

EN EL CENTENARIO DEL VIAJE A ORIENTE. FOTOGRAFÍAS, CARTAS Y DIBUJOS

Carlos Montes Serrano

En 2011 se cumple el centenario del viaje a Oriente de Le Corbusier, con el que de alguna manera da fin a su periodo de formación autodidacta. Con este ensayo se desea evocar el contexto artístico e intelectual del joven Jeanneret en el momento de iniciar el viaje, a partir de algunas cartas que envía a Charles L'Eplattenier y a William Ritter, prestando especial atención al carácter finalista que van adquiriendo sus dibujos, bocetos y pinturas en aquellos decisivos meses.

Palabras clave: *Le Corbusier, Viaje a Oriente, dibujos*
Keywords: *Le Corbusier, Journey to the East, drawings*



Fig. 1. Charles-Edouard Jeanneret en su habitación en Berlín, abril 1911.

A PROPÓSITO DE UNA FOTOGRAFÍA

En la *Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds* se conserva una interesante foto de Charles-Edouard Jeanneret en su habitación del número 81 bei Riedel en Neubabelsberg, ciudad jardín de los alrededores de Berlín, tomada en abril de 1911 (Fig. 1). Jeanneret había alquilado esa habitación en diciembre de 1910 y allí vivió cuatro meses, hasta que a primeros de abril inicia un viaje de un mes y medio por distintas ciudades de Alemania, para a continuación dar comienzo al famoso *Voyage d'Orient*, del que se cumple ahora un siglo¹.

La fotografía nos ofrece mucha información de Le Corbusier, que por entonces contaba 23 años y desde el 1 de noviembre de 1910 trabajaba en el estudio de Peter Behrens como delineante proyectista². Aunque no sabemos la fecha exacta en que fue realizada la fotografía, podemos

1. La fotografía ha sido publicada, a gran tamaño, aunque cortada en los extremos, en COHEN, Jean-Louis, BENTON, Tim, *Le Corbusier: Le Grand*, Phaidon, London, 2008, p. 53. Se incluye también en BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p. 236.

2. Charles-Edouard se trasladó en diciembre a esta nueva habitación, pues el mes anterior había ocupado otra (en el número 83 Stahnsdorferstrasse, bei Frau Folk) que, si bien más confortable y amplia, la encontraba demasiado ruidosa por la compañía cercana de otros compañeros de trabajo. Resulta curioso la predilección de Le Corbusier por las habitaciones en mansarda, como las que también habitó en París, que consideraba más poéticas.



2



3

Fig. 2. Le Corbusier en París, mayo de 1908.

Fig. 3. Trabajando en la Villa Fallet en 1907; Le Corbusier en el centro.

3. Jeanneret cesó de trabajar con Behrens al acabar el mes de marzo. Unos días antes le había visitado en Berlín su hermano Albert, por lo que es probable que viajara con él a Dresde donde permanecería del 3 al 7 de abril. Albert vivía en Dresde desde octubre de 1910, donde continuaba sus estudios de música.

4. En mayo de 1910 Charles L'Eplattenier consiguió que la *Ecole d'Art* de La Chaux-de-Fonds le concediesen una beca para realizar un informe sobre el sistema de enseñanza de las escuelas de artes aplicadas o decorativas alemanas, así como la organización de los talleres, la creación y comercialización de los productos, y todo aquello que pudiera favorecer la mejora de las artes. Cfr. BROOKS, H. A., op. cit., p. 216.

5. No es la única vez que oculta sus gafas en una fotografía. En una de sus visitas a su hermano a Dresde en octubre de 1910, fueron de excursión a la cercana Hellerau, la primera ciudad jardín alemana, acompañados con dos amigas de Albert, algo inusual en nuestro arquitecto que por entonces apenas había salido con chicas por su timidez y carácter solitario. Allí se sacaron una conocida foto en la que aparece con atuendo deportivo y sin gafas.

6. JEANNERET, Charles-Edouard. *El viaje de Oriente*, Colegio de Aparejadores de Murcia, Valencia, 1984, p. 25.

7. Carta a sus padres del 11 de noviembre de 1910. Cfr. GRESLERI, Giuliano, *Le Corbusier: viaggio in Oriente*, Marsilio, Venecia, 1984, p. 373.

suponer que fue en los primeros días de abril, ya que el día 3 viajó a Dresde para pasar unos días con su hermano Albert. Quizá el joven arquitecto quiso guardar un recuerdo de la que había sido su habitación en los meses transcurridos en Berlín, y es posible que fuera su hermano quien sacase la fotografía³.

Tras dejar Dresde el 7 de abril, Le Corbusier comenzó un viaje frenético por unas doce ciudades con el fin de ultimar la documentación que precisaba para su estudio de las artes decorativas en Alemania. Como es sabido, su estancia en ese país se debía en gran parte al disfrute de una beca que su maestro Charles L'Eplattenier le había conseguido a fin de que redactara un amplio informe sobre la enseñanza de las artes aplicadas en Alemania.

Pese a ello, hasta aquel entonces, acuciado por el fuerte ritmo de trabajo que Behrens imponía en su estudio, había realizado muy pocas visitas a las distintas escuelas del país⁴. Una vez cumplido con su compromiso, el 21 de mayo partió sin dilación con August Klipstein para su viaje a Praga, Viena, el Danubio, los Balcanes, Turquía, Grecia e Italia, regresando a su ciudad natal el 1 de noviembre de 1911.

En total estuvo fuera de La Chaux-de-Fonds un año y medio, desde el 12 de abril de 1910 en que llegó a Múnich, ya que pasó el verano de 1910 en su ciudad natal. Un período que en su larga formación autodidacta será decisivo para madurar como persona, para abandonar una formación un tanto provinciana y medievalista, para descubrir los valores del clasicismo —primero en Alemania, posteriormente en Atenas— y para asentar una serie de valores y preferencias estéticas —el color blanco, los trazados geométricos, la importancia de la luz, las inquietudes sociales, la industria...— que más tarde se irán incorporando a su idea de la arquitectura y el urbanismo. Por todo ello, no está de más recordar que la supuesta transformación estética que solemos atribuir al *Viaje a Oriente* de Le Corbusier se debe estudiar conjuntamente con su estancia y viajes por Alemania.

