

## El dibujo de viajes de Le Corbusier, conexión con el pasado. Configuración de un lenguaje propio

Elsa M<sup>a</sup> Gutiérrez Labory, Pilar Ruiz Sisamón

*Escuela de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

*Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra*

### Abstract

*The project of the Ronchamp chapel and its connections to particular places to visit on your trip, 1911, serve as a reference to show that both the development of the project and the design of forms and spaces as we noted Pauly Danièle is present the draft Ronchamp connection with history. We'll see how Le Corbusier in this connection with the past, as interpreted through drawing makes items that visit and the evocation takes forty years after these places, it is establishing its own language that often makes architecture has a certain "familiarity" to evoke the history and the past.*

**Keywords:** *Connection with the past. Ronchamp. Drawing as a memory.*

A lo largo de esta comunicación intentaremos demostrar como en la gestación del proyecto de la capilla de Ronchamp, como en el diseño de las formas y los espacios, está presente la conexión con la historia. Veremos la relación que establece con el pasado en la reinterpretación, que a través del dibujo, hace de los lugares que visita en sus primeros viajes, así como la evocación que realiza cuarenta años después de esos lugares, estableciendo su propio lenguaje que muchas veces hace que su arquitectura tenga una cierta "familiaridad" al evocar a la historia.

Cuando se viaja y se es práctico facultativo de las cosas visuales, arquitectura, pintura o escultura, se mira con los ojos y se dibuja al fin de impulsar al interior, en su propia historia las cosas vistas. Una vez las cosas han pasado al interior por el trabajo del lápiz, quedan dentro de por

vida, están escritas, están registradas. Dibujar uno mismo, seguir los perfiles, ocupar los espacios, reconocer los volúmenes, etc., en primer lugar es mirar, es estar capacitado tal vez a observar, estar en disposición de descubrir (...) en este momento el fenómeno de la invención puede sobrevenir de improviso. Se idea e incluso se crea (Pauly, 1987, 351).

Estas palabras de Le Corbusier extraídas de *L'Atelier de la recherche patiente*, nos sirven como punto de partida para explicar como, desde sus años de formación, su manera de mirar y observar la realidad que le rodea y cómo la registra a través de sus dibujos, hacen que poco a poco configure su catálogo personal de formas. Por ello, se hace necesario conocer su manera de ver en sus primeros años de formación.

En 1900 entra en l'École des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds, lugar de su formación y posteriormente su lugar de trabajo como educador. En sus inicios, su formación estará a cargo de su maestro Charles L'Eplattenier, que será la persona que influirá en su trabajo y en su pensamiento en estos años de su vida. El plan de estudios de la escuela intentaba combinar de un modo equilibrado teoría y práctica e incluía como asignaturas: el dibujo, la pintura, la escultura, estudios geométricos, dibujos del natural, apuntes de la naturaleza, viaje de estudios, conferencias sobre historia del arte y estudios técnicos sobre los metales y los grabados (Curtis 1987, 18)

El contexto cultural de las enseñanzas de L'Eplattenier se centra en la época del Art Nouveau, donde se coloca al ornamento en el centro de todas las miradas, llegando a ser la clave de toda creación artística. Se plantea la relación entre ornamentación artística y naturaleza. El ornamento en sí no copiaba

los elementos de la naturaleza, sino que tomaba los motivos referentes a ella y los modificaba, los transformaba, hasta adaptarlos a las superficies a decorar. Es por ello que se plantea la necesidad de abstracción de los diferentes motivos en los que se inspiran y de ahí la necesidad de explotar las propiedades de la línea que los dibujan. Se emplea el uso sistemático y prácticamente exclusivo de la línea.

En el libro de Jean-Paul de Bouillon, (1990, 87) *Diario del Art Nouveau. 1870-1914*, se recoge la siguiente frase cuando explica el diseño de una hebilla de plata realizado por Henry Van de Velde: "...el ornamento por sí solo constituye todo el objeto, y la línea todo el ornamento...". En esta expresión queda asimilada gran parte de la filosofía del Art-Nouveau, donde el material queda al servicio del objeto y se llega a tal grado de abstracción que la línea toma un papel preponderante en el diseño. El trabajo de L'Eplattenier se va a plantear en este contexto. Dentro y fuera de la escuela se dedicaba al estudio del arte decorativo basado en la naturaleza, pensando en buscar un estilo regional para el Jura.

