



Fig. 1 Detalle. Fotografía F. Cifuentes.



Fig. 9 Fotografía F. Cifuentes.

# La Lonja de Guillem Sagrera

## La construcción del espacio

Francisco Cifuentes

Recibido 2014.05.06 :: Aceptado 2014.05.10

«Se describe la obra: Como en las medievales, su aspecto exterior es el resultado justo de la construcción y se embellece por la buena forma dada a los elementos que la integran, reducidos a los precisos», Josep Maria Jujol, 1923<sup>1</sup>.

Entender la Lonja es entender los inicios de nuestra modernidad. Se acabaron las construcciones centenarias y el poder dual de reyes y obispos. Un nuevo colectivo entra y acompañará a las artes hasta los inicios del siglo XX, estos son los mercaderes y los comerciantes que se hicieron fuertes durante los siglos XIII y XIV, y piden pertenecer al gobierno y tener un edificio que les represente.

La Lonja de Mallorca es un edificio del siglo XV emplazada en *Ciutat de Mallorca* en un antiguo barrio extramuros, el Raval de Mar. Guillem Sagrera, el autor del edificio, es de una generación de artistas que nació a finales del siglo XIV y desarrolló su práctica al final de un ciclo e inició un nuevo modo de hacer.

Aprendieron los oficios del siglo XIV pero trabajaron con las nuevas condiciones del siglo XV. Conocían la geología del territorio, la talla de la piedra en canteras, el transporte, la labra de ésta, el arte de montar, la construcción de cimbras de madera para la construcción de bóvedas, el levantamiento de éstas y otras tantas cosas más

La Lonja del Colegio de la Mercadería no solo será el nuevo edificio que los represente, sino también un nuevo modo de construir la ciudad y de concebir el espacio interior.

### Parte I. Los protagonistas.

Para acercarnos a este tiempo, podemos destacar tres aspectos que caracterizaron la *Ciutat de Mallorca* en el siglo XV y que influyeron directamente en la construcción del edificio. Estos son, el cliente que encargó el proyecto, el lugar donde se construyó y el *picapedrer* que la labró.

El cliente es una nueva clase social que ha adquirido mucho poder a lo largo del siglo XIV y en el siglo XV quiere mostrar y ejecutar este poder. Una cita nos ilustra el gran negocio que existía en la isla, "Tanta era la contratación y el negocio (dice el historiador Vicente Mut en el siglo XVIII, refiriéndose al siglo XV), que los más ciudadanos militares no querían merced de caballero, porque éstos no podían entrar en el gobierno del Consulado (el Consulado de Mar) que es la jurisdicción del Colegio de la Mercadería; y era tanta la estimación y provecho del estamento y calidad del ciudadano, que para entrar en las insaculaciones y utilidades del Consulado, hubo caballeros que pidieron al rey para renunciar de caballeros y hacerse ciudadanos, como en efecto les fue concedidos", Historia General del Reino de Mallorca.

Este gran volumen de negocio era debido, hasta la apertura de las nuevas rutas en 1492, a que el comercio se realizaba por vía marítima a través del mar Mediterráneo. Por él se relacionaba Oriente con Occidente, el Norte con el Sur, con parada obligada en la isla de Mallorca, un lugar estratégico para el intercambio de mercancías. Las islas gozaban de un estatus que les permitía negociar con los territorios del Magreb, cosa que no sucedía con otras ciudades costeras de la península. Eran unos territorios protegidos para el comercio, donde se intercambiaban mercancías que llegaban de Oriente hacia el Norte de Europa.

La conquista de Jaime I en 1229 fue en parte una conquista estratégica, para tener un territorio neutral y participar del negocio de la mercadería. Durante los siglos XIII-IV los mercaderes consolidan su poder en el Reino y será finalmente en 1409 cuando el rey Martí l'Humà otorga el permiso a los Mercaderes para que puedan tener Colegio propio, el Colegio de la Mercadería. Este permiso además les otorga el derecho de cobrar una tasa por cada mercancía que entre y salga del Reino. Parte de esta tasa se des-

tinará a costear la construcción de un edificio que represente a dicho Colegio, la Lonja del Colegio de la Mercadería.

Durante el reinado de los árabes la actividad comercial se realizó en el puerto natural de Porto Pí (a 4 km al oeste de la ciudad). Con la llegada de Jaime I, el puerto fue desplazado al frente de ciudad, en el Raval de Mar. Este espacio extramuros se encuentra a nivel de mar y forma parte del lecho de la Riera a su llegada al mar. Posteriormente, durante el siglo XIV, se urbanizó por el fervor económico que conllevó el desplazamiento del puerto. Este barrio creció con una cierta espontaneidad, el primero que llegaba elegía. Un hecho cambiará el futuro de este lugar.

