

# LA PAUSA Y EL SILENCIO

Arquitecturas para el aislamiento

El Sanatorio de Paimio y el Convento de la Tourette

CATHERINE ECHEVERRY VÉLEZ



# LA PAUSA Y EL SILENCIO

Arquitecturas para el aislamiento

El Sanatorio de Paimio y el Convento de la Tourette



## Agradecimientos

Quisiera comenzar dando las gracias al grupo de profesores de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, por su competencia y guía en este proceso.

Un agradecimiento a la colaboración de la Fundación Le Corbusier en París, en especial a Delphine Studer y en la Fundación Alvar Aalto en Jyväskylä, a Timo Riekko por facilitarme acceder a los archivos de ambos arquitectos, además, al padre Alain Durand por permitirme acceder a todos los rincones del convento de la Tourette durante mi estancia.

Debo una profunda gratitud a mi director y codirectora por la amplia y clara visión que siempre tuvieron en las ideas que cruzan esta tesis, por sus precisos aportes, paciencia, seguimiento y disposición para guiar el contenido de este trabajo.

Finalmente, agradezco a mis amigos, a Chony, Daniela Ospina, Estefanía Ortiz, David Montoya y sobre todo a mi familia por siempre creer y apoyar mis proyectos y aventuras, especialmente a mi madre por escuchar cada página de esta tesis una y otra vez.

# LA PAUSA Y EL SILENCIO

## Arquitecturas para el aislamiento

### El Sanatorio de Paimio y el Convento de la Tourette

CATHERINE ECHEVERRY VÉLEZ

Tesis para optar al título de Magister en arquitectura

Director: Arquitecto Ph D. Ricardo Daza Caicedo

Codirector: Arquitecta Ph D. Cristina Vélez Ortiz

Universidad Nacional de Colombia

Sede Medellín

## Resumen

Esta tesis aborda las arquitecturas para el aislamiento desde el estudio de dos edificios colectivos presuntamente inconexos, el Sanatorio antituberculoso de Paimio, diseñado por Alvar Aalto y el Convento dominico Santa María de la Tourette, por Le Corbusier. La investigación sugiere un vínculo entre estas dos formas de aislamiento, la exclusión y el retiro, con la construcción de la experiencia del espacio individual. Por su parte, busca comprender cómo se propician las relaciones entre los hombres que habitan dichas arquitecturas y cómo las actividades humanas se desarrollan al interior de estas, a partir de la aproximación a las reglas y rituales tanto de la enfermedad como de la orden religiosa, esto nos permite vivir todo un viaje o ritual desde el hombre enfermo y el hombre religioso en la experiencia de la jornada de las 24 horas, poniendo en relieve las relaciones entre lo individual y lo colectivo en una arquitectura que oscila entre la pausa y el silencio.

## Abstract

This thesis approaches architecture for isolation through the study of two collective buildings that are presumably unconnected: the Paimio Tuberculosis Sanatorium designed by Alvar Aalto and the Dominican Convent of Sainte Marie de La Tourette by Le Corbusier. Research suggests a link between these two forms of isolation, exclusion and withdrawal with the construction of the experience of individual space. This investigation seeks to understand how relationships are fostered between the people who inhabit these architectures and how human activities are developed within them from the rules and rituals of both disease and religious order. This allows us to live a whole journey or ritual from the sick man and the religious man in the experience of the 24-hour day, highlighting the relationships between the individual and the collective in an architecture that oscillates between pause and silence.

### Catalogación

Echeverry Vélez, Catherine

*LA PAUSA Y EL SILENCIO. Arquitecturas para el aislamiento. El Sanatorio de Paimio y el Convento de la Tourette.*

Medellín, Universidad Nacional de Colombia.

Facultad de Arquitectura. 2023

1. Arquitectura moderna 2. Aislamiento 3. Retiro 4. Alvar Aalto y Le Corbusier  
5. Pausa y silencio 6. Rito 7. Naturaleza

*THE PAUSE AND THE SILENCE. Architectures for the isolation. The Sanatorium of Paimio and the Convent de la Tourette.*

1. Modern architecture 2. Isolation 3. Withdrawal 4. Alvar Aalto and Le Corbusier  
5. Pause and silence 6. Rite 6. Nature

# Índice

## 8 Introducción

Arquitecturas para el aislamiento: la enfermedad y la formación religiosa

## 16 Capítulo I. El edificio aislado en la naturaleza

- El aislamiento del entorno urbano
- Entre el bosque y sobre el valle
- La aproximación cautivante. El acogimiento y la reserva simbólica
- El tiempo como ordenador del rito. El mecánico y el canónico
- El umbral de entrada. La marquesina y el pórtico a escala humana

## 86 Capítulo II. El aislamiento en comunidad

- La experiencia del paso
- El espacio articulador del encuentro. La sala de reposo y el atrio
- Alimentar cuerpo y alma. El comedor, el refectorio y la iglesia
- Habitar la cubierta, en pausa y movimiento

## 166 Capítulo III. El aislamiento individual

- El corredor como espacio de encuentro, con el otro y el yo
- La postura del hombre en la habitación
- La extensión de la habitación. El solárium y la logia
- Habitar la ventana. El paisaje enmarcado

## 236 El hombre transformado a través del viaje interior

A modo de conclusión

## 248 Referencias bibliográficas

## 260 Índice de imágenes

# INTRODUCCIÓN

## INTRODUCCIÓN

El aislamiento y la vida en comunidad se entienden como dos formas de habitar aparentemente opuestas, que podrían vincularse como medios de construcción de la experiencia del espacio individual. La exclusión y el retiro como dos acciones distintas de aislamiento de la sociedad – una como necesaria y la otra como voluntaria– se revisarán a la luz de la arquitectura y el hombre que la habita a partir del análisis de dos edificios colectivos, presuntamente muy distintos: el Sanatorio antituberculoso de Paimio, proyectado por Alvar Aalto en Finlandia, y el convento dominico de la Tourette por Le Corbusier, en Francia.

Esta tesis busca comprender cómo se propician las relaciones entre los hombres que habitan dichas arquitecturas y cómo las actividades humanas se desarrollan al interior de éstas, a partir de la aproximación a las reglas y rituales tanto de la enfermedad como de la orden religiosa.

En un primer capítulo, la reflexión parte de unas intenciones generales de los dos edificios, cuya primera acción consiste en la relación que estos establecen con el entorno, al implantarlos aislados físicamente de las aglomeraciones, apartándolos de la ciudad o poblado, para insertarlos en un entorno natural que garantice el aislamiento humano, determinación que va más allá de su propia relación con la naturaleza. La segunda acción de los edificios consiste en abrirse o cerrarse, denotando una forma concreta de la envolvente, cuyo propósito es crear un universo propio, de manera que el patio y el claustro surgen como dos tipos edilicios que expresan la necesidad de aislarse del mundo exterior.

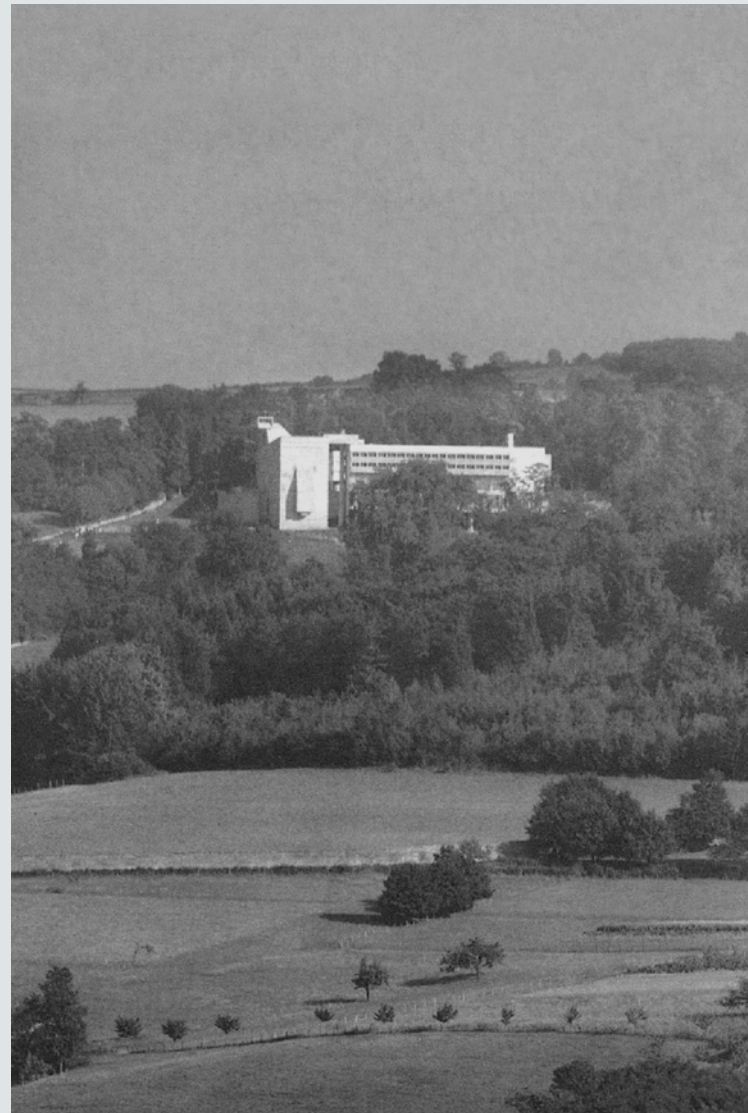
En un segundo capítulo, se analiza la experiencia espacial al interior de los edificios, la cual se desarrolla en distintos escenarios entre el encuentro con el otro, donde interesa reflexionar acerca de los diversos niveles de introspección o aislamiento que surgen en la experiencia del habitar al estar los hombres inmersos en una comunidad. En el caso del Sanatorio, el enfermo buscaba ser tratado en distintos escenarios, siempre en medio de los demás. En el caso de la vida religiosa, el monje dominico –a diferencia del ermitaño– desarrolla su vida en el seno de la comunidad, lo cual denota una especie de tensión



4.



2.



3.

1. Portada, AAM. 50-003-412. Sala de lectura del Sanatorio de Paimio.
2. Fotografía aérea del Sanatorio de Paimio inmerso en el bosque. AAM. 199668.
3. Fotografía del convento de la Tourette ubicado sobre la colina y dominando el paisaje de L'Arbresle.
4. Esquema ubicación de los proyectos en Europa.



entre lo individual y lo colectivo, que esta investigación buscará esclarecer. Por su parte, la experiencia espacial interior se desarrolla en distintos escenarios en medio del encuentro con los demás miembros de la comunidad, para finalmente regresar a su habitación en un devenir cíclico marcado por sus reglas, que corresponde al tercer capítulo, esto, con el fin de evidenciar el poder transformador de la arquitectura en un hombre que ingresa en un estado y sale en otro, estableciendo, por tanto, relaciones entre la horizontal y la vertical, dicho de otro modo, entre la recuperación y la transfiguración.

En suma, esta tesis aborda el ritual del hombre enfermo y del hombre religioso en el transcurso de un solo día, esto es, en la experiencia de la jornada de 24 horas, entendiéndolo como modelo de organización de la experiencia del espacio sustentado entre las esferas de la colectividad y la individualidad.

El habitar bajo la observación constante –ya sea por el personal médico o por un Dios omnipresente– condiciona al individuo y su experiencia íntima, al existir ciertos límites espaciales que le imponen al hombre algunas dinámicas sobre las cuales interesa ahondar, de tal forma que, la presente investigación buscará demostrar que el espacio individual no está necesariamente vinculado a la soledad o a la intimidad, es decir, que es posible hablar de la experiencia individual dentro del espacio colectivo, por ende, el espacio individual puede ser entendido igualmente como un espacio de confrontación con el otro o consigo mismo.

Para el análisis de las arquitecturas mencionadas, esta investigación se centrará en el entendimiento de las acciones del hombre que las habita desde sus peculiaridades, a partir de la debilidad física del enfermo y la fortaleza interior del monje.

En el programa sanatorial y religioso, siempre están presente el tiempo y los rituales cotidianos que rigen la vida al interior de ambos edificios, por ello, es importante analizar los modos de vida que los presiden, entendiendo por otro lado, la importancia que revistió la comunicación constante entre los arquitectos y quienes solicitaron los proyectos, en el caso del sanatorio, la junta médica y en el del convento, la comunidad dominica de Lyon.

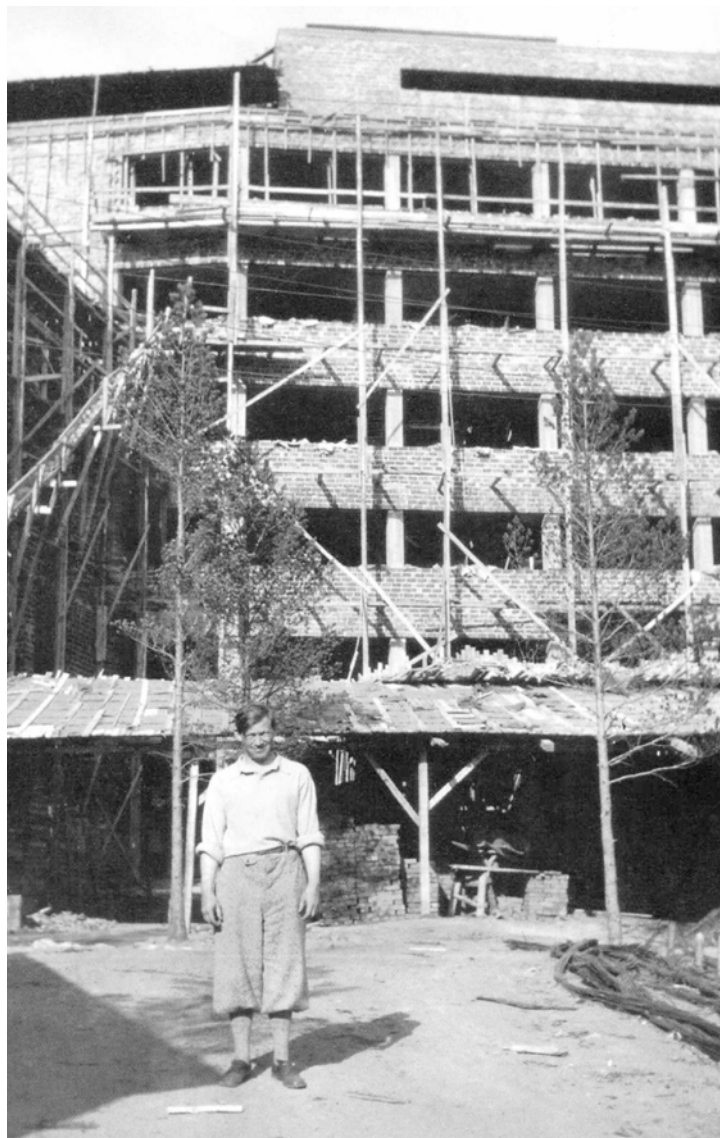
La metodología empleada parte de un proceso minucioso de análisis paralelo entre los dos edificios, de una búsqueda bibliográfica y una revisión documental que dio fuerza al marco teórico. Por un lado, fue crucial investigar directamente los escritos producidos por ambos arquitectos, sumado al aprendizaje que significó el viaje de estudios que llevé a cabo en el año 2019 a ambos edificios, como una experiencia directa de inmersión y experimentación de las arquitecturas, en el que además pude aproximarme a otras de sus obras, entre ellas proyectos personales y religiosos.

Escribir estas páginas fue recrear incesantemente en la memoria aquella vivencia invaluable de habitar las arquitecturas, de recorrerlas en distintos momentos de la jornada, observarlas bajo la luz del sol y de la densa nieve, a la búsqueda de la experiencia fenoménica de estos espacios.

Por otro lado, rescato como uno de los aspectos más trascendentes, el lograr acceder y sumergirme entre una extensa documentación de ambos proyectos en sus respectivas fundaciones, –la Fundación de Alvar Aalto en Jyväskylä y la de Le Corbusier en París–, obteniendo de primera fuente, planimetrías, esquemas, correspondencia y cientos de fotografías que ayudaron a contar este intenso viaje. Además, es destacable la colección revisada de las revistas religiosas francesas *L'art Sacré* y *La Maison-Dieu*, disponibles en la Biblioteca Nacional de Francia, BnF François Mitterrand, en París, recursos que fueron valiosos para la comprensión del ritual dominico y la liturgia católica, además de constituir una importante referencia documental para Le Corbusier como fuente formativa y documental.

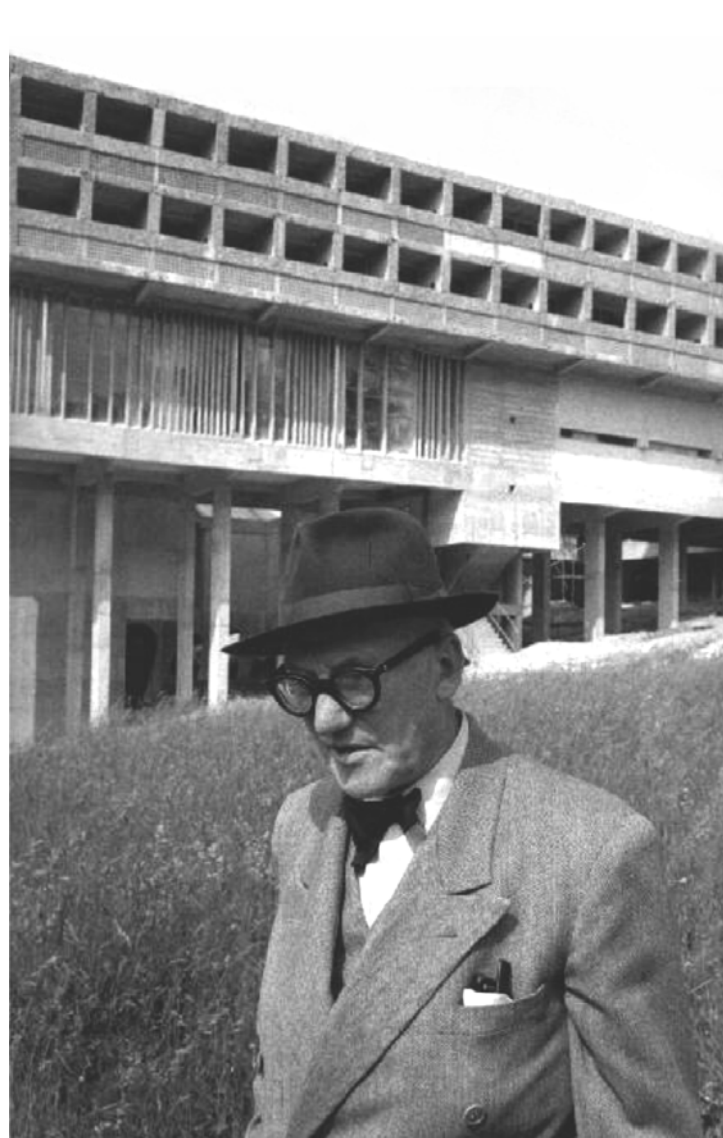
Asimismo, se revisaron autores que escriben acerca de la fenomenología, el ritual, la enfermedad y la relación individual-colectivo, por otro lado, de aproximarse a los modos de vida del religioso y el enfermo afectado por la tuberculosis desde la literatura, con libros como *La Montaña Mágica* de Thomas Mann, *El pabellón de reposo* de Camilo José Cellá y la epopeya finlandesa *El Kalevala* de Elias Lönnrot, e incluso desde el cine, con *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco, producida por el director Jean Jacques Annaud y el documental *Le grand silence* de Philip Gröning.

