



**FIG. 1**  
"Windows of the Fifth  
Order", John Ruskin, 1853.  
Fuente: imagen escaneada  
por George P. Landow y  
obtenida de <http://www.victorianweb.org/>

# LOS VALORES DEL ORNAMENTO ENTRE RUSKIN Y LE CORBUSIER: TRANSFORMACIONES BAJO LA LUZ DE UN “NUEVO ESPÍRITU”

*Javier Fernández Posadas*

doi: 10.4995/lc.2020.13865

**Resumen:** Con la muerte en 1900 de John Ruskin, desaparecía un intelectual multifacético cuya vida estuvo entregada a la teoría y a la crítica artística. Antitéticos en muchas cuestiones y parangonables en cuanto al alcance, las contradicciones y el humanismo de sus obras, en este artículo perseguimos la huella de la teoría ruskiniana sobre la dimensión artística del ornamento, a través de algunas obras de Le Corbusier. A partir de los preceptos ruskinianos en esta cuestión, distinguimos en los años de formación del arquitecto suizo, una fuerte impronta de los valores del pintoresquismo y de la experiencia visual romántica de las artes, que irá abandonando conforme adquiera confianza en la industrialización, las nuevas técnicas constructivas y la depuración formal. Una vez instalado en París, y tras publicar sus ideas más revolucionarias, Le Corbusier volverá, en 1925, al mundo de las artes decorativas en el que se formó. Decidido a convencer de lo prescindible del ornamento, la influencia de Ruskin se percibe transformada en su “nuevo espíritu” como un guía que alienta a respetar el conocimiento del pasado, la poesía presente en la luz y la naturaleza, y el valor de la emoción en la arquitectura.

**Palabras clave:** romanticismo, artes decorativas, industrialización, L'Esprit Nouveau.

**Résumé :** Avec la mort de John Ruskin en 1900, disparaît un intellectuel éclectique dont la vie fut consacrée à la théorie et la critique artistique. Antithétiques à bien des égards mais comparables par l'ampleur, les contradictions et l'humanisme de leurs œuvres, nous suivons dans cet article la trace de la théorie ruskinienne à propos de la dimension artistique de l'ornement, à travers certaines œuvres de Le Corbusier. À partir de des préceptes ruskiniens en la matière, on distingue dans les années de formation de l'architecte suisse, une empreinte considérable des valeurs de l'expérience visuelle liées au pittoresque et romantique des arts, qu'il abandonnera au fur et à mesure qu'il prendra confiance dans l'industrialisation, les nouvelles techniques de construction et l'épuration formelle. Une fois installé à Paris, et après avoir publié ses idées les plus révolutionnaires, Le Corbusier revient, en 1925, au monde des arts décoratifs dans lequel il a été formé. Déterminé à convaincre du caractère superflu de l'ornement, l'influence de Ruskin se voit transformée en un "esprit nouveau", tel un guide qui encourage le respect de la connaissance du passé, la poésie présente dans la lumière et la nature, ainsi que la valeur de l'émotion dans l'architecture.

**Mots-clé :** Romantisme, arts décoratifs, industrialisation, L'Esprit Nouveau.

**Abstract:** With John Ruskin's death in 1900, an intellectual and multifaceted man, who devoted his life to artistic theory and critic, departed. Antithetic in many aspects and comparable in terms of the extent, the contradictions, and the humanism of their works, in this article we follow Ruskin theory's impact on the artistic dimension of ornament through some works by Le Corbusier. Throughout Le Corbusier's formative years, we can distinguish a strong tendency towards visual experiences of romantic arts and picturesque values based on Ruskin's principles. However, the swiss architect would drop this trend when he began to trust industrialization, new constructive techniques, and formal depuration. Once established in Paris, and after publishing his most revolutionary ideas, Le Corbusier retook, in 1925, the field of decorative arts in which he was trained. In order to prove the uselessness of ornament, the influence of Ruskin is perceived in Le Corbusier's “new spirit” transformed as a guide that encourages to respect the knowledge of the past, the poetry in light and nature, and the value of emotion in architecture.

**Keywords:** Romanticism, decorative arts, industrialization, L'Esprit Nouveau.

## Ruskin y la dimensión artística del ornamento.

1. Vid., Michael Löwy y Robert Sayre, "Romanticismo y Revolución industrial: la crítica social de John Ruskin," en *Rebelión y melancolía: El romanticismo a contracorriente de la modernidad* (Buenos Aires: Nueva visión, 2008).

2. Para Ruskin: "Painting, or art generally, as such, with all its technicalities, difficulties, and particular ends, is nothing but a noble and expressive language, invaluable as the vehicle of thought". Vid., John Ruskin, *Modern Painters II. The Complete Works of John Ruskin*, ed. Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn, Library edition, 39 vols. (Londres: George Allen, 1903), 3-7:87.

3. "I should assume that art could only please by imitating nature; and I should cast out of the pale of criticism those parts of works of art which are not imitative, that is, beauties of colour and form". Ruskin, *Modern Painters II*, 92.

4. [Traducción del autor: El poder de dibujar, modelar y usar colores, se llama muy apropiadamente Lenguaje del arte]. *Apud.*, George P. Landow, "J. D. Harding and John Ruskin on Nature's Infinite Variety," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, no. 3 (1970).

5. Vid., George P. Landow, *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin* (Princeton: Princeton University Press, 1971).

6. Vid., Robert Hewison, *John Ruskin: The argument of the eye* (Princeton University Press, 1976).

7. [Traducción: "No es simplemente una ciencia de la regla y el compás, [...] es, o debería ser, una ciencia más del sentimiento que de la regla"]. John Ruskin, *The Poetry of Architecture. The Complete Works of John Ruskin*, ed. Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn, Library edition, 39 vols. (Londres: George Allen, 1903), 1:5.

8. Así, asegura que: "no man can be an architect, who is not a metaphysician" Ruskin, *The Poetry of...*, 5.

Hacia mediados del siglo XIX, el fenómeno de la industrialización en Inglaterra irrumpió en el campo del arte con la misma fuerza transformadora con la que venía sacudiendo todas las estructuras socioeconómicas del país, el urbanismo y el paisaje del territorio. La incursión de la máquina en la fabricación de bienes de consumo, la producción en serie, la nueva división del trabajo y la especialización de las profesiones de acuerdo a las nuevas técnicas y materiales, supusieron un golpe definitivo para la industria sostenida por los gremios artesanales. John Ruskin (1819-1900) se sitúa en este contexto sosteniendo posturas contrarias a una intervención maquinista en el arte y la arquitectura, y encabeza, al mismo tiempo, las críticas más agudas hacia las corrientes culturales que estaban sentando las bases de la modernidad; dominadas por los efectos de la ciencia moderna, la lógica capitalista, y el industrialismo<sup>1</sup>.

Sus consideraciones sobre la dimensión artística del ornamento, profundamente ligada a una concepción religiosa de la naturaleza, supuso una de las aportaciones más importantes al pensamiento romántico y arquitectónico de la época, influyendo en movimientos artísticos como el revivalismo del gótico y el *Arts & Crafts*. Además, las enseñanzas de Ruskin estaban acompañadas de una original teoría de la percepción y de la experiencia visual del arte que, desde *Modern Painters* (1843-1860), Ruskin desarrolla en sus lecciones y conferencias. Esto se convirtió en una metodología extremadamente atractiva para artistas y arquitectos, ya que su discurso sobre el papel de la imaginación y la emoción en el arte, defendía, al mismo tiempo, la originalidad de éstos frente a la banalidad del trabajo automatizado. Su visión del arte como un lenguaje<sup>2</sup> útil para el pensamiento postulaba que, ante la contemplación del arte, la mente se ejercita a través de la transmisión de las "grandes ideas" tomadas de la imitación de la naturaleza y de las bellezas intrínsecas del color y la forma<sup>3</sup>. Como explica George P. Landow, la relación entre arte y lenguaje era característica de la tradición pictórica inglesa, y probablemente llegó a Ruskin a través de las lecciones de Joshua Reynolds, figura central de la pintura inglesa del siglo XVIII y primer director de la Royal Academy, quien explicaba a sus alumnos que el aprendizaje en las reglas del dibujo, el modelado y los colores, constituían lo mismo que la gramática en la literatura:

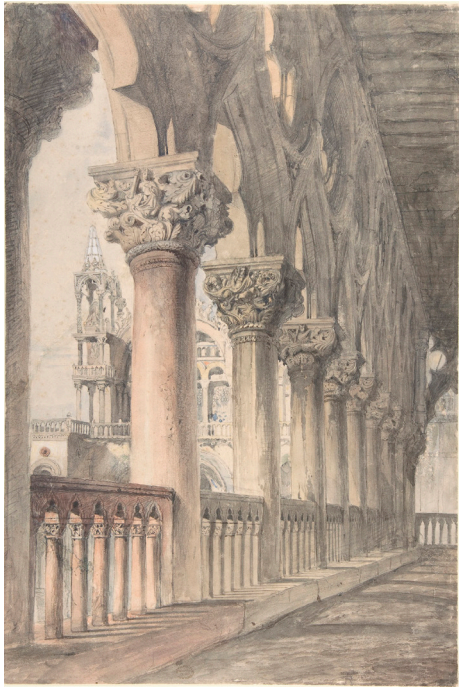
"The power of drawing, modelling, and using colours, is very properly called the Language of the art"<sup>4</sup>.