Todo esto va a influir en cómo L'Eplattenier entendía los apuntes de la naturaleza, asignatura que como hemos visto figuraba en el plan de estudios de la escuela. No se trataba de hacer una copia del original. Había que extraer de ella la estructura geométrica subyacente para reflejarla en el papel. Trabajaba con sus alumnos la observación de la naturaleza y quería que aprendieran a abstraer la forma geométrica fundamental de todo aquello que dibujaran. Potenciaba en ellos la capacidad de síntesis que traía heredada del Art Nouveau. Pero todavía iba más allá, haciendo que transformaran las formas obtenidas en trazados geométricos que siguieran las distintas leyes de composición. Con las enseñanzas de L'Eplattenier es cuando Jeanneret aprende a sintetizar las formas que ve, así dirá: "Mi maestro había dicho: "Sólo la naturaleza es inspiradora y verdadera, sólo ella puede ser soporte de la obra humana. Pero no hagáis con ella lo de lo paisajistas, que tan sólo muestran su apariencia. Escrutad su causa, su forma, su desarrollo vital y haced la síntesis creando *ornamentos*". Tenía un concepto elevado del ornamento, que él consideraba como un microcosmos (Curtis 1986, 24).

Este es el proceso formativo en el que se centran las enseñanzas que recibe el joven Jeanneret, donde en el contacto con la naturaleza trabaja con la realidad

y en la copia de dibujos trabaja con representaciones. En la etapa de formación de la Escuela, podemos destacar tres fases consecutivas en la ejecución de los dibujos, donde realidad y representación se alternan. Primero se trabaja con la realidad para representarla. Es decir, se selecciona un modelo real, el cual se estudia y se analiza para su representación. Se trata de evocar una realidad a través de unos mínimos trazos a lápiz. La relación que se establece entre la representación y la realidad que se representa es una relación de equivalencia, en tanto que la información que recibimos de la realidad se corresponde con la que captamos en el dibujo. No debemos hablar de una relación de parecidos, puesto que ambas realidades son completamente distintas, una es bidimensional mientras que la otra es tridimensional.

En una segunda fase, se modifican las representaciones trabajando sobre el mismo modelo varias veces, hasta conseguir una síntesis del mismo. Se trata de llegar a representar una imagen mínima que transmita una información sucinta de la realidad, donde se represente lo esencial y no lleve a errores en la transmisión de la información que se quiere enviar. Como define Carlos Montes Serrano (1989,17), en un artículo que escribe sobre el cómic, se trata de descubrir ciertos "esquematismos gráficos" que nos permiten reconocer de inmediato la realidad que representan. Por último, se aplica el modelo a la realidad. A través de las sucesivas síntesis se llega a una nueva representación, que evoca la realidad de la que se parte. La relación de equivalencia es mucho menor. Esta representación es llevada a una nueva realidad. Muchos de los diseños que realiza en estos años de estudio, son empleados en el ornamento de las primeras casas que construye. Sirva como ejemplo el caso de la decoración de la casa Fallet.

Como hemos visto, es en la segunda fase de este proceso, donde se producen las sucesivas selecciones que permiten representar el objeto en síntesis. Determinados elementos son elegidos frente a otros, adquiriendo un mayor significado. Este proceso de selección sucesiva permite el adiestramiento de la mirada de Jeanneret. A este respecto, José Antonio Marina (1994, 52) nos dice: "la forma de ampliar la mirada consiste en mejorar la capacidad de discriminación". La capacidad de síntesis en esta parte del proceso, donde se produce la selección de unos elementos frente a otros, trae en consecuencia una

nueva forma de representación basada en la geometría. Se selecciona el objeto de la realidad para simplificarlo y sintetizarlo mediante el lenguaje de la geometría. Se le enseña a extraer las formas básicas de las cosas en referencia a una serie de relaciones geométricas. Esta forma de representación permite llegar a las formas más simples que contienen mayor significado.