"La més devastadora fou la de 1403, provocada per les desmesurades pluges caigudes durant la nit del 14 al 15 d'octubre, i que constitueix el cas de més trist record. Aquest ruixat, en moltes ocasions les fonts medievals el denominen simplement *diluvi*. La part baixa de la ciutat resultà inundada; l'impacte que produí en la societat del moment degué ser enorme, i els seus efectes es deixaren veure tant en l'ordre demogràfic com l'urbanístic". María Barceló<sup>3</sup>.

En otoño de 1403, una gran inundación producida por el desbordamiento de la Riera produjo el derrumbe de 1500 casas y 6000 muertos, afectando sobre todo a la zona del Raval de Mar. Esta inundación está recogida en las crónicas simplemente como el *diluvi* y ha sido el mayor desastre que recuerda la ciudad.

Los efectos de este acontecimiento conllevarán a realizar un proyecto para desviar la Riera por el exterior de la muralla y a planificar la urbanización del lugar afectado. La creación del Colegio de Mercadería, en 1409, colocará a los mercaderes en una situación privilegiada para elegir el solar en la nueva ordenación. Estos, con el poder que ostentaban, debieron elegir el solar más privilegiado con las características necesarias para albergar el nuevo edificio, referencia de la ciudad durante siglos.

La figura 2 es un fragmento de un cuadro de Pere Niçard que representa a Sant Jordi matando al dragón. El cuadro rememora la conquista de Jaime I e ilustra el emplazamiento previo a la construcción de la Lonja. El ámbito del barrio del Raval de Mar es el que hay entre la muralla y el mar. Si continuamos el lienzo de la muralla, vemos que llega hasta un pequeño muelle y su dique de protección, en ellos se describe la actividad comercial que existía en la ciudad. La Lonja se situará en este ámbito y formará parte de la nueva ordenación del barrio.

El tercer protagonista que nos falta por conocer es Guillem Sagrera, nacido en Felanitx en 1380. Hijo de canteros y *picape-*

Fig. 2 "Sant Jordi" de Pere Niçard, 1468-70.



dres, comienza a trabajar con diecisiete años en el portal del mirador de la Seu de Mallorca, junto a su padre y otros artistas flamencos. Su educación se forja en la Seu donde finalmente entra como protomaestro en 1422. Durante su estancia en la Catedral de Mallorca, entra en contacto con artistas de la escuela Flamenca, que en aquel entonces era el otro foco de modernidad que empieza a iluminar Europa. En 1446 Sagrera abandonará Mallorca para dirigirse a Nápoles a realizar la reforma y ampliación del Castelnuovo, la nueva residencia de Alfonso V. Muere en esa ciudad en 1454.

Sagrera aprende de su familia el oficio de cantero y el conocimiento de la talla de la piedra de Santanyí. En la Seu aprende y desarrolla el arte de montar, que consiste en la capacidad de dibujar y construir las bóvedas de crucería. Del contacto con la escuela de Flandes y sus posibles viajes, aprende una nueva manera de hacer más "vigorosa y austera" la labra de los elementos constructivos. Un personaje que se especula que pudo influenciar es Claus Sluter<sup>4</sup>, escultor flamenco que trabajó en Borgoña a finales del siglo XIV.

### Parte II. El Proyecto de la Lonja.

Explicar la Lonja es aproximarnos al imaginario de una época y a las ilusiones de su autor. Se describe el edificio a través de tres materiales que nos han llegado: el contrato como una síntesis del proyecto que redactó Sagrera, el edificio de La Seu al cual estuvo vinculado 50 años y el propio edificio de la Lonja.

#### El contrato como síntesis del proyecto.

En 1426 se firma un contrato entre el Colegio de la Mercadería y Guillem Sagrera para la construcción del edificio de la Lonja. El contrato está formado por catorce cláusulas que por un lado describen los rasgos más importantes del proyecto, y por otro las condiciones de pago al contratista.

Las primeras cláusulas establecen que Guillem Sagrera es contratado como *picapedrer* y contratista para continuar la obra y acabarla en un plazo de 15 años y con un presupuesto de 20.000 libras de moneda mallorquina. Estas cláusulas reflejan que existió un proyecto redactado, unas mediciones y un presupuesto que sirvieron como base para poder redactar el contrato. La cuarta cláusula dice así, "Sagrera debe continuar y acabar la Lonja, en la forma y la manera en cómo se ha comenzado y según las muestras entregadas por Guillem".

Las que siguen establecen los dos materiales a utilizar para la obra de fábrica, la piedra de Santanyí y la piedra de Solleric, y las partidas que deben ser ejecutadas con estos materiales.

