

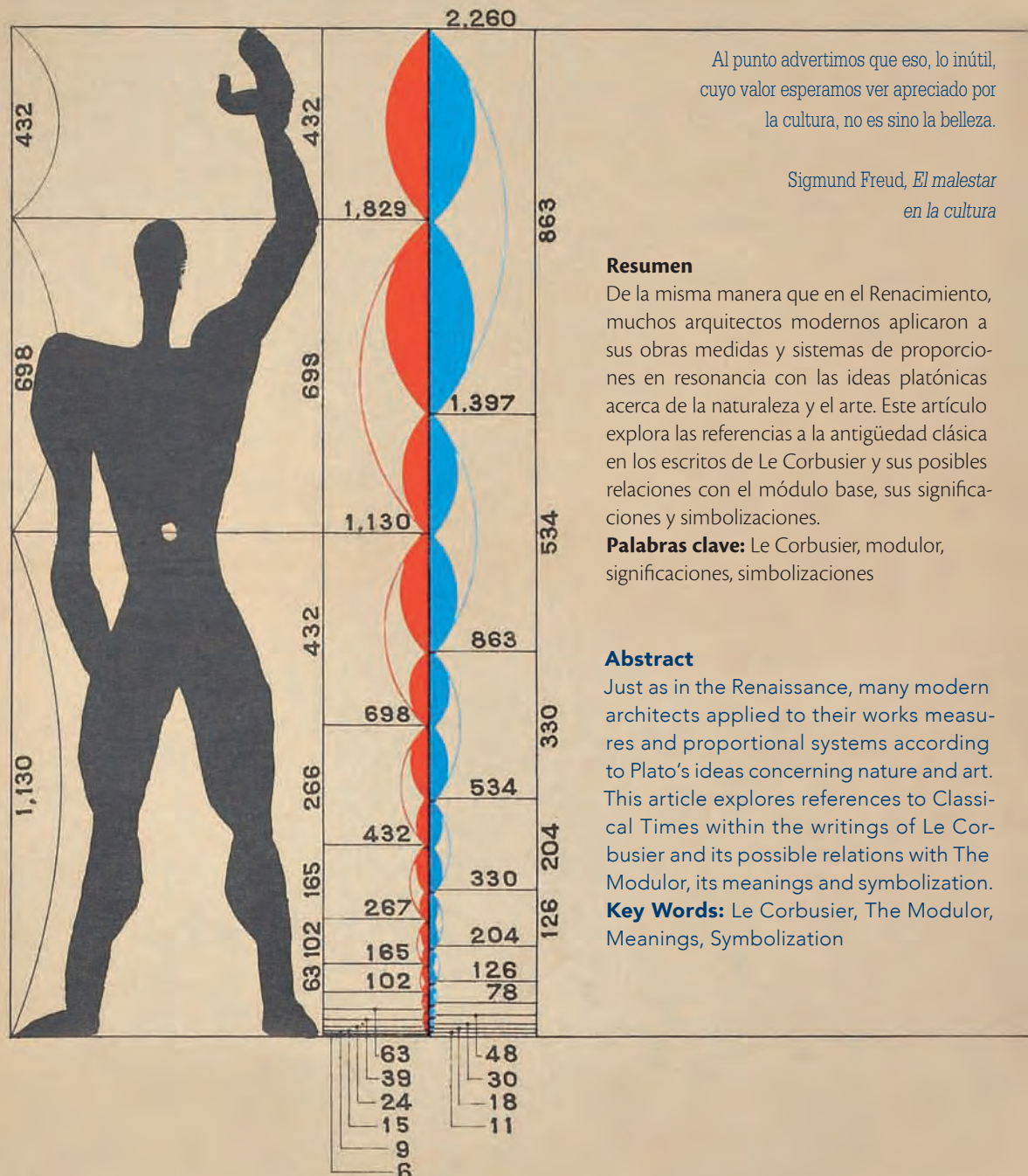
Myths and Traces in Le Corbusier texts

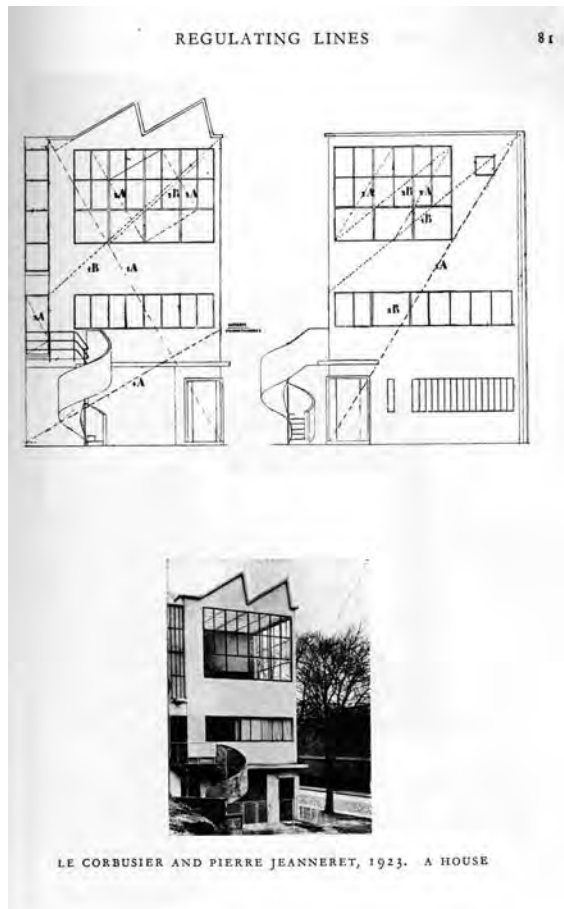
Mitos e indicios en los textos de Le Corbusier