Con esta forma de trabajar emprende su primer viaje en septiembre de 1907, donde va recorrer Italia. El "Viaje a Italia" era parte de la tradición pedagógica de L'École des Beaux-Arts, recordemos que en el plan de estudios de la escuela existía una asignatura que se denominaba viaje de estudios. El itinerario del viaje de Jeanneret es planificado bajo los consejos y directrices de su maestro L'Eplatennier. Los prejuicios que conlleva de su formación va a provocar que no se detenga en ninguno de los edificios de Palladio (Curtis 1987, 22), lo que entra en contradicción posteriormente debido al interés que tiene Jeanneret por la abstracción geométrica.

A lo largo del viaje se recogen numerosas croquis y acuarelas. No solo hablamos de fachadas de edificios, sino de copia de cuadros, frescos, esculturas... Este viaje, junto con el que realizará a continuación por oriente, le permite tener un contacto directo con la historia, siendo una parte importante de su formación. Más tarde dirá: "mi único maestro el pasado" (Le Corbusier 1973, 39). Los croquis y acuarelas que se recogen en sus cuadernos son representaciones de ese pasado.

Una vez analizados los cuadernos que realiza en este su primer viaje, podemos decir que es un viaje de toma de datos. En ellos realiza representaciones de la realidad observada, donde los dibujos y las anotaciones aparecen conjuntamente. Trata de fijar sus impresiones no sólo a través de sus dibujos, sino también a través de la escritura. En una misma página se pueden ver dibujos del conjunto que analiza, para luego mediante una ampliación de escala describir con mayor detalle aquello que llama su atención. Le interesa la obra en su conjunto y en cuanto a temática se refiere, muestra un interés amplio.

Su segundo viaje se inicia en la primavera de 1910, después de una breve estancia en su ciudad natal. En este segundo viaje su interés se centra en la arquitectura y en el arte popular. Ahora bien, su atención se va a centrar en aquellas formas que están regidas

por una geometría de formas puras. La obsesión por analizar las formas desde el punto de vista geométrico está fuertemente determinada en este viaje desde su inicio hasta el final. En este su segundo viaje, es cuando realiza los dibujos que posteriormente van a influir en el proyecto de la capilla de Ronchamp: los dibujos del Partenón, cuando visita la Acrópolis y los dibujos de las torres de iluminación del Serapeum, cuando visita la villa Adriana en Tívoli. Analicemos por tanto estos dibujos.

Cuando Jeanneret visita la Acrópolis queda fascinado y durante cuatro semanas la visitará diariamente. El Partenón se convertirá en el centro de todas sus miradas. Las impresiones de este segundo viaje quedan recogidas en el libro *Viaje a Oriente*. Todo lo que ve queda descrito en términos de pura geometría. Cuando nos habla del Partenón utiliza tanto la geometría como las matemáticas: "el gigantesco prisma de mármol tallado hasta lo alto con una rectitud de una matemática evidente" (Le Corbusier 1984, 178) La geometría tratada desde las formas puras. Las matemáticas puras, abstractas, para expresar el carácter espiritual que le confiere el propio edificio. De todos los dibujos de la Acrópolis nos vamos a quedar con los que realiza desde el Licabetto, con el golfo de Egina en el fondo. Donde aparece el prisma del Partenón sobreelevado.



Figura 1. Dibujo de la Acrópolis desde el Licabetto, con el golfo de Egina al fondo, 1911.

Es una imagen desde la lejanía, donde se identifica una construcción sobre el terreno elevado. La construcción es una mancha más en el dibujo, donde no hay detalles que nos lleven a determinar que es el Partenón, si no fuera que sabemos que es un dibujo de la Acrópolis. Tanto la construcción como el terreno están dibujados a lápiz con tonos muy oscuros, para destacar la forma sobre el fondo, que aparece

dibujado en tonos grises y casi ni se aprecia. Se quiere representar la idea del edificio posado en el terreno, a modo de escultura sobre un pedestal y dominando todo el paisaje. Interesa la idea del conjunto, el edificio en el lugar, más que el edificio en sí.