Volviendo a la fotografía, podemos observar que la habitación parece más grande de lo que era realmente, al tener una altura desproporcionada por su forma en mansarda. Charles-Edouard está de pie, en la esquina opuesta de la habitación, junto al mueble biblioteca. En sus manos un libro, como si hubiera estado consultando algún dato erudito. En la mesa un juego de te, un libro abierto, cuaderno de notas, etc. En la repisa de la ventana, un tiesto de flores, tazas de café, y otros recipientes. El discreto mobiliario responde al gusto burgués, con manteles tradicionales y hogareños, una única silla y lo que parece una cama-diván. En las paredes dibujos realizados en los museos o en sus viajes al extranjero. Finalmente, en el primer plano se deja ver lo que parece un hornillo con recipientes de cocina.

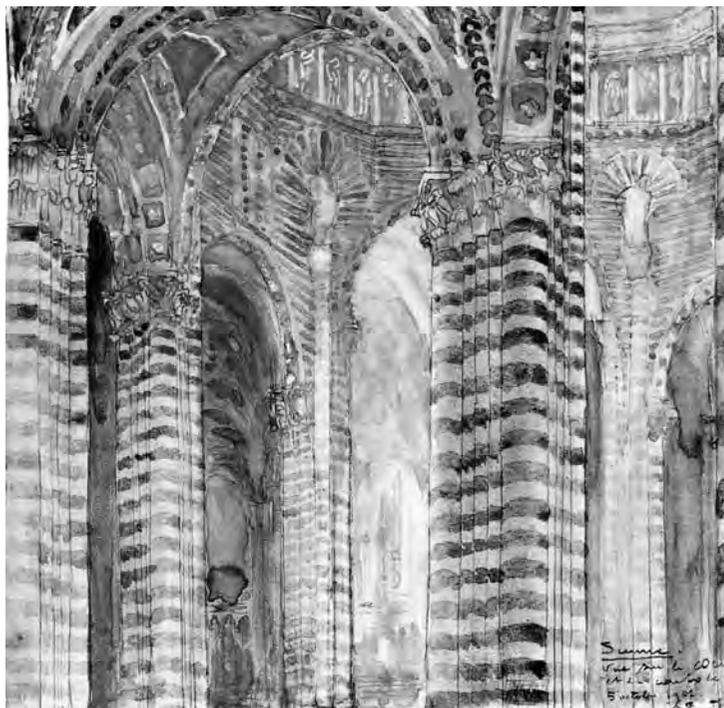
Lo que más llama la atención es la pose de Jeanneret ante la cámara. Es evidente que pretendía causar una buena impresión, y para ello cuidó hasta el último detalle de su atuendo, dando como resultado una fotografía afectada y poco natural. Resulta de interés apreciar que se retrata sin sus gafas, ya que el joven arquitecto pensaba que éstas le daban un aspecto de persona taciturna y de más edad⁵. Por ejemplo, dos meses después, en su primer relato del viaje a oriente, comenta: “mis ojos de miope detrás de las gafas, esas tristes gafas que me confieren un aire doctoral o de clérigo...”⁶.

Por su correspondencia sabemos que también estaba preocupado por su aspecto, demasiado provinciano en comparación con el de los pocos jóvenes de su edad con los que se relacionaba en Berlín, que solían vestir “a la americana”. Muchas veces se queja de la pobreza de su ropa y medio en broma y medio en serio, en una de las cartas enviada a sus padres comenta cómo en varias ocasiones le habían confundido con un doctrinario, un sacerdote o un seminarista católico⁷.

¡Qué diferencia con la fotografía que le tomaron dos años antes (Fig. 2), en mayo de 1908, en la habitación que alquiló en el número 9 de la rue des Ecoles de París! En ésta, Charles-Edouard aparece con un rostro añinado e inseguro, que difiere incluso de otras fotografías suyas trabajando en La Chaux-de-Fonds un año antes (Fig. 3). En París nuestro personaje se encontraba realmente perdido por su falta de previsión, sin direcciones de arquitectos a los que visitar para solicitar trabajo, sin poder optar a matricularse en la Escuela de Artes Aplicadas, sin planes de estudio a la vista. Por el contrario, en la foto de Berlín estaba a punto de emprender un largo viaje a Estambul y Roma que intuía que iba a ser decisivo para coronar sus años de formación como arquitecto.



4



5

Otro aspecto a destacar en esta fotografía es que Charles-Edouard no se nos presenta como un arquitecto, sino más bien como un estudioso de mirada ensimismada y actitud pensativa. Solamente los dibujos que adornan las paredes nos recuerdan que estamos ante una persona relacionada con el arte.

Observándolos con detalle, podemos ver que son acuarelas y dibujos realizados por Le Corbusier en anteriores viajes de estudio. Podemos identificar varios de ellos, concretamente los dibujos y acuarelas del viaje a Italia de septiembre y octubre de 1907. Entre los de la pared de la derecha reconocemos con claridad la acuarela del *Cortile del Bargello* en Florencia (Fig. 4). Debajo, sobre cartulina oscura, la acuarela del interior del *Duomo* de Siena, uno de los dibujos más impresionantes de aquel viaje (Fig. 5). Se trata de dos acuarelas tradicionales, al modo de John Ruskin, cuyos libros llevaba como guía en aquel viaje.

En el centro, y de arriba abajo, se encuentra la acuarela de la ciudad de Fiésole vista a través de los cipreses (Fig. 6), y el *Palazzo Comunale* en la Plaza del Palio de Siena (Fig. 7). Las dos acuarelas son mucho más atrevidas en el empleo del color, como el mismo Jeanneret reconocería en una carta enviada a su maestro Charles L'Eplattenier. A la izquierda de éstas se puede identificar el dibujo a lápiz sobre papel de color de la escultura de *Judith y Holofernes* de Donatello en la *Loggia dei Lanzi* de Florencia (Fig. 8).