5.



30-35 años  
1928-33

6.



68-73 años  
1953-60

5. Alvar Aalto inspeccionando el sitio a principios de 1930. AAM 11\_106228  
6. Le Corbusier visitando el Convento de la Tourette. Fotografía tomada por Rene Burri.

Sobre la arquitectura de Alvar Aalto y Le Corbusier, existe abundante bibliografía, sin embargo, ha sido determinante imponer un límite en tiempo y espacio. En cuanto a Aalto, se revisa con mayor detalle su obra precedente a la construcción del Sanatorio y sus escritos recopilados en *De palabra y por escrito* editado por Göran Schildt. Con relación a Le Corbusier, se analizan sobre todo los textos relacionados con sus tres edificios destinados al culto religioso, la capilla de Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp, el convento Santa María de la Tourette y la iglesia de Saint-Pierre de Firminy-Vert, sumado a textos escritos por el propio arquitecto con relación al *Espacio inefable* y sus reflexiones sobre el binomio individual-colectivo. Dado la amplitud y congruencia del trabajo de Aalto y Le Corbusier, esta tesis no se limita exclusivamente al análisis de las obras en cuestión.

El paralelo en que se desarrolla la investigación sugiere incesantemente una tensión entre dos obras aparentemente inconexas y disímiles, casi en las antípodas: un sanatorio antituberculoso y un convento dominico, que surge de la divergencia no solo de sus usos, sino también de sus autores, Alvar Aalto y Le Corbusier, así mismo de localizaciones tan opuestas, Finlandia y Francia, añadiendo un aspecto igualmente relevante, la distancia cronológica de ambos proyectos, sin perder de vista el contexto histórico y el punto en que estos dos arquitectos desarrollan sus obras en cuestión, Aalto a comienzos de su carrera a los treinta años, mientras que Le Corbusier proyecta el convento ya en su etapa madura a los sesenta y ocho años.

La intención de comparar simultáneamente ambos proyectos, radica en la búsqueda de hallar relaciones entre estas dos formas de aislamiento, la exclusión y el retiro; en sí, el objetivo de dicha comparación es intentar establecer cualidades próximas, entre distanciamientos y semejanzas al poner ambas obras en tensión, sugiriendo con ello un diálogo proyectual entre Alvar Aalto y Le Corbusier, dos arquitectos aparentemente muy distintos, para denotar quizás que se hallan mucho más ligados de lo que a simple vista puede pensarse, un asunto que aflora entre la complejidad de sus obras revisadas.

## CAPÍTULO 1



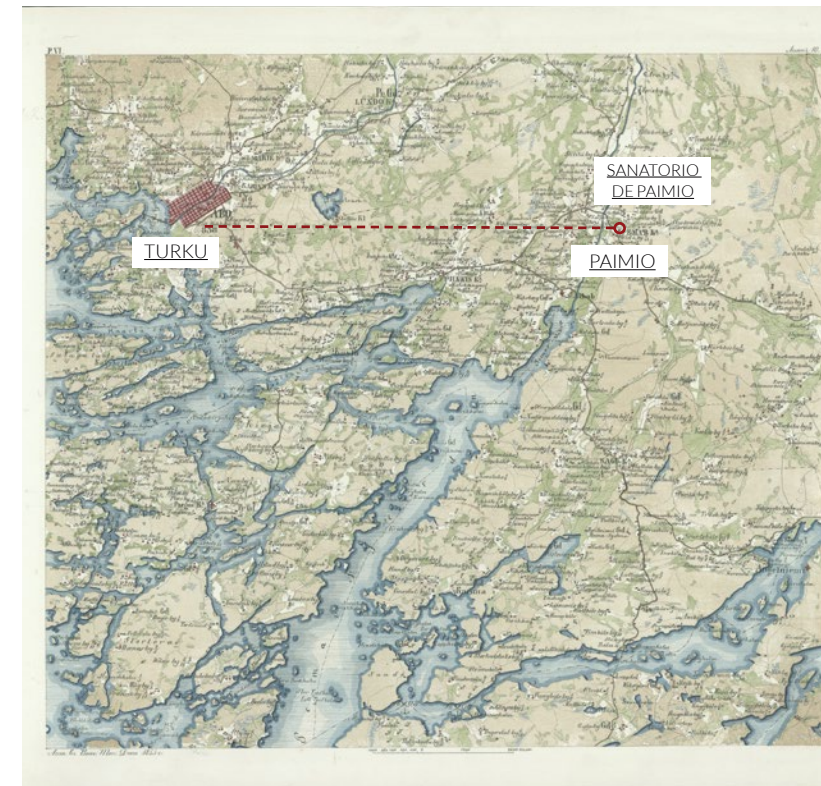
4.

# EL EDIFICIO AISLADO EN LA NATURALEZA

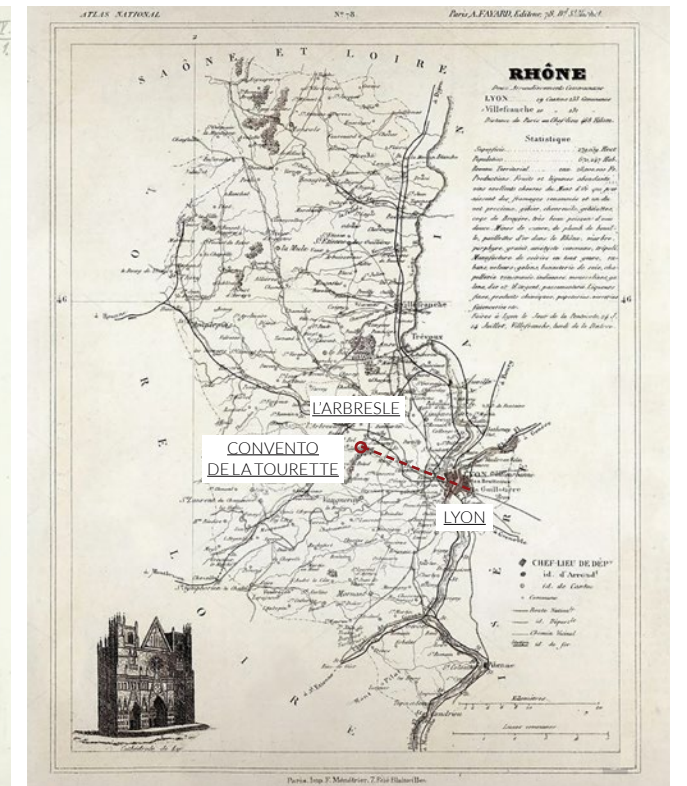


En primer lugar, como un acercamiento a los edificios del Sanatorio antituberculoso de Paimio, ubicado al sur de Finlandia, y al Convento dominico de la Tourette, al este de Francia, se indaga acerca de las razones por las cuales ambos edificios se alejan de las grandes ciudades y se ubican en pequeños poblados a las afueras del casco urbano en medio de la naturaleza, quizá como búsqueda directa del bienestar del hombre, ya sea por su afectada condición física o por una búsqueda espiritual. En segundo lugar, se hace una aproximación a la relación que establecen los arquitectos Alvar Aalto y Le Corbusier con relación al paisaje y el territorio, a través de las particularidades intrínsecas capaces de guiar sus trabajos, así como, el sitio en relación al clima, las vistas, la topografía y la geografía, con el fin de aclarar las divergencias entre la idea eurocentrista del mundo del norte y el del sur.

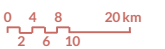
8.



9.



## EL EDIFICIO AISLADO DEL ENTORNO URBANO





### El Sanatorio de Paimio La búsqueda del aire fresco

Antes de hablar directamente de la implantación del Sanatorio de Paimio, es importante conocer algo acerca de Finlandia, un país con una extensa red de lagos, bosques e islas. Una tierra que zigzaguea en su delicada discontinuidad. Una gran superficie que poco es habitada por el hombre pese a sus extremas condiciones. Un territorio particular en el que prima la soledad y el canto de la naturaleza. Asimismo, como evidencia la famosa epopeya nacional finlandesa, el *Kalevala*, su personaje principal es la naturaleza, en este sentido, para un finés no es ajeno el habitar en el bosque, en donde se funde el sol, la nieve, la bruma, los árboles, la tierra y el agua.

Alvar Aalto desarrolla una imbricación entre arquitectura y lugar, una obra que se somete al paisaje y se entrelaza con este en una manifestación de una lectura profunda del territorio y su trascendencia cultural. Por su parte, el *Kalevala* termina representando una metáfora en torno a ritos y travesías por el territorio en una humanización del heterogéneo bosque, configurándose en un refugio y escenario mítico de la cultura finesa.

Fue entonces cuando Väinämöinen  
plantó sus pies sobre la tierra  
en la isla en medio del mar,  
en una tierra despoblada.

Durante años vivió allí,  
permaneció por mucho tiempo  
en esa isla despoblada,  
en el islote aquel sin nombre [...]  
Pellervoinen, hijo del campo,  
el joven Sampsa: él sería  
quien sembraría tierra virgen,  
esparciría henchidos granos.

La espalda curva, el joven Sampsa  
sembró en las tierras y en las ciénagas,  
en los fangosos arenales  
y hasta en los duros pedregales;  
en las colinas plantó abetos,  
pinos en lo alto de los montes,  
brezales en las landas, vástagos

tiernos en los pequeños valles,  
en las cañadas abedules,  
alisos en las tierras blandas,  
serbales en los sitios frescos,  
sauces entre los cenagales,  
plantas sagradas por doquier,  
en los terrenos blandos mimbres,  
enebros cerca de las rocas,  
robles al borde de los ríos.  
Pronto los árboles crecieron,  
los tiernos tallos se elevaron,  
altos se irguieron los abetos,  
los pinos abrieron sus copas,  
el abedul creció en los valles,  
en las tierras blandas el aliso,  
en sitios frescos el serbal,  
junto a las rocas del enebro;  
salió un buen fruto de este árbol,  
y otro buen fruto del serbal.<sup>1</sup>

1. Elias Lönnrot, *Kalevala*. Alianza editorial, Madrid, 2017, Canto II pp. 59-60.

7. Los elementos de las alegrías esenciales para Le Corbusier, portada de su libro de la *La ville radieuse*.
8. Mapa del sur de Finlandia con la ubicación del sanatorio de Paimio.
9. Mapa de la región de Rhône-Alpes con la ubicación del convento de la Tourette.
10. Paisaje típico finlandés.
11. Paisaje típico de la ciudad de Paimio.
12. Tríptico sobre el mito de Aino de la epopeya *Kalevala* pintada por el artista Akseli Gallen-Kallela.



10.



11.

12.







13.

El frío díjome canciones,  
la lluvia murmuró palabras,  
y otras muchas también los vientos,  
otras más las olas del mar,  
los pájaros trajeron sonos,  
versos las copas de los árboles.<sup>2</sup>

En efecto, el bosque representa un lugar colmado de presencias y un suelo lleno de accidentes, por tanto, no se trata de una hoja en blanco al momento del arquitecto proyectar, ya que hace parte inherente de la cultura. A la larga, el finés es un hombre de bosque, y Aalto tenía un profundo conocimiento de su paisaje ya que desde pequeño estuvo familiarizado con la profesión de agrimensor de su abuelo y de su padre.

Yo fui el habitante del nivel inferior desde que comencé a gatear a cuatro patas. Parecía una espaciosa plaza, dominada tan solo por mí. Después alcancé la madurez suficiente para mudarme al nivel superior, al mismo tablero de la Mesa Blanca. Allí se dibujaban planos y mapas que reflejaban gran parte del territorio finlandés, tarea nada fácil, y que por aquel entonces no entendía.<sup>3</sup>

Al mismo tiempo, la ubicación aislada del Sanatorio de Paimio del entorno urbano, fue dada en virtud de que la tuberculosis era considerada como una enfermedad altamente contagiosa, así, lo que se buscaba con su implantación era aislar en primera instancia al enfermo para proteger a las personas sanas del contagio. Las ciudades eran consideradas como un alto foco de infección, por lo que se buscaba mejorar las condiciones del enfermo pasando de espacios insalubres a entornos con aire fresco y con mejores condiciones higiénicas y fue en medio del bosque en donde Aalto halló aquel escenario ideal.

Las instalaciones de los sanatorios estaban típicamente desconectadas de las ciudades, flotando como barcos en las laderas de las montañas, en los bosques, junto a los lagos o en la costa, con sus hileras de terrazas para el sol consideradas como pequeñas playas [...] Esta sensación de flotar fuera de su hábitat urbano normal y orientarse hacia el sol para curar los cuerpos frágiles desafiaba la definición de la arquitectura. Es como si la arquitectura misma se hubiera curado.<sup>4</sup>

De modo que, la implantación alejada del Sanatorio antituberculoso de Paimio se debió a la necesidad de alejar al hombre de las aglomeraciones y acercarlo a los beneficios curativos de la naturaleza, mediante la exposición al sol y el aire fresco.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>3</sup> «La Mesa Blanca» Göran Schildt, *De palabra y por escrito*. El Croquis Editorial, 2000, pp. 16-17.

<sup>4</sup> Beatriz Colomina, *X-RAY Architecture*. Lars Müller Publishers, Zúrich, 2019, p. 74.



14.

13. Pintura del Kalevala sobre del mito "forja del sampo" 1893, del artista, Akseli Gallen-Kallela.

14. Plano de implantación del Sanatorio. AAM 50-54.





15.

15. Carta postal de un paisaje de Eveux sur L'Arbresle (Rhône) Francia. Al fondo el convento de la Tourette.

16. Vista aérea del terreno de la comunidad dominica con el antiguo castillo de estudios al fondo.

17. Primeros croquis de Le Corbusier realizados en el sitio. FLC. K3-19-179.

## El Convento de la Tourette La búsqueda del silencio

A través de una carta enviada por la comunidad dominica el 14 de marzo de 1953 al *Atelier 35 rue de Sèvres*, por medio del padre Superior Belaud de la provincia dominica de Lyon, se le confiere a Le Corbusier, el encargo de la construcción del Convento de estudios *Sainte Marie de la Tourette*, solicitando “una casa de estudios para 80 a 100 religiosos en nuestra propiedad de la Tourette cerca de Lyon decidida por votación en el Consejo Provincial el 3 de febrero de 1953”<sup>5</sup>, como una ampliación de la edificación existente.

Al convento de la Tourette se arriba por un camino ascendente a unos dos kilómetros desde la estación de tren de L'Arbresle, entre un paisaje de viñedos y montañas distantes del Ródano en la localidad de Eveux, alejado unos 25 kilómetros de la ciudad de Lyon. El convento dominico de la Tourette es una casa de estudios, donde los jóvenes hermanos reciben una formación durante aproximadamente siete años.

Los dominicos no son monjes de clausura sino predicadores, por lo que generalmente sus conventos se encuentran en las ciudades pero alejados de los centros urbanos; su ubicación distante en un entorno natural, les permite a los religiosos encontrar la calma y el silencio, ideales para la oración y el estudio.

Respecto a esto, el padre Belaud expresa en una entrevista plasmada en el libro editado por Jean Petit, *Un couvent de Le Corbusier*, la razón de la ubicación de los conventos dominicos en relación a las ciudades:

A diferencia de la abadía feudal, que estaba situada en medio de un terreno, el convento estaba situado en el corazón de la ciudad. Los monjes no viven del trabajo de sus manos ni de los productos de su tierra, sino de la mendicidad y de las donaciones que reciben de las personas a su alrededor. Dedicados al estudio, tienen una cátedra conventual de teología; pero también asisten a la universidad donde se reúnen con profesores y estudiantes de ciencias profanas.<sup>6</sup>

5 Carta del 14 de marzo de 1953 firmada por el padre Belaud hacia LC. Documento FLC K-3-7-163

6 “A la différence de l'abbaye de type féodal, sise au milieu de ses terres, le couvent est situé au cœur de la ville. Les religieux ne vivront ni du travail de leurs mains ni des produits de leurs terres; mais de mendicité, de dons reçus de ceux qui les entourent. Voués à l'étude, ils auront une chaire de théologie conventuelle; mais ils fréquenteront aussi l'université où la rencontre se fera avec les maîtres et les étudiants en sciences profanes.” *Pourquoi Le Corbusier*, Fr A. Belaud, publicado en Jean Petit, *Un couvent de Le Corbusier*. Les éditions de minuit, Paris, 1961, p. 14.

El terreno de la comunidad dominica constaba de 70 hectáreas, ubicado en las afueras del casco urbano y consistía en dos zonas de características opuestas, una llana donde se ubica el antiguo castillo de estudios, edificación del siglo XVI y otra de una pronunciada pendiente, que desciende sobre el valle del Turdine. Fue desde el punto más elevado de esta zona, desde donde Le Corbusier realizó sus primeros croquis del lugar el 4 de mayo de 1953. Durante una visita a la obra, el arquitecto precisó a los monjes como inició el proyecto, cuyo emplazamiento no estaba definido aún.

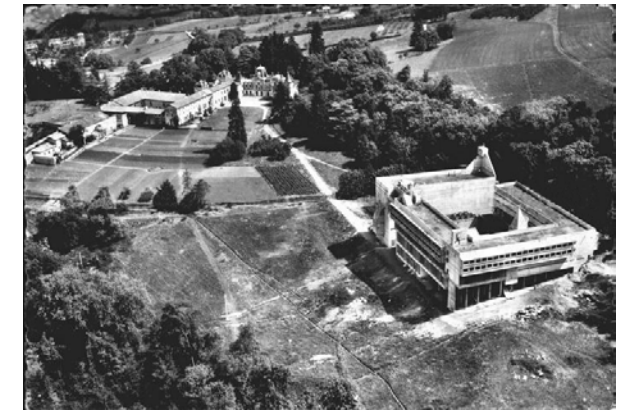
Había venido aquí. Tomé mi cuaderno de bocetos, como siempre. Dibujé la carretera, dibujé los horizontes, puse la orientación del sol, “olfateé” la topografía. Decidí dónde sería, porque el lugar no había sido fijado en absoluto. Al elegir la ubicación cometía un acto delictivo o válido. Lo primero es la elección, la naturaleza del lugar y luego la naturaleza de la composición que haremos en estas condiciones.<sup>7</sup>

Con ello, se aprecia como con mirada aguda, Le Corbusier se aproxima al emplazamiento, analiza, dibuja y decide. Asimismo, ilustra el paisaje sobre el valle del Turdine y los elementos que observa, las secuoyas, el castillo, el campo, el bosque y dibuja, además, el sol, el norte y la hora, junto con una frase al costado superior “bella vista”. En el croquis se evidencia no sólo un interés por el terreno, sino también por lo que constituye el paisaje lejano y los “vastos horizontes”<sup>8</sup>.

