



arquitectura, símbolo y modernidad

ARQUITECTURA, SÍMBOLO Y MODERNIDAD

Edición a cargo de
Daniel Villalobos Alonso, Iván Rincón Borrego y Sara Pérez Barreiro

ARQUITECTURA, SÍMBOLO Y MODERNIDAD

Darío Álvarez Álvarez, Juan Carlos Arnuncio Pastor, Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga
Ignacio Feduchi Benlliure, Juan Millares Alonso, Ramón Rodríguez Llera,
Daniel Villalobos Alonso, José María Jové Sandoval, Jairo Rodríguez Andrés,
Sara Pérez Barreiro, Cecilia Ruiloba Quecedo, Iván Rincón Borrego, Alberto López del Río,
Nieves Fernández Villalobos, Andrés Jiménez Sanz, Óscar Miguel Ares Álvarez,
Carlotta Torricelli, Daniel Fernández-Carracedo Pérez, Silvia Cebrián Renedo,
Leonardo Tamargo Niebla, José Ramón Sola Alonso, Daniela V. de Freitas Simões,
Paula André, Fátima Filipe, Carlos Caetano, Eusebio Alonso García,
Enrique Jerez Abajo, Carlos Rodríguez Fernández, Sagrario Fernández Raga,
Esther Escribano Rivera, Miguel Ángel Rosique Valverde, Sergio Walter Martínez Nieto,
Noelia Galván Desvaux, Marta Alonso Rodríguez, Rodrigo Almonacid Canseco,
Marta Úbeda Blanco, Daniel Dávila Romano, Salvador Mata Pérez, Yolanda Martínez Domingo

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, nису préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright

Arquitectura, Símbolo y Modernidad / edición Daniel Villalobos Alonso, Iván Rincón Borrego y Sara Pérez Barreiro ; (et al.);.- Valladolid: Real Embajada de Noruega en España. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos; 2014. Cargraf, Valladolid.

566 p.: il. b. y n.; 22 x 22 cm.

ISBN: 978-84-617-3470-2

1. Arquitectura, Símbolo y Modernidad. I. Real Embajada de Noruega en España. II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. III. Villalobos Alonso, Daniel, Rincón Borrego, Iván, Pérez Barreiro, Sara ed. V. Álvarez Álvarez, Darío. VI. Arnuncio Pastor, Juan Carlos. VII. Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio. VIII. Feduchi Benlliure, Ignacio. IX. Millares Alonso, Juan. X. Rodríguez Llera, Ramón. XI. Villalobos Alonso, Daniel. XII. Jové Sandoval, José María. XIII. Rodríguez Andrés, Jairo. XIV. Pérez Barreiro, Sara. XV. Ruiloba Quecedo, Cecilia. XVI. Rincón Borrego, Iván. XVII. López del Río, Alberto. XVIII. Fernández Villalobos, Nieves. XIX. Jiménez Sanz, Andrés. XX. Ares Álvarez, Óscar Miguel. XXI. Torricelli, Carlotta. XXII. Fernández-Carracedo Pérez, Daniel. XXIII Cebrián Renedo, Silvia. XXIV. Tamargo Niebla, Leonardo. XXV. Sola Alonso, José Ramón. XXVI. V. de Freitas Simões, Daniela. XXVII. André, Paula. XXVIII. Filipe, Fátima. XXIX. Caetano, Carlos. XXX. Alonso García, Eusebio. XXXI. Jerez Abajo, Enrique. XXXII. Rodríguez Fernández, Carlos. XXXIII. Fernández Raga, Sagrario. XXXIV. Escribano Rivera, Esther. XXXV. Rosique Valverde, Miguel Ángel. XXXVI. Martínez Nieto, Sergio Walter. XXXVII. Galván Desvaux, Noelia. XXXVIII. Alonso Rodríguez, Marta. XXXIX. Almonacid Canseco, Rodrigo. XL. Úbeda Blanco, Marta. XLI. Dávila Romano, Daniel. XLII. Mata Pérez, Salvador. XLIII. Martínez Domingo, Yolanda.

Procedencia de las fotos e ilustraciones: El origen y el propósito de esta publicación son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en ella proviene del material didáctico empleado en la actividad docente de los autores. En los distintos capítulos se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del "uso razonable" (*fair use*) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias y de investigación.

© de los autores

© 2014, de la edición

Real Embajada de Noruega en España

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid)

Diseño de portada: Daniel Villalobos

Maquetación: Iván Rincón Borrego.

ISBN: 978-84-617-3470-2

Depósito legal: D.L. VA-937-2014

Imprime: Cargraf, S.L.

ÍNDICE

Presentación	11
Daniel Villalobos Alonso	
Paisajes metafísicos contemporáneos	15
Darío Álvarez Álvarez	
La Arquitectura Moderna y la Técnica como Símbolo	31
Juan Carlos Arnuncio Pastor	
Templos del trabajo. El Edificio Larkin y los Edificios Johnson Wax de Frank Lloyd Wright	45
Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga	
El edificio Carrión. Capitol	61
Ignacio Feduchi Benlliure	
La arquitectura como lugar del crimen: El Pabellón de Barcelona	91
Juan Millares Alonso	
El Bosque Sagrado	101
Ramón Rodríguez Llera	
El Monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette. El muro simbólico de la “caja de los milagros”, principio y fin de recorridos	135
Daniel Villalobos Alonso	
El espacio como imagen de un país. Alvar Aalto y los pabellones de New York y Lapua	151
José María Jové Sandoval; Jairo Rodríguez Andrés	
Alvar Aalto, transfiguraciones simbólicas de la arquitectura nórdica	165
Sara Pérez Barreiro; Cecilia Ruiloba Quecedo	

El Monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette

El muro simbólico de la “caja de los milagros”, principio y fin de recorridos

Daniel Villalobos Alonso

“En la Tourette una gran pared al desnudo forma la parte norte de la iglesia..., cuando vemos por primera vez el edificio, el foco de nuestro campo visual se centra en un motivo que no tiene ningún especial interés intrínseco; un motivo que, aun absorbiendo la mirada, es incapaz de retener nuestra atención... Efectivamente, esa pared podría ser el gran muro de la presa que contuviese la reserva de energía espiritual. Y tal vez ésa sea su realidad simbólica.”

Colin Rowe, 1961¹.