Ruskin explora la manera en la que, a través del fenómeno de la percepción, se obtienen los recursos para este lenguaje, y desarrolla también una teoría de la belleza, inseparable de su religiosidad, en la que distingue la belleza tipológica (los atributos sagrados de la materia) de la belleza vital, aquella que se percibe en la naturaleza y que es la expresión de las verdades morales<sup>5</sup>. Su interpretación de la percepción se entendería, de acuerdo con Robert Hewison, como una facultad teórica que representa la relación dialéctica entre el ojo y la mente, volviéndose práctica y simbólica al mismo tiempo, de manera que el artista debería ser capaz de detectar las formas de las bellezas morales y reflexivas y traducir estas percepciones de la realidad a una obra de arte<sup>6</sup>. En este sentido, influenciado por la estética pintoresquista de artistas como Samuel Prout, el paisajismo de J. M. W. Turner, y el simbolismo de los prerrafaelitas, en la obra artística de Ruskin destaca el uso del dibujo analítico y la preferencia por el detalle, así como el empleo de técnicas que modelan y acentúan las sombras y los colores. Al igual que cuando emplee el daguerrotipo para documentar la arquitectura, su objetivo será siempre recoger la información necesaria que permita explicar la verdad y la profundidad del significado que para él tiene la naturaleza y la experiencia de la contemplación de la arquitectura, la ruina y el ornamento.

En *The Poetry of Architecture* (1837-1838), una serie de ensayos publicados en la revista *The Architectural Magazine*, ya se advierte en Ruskin una temprana preferencia por las emociones que genera la arquitectura frente a las cuestiones más formales o funcionalistas, algo que le hace declarar que la ciencia de la arquitectura:

"It is not merely a science of the rule and compass, [...] it is, or ought to be, a science of feeling more than of rule"<sup>7</sup>.

De esta forma, indica que explorando las raíces de la belleza y la majestuosidad de los edificios puede descubrirse la importancia de la metafísica<sup>8</sup>, que sirve para transferir a la arquitectura la "poesía" percibida a través de su contemplación (Fig. 1). Ruskin resalta también el carácter plural de esta poesía del arte de la arquitectura, que varía entre las naciones respondiendo a la geografía y al clima específico de cada lugar,



**FIG. 2**  
 “Loggia of the Ducal Palace,  
 Venice”, John Ruskin, 1849.  
 Fuente: (CC) The Met’s  
 Open Access program.

resultando muy interesante para comprender la lectura que pudieron hacer de sus teorías los movimientos románticos regionales del resto de Europa<sup>9</sup>.

Más tarde, Ruskin seguirá siempre orientando la práctica arquitectónica hacia el ámbito de lo reflexivo y lo emocional, haciendo del ornamento el distintivo necesario para considerar a la arquitectura una disciplina perteneciente a las bellas artes. De esta forma, en *The Seven Lamps of Architecture* (1849) escribe que “la Arquitectura es el arte de levantar y de decorar los edificios por el hombre”<sup>10</sup> y en sus *Lectures on Architecture and Painting* (1854), asegura que el ornamento es su parte principal, debiendo ser visible, natural, y favorecer la reflexión en aquel que lo contempla<sup>11</sup>.

Así, el ornamento correctamente ejecutado sería aquel que es capaz de “representar las clases u órdenes más elevados de la vida”<sup>12</sup>, a través de la imitación o la sugerencia de las formas naturales (Fig. 2). En la disertación que hace en la “Lámpara del Sacrificio” sobre la “potencia decorativa” del ornamento, aparece la siguiente reflexión:

“Si la decoración cumple su deber, si sus cualidades de luz y de sombra concurren a un efecto general, no nos extraña que el escultor, en la plenitud de su imaginación, se permita dar más que simples impresiones de luz y de sombra y compongan un grupo de figuras. Pero si el ornamento no responde a su fin, si de lejos no tiene verdadera potencia decorativa, [...], sin significación, no sentiremos al verla de cerca, sino que ha costado muchos años de trabajo [...]. De aquí la grandeza del gótico del Norte, en oposición al italiano más reciente. Aquel llega a la misma exageración en los detalles sin perder de vista el objeto arquitectónico, sin faltar jamás a la potencia decorativa. No hay una simple hoja que no hable, que no signifique algo”<sup>13</sup>.

Detrás de estas poderosas atribuciones a la ornamentación se encontraba su fascinación por lo sublime de la naturaleza que, al mismo tiempo, escondía un sincero amor hacia la obra de Dios. La “enfermedad industrial” no solo había traído consigo la corrupción de los valores morales, sino que, además, implicaba la amenaza de la destrucción del paisaje y la ruptura de la sociedad con el arte y con Dios. La conciencia sobre los problemas sociales y morales de su época, fraguada durante la preparación de *The Stones of Venice* (1851-1853), le lleva

9. El fragmento referido es el siguiente: “It is this peculiarity of the art which constitutes its nationality; and it will be found as interesting, as it is useful, to trace in the distinctive characters of the architecture of nations, not only its adaptation to the situation and climate in which it has arisen, but its strong similarity to, and connection with, the prevailing turn of mind by which the nation who first employed it is distinguished”. Ruskin, *The Poetry of...*, 5.

10. John Ruskin, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* (Valencia: F. Sempere y Cía., 1910), 13.

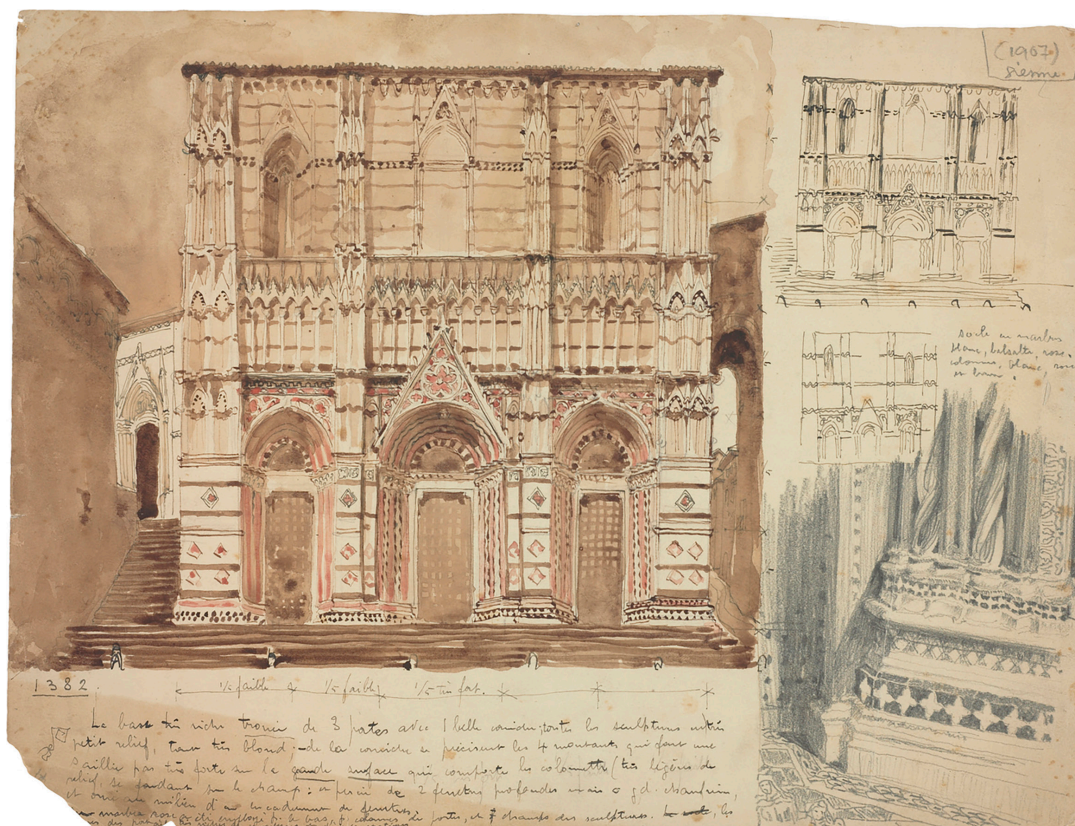
11. *Vid.*, John Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting. The Complete Works of John Ruskin*, ed. Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn, Library edition, 39 vols. (Londres: George Allen, 1903), 12:81-82.

12. Ruskin, *Las Siete Lámparas...*, 136.

13. Ruskin, *Las Siete Lámparas...*, 29. Nótese la cualidad plástica que atribuye Ruskin al ornamento y la sabiduría que otorga al escultor gótico, que compone motivos escultóricos cargados de significado disponiendo de los efectos de luces y sombras. Esto recuerda a la definición de arquitectura dada por Le Corbusier, en la que parece atribuir al arquitecto moderno los privilegios que, según Ruskin, tenían anteriormente sobre la arquitectura el escultor, el tallador y, en definitiva, también el cincelador. Pese a esta sugerencia, Kenneth Frampton ha remarcado que con la frase “el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz” Le Corbusier está parafraseando a Henry Provensal, quien definía la arquitectura en *L’Art de demain* (1904) como “el drama plástico [...] de llenos y vacíos, de juegos de sombras y de luces”. *Apud.*, Kenneth Frampton, *Le Corbusier* (Tres Cantos, Madrid: AKAL, 2001).

