

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 alto¹⁴, 45 cm de profundidad y un largo variable¹⁵ (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.

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

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

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

⁴ "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.

⁵ 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.

⁶ 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*.

⁷ "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.

⁸ Guillem Sagrera fue maestro mayor de la Seu desde 1420 hasta 1447.

⁹ "A través del espejo", tesis doctoral de Xomeu Mestre.

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

¹¹ 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.

¹² "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.

¹³ "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).

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

¹⁵ 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 Goethe¹

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 interacción². 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 arquitectura³. 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 Italia⁴ 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.

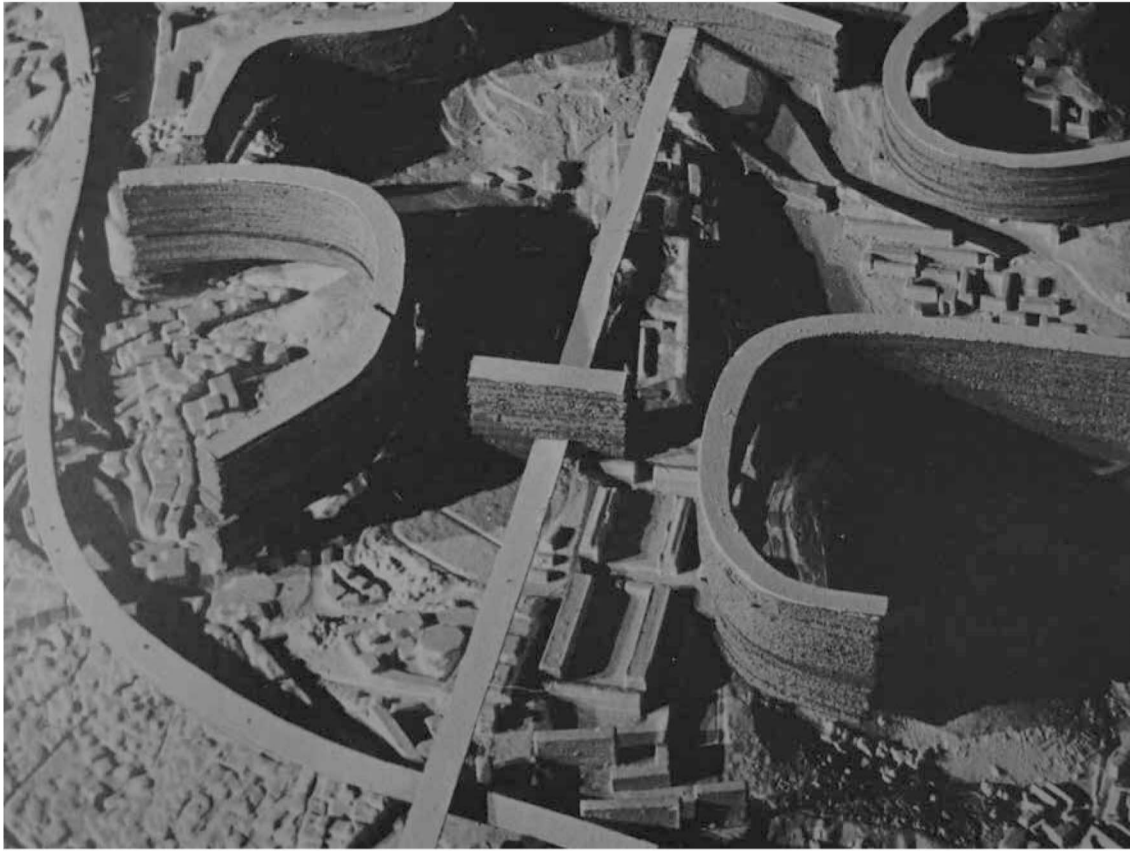
Todos los viajes de Le Corbusier están acompañados por la publicación de libros, lo que permite analizar la evolución de su obra desde la perspectiva de los viajes. En 1912, tras sus años de formación con Charles L'Eplattenier y Auguste Perret, realiza un viaje a Alemania becado por instituciones de 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 isótropa 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 propuestas⁵.

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)⁶.

v Fig. 1 Le Corbusier en la Acrópolis





▲ Fig. 2 Proyecto Obus, Argel. Le Corbusier, 1939

3. Le Corbusier y el Acrópolis. La emoción en la arquitectura.

"Acción de la obra (arquitectura, escultura o pintura) sobre su entorno: ondas, gritos o clamores (el Partenón en la Acrópolis de Atenas), los trazos que brotan como por radiación, como accionados por un explosivo; el lugar, próximo o lejano, se ve sacudido, afectado, dominado, acariciado. *Reacción del medio*: los muros de la obra, sus dimensiones, el lugar con el peso diverso de sus fachadas, las extensiones o las pendientes del paisaje y hasta los horizontes desnudos de la llanura o los crispados de las montañas, todo el ambiente influye sobre ese lugar donde se halla la obra de arte, signo de una voluntad humana, a la que impone sus profundidades o sus salientes, sus densidades severas o vagas, sus violencias y suavidades. Se presenta un fenómeno de concordancia, exacto como una matemática, verdadera manifestación de acústica plástica, si se nos permite denominar así a uno de los órdenes de fenómenos más sutiles, portador de alegría (música) o de opresión (el estruendo)"⁷.