Conjectures about the Modulor base

Conjeturas en torno al módulo base

investigación — Sandra Inés Sánchez
pp. 16-24





Imágenes tomadas del libro *Vers une Architecture* (1923) de Le Corbusier

Los números, sus significados y simbologías

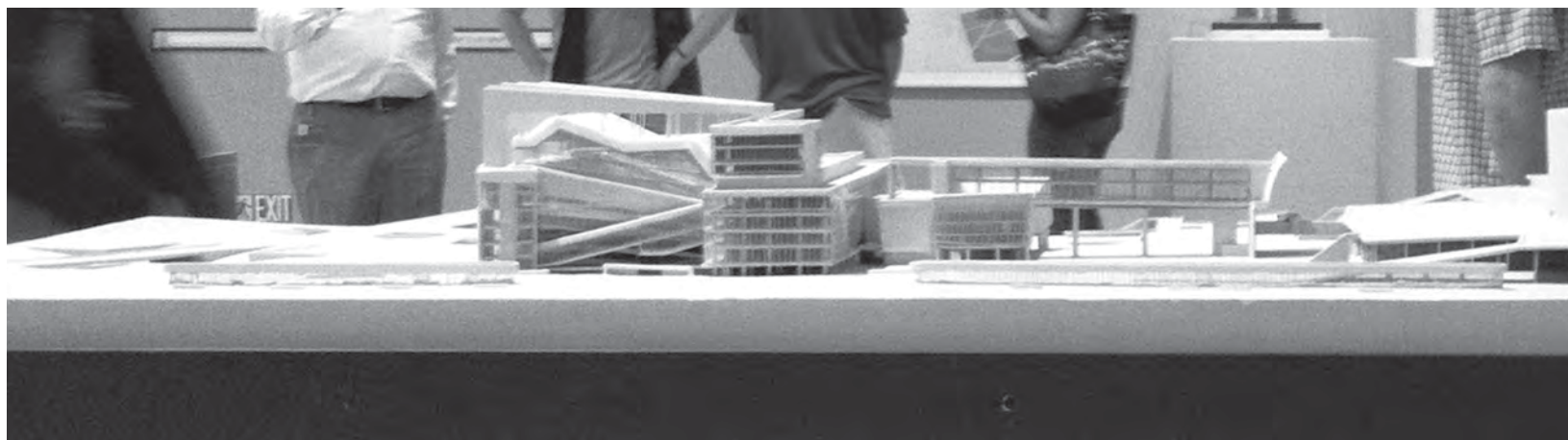
Los números, que pueden ser cifras, revelan un universo de pleno simbolismo. Como todo verdadero símbolo, éstos llevan sus múltiples sentidos en sí mismos pues no están constituidos como tal en virtud de una convención humana, sino en calidad de la ley de correspondencia que religa todos los mundos entre sí. Mientras que algunos ven esos sentidos, otros no, o no ven más que una parte, pero no por eso dejan de estar realmente contenidos pues el horizonte intelectual de cada uno marca toda la diferencia.¹ En este sentido, el simbolismo también constituye un lenguaje.²

Antiguamente, cada letra de los alfabetos griego y hebreo tenía asignado un número. Se le concedía entonces gran importancia al significado numérico de un nombre o de una frase, aunque la idea de que todas las cosas se puedan expresar en términos numéricos persiste aún hoy en la numerología.³ El semiólogo Sebeok señaló que “el estilo de pensamiento numerológico” ha sido aplicado desde la antigüedad, por lo menos desde Pitágoras en los campos de la categorización y la catalogación. Cornelius Agrippa, en su *De occulta philosophia*, publicado en 1531, y Pietro

Bongo, en su *De numerorum mysteria* de 1618, persiguieron la magia de las tríadas con determinación maníaca, comenzando por el más alto significado del tres; a saber, el nombre de Dios, de tres letras en su propia lengua, el hebreo, pasando por la Trinidad cristiana (Padre, Hijo y Espíritu Santo), hasta las triplicidades difundidas en todos los aspectos imaginables del esquema del mundo de aquel tiempo.⁴

Como en el Renacimiento, muchos arquitectos modernos aplicaron a sus obras medidas y sistemas de proporciones en resonancia con las ideas platónicas acerca de la naturaleza y el arte. La idea implícita en el aforismo de Platón “Dios geometriza siempre”, retomada por él en la inscripción que según se dice había colocado sobre la puerta de su escuela (“Que nadie entre aquí si no es geómetra”), implicaba que sus enseñanzas, al menos en su aspecto esotérico, no podían ser comprendidas verdadera y efectivamente más que por una imitación de la propia actividad divina.⁵

Para Sullivan, a las formas simples antiguamente les fueron dados “significados esotéricos y poderes ocultos” en un esfuerzo por controlar mediante “fórmulas y rituales secretos” el destino

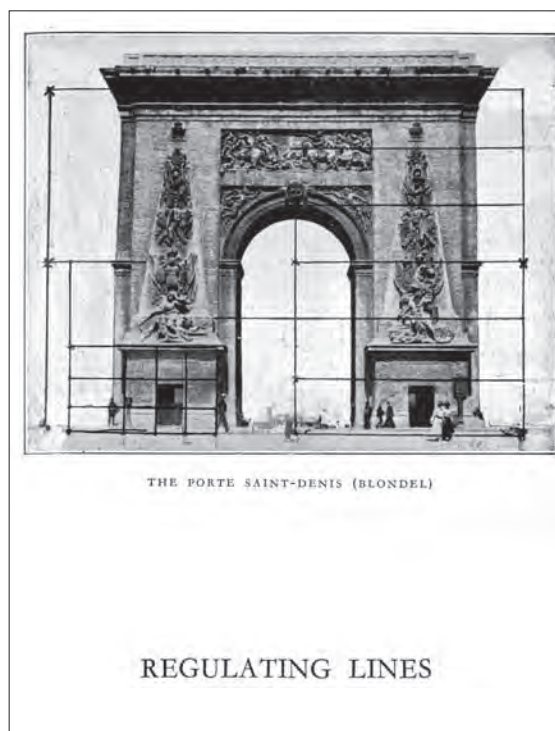


del hombre, rodeado por los poderes de la naturaleza. Números místicos y otros fenómenos formaban parte de un elaborado sistema de magia al cual el mundo sujetaba su fe. Según este autor, los antiguos tenían una inquebrantable fe en que el hombre; con sus poderes naturales, podía y debía controlar su destino a través de la magia final de su visión y de su voluntad, para llegar a ser dueño de lo orgánico y lo inorgánico.