FIG. 3

Apuntes del Baptisterio de Siena, Ch.-Édouard Jeanneret, 1907. Fuente: FLC 1791.



14. [Traducción del autor: "Un nuevo camino por el que el mundo debería viajar"]. John Ruskin, *The Stones of Venice. The Complete Works of John Ruskin*, ed. Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn, Library edition, 39 vols. (Londres: George Allen, 1903), 9-11:lix.

15. Contundente, aseguraba que: "Little else except art is moral; that life without industry is guilt, and industry without art is brutality" John Ruskin, *Lectures on Art. The Complete Works of John Ruskin*, ed. Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn, Library edition, 39 vols. (Londres: George Allen, 1903), 20:93.

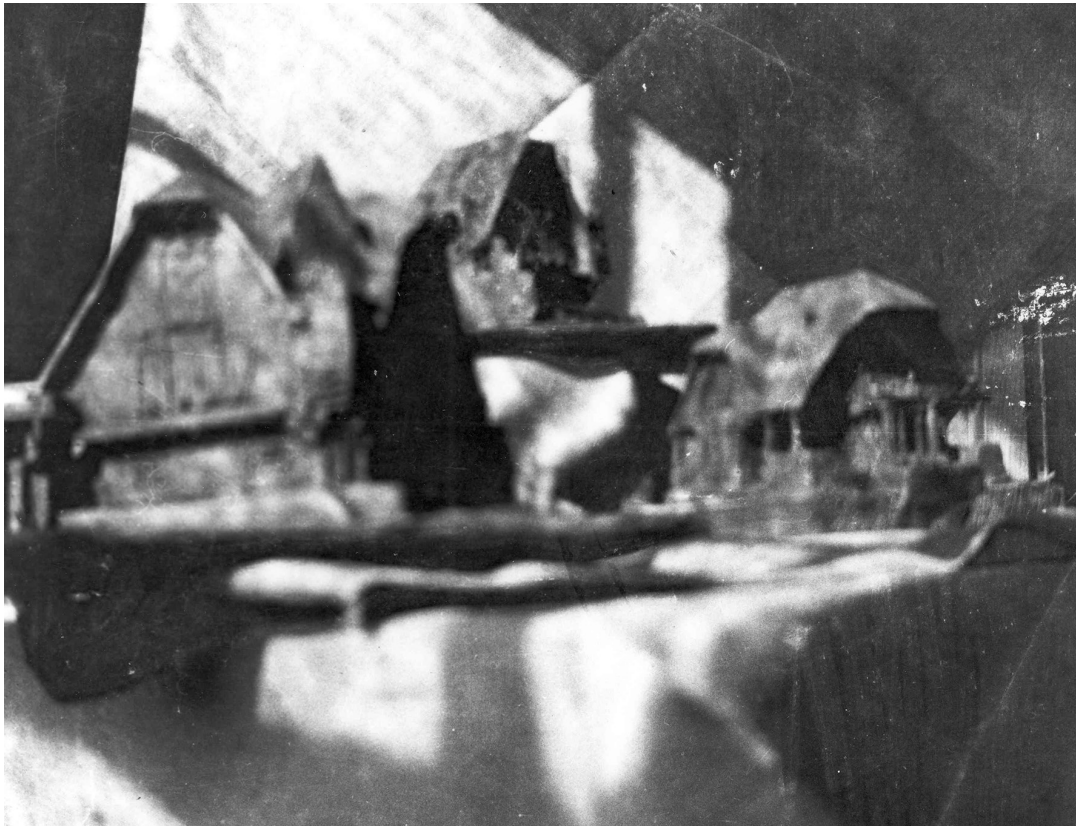
16. En su libro titulado *Contrasts* (1836), Pugin expuso en su tesis sobre la relación entre la verdad religiosa y la verdad de la arquitectura. En esta línea publicaría más tarde *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841) y *An Apology for the Revival of Christian Architecture* (1843).

17. "El libro que yo he denominado *Las siete lámparas* debía demostrar que ciertas condiciones de rectitud y de moralidad eran la fuerza mágica que engendra toda buena arquitectura sin excepción. *Las piedras de Venecia* no tuvieron desde el comienzo otro objeto que demostrar cómo la arquitectura de Venecia nació de la existencia de una fe nacional pura y de una virtud doméstica [...]". John Ruskin, *La corona de olivo silvestre* (Valencia: F. Sempere y Cia., 1903), 64.

a condenar en el capítulo sobre la naturaleza del gótico la división del trabajo capitalista, al que acusa de fragmentar y destruir la inteligencia humana que siglos atrás trabajaba colectivamente bajo una religiosidad incorruptible. Junto a la descripción que hace del trabajador gótico, un elogio a la imperfección manual y a su nobleza, este texto se hizo un referente para a otros artistas e intelectuales que, como escribió William Morris después, señalaba "a new road on which the world should travel"<sup>14</sup>.

Revalorizar la naturaleza a través de la dignidad del trabajo artesanal, aun con sus imperfecciones, vinculaba lo terrenal con lo divino, favoreciendo la armonía espiritual y haciendo posible la alegría de la vida, de forma que la sociedad descubriera la importancia vital del arte y su moralidad<sup>15</sup>.

Aunque su recuperación del pasado conectaba con la corriente medievalista de Augustus Pugin (1812-1852), basada en una vuelta a un gótico unitario, moralista y religioso<sup>16</sup>, para Ruskin el interés por el gótico no residía exclusivamente en su estética o en el carácter eclesiástico de su arquitectura, aunque sí compartía algunas ideas del arquitecto, como la verdad material o el carácter esencial y simbólico de su ornamento. La excelstitud de la belleza del gótico primitivo se explicaba como consecuencia de la libertad artística medieval y de la unidad cultural de su sociedad, que vivía con Dios con la misma armonía con la que vivieron los griegos con sus dioses, y buscaba descubrir su misterio a través de las leyes materiales y constructivas de la arquitectura de Venecia y Amiens. Como él mismo confesó en *Crown of Wild Wilde* (1866), tanto *The Stones of Venice* como *The Seven Lamps of Architecture* eran trabajos dedicados a explicar la arquitectura como el resultado de la heroicidad, en el sentido que su amigo el filósofo e historiador Thomas Carlyle daba al término en *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* (1841), esto es, como el resultado del espíritu de una civilización trabajadora, justa y devota<sup>17</sup>.



**FIG. 4**  
Maquetas realizadas con técnicas "modelage", Ch.-Édouard Jeanneret, 1907.  
Fuente: FLC L3(16)1.

Este sentido del espíritu colectivo es fundamental en Ruskin porque caracteriza su concepción de la experiencia visual arquitectónica y es útil también para comprender hasta qué punto la idea de "espíritu" permanecerá después en el pensamiento de Le Corbusier. Si el ornamento posee una "potencia decorativa", ante la arquitectura se experimentará "una potencia espiritual"<sup>18</sup> que conecta las sociedades del presente con las del pasado. Así, las falsificaciones historicistas y las restauraciones son una traición al espíritu de los antiguos y la perversión de un trabajo que en ningún caso nos pertenece. Custodiar las ruinas y monumentos sería un modo de conservar la propia Historia de la humanidad que, viva y doliente, nos encuentra en el presente a través de la arquitectura, siendo el reflejo de un espíritu al que debemos aspirar. Con su famosa sentencia "En la pátina dorada de los años es donde hemos de buscar la verdadera luz, el color y el mérito de la arquitectura"<sup>19</sup>, Ruskin descubría a sus lectores la belleza transcendental que el tiempo otorga a la arquitectura y que guarda el misterio mismo del paso de la vida.

La exploración llevada a cabo por Ruskin y Pugin sobre las capacidades sentimentales y simbólicas de la arquitectura y el ornamento contó con la aportación fundamental de Owen Jones (1806-1874), cuya obra, *Grammar of Ornament* (1856), que re incidía en la idea de un lenguaje del arte, congregó a un gran número de adeptos interesados por el abanico enorme de las posibilidades del diseño, el color y la escultura ornamental<sup>20</sup>. Sin embargo, también eran muchos los que rechazaban la incorporación de la escultura en la arquitectura, decantándose por seguir el ritmo de la industrialización, el uso del hierro y la desvinculación de la emoción del ejercicio de su profesión, condenando públicamente las ideas de Ruskin y las de sus seguidores. A pesar de que el legado del crítico de arte más importante del siglo XIX perseverará en las corrientes regionalistas europeas tras su muerte en 1900, el imparable desarrollo de la industrialización lo desvelará como un nostálgico, cuyo pensamiento se considerará incompatible con la práctica arquitectónica contemporánea<sup>21</sup>.