La diferencia entre ambas piedras la explica de manera clara Sanchez-Cuenca, "la piedra de marés<sup>5</sup> (la piedra de Solleric) está constituida por un aglomerado de partículas redondeadas cuyos espacios entre ellas definen un sistema poroso continuo, responsable de la gran capacidad de absorción de agua del material. Por el contrario, la piedra de Santanyí está formada por un cemento micrítico que une oolitos creando una estructura porosa en la que los poros no están intercomunicados. Como es lógico, la piedra de Santanyí no absorbe agua, acepta un trabajo más fino y es más resistente que la clásica piedra de marés." (fig. 3)<sup>6</sup>

Así, el material se define en función de su esfuerzo, para los elementos constructivos más solicitados estructuralmente como el muro, los pilares y las jarjas se utilizará la piedra de Santanyí. En cambio los elementos que reciben menos esfuerzos, como la plentería<sup>7</sup>, es suficiente la piedra de marés.

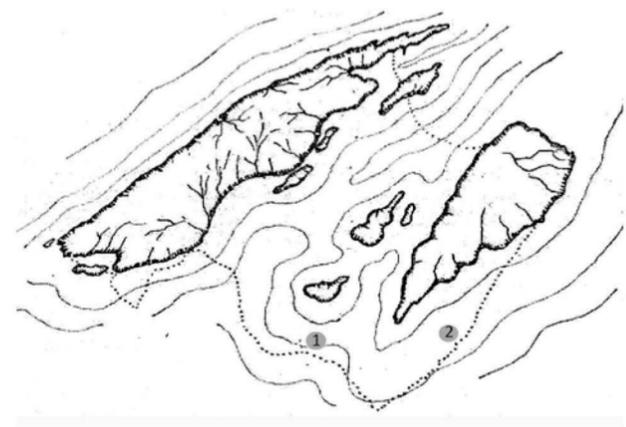
#### La Seu de Mallorca y la depuración del gótico.

Una manera de introducir los aspectos más relevantes de la Lonja, es explicar brevemente la Seu de Mallorca, un edificio al que Sagrera estuvo vinculado desde 1397 hasta su salida de Mallorca en 1447<sup>8</sup>.

La Seu es un claro exponente de la evolución constructiva de las construcciones góticas y recoge dos de las características más emblemáticas de estos edificios.

Una de ellas es su forma exterior, definida por un cúmulo de artefactos estructurales que sostienen el interior. Xomeu Mestre<sup>9</sup> lo describe claramente "Gran parte de la magia de la catedral gótica se basa en haber llevado al exterior la estructura, lo que es lo mismo, haber dispuesto el cerramiento por su intradós, con el disimulo de la parte inferior por medio de las capillas laterales, y la autonomía que adquiere la estructura que queda expuesta como una filigrana escultórica."

Fig. 3 Dibujo de Guillem Colom. (1) Cantera de Solleric (2) Cantera de Santanyí.





▲ Fig. 4 Fotografía aérea donde destacan la Lonja y la Seu.

Este ostentación estructural en el exterior, refleja de por sí el poco interés que suscitaba a sus autores la relación de estos edificios con la trama urbana. Son edificios autistas, que resuelven sus problemas pero no se relacionan con el contexto. Es más, son las edificaciones del entorno que se tienen que adaptar al perímetro de estas grandes moles (fig. 4).

Otra característica más destacable de la Seu y el gótico es su espacio interior. En el libro *El espacio arquitectónico de Roma a Bizancio*, Sergio Bettini resume la mirada de varias civilizaciones por el espacio interior: "Sin duda, en un templo griego, y hasta en una pirámide egipcia, se puede entrar materialmente porque existe un ambiente interno. Pero si queremos entender a la arquitectura como arte, el espacio debe considerarse, o mejor sentirse, no como una realidad física, sino como una creación fantástica, de carácter teórico y no práctico, ya que no es solamente el lugar de nuestra estadía o de nuestra curiosidad turística, sino la poesía del arquitecto. El arquitecto egipcio o griego no ha empleado ciertamente esos ambientes internos como medio expresivo: artísticamente son para él y para nosotros inexistentes. El arquitecto romano, en cambio, ha volcado justamente en esos espacios toda su propia expresión<sup>10</sup>; después de esta experiencia ya no es lícito concebir de otra forma la arquitectura."

La arquitectura gótica es la herencia de la arquitectura romana. El esfuerzo de los edificios góticos radica en conseguir un gran espacio interior. La Seu<sup>11</sup> está formada en su interior por tres naves que sin embargo configuran un único espacio. Las naves laterales se acercan a la altura de la nave central y la separación entre éstas queda reducida a unos finos pilares octogonales (fig.5).

#### El edificio construido.

Si comparamos la Lonja con la Seu, veremos las similitudes y las diferencias que marcaron un nuevo modo de mirar y de construir la ciudad.