Le Corbusier hace conciencia de la trascendencia de arriesgarse a tomar una determinación a partir de la cual el proyecto se desprende, donde la acción de dibujar representa el medio de acercarse y materializar intenciones con lo natural, casi como un ritual de observación, una primera respuesta hacia el lugar a partir de la geografía, la topografía y el recorrido del sol, en sí, de los ecos del lugar.

7 “J'étais venu ici. J'ai pris mon carnet de dessin comme d'habitude. J'ai dessiné la route, j'ai dessiné les horizons, j'ai mis l'orientation du soleil, j'ai “reniflé” la topographie. J'ai décidé la place où ce serait, car la place n'était pas fixée du tout. En choisissant la place je commettais l'acte criminel ou valable. Le premier geste à faire, c'est le choix, la nature de l'emplacement et ensuite la nature de la composition qu'on fera dans ces conditions” En *L'art sacré*. Revue mensuelle. Mars-avril 1960. LE CORBUSIER. *Un couvent dominicain*. p.4

8 Para ampliar el concepto de la visión de Le Corbusier con el paisaje, ver, Xavier Monteys Roig, «El hombre que veía vastos horizontes: Le Corbusier, el paisaje y la tierra». *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 48-47 (2004).



16.



17.





18.

El arquitecto, de manera semejante se aproxima en su primera visita al lugar para la concepción de la basílica de *Sainte-Baume*<sup>9</sup>, donde, desde la colina divide los cuatro horizontes y dibuja aquello que le llama la atención, y serán estos elementos del sitio los que utilizará posteriormente como material de composición y generador de sensaciones, mar, bosque, colinas y horizonte.

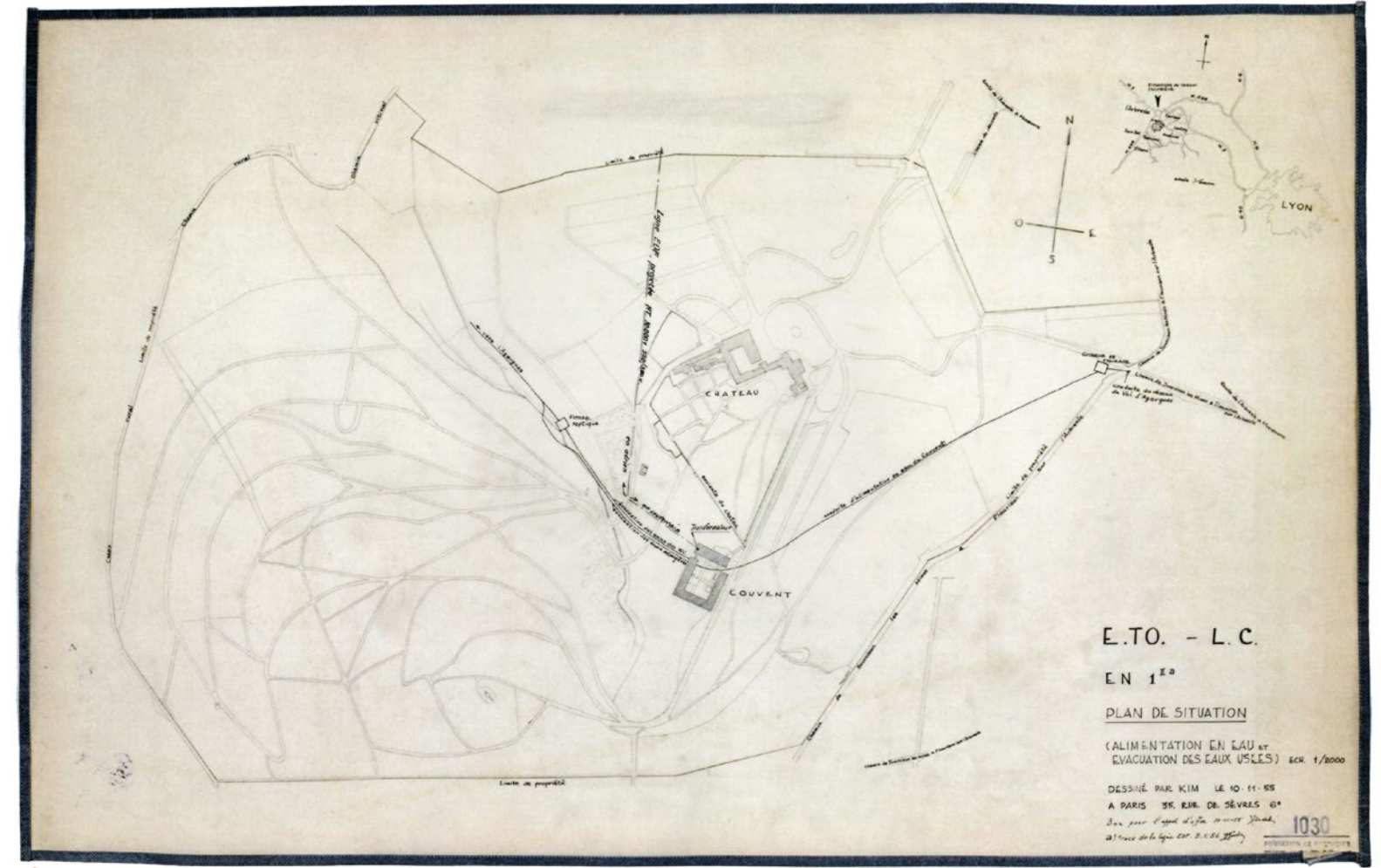
En la cabeza nace la idea; vaga, divagante y buscadora. En la colina había dibujado cuidadosamente los 4 horizontes. Porque hay cuatro: al este, los Ballons d'Alsace; al sur, las últimas estribaciones que dejan un valle; al oeste, la llanura del Saona; al norte, un valle y un pueblo.<sup>10</sup>

De lo anterior, se infiere que tanto para Alvar Aalto como para Le Corbusier, el sitio posee un valor estructurante dentro del proyecto, un enclave que les da pistas, un medio a partir del cual se desprenden intenciones, primero, reconociendo el territorio para posteriormente, conformarlo. Así, el paisaje más que acompañar sus arquitecturas, las complementa, de modo que intervienen en las geografías sobresalientes de aquellos promontorios que coronan el paisaje.

Tanto el sanatorio de Paimio como el convento de la Tourette, se implantan lejos de la ciudad en búsqueda del aislamiento, una noción que resulta significativa, revelando cómo se alejan de la ciudad para acercarse a la naturaleza, a una relación estrecha con los fenómenos naturales, el sol, la lluvia, las nubes y los vientos, todo ello relacionando la vista a los horizontes lejanos, esto es, que nos aislamos para abrírnos al mundo, abarcando no solo el suelo que pisamos, sino también nuestro territorio terrenal y celeste.

<sup>9</sup> La Sainte-Baume es un proyecto no construido de Le Corbusier en medio de la gruta, sin embargo es el precursor de *Notre Dame du Haut* "nuestra señora de lo alto" de Ronchamp, como anota Quetglas, "Le Corbusier pasa directamente desde una arquitectura subterránea y "cavernosa", como la de Sainte-Baume, hasta Ronchamp, que será una cueva, una "baume" al aire abierto". Josep Quetglas, *Breviario de Ronchamp*. Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, p. 108.

<sup>10</sup> "Dans la tête, l'idée naît-elle; vague, divague et se cherche. Sur la colline j'avais soigneusement dessiné les 4 horizons. Car il y en a 4: à l'Est, les Ballons d'Alsace; au Sud, les derniers contreforts laissent un vallon; à l'Ouest, la plaine de Saône; au Nord, un vallon et un village". Le Corbusier, *Ronchamp, Les carnets de la Recherche Patiente* n.2 Hatje, Stuttgart, 1957, p.87.



19.

18. Croquis de Le Corbusier de los cuatro horizontes de Saint-Baume.

19. Plano de localización del convento. 10/11/55. FLC 1030.



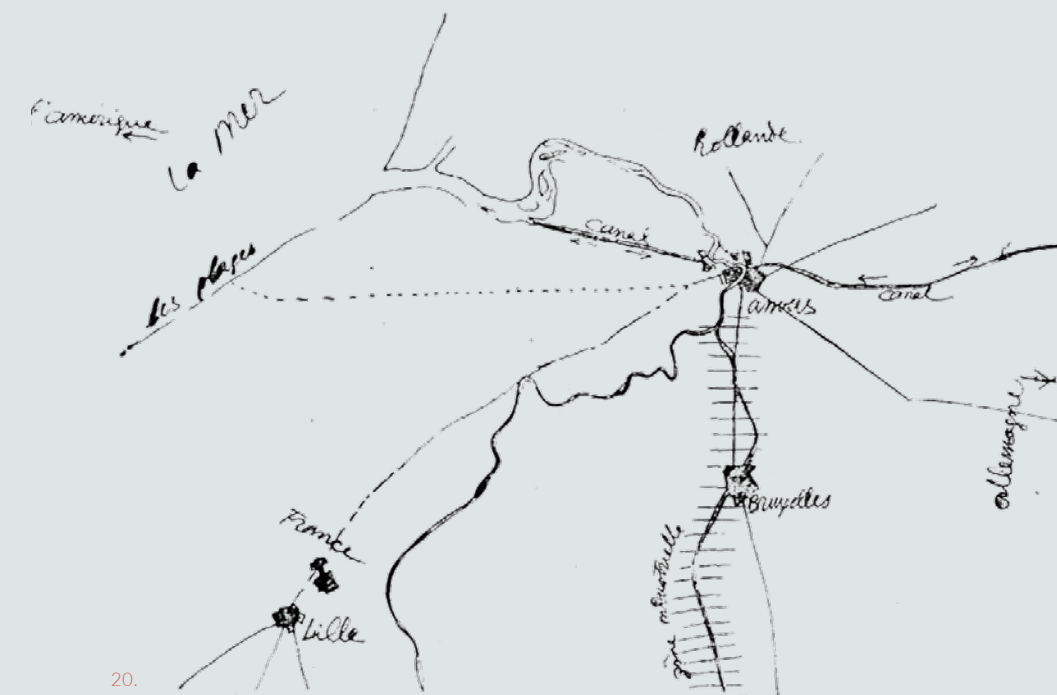
### El edificio aislado del entorno urbano, en búsqueda del aire fresco y del silencio

Aislarse del entorno urbano no es una acción *a priori*, el primer aislamiento tanto del Sanatorio como del Convento, constituye el alejarse físicamente de las aglomeraciones, apartándose de la ciudad o el pueblo, en búsqueda de un entorno natural que garantice el aislamiento humano, más que el hecho de su propia relación con la naturaleza.

Sin embargo, las razones por las cuales ambos edificios se encuentran alejados del entorno urbano, responden a consideraciones muy distintas, pero ambas en búsqueda del bienestar del hombre que habita dichas arquitecturas, el enfermo y el religioso.

Por una parte, en el caso del Sanatorio de Paimio, la condición contagiosa de la enfermedad obliga a distanciar el edificio de las grandes ciudades en búsqueda de condiciones ambientales favorables que propicien la recuperación del hombre afectado por la tuberculosis, tales como: el aire fresco en medio del entorno natural y la búsqueda de la exposición al sol, ya que, a la fecha de la construcción del edificio, en 1932, el tratamiento era pasivo debido a que no se conocía aún una cura para la enfermedad. El complejo sanatorial de Paimio, tiene una ubicación considerablemente aislada, encontrándose en Preitilä, a unos tres kilómetros de Paimio, en un entorno rural y a unos treinta kilómetros de la ciudad de Turku.

Por otra parte, el convento de la Tourette se trata de un convento dominico de estudios, que pretende la "separación física del mundo", para hallarse íntimamente ligados a Dios. El edificio se encuentra a unos veinticinco kilómetros de la ciudad de Lyon, en un pequeño pueblo llamado Eveux a las afueras del casco urbano. Un edificio que alberga un "aislamiento" paradójicamente en comunidad, en búsqueda de la calma y el silencio propicios para la oración y el encuentro con Dios.



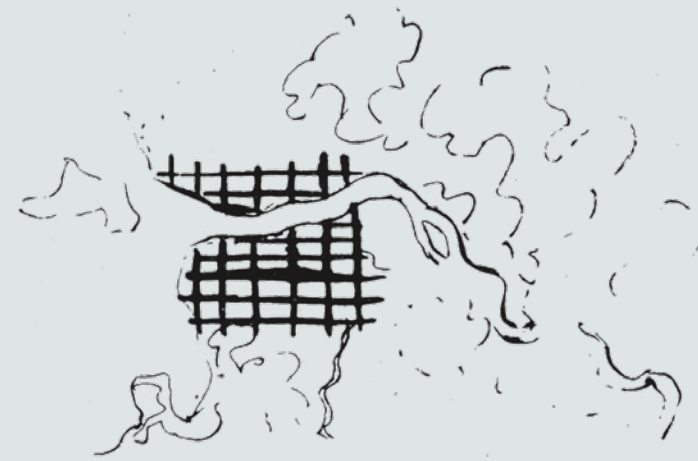
20. Esquema ilustrativo de la ubicación alejada de las grandes ciudades. Croquis de urbanización realizado por Le Corbusier para la Ciudad Radiante.

No existen tipos diferentes de arquitecturas, existen únicamente unas situaciones diferentes que, para satisfacer las exigencias físicas y psíquicas del hombre, llevan a soluciones diferentes. Un lugar es un espacio dotado de carácter que lo distingue. Hacer arquitectura significa visualizar el *genius loci*: el trabajo del arquitecto reside en la creación de lugares significativos que ayuden al hombre a habitar.

CHRISTIAN NORBERG SCHULZ.<sup>11</sup>

El Sanatorio de Paimio y el Convento de la Tourette, no pueden ser entendidos como piezas autónomas. Es preciso tener en cuenta el entorno en el que se encuentran inmersos, debido a que existe una fuerte tensión entre el objeto construido y el lugar. Ambos edificios parecerían instalarse de manera similar en el suelo, pero con geometrías distintas, para configurar finalmente un lugar.

<sup>11</sup> Christian Norberg Schulz, *Genius Loci*. Milano, 1979, p. 3.

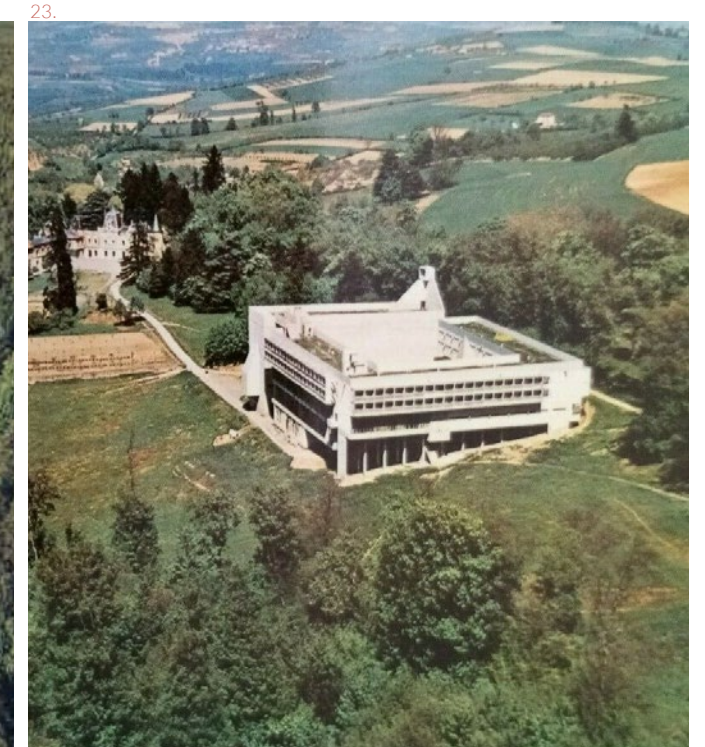


21.

## EL EDIFICIO INSTALADO EN LA NATURALEZA



22.



23.



## El Sanatorio de Paimio El edificio instalado en medio del bosque

Alvar Aalto posee una estrecha afinidad entre el desarrollo de su arquitectura y su paisaje natal finlandés, una arquitectura contenida, que establece un fuerte vínculo con el entorno circundante, una enorme extensión de pinos y abedules que bordean y definen el límite impreciso. Sin embargo, estos no son los únicos elementos de su paisaje, también lo son la bruma, la blanca nieve y la escasa luz del norte.