18. Ruskin, *Las Siete Lámparas...*, 78.

19. Ruskin, *Las Siete Lámparas...*, 223.

20. Estas ideas se convirtieron en un aliciente para algunos arquitectos victorianos como Henry B. Garling, George Aitchison o Thomas Colcut, quienes seguían indicaciones de escultores y artistas críticos como William Michael Rossetti. *Vid.*, G. A. Bremner, "Some Imperial Institute": Architecture, Symbolism, and the Ideal of Empire in Late Victorian Britain, 1887-93," *Journal of the Society of Architectural Historians* 62, no. 1 (2003), <https://doi.org/10.2307/3655083>.

21. Robert Kerr, uno de los fundadores y primer presidente de la Architectural Association, fue una de las figuras más críticas con Ruskin. A la muerte de éste en 1900, Kerr escribió un artículo titulado "Ruskin and Emotional Architecture", donde le reconocía el haber fomentado una conciencia sobre la emoción de la experiencia arquitectónica. Para más información sobre la relación entre Kerr y Ruskin, *Vid.*, Katherine Wheeler, "They cannot choose but look': Ruskin and Emotional Architecture," *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 2016, no. 23 (2016), <https://doi.org/10.16995/ntn.768>.

**FIG. 5**  
Villa Fallet. Fuente: (CC)  
Archivo Archipat.



**FIG. 6**  
Jeanneret (en el centro)  
trabajando en la Villa Fallet  
en 1907. Fuente:  
FLC L4(15)83.



22. Le Corbusier,  
*El arte decorativo de hoy*  
(Barañáin, Navarra: EUNSA,  
2013), 198.

23. Frampton,  
*Le Corbusier*, 9.

24. Para el británico, el dibujo ayudaba a adquirir: "the habit of quick observation and the exquisite perception of the beauties of nature". John Ruskin, *Early Prose Writings. The Complete Works of John Ruskin*, ed. Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn. (Londres: George Allen, 1903), 1:281.

25. *Vid.*, Cova Morillo-Velarde, Miguel Ángel de la, "Objets: proyecto y maqueta en la obra de Le Corbusier" (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016), <https://idus.us.es/handle/11441/42791>.

26. Cova Morillo-Velarde, "Objets: proyecto y maqueta en la obra de Le Corbusier", 21.

27. Esta técnica era tan importante que, según él: "a great architect must be a great sculptor or painter". John Ruskin, *Edinburgh Lectures. The Complete Works of John Ruskin* (Londres: George Allen, 1903), 12:84.

28. Ruskin criticaba el hecho de que los arquitectos modernos parecían ignorar esta técnica por completo. *Cfr.*, John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture. The Complete Works of John Ruskin* (Londres: George Allen, 1903), 8:117.

29. Como indica H. Allen Brooks, "Jeanneret designs are purely decorative, rather than related to architecture [...] during the period from 1905 to 1907". *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 63.

## De La Chaux-de-Fonds a París: Hacia la disolución del romanticismo.

Cuando Charles-Édouard Jeanneret, Le Corbusier, ingresa en la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds, iniciándose como grabador-cinzelador en 1900, la formación recibida por su maestro Charles L'Eplattenier (1874-1946) se convierte en la puerta de entrada al pensamiento de Ruskin. L'Eplattenier se había formado en la Escuela de Artes Decorativas de París y en la *l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*, y era precursor del *Style Sapin*, una variante suiza del *Art Nouveau*. Especializado como pintor, pero también con conocimientos en arquitectura y escultura, este "auténtico hombre de los bosques"<sup>22</sup> era un fiel seguidor del espíritu del *Arts & Crafts* y de las síntesis de las artes, y fomentaba entre sus alumnos las lecturas de Ruskin, Owen Jones, Eugène Grasset o Charles Blanc. Decidido a revitalizar "la cultura regionalista del Jura"<sup>23</sup>, L'Eplattenier hizo de los valores de la naturaleza autóctona su fuente de inspiración, instruyendo a sus alumnos en su estudio a partir de la observación directa y el dibujo<sup>24</sup>. Durante esta primera etapa, y hasta que empiece a notarse la influencia de su estancia en el estudio parisino de Auguste y Gustave Perret en 1908, se observa en la obra arquitectónica y artística de Jeanneret un fuerte impacto, no solo de la teoría ruskiniana sobre la dimensión artística del ornamento, sino también de la metodología de representación de su experiencia visual, basadas en técnicas como el modelado, el dibujo o el estudio del claroscuro (Fig. 3).

L'Eplattenier había sintetizado sus conocimientos en arte y decoración, tal y como explica Miguel Ángel de la Cova, en la técnica del "modelage", que se dividía entre su aplicación en los trabajos artesanales por medio del "bas-relief", y el modelado "à ronde bosse", orientado al tratamiento de los volúmenes escultóricos<sup>25</sup>. Esto será decisivo para Jeanneret, ya que aplicará estas técnicas a las maquetas proyectuales de sus primeras obras (Fig. 4), dándose cuenta de que el trabajo con una tercera dimensión requiere "abundar en el control del volumen arquitectónico, así como la necesidad incipiente de un esqueleto y una base para sustentarla, un recurso que se incorporará como referente en las maquetas y arquitecturas del futuro Le Corbusier"<sup>26</sup>. La base teórica para el desempeño de estas técnicas se encontraba en Ruskin y sus lecciones sobre la talla directa<sup>27</sup> y el claroscuro<sup>28</sup>, a la que L'Eplattenier había incorporado la abstracción de la escultura de Rodin y sus bocetos en arcilla. Para Ruskin el aprendizaje en el claroscuro era una forma de introducirse en la percepción de luces y sombras, y un método para iniciarse en el tratamiento del color. De esta forma, parece observarse cómo la importancia de la luz y de las sombras y los valores del pintoresquismo, centrales en la concepción artística ruskiniana del ornamento, permanecen como normas irrenunciables en la obra primeriza de Jeanneret, incluyendo los dibujos y apuntes realizados en sus primeros viajes<sup>29</sup>.

En las maquetas y apuntes preparatorios para las obras realizadas junto al arquitecto Réne Chapallaz, la Villa Fallet (1906), la Villa Jaquemet (1908) y la Villa Stotzer (1908), se observa este interés por programar y comprobar los efectos de luces y sombras, así como un compromiso por entender la ornamentación interior y exterior como una práctica intrínseca a la arquitectura (Fig. 5). Esto es especialmente relevante en el caso de la Villa Fallet, donde el esgrafiado de la fachada con motivos florales basados en el pino autóctono, revela la formación artesanal del proyectista (Fig. 6). Los materiales habituales para las maquetas (arcilla, yeso y plastilina) conferían la posibilidad de tratar el volumen arquitectónico plásticamente, rodeando el objeto para trabajarlo y exponerlo a la luz para fotografiarlo a distintas horas del día, pudiéndose ir marcando de acuerdo a los dibujos preparatorios<sup>30</sup>. En los apuntes y acuarelas se demuestra el interés por obtener una imagen de inspiración pintoresquista a través de una arquitectura modesta, integrada en el paisaje a través de materiales tales como la piedra y la madera<sup>31</sup>.

La supeditación del ornamento frente a otras cuestiones formales se hace evidente durante la construcción de la Villa Jaquemet, cuando el joven Jeanneret comenta a su maestro que “El edificio es sólo construcción y el resto se ha dejado a un lado”<sup>32</sup>, al carecer la vivienda de elementos ornamentales marcados. Esto muestra su fidelidad al arte regionalista traído a La Chaux-de-Fonds bajo el *Style Sapin* de L'Eplattenier, que a su vez seguía las instrucciones dadas por Ruskin en *The Stones of Venice*<sup>33</sup>. De la misma forma, cuando viaja a Italia en 1907, la dificultad que encuentra en Florencia a la hora de estudiar el Palazzo Vecchio, cuya austeridad ornamental en fachada distaba enormemente de lo que había visto en Pisa, realiza la misma observación<sup>34</sup>. Este viaje significaba para Jeanneret la comprobación *de visu* de las tesis artísticas aprendidas en La Chaux-de-Fonds, convirtiéndose en su primer periplo iniciático antes del definitivo *voyage d'Orient* de 1911.

Además de la guía Baedeker y *Voyage en Italie* (1866), de Hippolyte Taine, durante su viaje Jeanneret lleva consigo *Mornings in Florence*<sup>35</sup> (1875-77), un libro que formaba parte de las tres guías italianas que Ruskin escribió<sup>36</sup>. En el prefacio de la primera edición, y siguiendo la tradición formativa británica del *Grand Tour*, resaltaba en esta guía que su labor pedagógica consistía también en instruir a sus alumnos en el arte y la arquitectura del país trasalpino, animándolos a viajar hasta allí<sup>37</sup>. Dejando su itinerario en manos de Ruskin con este libro que, según confesó, “enseña a cómo mirar”<sup>38</sup>, Jeanneret recorrió Pisa, Siena, Florencia, Fiéssole, Pistoia, etc., realizando croquis, dibujos y acuarelas, indagando, tal y como aconsejaba Ruskin, en la experiencia visual de la contemplación arquitectónica y el efecto de la luz sobre su superficie.

