donde sólo por muy poco tiempo más podría mantenerse a salvo. ■

45. Carta a L'Eplattenier. Florencia, 19 de septiembre de 1907. FLC, E2-12-16.

46. Carta del 14 de septiembre.

47. Con respecto a esta pintura, conocida también como *Retablo de Santa Trinità*, se ha comentado "...la persistencia en ella de cierta nostalgia gótica (sobre todo en el grupo de mujeres de la izquierda)". Cfr. *La obra pictórica completa de Fra Angélico*. Barcelona-Madrid: Noguer-Rizzoli Editores, 1972, pp. 99-100. Clásicos del Arte, N° 26.

48. Esta constante referencia a la hora del ocaso, la hemos encontrado en un total de cinco cartas, considerando las enviadas a sus padres y a su maestro Charles L'Eplattenier. Singularmente detallado es el relato que hace del atardecer vivido ante la catedral de Pisa, en la cual describe los variados colores que irradian de su fachada, cuando, en realidad sólo esperaba el resplandor, único, del blanco que comentaba Hippolyte Taine.

49. Carta desde Bolonia, 18 de octubre de 1907, BVCdF, LC ms 9.

Bibliografía

- CLEGG, Jeanne; TUCKER, Paul: *Ruskin e la Toscana*. Lucca: Fondazione Ragghianti, 1993.
- CRESTI, Carlo: "Esprit di Toscana". -En GRAVAGNUOLO, Benedetto (ed.): *Le Corbusier e l'antico viaggio nell' Mediterraneo*. Nápoles, Electa, 1997, pp. 99-105.
- GAUTHIER, Maximilien: *Le Corbusier: Biografía di un architetto*. Bolonia: Zanichelli Editore, 1987.
- GOMBRICH, E. H.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- GRESLERI, Giuliano: *Le Corbusier. Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Édouard Jeanneret fotografo e scrittore*. Venecia: Marsilio Editori / Fondation Le Corbusier, 1984.
- GRESLERI, Giuliano: "Camere con vista e disastri itinerari: "Le Voyage d'Italie" di CH. E. Jeanneret, 1907". -En: *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. Venecia: Cataloghi Marsilio, 1987, pp. 9-10.
- GOBBI, Grazia; SICA, Paolo: "Charles Édouard Jeanneret a Firenze nel 1907: Assenze e presente". En: *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. Venecia: Cataloghi Marsilio, 1987, pp. 27-50.
- HASLAM, Ray: "For the sake of the subject: Ruskin and the tradition of Architectural Illustration". -En WHEELER, M; WHITELEY, N. (eds.), *The Lamp of Memory: Ruskin, Tradition and Architecture*. Manchester University Press, 1992.
- HIDALGO, Germán: La constatación de un aprendizaje. El viaje de Ch-E. Jeanneret a Italia en 1907. *Annuaire d'études corbusiennes*. Barcelona: Massilia, 2004, pp. 4 - 30.
- HIDALGO, Germán: *La arquitectura del croquis. Dibujos de Ch-E Jeanneret en Italia, 1907 y en Oriente, 1911: un estudio de sus antecedentes*. Director: Josep Maria Rovira. Universidad Politécnica de Catalunya. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Junio 2000.
- LE CORBUSIER: *Quand les cathédrales étaient blanches*. Paris: Plon, 1937. Traducción al castellano: *Cuando las catedrales eran blancas*. 2ª ed. Buenos Aires: Poseidón, 1958.
- LE CORBUSIER. *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. Venecia: Cataloghi Marsilio, 1987, fig. 23. Catálogo de la exposición del mismo nombre realizada en el Palacio Pitti, Florencia, entre el 11 de abril y el 17 de junio de 1987.
- LEVI, Donata; TUCKER, Paul: *Ruskin Didatta*. Venecia: Saggi Marsilio, 1997.
- MEISS, Millard: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press, 1951. Traducción castellana: *Pintura en Florencia Siena después de la peste negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza, 1988.
- OZENFANT - LE CORBUSIER: *Nature et Création, L'Esprit Nouveau*, nº 19, 1923.
- PIZZA, Antonio (ed.): *Acerca del Purismo, escritos 1918/1926*. Madrid: Editorial El Croquis, 1994.
- RUSKIN, John: *The Poetry of Architecture: or the Architecture of Nations of Europe Considered in its Association with Natural Scenery and National Character*. London: George Allen, 1893.
- RUSKIN, John: *The Stones of Venice*. London: Smith, Haldear and Co, 1851-1853.
- RUSKIN, John: *Les Matins à Florence, simples études d'art chrétien*. Paris: Librairie Renouard - H. Laurens Éditeur, 1906.
- RUSKIN, John: *Sur Turner*. Paris: Jean-Cyrille Gode Froy, 1983.
- RUSKIN, John: *Mattinate Fiorentine*. Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1988.
- RUSKIN, John: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989.
- SEKLER, Mary Patricia May: *The Early Drawings of Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, tesis doctoral. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1977.
- SEKLER, Mary Patricia May: "Le Corbusier, Ruskin, the Tree, and the Open Hand". -En WALDEN, Russell (ed.): *The Open hand, essays on Le Corbusier*. Cambridge Massachusset and London: MIT Press, 1977, pp. 42-95.
- SEKLER, Mary Patricia May: "Un Mouvement d'Art à La Chaux-de-Fonds. En *La Chaux-de-Fonds et Jeanneret (avant Le Corbusier)*". La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts et Musée d'Histoire, 23 de Mayo, 31 de Julio de 1983.
- TURNER, Paul V.: *The Education of Le Corbusier: A Study of the Development of Le Corbusier's thought 1900-1920*, tesis doctoral Harvard University, 1971. New York: Garland Press, 1977. Traducción al francés, *La Formation de Le Corbusier: Idéalisme & Mouvement Moderne*. Paris: Macula, 1987
- UNRAU, John: *Looking at Architecture with Ruskin*. London: Thames and Hudson, 1978.