No he podido identificar otros dibujos de esa pared por falta de definición, aunque el de abajo a la izquierda podría corresponder al León de San Marcos que corona una de las dos columnas de la *Piazzetta* de Venecia. Sin embargo, bajo la ventana se distingue una acuarela de *Notre-Dame* de París realizada en 1908, una época en la que Jeanneret estaba imbuido por un apasionado fervor por la arquitectura románica y gótica que abandonará en su estancia en Alemania, en la que sufriría una súbita conversión al clasicismo (Fig. 9). También podemos identificar tres acuarelas de piezas de cerámica popular, de las que solía dibujar en los museos de París.

Dos aspectos resumen una lectura atenta de la fotografía de Berlín. La actitud de pensador de Charles-Edouard y los dibujos que adornan las paredes de su habitación. Y ello porque la figura del arquitecto como intelectual o pensador era ajena a lo habitual en las décadas anteriores a la Gran Guerra; y en cuanto a los dibujos, porque tras algunas exposiciones realizadas tras el viaje a Oriente esas acuarelas o dibujos se convertirán en algo secreto, que ni Le Corbusier volvería a mostrar, ni llegarían a conocer los estudiosos de su obra hasta que la Fundación comenzó a catalogar su legado.

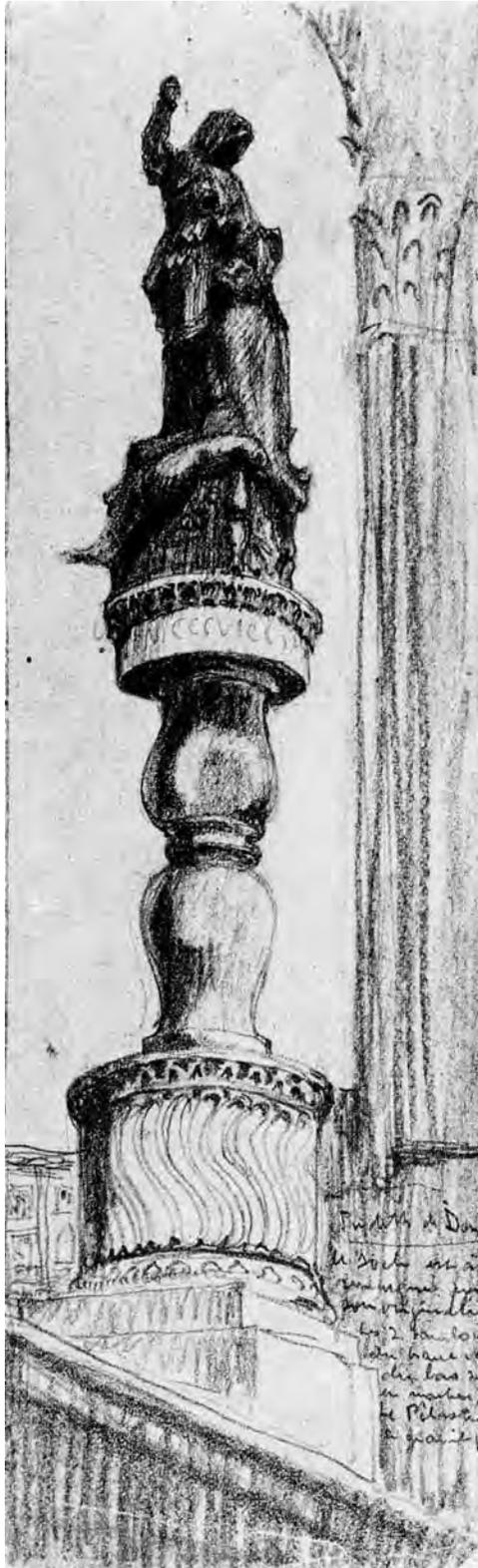
Fig. 4. Cortile del Bargello en Florencia, 1907 (FLC).

Fig. 5. Interior del Duomo de Siena, 1907 (FLC 2465).

Fig. 6. Vista de Fiésole, 1907 (FLC 2856).

Fig. 7. Piazza del Campo, Siena, 1907 (FLC 2852).