En septiembre de 1945, con el mundo en ruinas a causa de la Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier redacta el artículo "*L'espace indicible*"⁸ en el que se manifiesta la transformación anteriormente expuesta a través de sus viajes. El contenido del texto aborda el tema de la apropiación del espacio a través del urbanismo, la arquitectura, la pintura y la escultura. Todas las disciplinas trabajan el espacio y su fin es la búsqueda de la emoción estética mediante la armonía, la acústica plástica. El texto, y los conceptos en él vertidos, acompañaron a Le Corbusier hasta el final de su vida. Libros, exposiciones, notas a lo largo de veinte años hacen continua referencia al concepto de *Espacio Inefable*. Incluso existe un borrador manuscrito de un libro con el mismo título que nunca llegó a ver la luz. Por ello, se abre un nuevo punto de vista desde el que enfocar la obra de Le Corbusier a partir de estos conceptos y su vinculación con los viajes, especialmente aquel viaje iniciático de 1911. Resulta significativo que Le Corbusier utiliza su vivencia en el Partenón en 1911 para ilustrar los conceptos de apropiación del espacio, resonancia, acústica plástica y emoción estética. El descubrimiento de la Acrópolis y del Partenón fue una de las impresiones más fuertes de su juventud y permanecería en las garras de esta impresión hasta el final de sus días. Su interés por Grecia nació gracias a sus maestros L'Eplattenier, Perret y Behrens, así como a través de la obra de Violet Le Duc y K.F. Schinkel. Tal como escribe a William Ritter, se despertó en él una esperanza en Atenas⁹. Llegó a Atenas en Septiembre de 1911 tras haber pasado por Viena, los Balcanes y Estambul. Durante las tres semanas que estuvo en la capital Griega, utiliza todos sus recursos, textos, dibujos, acuarelas o fotografías, para capturar la belleza del lugar. En sus obras posteriores se pueden encontrar reflejos de la experiencia vivida allí, como la presencia rotunda del prisma puro que es el Partenón dominando el paisaje en lo alto de la colina; la relación cosmogónica del lugar entre el suelo, el cielo y el horizonte, gracias al aislamiento de su entorno dado por la elevación de esa gran plataforma que es la Acrópolis; el aparente desorden de los edificios de la colina; o la escenografía del recorrido poniendo de manifiesto la sublime relación con el paisaje y entre los edificios mismos¹⁰.

El prisma puro.

El cuadro que pintó en 1918, *Le Cheminée*, es un claro paralelismo con la Acrópolis y el Partenón. Un enigmático cubo blanco que se refleja sobre la superficie horizontal de la repisa de la chimenea, dialoga compositivamente con el espacio vacío dejado a la derecha del cuadro, y los dos libros representados a la izquierda del prisma puro. Su arquitectura también se transformó abandonando el pintoresquismo de las primeras obras, en las que se buscaba la fragmentación de los volúmenes, tendiendo de nuevo hacia el prisma como en la Villa Stein.

El cielo.

Obras como el ático del apartamento de Charles de Beistegui o la cubierta de la *Unité d'habitation*, replican el espacio de la

Acrópolis planteando un espacio cuyo techo es el cielo mismo y el horizonte es el paisaje lejano como si se estuviera en la cubierta de un gran barco.⁹

El desorden aparente.

De nuevo la cubierta de la *Unité d'habitation*, así como otros ejemplos como el Palacio de los Soviets, el Mundaneum, el Centrosyus, el Palacio de Naciones de Ginebra e incluso la planta baja del Pabellón Suizo de París o el plan de Chandigarh estuvieron influenciados por el aparente desorden que Le Corbusier percibió en la Acrópolis y también en otros viajes, como aquel a la *Piazza dei Miracoli* de Pisa. Los elementos se disponen sobre una superficie horizontal creando relaciones entre sí y con el entorno, generando un espacio unitario.

La escenografía.

La descripción escenográfica del sitio que recogió en su cuaderno de viaje transmite lo emocionalmente impactante que fue esta experiencia. Desde sus primeros proyectos estuvo presente la *promenade architecturale* como elemento generador del espacio. Esta escenografía encontró un paralelismo directo con el Partenón en la obra de Ronchamp por la aproximación por el camino ascendente, la presencia diagonal en lo alto de una colina, o los recorridos alrededor y dentro del edificio. Cincuenta años separan al *Grand Tour* de Le Corbusier de la publicación del libro *Le Voyage d'Orient*. En julio de 1965, revisa las notas de aquel viaje apenas añadiendo unas frases. Un mes después, Le Corbusier encontraría la muerte en su nado diario en el Mediterráneo. Podría decirse que en este libro, en este viaje, comienza y termina una vida dedicada a la arquitectura y marcada profundamente por una experiencia.