La primera diferencia entre ambos es su forma exterior, La Lonja ya no es ese amasijo de arbotantes y contrafuertes, sino una gran masa de piedra ordenada por una retícula en sus paramentos exteriores. Una retícula, que está construida por elementos verticales, como son las torres y las pilastras, y unas cornisas horizontales que encintan el edificio y se deforman según los huecos calados en el macizo (fig.4).

Esta claridad se puede apreciar en cómo se emplaza y ordena el Raval de Mar. Este aspecto tiene un carácter novedoso, en tanto que la arquitectura pensada como pieza que define el espacio urbano era inexistente hasta el momento (fig. 4). La primera decisión del autor de la Lonja es colocar el edificio orientado a suroeste, ligeramente girado respecto a las antiguas alineaciones, favoreciendo así la abertura de la ciudad al mar. Una vez implantado el volumen este configura diferentes espacios en la trama urbana.

Por ejemplo, los lados cortos del edificio se abren a un gran espacio libre, similar en proporciones al perímetro de la Lonja. El lado orientado a Sureste, por su proximidad al muelle y a la actividad económica, es un espacio libre público que ya aparece ilustrado en la portada del pleito de 1449. Esta fachada alberga el portal principal de 4 metros de ancho y 4,5 metros de alto, arropado por la escultura del Ángel de la Mercadería y flanqueado por dos ventanas levantadas unos 60 cm respecto el pavimento interior con bancos en ambas jambas, este tipo de ventana recibe el nombre de *festejador*<sup>12</sup>.

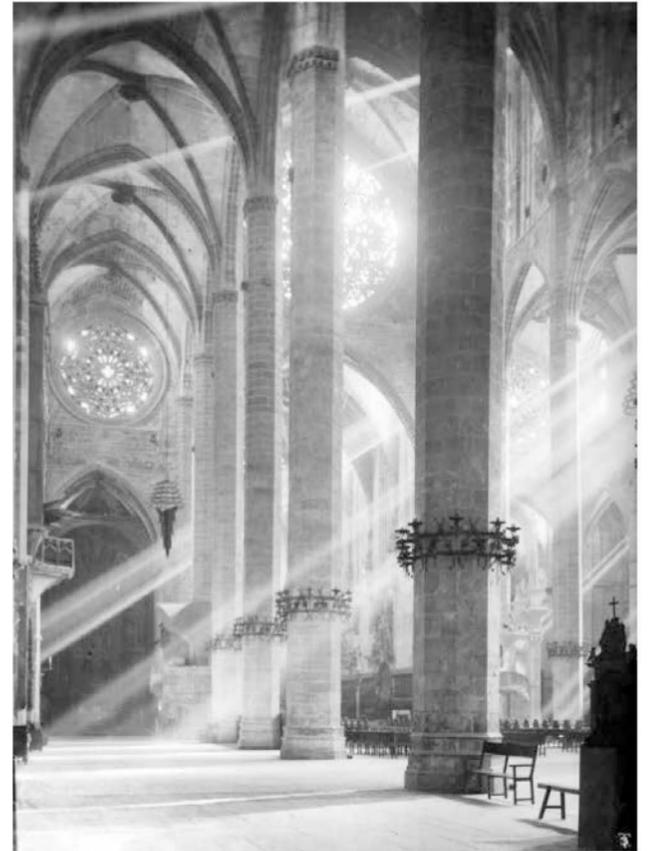
Al otro lado, a Noroeste, un jardín privado ha sido el espacio servidor de la Lonja. Los mercaderes utilizaron este espacio libre para complementar los usos del Colegio de la Mercadería, tales como un Oratorio y el Consulado de Mar. La fachada repite el esquema anterior reduciendo ligeramente las medidas de su portal principal, sobre el cual reposa una escultura de la Virgen.

Uno de los dos lados largos se orienta a Noreste y se abre a una estrecha calle de Ciutat. Dos grandes portales, de 5,30 m de ancho y 8,75 m de alto cada uno, se abren al exterior y consiguen una continuidad entre la calle y el interior del edificio. Estos portales se debían abrir a la ciudad ciertos días significativos y recuerdan a los soportales de los mercados, calles, alhóndigas, pórticos...

El otro lado largo, orientado a Suroeste al mar, se abre con dos ventanas similares a las de los lados cortos. Estas grandes ventanas son los únicos huecos que interrumpieron el lienzo de muralla a mar durante más de 300 años.

La Lonja definió el frente de la ciudad hasta finales del siglo XVIII, cuando la construcción de la nueva muralla la ocultó hasta 1873, inicio de la demolición de ésta.