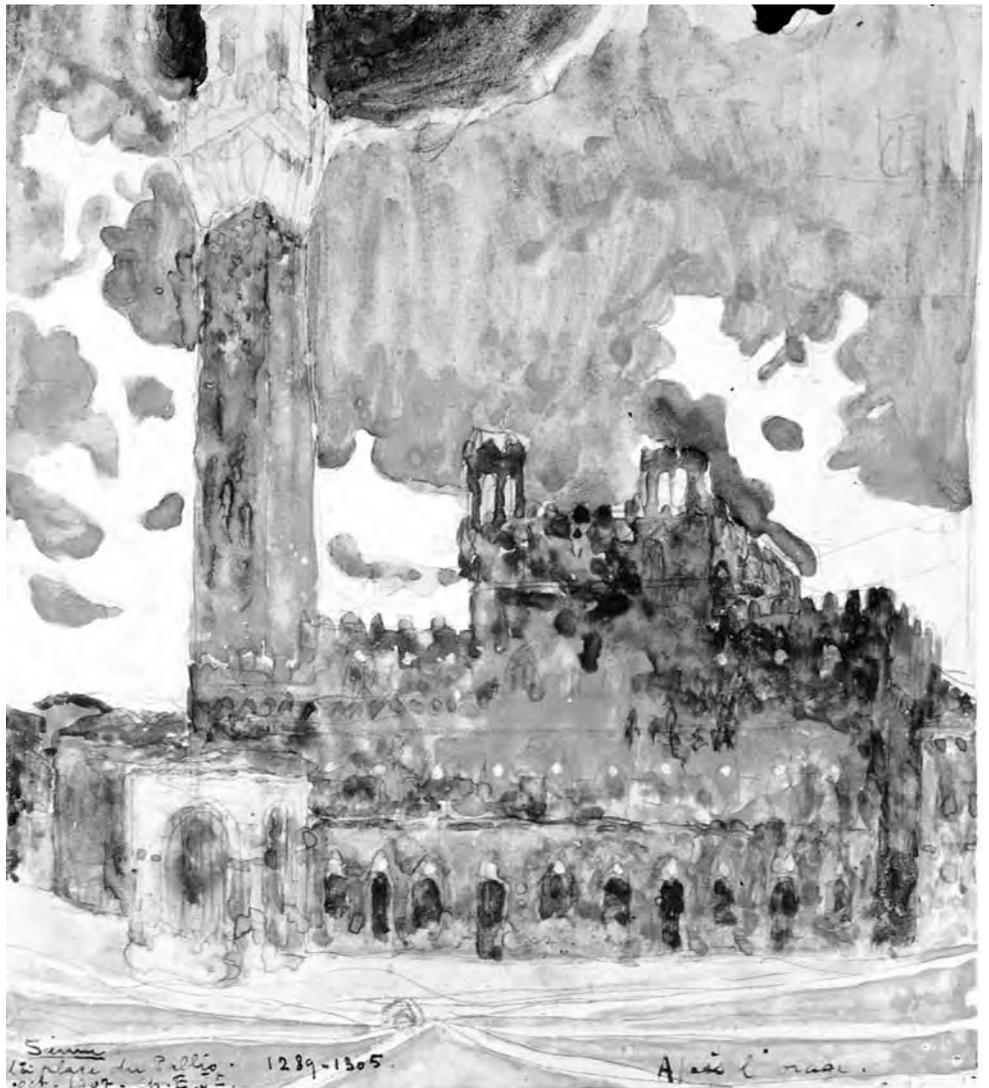
Fig. 8. Donatello, *Judith y Holofernes*, Loggia dei Lanzi de Florencia, 1907 (FLC).



8



6



7

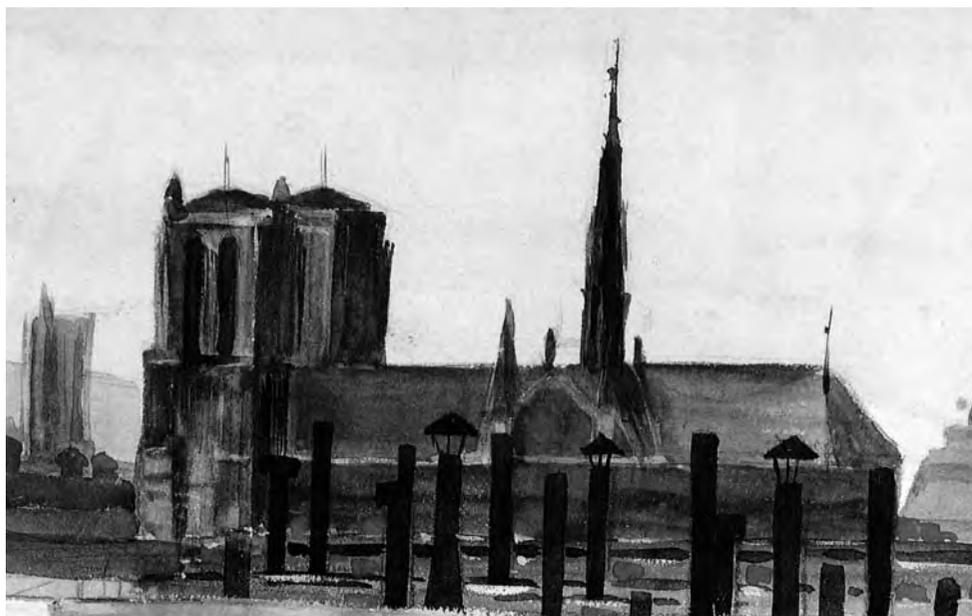


Fig. 9. Notre-Dame, París, 1908 (FLC 2195).

LA FIGURA DEL INTELLECTUAL

La actitud de estudioso o pensador era acorde con las tareas que le habían traído a Alemania, ya que originariamente su proyecto para aquellos meses iba a ser ultimar su trabajo sobre el trazado de las ciudades, que tenía previsto publicar junto a Charles L'Éplattenier –aunque nunca llegaron a hacerlo– con el título *La construction des Villes*⁸. A ello se añadía el estudio sobre las artes decorativas, que en este caso sí se publicaría en 1912 con el título *Étude sur le mouvement de l'art décoratif en Allemagne*⁹.

El mismo Jeanneret se describía como un intelectual, un hombre de cultura o un pensador en una reveladora carta enviada a William Ritter a finales de febrero de 1911. Tras criticar a Peter Behrens por su carácter irritable, despótico y poco cultivado, y a sus antiguos compañeros de piso y colegas en el estudio por ser unos “arquitectos superficiales, sin ninguna fibra artística, sin pasión alguna, excepto las vulgares de beber, acudir a salas de bailes, y en ocasiones a lugares indecentes”, afirmaría:

Pienso que un arquitecto debe ser ante todo un pensador. Su arte –basado en las abstracciones de los documentos–, al no tener ninguna posibilidad de describir o de representar algo más que símbolos, no exige una habilidad manual. Ésta incluso podría ser peligrosa. Una persona que debe saber manejar los ritmos precisa más bien, una mente altamente desarrollada y de una flexibilidad extrema. La cultura general –hoy día en que no prevalece ningún estilo–, me parece que se encuentra en la base de todo. Por lo que dejando de lado los recursos del oficio, pienso continuar o, más bien volver a emprender, mis peculiares estudios por libre¹⁰.