"El Partenón. He aquí la máquina de conmove. Entramos en una mecánica implacable. No hay sistema de símbolos unido a estas formas: estas formas provocan sensaciones categóricas; no hay necesidad de una clave para comprender. Es brutal, in-

tenso, muy dulce, muy fino y muy fuerte. ¿Y quién ha hallado la composición de estos elementos? Un inventor genial. Estas piedras se hallaban inertes en las canteras del Pentélico, informes. Para agruparlas de este modo, no había que ser ingeniero, había que ser un gran escultor"¹¹.

Como decía Aby Warburg en el *Atlas Mnemosyne*, nuestra memoria es una máquina para pensar y recordar imágenes, creando correspondencias entre recuerdos y experiencias vividas, evocando analogías, asociando libre y salvajemente aquellas imágenes que han quedado grabadas en nosotros, imágenes arquitectónicas, espaciales, sensoriales. Los viajes son una fuente de experiencias y recuerdos que quedan grabadas en nuestra memoria. Imágenes que podemos hacer revivir en nuestro espíritu y que nos pueden ayudar a encontrar y crear unas nuevas imágenes.

¹ GOETHE, J.W., *Viaje a Italia*.

² PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006.

³ ZUMTHOR, Peter, *Pensar la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004.

⁴ GOETHE, J.W., op. Cit.

⁵ LE CORBUSIER, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds, 1912.

⁶ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, París 1923. ABALOS, Iñaki, "Le Corbusier, naturaleza y paisaje" En: *Doblando el Ángulo Recto, 7 Ensayos en torno a Le Corbusier*, Ediciones Arte y Estética, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.

⁶ *Ibid.*

⁷ LE CORBUSIER, *L'Espace indicible*, en "L'Architecture d'aujourd'hui" 1946, número especial "Art", pp.9-17; Le Corbusier, manuscrito, 13 Septiembre 1945, FLC, B3.7.210-224; mecanografiado, FLC, B3.7.239-246; mecanografiado con notas manuscritas, FLC, B3.7.507-511 y mecanografiado, FLC, B3.7.255-274.

⁸ LE CORBUSIER, *El espacio inefable* en "Minerva" Revista del Círculo de Bellas Artes, número 2.06, 2006. Texto original traducido al castellano por Marisa Pérez Molina.

⁹ LE CORBUSIER, Carta a William Ritter, 10 de septiembre de 1911, FLC R3-18-106, citado por COHEN, Jean-Louis en "Vers une Acropole, d'Athènes à Ronchamp". En: *L'invention d'un architecte*, FLC, París, 2011.

¹⁰ LUCAN, Jacques, *Acropole; tout a commence là...* en "Le Corbusier, une encyclopedie", Centre Pompidou, París, 1987.

¹¹ 11. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, París 1923.

ABSTRACT. A lo largo de la historia, la formación del arquitecto ha venido acompañada por el viaje. El "*grand tour*" completaba, inicialmente, los conocimientos de historia y composición, pero servía, a su vez, como una fuente de experiencias que acompañarían al arquitecto a lo largo de su vida y obra. El hecho mismo de viajar supone una deslocalización, una tabula rasa en la que los sentidos se despiertan y agudizan, haciendo del sujeto una caja de resonancia sensible que permite una profunda asimilación de lo percibido que alimenta su imaginario. Percepción, memoria e imaginación están íntimamente ligadas. Dado que el arquitecto tiene una habilidad innata de recordar e imaginar espacios, el viaje constituye una fuente de experiencias y emociones que dan forma a su memoria.

La obra de Le Corbusier está marcada por sus viajes. Es posible definir su arquitectura, pintura y escultura por medio de sus visitas a Argel, Rio de Janeiro, Nueva York, India o Italia. Pero si hay una que sinteticamente mejor todas ellas, quizás ese sea el viaje a Oriente de 1911, y fundamentalmente la visita a la Acrópolis de Atenas. Le Corbusier definió el Partenón como una máquina de conmove y le sirvió, años más tarde, para definir el concepto de "Espacio inefable", cúspide de la emoción plástica. El artículo trata de mostrar de qué forma afectó a la arquitectura de Le Corbusier esa visita al Partenón, analizando su experiencia y la evolución del recuerdo de la misma a lo largo de su vida.

Palabras clave: Le Corbusier; Espacio inefable; memoria.

Alfredo Baladrón Carrizo es arquitecto por la UPM ETSAM, colaborador en Nieto Sobejano Arquitectos desde 2006 y miembro del colectivo .i. En la actualidad prepara su tesis acerca del Espacio Inefable.

▼ Fig. 3 *Le cheminée*, Le Corbusier 1918