“El acceso habitual es por el norte, y la primera impresión es la de un rectángulo ciego de hormigón que resulta ser el lateral de la iglesia... El muro ciego es la expresión poderosa y enigmática de una institución cerrada y exclusiva.”

William J. R. Curtis, 1986².

A lo largo de la breve pero intensa historia de la Arquitectura Moderna (1925-1965), nunca un muro de hormigón tomó un significado más simbólico que el que construyó Le Corbusier para la pared *norte* del monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette en Eveux-sur-Arbresle, Lyon (1957/60) (Fig. 1). Para los estudiosos del arquitecto, tanto fue el impacto que había causado su primera obra religiosa, la enigmática Capilla de Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp (1950)³, que esperaban ávidos la nueva respuesta del maestro a un segundo espacio religioso. Respuesta arquitectónica que comenzaba con un muro sombrío y ciego de hormigón gris,



1 Muro *norte* del monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette en Eveux-sur-Arbresle. Le Corbusier, 1957-1960. [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

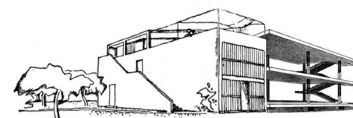
1. Colin Rowe, “La Tourette”, pp. 179 y 181. El texto se publica por primera vez en *Architectural Review*. 1961, con el título “Monasterio dominicano de La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyon”.

2. William J. R. Curtis, *Le Corbusier: ideas y formas*, p. 181.

3. Daniel Villalobos, “El Mito de la Capilla Notre-Dame-Du-Haut en Ronchamp”, pp.31-46.

2 Monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

3 Casas «Citrohan» (1920) y Domino (1914). [Montaje Daniel Villalobos]



4. Le Corbusier, *Mensaje*, p. 33.

5. Véase sobre esta doble referencia de tipologías propias de Le Corbusier a: Juan Antonio Cortés, *“La caja y el parasol, dos modelos recurrentes en la obra de Le Corbusier”*.

6. Tomamos aquí la definición de Le Corbusier para quien los forjados, suelos, constituían en sí mismo el mismo elemento, muros colocados en horizontal.

7. Nos referimos a un carácter simbólico a este espacio aporta la condición del ritual religioso que se desarrolla en su interior. Recordemos que, asimismo en 1957, Le Corbusier utilizará esta idea de *“La Boîte à Miracles”*, para el espacio del teatrillo de 540 localidades proyectado para el Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente en Tokio. Ver: Le Corbusier, *Oeuvre complète 1957-1965*, pp.182-191.

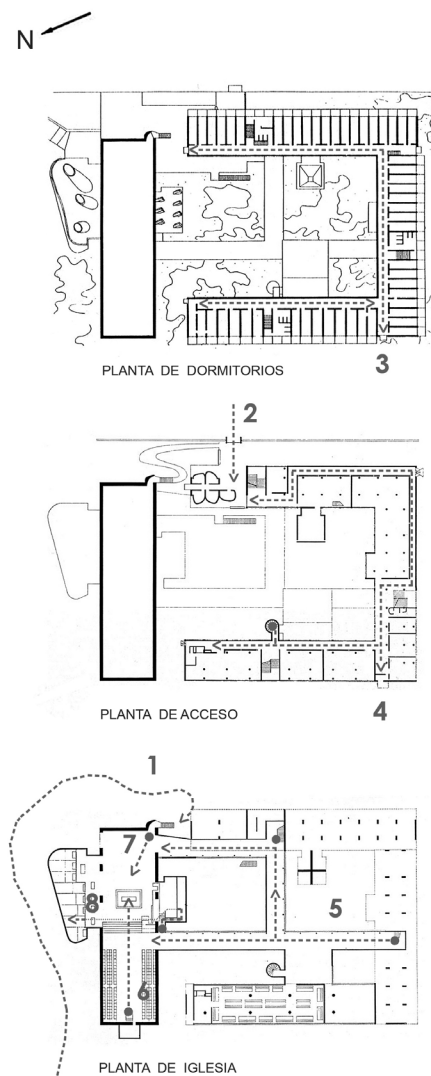
mal encofrado, que recién terminado el edificio, para Colin Rowe tras su contemplación, constituyó el centro de su artículo en torno a “La Tourette”. Sobre el aspecto, condiciones formales, referencias tipológicas... etc., discurrieron sus análisis como cauce del trabajo, llegando a orientar convenientemente las reflexiones de William J. R. Curtis respecto a esta obra en el capítulo “Formas sagradas y connotaciones antiguas”, de su obra *Le Corbusier: ideas y formas*. En nuestro trabajo toma una condición añadida al considerarlo, además del primer elemento formal de presencia arquitectónica, como el comienzo y final de una serie de recorridos arquitectónicos, ocho en total, que Le Corbusier controló con mano maestra, “circulación arquitectónica” que, tanto fuera como dentro del edificio, para él constituían la vida o la muerte de la emoción, de la sinfonía arquitectónica únicamente interpretada “a medida que nuestros pasos nos llevan, nos sitúan y nos desplazan, ofreciendo a nuestra vista el paso de los muros o de las perspectivas, lo esperado o lo inesperado...”⁴.

Ante los ojos del visitante con devoción religiosa, o únicamente peregrino de la arquitectura, el muro le recibe como cabeza del gran edificio enclavado en lo alto del valle, una gran masa gris entre la intensidad del color azul de su cielo habitual y la gama de verdes de la ladera, como un muro que oculta y cierra la vida aislada del mundo que discurre al interior. Sin color, como en todo el exterior del monasterio, el muro señala el primer elemento de la edificación, la iglesia separada unos pocos metros del resto del conjunto monacal: dos partes conectadas en sus cubiertas mediante un puente a modo de paso elevado. Sendas piezas de un conjunto, necesariamente

retraídas por sus distintas condiciones funcionales y formales, son sus dos diferentes respuestas arquitectónicas, e incluso contradictorias entre sí, que pusieron de manifiesto las referencias a los dos tipos propios que constituyeron la base de la obra de Le Corbusier: las Casas Domino (1914) y «Citrohan» (1920/primer esbozo)⁵. Tipos que se definieron mediante dos sistemas estructurales inversos: muros horizontales⁶ de hormigón para el primero, y verticales en el segundo -que nos recuerdan las posiciones de la fichas del juego del Dominó (verticales para las no mostradas y horizontales para las ya jugadas)-, causarán las condiciones antitéticas de las dos piezas monacales. La edificación con los usos no rituales es diáfana, esponjada, de apariencia hueca, liviana, abierta, variada, horizontal, estratificada y suspendida sobre el suelo; la de la iglesia es una síntesis de contradicciones con esta primera, ya que es opaca, compacta, de apariencia maciza, pesada, cerrada, uniforme, vertical, continua y enclavada en el terreno. Condiciones que consecuentemente terminarán en la exaltación o negación, según en qué parte del edificio, de los cinco puntos de la arquitectura moderna presentados por Le Corbusier en 1926 (Figs. 2 y 3).