Para Le Corbusier, las grandes obras de arquitectura del pasado contenían principios y enseñanzas cuyo valor era permanente, y como tales podían ser instrumentos activos en la definición de la arquitectura moderna. En sus escritos, las referencias a la antigüedad clásica fueron siempre constantes, pues la función de ésta era sancionar la legitimidad de sus proyectos, aun cuando dispuso subvertir los principios clásicos en su postulación de los “cinco puntos”, tal como argumentó Colquhoun en su artículo sobre el “desplazamiento de conceptos en Le Corbusier”.⁶

Los aspectos que Le Corbusier consideró más relevantes del legado clásico fueron desplegados en su escrito fundacional *Vers une architecture*. El “legado romano” consistía en el establecimiento, con materias primas, de relaciones conmovedoras, más allá de las cosas utilitarias; era una arquitectura plástica que reflejaba “espíritu de orden” y “unidad de intención” a la vez que regía “las cantidades”.⁷ Para él, al construir Fidias el Partenón había actuado conjuntamente “como constructor, como ingeniero, y trazador de planes” pues consideraba que su obra era “una obra de perfección, de alta espiritualidad”.⁸ En su *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* de 1930 señaló, respecto de la Ville Savoye, que por la relación planteada con el paisaje rústico de la campiña, en ella la vida doméstica quedaba “inserta en un sueño virgiliano”.

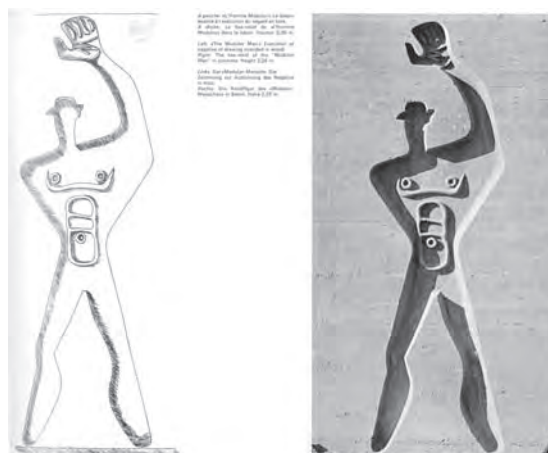
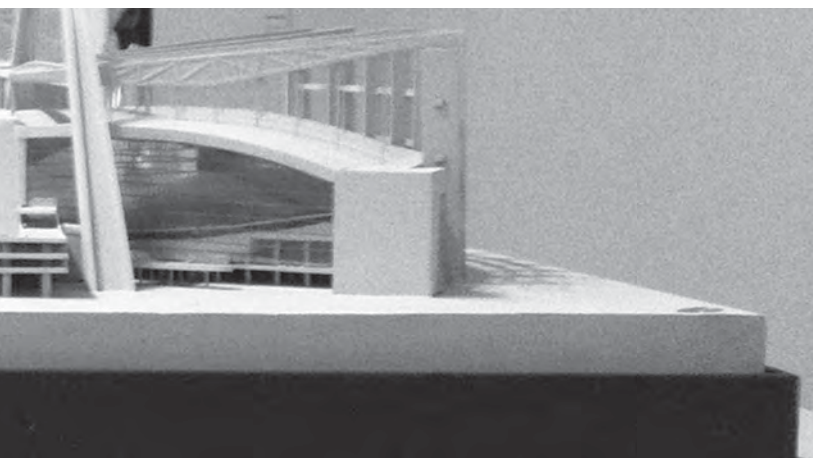
Su *Urbanisme* está plagado de referencias a la antigüedad clásica. Allí la arquitectura lograba alcanzar un estado de grandeza platónica; la geometría era “la base y el medio [...] para percibir alrededor nuestro y expresarnos”. Pero por sobre todas las cosas era “[...] el soporte material de los



símbolos que representan la perfección, lo divino”.⁹ En esta concepción, de manera intuitiva y “libre” el hombre tendía “a la pura geometría”, y la “obra de arte” (si bien creación humana que nada tenía “de los aspectos de la naturaleza”) compartía con ésta “leyes comunes”.¹⁰

Argumentó también en este libro su concepción de la calle como “máquina para circular” conjuntamente con el uso de pilotes en los edificios. Fundamentaba su propuesta en una sutil crítica a la aplicación de los métodos estadísticos que, concebidos según acontecimientos del pasado, ya no incidían de manera central en las ciudades contemporáneas. Para Le Corbusier, en lugar de evaluarse los “nuevos acontecimientos” que perturbaban en mayor medida “el curso regular de las cosas”,¹¹ se corría el riesgo de convertir en obsoleto un valioso medio de evaluación de las tendencias de desarrollo urbano: “de una patada Pegaso hizo salir de la montaña de

Imágenes tomadas del libro *Vers une Architecture* (1923) de Le Corbusier



Izquierda: El hombre Modular. Ejecución del negativo del dibujo destinado en madera. Derecha: Bajorrelieve del Hombre Modular en concreto. Altura de 2.26 m. Imágenes tomadas de Le Corbusier, *Oeuvres complètes* vol. 8

Helicón la fuente de Hipocrene, donde los poetas, dicese, iban a buscar inspiración”.¹²

Tal vez ignorando los estudios de Matila Ghyka sobre la índole biológica de los sistemas de proporciones en la naturaleza y las artes, en la polémica sostenida con Teige, éste tildó de fetichismo anacrónico su actitud de aplicar proporciones geométricas, trazados reguladores y la sección áurea en sus edificios:

La arquitectura moderna no puede sujetarse a fórmulas matemáticas extrañas a problemas concretos. ¿Quiere Ud. proyectar una estación con la sección áurea? Las proporciones con que se fijan los edificios de acero y de cemento no pueden ser idénticas a las de los palacios renacentistas en piedra o ladrillo: hoy la vida tiene otro ritmo, exige nuevas disposiciones y lleva a otras proporciones.¹³

Su filosofía dualista, que intentaba conciliar ciertos valores intemporales de la arquitectura con una fe en el poder transformador de la ciencia y la tecnología moderna (estructurantes del capitalismo moderno) fue el aspecto central de su escisión respecto de aquellos que representaron la “línea dura del racionalismo” y que perseguían una arquitectura como pura construcción.