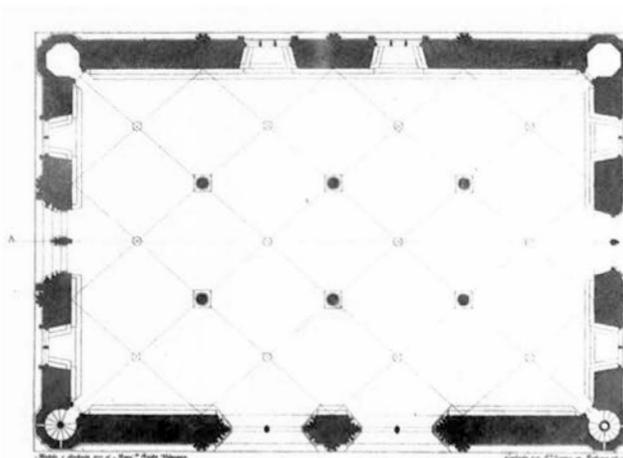
En cuanto al espacio interior, Sagrera mantiene la voluntad de conseguir una gran sala concebida como un espacio único. Además, el Mestre consigue una mayor fluidez del



▲ Fig. 5 Fotografía Interior de la Seu de Mallorca. Anónimo.

espacio, despojándolo de todo aquello redundante de la Seu como son basamentos, capiteles, cornisas, pilastras adosadas al muro, etc..., quedándose únicamente con los elementos necesarios para sostener el edificio.

Con todo esto, Sagrera construye una gran sala de piedra de Santanyi, de 36 metros de largo, 24 metros de ancho y 16 metros de alto, formada por tres naves en el lado corto y cuatro en el largo (fig. 6,7 y 8). Todas ellas tienen la misma altura y están soportadas por seis finos pilares de 76 cm. Estos nacen directamente de la cimentación, que emerge hasta el pavimento, para enseguida empezar a entorcharse mediante la figura del octógono hacia la nave central. El fuste se adelgaza, pasadas las dos primeras hieladas, y se dirige a recibir el enjarje<sup>13</sup>. El encuentro entre el fuste helicoidal y el enjarje se realiza primando la llegada de las jarjas sobre la espiral que queda entrecortada (fig.9). De cada pilar salen ocho delgados nervios que soportan una cubierta blanca, de piedra de Solleric, construida mediante doce bóvedas de crucería. Los nervios que soportan las bóvedas al llegar al muro se funden en él, uno a uno hasta desaparecer (fig. 1).

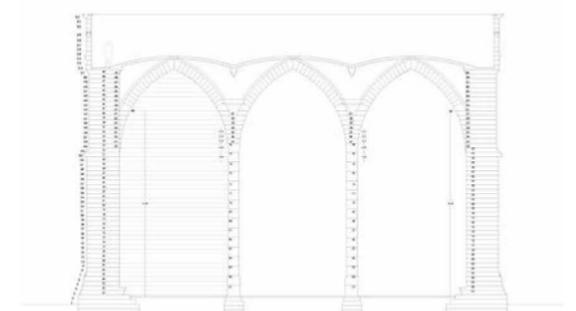


▲ Fig. 6

▼ Fig. 8

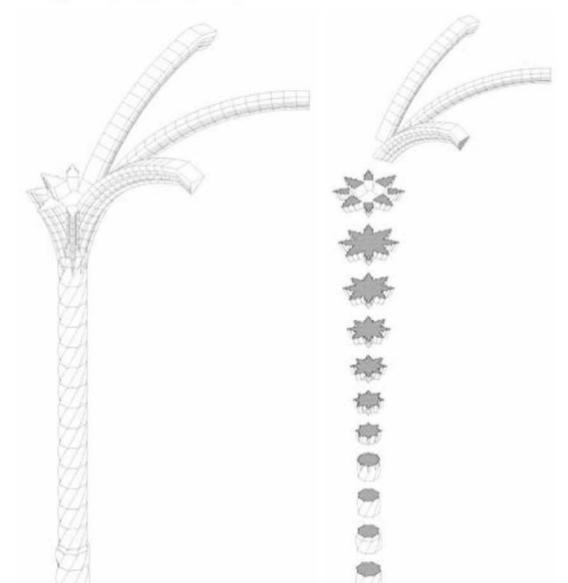


Fig. 6 Planta de la Lonja dibujada por Isidro Velázquez en 1813.  
Fig. 7 Sección con la modulación a través de la piedra de Santanyi.  
Fig. 8 Fotografía de Gabriel Ramón.  
Fig. 10 Dibujo de pilar, encuentro con nervios y nervios.  
Fig. 11 Descomposición del pilar en las piezas que lo conforman.



▲ Fig. 7

▼ Figs. 10 (izq.), 11 (dcha)



El muro perimetral al llegar al suelo le recibe un banco corrido, que queda fragmentado por las puertas. En cambio, cuando se encuentra con las ventanas se va deshaciendo en pedaños, para volver a convertirse en los bancos que acompañan al *festejador* (fig. 8).