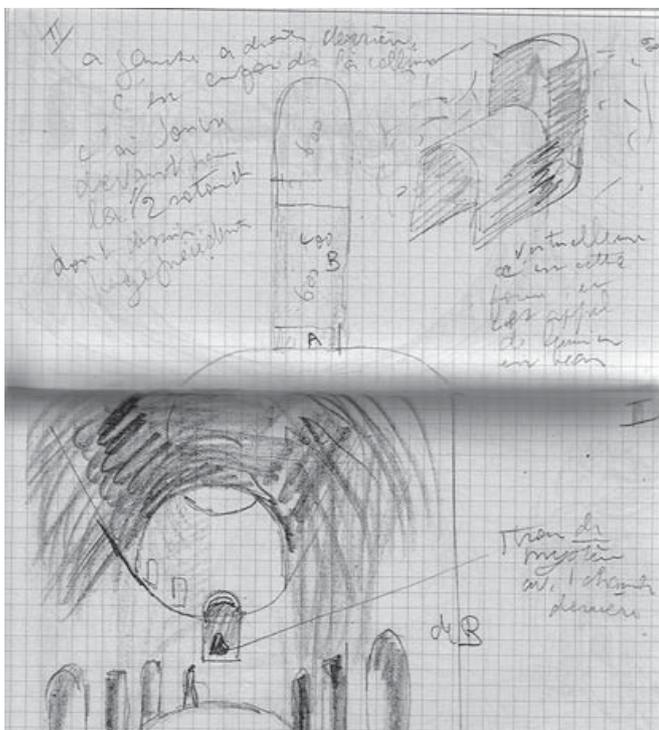


Figura 2. Dibujo de las torres de iluminación del Serapeum en la Villa Adriana, 1911.

Los otros dibujos que nos interesan son dos páginas que recogen los dibujos que realiza de las torres de iluminación del Serapeum de la Villa Adriana. Esta fue mandada a construir por el emperador Adriano entre 118 y 134 a. C. Se articula en cuatro ejes y uno de ellos es el Canopo, amplia área donde se levantó el templo a Serapis conocido como el Serapeum. En una de las páginas aparece una perspectiva del conjunto con sombras, para dejar claro el efecto de iluminación: se recorre un pasillo en penumbra y se llega a un espacio semicircular inundado de luz. Para ello oscurece con rotundidad el techo abovedado del pasillo, dejando el centro de la perspectiva prácticamente en blanco, apreciándose sólo la sombra propia del medio cilindro. En la otra página dibuja una axonometría del conjunto, para ver como son los dos cuerpos que intersectan. La construcción está formada por un mismo cuerpo que se coloca en horizontal y vertical para crear el conjunto. Este cuerpo base está formado por dos muros cubiertos por una bóveda de cañón, que en posición horizontal origina

el pasillo de acceso y en posición vertical, origina la torre de iluminación. También dibuja una planta del conjunto acotada. Ambas páginas están llenas de textos explicativos.

Cuarenta años después de visitar Le Corbusier ambos lugares, después de haber registrado en sus cuadernos sus vivencias en ambos sitios y después de dejarlos olvidados en un cajón de su lugar de trabajo, rescata éstos en la gestación para su proyecto de la iglesia de Ronchamp.

En la génesis de un proyecto arquitectónico, se busca la forma que cumpla con ciertos objetivos planteados, por tanto, parece importante para el arquitecto las formas de las cosas. En la búsqueda del proyecto final el arquitecto recurre a su catálogo de formas para transformarlas dándole un nuevo significado. Este repertorio formal ha sido creado a partir de sus propias experiencias con la realidad: a través de la percepción, y mediante el estudio, observación, reflexión y análisis, se extraen los datos de la realidad observada. Aprehenden lo que les interesa, pues su mirada está dirigida por sus intenciones y deseos, por el fin último de su proyecto. Esta acumulación de conocimientos selectivos sobre las cosas, es lo que va a configurar el catálogo de formas del arquitecto. Por tanto, éste es un almacén abierto donde a las viejas imágenes que poseen se añaden las nuevas y, todas juntas, colaboran a las aportaciones que hacen al proyecto que están elaborando.