No hay duda, de esta forma, de que tanto en sus primeros trabajos artísticos y arquitectónicos el pensamiento ruskiniano es importante para Jeanneret, pudiéndose apreciar, incluso en ausencia de interpretaciones religiosas, el conocimiento de la teoría de la belleza tipológica, implícita en el interés manifiesto por la materialidad en los distintos niveles proyectuales, y de la belleza vital, y recogido en la inspiración pintoresquista y en el tratamiento orgánico de la arquitectura.

Sin embargo, la evolución en su pensamiento entre los años que comprenden su estadía en el estudio de Perret en 1908 y su traslado a París en 1917, hará que se distancie de algunos fundamentos ruskinianos, aprendiendo de Perret y de la tradición racionalista francesa, dando paso a que el francés ocupe el lugar de L'Eplattenier como principal referente. Son años caracterizados por su iniciación en París en la ingeniería civil y en la aplicación del hormigón armado y, sobre todo, por sus viajes a Alemania en 1910 y 1911, donde conoce el ambiente del Deutscher Werkbund y el *Jugendstil* y otros avances europeos centrados en la depuración de la forma y la industrialización de la construcción y las artes decorativas<sup>39</sup>.

En estos años de transición, marcados por la persistencia de algunos de sus primeros conocimientos y la adquisición de otros nuevos, se comienza a observar un abandono del regionalismo y el pintoresquismo, y una influencia por las obras de arquitectos como Peter Behrens, Josef Hoffmann o Frank Lloyd Wright. Esto es particularmente visible en la Villa Jeanneret-Perret (1912), realizada con una clara intención moderna, a su vuelta a La Chaux-de-Fonds. El viraje hacia formas geométricas neoclásicas, la uniformidad del color, la simetría de los huecos y el tratamiento menos marcado de los efectos de las sombras en fachada, indican un inminente paso hacia otro lenguaje (Fig. 7). El impacto que le causan las ruinas y la arquitectura griega durante su *voyage d'Orient* de 1911, le revelan la profundidad de la tradición arquitectónica occidental, inspirado también por la literatura de autores como Johann Wilhelm Ritter o Alexandre Cingria-Vaneyre, que le presentan el mediterráneo y el Próximo Oriente como lugares ideales para la formación del espíritu. Así, la lectura de *Les*

30. Cfr., Cova Morillo-Velarde, “Objets: proyecto y maqueta en la obra de Le Corbusier”, 51.

31. Este claro interés en “animar” una escena natural recuerda a los consejos dados por Ruskin en *The Poetry of Architecture* para conseguir los efectos pintorescos de los *cottages* franceses e ingleses. Cfr., Ruskin, *The Poetry of...*, 11.

32. Carta de Ch. E. Jeanneret a Ch. L'Eplattenier. Viena. 11 de diciembre de 1907. *Apud.*, Cova Morillo-Velarde, “Objets: proyecto y maqueta en la obra de Le Corbusier”, 44.

33. Para Ruskin: “The function of our architecture is [...] to tell us about Nature, to possess us with memories of her quietness, [...] full of delicate imagery of the flowers we can no more gather [...]”. Ruskin, *The Stones of...*, 326.

34. Durante su viaje, en una carta fechada el 19/09, Jeanneret escribe a L'Eplattenier: “Je suis ici à Florence; j'ai maintenant tout visité. La ville me paraît peu riche en architecture, est-ce vrai? ou ai-je les yeux encore éblouis par Pise? Comme je vous le disais, le Palais Vieux est une grande merveille mais il est difficile de l'étudier, c'est d'une puissance abstraite, est-ce vrai?”. G. H. Hermosilla, “La constatación de un aprendizaje. El viaje de Ch-E. Jeanneret a Italia en 1907.” *Massilia: anuario de estudios lecorbusieranos*, 2004, 2004, 30.

35. Jeanneret había adquirido la edición francesa. John Ruskin, *Les Matins à Florence: Simples études d'art chrétien* (París: Renouard- Laurens, 1906).

36. Las otras fueron *St. Mark's Rest* (1877) y *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice* (1877).

37. Vid., John Ruskin, *Mornings in Florence. The Complete Works of John Ruskin*, ed. Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn, Library edition, 39 vols. (Londres: George Allen, 1903), 23:293.



*entretiens de la villa du Rouet. Essai dialogué sur les arts plastiques Suisse romande* (1908), de Cingria-Vaneyre, parece ser decisiva para que Jeanneret comprenda la cultura mediterránea como algo universal, trasladando hacia el Jura valores permanentes de la arquitectura clásica y vernácula, convencido, como explica Juan Calatrava, “de que el verdadero espíritu de esta región suiza es mediterráneo”<sup>40</sup>.

Poco después, en 1916, y tras haber ideado las maisons “Dom-ino” entre 1914 y 1915, Jeanneret realiza la Villa Schwob. En ella conjuga la que más tarde será una de sus grandes apuestas, esto es, el sistema estructural a base de *pilotis* que combina con grandes losas de hormigón, junto con formas y proporciones traídas de la arquitectura clásica. La rotundidad y simetría de su planta, la combinación en la fachada del ladrillo con planos limpios y la depuración de un ornamento que se limita ya únicamente a las molduras de las cornisas, demuestran la decisión inequívoca de abandonar los fundamentos románticos y su exploración en el lenguaje del clasicismo (Fig. 8).

Entre los diez años que transcurren entre la Villa Fallet y la Villa Schwob, de la dimensión artística del ornamento aprendida de Ruskin y L’Eplattenier, han ido desapareciendo en la obra de Jeanneret los valores más tradicionales del pintoresquismo. El interés por trasladar a la arquitectura mediante la ornamentación la naturaleza inmediata y su belleza, ha sido desplazado por una disposición hacia el estudio de los trazados reguladores y la composición clásica, y los materiales tradicionales que conferían el carácter artesanal a la arquitectura van a ser reemplazados por el hormigón.

Una vez instalado en París, y participando activamente como miembro de las vanguardias tras conocer a Amédée Ozenfant, el arquitecto dará un vuelco definitivo a su arquitectura, inspirado por la máquina y por el valor absoluto de la ciencia y de la tecnología. El resto de factores derivados de su formación en la ornamentación, tales como el tratamiento del color, la sabiduría en el manejo de efectos de luces y sombras y el sentido colectivo del espíritu, se verán entonces integrados en sus nuevas ideas. De esta forma, el arquitecto explicará en sus primeros libros las tesis que se hallan detrás de la radicalidad de las obras y proyectos realizados a partir de su salida de La Chaux-de-Fonds y, cuando publique la revista *L’Esprit Nouveau* entre los años 1920 y 1925, aprovechará para desmitificar las viejas ideas románticas y distanciarse de Ruskin. De esta forma, si bien la imagen del británico como esteta romántico era aceptada desde hacía décadas, las observaciones de Le Corbusier sobre el que otrora fuera un referente obligatorio para artistas y arquitectos, constituirán una contribución importantísima para consolidar dicha imagen y entender el cambio de paradigma entre las ideas del siglo XIX y las propuestas de la arquitectura de la modernidad.

38. Charles Eduard Jeanneret, Carta a L’Eplattenier. Florencia, 19 de septiembre de 1907. FLC, E2(12)16.

39. Allí conoce a T. Fischer, P. Behrens, W. Gropius y Mies van de Rohe.

40. Juan Calatrava, “Referentes literarios en el pensamiento de Le Corbusier,” en *Le Corbusier, mise au point*, ed. Jorge Torres Cueco (Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2012), 126.



## 1925: Negar lo decorativo, mantener la emoción y el espíritu.

Una vez en Francia, tiene lugar un cambio profundo en el pensamiento de Le Corbusier respecto al ornamento, tanto en el ámbito de la arquitectura como en el de las artes decorativas. En proyectos tales como la Maison Citrohan (1920-1922), la Villa á Vaucresson (1922), la Villa Ozenfant (1922) o la Villa La Roche (1923), puede observarse una radicalidad que le ha conducido a la completa eliminación del ornamento, tratando coherentemente la relación entre el exterior y el interior arquitectónico. En ellas se advierte la persistencia del interés por el tratamiento de la luz, que sigue tratando a través de las maquetas, con un nuevo lenguaje plástico que Le Corbusier ha trasladado de sus ideas puristas a la arquitectura, y ha garantizado, a través del concepto de *promenade*, la percepción transcendental de su experiencia visual (Fig. 9).

De esta forma, empieza a verse el resultado de su exploración sobre la depuración formal, avanzada por movimientos artísticos como el *Jugendstil* o la Secesión vienesa, donde las ideas de Adolf Loos realizadas en *Ornamento y Delito* (1908) fueron determinantes. Además, la confianza en las posibilidades de la normalización industrial, cuya teoría conoce a través de Frederick W. Taylor y su obra *Principios de la administración científica* (1912), le llevan a investigar también la aplicación de la estandarización en el arte decorativo, interesándose cada vez más por resolver la relación estética entre el mobiliario y la arquitectura.