Germán Hidalgo Hermosilla Calama, Chile, 1964. Arquitecto (1991), Pontificia Universidad Católica de Chile; doctor arquitecto (2000) ETSA Barcelona UPC. Profesor asociado y Coordinador del Área de Representación (desde 2001) en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado workshops en la Facoltà d'Architettura, Università degli Studi Roma Tre (2004 y 2007). Impartido conferencias en la Universidad Católica de Córdoba (2002); en la Maestría de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (2007 a 2009). Ponencias en el "13 International Planning History Society", Chicago (2008); en el Seminario Internacional "Las Artes y el Pensamiento Actual", Instituto de Investigaciones Estética, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (2008). Ha publicado artículos en *Planning Perspective*, Vol. 24, N° 3, Julio de 2009; *Revista ARQ*, n° 74, Abril 2010, (en colaboración). Actualmente realiza una investigación Fondecyt sobre la representación planimétrica de Santiago 1910.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos: página 18, 1 (FINE LICHT, K.: *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon*. Koblnhavn, Jutland Archeological Society, 1966, p. 238); página 19, 2 (SCHRAUDOLPH, E: *Der Ruhm des Pantheon*. Berlin: Staatliche Museum zu Berlin, 1992, p. 37), 3 (http://www.info.roma.it/foto/roma_sparita/grandi/221.jpg, consulta junio 2010); página 20, 4 y 5 (Francisco J. Montero Fernández); página 22, 6 (Francisco J. Montero Fernández); página 24, 7 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010), 8 (BOESIGER W.: *Le Corbusier. Obra completa 1957-1965. volumen 7*. Zürich.; Girsberger, 1965-1985, pp.182); página 25, 9 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 26, 10 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 27, 11 y 12 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 29, 13 y 14 (Francisco J. Montero Fernández); página 31, 15, a 17 (Francisco J. Montero Fernández); página 35, 1 (Nárödni Galerie, Praga); página 38, 2 (SEKLER, Eduard: *Josef Hoffmann: the Architectural Work*. New Jersey: Princeton, 1985, p. 59), 3 (Nárödni Galerie, Praga), 4 (Lyon: L'Aventurine, 2006, p.16); página 39, 5 (Lyon: L'Aventurine, 2006, p.20 y p. 104); página 40, 6 (publicado por Meda Mladek en *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981, pp. 59 y 53); página 41, 7 (publicados por Meda Mladek en *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981, p. 43); página 42, 8 (publicado en VV.AA.: *František Kupka*, Barcelona: Fundació Joan Miró, 2009, p. 66); página 43, 9 (publicado en VV.AA.: *František Kupka*, Barcelona: Fundación Joan Miró, 2009, p. 44); página 44, 10 (Fotografía de Dos&Bertie Winkel); página 45, 11 (publicado en WILLIAM, David: *Naval Camouflage 1914-1945*. Annapolis: Naval Institute Press, 2001, p. 134); página 53, 1 (©FLC 5845); página 56, 2 (©FLC 2029); página 57, 3 (©FLC. L4(19) 95); página 59, 4 (©FLC 2856); página 64, 1 (VARNEDOE, Kirk (ed.): *Northern light. Realism and symbolism in scandinavian painting*. NY: Brooklyn Museum, 1983); página 65, 2 (Archivo Larsson del Nationalmuseum, Estocolmo); página 66, 3 (Arriba: CALDENBY, Claes; Joran LINDVALL y Wilfried WANG (eds.): *Sweden. 