Hacia una epistemología de la arquitectura y el urbanismo: los números y la abstracción

En *The education of Le Corbusier*, Paul Turner aporta evidencias de que el arquitecto suizo estaba particularmente influido por el libro de Henry Provensal *L'art de De-main*, publicado en 1907. Según Turner, este libro ponía de relieve la accesibilidad de la idea hegeliana a la intuitiva captación del artista. Esta noción no parece idéntica a las del siglo XVIII, las cuales sostenían que la verdad y la belleza son externas porque el hombre es siempre y en todas partes el mismo. Antes bien, parece asumir una idea emergente que por primera vez es capaz de darse a conocer a causa de la fase de desarrollo histórico que el hombre ha alcanzado. Tras un periodo de divergencia,

el arte y la ciencia habían alcanzado un punto en el que podían fundirse y hacerse transparentes entre sí. Bajo esta filosofía basada en la noción de abstracción, la arquitectura y la música se convertían en las formas más elevadas de arte. Para Provensal (como para Le Corbusier) la arquitectura era una cuestión de composición de volúmenes, de yuxtaposición de sólido y vacío, de sombra y luz. De esta manera, para Turner se explicaban en parte las aparentemente contradictorias ideas de valores artísticos absolutos e invariables asociados al clasicismo del siglo XVIII, junto con la idea del espíritu de la época, que parecía provenir de Hegel y la tradición historicista alemana, pues en el libro de Provensal se encontraba justamente esta combinación de valores absolutos junto con la idea de una vanguardia de lo nuevo.¹⁴

En su *Manière de penser l'urbanisme* de 1946, un extracto del banquete encabeza el cuerpo principal del texto, destacando la noble tarea del urbanista:

¿[...] no es la sabiduría y todas las otras cualidades espirituales de que fueron padres todos los poetas y todos los artistas dotados del genio creador? Y la más bella y la más alta de las formas de la sabiduría, añade Diótima, es la que se ocupa de la organización de las ciudades y las familias: se la denomina la prudencia y la justicia [...]”¹⁵

La ciudad lecorbusieriana era, en el aspecto cuantitativo-objetivo, una especie de representación diagramática de las propiedades de la ciudad moderna tal como las había descrito el sociólogo alemán del siglo XIX Georg Simmel, para quien todas las relaciones en la ciudad moderna eran abstractas y se reducían a la cantidad.¹⁶ Justamente en *El reino de la cantidad y el signo de los tiempos* Guénon criticó los aspectos derivados de una epistemología del urbanismo basada en lo cuantitativo como método objetivo y científico:

Bajorrelieve en la caja de la escalera en planta baja de la Unidad de Vivienda. Imagen tomada de Le Corbusier, *Oeuvres complètes* vol. 8

A estos hombres reducidos a la calidad de simples unidades numéricas se les pretende instalar, no diremos que en casas, pues la palabra sería de todo punto inadecuada, sino en una serie de colmenas de apartamentos trazados por un mismo patrón y amueblados con esos objetos anteriormente fabricados en serie cuyo objeto aparente es eliminar del medio en el que han de vivir toda diferencia cualitativa. Basta con examinar los proyectos de ciertos arquitectos contemporáneos (que califican ellos mismos a estas viviendas como “máquinas de habitar”) para darse cuenta de que no exageramos en absoluto [...]”¹⁷

Si bien lo cuantitativo resultó siempre un aspecto central en las concepciones lecorbusieranas sobre planificación urbana, fue en *Le Modulor* donde condensó el cierre de todos sus años de labor teórica. Su clave propositiva respecto de la urbanística había quedado expuesta en *Urbanisme*, y se resolvía sintéticamente en dos términos: “ciertas grandes intenciones de conjunto” y “una uniformidad notable en los detalles”. Tal como en todas las “ciudades artísticas” que había podido conocer a través de sus viajes a “Brujas, Venecia, Pompeya, Roma, el antiguo Paris, Siena, Estambul, etc.”, todos los elementos de la ciudad (techados, ventanas, puertas) debían tender a la uniformidad, pues sobre esta uniformidad que conformaba una “trama” se organizaría “la elocuencia de los grandes trazados de la ciudad”.

El “nuevo espíritu arquitectónico” y el “urbanismo inminente” debían “satisfacer las más remotas funciones humanas” buscando un punto de equilibrio entre ciudad y naturaleza, “reverdeciendo el paisaje humano y mezclando a nuestra labor la naturaleza”. Pero sobre todo, estas transformaciones debían realizarse bajo la hegemonía de “la medida humana común”¹⁸ y que posteriormente expresó en *Le Modulor*.

Las láminas demostrativas en *Le Modulor* preparadas por Préveral fueron para Le Corbusier un “bello resultado” que reflejaba el “don natural de los números, el implacable y maravilloso juego matemático”. A través de la esquematización de una figura humana con el brazo izquierdo levantado se articulaban las secciones áureas de Fibonacci y las variaciones matemáticas más sencillas: “lo simple, lo doble y las dos secciones áureas”.

En el contexto de las primeras experimentaciones sobre esta nueva unidad de medida, a partir del ambicioso proyecto de “unificar” con el modulor “las fabricaciones en todos los países” surgió inminente la necesidad “de buscar valores enteros en pies y pulgadas”. Evidentemente y a pesar de que muchas habían sido las especulaciones en torno a las posibles equivalencias entre sistemas (el métrico decimal, los pies y pulgadas y el modulor) el redondeo había sido descartado, tal vez por las parcialidades implicadas en la toma de partido por la preeminencia del sistema decimal o el de los pies y pulgadas.

La unidad de medida finalmente adoptada fue la de seis pies correspondiente a los “los buenos tipos-policías” de las “novelas policiacas inglesas”:

[...] Py dijo: “los valores actuales de *El Modulor* están determinados por la estatura de un hombre de 1.75 m, que es una talla más bien francesa. ¿No habéis observado en las novelas policiacas inglesas que los buenos tipos –un policía, por ejemplo– tienen siempre seis pies de alto?”

Entonces intentamos aplicar este módulo:

$$6 \text{ pies} = 6 \times 30.48 = 182.88 \text{ cm}$$

y, con gran alegría por nuestra parte, la graduación de un nuevo modulor sobre la base de un hombre de seis pies de estatura se traducían ante nuestros ojos en pies y pulgadas, en cifras que llenaban todos los escalones.¹⁹

Los valores pie y pulgada, correspondían al cuerpo humano que obedecía “a la regla áurea”.