Así, tras haber publicado *Le Purisme* (1920), *Vers une architecture* (1923) y *Urbanisme* (1925), y aprovechando la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, Le Corbusier vuelve al mundo de las artes decorativas en el que se formó. Con vísperas a la celebración de la exposición, el arquitecto planea una serie de artículos para la revista *L'Esprit Nouveau*, con la intención de dilucidar las transformaciones provocadas en este campo por el fenómeno de la industrialización, y defender la aplicación de sus tesis en el utillaje, el mobiliario, y el resto de objetos que participan de las viviendas. Estos artículos<sup>41</sup>, escritos anónimamente “para no alterar el escenario con influencias personales”<sup>42</sup>, y recopilados después en el libro *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* (1925), conformarán un cuerpo teórico que tendrá su contrapartida material en el Pabellón de L'Esprit Nouveau, la propuesta que Le Corbusier presentará en la Exposición. En esta obra se sintetizarán los abandonos y persistencias de la teoría ruskiniana del ornamento, quedando incorporados en los preceptos de su “nuevo espíritu”.

Le Corbusier retoma así un viejo debate surgido al calor de la Gran Exposición de Londres de 1851, sobre el futuro de las artes decorativas, que nació dividido entre la regresión hacia lo artesanal y la defensa por una

41. Por orden cronológico, los artículos en cuestión son: “Une Bourrasque” (número 18), “Iconologie. Iconolâtres. Iconoclastes” (número 19), “Autres icônes: Les musées” (número 20), “Usurpation: Le folklore” (número 21) y “Conséquences de crise” (número 22), “Besoins-types. Meubles-types” (número 23), “L'Art Décoratif d'Aujourd'hui” (número 24), “Le leçon de la machine” (número 25), “Le respect des ouvres d'art” (número 27), “L'heure de l'architecture” (número 28). Más tarde, cuando Le Corbusier los compile en el libro *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, añadirá tres textos más y un capítulo final titulado “Confession”.

42. Le Corbusier, *El arte decorativo...*, 225.



**FIG. 7**  
Villa Jeanneret-Perret.  
Fuente: Archivo Jorge Torres.

**FIG. 8**  
Villa Schwob.  
Fuente: Archivo Schwizgebel.

**FIG. 9**  
Interior de la Villa La Roche (1923).  
Fuente: Archivo Oliver Martin  
Gambier, FLC/ADAGP.

**FIG. 10**  
 “Sala de música”. Interior presentado por Richard Riemerschmid en la Exposición de arte alemán de Dresde de 1899. Fuente: obtenida de *L'art Pratique* 96. Múnich: G. Hirth, 1899.

**FIG. 11**  
 Interior diseñado por Bruno Paul con sus Typenmöbel. Fuente: obtenida de *Dekorative Kunst* 17, 1909.

**FIG. 12**  
 Interior de la casa Moller, Adolf Loos, 1928-1929. Fuente: Archivo Martin Gerlach ©Graphische Sammlung Albertina.



43. Esta vertiente más progresista era la del diseñador e inventor Henry Cole, uno de los promotores de la Exposición y que fundó la revista *Journal of Design and Manufacturers* (1849-1852) junto a Richard Redgrave. Anteriormente, Cole había fundado en 1847 la “Felix Summerly’s Art Manufactures”, una empresa que agrupaba a artistas y diseñadores y que comercializaba productos innovadores.

44. Además de ser arquitecto y pintor, Bruno Paul (1874-1968) era diseñador de muebles; en 1908 inventó los primeros muebles modulares y los llamó “typenmöbel”, nombre idéntico al usado por Le Corbusier para el concepto de sus “meubles-types”.

45. Con esta intención se funda en París la “Société des Artistes Décorateurs” en 1901 y, tras los Salones de Otoño de París de 1903, se gesta la idea de la “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”, que habría de celebrarse en 1915 pero que finalmente es aplazada una década.

46. Entre las figuras más reconocidas que formaban parte del Deutscher Werkbund se encuentran Peter Behrens (1868-1940), Theodor Fischer (1862-1938), Joseph Maria Olbrich (1867-1908) o Henry van de Velde (1863-1957).

alianza entre industria y arte que no se limitara a un estilo histórico concreto<sup>43</sup>. Desde entonces, conforme el mantenimiento de la ornamentación como criterio artístico se fue haciendo incompatible con la posibilidad de ofrecer diseños novedosos, la necesidad de desvestir de historicismo los interiorismos y la arquitectura, y la afirmación de la depuración formal como distintivo de lo moderno, se hizo cada vez más acuciante en las sucesivas exposiciones. Teniendo como referente a Inglaterra, los países de influencia germánica empiezan a convertirse, a finales del siglo XIX, en el nuevo referente en arte Industrial. Así, en torno al *Jugendstil*, la vertiente alemana del *Art Nouveau*, se forman una serie de organizaciones que engloban a arquitectos, artistas e industriales, que buscan la máxima innovación y nuevos conceptos.

Entre los responsables del auge alemán, se encontraban los Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk (Talleres de artistas reunidos para el arte y la artesanía), fundados en 1898 por Richard Riemerschmid, Hermann Obrist, Bernhard Pankok y Bruno Paul<sup>44</sup>, cuyos diseños estaban caracterizados por mostrar la construcción del objeto con sinceridad y por el uso expresivo de la curva, que se aplicaba tanto a los muebles como a la cubertería, luminarias y joyas (Fig. 11). Seguidos con mucho interés por las revistas francesas de la época, las tendencias del mueble y el interiorismo alemán destacaron internacionalmente en la Exposición Universal de París de 1900, tras haber sorprendido ya en la Exposición de Arte Alemán de Dresde de 1899 (Fig. 10). Esto creará un ambiente competitivo entre los decoradores e industriales franceses, que desearán demostrar su superioridad frente a Alemania en las siguientes exposiciones internacionales<sup>45</sup>.

Igual de importante para el creciente éxito alemán fue el papel del Deutscher Werkbund, una federación<sup>46</sup> de arquitectos, artistas, diseñadores e ingenieros, fundada en 1907 por el arquitecto Hermann Muthesius, y que aplicaban en sus diseños criterios racionalistas y funcionalistas, en línea con lo que poco después hará la Bauhaus. Previamente Muthesius había sido enviado a Inglaterra para conocer la metodología industrial británica, y había investigado en profundidad su arquitectura doméstica, dando a conocer en Alemania el interiorismo y el jardín arquitectónico inglés a través de publicaciones como *Stilarchitektur und Baukunst* (1902) y *Das englische Haus* (1904). En sus investigaciones sobre la vivienda inglesa, Muthesius analizó pormenorizadamente las estancias y las características específicas de sus “ambientes”, concibiendo el concepto de “free architecture”, en alusión a la arquitectura británica liberada de cánones que desarrollan a



finales del siglo XIX arquitectos como Morris, Philip Webb o Richard Norman Shaw, y haciéndole así confiar en las posibilidades artísticas de la depuración formal<sup>47</sup>.

Todos estos antecedentes eran conocidos por Le Corbusier, ya que había publicado en 1912 su *Étude du mouvement de l'art décoratif en Allemagne*, como resultado de un encargo para la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds. Así, en el artículo titulado "Allemagne..."<sup>48</sup>, elogia el principio de unidad de la arquitectura alemana moderna y la contribución decisiva del Deutscher Werkbund, a la vez que reconoce en las figuras de Morris y Ruskin, el origen del interés por mantener una unidad estilística entre la arquitectura y las artes menores. De este modo, el papel pionero de Alemania le hace desear una alianza con Francia, necesaria para la búsqueda de un lenguaje universal y definitivo, acorde con las transformaciones de la modernidad. Además, afirma que "L'architecture est une résultante de l'esprit d'une époque"<sup>49</sup>, concordando con la concepción ruskiniana sobre el esfuerzo colectivo humano, al que Le Corbusier ha añadido el sentido poético y ambicioso que Guillaume Apollinaire (1880- 1918) pidió para los artistas del nuevo siglo:

"L'esprit nouveau exige qu'on se donne de ces tâches prophétiques. C'est pourquoi vous trouverez trace des prophétie dans la plupart des ouvrages conçus d'après l'esprit nouveau. Les jeux divins de la vie et de l'imagination donnent carrière à une activité poétique toute nouvelle"<sup>50</sup>.

En este sentido, en el recorrido histórico que hace en los artículos preparatorios para la Exposición de Artes Decorativas de París, Le Corbusier trata temas como la confusión entre lujo y ornamentación, la moda, el uso superficial de la decoración o la banalización del folclore, y se muestra contrario a los estilos regionalistas y nacionalistas surgidos en torno al *Art Nouveau*, distanciándose así de las tendencias del mueble alemán. Pese a aquellos cuidados interiorismos, para Le Corbusier no se había resuelto del todo el compromiso formal entre arquitectura y artes utilitarias, adoleciendo estas últimas de las geometrías y el organicismo curvo y envolvente propio del modernismo, advirtiéndolo lúcidamente como un historicismo más. Las afiladas tesis de Loos, quien afirmaba que "cuanto más bajo es el estándar de un pueblo, más profusos son sus ornamentos"<sup>51</sup>, pretendía resolver este dilema limitando la arquitectura a la estructura y las paredes (Fig. 12), de forma que correspondiera al propietario la decisión sobre la decoración que quería en su vivienda<sup>52</sup>. Sin embargo, en la

47. Sobre este asunto puede leerse la introducción de Stanford Anderson en: Hermann Muthesius, *Style-architecture and building-art: Transformations of architecture in the nineteenth century and its present condition* (Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994), 1-42.