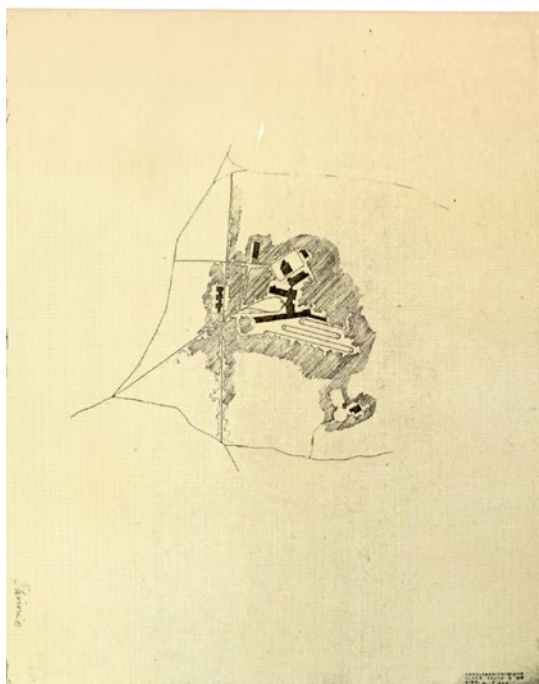
La cultura finlandesa está enraizada en la naturaleza, sus habitantes poseen este entorno interiorizado, le otorgan un origen mítico y metafórico de densidades y presencias heterogéneas que forman parte de su tradición y que es representada en la epopeya finlandesa *El Kalevala*, con la cual Aalto establece un profundo diálogo:

La naturaleza del país donde se desarrolla el canto es por demás inhóspita. [...] Por una parte, el hombre se enfrenta a una naturaleza de fuerzas desproporcionadas a la que trata de vencer con su ingenio, con su rudimentaria técnica, o mediante el recurso a la magia o la apelación a las divinidades; pero la naturaleza es un adversario con el que lleva conviviendo desde el principio de los tiempos y cuyas potencias conoce; por eso trata de someterla, nunca de destruirla. Por otra parte, se siente fundido con ella, identificado con ella. En cierto modo, al sacralizarla se sacraliza a sí mismo como sujeto de ella, como esclavo suyo, pero también como dueño y señor.<sup>12</sup>

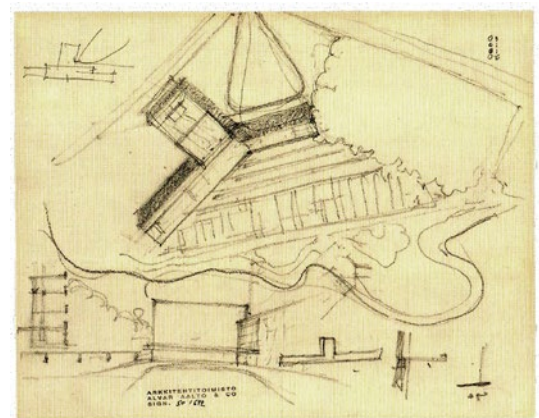
De este modo, las condiciones de una naturaleza dura y hostil configuran el paisaje donde se desarrolla el edificio del Sanatorio de Paimio, localizado en medio de un claro entre el denso bosque, para lo cual, Alvar Aalto modifica las condiciones del sitio al realizar una tala selectiva, con el fin de implantar su arquitectura sin que supusiera una transformación sustancial del bosque. No obstante, aquella acción cambia la estructura del espacio, creando un lugar. “En oposición al automóvil, el edificio tiene una relación fija con la naturaleza, se hace inseparable de una porción de tierra y está afectado por específicas condiciones naturales que se derivan del carácter distintivo del sitio. Puedo afirmar, y si es necesario probarlo teóricamente, que no hay dos emplazamientos en este mundo que sean iguales.”<sup>13</sup>

<sup>12</sup> E. Lönnrot, *op cit.*, introducción al libro por Joaquín Fernández y Úrsula Ojanen, p. 36.

<sup>13</sup> Alvar Aalto en, Göran Schildt, *Alvar Aalto. The mature years*. Rizzoli, Nueva York, 1991 pp. 45-47



24.



25.



26.



27.

Esa mirada de la arquitectura, como él mismo lo señala, es inseparable de la tierra en la que se posa y su afectación por las condiciones naturales son en últimas, lo que le otorga el carácter al lugar. Este hecho Aalto lo tenía muy concientizado, por tanto, lo que cobra interés es saber cómo a partir de retomar o transformar los elementos del emplazamiento, termina componiendo y consigue, de tal modo, que el edificio haga parte o simbolice el lugar.

Dicho esto, el primer aspecto es fijar dónde empieza y acaba el edificio. En el Sanatorio, el arquitecto establece un límite natural en sus croquis, ubicándose en la naturaleza al realzar las líneas del entorno, de modo que, el límite va más allá de la delimitación misma del edificio y se va extendiendo, consiguiendo que el bosque haga parte de éste.

El edificio de volúmenes articulados entre sí, se despliega en el territorio en búsqueda del dominio del paisaje, utilizando gestos cóncavos y convexos, que crean una resonancia entre arquitectura y paisaje, con lo que consigue no sólo inscribirse en el paisaje, sino también determinarles recíprocamente. Aalto a su vez, considera

21. Esquema de la retícula urbana sobrepuesta y en diálogo con las formas de la naturaleza, publicada en el capítulo de « L'Esprit Nouveau en Architecture » en *Almanach d'architecture moderne*.

22. Fotografía aérea del Sanatorio inmerso en el bosque.

23. El convento ubicado sobre la colina y dominando el paisaje de L'Arbresle.

24. Plano de implantación del sanatorio con el bosque como límite.

25. Croquis de la etapa del concurso con el bosque como límite.

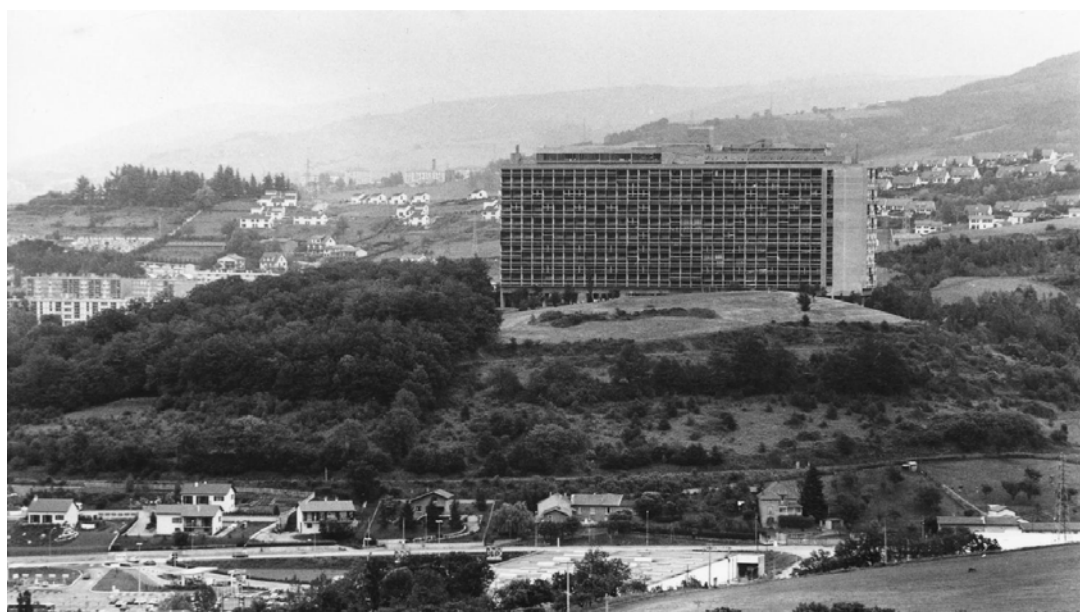
26. Vista aérea del sanatorio y los edificios complementarios inmersos en el bosque.

27. Vista aérea del sanatorio hacia la parte posterior.





28.



29.

28. Vista lejana del sanatorio de Paimio desde un paisaje rural en los años 30.
29. Vista lejana de la Unité de Firminy-Vert de Le Corbusier con un entorno inmediato de pequeñas casas en el año 1987.

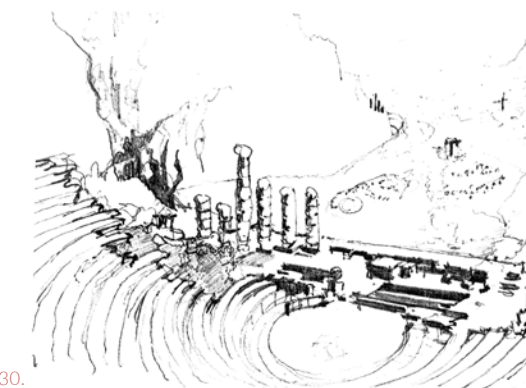
que los fenómenos naturales afectan el edificio, trabajando sin titubear con las corrientes de aire fresco y la particular luz nórdica.

El bosque no sólo sirve para aislar el edificio, sino que se convierte al tiempo en el escenario de libertad, de retorno a lo natural. El edificio se encuentra inmerso en la naturaleza, con el bosque como antesala. Sin embargo, esta gran edificación de apariencia maquinista resalta entre las pequeñas casas rurales que se encuentran a lo lejos, como se evidencia en una fotografía de los años 30. El gran edificio moderno, blanco, frente a las pequeñas casas tradicionales en madera a dos aguas. El edificio no sólo está inmerso en el paisaje, sino que al tiempo lo ha transformado y tensionado. Esta evidencia emparenta tanto la arquitectura de Alvar Aalto como la de Le Corbusier, que buscaba una relación más cósmica con el paisaje lejano y retrotrae el proyecto en vez de pegarse a un entorno inmediato que no posee para él la potencia que pueden otorgarle el paisaje y los horizontes. Así, ambos arquitectos establecen sus edificios como antagónicos a la naturaleza, pero en armonía con ella.

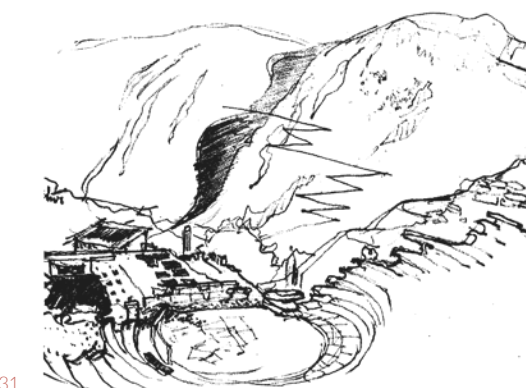
El sanatorio de Paimio contrasta con el paisaje, al no buscar mimetizarse, estructurándose a partir de implícitas fuerzas verticales y horizontales que se contraponen al bosque en su racionalidad. Lograr caracterizar el paisaje que lo rodea, es el propósito de una arquitectura instalada en el sitio.

Frente a esta idea de imbricación, se suma que Aalto siempre tuvo una gran fascinación por la arquitectura griega. En sus croquis del teatro de Delfos, realizados en su visita en el año de 1953, es difícil distinguir dónde comienza la arquitectura y dónde termina la naturaleza, denotando con ello, la importancia que en Aalto tiene el entorno, para dar valor a la obra del hombre en un diálogo armonioso.

De este modo, el Sanatorio de Paimio, establece una relación intrínseca con el lugar, ya que no podría concebirse en otro sitio o condiciones distintas a las nórdicas, hecho de proximidades, dilataciones, densidades y contrastes propias de las condiciones del lugar, lo que permite decir, que el edificio se afianza a la tierra y se abre hacia el bosque, en una arquitectura construida de abajo hacia arriba, señal de esa constante verticalidad del paisaje finés, donde naturaleza y arquitectura establecen un vínculo en perfecto equilibrio.



30.



31.

30. Boceto del teatro por Alvar Aalto en visita a Delphos, 1953.
31. Boceto del teatro en el paisaje por Alvar Aalto en visita a Delphos, 1953.



## El Convento de la Tourette El edificio instalado sobre el valle

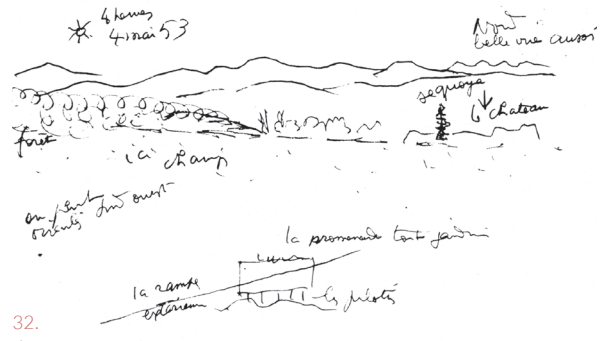
Al igual que en el Sanatorio de Paimio, para comprender el edificio aislado del convento de la Tourette, es preciso tomar distancia y observar no sólo el edificio construido, sino también la inherente tensión entre arquitectura y entorno. En ese “acto delictivo o válido” del que habla Le Corbusier al elegir el emplazamiento, surge la pregunta del porqué elige ubicar el edificio en aquel sitio, sobre la pronunciada pendiente y no sobre una zona más plana.

En el primer croquis que el arquitecto realiza en el sitio, dibuja el paisaje y los elementos que observa y debajo, dibuja un volumen prismático elevado sobre *pilotis* de un terreno ondulante que habla poco del suelo sobre el que se implanta. Lo anterior, permite deducir que le importa poco el entorno inmediato en comparación con el paisaje lejano, por tanto, la elección del lugar debe comprenderse a la luz del proyecto.

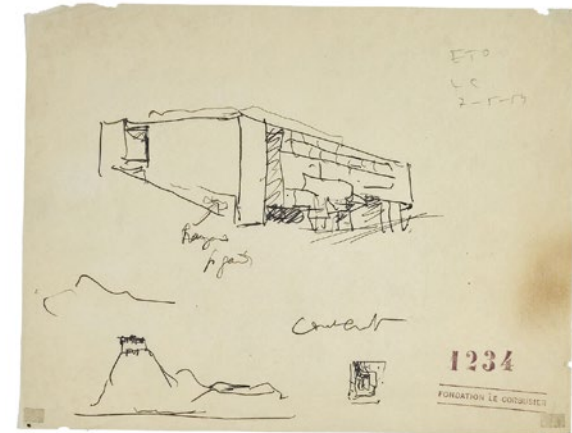
En primer lugar, se hablará del porqué Le Corbusier tomó la decisión de ubicar el convento en lo alto de la pendiente, contenido por la gran masa arbórea del bosque en dos de sus costados. Le Corbusier –un gran conocedor de la historia– seguramente no fue ajeno al arquetipo de la montaña-templo, una figuración que vincula la tierra con el cielo y que se asocia al *axis-mundi* como réplica de la montaña cósmica. Es en aquel vínculo o tránsito entre los dos mundos que él plantea la presencia de una rampa exterior desde su primer esquema que busca alejar al hombre de la tierra y acercarlo al cielo y a lo cósmico, con ello, hasta el momento, se planteó acerca de la dimensión geográfica y cultural.

En segundo lugar, en un croquis, a un mes de su primer visita, el arquitecto dibuja un esquema del convento por el costado noroeste y en la parte interior, esboza algún monasterio del Athos, un recuerdo latente de su juventud que hace eco muchos años después cuando concibe su convento, recordando seguramente la imagen inaccesible del edificio sobre la montaña y el paisaje horizontal que se extiende ante él “... Desde nuestras habitaciones, el panorama horizontal no tiene límites ya que en esta latitud y en esta estación nunca hemos visto el horizonte. La vista perpendicular desde las ventanas es vertiginosa; nos alojamos en el piso más alto del convento, sobre la escarpa del pétreo pedestal...”<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Descripción que el joven Jeanneret realiza desde una de estas logias en el Athos visitada en 1911. Manuscrito original. *Bibliothèque de la Ville de La-Chaux-de-Fonds*, p. 22.



32.



33.

32. Primeros croquis realizados por Le Corbusier en el sitio visitado el 4/5/53

33. Croquis realizado por Le Corbusier sobre el convento de la Tourette y la alusión a un monasterio del Athos. FLC 1234.

34. El convento sobre la pendiente del valle del Turdine hacia el costado noroeste.

35. La ville Savoye en medio de la naturaleza. FLC L2-17-8.

36. Vista del convento hacia el costado sur sobre la ladera y frente al extenso paisaje del valle.



34.

Así, la coronación del convento de la Tourette con sus logias no está tan distante de sus recuerdos. Al igual que la forma en cómo se asienta el edificio para “llegar al suelo como pudiera”, esta vez no sobre muros de piedra frente al acantilado como en el Athos sino sobre las superficies de vidrio y hormigón. Por consiguiente, el hecho de ascender a la montaña, hace conciencia de la renuncia del religioso al mundo y una dilatación de la experiencia en la aproximación, es pues, la *promenade architectural* como la peregrinación al templo.

Le Corbusier considera el fenómeno natural como antagónico, exponiéndolo en los siguientes términos, “Hemos nacido en el seno de la naturaleza. Antagonista, hostil a nuestras iniciativas, [...] no hay descanso ni tregua para su voracidad. Nos ponemos de pie contra ella, para escapar a su acoso, tratando de refrenarla, intentando dominarla.”<sup>15</sup> Refiriéndose, por tanto, a la naturaleza como enemiga y cuyo gesto humano termina contraponiéndose, enfrentándola para dominarla, elevándose del suelo por medio de *pilotis*, cuya acción hace pensar que es una arquitectura ajena al sitio, que podría instalarse en cualquier parte. Aunque el arquitecto estableció prototipos, como lo fueron la *ville Savoye* o la *maison Citrohan*, las *unité d'habitation*, museos, ciudades, entre otros, es importante recalcar que el empleo de un prototipo no implica una réplica, como lo demuestra Maria Cecilia O’Byrne en su tesis. Es decir que, el lugar y su carácter determinan igualmente sus particularidades, en consecuencia,

<sup>15</sup> Le Corbusier, *Une maison - un palais*, Crès, París, 1928, p.12

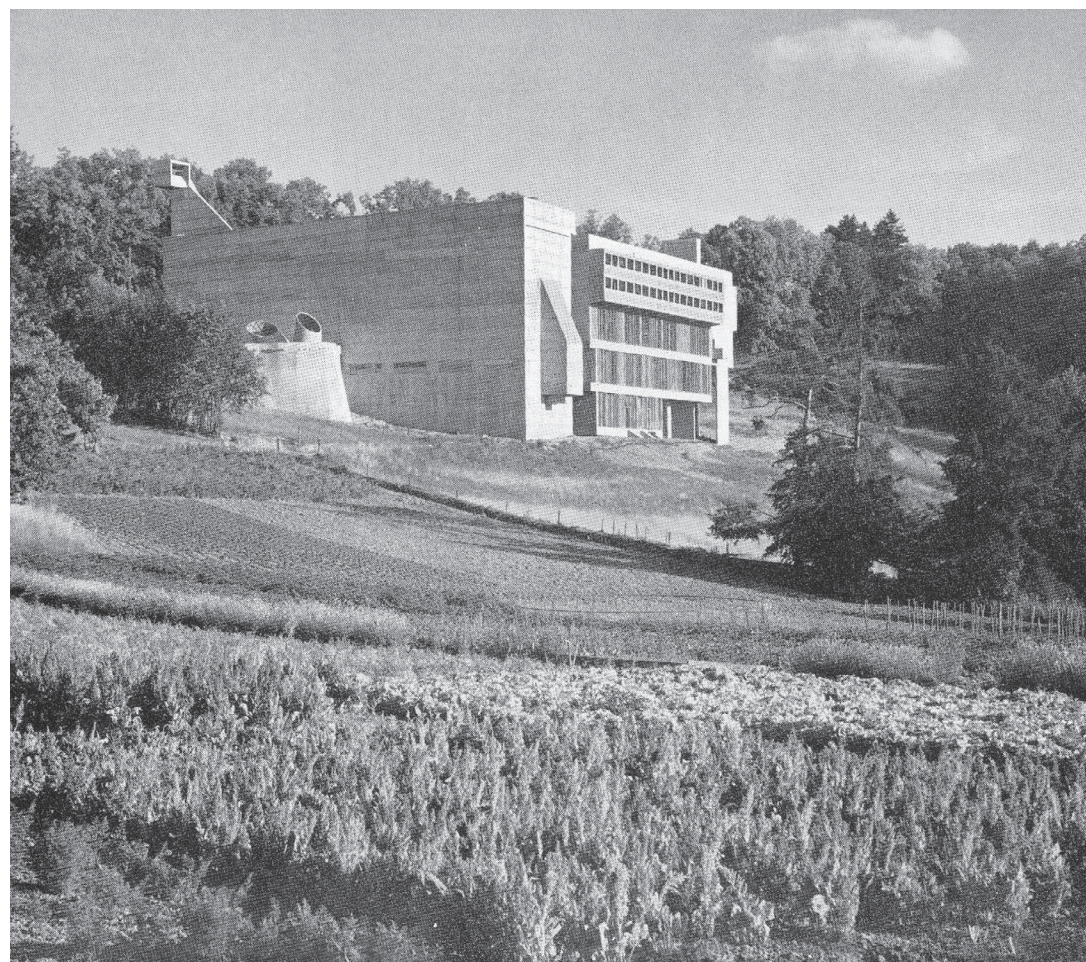


35.