La suma de imágenes contradictorias se muestra al visitante en la cercanía al edificio. Es el principio del *primer recorrido arquitectónico, ritual-procesional*, que a lo largo de la senda le encauza desde la parte baja del valle en un ascenso, paseo serpenteante desde el noroeste del monasterio (Fig. 4). Cerca del edificio es donde el muro norte de la iglesia le guía hacia la esquina noreste, mediante la falsa fuga que crea el apoyo inclinado de ese muro con el remate de su cubierta, asimismo en pendiente contraria [*primera contradicción en la aplicación de los cinco puntos: la negación de la cubierta plana en la iglesia respecto al resto monacal*], cuya visual entre los límites superior e inferior, dirige al peregrino hacia el lado del campanario enclavado en lo alto del muro sur de la iglesia, hasta su entrada allí situada. La iglesia, un espacio definido mediante una caja, la materialización simbólica de la “*La Boîte à Miracles*” que Le Corbusier había dibujado en 1948⁷.

El recorrido del peregrino concluye en su interior al que ha llegado tras recorrer el sendero cercano al muro de hormigón,



4 Plantas de recorridos del monasterio de La Tourette [Montaje Daniel Villalobos]

5 Fachadas *sur* del monasterio de La Tourette
[Fotos Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

6 Fachadas *este* del monasterio de La Tourette [Fotos Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]



esquivando un gran volumen que, como un inmenso riñón, permanece adosado al muro. Ninguna apertura, ventana o puerta, únicamente una grieta horizontal en el muro a modo de lucernario interior y tres cañones que introducen la luz desde la cubierta vegetal de ese cuerpo, cuya orientación conecta su “enigmático” interior hacia posiciones celestes en solsticios y equinoccios. Pero éste es sólo el primero de los recorridos, el de acceso procesional al templo.

Si en vez de acceder a la iglesia, decidiéramos adentrarnos al interior del monasterio, daría comienzo un *segundo recorrido, trascendental* en la vida de quien resuelve adherirse a la comunidad dominica, una institución cerrada y exclusiva -como la definiría William J. R. Curtis en 1986-, decisión de la voluntad del futuro monje a seguir una vida aislada del mundo y retirada de la sociedad laica (Fig. 4). Y únicamente éste es su acceso (salvo entradas de servicio), ya que toda esta segunda parte del

monasterio, que cierra en “U” los otros tres lados del de la iglesia, se eleva respecto del suelo. Desde más de diez metros, hasta unos pocos centímetros en la parte donde la pendiente de la ladera se acerca más a la cota de acceso, la masa de hormigón y cristal del complejo edificio monacal permanece separada del suelo (Figs. 5 y 6). Es un ejemplo del mito del edificio aislado mediante su elevación, aquí expresado arquitectónicamente mediante una estructura de muros de hormigón descargados en arcos con formas geométricas naturales, cavernosas, que establecen su aislamiento formal respecto a la ladera del lugar que discurre intacto bajo el edificio, *[segunda contradicción en los cinco puntos: parte elevada mediante elementos mixtos (arquitectónicos y con formas naturales), frente a la iglesia clavada al suelo]* (Fig. 7). El acceso se efectúa a través de un puente definido con una losa y una baranda de hormigón sobre el vacío, ante él, un gran pórtico adintelado señala lo trascendente del paso, el espacio de transformación tanto del recorrido arquitectónico del exterior al interior, como del recorrido trascendente del hombre hacia una nueva vida aislado del resto de la sociedad, espacio de transición hasta el moderno cenobio (Fig. 8). Como elementos intermedios en el recorrido hacia el interior, los cuartos de visitas señalan el límite de ese lugar con lo infranqueable, estableciendo aquí la línea entre lo privado y lo público de los espacios seglar y religioso. Desde la plataforma de los locutorios se puede contemplar el interior monacal, un extraño claustro sin galerías porticadas, como vacío volcado sobre el terreno del que surgen los muros cavernosos de elevación del edificio, vacío únicamente ocupado por el volumen de la sacristía pegada a la iglesia y extraños conductos que enlazan los tres lados de conjunto con el muro sur del templo, a ambos lados de la sacristía.

La descripción de este extraño espacio claustral nos obliga a citar el esquema del monasterio cisterciense de Le Thoronet, que el padre Couturier había entregado a Le Corbusier para orientarlo sobre el modelo que tenía como referencia la comunidad dominica, dibujo donde se situaron las partes fundamentales en su uso cotidiano (Figs. 9 y 10). Mas, antes de pasar a su interior, no nos sustraemos a citar otro segundo edificio histórico, éste perteneciente



7 Detalle del claustro del monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

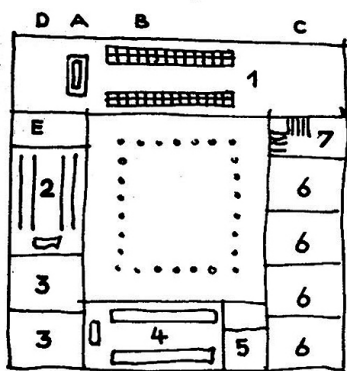


8 Acceso al monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]



a una comunidad de religiosos franciscanos, el convento Sisal de San Bernardino de Siena en la ciudad de Valladolid de México, proyectado por el arquitecto fray Juan de Mérida para la Orden Franciscana en 1552. Esta segunda cita está provocada por varias relaciones que establecemos respecto al de La Tourette. Se refieren las dos primeras a su exterior, al que el arquitecto fray Juan de Mérida caracterizó de espacio aislado, cerrado y casi defensivo mediante la imagen almenada que provoca su remate superior. Contrariamente, en nuestro caso es la parte inferior, con el sistema de elevación respecto al suelo, la que trasladará esa situación de aislamiento. Por otra parte, en el edificio de fray Juan de Mérida el elemento espacial que da el acceso está abierto al cielo, siendo éste el único ámbito no cubierto de su pórtico, inversamente a lo que sucede en el monasterio de Le Corbusier, cuyo espacio de acogida es el único lugar exterior cubierto (Figs. 11 y 12).