Otro aspecto que participa de este espacio continuo, es la piedra de Santanyí. Esta piedra cálida de arena pulida se presenta en el interior de la Lonja como un gran lienzo y no como piezas autónomas. Ello se debe a que el edificio está modulado a partir de una pieza tipo de 30,5 cm de alto<sup>14</sup>, 45 cm de profundidad y un largo variable<sup>15</sup> (fig. 7). Esta modulación construye un interior de líneas paralelas y equidistantes, un equilibrio que acentúa la textura y el color de la piedra y no el despiece de ella.

El aparejo se realiza con juntas de 2 mm, rellenas con yeso, que eran repasadas con una herramienta que rasgaba la superficie y dejaba unas hendiduras que diluía la junta con la textura de la piedra, consiguiendo la continuidad de ésta. Sagrera además evitaba hacer juntas en las esquinas, donde no puede diluir la junta y es un punto débil que tiende a agrietarse.

En la página anterior se presentan unas láminas que descomponen estos elementos pieza a pieza, similar a las planillas que debieron ser utilizadas para construir el edificio (figs. 10 y 11).

En definitiva, la Lonja es una idea de espacio único y continuo, conseguido por medio de la construcción. Los elementos que lo conforman no aparecen aislados, sino que están entrelazados unos con otros y es la conjunción de estos que otorga el aspecto final del edificio. Es un edificio fascinante por su sencillez y pionero en su construcción.

<sup>1</sup> Fragmento de la memoria de: "La primera iglesia de Vistabella". Josep Maria Jujol, publicada en "Lo Missatge del Sagrat Cor de Jesús", mayo 1923.

<sup>2</sup> Nombre que recibía la ciudad hasta que Felipe V instaura el nombre de Palma con los Decretos de Nueva Planta.

<sup>3</sup> Barceló Crespi, Maria. El raval de mar de la Ciutat de Mallorca, Ed. Leonard Muntaner, Palma, 2012. Pág. 35.

<sup>4</sup> "Así como la generación de Donatello se cansó en Florencia de las sutilezas y refinamiento del estilo gótico internacional y aspiró a crear figuras más vigorosas y austeras, también un escultor de más allá de los Alpes se esforzó por lograr un arte más lleno de vida y más realista que el de las delicadas obras de sus predecesores. Este escultor es Claus Sluter, que trabajó entre 1380 y 1400 en Dijon, capital entonces del próspero y opulento ducado de Borgoña" E.H. Gombrich. Historia del Arte.

<sup>5</sup> Jorn Utzon construyó dos casas Mallorca, en las cuales utilizó la piedra de Santanyí para el pavimento y la piedra de marés para muros y pilares.

<sup>6</sup> Una breve definición de la geología de Mallorca nos explica las diferentes formaciones de piedra arenisca. Mallorca está formada por dos sierras la de Tramuntana y la de Levante. Entre ellas circulaba un mar bajo el cual fueron depositándose conchas de moluscos, dando lugar a una gran plataforma de piedra arenisca que emergió por la bajada del mar. Esta piedra arenisca recibe en nombre popular de *pedra de marés*. En cambio, una parte concreta del levante mallorquín se formó por medio de lagunas de coral, dando lugar a la llamada *pedra de Santanyí*.

<sup>7</sup> "Primeramente, cuando un maestro ha hecho la traza de una capilla cuadrada, ha de procurar sacar las plantillas de los enjarjes, y mirar con la cana la medida de cada una; después ha de tomar la medida de la clave; y este cuidado se debe a que el enjarje y la clave son piezas extraordinarias y es necesario tomar las medidas para darlas al que extrae de la cantera (piedra de santanyí); todo lo demás, por ejemplo, la piedra del arco principal, los formeros y ojivos y la plomería, es piedra ordinaria que no ha de menester tanta precisión (piedra de marés)". Joseph Gelabert, 1653.

<sup>8</sup> Guillem Sagrera fue maestro mayor de la Seu desde 1420 hasta 1447.

<sup>9</sup> "A través del espejo", tesis doctoral de Xomeu Mestre.

<sup>10</sup> De entre todos los edificios de arquitectura romana destaca el Panteón de Roma, un gran espacio interior vacío.

<sup>11</sup> La Seu de Mallorca se diferencia de las catedrales del gótico francés por la configuración de su espacio interior. En el gótico francés, el espacio interior está formado por tres naves, pero prima el espacio de la nave central respecto las laterales. En cambio en la Seu las tres naves configuran un espacio único.

<sup>12</sup> "Festejador: Pedris que hi ha a cada costat de finestra, en les cases antigues, per a seure-hi i conversar". Diccionari Català-Valencià-Balear. F. Borja Moll.