36.





37.



38.

39.



37. Vista del convento desde el costado noroeste.

38. Vista del convento hacia el costado suroeste.

39. Fotografía intervenida por la autora, donde la tierra desaparece como en el mar, costado sur del convento. Fotografía original FLC L1(7)66

40. Ilustración del artículo "Le Corbusier à l'assaut de Venise" publicado por Jean Neuvacelle en L'Illustré, de Suiza. (FLC x2-4-164)

41. Fachada oeste del convento.

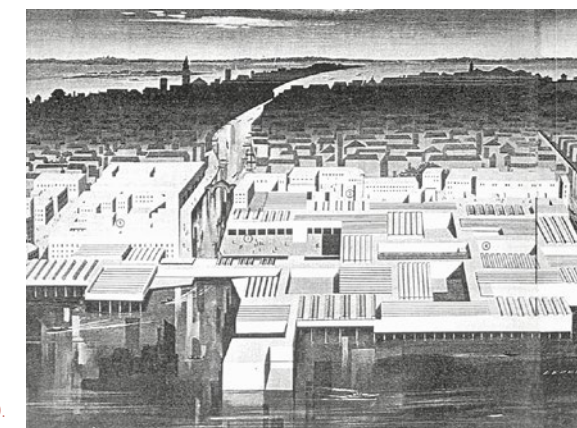
42. Croquis realizados por Le Corbusier en su visita a Delphos en 1911. Bases délficas y el valle del Pleistos.

transforma el sitio en lugar, siendo este quien dicta la arquitectura. De modo que, el prototipo que emplea para el convento de la Tourette, que a simple vista pareciera ser indiferente al sitio, en su propia idea de comenzar por lo más alto y "tocar el suelo como puede", lleva a pensar en las consideraciones que hacen de este parte indisoluble del lugar en que se implanta.

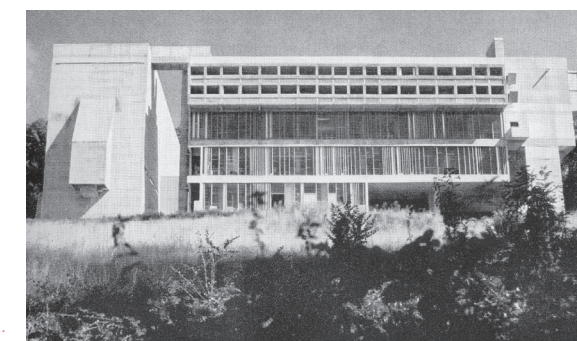
El convento de la Tourette está desarrollado a partir de opuestos, cuando el visitante se aproxima a él por el muro norte de la iglesia de apariencia sólida, da la imagen de un volumen anclado y estático. Mientras que, hacia el otro costado, por el edificio conventual en U, se suspende del suelo por medio de *pilotis*, como si estuviera colgado del cielo y da la imagen, incluso, como si la tierra desapareciera. Es en lo opuesto, en lo móvil, en donde el suelo firme desaparece como en uno de sus imaginarios de los grandes trasatlánticos, desplazándose sobre la superficie del mar, o, de otro modo, anclado sobre el agua como en el hospital de Venecia. Ambos volúmenes del convento, entre lo estático y lo móvil, lo pesado y lo ligero, forman un todo, un conjunto que no está completamente cerrado ni abierto, ligados ambos cuerpos sutilmente por un puente en la cubierta.

Otro elemento a considerar, es el volumen alabeado de la cripta adosado al gran cuerpo rígido y cerrado de la iglesia, un volumen mucho más bajo que se expresa con su resonancia visual, un fenómeno de emisión y recepción de los sonidos del paisaje proyectados en forma, una "acústica visual" como respuesta a las relaciones específicas del entorno y el paisaje que resuena con y por la arquitectura. Todo esto, puede sintetizarse en una frase del propio Le Corbusier: "El sitio es el asentamiento de la composición arquitectónica [...] Descubrí la arquitectura instalada en su sitio. Y más que eso: la arquitectura expresaba el sitio, el discurso, la elocuencia del hombre que se ha hecho dueño del lugar. Desde el exterior, vuestra obra arquitectónica se unirá al sitio. Desde el exterior lo integrará..."<sup>16</sup> una reflexión que alude igualmente a su visita en 1911 a Delfos, con los tres dados de piedra frente al Parnaso, que denotan su forma de implantarse en el entorno, dominando el paisaje, elevándose o anteponiéndose a la naturaleza.

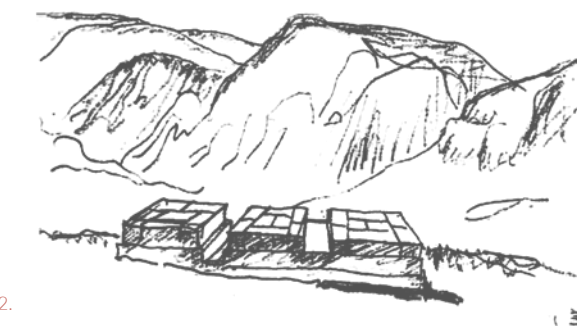
<sup>16</sup> Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, op cit., p. 29,30.



40.



41.



42.



## El edificio instalado en la naturaleza, entre el bosque y sobre el valle

El lugar no es solo el sitio que da paso a la implantación del edificio. Es a su vez la correlación de elementos que estimula nuestros sentidos, cielo, vegetación, luz y horizontes. Es tanto la tierra que yace bajo los pies como lo que se extiende frente a nuestros ojos. Es el medio para componer una arquitectura instalada en el sitio. Para ambos arquitectos, la naturaleza representaba una estimulación sensible, una búsqueda armoniosa con el medio, sin embargo, con recursos muy distintos.

Por un lado, El Sanatorio de Paimio se implanta en el suelo, se prolonga en el bosque y es contenido por éste. Las alas del edificio se extienden en el paisaje, rompiendo la simetría y la ortogonalidad en una idea de libertad, sin dejar de ser racional. Mientras que, en el convento, con la tipología de claustro, el volumen se cierra sobre sí mismo, creando un universo propio, regido por la ortogonalidad, y animado por la curva. Es una arquitectura que se vuelca al interior y se abre al cielo y los horizontes.

Por otro lado, el Sanatorio de Alvar Aalto, se asienta nítidamente sobre el suelo, mientras que el convento proyectado por Le Corbusier se compone a partir de la horizontal del cielo y se descuelga hacia la tierra, tocándola ligeramente y desprendiéndose de aquel suelo natural por medio de los *pilotis* permitiendo escurrir bajo este la naturaleza.

Es importante resaltar que Aalto nos afianza de la tierra, pero nos aproxima igualmente a la horizontal del paisaje, en cambio Le Corbusier, nos aleja de la tierra para aproximarnos al cielo, además, Aalto acompaña en el paso del *pequeño hombre* –como él lo llamaba– en la tierra, consiguiendo con esto un sentimiento más terrenal, mientras que con Le Corbusier se logra un sentimiento más espiritual.

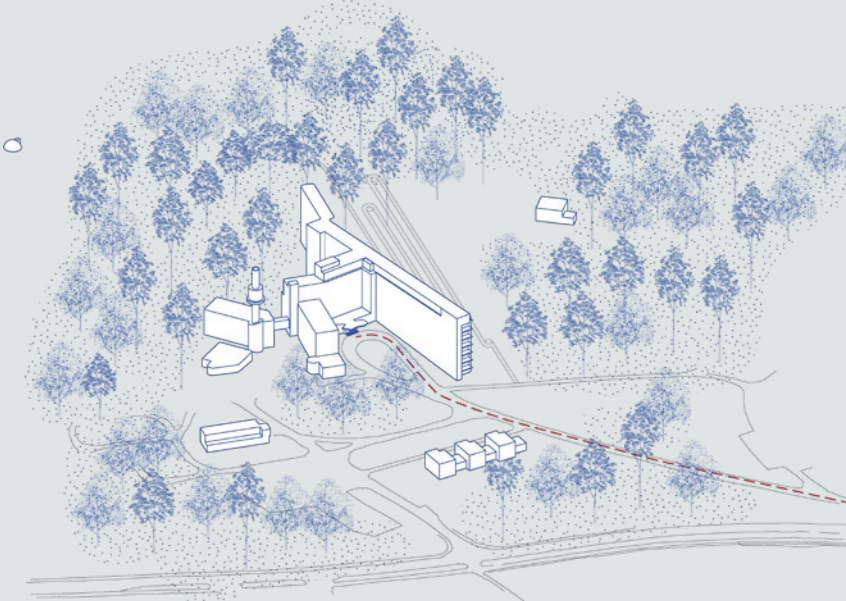
Sintetizando las ideas disímiles que poseen estos dos arquitectos en torno a la respuesta de implantación de la arquitectura en relación al entorno, pueden compararse las impresiones que tuvieron al visitar el santuario de Delfos en Grecia, en donde en Aalto se percibe un interés por captar la imbricación entre arquitectura y naturaleza en una disolución del límite, mientras que en Le Corbusier, se devela la arquitectura frente a la naturaleza y cuya relación es de independización y dominio.



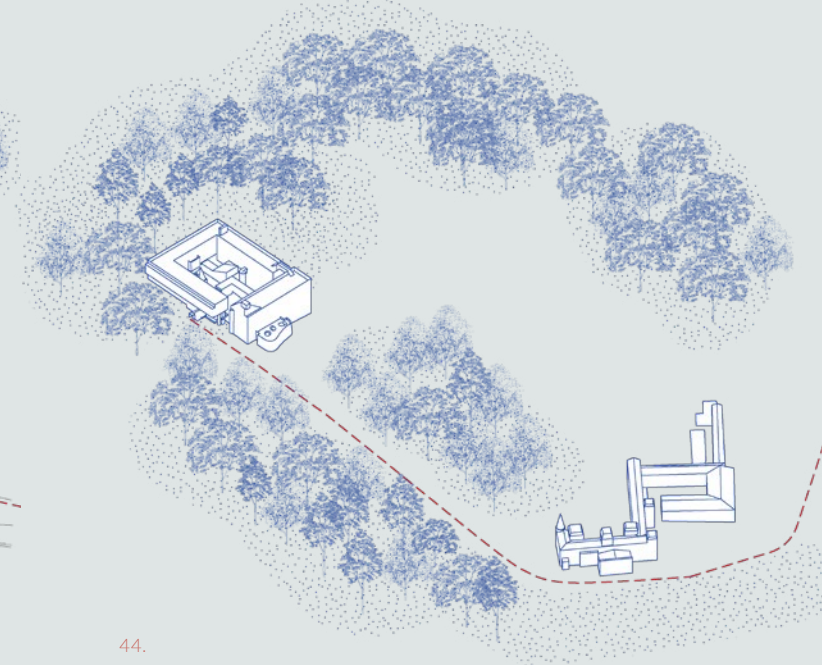
29.



40.



43.



44.

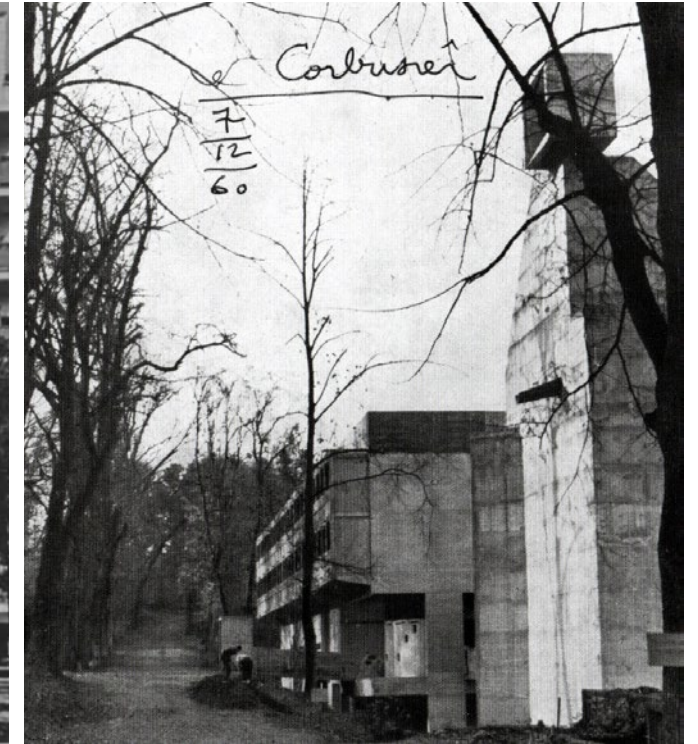
29. Croquis de Alvar Aalto del teatro de Delfos, realizado en 1953.  
 40. Croquis de Le Corbusier en Delfos, realizado en 1911.  
 43. Esquema el límite natural en Paimio. Elaborado por la autora.  
 44. El límite natural en la Tourette. Elaborado por la autora.

Luego de tener una imagen general de los edificios y su relación con el lugar, se pasará a una aproximación a éstos, en la cual se puede evidenciar que desde las formas en las que se llega a los edificios se empiezan a tejer relaciones entre el hombre y su experiencia perceptual. Así, el visitante desde su llegada en automóvil o a pie, a manera de peregrinación, comienza a vislumbrar la presencia de ambas arquitecturas a través del bosque y de otras construcciones, para posteriormente, enfrentarse a la disposición de sus volúmenes, estableciendo el primer contacto visual, donde la intención de ambos arquitectos pareciera buscar experiencias opuestas en un sus gestos de bienvenida.

46.



47.



45.



## LA APROXIMACIÓN CAUTIVANTE



## El Sanatorio de Paimio

### El patio de entrada y el acogimiento

Al Sanatorio antituberculoso de Paimio se arriba en automóvil por un camino que atraviesa un denso bosque de prominentes pinos y abedules de esbeltos y verticales troncos. En medio de este paisaje natural, se encuentra el edificio con su naturaleza manipulada por el hombre. Conforme el visitante se acerca al edificio, la densidad del bosque disminuye y culmina en un claro que conforma el patio de ingreso, un recinto configurado por tres alas: la alargada corresponde a las habitaciones de los pacientes, el ala de los servicios comunes y al fondo, el volumen de comunicación con un cuerpo bajo adelantado que suspende el curvilíneo plano adosado, una ligera pérgola paralela al camino de los carros.

Al aproximarse al Sanatorio, se constata que la totalidad del edificio no se ve de un solo golpe, este se compone por distintas partes de formas diversas que se interrelacionan entre ellas para formar un conjunto abierto al paisaje. Acerca de la idea de la composición por partes reflexiona ampliamente Antón Capitel:

Aalto empleó en esta obra una libertad formal que, a su juicio, debía de acompañar al funcionalismo, y que se expresara en la divergencia y en la individualidad de los pabellones, teniendo un acusado y atractivo resultado plástico. Su obra acudió con frecuencia a este instrumento de unión por partes, pero reconociendo siempre su individualidad y así, la naturaleza discontinua de la arquitectura.<sup>17</sup>

Las distintas piezas del conjunto responden a ciertas orientaciones en función del uso específico que albergan y su situación exenta en el lugar, de modo que, el Sanatorio de Paimio se podría comparar con el modelo de jardín inglés, pese a su naturaleza libre, sin paralelismos, ejes o simetrías con una armonía irregular y sin embargo, unificados por un lenguaje plástico y coherente de detalles, además, homogeneizado por el blanco de sus fachadas. Así, para comprender la composición del volumen del sanatorio, es preciso rodearlo. La ausencia de un orden axial o geométrico, la define Demetri Porphyrios como heterotopía:

<sup>17</sup> Antón Capitel, «Alvar Aalto, el maestro de la modernidad renovada» en *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*. Summa Artis, 41a ed., 1996, vol. 41, p. 249.

“aquel peculiar sentido de orden en el cual fragmentos de un determinado número de coherencias posibles brillan por separado, sin una ley que los unifique”.<sup>18</sup>

Para comprender la forma en que se accede al Sanatorio, es preciso detenerse en cómo el arquitecto llega a configurar dicha intención a partir de la exploración durante el proceso del concurso. En un principio, Aalto parte de un sistema de disposición de los volúmenes en T, que irá variando de acuerdo a criterios funcionales y perceptuales. En un primer momento, (Fig. 51.) Aalto ubica el acceso sobre la fachada noreste del cuerpo de servicios comunes (ala B), pero pareciera que no le convence el hecho de tener en primer plano el muro ciego de la galería de cura la cual se abre al sur (ala S) y el acceso lo marca mediante una marquesina lineal que dirige al visitante hacia la puerta de entrada. En un croquis posterior, (Fig. 52) separa el cuerpo de servicios comunes de la galería de cura e incluye un nuevo volumen intersticial con las circulaciones y el vestíbulo, introduciendo, además, una quinta ala independiente que albergaría las instalaciones técnicas del edificio (ala C).

Así pues, se pasa de una primera imagen (Fig. 51) en donde el acceso estaba ubicado en la esquina noreste del edificio, a una imagen frontal (Fig. 52) configurada por la disposición paralela del ala de las habitaciones (ala A) y la de servicios comunes (ala B). Así, se genera, posteriormente, un giro entre estas dos alas principales para darle un mayor énfasis al acceso (Fig. 53), produciendo un recinto abierto en forma de U sobre el costado suroeste.

El arquitecto durante el concurso explora distintas configuraciones en cuanto a la ubicación del acceso del edificio y la articulación de las alas y va disolviendo el orden ortogonal hasta definir una disposición radial, donde cada ala tiene una orientación distinta, con lo que desaparecen en consecuencia las relaciones simétricas.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Demetri Porphyrios, *Heterotopía: Un estudio sobre la sensibilidad ordenadora de la obra de Alvar Aalto*. Architectural Monographs 4. Academy Editions, Londres, 1978, p. 66.

<sup>19</sup> Esta secuencia experimental de la disposición del acceso del edificio de Paimio, lo analiza secuencialmente la arquitecta Cecilia Ruiloba Quecedo en su tesis doctoral, *Arquitectura terapéutica: El sanatorio antituberculosis pulmonar*. Universidad de Valladolid, 2012.



48.



49.



50.