Ya en el interior, sus residentes mantienen una vida aislada. A pesar de lo cotidiano, su día a día monástico se organiza desarrollando sus tareas mediante una serie de recorridos con unas situaciones diferenciadas entre ellos, características que concluyen en ciertos contextos espaciales muy determinados. Uno de los más reconocidos y habituales es el *tercer recorrido*, *claustral* o *cotidiano*, paseo relacionado con el descanso, lectura, meditación e incluso comunicación entre los miembros de la Comunidad. Como conductor espacial, la tradición había utilizado la galería, o galerías claustrales, al menos una en planta baja a la cota del suelo del claustro. En este nivel, en la práctica totalidad de edificios históricos del tipo arquitectónico, coexisten conectados, o superpuestos, tanto el recorrido claustral, con el del jardín del claustro centrado en cruz que une el medio de cada una de las galerías entre sí (uno de ellos con el lavatorio), y asimismo el recorrido que generan los accesos a la iglesia, sacristía, sala capitular, biblioteca, sala de trabajos, "*scriptorium*", refectorio... etc., esquema que Le Corbusier conocía muy bien desde hacía cincuenta años, y que había estudiado y dibujado desde su primera visita a la Cartuja de Galuzzo en 1907⁸. En el monasterio moderno en Eveux-sur-Arbresle, Le Corbusier separa estos tres recorridos, individualizando sus usos y condiciones espaciales.



9 Claustro del monasterio de La Tourette
[Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

10 Esquema del monasterio cisterciense de Le Thoronet [Archivo Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]



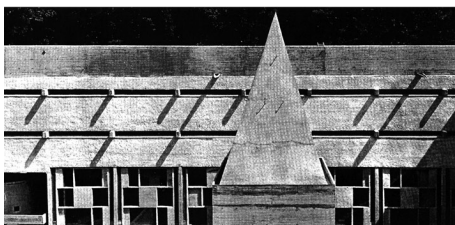
11 Exterior del convento de San Bernardino de Siena en la ciudad de Valladolid (México). Fray Juan de Mérida, 1552 [Foto Montserrat García]

12 Acceso del convento de San Bernardino de Siena en la ciudad de Valladolid (México). Fray Juan de Mérida, 1552 [Fotos Montserrat García]

Siguiendo con este *tercer recorrido claustral*, o *cotidiano*, en la Tourette se determina en las dos últimas plantas del monasterio donde se distribuyen las celdas de los monjes, hermanos conversos, hermanos estudiantes, padres profesores, padres estudiantes y huéspedes, además de las celdas dedicadas a enfermería. (Fig. 4). Todas las habitaciones tienen las mismas dimensiones y diseño, derivados de una aplicación de la serie de medidas de *El Modulor*; en sección: (anchura, 183 x 226 cm. de altura). Las celdas varían únicamente en su orientación, dedicando las mejores vistas del valle, las de las alas oeste, a las estancias de los padres profesores y habitaciones de enfermería. Es en las galerías de estas dos plantas que distribuyen las habitaciones, en un esquema en "U", donde se efectúa el recorrido claustral. La conexión visual con el "claustro" es por medio de sendas ventanas horizontales en cada una de las dos plantas, de pequeña altura, que rasgan los tres muros acompañando la visión del paseante a la altura de la vista y que exacerbaban la idea de *"fenêtre en longueur"*, [tercera contradicción en los cinco puntos: *ventana horizontal en galerías claustrales, frente al lucernario horizontal de la iglesia cuyo diseño en sección imposibilita la visión hacia el exterior*], elemento que Le Corbusier había dejado de aplicar más de veinticinco años antes, tras el proyecto de su Villa Savoye en Poissy (1929)⁹. La imagen de las dos galerías, rasgadas horizontalmente, concuerda con otras que Le Corbusier guardó en su retina también al menos veinticinco años antes, las dos corresponden con monasterios españoles. La primera, al

8. Darío Álvarez, "La arquitectura como viaje. Le Corbusier en la India", pp. 17-19

9. A partir de ese proyecto, coincidiendo con la edición del primer volumen de su obra completa, Le Corbusier optará por la solución de cierre por medio de "pan de verre" protegidos mediante "brisolets".



13 Claustro del monasterio de Santa María de Pedralbes (Barcelona), foto hacia 1933 [Archivo Museo de Historia de la Ciudad]

14 Claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), foto 2014. [Archivo Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

15 Claustro del monasterio de La Tourette [Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

10. Referencias y fotos tomadas de los propios archivos de sendos monasterios.

monasterio de Santa María de Pedralbes, de la orden de las Clarisas en Barcelona, fundado en 1326, ejemplo del gótico ojival catalán. En su visita de 1932, a Le Corbusier le impactó tanto que entonces llegó a calificarlo como “lo mejor que he visto en vuestra tierra”¹⁰. Dos años antes citamos una segunda coincidencia, el 1 de Agosto de 1930, Le Corbusier junto a Fernad Leger y Albert Jeanneret, había visitado el monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos (Burgos), como así se refleja en el libro de visitas de ese año. A la coincidencia de la disposición claustral en dos galerías, en este caso se le suma una segunda: en el interior ambos claustros existe, y descentrado, un elemento con la dirección vertical y ascendente dominante; en el caso de Silos, el ciprés poetizado en 1924 en el texto de Gerardo Diego, en Eveux-sur-Arbresle, el pequeño oratorio rematado con una esbelta pirámide (Figs. 13 a 15).

Un *cuarto recorrido funcional*, de distribución y acceso a las salas de descanso de padres o estudiantes, biblioteca, clases, oratorio... etc., se ordenó en la planta de acceso mediante galerías retranqueadas con entrada desde la plataforma del compás de ingreso (Fig. 4). Al lado contrario, desde el lado oeste, el recorrido se continúa en la siguiente planta accediendo por una escalera de caracol hasta el “atrium”, lugar de acceso al refectorio y a la sala capitular. De este modo, el maestro moderno independizó claramente el recorrido funcional del claustral.