20th-century architecture*. NY: Prestel, 1998. Abajo: Archivo fotográfico de SVAASCP); página 68, 4 (Arriba: LEJEUNE, Jean-Françoise y Michelangelo SABATINO (eds.): *Modern architecture and the vernacular dialogues and contested identities*. Nueva York: Routledge, 2010. Abajo: BLUNDELL-JONES, Peter: *Asplund*. NY: Phaidon, 2006); página 70, 5 (dibujos, archivo SVAASCP, 2010); página 72, 6 (Izquierda: BRUMMER, Hans H.: *Prins Eugen - Minnet av ett landskap*. Estocolmo: PE Waldemarsudde, 1998. Derecha: KAWASHIMA, Yoichi (ed.): *E.G. Asplund*. Tokio: TOTO, 2005); página 73, 7 (dibujos archivo SVAASCP, 2010); página 74, 8 (Izquierda: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Centro: LINDWALL, Bo: *Carl Larsson. Aquarelles*. París: Bib. de l'image, 1994. Derecha: CRUICKSHANK, Dan (ed.): *Erik Gunnar Asplund*. Londres: AJ, 1988); página 76, 9 (Izquierda: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Arriba: VARNEDOE, Kirk (ed.): *Northern light. Realism and symbolism in scandinavian painting*. NY: Brooklyn Museum, 1983. Centro: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Abajo: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo); página 77, 10 (Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo); página 84, 1 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 15/4); página 85, 2 y 3 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 86, 4 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 87, 5 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 18/7), 6 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 88, 7 (BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring, the Organic versus the Geometric*. Stuttgart & London: Axel Menges, 1999); 8 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin); página 89, 9 (KAHN, Fritz: *Anatomie, Biologie, Physiologie und Entwick-lungs-geschichte des Menschen. Vol. 2*, Stuttgart, 1926); página 92, 10 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 96/1); página 97, 1 (fotografía Anna Armstrong); página 98, 2 (fotografía Anna Armstrong); página 99, 3 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); página 100, 4 y 5 (fotografía y dibujo Teresa Rovira Llobera); página 101, 5 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); página 102, 6 (fotografía Archivo Sir Owen Williams and Partners. Dibujo Teresa Rovira Llobera); página 103, 7 (fotografía: Raphl Morris. Dibujo Teresa Rovira Llobera); página 105, 8 (fotografía Joseph McGarraghy); página 106, 9 (Archivo Sir Owen Williams and Partners. Fotografía Duncan Campbell); página 107, 10 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); páginas 121 a 132, 1 a 12 (Fondation Le Corbusier, FLC – ADAG P. 11, rue Berryer, 75008 París); página 137, 1 (Los Angeles County Museum of Art); página 139, 2 (© 1924 Mezhrabprom-Rus, © 2004 RUSCICO), 3 (© 1929 Universum Film AG); página 140, 4 (Metropolis © 1926 Universum Film AG); página 142, 5 (© 1956 Turner Entertainment Co.); página 143, 6 (Star Wars © 1977 Lucasfilm Ltd., Alien © 1979 Twentieth Century Fox Film Corporation, Stargate Atlantis © 2004 MGM Global Holdings Ltd.); página 144, 7 (© 1968 Turner Entertainment Co.); página 146, 8 (THX 1138 © 1970 Warner Bros. Entertainment Inc., Blade Runner © 1982 The Blade Runner Partnership), 9 (Solaris © 1972 Mosfilm); página 147, 10 (© 1968 Turner Entertainment Co); página 148, 11 (© 1980 Lucasfilm, Ltd); página 151, 12 («Alien's cockpit» © 1978 HR Giger, obra n.º 377, acrílico sobre papel, 70x100 cm. Alien © 1979 Twentieth Century Fox Film Corporation.); página 152, 13 (Dune © 1984 Dino de Laurentiis Corporation. Brazil © 1985 Universal Studios); página 153, 14 (Solaris y Stalker © 1972 y 1979 Mosfilm)