<sup>13</sup> "Jarjamento, jarjas o enjarje: Arranque común de los diversos nervios que concurren a un mismo apoyo en una bóveda de crucería, construido por sillares separados por lechos horizontales." Enrique Rabassa Díaz, 2000. (pág.365).

<sup>14</sup> El sistema de medida adoptado en la Lonja viene definido en el contrato y es a partir de la cana de Montpellier.

<sup>15</sup> El largo variable quedaba a criterio del cantero para un mejor rendimiento del material en cantera.

**ABSTRACT.** Entender la Lonja es entender los inicios de nuestra modernidad. Se acabaron las construcciones centenarias y el poder dual de reyes y obispos. Un nuevo colectivo entra y acompañará a las artes hasta los inicios del siglo XX, estos son los mercaderes y los comerciantes que se hicieron fuertes durante los siglos XIII y XIV, y piden pertenecer al gobierno y tener un edificio que les represente.

La Lonja de Mallorca es un edificio del siglo XV emplazada en *Ciutat de Mallorca* en un antiguo barrio extramuros, el Raval de Mar. Guillem Sagrera, el autor del edificio, es de una generación de artistas que nació a finales del siglo XIV y desarrolló su práctica al final de un ciclo e inició un nuevo modo de hacer.

Aprendieron los oficios del siglo XIV pero trabajaron con las nuevas condiciones del siglo XV. Conocían la geología del territorio, la talla de la piedra en canteras, el transporte, la labra de ésta, el arte de montar, la construcción de cimbras de madera para la construcción de bóvedas, el levantamiento de éstas y otras tantas cosas más.

La Lonja del Colegio de la Mercadería no solo será el nuevo edificio que los represente, sino también un nuevo modo de construir la ciudad y de concebir el espacio interior.

Palabras clave: Lonja; Sagrera; Mallorca.

**Francisco Cifuentes es profesor de Proyectos y Dibujo en la Escuela de Arquitectura de Reus (URV) desde el 2008. Actualmente realiza la tesis doctoral sobre "La Lonja de Guillem Sagrera".**

# El viaje y el arquitecto

Artículo seleccionado de entre los recibidos al *Call for papers*

**Alfredo Baladrón**

Recibido 2014.05.24 :: Aceptado 2014.05.26

## 1. El "Grand tour", una fuente de experiencias de arquitectura.

*«Este viaje maravilloso no responde al deseo de formarse falsas ideas sobre mí mismo, sino al de conocerme mejor. Cuando llegué aquí, no aspiraba a nada. Y ahora sólo persigo que nada siga siendo para mí un mero nombre, una simple palabra. Quiero ver y descubrir con mis propios ojos todo aquello que se considera bello, grandioso y venerable».*

Johann Wolfgang von Goethe<sup>1</sup>

Como en un salto al vacío desde los confines del mundo supuestamente conocido, hacia las ignotas aguas del mar abierto, a lo no ya definido, el viaje nos lanza a otras posibilidades de vida, a ensanchar los límites de lo posible. Al igual que un niño, el viajero "mira" con todos los poros de su piel, recopilando imágenes, olores, sonidos, texturas, sabores. Se zambulle en la vivencia de la experiencia que pasará a formar parte de él mismo, de su memoria, y que dará forma a su imaginación. La percepción, la memoria y la imaginación están en constante interacción<sup>2</sup>. Puede decirse entonces, que las raíces de nuestro entendimiento residen en nuestra propia vida, y son las experiencias personales y biográficas, la base del proceso creativo y, por lo tanto, de los proyectos de arquitectura<sup>3</sup>. El viaje, como un periodo intenso de experiencias y sensaciones, da forma a nuestro propio ser, llegando a poder transformar completamente la vida.

A partir de mediados del siglo XVII, entre los jóvenes de la burguesía inglesa, se popularizó la realización de un viaje que completara su formación viajando hasta las raíces de la cultura occidental, un viaje que les pusiera en contacto con las élites de otros países y les sirviera para enfrentarse a lo desconocido. Estos viajeros ilustrados buscaban la precisión, la racionalidad y el conocimiento objetivo. Si algo distinguió el Grand Tour que realizó J.W. Goethe a Italia<sup>4</sup> en 1786 de los de sus predecesores, fue la subjetividad, la emocionalidad y la interpretación de lo visto y lo vivido. A partir de entonces se puede entender el Grand Tour como un viaje espiritual, una exploración del viajero desde sí mismo, una vivencia de la otredad, una externalización de la curiosidad y aceptación del azar, la sorpresa y hasta el infortunio.