Posiblemente no resulten simples coincidencias las explicaciones que Vitruvio atribuye al también azaroso origen del orden dórico:

El más antiguo de estos es el Dórico: pues Doro, hijo de Heleno y de la ninfa Ópticos, rey de Acaya y de todo el Peloponeso, en la antigua ciudad de Argos edificó un Templo a Juno, el cual salió de este Orden por casualidad: a cuya imitación se construyeron otros en las otras ciudades de Acaya, no habiendo hasta entonces sido conocidas las proporciones.²⁰

Como en el origen del módulo de Le Corbusier, este orden surgido “por casualidad”, al ser aplicado a las trece colonias asiáticas había consolidado sus dimensiones con una modalidad asimilable con el método abductivo:

Queriendo, pues, hacer las columnas de este Templo, como no tuviesen regla ninguna para sus proporciones, y discutiendo modo de hacerlas aptas para sostener peso y agradables a la vista, tomaron la medida de un vestigio de pie humano, y hallando ser la sexta parte de la altura del hombre la trasladaron a la columna, dando á esta de altura seis veces el grueso de su imoscapo, incluso el capitel. De esta suerte la columna Dórica, proporcionada al cuerpo varonil, comenzó á dar á los edificios firmeza y hermosura.²¹

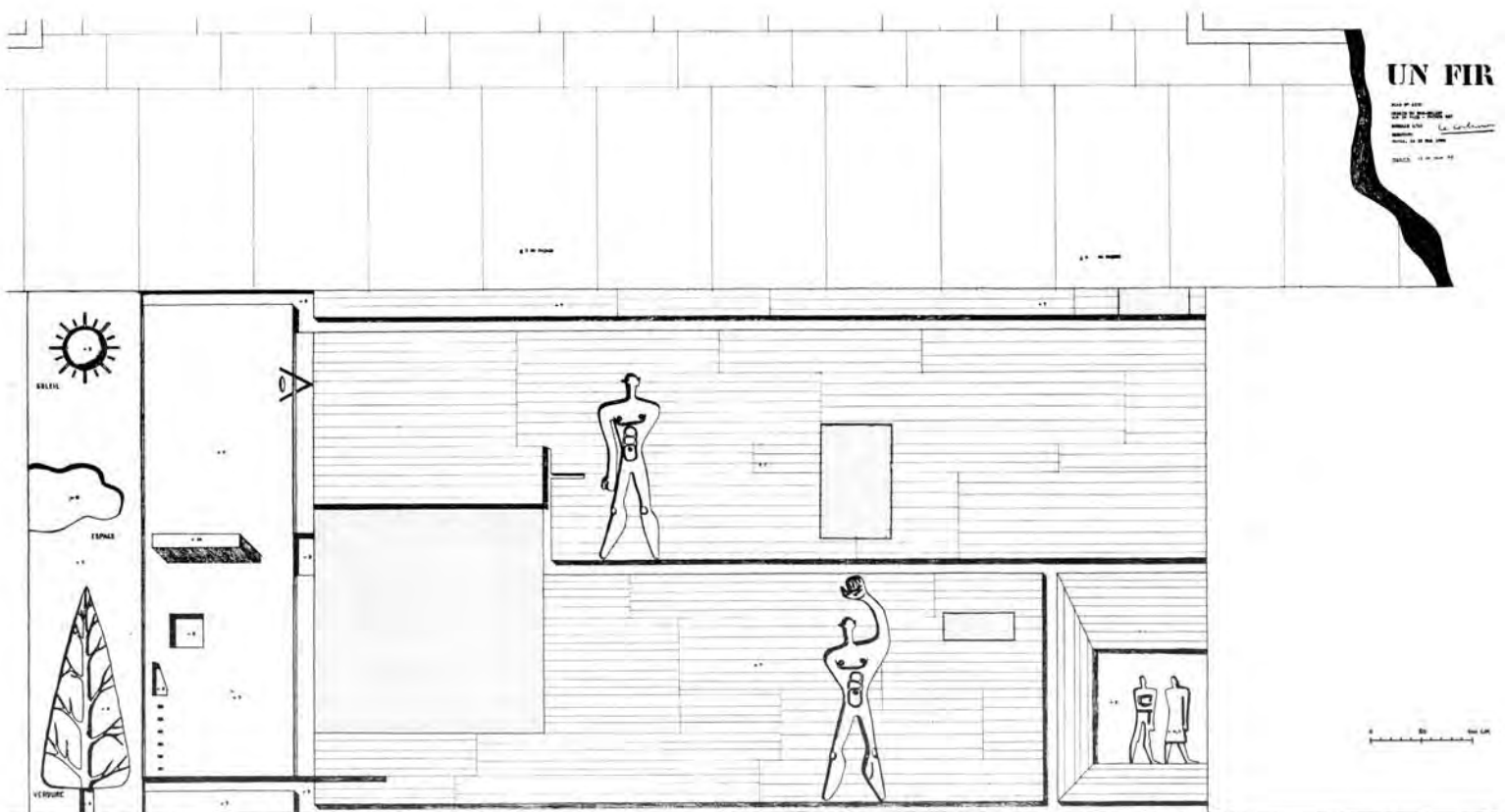
Para Vitruvio, todas las medidas (dedos, palmo, pie y vara) derivaban del cuerpo humano. Consideraba el número diez (sistema decimal) un número perfecto que se correspondía con el número de los dedos, y diez también son los libros que componen su tratado. Providencialmente consideraba perfecto el seis, de manera tal que la suma de ambos números perfectos 10 + 6 hacía el 16, el más perfecto de los números.²²