Si estos dos últimos recorridos se desarrollan al lado contrario del muro de hormigón *norte*, comienzo de nuestro análisis, los cuatro últimos nos irán acercando a él hasta su cara interior, y a su vez con una mayor carga simbólica en cada uno de ellos. Para entender y poder explicar el siguiente de ellos, el *quinto recorrido, obligado*, hacia el templo, necesitamos proponer dos citas previas.

La primera de estas referencias nos traslada temporalmente hacia el siglo V a. C., al apogeo de la arquitectura clásica, hasta los templos dóricos cuyos pecios atenienses fascinaron a Le Corbusier en su primer viaje a Oriente, lo cual le llevó en 1911 a realizar numerosos dibujos de los restos de la Acrópolis¹¹. En la mayoría de estos dibujos aparecen representados los fustes dóricos, estriados, sin llegar a los capiteles que apenas aparecen insinuados



en alguno de ellos; desinterés manifiesto de su aversión al uso de los órdenes en la historia reciente, que le llevó a proclamar en su *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura*: “Comenzaría por prohibir los «órdenes», por poner un fin a ese palabrerío hueco de los órdenes... por otra parte, contaría a mis alumnos cuál conmovedoras son las cosas en la Acrópolis de Atenas”¹². Por la insistencia en los dibujos del conjunto de fustes, se expresa su “conmovida” atención a ellos. El dibujo correspondiente al detalle del estilóbato del Partenón, muestra la visión sesgada de la hilera de fustes que, por su representación, tiende más a entenderse como único cierre visual, que como la sucesión de columnas que es. Parece una “cortina” de estrías individualizadas por sus diferentes intensidades lumínicas, según la luz que reciben debido a sus diferentes ángulos de incidencia (Fig. 16). En el recorrido interior del peristilo, la visión de los fustes expresa más aún esa misma idea de cierre visual continuo, en contraste con el del lado contrario correspondiente al muro liso y de piedra de la “cella” (Fig. 17). Aunque en esos restos clásicos es difícil apreciar el ámbito lumínico creado, sí se comprende perfectamente en ciertas obras neoclásicas que reconstruyeron esos espacios¹³ (Fig. 18).

Ahora estamos en condiciones de poder explicar en el monasterio de la Tourette el citado *quinto recorrido, obligado*, hacia el templo. Se realiza por medio de una serie de “*conduits*”, como Le Corbusier denominó -conductos a modo de canales-, cuya posición en pendiente hacia los accesos de la iglesia, dirige y facilita el recorrido de los monjes (sacerdotes, conversos o novicios) hacia su entrada al templo (Fig. 4). Le Corbusier diseñó el espacio de estos conductos de modo semejante al que se definían los peristilos de los templos

16 Estilóbato del Partenón. Le Corbusier, 1911 [Archivo Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

17 Peristilo del Partenón, foto hacia 1992 [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

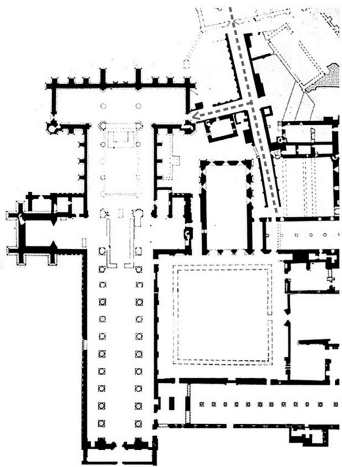
18 Peristilo del Walhalla, Regensburg. Leo von Klenze, 1831-42 [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

19 Conductos del monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

11. Ivan Žaknić, *Le Corbusier. Journey to the east*, pp. 218-239.

12. Le Corbusier, *Mensaje*, p. 63.

13. Nos referimos a obras como por ejemplo el Walhalla, Regensburg (1831-42), levantado a las orillas de Danubio, obra del arquitecto neoclásico alemán Leo von Klenze, quien en honor a los alemanes laureados, tiene como modelo, e imita el Partenón de Atenas con sus cincuenta y dos columnas dóricas.



20 Capilla de los nueve altares y planta del monasterio de Fountains Abbey en Yorkshire (Inglaterra) [Dibujo Daniel Villalobos, 1991]

21 Capilla de los nueve altares y planta del monasterio de Fountains Abbey en Yorkshire (Inglaterra) [Montaje de la planta Daniel Villalobos, 1991]

clásicos, la pared ciega de hormigón hace la vez del muro de la "cella" y una "cortina" de pequeñas lamas verticales de hormigón diseñadas para este edificio, los "ondulatoires", hacen el papel de la "cortina" de estrías dóricas. El similar efecto lumínico se produce aquí por una razón diferente, mediante la secuencial separación de estos elementos según ritmos de medidas de las series de *El Modulor*, secuencias aplicadas con su colaborador el compositor y arquitecto Iannis Xenakis. Esta percepción lumínica ondulada, "serpenteante", se identifica con la producida por la sucesión de las estrías en la visión en recorrido de los peristilos dóricos (Fig.19). [Cuarta contradicción en los cinco puntos: la ordenación los "ondulatoires" según estos ritmos "numérico-musicales" constituyen uno de sus mejores ejemplos de fachada libre, frente a la rigidez de la composición de los muros de la iglesia].

En los templos clásicos, el recorrido del peristilo es únicamente perimetral, acoge al devoto aunque no lo lleva a ningún destino, no tiene un fin espacial determinado puesto que la cella es un "recinto infranqueable" sin acceso para el hombre. Los rituales paganos se desarrollaban al exterior, con el pórtico este como telón de fondo, y el interior de la "naos" o recinto sagrado, era un espacio prohibido para el hombre, solamente "habitado" por la correspondiente divinidad pagana manifiesta en su representación escultórica, y accesible para su mantenimiento únicamente a los sacerdotes. La citada condición de "exterioridad" del templo clásico, es una de las diferencias sustanciales respecto a la "interioridad" de templo cristiano en su uso ritual.

Para analizar la forma que adoptan en planta estos conductos, concebidos como peristilos modernos, recurrimos a la segunda de las citas anunciadas: a los restos del monasterio cisterciense de Fountains Abbey.