48. Paul Boulard, "Allemagne", *L'Esprit nouveau; revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*, 1924. Este artículo, firmado por Paul Boulard, seudónimo de Le Corbusier, no forma parte de la serie dedicada en la revista a la Exposición ni tampoco del libro *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, pero lo recuperamos por lo oportuno de la temática.

49. [Traducción: La arquitectura es el resultado del espíritu de una época]. Boulard, "Allemagne", s.n.

50. [Traducción: El espíritu nuevo exige que uno se proponga tareas proféticas. Por eso encuentran trazos proféticos en la mayoría de las obras concebidas desde el espíritu nuevo. Los juegos divinos de la vida y la imaginación dan lugar a una actividad poética nueva]. Guillaume Apollinaire, "L'Esprit nouveau et les poètes," *Mercure de France* CXXX, no. 491 (1918), 387.

51. Nikolaus Pevsner, *Pioneros del diseño moderno: De William Morris a Walter Gropius* (Buenos Aires: Infinito, 2000), 30.

52. En un texto para la revista *Das Andere* titulado "Das Heim" ("El hogar"), Loos escribe: "Vuestro hogar se formará con vosotros y vosotros con él. No temáis que vuestra vivienda pueda parecer carente de gusto. Sobre el gusto se puede discutir. ¿Quién puede decidir quién es el que tiene la razón? Por lo que se refiere a vuestra vivienda siempre tendréis razón vosotros". Sung Taeg-Nam, "La influencia de los objetos cotidianos en el acondicionamiento interior: Loos y Le Corbusier," *Profesores de Vivienda*, *Revista de Arquitectura*, no. 17 (2016).

**FIG. 13**  
 Vista general del interior  
 del Pabellón de *l'Esprit  
 Nouveau*. Fuente: Archivo  
 Marius Gravot,  
 FLC L2(13)32.



53. Le Corbusier, *El arte decorativo...*, 95.

54. Así, Le Corbusier escribe: "En este punto uno se pregunta, tras salir del asombro y deshacerse del bagaje romántico y ruskiniano que marcó nuestra educación si estos objetos no pueden ser convenientes [...]. Dejemos que se consuman lentamente una o dos generaciones educadas en la religión de la pátina y el 'gesto manual'. Las jóvenes generaciones han nacido bajo una luz nueva y se dirigen con naturalidad y entusiasmo, hacia las verdades más simples".  
 Le Corbusier, *El arte decorativo...*, 95-96.

55. Afirma, así, que: "Los decoradores presienten que ya no hace falta decorar más. Dejan de hacer muebles con forma de tronco de clemátides salvajes. Los arquitectos dejan de escrutarse la biblia de Amiens".  
 Le Corbusier, *El arte decorativo*, 137.

línea abierta por la Bauhaus, Le Corbusier plantea en la revista la necesidad de fijar estándares de diseño más objetivos y racionales para terminar con el ornamento historicista y botánico, buscando que la pureza formal y geométrica y la estética dada por la máquina, sea lo que igualmente instaure un nuevo estilo en los productos industriales. Sobre el mobiliario hace un llamamiento al arquitecto y al diseñador a repensar su naturaleza funcional como "objetos-miembro del cuerpo humano", dejando al margen las pretensiones sentimentalistas asociadas a la fabricación artesanal. Presenta así los conceptos "Besoin-Types" y "Meubles-types", proponiendo la escala humana como patrón de diseño universal, y desmarcándose de la idea de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), que inspiraba en ese momento a los arquitectos y artistas alemanes cercanos al Deutscher Werkbund.

En el artículo "L'Art Décoratif d'Aujourd'hui", Le Corbusier explica el conflicto entre arte e industria de una manera radical e innovadora. Convince al lector de que el problema de las artes decorativas hunde su raíz en una cuestión terminológica, en una paradoja que confunde ornamentación con arte y que subvierte el objeto al elevar el valor de la sentimentalidad por encima de su utilidad. La maestría y la aplicación precisa de la razón en la fabricación industrial, que borran la firma del artesano y estandarizan universalmente el diseño, no necesita de la imposición del adjetivo "decorativo" para reivindicarse como arte. Sobre los objetos, ya sean zapatos, mesas, botellas o sillas, prima su condición utilitaria y el lujo debe consistir en la "pureza de su ejecución y de la eficacia de sus prestaciones"<sup>53</sup>. De este modo, Le Corbusier encuentra que la educación romántica es un lastre para la defensa artística de la depuración formal, y es aquí donde llama a desmarcase de su profeta, es decir, de John Ruskin<sup>54</sup>.

De la misma manera, en el artículo "L'heure de l'architecture", uno de los más emotivos de la serie, Le Corbusier incita a sus lectores a abandonar el pasado, aceptando que en el espíritu que surge de la arquitectura de la época maquinista, no tiene cabida la decoración<sup>55</sup>. Los nuevos sistemas constructivos tienen la capacidad de dar soluciones integrales en la arquitectura y en el utilaje, que no necesita de una decoración impuesta ya



**FIG. 14**  
Detalle del interior con los cuadros y el mobiliario.  
Fuente: Archivo Marius Grivot, FLC L2(13)34.

que, en la honestidad de su técnica limpia y pura, es donde reside su belleza. Le Corbusier critica aquí la figura de Ruskin, a quien hace víctima de un tiempo al que no supo adaptarse, pero remarca con reconocimiento hacia el británico el hecho de que hablara de “espiritualidad”, en un intento claro de vincular valores ruskinianos como el sacrificio, la verdad y la humildad, con los propios preceptos de su “nuevo espíritu”<sup>56</sup>. Se suceden así una serie de elogios hacia el legado de sus antiguos referentes, a los que llama padres, en una lectura en la que es inevitable pensar en el recuerdo de su maestro L’Eplattenier.

Con los proyectos realizados por Le Corbusier durante los años veinte se comprueba, efectivamente, la coherencia de un arquitecto que ha guardado la “Biblia de Amiens” en la biblioteca. El Pabellón de L’Esprit Nouveau, que seguía explorando las células de habitación de los Inmeubles-villa<sup>57</sup> de 1922, será la demostración pública de una solución integral y universal de lo que debe ser “une machine à habiter”, con lo que pretende, al mismo tiempo, “negar el arte decorativo”<sup>58</sup>. Como explicaría en *Almanach d’architecture moderne* (1925), el Pabellón de L’Esprit Nouveau se aleja del principio de personalización de los interiores de Loos, y apuesta por un interior basado en un mobiliario estandarizado y objetos producidos industrialmente (Fig. 13), elegidos bajo el criterio único de su funcionalidad<sup>59</sup>. En este sentido, hace uso de las sillas Thonet<sup>60</sup>, a las que rinde un homenaje debido a su diseño práctico y económico, y que selecciona porque representan la combinación armoniosa entre el empleo de un material tradicional como el mimbre y la producción industrializada. Además, introduce otras “máquinas de sentarse”, como unos sillones de cuero de la firma Abel Motté, similares a los de la casa Maple, típicos de los clubes ingleses. El resto de elementos como los armarios modulares, las cerraduras construidas en serie, el metal utilizado en la escalera y las luminarias, continúan proponiendo elevar todo el conjunto hacia la estandarización, convirtiendo la vivienda en un objeto de consumo moderno e innovador. Sorprendentemente, hay sitio también para productos procedentes del folclore como algunas alfombras bereberes y cerámicas artesanales, que son el reconocimiento del arquitecto a la tradición del ingenio humano, a su historia, que es capaz de producir productos perdurables basados en una efectividad universal y que no están hechos con el objetivo de ser decorativos. Por otro lado, en las

56. Vid., Le Corbusier, *El arte decorativo...*, 134.

57. Le Corbusier imagina la vivienda elevada a unos 15 metros de altura y con unos jardines suspendidos de ella: “Le Pavillon sera donc comme une “cellule” d’immeubles-villas construit entièrement comme si elle se trouvait à 15 m au-dessus du sol. Appartements et jardins suspendus”. Le Corbusier y Pierre Jeanneret, *Oeuvre complete 1910-1929*, 8 vols. 1 (Zürich: Les Editions D’architecture, 1964), 98.

58. Le Corbusier y Jeanneret, *Oeuvre complete 1910-1929*, 98.

59. Para una información detallada sobre la concepción del pabellón y los elementos industriales utilizados, Vid., Le Corbusier, “Le Pavillon de l’Esprit nouveau,” en *Almanach d’architecture moderne* (Paris: Crès, 1925), 145.

60. Michael Thonet (1796- 1871) fue un industrial alemán conocido por diseños tales como su famosa silla “Vienna bentwood”, premiada en la Gran Exposición de Londres de 1851 y de enorme éxito en Europa.

**FIG. 15**  
Imagen desde el patio  
incluida por Le Corbusier  
en *Almanach d'architecture  
moderne* (1925). Fuente:  
FLC L2(13)23.