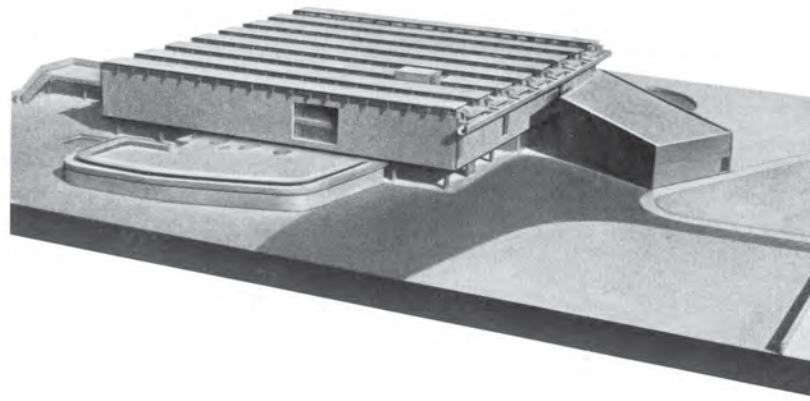
Referencia encubierta u omisión deliberada, lo cierto es que Le Corbusier no podía desconocer estos aspectos centrales en la concepción de los órdenes clásicos de la arquitectura. Según Colquhoun, Le Corbusier tenía muy

presentes en su discurso los desafíos a la tradición vitruviana que se remontaban al siglo XVII, cuando Claude Perrault dividió a la belleza arquitectónica en dos clases: belleza cierta y belleza arbitraria, introduciendo la distinción epistemológica entre conocimiento a priori y conocimiento empírico, o entre el signo natural y el arbitrario (y que tenía su paralelo en la filosofía contemporánea y la teoría lingüística).

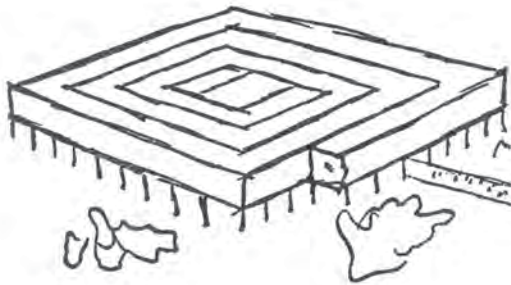
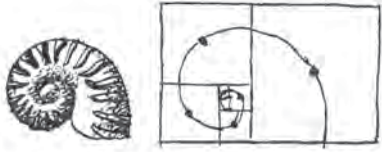
La influencia de Perrault había tenido como corolario una búsqueda de las causas naturales de la belleza absoluta, que ya no se consideraban derivadas de la autoridad antigua, o bien una actitud escéptica frente a la belleza, usada por teóricos posteriores para justificar la búsqueda de nuevas fuentes de certeza accesibles a la razón.²³ De todas maneras, Le Corbusier nunca intentó contrariar los postulados de la arquitectura clásica.

Es posible también que al justificar la elección de la unidad de medida de seis pies, Le Corbusier estuviera atribuyendo a la ciencia del urbanismo un estatus científico débil, con la intencionalidad de arribar a resultados relevantes.²⁴ También es posible que estuviera tratando de formular un paradigma diferente, basado en el conocimiento científico de lo individual, pero de una cientificidad aún completamente indefinida.²⁵ Todos los devaneos de *Entretiens avec les étudiants des Écoles d'Architecture* en torno a las realizaciones arquitectónicas constituyen un esfuerzo por objetivar de alguna manera estas explo-

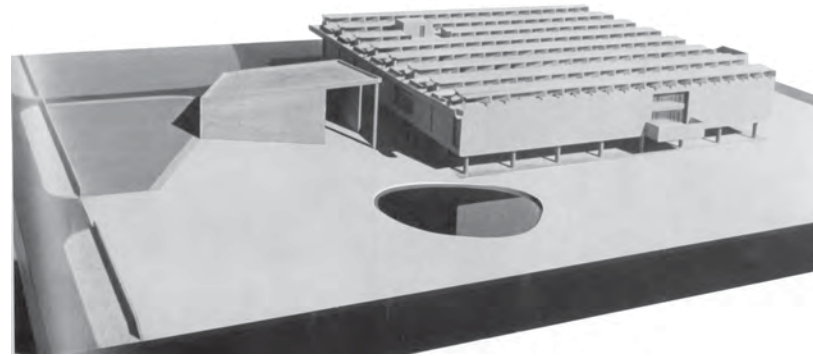




Vista norte y oeste del modelo del museo y galería de Bellas Artes. Imagen tomada de Le Corbusier, *Oeuvres Complètes* vol. 8



Expansión ilimitada del museo y galería de Bellas Artes. Bosquejo del 1938



Vista del modelo del museo y galería de Bellas Artes, Le Corbusier. *Oeuvres Complètes* vol. 8

raciones, así como de generar una huella en su método de abordaje de lo arquitectónico y lo urbanístico.

En ese libro el campo de las realizaciones arquitectónicas y urbanísticas, concebidas como “invenciones” o “descubrimientos”, no se desenvolvían en los ámbitos de lo deductivo ni de lo inductivo, sino en el ámbito de lo abductivo, de la misma manera que su método interpretativo de la arquitectura en la historia se basaba en lo secundario, en los datos marginales considerados reveladores. En ese mismo texto señalaba lo siguiente a los alumnos luego de una disquisición sobre cómo construir una “vivienda digna”:

Recién acabáis de ver que arrastrado por la defensa de los derechos a la invención, he tomado como testimonio el pasado, ese pasado que fue mi único maestro, que continúa siendo mi único amonestador. Todo hombre ponderado, lanzado hacia lo desconocido de la invención arquitectónica, sólo puede apoyar verdaderamente su esfuerzo en las lecciones dictadas por los siglos; los testigos respetados por los tiempos poseen un valor humano permanente. Podemos llamarlos folklores –noción mediante la cual deseamos expresar la flor del espíritu creador en las tradiciones populares, extendiendo su imperio más allá de la morada de los hombres, hasta la de los dioses. Flor del espíritu creador, cadena de tradiciones que lo encarnan y cuyos eslabones son

cada uno, exclusivamente una obra que fuera en su hora, innovadora, a menudo revolucionaria, un aporte.²⁶