En Yorkshire, en Inglaterra, aún se mantienen las ruinas de un monasterio cisterciense fundado en 1132. Allí, la orden del cister construyó uno de sus más grandes y esbeltos espacios templarios siguiendo las austeras consignas propuestas en 1114 por el propio San Bernardo, siendo la cabecera de la iglesia el resto más interesante de toda la ruina. Adosada al fondo de la nave principal,

una capilla transversal acoge nueve altares en donde los sacerdotes desarrollaban de modo individual, al amanecer y diariamente, su ritual sagrado como primer acto del nuevo día. Nos interesa en este momento del discurso fijarnos en la galería con planta desarrollada en forma de "T", cuya función exclusiva era la de comunicación directa con la iglesia en el acceso a esa *Capilla de los nueve altares* (Figs. 20 y 21). En el monasterio de la Tourette, esta estructura formal, desarrollada en esencia con la misma geometría en planta, es la que da acceso a la entrada a la iglesia y antes de ella, a su sacristía. Organización en planta de los "conduits", que recoge a los monjes tras la bajada desde las escaleras situadas en las alas este y sur, directamente desde sus dormitorios. El recorrido "obligado", en este caso sí va hacia un destino, el acceso principal a la iglesia situado en su muro sur. Tras la puerta de acero, blindada como una cámara acorazada –de apariencia hermética como en los submarinos– se guarda el espacio de los "milagros", dentro del gran paralelepípedo de hormigón de "La Boîte à Miracles" (Figs. 22 y 23). [Quinta contradicción en los cinco puntos: la planta de la iglesia, rígida según su sistema estructural, frente al uso de la planta libre en el resto del monasterio].

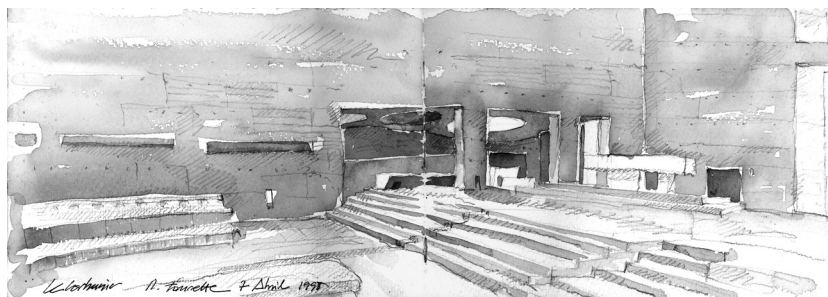
Me gustaría describir la experiencia de la entrada a este espacio desde la intensidad de la sensación conmovedora que provoca, e intentarlo con la vehemencia de un narrador literario, mas es otro nuestro propósito en este trabajo, el de seguir analizando los recorridos que sirven para su uso; y sin embargo no nos podemos sustraer a una descripción moderada del espectáculo espacial que se ofrece ante los ojos de los religiosos: sacerdotes y novicios -recordamos que es únicamente el acceso de estos miembros de la comunidad-. Todos los días, tras pasar la puerta y frente a ella, se muestra a estos residentes el interior del muro norte que contorneamos en la subida exterior, cuyo simbolismo ahora se ciñe al del espacio de la iglesia. Sus pasos se dirigen a la izquierda, a los bancos de los monjes situados paralelos al muro, a su altura discurre la abertura horizontal cuya sección niega la visión del exterior, e hiende el muro de hormigón arañándole con luces coloreadas. A la derecha, un corte rectangular en el



22 La Boîte à Miracles. Le Corbusier, 1948 [Archivo Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

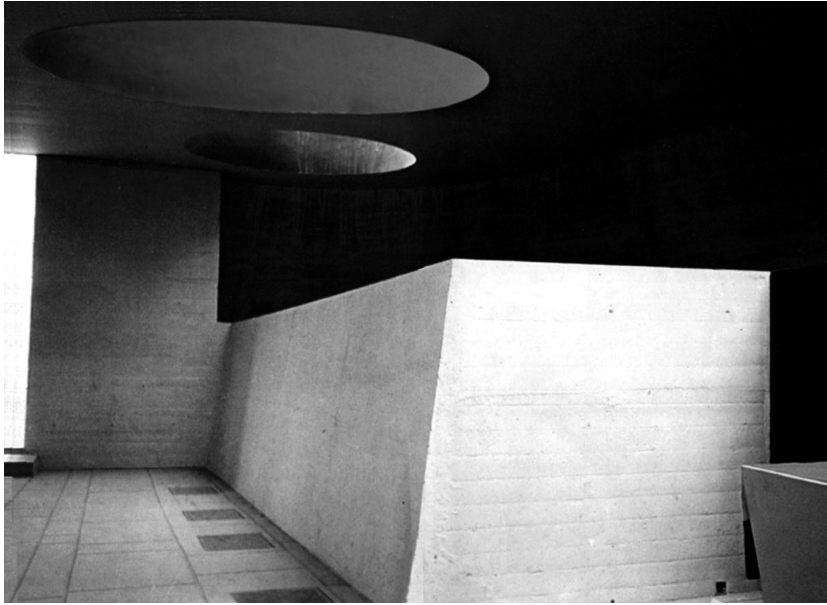
23 Entrada a la iglesia del monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

24 Interior del muro sur de la iglesia del monasterio de La Tourette [Dibujo Daniel Villalobos, 1998]



muro permite entrever, en parte, un espacio de colores intensos iluminado mediante tres cañones lucernarios -los descubiertos en el exterior durante el recorrido procesional- (Fig. 24). Dentro de este absidiolo hay un altar junto a un muro bajo de hormigón tintado de amarillo. Muro de media altura, e inclinado hacia afuera, que oculta el espacio que directamente iluminan los lucernarios. Desde allí no existe ningún acceso posible, ni se puede entrever el secreto espacial que guarda (Fig. 25).

Ya sentados en los bancos del lado *norte*, se descubre un nuevo espacio entrevisto tras otro singular muro de hormigón pintado de rojo y asimismo inclinado. Este segundo paramento cierra una abertura en el muro *sur* frente al absidiolo, tras la que se sitúa la sacristía. Hacia los pies de la iglesia se contempla todo el espacio de la caja de hormigón que definen los cuatro muros, y el techo separado de ellos mediante una grieta de luz. Pisando un suelo escalonado en el acceso al presbiterio, se advierte este lugar como esencial, hermanado con los espacios de las primitivas basílicas paleocristianas, pues su configuración y uso está cercano a esos espacios del primer cristianismo. Tipología original romana de espacio civil, que abandonó su primigenia referencia simbólica jurídica, para dotarse de una simbología de intensidad espiritual. La luz se concentra en la cabecera y posee un significado, da sentido al siguiente y *sexto recorrido, simbólico*. Es el recorrido del hombre creyente hacia la luz, desarrollado desde los pies de la iglesia, en la oscuridad del *oeste*, hacia la cabecera, el lugar del nacimiento del sol hacia el *este* buscando la luz del amanecer cargada de simbolismo, en esa búsqueda del encuentro con su creencia.