Para completar la formación de los arquitectos – del mismo modo que la de los artistas- la experiencia del Grand Tour se convirtió en fundamental. Cabe preguntarse si la historia del Arte y la Arquitectura que hoy conocemos sería la misma sin la existencia de estos viajes iniciáticos. Al igual que J.W. Goethe, muchos son los arquitectos que reconocen que estos viajes transformaron su vida y su obra. Los británicos del siglo XIX, como John Soane, John Ruskin o Charles Rennie Mackintosh, no concebían concluida su formación sin el "Grand Tour". Por citar algunos viajes que han influido en la arquitectura contemporánea cabe recordar que Adolf Loos viajó a observar la nueva arquitectura en Estados Unidos en 1893; Frank Lloyd Wright lo hace a Japón en 1905 y a Europa en 1909; Erik Gunnard Asplund lo hace por Italia y el norte de África en 1913; Alvar Aalto en 1921 viaja por Europa justo después de graduarse y antes de abrir su estudio profesional; Walter Gropius lo hace en 1928, tras renunciar a su cargo de Director de la Bauhaus de Dessau; etc. En 1911, Le Corbusier realizaría su importante viaje a Oriente que marcaría el resto de su carrera. En su caso, dado el cuidadoso mimo con el que su obra quedó catalogada, se puede plantear una revisión de su obra relacionando directamente los viajes que realizó a lo largo de su carrera y su obra arquitectónica, pictórica y escultórica.

## 2. Los viajes de Le Corbusier y su arquitectura.

Todos los viajes de Le Corbusier están acompañados por la publicación de libros, lo que permite analizar la evolución de su obra desde la perspectiva de los viajes. En 1912, tras sus años de formación con Charles L'Eplattenier y Auguste Perret, realiza un viaje a Alemania becado por instituciones de su ciudad natal. Este viaje fue recogido en el libro *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux de Fonds 1912. Esta beca le sirvió para costear el Gran Tour que realizó en 1911, junto con su amigo Auguste Klipstein, que les llevó hasta Estambul, Grecia e Italia. Este viaje fue decisivo para su obra por todas las experiencias que en él vivió. En los años posteriores, numerosas publicaciones dieron forma a sus primeras hipótesis que quedaron recogidas en el libro *Vers une architecture*, París 1923. Tras este viaje y sus largas e intensas secuelas, otros viajes servirían al ajuste de las hipótesis iniciales; en 1928-1929, el viaje a Sudamérica, en él descubre la plasticidad del paisaje de Rio de Janeiro gracias a los vuelos junto a Saint-Exupéry; en 1930, el primer viaje a Argel, que le ayudaría a formular por primera vez la idea de una relación «acústica» con el lugar; en 1935, el viaje a Nueva York, que le serviría para encontrar la escala del rascacielos en el Rockefeller Center y el parque urbano en Central Park. *Precisiones* (1929), *La Ville Radieuse* (1933) y *Cuando las catedrales eran blancas* (1937) serán los libros de notas del viajero, el registro de su biografía artística. Estos viajes le sirvieron para abandonar definitivamente la repetición isotropa de rascacielos y las escalas desmedidas de sus primeros proyectos. A partir de entonces, sus proyectos establecerán un diálogo con el paisaje, y se centrará en la búsqueda de lugares singulares con cierto dramatismo para ubicar sus rascacielos, ahora ya únicos. El *genius loci*, el lugar, pasará a ser determinante de los procesos de conformación de los proyectos frente a la universalidad de las primeras propuestas<sup>5</sup>.

*A partir de mediados del siglo XVII, entre los jóvenes de la burguesía inglesa, se popularizó la realización de un viaje que completara su formación viajando hasta las raíces de la cultura occidental, un viaje que les pusiera en contacto con las élites de otros países y les sirviera para enfrentarse a lo desconocido.*

En 1939, en el proyecto Obus E de Argel, Le Corbusier cree encontrar el contexto adecuado para recoger sus experiencias previas. Un lugar con cierto dramatismo, gracias a la topografía y su situación entre el mar y la Kasbah, marca las decisiones principales del proyecto en cuanto a posición y a escala. El uso por primera vez del brise-soleil, no ya como artefacto técnico, sino como órgano expresivo, es el encargado de poner en relación el rascacielos con los estímulos del lugar, de establecer un diálogo a través de un lenguaje de sombras que se hace «eco» de la topografía natural y artificial, en una metáfora acústica que Le Corbusier buscará a partir de entonces. Asimismo, la plasticidad, masividad y textura del hormigón dará pie a una nueva deriva en la biografía artística de Le Corbusier. En el proyecto de Argel, el objeto arquitectónico ha encontrado un equilibrio entre maquinismo y sensibilidad artística, hasta entonces irresuelto, que anuncia los proyectos de su última etapa, Marsella (1947-1952), Ronchamp (1950-1955) y Chandigarh (1950-1965)<sup>6</sup>.

v Fig. 1 Le Corbusier en la Acrópolis