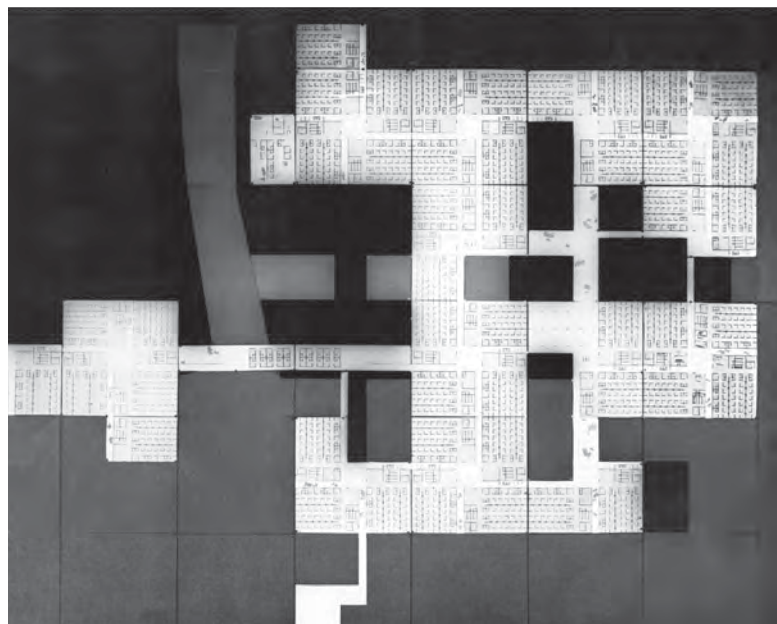
De esta manera se resolvía en parte la contraposición entre “racionalismo” e “irracionalismo”.

Ejemplificando los tres tipos posibles de razonamientos, para Peirce la deducción depende de nuestra confianza en la habilidad de analizar el significado de los signos por medio de los que pensamos; en segundo lugar, la inducción depende de nuestra confianza en que el curso de un tipo de experiencia no se modifique o cese, sin alguna indicación previa al cese; y en tercer lugar, la abducción, que depende de nuestra esperanza de adivinar, tarde o temprano, las condiciones bajo las cuales aparecerá un tipo determinado de fenómeno.²⁷ En el contexto racionalista, en torno a las discusiones sobre la arquitectura como “pura construcción” y “utilidad”, que las nuevas tecnologías indujeran la generación de una nueva arquitectura o bien que el producto puramente utilitario de estas nuevas tecnologías significara lo artístico de la arquitectura, resultaron las zonas críticas de escisión de Le Corbusier de estos grupos representativos del “ala radical del racionalismo” (Hannes Meyer, Alfred Roth, Karel Teige, por citar algunos con los que polemizó).

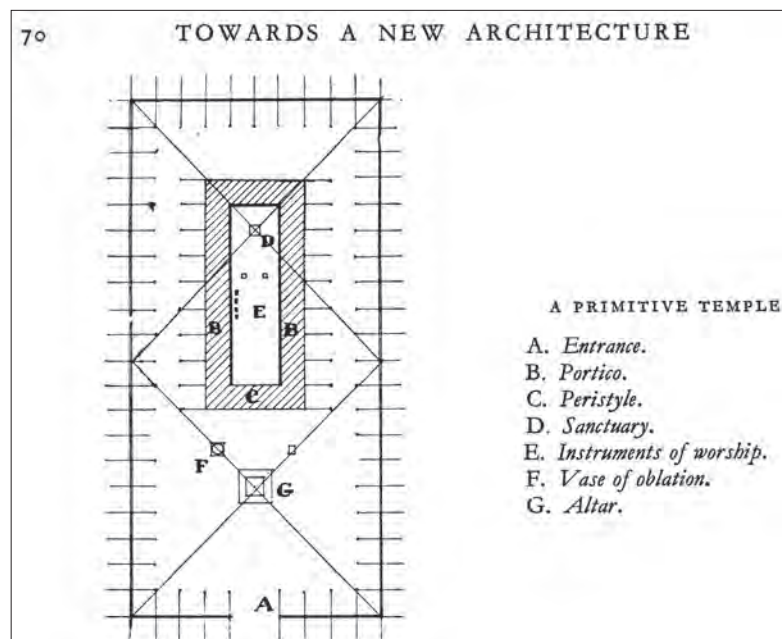
Tampoco parecería casual que justamente Le Corbusier tomara como referencia para el módulo base las nove-

las policiacas inglesas, en donde la figura de Conan Doyle resultaría el exponente más destacado por la profunda huella dejada por sus métodos de investigación (de tipo abductivos) entre todos sus adeptos, y por la curiosidad que despertó en todos aquellos dedicados a estudiar epistemología y metodología de la ciencia.

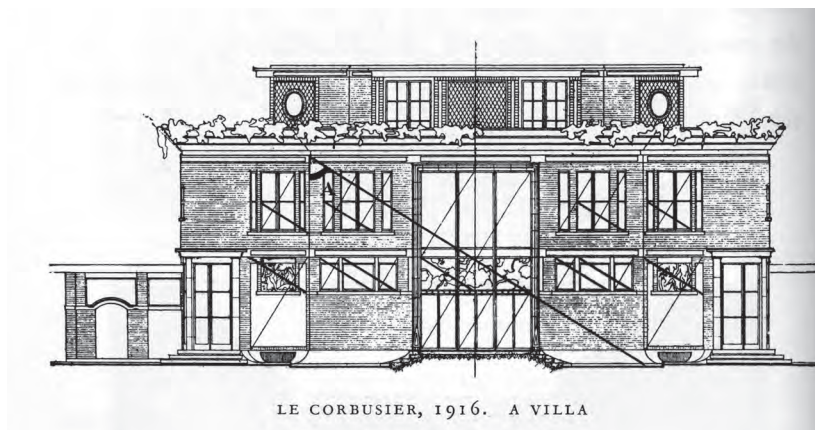
En *Delirio de Nueva York*, Koolhaas compara a Le Corbusier con el príncipe de la Cenicienta, quien deambulaba por el mundo intentando poner el zapatito de su teoría urbanística en alguna ciudad que se lo permitiera. El signo de lo controvertido con el que fueron estigmatizadas sus teorías tal vez resultara uno de los motivos centrales de la incomprensión de todas las dimensiones que ésta implicaba. Justamente *Entretiens avec les étudiants des Écoles d'Architecture* Le Corbusier lo construyó teniendo casi como objetivo principal el descargo de todas las supuestas falsas acusaciones (e interpretaciones) del que fue blanco. Su prolífica producción teórica tildada de controvertida por sus contemporáneos, o estudiada como momentos de clausura en torno a controversias que se intentaban saldar, tal vez debiera ser revisada bajo la luz del tipo de pensamiento diferente sobre el que se estaba construyendo. En este sentido, seguramente mucho más que una simple humorada, la elección del módulo base en *Le Modulor* fuera una pista que a modo de enigma fue dejada o concebida para ser descifrada buceando en las profundidades de su teoría.