25 Absidiolo del muro sur de la iglesia del de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

(Fig.4). Chr. Norberg-Schulz, explicaba así el significado simbólico de este recorrido del creyente: “seguir a Cristo... en términos arquitectónicos se concretó como un eje longitudinal, como un recorrido de redención que lleva al Altar, símbolo de la comunidad con Cristo”¹⁴. En La Tourette este eje simbólico está materializado en la banda central de su solado que se prolonga a lo largo de su eje dirigiéndose hasta el altar, imagen que nos trae a la memoria cómo el arquitecto francés del s. XIX, Viollet-le-Duc, interpretó esta misma idea en su dibujo del espacio de la primitiva basílica de San Pedro en Roma (Figs. 26 y 27).

Frente al recorrido simbólico del hombre hacia el encuentro con su creencia, es necesaria la identificación de ella respecto a algún elemento arquitectónico. Siguiendo las explicaciones de Chr. Norberg-Schulz, “El espacio espiritualizado imaginado por la arquitectura paleocristiana se había convertido, finalmente, en una presencia inmediata y concreta. Desde el comienzo mismo, la luz es el símbolo fundamental del espacio cristiano”¹⁵. El *séptimo recorrido, místico*, es el que contempla el creyente en el interior del

14. Chr. Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, p. 76.

15. *Ibidem*, p. 111.

26 Iglesia del monasterio de La Tourette
[Archivo Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

27 Basílica de San Pedro en Roma.
Dibujo de Viollet-le-Duc [Archivo Dpto. Teoría
y Proyectos. Uva.]



espacio religioso, identificado con la luz que desciende hacia el altar (Fig. 4). Allí, en la cabecera de la iglesia, es donde Le Corbusier situó una abertura vertical de suelo a techo, evitando el encuentro entre los muros *este* y *sur*, que da luz blanca y simbólica al espacio al irrumpir cada amanecer en su interior desde lo alto, luz en cuyo recorrido interacciona con la masa y se convierte en un elemento simbólico al transformar la naturaleza de lo que ilumina, luz dotada -para los creyentes- de un nuevo sentido espiritual (Fig.28).

En el último de los recorridos -que hemos reservado para cerrar el trabajo- se llega a traspasar el muro *sur* de la iglesia. Es el recorrido más oculto de todos los descritos, reservado únicamente para los iniciados, los sacerdotes consagrados. Este octavo recorrido, *iniciático*, comienza ante la entrada de los monjes a la iglesia, al final de los “*conduits*” que han guiado el recorrido de los sacerdotes desde las celdas. Sin pasar al interior del templo, por una puerta cercana los sacerdotes acceden al espacio reservado a la sacristía, y tras bajar la escalera pasan a lo largo de un pequeño túnel que atraviesa la nave por el subsuelo, (Fig. 4); en sus paredes existe una hilera de nichos que guardan los utensilios sagrados católicos para el ritual de la misa. El final del túnel, tras pasar bajo el muro *norte*, da acceso a la pequeña *Capilla de los siete altares*,



28 Cabecera de la iglesia del monasterio de La Tourette [Dibujo Daniel Villalobos, 1998]

29 Capilla de los nueve altares del monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

con una función similar a la citada *Capilla de los nueve altares* del monasterio cisterciense de Fountains Abbey. El espacio corresponde al volumen en forma de riñón que en el exterior se adosa al muro norte, es el lugar en donde los sacerdotes consagrados realizan individualmente sus rituales diarios. El espacio está definido mediante paredes no verticales, curvadas, alabeadas; sobre los altares, escalonados desde la entrada, la luz de los cañones-lucernarios intensifica su condición simbólica e iniciática. Es un lugar inaccesible salvo para los sacerdotes, el interior más oculto de todo el monasterio (Fig. 29).

Para concluir, una última referencia nos lleva de nuevo al Valladolid de México, al monasterio proyectado en 1552 por fray Juan de Mérida, y esta vez a su interior. Allí, el matiz blanco de

16. Daniel Villalobos, *El color de Luis Barragán*.

todos los paramentos de la iglesia, espacio sin color, contrasta con los intensos colores magentas y amarillos con los que se tintan las estancias de los monjes y los interiores claustrales, espacios con un atractivo añadido cercano a la sensibilidad de Luis Barragán¹⁶. Esos intensos interiores de color discrepan asimismo con la gama monocromática de la piedra al exterior.

Entre la aplicación y la negación del color en la arquitectura, los contrastes del monasterio mexicano y los que Le Corbusier aplicó en La Tourette, son dos ejemplos singulares del uso sabio de sensibilidad cromática, sensibilidad que Le Corbusier aplicaba tanto en su obra plástica como arquitectónica. Al comenzar este texto enunciábamos cómo el exterior de monasterio en Eveux-sur-Arbresle, su volumen, era una gran masa gris, incolora entre los azules y verdes con los que le rodeaba la naturaleza. Al interior, sólo encontramos la aplicación intensiva de los colores en este espacio iniciático, anticipada en los lucernarios y en los dos muros inclinados de la iglesia. Es aquí, al final del recorrido iniciático, donde se alberga el secreto espacial mejor guardado del monasterio de la Tourette, su “santa sanctórum”, donde los colores violáceos, amarillos y rojos, con los verdes y azules naturales del exterior, cierran completando toda la gama cromática que posee la luz.

BIBLIOGRAFÍA

El Bosque Sagrado.

Ramón Rodríguez Llera.

ANDERSON, William: *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature*. London: HarperCollins, 1990

BROWN, S. Azby: *The Genius of Japanese Carpentry. An Account of a Temple Construction*. Tokyo and New York: Kodansha International, 1989.

BERNÁNDEZ, Enrique: *Los mitos germánicos*. Alianza Ensayo, 2002.