Como cabe deducir de ésta y de otras cartas, el hecho más decisivo en su formación durante su estancia en Alemania fue el encuentro en Múnich con el escritor, pintor, crítico de arte y de música suizo William Ritter (1867-1955), natural de Neuchâtel y por tanto vecino de Charles-Edouard, a quien doblaba en edad. Como muchas veces se ha escrito, el joven Le Corbusier no tenía facilidad para hacer amigos con jóvenes de su edad, resultándole más fácil abrirse con personas mayores con las que solía entablar una relación de discípulo a maestro. Ritter será el confidente y guía de Jeanneret en aquellos meses, al que le confía sus dudas en sus periodos depresivos y sus anhelos y sueños en sus épocas de euforia, y a quien intentará emular como intelectual, escritor y crítico de arte.

William Ritter no sólo le recomendará el libro de Alexandre Cingria-Vaneyre, *Les Entretiens de la Villa du Rouet. Essais dialogués sur les Arts plastiques en Suisse Romande*, uno de los tres libros que mayor impacto tuvieron en los años de formación del joven Le Corbusier, sino que también le dedicó su libro *L'Entêtement slovaque*, que leyó con auténtico fervor. Ritter había sido un gran viajero, buen conocedor de la Europa central y su cultura, de la que era un apasionado admirador, por lo que Jeanneret le oiría con frecuencia hablar de los paisajes de Bohemia, de la cultura popular de los Balcanes, o de las bellezas de Constantinopla, despertando y alentando en él un gran deseo de conocer aquellas tierras.

8. Cfr. EMERY, M. (editor), *Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): La construction des villes*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1992.

9. JEANNERET, CH-E., *Étude sur le mouvement de l'art décoratif en Allemagne*, Haefeli et Cie., La Chaux-de-Fonds, 1912.

10. GRESLERI, G., op. cit., p. 390.



Fig. 10. Santa María Novella, Florencia, 1907 (FLC 5845).

Fig. 11. Acrópolis de Atenas, *Voyage d'Orient, Carnet 3*, p. 123.

Es de apreciar lo influenciado y voluble que era el joven Jeanneret por aquellos años, y cómo emprendió el viaje a Oriente con una predisposición para descubrir y admirar unos lugares que hasta entonces no había sospechado, aún sabiendo que estos planes contrariarían a su padre y los deseos de su maestro L'Eplattenier, que hubieran deseado que se conformase con una estancia más breve conociendo Roma, para luego asentarse profesionalmente en La Chaux-de-Fonds.

De todo ello escribe Jeanneret en una interesante carta que envía a Ritter el 1 de marzo de 1911, con la euforia de la cercanía de la primavera y de haber dejado atrás el estudio de Behrens –“cinco meses de penitencia, semanas interminables, meses plúmbeos”– que tan pocas satisfacciones le comportó. Tras referirse a su nueva admiración por el clasicismo mediterráneo –“los blancos mármoles rectilíneos, las columnas verticales y los entablamentos paralelos a la línea del horizonte del mar”–, Jeanneret le comenta:

Para finalizar mi vida de estudiante inmerso en la belleza, estoy preparando un gran viaje. La tierra de Eslovaquia, las llanuras de Hungría, los países rumanos y búlgaros de los que no sé nada, pero que usted me los ha hecho tan queridos que deseo conocerlos. Quiero recorrer a pie un trozo de aquella Bohemia que permanece intacta; volver a visitar Viena y esta vez llegar a amarla; descender el Danubio en barco y llegar al Cuerno de Oro, a los pies de los minaretes de Santa Sofía. ¿Y luego? Luego el más perfecto éxtasis, a no ser que sea un estúpido, y siempre que mi alma sea como la de aquellos que delante de los mármoles inmortales son capaces de estremecerse de una forma inefable¹¹.

Le Corbusier siempre agradecerá la influencia que William Ritter tuvo en su formación en aquel decisivo año de 1911. Dejará constancia de ello en la introducción al primer volumen de su *Obra Completa* (1930), en la que se referirá a Ritter como el mentor y amigo a quien pudo confiar sus dudas e incredulidades, aquel que le ayudó a encontrarse a sí mismo y a descubrir que en esta vida uno sólo puede contar con sus propias fuerzas¹².

EL LENGUAJE DE LAS PIEDRAS

El Viaje de Oriente tuvo otra repercusión en Charles-Edouard, un cambio gradual en el modo de dibujar, que culmina en los bocetos esquemáticos, rápidos y desaliñados realizados en Italia, y en el modo de utilizar la acuarela, que se aparta cada vez más de la reproducción figurativa. Si hasta ese momento se mostraba orgulloso de su anterior obra gráfica, de tal modo que sus apuntes y acuarelas adornaban las paredes de su habitación y formaban parte del portafolio que utilizaba en la búsqueda de trabajo, dos años después se archivarán y, al igual que sucederá con sus primeros proyectos de La Chaux-de-Fonds, quedarán relegados al olvido.

Por el contrario, los dibujos del viaje de 1911 serán divulgados por Le Corbusier a través de *Vers une architecture* (1923) y otras publicaciones. No deja de ser significativo que el primer volumen de su *Obra Completa* se abra con unos cincuenta dibujos de arquitectura realizados en el Viaje a Oriente, como queriendo indicar que todo lo que vendrá después –sus proyectos arquitectónicos y urbanos– tuvieron su origen en el estudio del pasado, cuya esencia fue comprendiendo a través de sus apuntes y bocetos.

Desde el aspecto puramente gráfico, hay una gran diferencia entre el modo de dibujar en 1907 y el que desarrolla en el viaje de 1911, como se pone de manifiesto comparando los minuciosos dibujos realizados en Italia, como el de los nichos del exterior de Santa Maria Novella (Fig. 10), con cualquiera de los bocetos realizados en las páginas de sus *Carnets* de viaje, como puede ser su conocido dibujo de la Acrópolis (Fig. 11).

Los dibujos de Italia son los habituales de cualquier artista de comienzo de siglo, interesado por los aspectos ornamentales y por el arte italiano anterior al Renacimiento. Los apuntes y bocetos del Viaje a Oriente son, sin embargo, los de un arquitecto que intenta captar los valores más permanentes de la arquitectura popular, del clasicismo, o de las ruinas de la Antigüedad romana.