45. Litografía de Le Corbusier en el poema del ángulo recto. B2 Sprit.

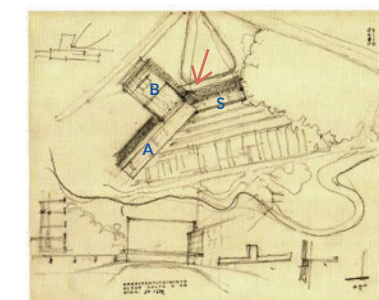
46. Ruta de aproximación al sanatorio de Paimio.

47. Ruta de aproximación al convento de la Tourette.

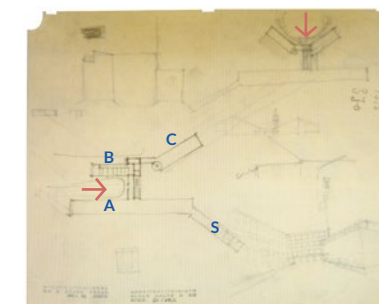
48. Plano del sitio. 04/1930. AAM 50-74

49. Carretera a través de un bosque en el centro de Finlandia.

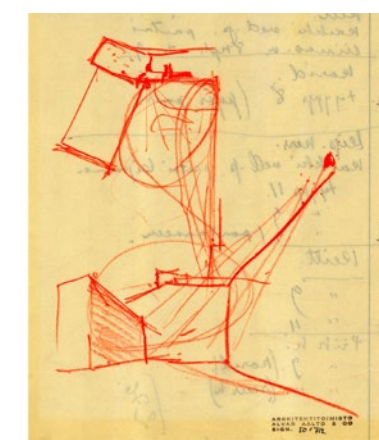
50. Vista aérea del Sanatorio con los volúmenes definiendo el acceso.



51.



52.



53.

51. Estudio del acceso para el concurso. AAM 50-642

52. Estudio del acceso para el concurso. AAM 50-646a

53. Solución definitiva de configuración del acceso. AAM 50-712





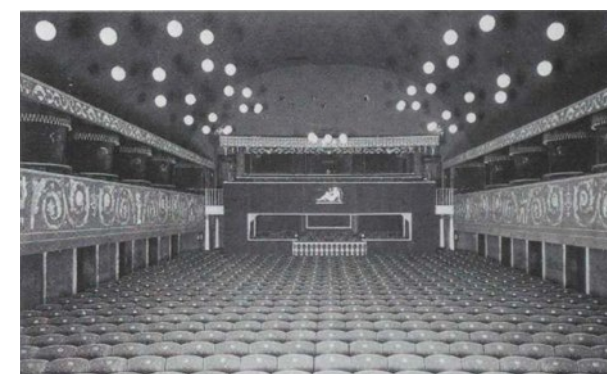
54.

54. Vista del patio de acceso tras dejar el bosque. AAM 50-003-033

55. Vista del acceso del sanatorio en la aproximación. AAM 50-003-049



55.



56.

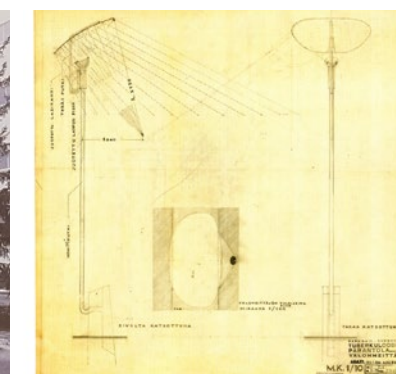
Igualmente, el espacio de acceso termina siendo un recinto definido por la propia arquitectura mediante los volúmenes que se disponen en un gesto cóncavo en una especie de introversión y una apertura cenital. El arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund –uno de los grandes maestros de Alvar Aalto– establece una gran lección en cuanto al cenit en el cinema Skandia (1922-23), visitado por Aalto en 1923. Allí crea un espacio cálido empleando el recurso de pintar el techo del teatro que tiene una forma ligeramente abovedada de un color azul oscuro, que evoca el cielo y las estrellas con las lámparas suspendidas.

De una manera similar, Aalto recrea la noche y las estrellas al exterior, al igual que los mitos del *Kalevala* con sus luces que guían el camino de los guerreros, una alegoría que podemos emplear con la bóveda celeste y las estrellas a través las lámparas exteriores que el mismo arquitecto diseña con una geometría sinuosa que parece flotar ingrávida del elemento vertical de apoyo, que terminan acompañando al visitante con sus rayos de luz difusa en su aproximación al edificio hasta lograr la gran contención del espacio de entrada. Así pues, le incita a través del recinto y la eminente verticalidad de la arquitectura a elevar la mirada y vincularle con el cielo. Finalmente, a su llegada, la entrada está acompañada de un jardín diseñado por Aalto, una vegetación que animaba aquel claro, entrañando el prefacio del *Sanatorio*, “a veces, sin embargo, parece que no veamos suficiente naturaleza virgen, y trasplantamos entonces la belleza directamente al umbral de nuestras casas.”<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Alvar Aalto, “*La arquitectura en el paisaje de Finlandia Central*”, en G. Schildt. *op. cit.*, p.34.



57.



58.



59.

56. Vista interior del teatro Shandia del arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund en Estocolmo, 1922-23.

57. Patio de entrada del sanatorio con la lámpara en primer plano.

58. Detalle de lámpara exterior con diagrama de distribución de luz. AAM 50-299

59. Pintura sobre Kalevala del mito “Kullervo parte a la batalla” 1901, del artista, Akseli Gallen-Kallela.



## El Convento de la Tourette La reserva simbólica de la fachada norte

El edificio del convento de la Tourette, no es visible sino hasta que uno se ha adentrado al terreno, lo que anticipa un aire de misterio y expectativa al visitante que asciende por la colina, rodeando primero el antiguo castillo de estudios para luego, vislumbrar súbitamente el convento entre la frondosa vegetación con un intenso impacto visual.

El convento dominico está marcado por el peso de la tradición que corresponde una edificación en torno a un claustro compuesto por tres alas alrededor de un patio y un cuarto lado que cierra el volumen que alberga la Iglesia. Sin embargo, en el convento de la Tourette, Le Corbusier introduce una transformación al separar la iglesia de las otras tres alas, generando con ello una singular apertura hacia el paisaje que divide la imagen unitaria del claustro en dos elementos.

La edificación no está cerrada al paisaje circundante, pero aparece como una creación del hombre en oposición a la naturaleza. La Tourette se presenta como una impugnación de la naturaleza, marcando los límites que separan un lugar sagrado del mundo. En lo particular, Le Corbusier abandona la idea del lugar cerrado, pero en lo esencial da forma a su idea del lugar cerrado.<sup>21</sup>

Ambos volúmenes expresados como construcciones independientes, se encuentran fuertemente diferenciados, por un lado, el volumen de la iglesia, se asienta rotundamente sobre el terreno, mientras que el volumen en U, correspondiente al programa conventual, se eleva respecto al suelo por medio de pilotes anclados en la ladera. Sin embargo, es sobre la fachada norte, perpendicular a la ruta de aproximación y cuyo lenguaje es distinto, donde discurre un gran misterio.

De tal modo que, el primer plano al que el visitante se enfrenta es el de un imponente muro neutro en concreto que corresponde a la Iglesia, este insólito volumen prismático, a primera vista inexpresivo, que hace referencia a lo que Le Corbusier denominó años atrás, la *Boîte à miracles*, una caja de milagros donde todo puede ocurrir en su interior.

<sup>21</sup> Anton Henze, *La Tourette. The Le Corbusier Monastery*. Lund Humphries, París, 1966, p. 18.

“Caja de milagros”: “es un cubo, con él se dan todas las cosas necesarias para hacer milagros, levitación, manipulación, distracción, etc. El interior del cubo está vacío, pero tu mente inventiva lo llenaría con todos tus sueños a la manera de las antiguas representaciones de la *Commedia dell'Arte*”.<sup>22</sup>

Aquella especie de muro-fortaleza da una imagen de institución cerrada, anunciando que se trata de un universo interior que contiene dentro lo esencial. Dicha figuración tipológica responde a las grandes edificaciones monásticas que marca el carácter sacro del recinto, como lo había expresado su colaborador Xenakis:

Durante siglos, los conventos han estado rodeados de murallas y han preservado la cultura cristiana de la barbarie de la Edad Media. Eran fortificaciones militares, como las ciudades. [...] La época moderna ha procurado establecer un contacto de nuevo tipo entre los hombres y entre éstos y la naturaleza. El nuevo ambiente arquitectónico en el mundo contemporáneo ha guiado a Le Corbusier, sintetizando en forma de rectángulo el programa funcional, fruto del ascetismo y de un más que milenar modo de vida religioso y, por otro lado, ha abierto los muros exteriores.<sup>23</sup>

De modo que Le Corbusier ha partido de una tradición, resignificándola y proyectándola en un tiempo nuevo, ha conservado un lenguaje de clausura y neutralidad en el costado norte, conservando con ello un gesto de aquella reserva ascética, mientras que se abre libremente en los otros tres costados hacia los horizontes y el paisaje, desprendiéndose de un carácter hermético.

Ahora, el convento escucha y habla constantemente con la naturaleza, que lo inunda. Cien células individuales, situadas en los dos pisos superiores, disponen de galerías que miran al cielo y a los árboles de las colinas del Arbresle.<sup>24</sup>

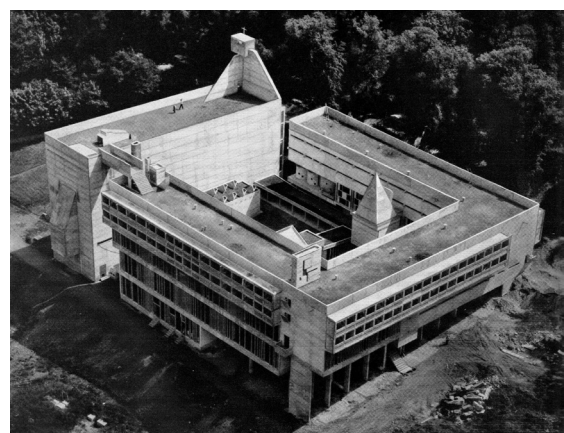
<sup>22</sup> “Boîte à miracles”: “est un cube, avec elle sont données toutes choses nécessaires à la fabrication de miracles, lévitation, manipulation, distraction, etc... L'intérieur du cube est vide, mais votre esprit inventif le remplirait de tous vos rêves dans la manière des représentations de la vieille *Commedia dell'Arte*”. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, vol 7 - 1957-1965. Les Éditions d'architecture Zurich, Zurich, p. 170.

<sup>23</sup> FLC K3-1/20, publicado en *Art chrétien* “Les monastères” 6 (1957) pp. 40-42. Citado en: Iannis Xenakis, «El convento de la Tourette», *Música de la arquitectura*. Akal ediciones, Madrid, 2009, p. 99.

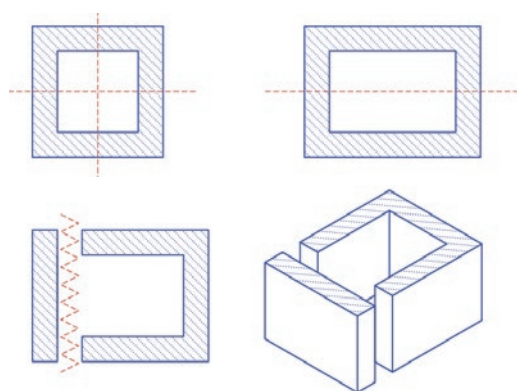
<sup>24</sup> Ibid.



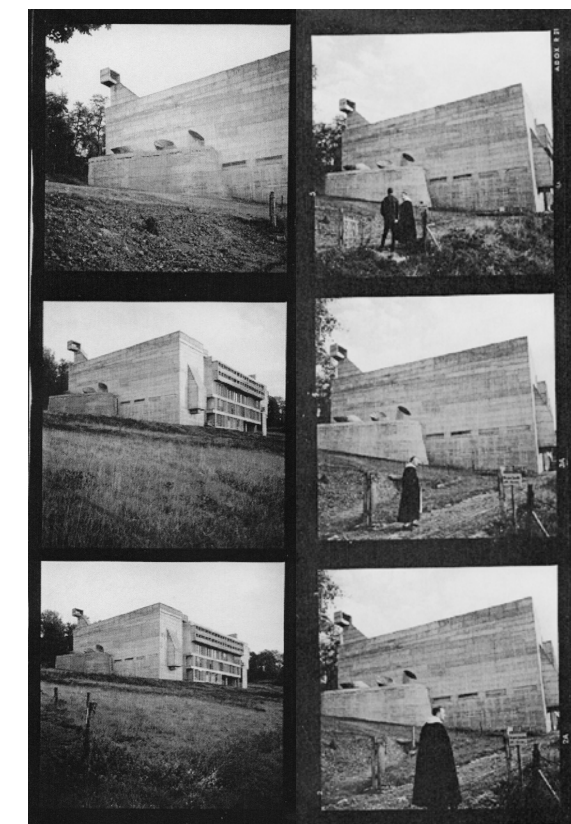
60.



61.



62.



63.

60. Vista aérea del terreno de los dominicos con el convento y el castillo de estudios.

61. Vista aérea del convento donde se diferencian los dos volúmenes.

62. Esquemas de las operaciones realizadas por Le Corbusier al transformar la tipología claustral. Elaborado por la autora.

63. Serie de fotografías de la aproximación al edificio de la Tourette por el costado noroeste. FLC L1(8)64



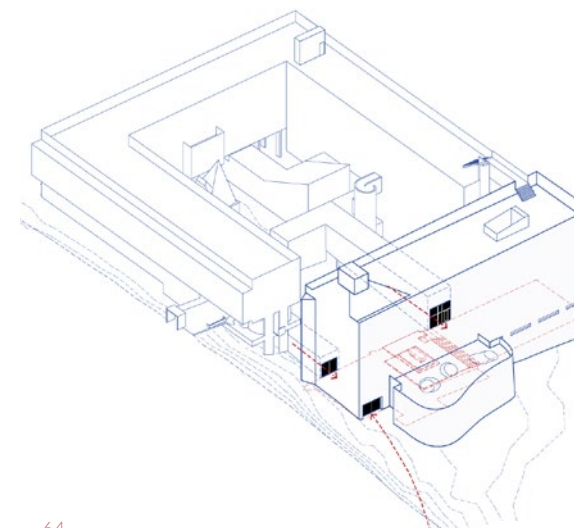
Contrario a lo que gran parte críticos de la arquitectura han acuñado a aquella fachada como un rotundo rechazo, resulta ser, por el contrario, una bienvenida. Si se piensa desde su condición ontológica, el muro norte habla desde una presencia y una gravedad visual, de modo que es el muro frente al paisaje, generando una contrastante relación con lo que lo rodea en la cual abre un horizonte que atrae a los demás y los vincula hacia sí, constituyéndose como una fachada ritual, una contestación y un eco en el lugar marcado por sus límites.

Por un lado, la insinuante fachada norte anuncia algo enigmático, la reserva de la energía espiritual no solo de los monjes sino también de los laicos, aquella tantas veces mal llamada inhóspita, impenetrable y cerrada, en realidad tiene un austero lenguaje. Posee cuatro delgadas ranuras que introducen luz indirecta al interior del volumen de la iglesia, junto con un discreto acceso exterior a ésta para los fieles, invisibilizado en parte por los arbustos al cual se accede por la pronunciada pendiente. Mientras que los monjes y los novicios acceden desde el interior del claustro, de modo que se garantiza la separación de los tres distintos grupos que participan en la ceremonia.

Por otro lado, a pesar de su rotundidad, aquel muro es animado por el volumen ondulado adosado a la iglesia, la cripta, un volumen bajo, igualmente anclado al terreno, de una geometría antagónica y libre en consonancia con el paisaje, lo que el arquitecto denominó en Ronchamp la "acústica visual". Su cotejo habla de dos escalas: la intimidad frente a la magnificencia y lo estático frente a lo móvil, la profundidad y la curvatura, consecuencia de su geometría y los tres cilindros dinámicos que le atraviesan. Sintetizando, el lenguaje expresivo de aquella fachada norte hace referencia por su parte a lo justo y su conexión cósmica, a una luz introducida al interior de modo mesurado y preciso, como lo explica Xenaquis:

Las vidrieras profanadas por el academicismo se rechazan. La luz del día está captada eficazmente para iluminar el altar principal que está implantado entre los fieles y el coro del religiosos por medio de telescopios de luz; excrecencias prismáticas y cónicas en hormigón sobre la planeidad ciega de los muros laterales"<sup>25</sup>

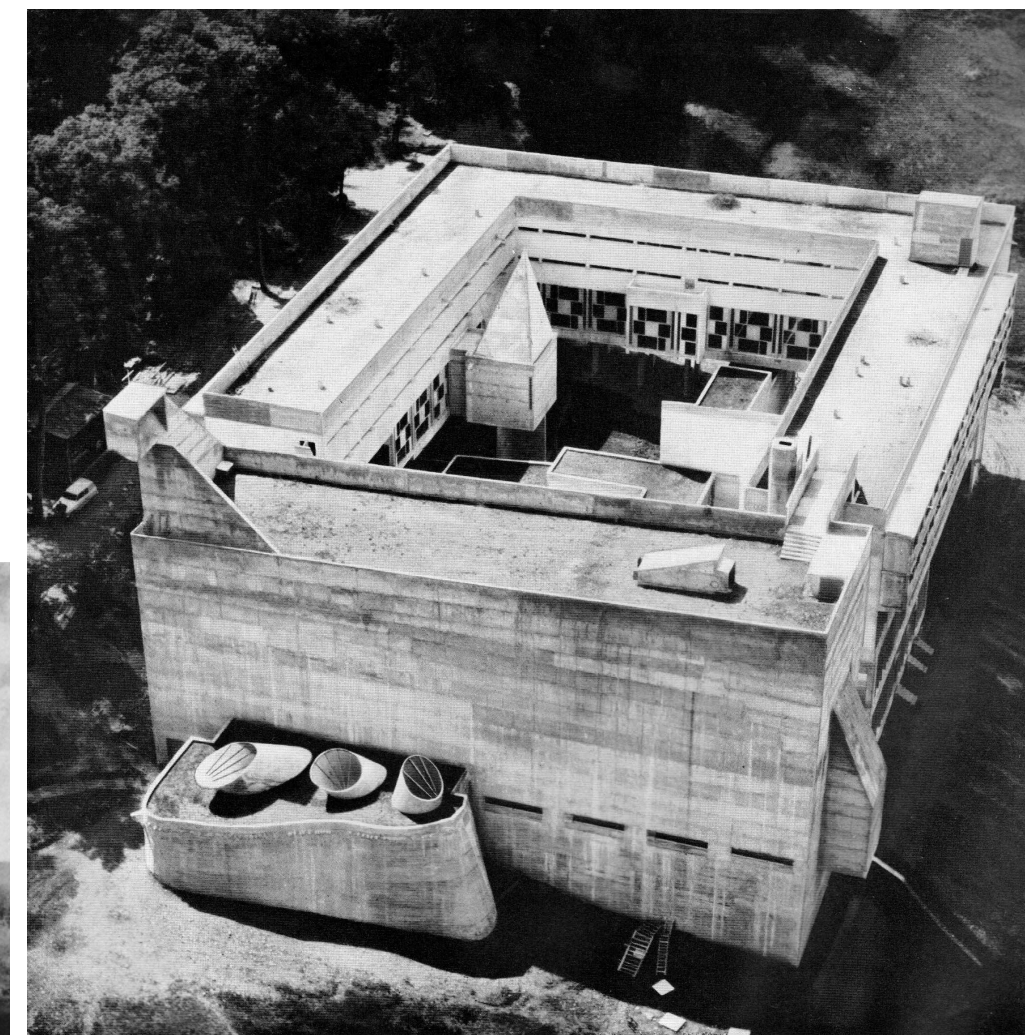
<sup>25</sup> Idem.,



64.