Ahora bien, durante el proceso proyectual, el arquitecto utilizará aquellas herramientas que le permitan exteriorizar su pensamiento. Estas operaciones se producen a través de los dibujos procedentes del pensamiento gráfico (Solana 1995), que permiten la manipulación de las formas que se encuentran en la mente. El arquitecto en sus primeras aproximaciones, se vale de los bocetos: los croquis. Éstos son dibujos realizados generalmente a mano alzada, a veces con apoyo geométrico, sin escala aparente que se realizan sólo buscando mantener proporciones entre los diferentes elementos y se ejecutan despreocupadamente, emborronando un papel tras otro. Estos primeros dibujos son bastante abstractos, donde apenas se adivinan las formas, pero están llenos de contenido. Esta actividad permite al pensamiento ir organizando las distintas informaciones que posee y las que recibe. Poco a poco ciertos elementos se destacan sobre el telón de fondo de las

cosas, y los primeros bocetos van evolucionando hacia dibujos más concretos en una actividad de búsqueda del objetivo final.

Por tanto, cuando ese control se quiere ejercer sobre la forma, habremos de tener conocimiento de ella, eso significa que reconocemos su orden y lo podemos aprehender. Cuando hablamos de la forma nos referimos a su carácter perceptual y no a su carácter material, es decir, a la que viene determinada por sus límites. El reconocimiento de la forma de los objetos está estrechamente vinculado con las teorías de la percepción. Al observar los objetos lo que estamos haciendo es aprehender algunos rasgos estructurales sobresalientes del mismo. Las distintas experiencias visuales que tengamos del objeto nos darán su información completa. No se trata de extraer elementos de masa, volumen, líneas, etc., sino de tomar una estructura, la más simple, que nos permita identificarlo a él y a toda la clase de objetos como él.

La percepción de este “esqueleto estructural”, como lo denomina Rudolf Arnheim (1985,110), rara vez coincide con los límites reales que determinan el contorno de la figura. Por ello se hace necesario obtener dicho esquema estructural sin perder la noción del conjunto. Si no es así, perderemos el control teniendo una visión parcial de ella. Las distintas informaciones que obtenemos de un objeto, dependen de varios factores no relacionados con la forma propiamente dicha. Entre los factores encontramos: el material de que está hecho el objeto, las condiciones reinantes en las que nos encontramos cuando lo observamos, el medio luminoso en el que se encuentra y las distintas experiencias visuales anteriores que tengamos de dicho objeto. Todas ellas nos hacen variar los esquemas estructurales aprehendidos anteriormente.

Y Le Corbusier no se libra tampoco de este proceso. Si comparamos los dibujos que realizara en 1911 con los que realiza en 1950-1951 cuando está gestando el proyecto de Ronchamp, podemos ver los paralelismos entre ellos. El dibujo que realiza para la localización de la iglesia en el lugar, podemos decir que es primo hermano del que realizara en su visita a la Acrópolis. El volumen que hace referencia a la iglesia ocupa el alto de una colina. Aunque es verdad que es un dibujo mucho más ligero que el de la Acrópolis, este último parece estar hecho con tinta y a pesar de que se encarga de oscurecer el edificio y el terreno

próximo, no llega a los oscuros que consigue con el grafito. Pero la idea del templo sobre el paisaje es tomada de lo que dibujara en 1911 y trasladada a 1950 para aplicarlo en su proyecto. Las viejas imágenes se añaden a las nuevas en la propia gestación del proyecto.



Figura 3. Croquis realizado por Le Corbusier para el emplazamiento de la iglesia de Ronchamp, 1950



Figura 4. Anotaciones y croquis realizado en junio de 1950 para las torres de la iglesia de Ronchamp.