Se suele atribuir este nuevo modo de dibujar al deseo de captar la fugacidad del instante, a la celeridad que imponía su largo itinerario, a la facilidad que le ofrecía su nueva cámara de fotos como alternativa para captar los detalles de los edificios que le interesaban, o incluso al hecho de tener que dibujar en sus pequeños cuadernos de bolsillo, lo que propiciaba la anotación esquemática y casi taquigráfica de lo que estaba narrando por escrito¹³. Sea como fuere, los bocetos y apuntes realizados por Jeanneret en Oriente suponen, en el contexto del dibujo arquitectónico, una verdadera revolución. Un arquitecto a comienzos de siglo podía dibujar mejor o

11. *Ibidem*, p. 391.

12. LE CORBUSIER et PIERRE JEANNERET, *Oeuvre complète 1910-1929*, Girsberger, Zurich [1930], 1937.

13. MOOS, Stanislaus von, “Charles Edouard Jeanneret and the Visual Arts”, en *Le Corbusier: Maler og arkitekt, Arkitekturtidskrift*, Arhus 1995, pp. 59-82. GRESLERI, Giuliano, “The Rediscovery Carnets”, en LE CORBUSIER (CH.-E. JEANNERET), *Voyage d'Orient: Carnets*, Electa, Milano, 2002, pp. 14 y ss.



peor, aunque habitualmente todos tenían una buena mano. Pero pocos lograron esa capacidad de síntesis que de forma creciente podemos ir observando en los seis cuadernos del *Viaje a Oriente*, ni tener el atrevimiento para divulgar estos bocetos en escritos, libros o exposiciones.

Esta forma novedosa de dibujar arquitectura ya se deja sentir en algunas acuarelas realizadas en el viaje a Italia, como la de la Plaza de Siena y la vista de Fiésole antes comentadas. No olvidemos que Jeanneret tenía una gran facilidad para realizar estos trabajos de análisis y abstracción desde lo figurativo por la docencia aprendida en las aulas de La Chaux-de-Fonds con L'Eplattenier, lo que podía trascender de forma natural cuando tenía que realizar un dibujo más rápido o tan sólo quería captar una impresión visual. Es lo que sucede en la acuarela de San Doménico en Siena con su caserío reducido a unos rasgos mínimos (Fig. 12); o en la aguada rápida de la cúpula del *Duomo* y del *Palazzo Vecchio* surgiendo de la bruma matinal (Fig. 13), un dibujo imaginario con el que nuestro arquitecto quería reflejar la impresión que causaría la ciudad a un viajero que se aproximase a ella en siglos pasados¹⁴.

En cualquier caso, interesa destacar que entre los dibujos realizados en Italia en 1907, los más atrevidos son algunas acuarelas. En ellas se percibe con mayor claridad una cierta impaciencia por parte de Jeanneret, que incluso se atreve a experimentar con los recursos de la aguada y el color, influido por la pintura moderna que por entonces va conociendo. Hay constancia de ello en una carta dirigida a L'Eplattenier desde París en mayo de 1908. Se trata de una misiva que acompaña a unos dibujos que le envía, por si pudieran formar parte de una exposición nacional de arte suizo que iba a tener lugar ese septiembre en Basilea. Entre ellos se encontraba la acuarela de la Plaza del Palio de Siena, y en su carta Charles-Edouard justifica sus excesos alegando, junto a los ardores propios de la juventud, su interés por reflejar la impresión que le causó el estallido de color tras una tormenta, sin preocuparse por las tonalidades, el encajado o la perspectiva¹⁵.

Este modo nuevo de emplear el color se afianza definitivamente en su viaje a Oriente en el que se produce una rápida evolución de su estilo, tal como se pone de manifiesto en la selección de obras que bajo el título genérico de *Langage de pierres*, expondrá en la Exposición colectiva de escultores, pintores y arquitectos organizada en Neuchâtel en abril de 1912¹⁶. Para esta muestra de su obra pictórica selecciona dieciséis acuarelas de temas arquitectónicos, entre las que se encuentran la vista de Fiésole (1907), la plaza de Siena (1907), dos temas parisinos dedicados a Notre-Dame (1908), la Orangerie de Sanssouci en Potsdam (1910), la catedral de Fráncfort (1911), un interior de la granja Le Couvent (1912), y otras siete del viaje de 1911: la iglesia de

Fig. 12. San Doménico, Siena, 1907 (FLC 1917).

Fig. 13. La cúpula de Toscana, Florencia, 1907 (FLC 1979).

14. VON MOOS, S., "Voyages en zigzag", en *Le Corbusier before Le Corbusier*, Yale University Press, New Haven, 2002, pp. 23-43.

15. DUMONT, Marie-Jeanne (ed.), *Le Corbusier: Lettres à Charles L'Eplattenier*, Du Linteau, París, 2006, pp. 164-167. Dos años después, en otra carta enviada a William Ritter el 15 de diciembre de 1911, Le Corbusier criticará duramente a L'Eplattenier por su carácter excesivamente conservador, casi pueblerino, que le hacía insensible a las modernas corrientes del arte y de la cultura de París; cfr. GRESLERI, G., p. 403.

16. Once de estas acuarelas fueron expuestas en el Salón de Otoño de París. En uno de los dibujos del Partenón, Jeanneret escribe la relación de éstas y los lugares en que se expusieron: Neuchâtel (1912), París (1913). Cfr. GRESLERI, G., *Le Corbusier: il linguaggio delle pietre*, Marsilio, Venecia, 1988, p. 31.



14

Fig. 14. Vista del Serrallo desde el Bósforo, Estambul, 1911 (FLC 2858).