65.



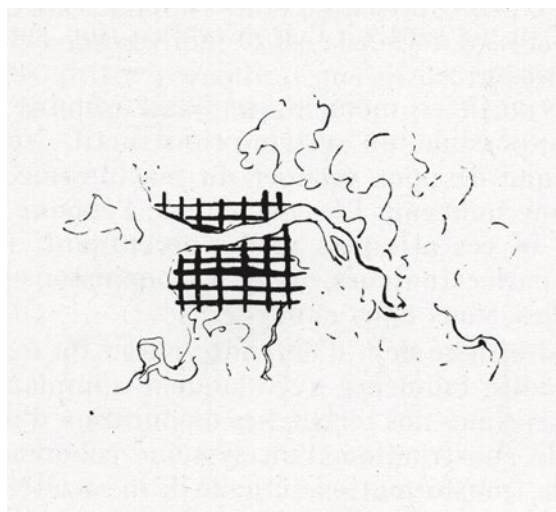
66.

64. Esquema de los tres accesos a la Iglesia. Elaborado por la autora.

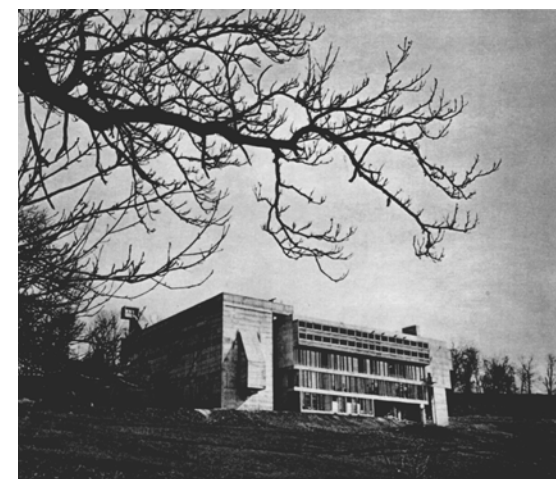
65. Vista de la fachada norte desde la ruta de aproximación con la puerta de los laicos junto al volumen de la cripta.

66. Vista aérea desde el costado norte.





67.



68.

Se podría decir que, Le Corbusier a través de la presencia del volumen del convento sobre aquel paisaje natural, establece una tensión entre naturaleza y arquitectura mediante la introducción de una geometría ortogonal y un pensamiento geométrico como un aparente orden entre el caos, de allí quizás su fijación por el jardín francés. El arquitecto en su publicación *Almanach d'Architecture Moderne* de 1926, reflexiona acerca de la relación entre esos dos universos antagónicos acompañando su texto con un croquis de una retícula ortogonal entre la naturaleza para ilustrar aquella tensión.

¿Qué es lo que ves desplegar ante tus ojos, si no un inmenso ordenamiento? ¿Una lucha contra la naturaleza para dominarla, para clasificarla, para acomodarse, en una palabra, para instalarse en un mundo humano que no sea el medio de la naturaleza antagónica; un mundo propio, de orden geométrico?<sup>26</sup>

A propósito, Josep Quetgas al hablar de aquella polaridad, establece la acción del hombre como una domesticación de la naturaleza:

El espacio nuevo que así aparece, inaugurado por el gesto humano erradicador, el ámbito donde el atropello de lo natural ha quedado detenido o domesticado, ése es el ámbito de lo humano por excelencia: ésta es “casa”.<sup>27</sup>

Al igual que en el convento de la Tourette, en el Sanatorio de Paimio hay un muro completamente mudo, erigido en la parte posterior del ala de los solárium, ambos planos responden a la orientación norte, donde la luz es menos favorable. Sin embargo, sus simbologías son muy disímiles, el muro del Sanatorio, sin contornos definidos y doblado en la esquina, frente a los perfiles nítidos del volumen de la Iglesia de la Tourette.

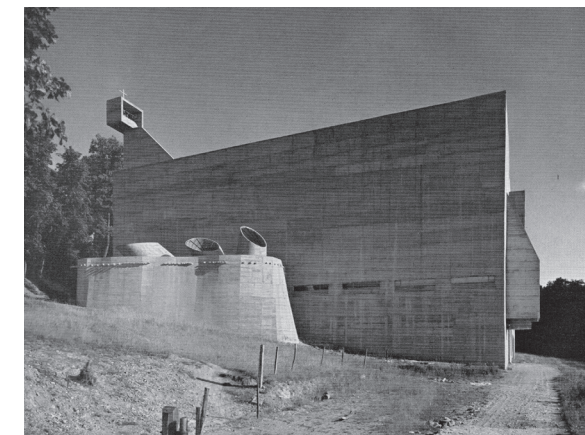
En el sanatorio, Alvar Aalto mediante el plano curvado evita un corte brusco y desmaterializa la esquina, por el contrario, Le Corbusier desarrolla un volumen prismático rotundamente definido. No obstante, no es solo la geometría lo que

<sup>26</sup> “Que voyez-vous se dérouler sous vos yeux, sinon une immense mise en ordre? Lutte contre la nature pour la dominer, pour classer, pour se donner ses aises, en un mot, pour s’installer dans un monde humain qui ne soit le milieu de la nature antagoniste; un monde à nous, d’ordre géométrique?”, Le Corbusier, *Almanach d'Architecture Moderne*, Crès, Paris 1926, p. 26.

<sup>27</sup> Josep Quetgas, *Les heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Centre d'Investigacions Estètiques, 2008, p. 12.

67. Esquema de Le Corbusier acerca de la lucha entre arquitectura y naturaleza.

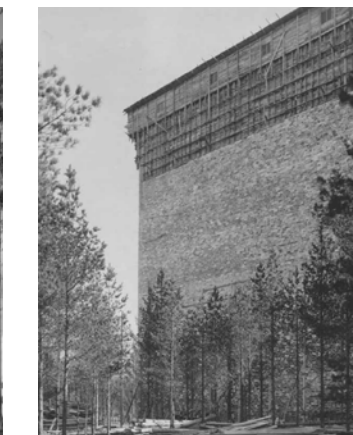
68. Vista exterior del convento desde el costado noroeste.



69.



70.



71.

los hace tan distintos, lo es también su expresividad material. En Paimio, con acabado completamente blanco, frente a la particularidad de la luz corpórea del norte se mimetiza con el entorno durante los meses de invierno, logrando que fondo y figura se disuelvan, efecto contrario a si se hubiera dejado su realidad material de mampostería a la vista. (Fig. 71)

La arquitectura de la blancura del movimiento moderno, eternamente virgen e inocente, Aalto le ha dado vueltas constantemente. En el sanatorio de Paimio, por ejemplo, que debe verse entre la nieve y los abedules grises, la blancura se burla de las referencias mediterráneas; aquí el territorio alimenta la imagen.<sup>28</sup>

Por su parte, el muro norte de la Tourette, de concreto desnudo a la vista, mucho más austero y cuyas huellas del encofrado manifiestan su expresividad bajo la luz mediterránea en un juego expresivo de luces y sombras.

Así, en la Tourette, una vez superado el fuerte impacto del muro norte del convento y dejando atrás el denso bosque por el que se ha aproximado, el visitante expectante se percata ante la impresión de una apertura del paisaje, donde “el imán visual ya no es la pared, ahora es el horizonte”<sup>29</sup> una amplia vista sobre el valle que había sido previamente obstaculizada por los frondosos árboles, ahora es el paisaje

<sup>28</sup> Antoine Grumbach en Alvar Aalto. *De l'œuvre aux écrits, Monographie*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p. 35.

<sup>29</sup> C. Rowe, op cit., p.181.



72.

69. Vista del muro norte del convento de la Tourette con su acabado en concreto a la vista.

70. Vista del muro norte del Sanatorio de Paimio con su acabado final estucado y pintado de blanco.

71. Vista del muro norte del Sanatorio durante la etapa de construcción con su muro de mampostería a la vista.

72. Un monje observando el paisaje enmarcado a través de la separación de los dos volúmenes del convento.



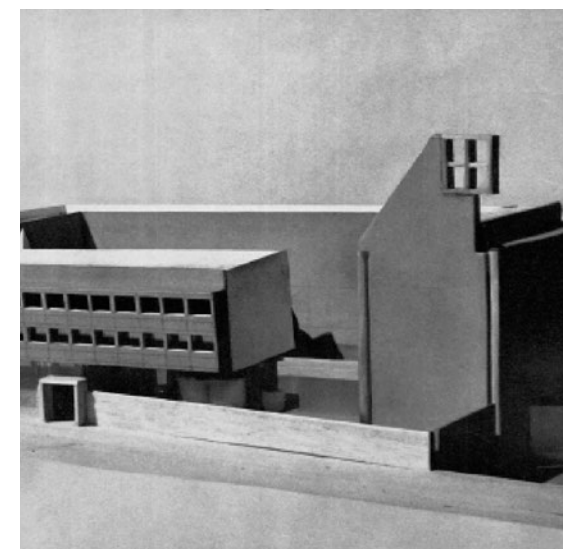
enmarcado, definido por la arquitectura, que permite atravesar la mirada hacia el extenso horizonte. Sin embargo, si se concentra en una maqueta temprana realizada por el *Atelier* para la comunidad dominica, se evidencia un muro alto dispuesto a lo largo del camino de entrada sobre el costado este, cuya presencia impedía escurrir la vista sobre el claustro y el paisaje por lo que la separación de los dos cuerpos del convento, terminaría oculto, lo que supondría un impacto visual en oposición al paisaje liberado y enmarcado tras la separación intencionada de los dos volúmenes conventuales y el enmarque finalmente configurado por la pasarela suspendida que une ambos volúmenes. Le Corbusier afirmaba que la naturaleza se hace paisaje cuando el hombre la enmarca, por lo que aquella separación ha adquirido allí un verdadero sentido.

Una estrategia similar empleó el arquitecto en la casa para sus padres ubicada a orillas del lago Lemán con el paisaje de los Alpes suizos al fondo, en donde enmarca el paisaje a través de la ventana cuadrada, consiguiendo el paso de la inmensidad a un paisaje delimitado por la propia arquitectura. Describiendo esta acción en su libro *Une petite maison*:

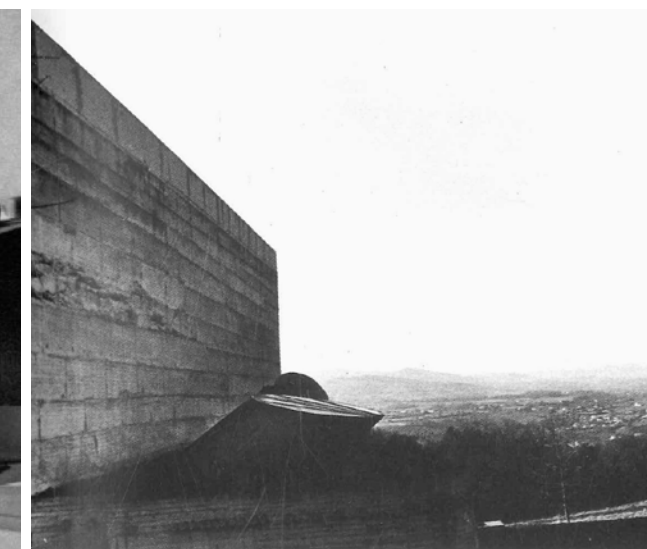
“Un paisaje omnipresente en todas las caras, omnipotente, termina cansando. ¿Han observado ustedes que en tales condiciones “uno” no lo “mira” más? Para que el paisaje cuente, hay que limitarlo, dimensionarlo mediante una decisión radical: hacer desaparecer los horizontes levantando muros y descubrirlos únicamente en algunos puntos estratégicos, por interrupción del muro.”<sup>30</sup>

En suma, la aproximación a ambos edificios funciona de maneras contrarias, en el sanatorio de Paimio, Aalto genera un gesto de acogimiento mediante una geometría cóncava, una bienvenida al visitante, sin embargo, en el convento, Le Corbusier genera un impacto visual, otra especie de bienvenida a través de la contundente presencia del muro norte y es finalmente el paisaje el que simboliza análogamente para ambos el verdadero prefacio del edificio, ya sea creado a modo de jardín o lo natural enmarcado como en el convento de la Tourette.

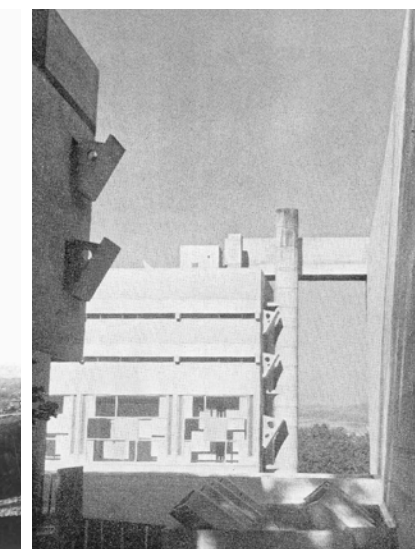
<sup>30</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*. Editions Girsberger, Zurich, 1954, pp. 26-28.



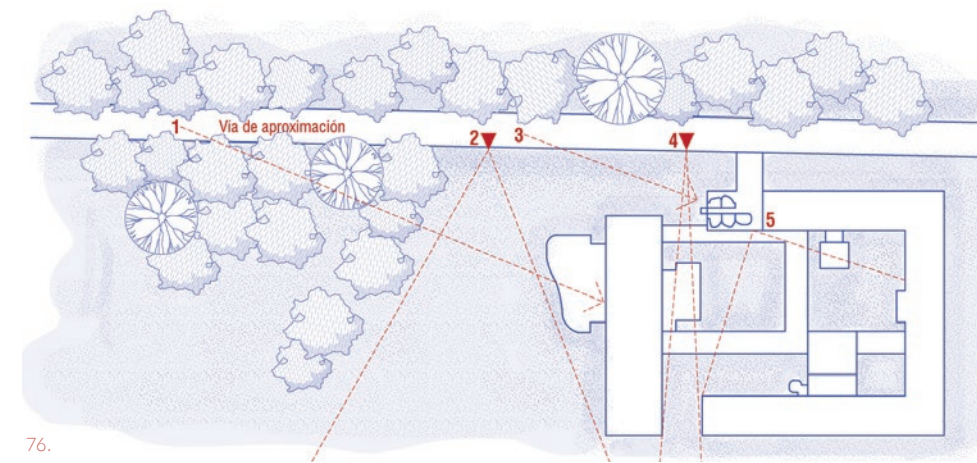
73.



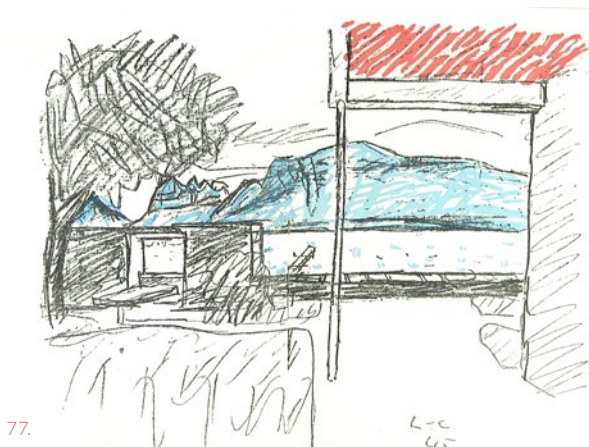
74.



75.



76.



77.

73. Primer maqueta del convento realizada por el Atelier de la rue de Sèvres para los monjes dominicos.

74. Vista del paisaje liberado en la aproximación al convento junto al volumen de la iglesia.

75. Vista del paisaje enmarcado entre la separación del volumen conventual y la iglesia completado por el puente de la terraza.

76. Esquema de las relaciones visuales en la aproximación al edificio. Elaborado por la autora.

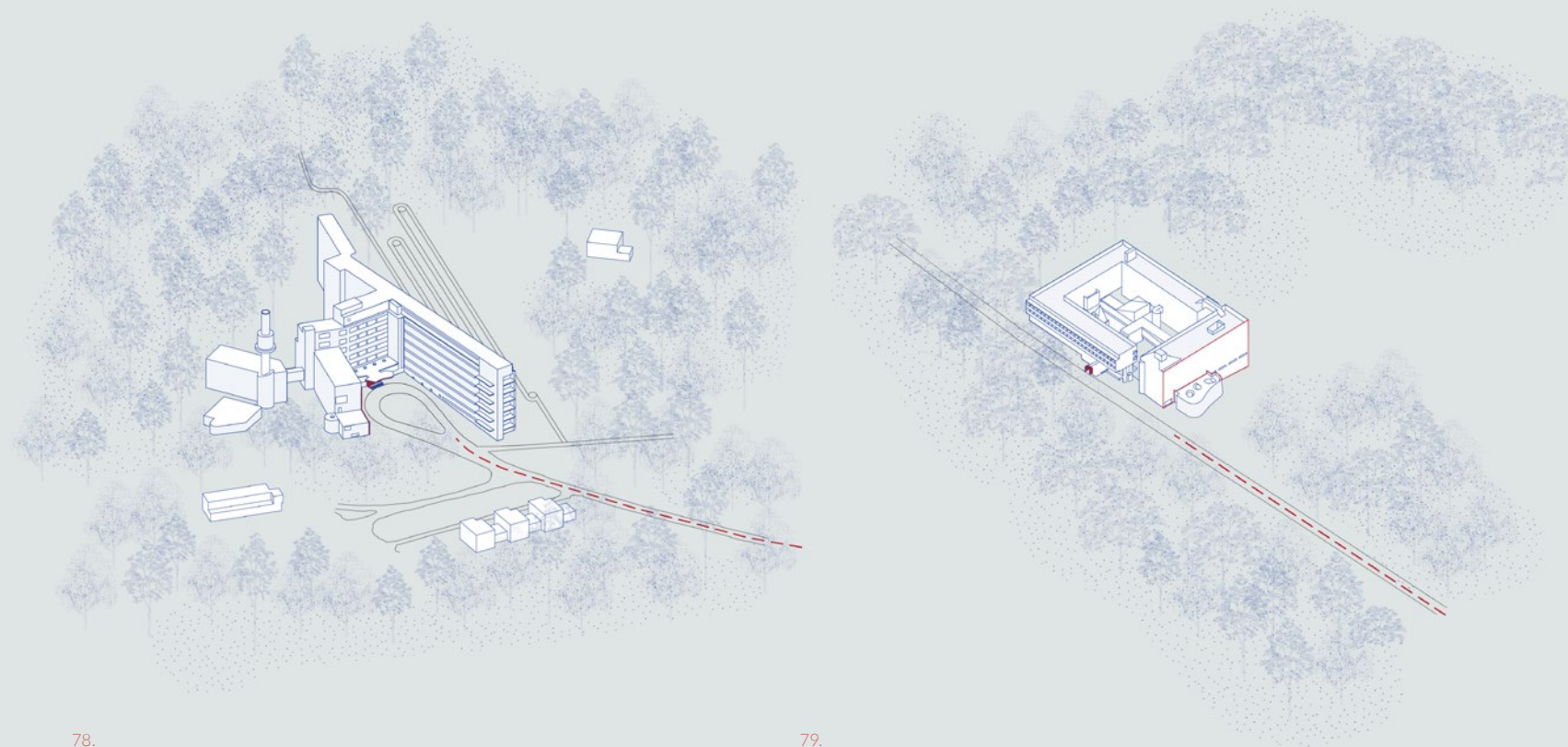
77. Croquis de Le Corbusier y el paisaje enmarcado en la *Petite Maison*.