Si analizamos los bocetos de cuando esta desarrollando el proyecto de la capilla Ronchamp en 1951 encontramos unas hojas de su cuaderno donde hace mención a las torres de iluminación del Serapeum. Es en este momento cuando rescata de su memoria lo que dibujara 40 años atrás. Al principio de la página del cuaderno aparece la fecha de cuando el recuerda que visitó la villa Adriana, incluso aparece en

interrogante, pues han pasado cuarenta años para recordar la fecha exacta. A continuación aparece un texto recordando su visita a Tívoli y todo ello rodeado de una línea, como recordatorio de revisar en sus cajones donde guarda sus dibujos de viaje, puesto que ya lo ha traído al presente rescatándolo de su memoria. Es en esta parte del proceso donde reinterpreta y adapta a sus necesidades lo aprendido de la historia cuando visitara la Villa Adriana en Tívoli, una vez más el pasado como su maestro. Una vez vistas las torres de la capilla de Ronchamp, se aprecian las enseñanzas aprendidas de la Villa Adriana, reinterpretada y llevada a otra categoría.

Por tanto, podemos concluir que:

Le Corbusier a través del dibujo registra todo aquello que llama la atención en sus viajes, pero no es solo un registro físico, sino que pasan a formar parte en su memoria, “se dibuja al fin de impulsar al interior, en su propia historia las cosas vistas”. Todos estos registros configuran su catálogo de formas que están basadas en el estudio de la historia, del pasado, “no he tenido más que un maestro, el estudio del pasado”. En el proceso de gestión de sus proyectos recurre a este catálogo de formas, rescata de su memoria lo vivido para reinterpretarlo y aplicarlo a una nueva realidad en sus proyectos “en este momento el fenómeno de la invención puede sobrevenir de improviso. Se idea e incluso se crea”.

## Referencias

- ARNHEIM, Rudolf. 1985. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma. Madrid
- BOUILLON, Jean Paul. 1905. *Diario del Art Nouveau. 1870-1914*. Destino. Barcelona
- CURTIS, William J.R. 1986. *Le Corbusier: Ideas y Formas*. Hermann Blume. Madrid
- LE CORBUSIER. 1984. *El Viaje de Oriente*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU. Murcia
- MARINA, José Antonio. 1994. *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama. Barcelona
- MONTES SERRANO, Carlos y otros. 1989. *Dibujo y realidad: El problema del parecido en las artes figurativas*. Instituto de Ciencias de la Educación. Valladolid
- PAULY, Danièle. 1987. “Ronchamp (Chapelle de): la leçon du passé”. En LUCAN, Jaques (coordinador). *Le Corbusier, une encyclopédie*, 351-352. Centre Georges Pompidou. Paris.
- SOLANA SUÁREZ, Enrique. 1995. “La formación cultural arquitectónica en la enseñanza del dibujo”. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 3: 73-78

---

**Elsa M<sup>a</sup>. Gutiérrez Labory.** Arquitecta por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (1995). En 1997 accedió como profesora asociada a tiempo parcial en la misma Universidad. Obtuvo el título de Doctor en 2004 con la tesis “El control geométrico y matemático de la forma en Le Corbusier”. Actualmente es profesora contratada doctor. Autora de artículos y comunicaciones en congresos en torno a los dibujos de Le Corbusier y sus años de formación. Obtiene el título de Experta en Innovación Educativa en 2008. Actualmente realiza investigación en la formación del dibujo que se recibe en secundaria y bachillerato. egutierrez@degpa.ulpgc.es

**Pilar Ruiz Sisamón.** Arquitecta por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (2002), Posgrado en Arquitectura del Paisaje Planeamiento Territorial y Urbano (ULPGC 2003), Investigadora del Proyecto Estructurante I “Eficiencia Energética y Sostenibilidad” (ULPGC 2010), Master Diseño Arquitectónico (2012) y Master en Teoría e Historia (2013) por la Universidad de Navarra. Su campo de investigación preferente es la Arquitectura Turística del siglo XX. Autora de algunos artículos en congresos y publicaciones. Actualmente realiza su tesis doctoral sobre la Arquitectura turística en Canarias. pilarruizsisamon@hotmail.com