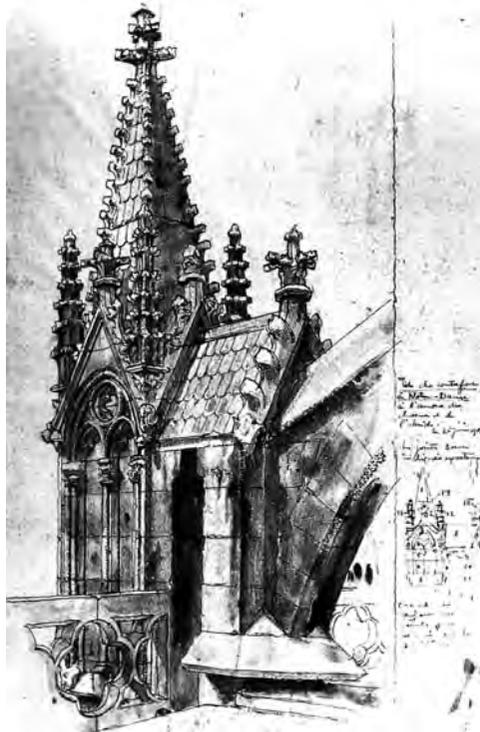
Fig. 15. Pináculo de Notre-Dame, 1908 (colección particular).

Fig. 16. Vidriera de Notre-Dame, 1908 (colección particular).

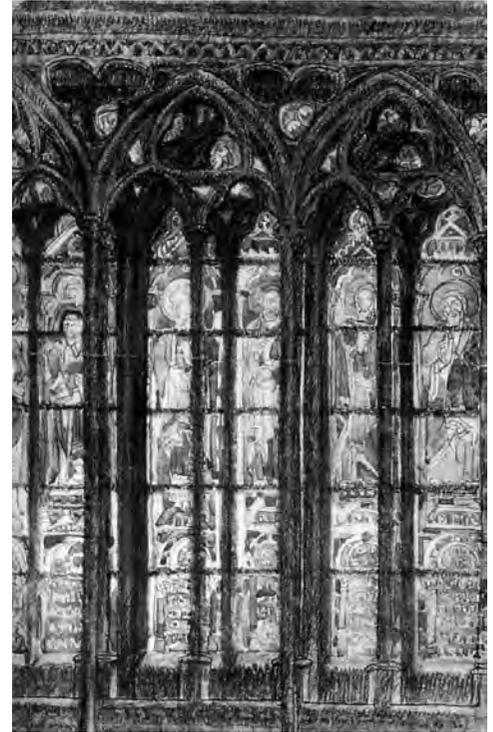
Fig. 17. Murallas medievales de Núremberg, marzo 1908 (FLC 2158).

Fig. 18. Casa en Ruan, junio 1908 (FLC 2019).

Figs. 19 y 20. Cuaderno de estudio de París, 1908 (FLC).



15



16

Gabrovo, la vista del Serrallo de Estambul (Fig. 14), las tumbas de Eyüp, tres acuarelas de la Acrópolis, y otra más del Foro de Pompeya¹⁷.

Es revelador del nuevo carácter de su estilo que la mayoría de estas acuarelas no hubieran sido realizadas *in situ*, sino que fueran reelaboraciones posteriores a partir de sus impresiones, notas y dibujos previos. Todas ellas rompen con las convenciones habituales al modo expresionista: desaliño voluntario, grandes pinceladas, colores estridentes, mezcla de técnicas, ausencia de detalles, reconstrucciones imaginarias...; siendo patentes las influencias de Edvard Munch, Paul Signac, Matisse y otros artistas contemporáneos¹⁸. Con todo, debemos indicar que en la mayoría de ellas se aprecia la sensibilidad del arquitecto al seleccionar los encuadres de sus pinturas, en especial en las dedicadas a los motivos clásicos de la Acrópolis y Pompeya, ya antes prefigurados en los apuntes rápidos realizados en sus carnets de viaje.

Podríamos concluir, por tanto, que los apuntes a lápiz son los habituales de un arquitecto que o bien se afana en reproducir fielmente los modelos –tal sería el caso del estilo de los dibujos del viaje a Italia, pronto abandonado–, o bien intenta captar sus valores esenciales evitando la mimesis figurativa –como en los apuntes del viaje a Oriente. Por el contrario, las acuarelas tienen una mayor intención pictórica, por lo que Jeanneret se permite mayores libertades expresivas en el uso del color y de la forma, anunciando ya lo que sería una constante a lo largo de su futura vida profesional, en la que dedicaría todas las mañanas a la pintura y las tardes a la arquitectura.

17. Los once dibujos expuestos en París están reproducidos en GRESLERI, G., *Le Corbusier: il linguaggio...*, cit., 1988, láminas I a XII. Los otros dos dibujos expuestos en Neuchâtel, a tenor de las reseñas críticas aparecidas en la prensa local, podrían ser una vista de Múnich y otra de Florencia; cfr. *ibidem*, pp. 115-118.

18. Jeanneret describe su estilo expresionista en una carta enviada a William Ritter el 1 de noviembre de 1911: "Estoy loco por el negro y el blanco, por el gris sucio con algo de color. Encuentro que esto produce un efecto extraordinario. He pintado un Panteón con el verde esmeralda y el bermellón. Otro día el templo de Júpiter de noche, con negro, verde y rosa. Me enervo ya que lo que hago me disgusta; lo hago todo sin pensarlo en diez minutos y sin embargo no acabo de encontrar lo que busco". Cfr. GRESLERI, G., *Le Corbusier: viaggio...*, cit., p. 400.