61. Junto a Ozenfant  
Le Corbusier explicó en  
la revista la posibilidad de  
concebir los lienzos como  
"dispositivos emocionales",  
introduciendo en su pintura  
elementos recogidos de  
la naturaleza que llamará  
"Objets à réaction poétique".  
Vid., Onzefant/Jeanerret,  
"Idées personnelles", en  
*L'Esprit Nouveau. Revue  
internationale illustrée de  
l'activité contemporaine*, no.  
27 (1924).

62. La cita completa  
es: "La modénature est une  
pure création de l'esprit;  
elle appelle le plasticien".  
[Traducción del autor:  
La *modénature* es pura  
creación del espíritu; atrae  
la plasticidad]. Le Corbusier,  
"Argument," en *Vers une  
architecture* (Paris: Éditions  
Crès, 1923), 163.

63. Como explicó  
Theodor W. Adorno en su  
conferencia "El funcionalismo  
Hoy", dictada en 1965  
durante un congreso del  
Deutscher Werkbund,  
abandonar "lo ficticio del  
romanticismo", significaba  
también abandonar algunas  
propiedades significantes  
y simbólicas que habían  
convertido al ornamento en  
algo en descomposición.  
Cfr., Theodor W. Adorno,  
"El funcionalismo hoy," en  
*Crítica de la Cultura y de la  
Sociedad I* (Madrid: AKAL,  
2008).

paredes Le Corbusier coloca cuadros cubistas y puristas (Fig. 14), obras de arte distanciadas de lo decorativo y destinadas únicamente a emocionar<sup>61</sup>. No se trata de un "arte por el arte", ya que, al menos tras el purismo, se encuentra toda una teoría muy elaborada desarrollada por él mismo, de cuya experiencia plástica bebe ahora su arquitectura, por lo que los cuadros pueden entenderse como transmisores de "grandes ideas", tal y como entendía Ruskin la pintura.

Si bien en la revista Le Corbusier se despide de su formación romántica, no cabe duda de que persiste en él la idea de lo emocional en el arte. La percepción y el tratamiento del efecto de la luz y la sombra, que conoció a partir del "*modelage*" y las teorías ruskinianas, queda reformulada asociada al concepto "*modénature*", esto es, el efecto plástico y emocional, "une pure création de l'esprit"<sup>62</sup>, que se produce en la conjunción de la luz y de la composición arquitectónica, sus perfiles, proporciones y contornos. Además del gran ventanal que ilumina el espacio a doble altura interior, la luz entra en el Pabellón de L'Esprit Nouveau a través del hueco abierto en el patio, que es atravesado por un árbol. La naturaleza se ha introducido en la arquitectura (Fig. 15), que la acepta y abraza, pero ya no la falsea con verdades de otros tiempos<sup>63</sup>. Atrás ha quedado el romanticismo y su ornamentación, pero parte de su dimensión artística como la emoción de la experiencia visual, la belleza plástica, o el espíritu colectivo, que tanto admiró Ruskin y que guarda la arquitectura, pervive transformada en la obra y la teoría artística de Le Corbusier, que se sitúa en la más radiante modernidad.

Autor

**Javier Fernández Posadas** (Granada, 1985), se licenció en 2014 en Arquitectura por la Universidad de Granada. Terminó en 2016 sus estudios de postgrado en la Universidad Politécnica de Valencia con un máster en Arquitectura Avanzada, Paisaje, Diseño y Urbanismo. Actualmente es doctorando en la línea de Teoría y Pensamiento del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Valencia, donde realiza una tesis sobre el papel de la conciencia histórica y la memoria en la construcción de la ciudad y su relación con la comprensión del paisaje y el desarrollo del arte contemporáneo. Además de colaborar con varios estudios de arquitectura, ha participado como ponente en varios congresos sobre ciudad y patrimonio y en proyectos de Cooperación al Desarrollo en países como Ecuador y Perú. Correo electrónico: jafepo@upv.es.

## Bibliografía

- Baker, Geoffrey H. *The creative Search. The formative years of Charles-Edouard Jeanneret*. Londres: E & FN Spon, 1996.
- Bremner, G. Alex. "Some Imperial Institute": Architecture, Symbolism, and the Ideal of Empire in Late Victorian Britain, 1887-93." *Journal of the Society of Architectural Historians* 62, no. 1 (2003): 50-73.
- Brooks, H. Allen. *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Carlyle, Thomas. *On Heroes: Hero-Worship, and the Heroic in History*. Londres: J. Fraser, 1841.
- Cingria, Alexandre. *Les Entretiens De La Villa Du Rouet: Essais Dialogués Sur Les Arts Plastiques En Suisse Romande*. Ginebra: A. Jullien, 1908.
- Cova Morillo-Velarde, Miguel Ángel de la. "Objets: proyecto y maqueta en la obra de Le Corbusier." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016.
- Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Tres Cantos, Madrid: AKAL, 2001.
- Hewison, Robert. *John Ruskin: The argument of the eye*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Hidalgo Hermosilla, Germán. "La constatación de un aprendizaje. El viaje de Ch-E. Jeanneret a Italia en 1907." *Massilia: anuario de estudios lecorbusieranos*, 2004.
- Landow, George P. "J. D. Harding and John Ruskin on Nature's Infinite Variety." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, no. 3 (1970): 369-80.
- Landow, George P. *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Le Corbusier y Pierre Jeanneret. *Oeuvre complete 1910-1929*. 8 vols. 1. Zürich: Les Editions D'architecture, 1964.
- Le Corbusier. "Le Pavillon de l'Esprit nouveau." En *Almanach d'architecture moderne*. Paris: Crès, 1925.
- Le Corbusier. *El arte decorativo de hoy*. Barañáin, Navarra: EUNSA, 2013.
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris: Éditions Crès, 1923.
- Löwy, Michael y Robert Sayre. "Romanticismo y Revolución industrial: la crítica social de John Ruskin." En *Rebelión y melancolía: El romanticismo a contracorriente de la modernidad*, 144-65. Buenos Aires: Nueva visión, 2008.
- Muthesius, Hermann. *Style-architecture and building-art: Transformations of architecture in the nineteenth century and its present condition*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.
- Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del diseño moderno: De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito, 2000.
- Raizman, David. *History of Modern Design: Graphics and Products Since the Industrial Revolution*. Londres: Laurence King Publishing, 2003.
- Roe, Frederick William. *The social philosophy of Carlyle and Ruskin*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1921.
- Ruskin, John. *Academy Notes. The Complete Works of John Ruskin*. Vol. 14. Ed. por E. T. Cook y A. Wedderburn. Library edition. 39 vols. Londres: George Allen, 1903.
- Ruskin, John. *Early Prose Writings. The Complete Works of John Ruskin*. Vol. 1. Editado por Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn. Library edition. 39 vols. Londres: George Allen, 1903.
- Ruskin, John. *Edinburgh Lectures. The Complete Works of John Ruskin*. Vol. 12. Editado por Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn. Library edition. 39 vols. Londres: George Allen, 1903.
- Ruskin, John. *La corona de olivo silvestre*. Valencia: F. Sempere y Cia., 1903.
- Ruskin, John. *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Valencia: F. Sempere y Cia., 1910.
- Ruskin, John. *Lectures on Architecture and Painting. The Complete Works of John Ruskin*. Vol. 12. Editado por Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn. Library edition. 39 vols. Londres: George Allen, 1903.
- Ruskin, John. *Lectures on Art. The Complete Works of John Ruskin*. Vol. 20. Editado por Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn. Library edition. 39 vols. Londres: George Allen, 1903.
- Ruskin, John. *Modern Painters II. The Complete Works of John Ruskin*. 3-7. Editado por Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn. Library edition. 39 vols. Londres: George Allen, 1903.
- Ruskin, John. *Mornings in Florence. The Complete Works of John Ruskin*. Vol. 23. Editado por Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn. Library edition. 39 vols. Londres: George Allen, 1903.
- Ruskin, John. *The Poetry of Architecture. The Complete Works of John Ruskin*. Vol. 1. Editado por Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn. Library edition. 39 vols. Londres: George Allen, 1903.
- Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture. The Complete Works of John Ruskin*. Vol. 8. Editado por Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn. Library edition. 39 vols. Londres: George Allen, 1903.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice. The Complete Works of John Ruskin*. Vol. 9-11. Editado por Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn. Library edition. 39 vols. Londres: George Allen, 1903.
- Taeg-Nam, Sung. "La influencia de los objetos cotidianos en el acondicionamiento interior: Loos y Le Corbusier, 'Profesores de Vivienda'." *Revista de Arquitectura*, no. 17 (2016): 45-56.
- Torres Cueco, Jorge. *Le Corbusier, mise au point*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2012.
- Turner, Paul Venable. *The Education of Le Corbusier*. Nueva York: Garland, 1977.
- W. Adorno, Theodor. "El funcionalismo hoy." En *Crítica de la Cultura y de la Sociedad I*. Madrid: AKAL, 2008.
- Wheeler, Katherine. "'They cannot choose but look': Ruskin and Emotional Architecture." *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 2016, no. 23 (2016).