BROSSE, Jacques: *Mythologie des arbres*, París: 1989

CLUZEL, J. S.: *Architecture éternelle du Japon. De l'histoire aux mythes*. Dijon: Faton, 2008.

COALDRAKE, H. William: *Architecture and Authority in Japan*. London and New York: Routledge, 1996.

COOMARASWAY, Ananda K: *La transformación de la naturaleza en arte*. Ed. Kairós, 1997.

COOMARASWAY, Ananda K: *La danza de Siva*, Ed. Siruela, 2006.

DANIÉLOU, Alain: *Dioses y mitos de la India*. Ed. Atalanta, 2009.

DAVIDSON, Hilda Ellis: *The Lost Beliefs of Northern Europe*. Routledge. 1993.

DAVIDSON, H. Ellis: *Gods and Myths of Northern Europe*, 1979.

DOWDEN, Ken: *European Paganism: the Realities of Cult from Antiquity to the Middle Ages*. Routledge, 2000.

DOUGLAS, Mary: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Ed. Siglo XXI, 1998.

DRONKE, Ursula (Trans.): *The Poetic Edda: Volume II: Mythological Poems*. Oxford University Press, 1997.

ECK, Diana L.: *Banaras, City of Light*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1982.

ELIADE, Mircea: *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Paidós, 1999.

FAULKES, Anthony (Trans.): *Edda*. Everyman, 1995.

FRAZER, J.G.: *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

GARDNER, Robert: *Forest of Bliss* (película documental, 1985).

HARLANG, Christoffer: *Espacios nórdicos*. Elisava Edicions, 2001.

HOLAN, Jerri: *Norwegian Wood. A Tradition of Building*. Rizzoli, 1990.

ISOZAKI, Arata: *Japan-ness in Architecture*. The Mit Press. 2006.

LANCEROS, Paxti: *El destino de los dioses*. Madrid: Trotta, 2001.

LANNOY, Richard: *Death in Banaras, Benares a World Within a World*. Indica Books, 2001.

LARRINGTON, Carolyne (Trans.): *The Poetic Edda*. Oxford World's Classics, 1999.

LECOUTEX, Claude: *Pequeño Diccionario de Mitología Germánica*. José J. de Olañeta, 1995.

LINDOW, John: *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. Oxford University Press, 2001.

MAILLARD, Chantal: *India*. Edit. Pre-textos. Valencia, 2014.

NEIDNER, Heinrich: *Mitología Nórdica*. Barcelona: Edicomunicación, 1997.

NITSCHKE, Günter: *From Shinto to Ando*. London: Academy Editions, 1993.

NUTE, Kevin: *Place, Time and Being in Japanese Architecture*. London: Routledge, 2004.

OBAYASHI, Taryo: *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*. Madrid: Ed. Orbis, 1985.

PARRY, Jonatham P.: *Death in Banaras*. Cambridge University Press, 1994.

PORTEOUS, Alexander: *The Forest in Folklore and Mythology*. Dover Editions, 2002.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Paisajes arquitectónicos*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 2009.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente*. Universidad de Valladolid. 2012.

RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso: La idea de la cabaña primitiva en la Historia de la Arquitectura*, Cambridge, MA: MIT Pres.

SCHAMA, Simon: *Landscape and Memory*, New York: Alfred A. Knopf, 1995.

SCHLEBERGER, Eckard: *Los dioses de la India. Forma, expresión y símbolo*. Madrid: Ed. Abada, 2004.

SCHILDER, Robert: *Banaras Visions of a Living Ancient Tradition*. Hemkunt Publishers, 2000.

SHERRING, Matthew Atmore: *Benares-the Sacred City of the Hindus in Ancient and Modern Times*, 1868.

SIMEK, Rudolf: *Dictionary of Northern Mythology*. Translated by Angela Hall. D.S. Brewer, 2007.

STURLUSON, Snorri. *Textos Mitológicos de las Eddas*. Madrid: Miraguano Ediciones, 1987.

TANGE, K. / KAWAZOE, N.: *Ise, Prototype of Japanese Architecture*. (1961). Versión en lengua inglesa: Cambridge, Massachusetts. MIT Press, 1965.

TAUT, Bruno: *Houses and People of Japan*. Sanseido/Gifford. London, 1937. *La Casa y la Vida Japonesas*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2007.

VEGAS, Fernando; Mileto, Camilla: *El espacio, el silencio y la sugestión del pasado. El Santuario de Ise en Japón*. Loggia, nº 14-15, 2003.

WATANABE, Yoshio: *Sinto Art. Ise and Izumo Shrines*. Tokyo: Heibonsha, 1973.

WATSUJI, Tetsuro: *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Ed. Sígueme, 2006.

El Monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette. El muro simbólico de la “caja de los milagros”, principio y fin de recorridos.

Daniel Villalobos Alonso.

ÁLVAREZ, Darío: “La arquitectura como viaje. Le Corbusier en la India” en VILLALOBOS, Daniel: *Hasta los pies de Himalaya. Cuaderno de dibujos de Viaje*, Valladolid: Uva, 2004.

CORTÉS, Juan Antonio: “La caja y el parasol, dos modelos recurrentes en la obra de Le Corbusier” en *Catálogo de la Exposición Le Corbusier*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

CURTIS, William J. R.: *Le Corbusier: ideas y formas*, Madrid: Hermann Blume, 1987 (1986).

LE CORBUSIER: *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura*, Buenos Aires: Infinito, 1973 (1967).

LE CORBUSIER: *Oeuvre complète 1957-1965*, Zurich: Les Editions d'Architecture Zurich, publicada por W. Boesiger, 1985 (1965).

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura occidental. La arquitectura como historia de formas significativas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983 (1979).

ROWE, Colin: “La Tourette” (1961) en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978 (1976).

VILLALOBOS, Daniel: *El color de Luís Barragán*, Madrid: Morés, 2002.

VILLALOBOS, Daniel: “El Mito de la Capilla Notre-Dame-Du-Haut en Ronchamp: Le Corbusier en los Límites del Movimiento Moderno” en AA.VV.: *Apropriações do Movimento Moderno*, Porto, 2012.

ŽAKNIĆ, Ivan (ed. a su cargo): *Le Corbusier. Journey to the east*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.

ISBN 978-84-617-3470-2



EMBAJADA DE NORUEGA



DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

COLABORA:



Fundación
Princesa Kristina
de Noruega