19. Carta del 3 de julio de 2008 a Charles L'Eplattenier. Cfr. *ibidem*, pp. 168-175.

UN CARÁCTER FINALISTA DEL DIBUJO

Un paso importante en la evolución de su forma de dibujar se produjo durante su estancia en París en 1908 en la que Le Corbusier utiliza distintos registros gráficos en función de intereses cambiantes. Como es sabido, su estancia en París coincide con un súbito interés por la arquitectura gótica, que estudiará en los volúmenes del *Dictionnaire raisonné* de Viollet le Duc y pondrá a prueba en sus repetidas visitas a Notre-Dame¹⁹. De esas visitas se conserva un cuaderno dedicado a la catedral gótica, que por su formato le permitía realizar dibujos a gran tamaño. Jeanneret, preocupado aún por los detalles ornamentales, sigue utilizando un dibujo preciso y minucioso, heredero de los modos de dibujar popularizados en el siglo XIX, con la finalidad de reproducir los aspectos visuales del modelo y, en última instancia, lograr una mayor sensibilidad ante los valores estilísticos de la arquitectura (Figs. 15 y 16). Como él mismo manifiesta por escrito en sus cartas, no le resultaba fácil realizar estos dibujos, ya que tenía que emplear muchas horas en representar estos motivos con todos sus detalles –por medio del lápiz, la tin-

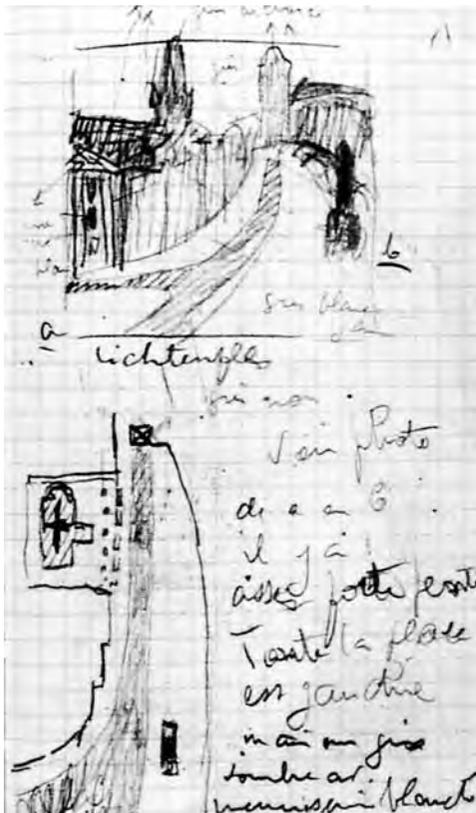


Fig. 21. Plaza del mercado en Lichtenfels, 1911, *Les voyages d'Allemagne, Carnet 2*, p. 159 (FLC).

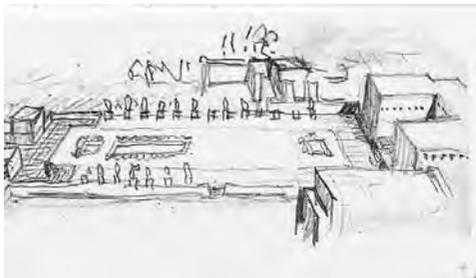


Fig. 22. Atrio de las Vestales en Roma, 1911. *Voyage d'Orient, Carnet 5*, p. 7 (FLC).

Procedencia de las imágenes:

Figs. 1, 2, 3, 14, 15, 16, 17, en H. A. Brooks, 1997, pp. 236, 154, 83, 173, 150, 141. Figs. 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, en G. Gresleri, 1987, ilustraciones 38, 59, 33, 45, 56, 57, 44. Fig. 9, en J. Jenger, 1990, p. 42. Figs. 11 y 21, en G. Gresleri, 2002, *Voyage d'Orient, carnet 3*, p. 123, *carnet 5*, p. 7. Figs. 18 y 19, en G. H. Baker, 1996, pp. 124 y 123. Fig. 20, en S. Von Moos, 2002, p. 58.

notas visuales realizadas en sus cuadernos o al dorso de las postales de los lugares históricos, con las que Jeanneret deseaba recoger sus análisis urbanos en las rápidas visitas por las ciudades alemanas en los meses previos al decisivo viaje a Oriente (Fig. 21).

Con algunas notables excepciones, como son los apuntes de Praga, que se explican por haberlos realizado como regalo a su amigo William Ritter, la mayoría de los dibujos del viaje a Oriente son de este estilo. Son bocetos realizados para aprender a ver, analizar y comprender lo que observaba, para grabar en su memoria una impresión fugaz o una escena que más tarde podría querer evocar, o para archivar en su mente algunos datos que podrían servirle para su futuro trabajo como arquitecto. En este sentido, al ojear los seis cuadernos del viaje a Oriente, podemos comprobar cómo existe una clara evolución hacia este tipo de bocetos, que llega a su último desarrollo en los realizados en Pompeya, Roma, Tívoli y Florencia (Fig. 22).

Es en el viaje de Oriente, por tanto, cuando Le Corbusier llega a comprender el sentido último que el dibujo tendría para él, y que muchos años después, en su autobiografía *L'Atelier de la recherche patiente* (1960), al tratar del dibujo de viaje, definirá así:

Quando se viaja, vemos con los ojos y dibujamos con el lápiz a fin de interiorizar la impresión que nos ha causado lo que hemos visto. Una vez que esa impresión visual se ha registrado con el lápiz, permanece, queda registrada y grabada en nuestro interior. La cámara de fotos es un instrumento para perezosos que usan la máquina para que vea por ellos. Dibujar, trazar líneas, componer volúmenes, organizar las superficies..., todo esto requiere primero ver, luego observar y finalmente quizá descubrir. Y es entonces cuando nos llega la inspiración.

Carlos Montes Serrano. Doctor Arquitecto (1982) y Catedrático (1990) de la Universidad de Valladolid, en la que fue director de su Escuela de Arquitectura (1996-1999). Sus líneas prioritarias de investigación se centran en la representación y en la historiografía de la arquitectura. En nuestra revista ha publicado los siguientes artículos: "Los orígenes de la moderna historia de la arquitectura. En el centenario de Rudolf Wittkower" (n. 5, 2003), "Louis Kahn en la Costa de Amalfi" (n. 7, 2005), "Et in Arcadia ego. Panofsky en perspectiva" (n. 9, 2007), "Nosotros somos latinos. Españoles dibujando en Nueva York, 1930" (n. 11, 2009).