El piso de enfermos del segundo proyecto de Le Corbusier para el Hospital de Venecia, 1965. Imagen tomada de Le Corbusier, *Oeuvres complètes* vol. 8



Templo primitivo. Imagen tomada del libro *Vers une Architecture* (1923) de Le Corbusier



Villa (1916). Imagen tomada del libro *Vers une Architecture* (1923) de Le Corbusier

Notas

- René Guénon, *Esoterismo cristiano. Los Templarios. El Grial. Dante* (Barcelona: Obelisco, 1993), 98.
- Todorov ha planteado la solidaridad de lo simbólico con su interpretación al punto tal de considerar a ambas vertientes de un mismo fenómeno. Véase Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interpretation*, trad. española por Claudine Lemoine y Mária Rusotto, *Simbolismo e interpretación* (Venezuela: Monte Avila Latinoamericana, 1992), p. 19.
Para Guénon, el simbolismo es una ciencia exacta y no una ilusión en la que las fantasías individuales puedan tener libre curso.
- David Fontana, *The Language of Symbols*, trad. española por Carmen Gómez Aragón y María José García Ripoll, *El lenguaje de los símbolos* (Barcelona: Blume, 2003), 104-105.
- Thomas Sebeok, "One, two, three... Uberty", *The sign of three*, trad. española por E. Busquets, *El signo de los tres* (Barcelona: Lumen, 1989), 20.
- René Guénon, *Le regne de la quantité et les signes des temps*, trad. española por Ramón García Fernández, *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos* (Madrid: Ayuso, 1976), 35.
- Alan Colquhoun, "Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier", *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 113-114.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, traducción española por Josefina Martínez Alinari, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998), xxxi.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, 117.
- Le Corbusier, *Urbanisme*, traducción española por E. L. Revol, *La ciudad del futuro* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1985), 7.
- Le Corbusier, *Urbanisme*, 22.
- Le Corbusier, *Urbanisme*, 22.
- Le Corbusier, *Urbanisme*, 78.
- Carles Martí y Xavier Monteys, "La línea dura", *2c Construcción de la ciudad 22* (1985): 9.
- Alan Colquhoun, *Modernity and the classical tradition*, traducción española por Ramón Martínez Castellote, *Modernidad y tradición clásica* (Madrid: Júcar, 1991), 122.
- Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, traducción española por Enrique L. Revol, *Cómo concebir el urbanismo* (Buenos Aires: Infinito, 1984), 7.
- Alan Colquhoun, *Modernity and the classical tradition*, 135.
- René Guénon, *Le regne de la quantité et les signes des temps*, 68-69.
- Le Corbusier, *Urbanisme*, 45-50.
- Le Corbusier, *Urbanisme*, 53.
- Marco Vitruvio, *De architectura libri decem. Los diez libros de arquitectura* (Barcelona: Iberia, 1997), 82.
- Marco Vitruvio, *De architectura libri decem*, 82.
- Hanno-Walter Krumpf, *Historia de la teoría de la arquitectura* (Barcelona: Alianza 1990), 32.
- Alan Colquhoun, *Modernity and the classical tradition*, 121.
- Según Guinzburg, "la orientación cuantitativa y antropocéntrica de las ciencias de la naturaleza, desde Galileo en adelante, ha llevado a las ciencias humanas ante un desagradable dilema: o asumen un estatus científico débil, para llegar a resultados relevantes, o asumen un estatus científico fuerte, para llegar a resultados de escasa relevancia." Carlo Guinzburg, *Miti emblema spie*, traducción española por Carlos Catroppi, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (Buenos Aires: Gedisa, 1994), 163.
- Carlo Guinzburg, *Miti emblema spie*, 152.
- Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture*, trad. española por Nina de Kalada, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* (Buenos Aires: Infinito, 1967), 39-40.
- Thomas Sebeok, *El signo de los tres*, 20.

Referencias

- Colquhoun, Alan. "Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier", *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- _____. *Modernity and the classical tradition*. Massachusetts: Institute of Technology, 1989. Trad. española por Ramón Martínez Castellote. *Modernidad y tradición clásica*. Madrid: Ediciones Júcar, 1991.
- Fontana, David. *The Language of Symbols*. Traducción española por Carmen Gómez Aragón y María José García Ripoll. *El lenguaje de los símbolos*. Barcelona: Blume, 2003.
- Guénon, René. *Le regne de la quantité et les signes des temps*. Traducción española por Ramón García Fernández. *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. Madrid: Ayuso, 1976.
- _____. *Esoterismo cristiano. Los Templarios. El Grial. Dante*. Barcelona: Obelisco, 1993.
- Guinzburg, Carlo. *Miti emblema spie*. Traducción española por Carlos Catroppi. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Gedisa, 1994.
- Krumpf, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*. Barcelona: Alianza, 1990.
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. Traducción española por Josefina Martínez Alinari. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998.
- _____. *Urbanisme*. 1924. Traducción española por E. L. Revol. *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1985.
- _____. *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture*. Traducción española por Nina de Kalada. *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires: Infinito, 1967.
- _____. *Le Modulor*. Boulogne-sur-Seine: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui. Traducción española por Rosario Vera. *El Modulor*. Buenos Aires: Poseidón, 1953.
- _____. *Manière de penser l'urbanisme*. Boulogne-sur-Seine: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui. Traducción española Enrique L. Revol. *Cómo concebir el urbanismo*. Buenos Aires: Infinito, 1984.
- Martí, Carles y Xavier Monteys. "La línea dura", *2c Construcción de la ciudad 22* (1985): 2-17.
- Sebeok, Thomas. "One, two, three... Uberty", *The sign of three*. Traducción española por E. Busquets. *El signo de los tres*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *Symbolisme et interpretation*. Traducción española por Claudine Lemoine y Mária Rusotto. *Simbolismo e interpretación*. Venezuela: Monte Avila Latinoamericana, 1992.
- Vitruvio, Marco. *De architectura libri decem. Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Iberia, 1997.

Sandra Inés Sánchez

Doctora en historia

Facultad de Arquitectura, Universidad de Buenos Aires, Argentina

✉ sandrainesanchez@gmail.com