## La aproximación cautivante El acogimiento y la reserva simbólica

La llegada a ambos edificios discurre de diversas maneras, una es por carretera en automóvil y la otra, a modo de peregrinación, por un pequeño sendero natural. La relación que establecen ambos arquitectos con el hombre como bienvenida o desconcierto, ocurre a través de los gestos que disponen con la propia arquitectura, por medio de la apertura lograda por un gesto cóncavo o a través del misterio generado por el muro norte de la iglesia. En este punto, es importante aclarar que, en un momento, por falta de fondos, la comunidad dominica había contemplado realizar el convento por fases, construyendo primero el volumen conventual en U y posteriormente el de la Iglesia, pero ante un avance presentado del proyecto y la satisfacción de la comunidad religiosa, se recaudaron fondos para realizar la totalidad del edificio en una fase.<sup>31</sup> De este modo, sin el volumen de cierre del convento, la experiencia en la aproximación hubiera sido completamente distinta, pasando de la negación al recibimiento del hombre. Asimismo, Alvar Aalto, para llegar a aquel conocido gesto de apertura en el Sanatorio, experimentó ampliamente sobre cómo disponer el acceso y la percepción lograda.

Por otro lado, ambos edificios se encuentran exentos en la naturaleza, sin embargo, la forma en cómo se relacionan con ésta discurre de maneras opuestas, el uno de manera radial y aparentemente libre y disperso en la naturaleza y el otro con un gesto rotundo de una geometría ortogonal, frente a esto, se puede realizar una analogía entre ambos proyectos, el jardín inglés con Paimio y el francés con la Tourette, entendiéndolo en la manera cómo se construye una idea exterior desde el momento de la aproximación, entre el orden y la regularidad. De modo que, estas dos arquitecturas son proyectadas desde hombre que se aproxima y el espacio que acogen, un edificio que se abre al paisaje y otro que se cierra sobre sí, dos dicentes reflexiones en torno a la naturaleza, el límite y la percepción del hombre.

<sup>31</sup> FLC K3-20-194, 17 de noviembre de 1954.



78.

79.

78. Esquema aproximación al Sanatorio. Elaborado por la autora.

79. Esquema aproximación al convento. Elaborado por la autora.



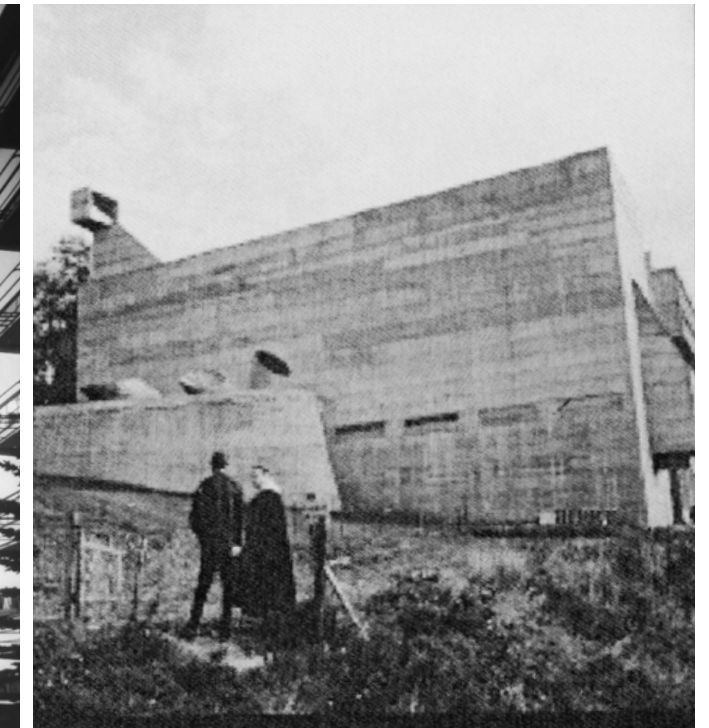
## El reloj y el campanario

En ambos edificios, al elevar la mirada sobre los planos superiores, se hace notoria la presencia de dos elementos: un gran reloj en el Sanatorio y un austero campanario en el Convento. Ambos elementos medidores del tiempo, el uno a través de un complejo y preciso mecanismo y el otro, por el accionar del hombre de las campanas. Aquí, cabe preguntarse el motivo de su presencia y si estos cumplen algún papel trascendental en la vida del hombre al interior de los edificios. Asimismo, cuestionarse sobre la representación física del tiempo, por la experiencia del curso del sol, ligándola a la frase tan empleada por Le Corbusier, “la jornada solar de las 24 horas, ritmo de las actividades de los hombres”.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Le Corbusier, La Charte d'Athènes (París, Editions de Minuit, 1957).

81.

82.



80.

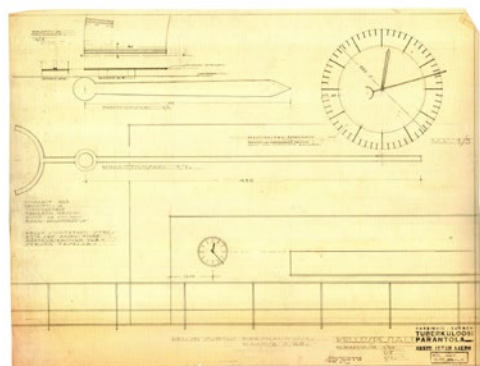
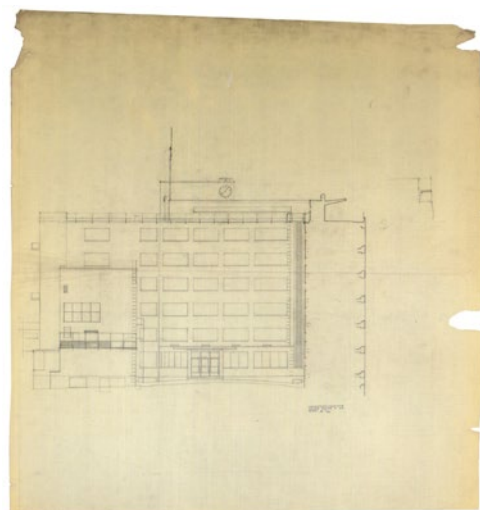
# EL TIEMPO COMO ORDENADOR DEL RITO





Pourtant l'heure sonne: celle de l'équipement de la civilisation machiniste; le rouage est infiniment compliqué; qu'importe? Invite à l'action.

INVITE  
À  
L'ACTION



## El Sanatorio de Paimio y el tiempo mecánico

Sin embargo, ha llegado el momento de equipar la civilización de las máquinas; la maquinaria es infinitamente complicada; ¿qué importa? Invita a la acción.<sup>33</sup>

La medida del tiempo es fundamental en estas arquitecturas para el aislamiento, donde es preciso ordenar los acontecimientos que se desarrollan dentro en forma de ritual o regla para organizar la vida en comunidad.

En el sanatorio de Paimio, un dispositivo corona el plano superior pintado de color naranja en el volumen central del acceso, se trata de un reloj diseñado hasta el último detalle por el arquitecto Alvar Aalto, por ende, se está hablando de la máquina, del tiempo exacto que condiciona nuestra cultura y habla del inicio y final de la jornada.

El reloj es un mecanismo en que se lee y cuentan las horas en una representación tangible del paso del tiempo. En un sanatorio, supone la regulación de la jornada en una rutina, la cual es clave para la recuperación del paciente, lo que implica una reiteración constante de las mismas actividades a unas horas precisas, de este modo, el propio edificio funciona casi como una máquina calculada y termina por representar lo que Thomas Mann describe como la ausencia y ambigüedad del tiempo cuando se vive aislado prolongadamente en un sanatorio:

[...] Si siendo escrupuloso, ya no era fácil distinguir el “hoy” del “ayer”, del “anteayer”, pues cada día se parecía al presente como una gota de agua a otra, era natural sentirse tentado y más que capaz de confundir también ese “hoy” presente con el de un mes o de un año atrás, y dejar perder todos ellos en una nebulosa del “siempre”. No obstante, en tanto se conservaba cierta conciencia de categorías como “todavía”, “otra vez”, o “en el futuro”, uno podría sentirse tentado de ampliar el sentido de todos los términos relativos de “ayer” y “mañana”, a través de los cuales el “hoy” se define por diferenciación del pasado y del futuro, y aplicarlos a unidades de tiempo más largas.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> “Pourtant, l'heure sonne: celle de l'équipement de la civilisation machiniste; le rouage est infiniment compliqué; qu'importe? Invite à l'action.” Invite à l'action. Le Corbusier, (1964), La ville radieuse, p.92

<sup>34</sup> Thomas Mann, *La montaña mágica*. Grupo Editorial Tomo, México D.F., 2015, p. 705.

El reloj supone un símbolo universal de la noción del tiempo, no obstante, la experiencia de este no transcurre de una forma homogénea y lleva implícitos otros factores, que Aldo Rossi en su “Autobiografía científica” describe como el tiempo cronológico y el atmosférico:

[...] Fue justo estando en la basílica de Sant’Andrea de Mantua cuando tuve esa primera impresión de la relación entre el tiempo, en su doble sentido atmosférico y cronológico, y la arquitectura; veía la niebla penetrar en la basílica —como a menudo me gusta observarla en la Galleria Vittorio Emanuele de Milán— como el elemento imprevisible que modifica y altera, como la luz y las sombras, como las piedras reducidas y gastadas por los pies y las manos de generaciones de personas. [...] Boullée afirmaba, textualmente, haber descubierto la arquitectura de las sombras y, por tanto, haber descubierto la arquitectura de la luz, y a mí me mostraba claramente que las luces y las sombras no son más que otros aspectos del tiempo cronológico, la fusión del tiempo atmosférico y el cronológico, que muestran la arquitectura, la consumen y le dan una imagen breve, con todo tan extensa.<sup>35</sup>

Se puede ver que la ubicación geográfica es un factor determinante en la comprensión de la diferencia entre lo nórdico y lo mediterráneo, y el hablar del tiempo atmosférico entre el norte y el sur representa dos imaginarios muy disímiles.

La palabra italiana para el sur es *mezzogiorno*, “mediodía”, y sus tierras, *il meridione*, son en consecuencia “tierras del sol”. El norte, en cambio, es *mezzanotte*, “medianoche”, y sus tierras, *il settentrione*, reciben su nombre de las siete estrellas de la Osa Mayor. Estos términos revelan que los puntos cardinales se experimentan cualitativamente, y que el día y la noche, el sol y la estrella confieren carácter a un entorno. Así, el Norte se diferencia del Sur.<sup>36</sup>

De acuerdo con esto, es preciso comprender que Finlandia es cruzado por el círculo polar ártico por lo que la luz es extremadamente cambiante. Este país presenta una escasa luz durante los meses de invierno, contrario a la

<sup>35</sup> Aldo Rossi, *Autobiografía científica*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2019.

<sup>36</sup> Christian Norberg Schulz, *Nightlands: Nordic building*. The MIT Press, Cambridge, MA, 1966, p. 1.



86.



87.

80. Croquis de Le Corbusier de la jornada solar de las 24 horas como ritmo de la actividad de los hombres.

81. Vista del patio de acceso al sanatorio con el reloj coronando el plano superior en el volumen retrazado. AAM 50-003-155.

82. Vista desde la aproximación al convento con el campanario coronando el volumen de la iglesia.

83. Imágen usada por Le Corbusier sobre el reloj y la acción.

84. Fachada del volumen central del Sanatorio con el reloj diseñado por Aalto en el plano superior. AAM 50-106

85. Detalle del reloj del patio de acceso, vista frontal y manecillas. AAM 50-241.

86. Vista del patio de acceso. AAM L 1120

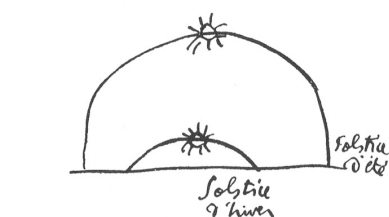
87. Vista del reloj desde el patio de acceso.



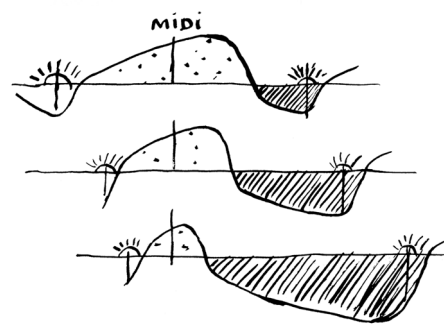
88.

permanencia casi ininterrumpida de luz a lo largo del día y la noche durante los meses de verano, en contraste con los cielos casi constantemente despejados de los países del sur. Así, en el norte, durante el invierno, el sol sale horizontalmente apenas unas pocas horas para volver a ocultarse en el horizonte. Contrario al sol vertical del mediterráneo que Le Corbusier tantas veces ilustró en sus croquis representando a través de la parábola del sol. En consonancia, se tiene el movimiento del sol más horizontal y bajo en el norte y del sol más vertical al sur, en tanto, representa una experiencia fenoménica del entorno a través de los sentidos del hombre, dos ritmos que, aunque inscritos dentro del mismo ciclo de 24 horas, se experimenta de una manera diferente, de modo que la luz, ya sea natural o artificial, acompaña las actividades de los hombres.

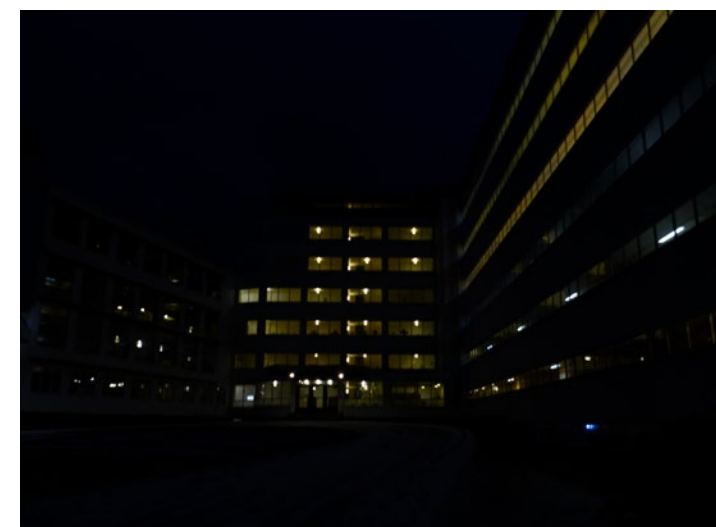
El sol impone una alternancia entre el día y la noche, sin embargo, en el norte no se trata del día dividido en partes iguales de luz y oscuridad como lo solía expresar Le Corbusier en sus croquis, sino de una particularidad nórdica, en un contraste de días donde casi todo el tiempo hay luz o en invierno donde prácticamente todo



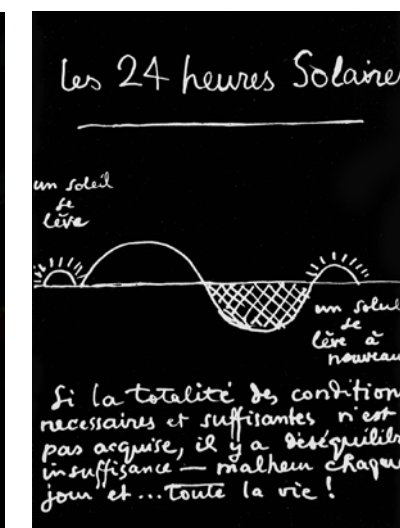
89.



90.



91.



92.



93.

el día permanece en oscuridad. Además, en aquella percepción del tiempo atmosférico, aparte de la luz y la sombra, subyace, de igual modo, la bruma y la espesa nieve. Dicho contraste también lo esquematiza Le Corbusier en un dibujo que plasma en su libro síntesis de su pensamiento arquitectónico, *Le Poème de l'angle droit*, donde es consciente de que hay un movimiento distinto del sol a la altitud del mediterráneo y que, entre salida y puesta, hay días en que abunda la luz o la oscuridad, hablando de un equilibrio entre las acciones de los hombres y la luz:

Si no se adquiere la totalidad de las condiciones necesarias y suficientes, se produce un desequilibrio de insuficiencia: la infelicidad cada día y durante toda la vida.<sup>37</sup>

Finalmente, para los nórdicos, el aprovechamiento de la luz natural es muy importante, debido a su escasez y buscan su recreación como una luz cálida, más semejante a la luz del sol tanto al interior como al exterior, en una búsqueda de aquel equilibrio entre la luz y la oscuridad dada por la particularidad ártica, de forma que su arquitectura supone una innegable inherencia al lugar.

<sup>37</sup> Les 24 heures solaires. En *Architecture du bonheur-L'Urbanisme est une clef*, (1955) p. 75.

88. En Escandinavia, en el momento del solsticio de verano, el sol se encuentra en el punto más bajo aún permanece por encima de la línea de horizonte. Serie de fotografías tomadas cada hora desde las 17.27h hasta las 4.27h.

89. Croquis realizado por Le Corbusier para representar los solsticios.

90. Esquemas realizados por Le Corbusier sobre las proporciones de la luz y la oscuridad en distintas latitudes.

91. Vista del patio de acceso del sanatorio de Paimio a las 17h del 8-11-2019. Fotografía tomada por la autora.

92. Esquema de Le Corbusier de las 24 horas solares.

93. Vista de una de las lámparas del camino de entrada diseñadas por Alvar Aalto. AAM 50-003-189



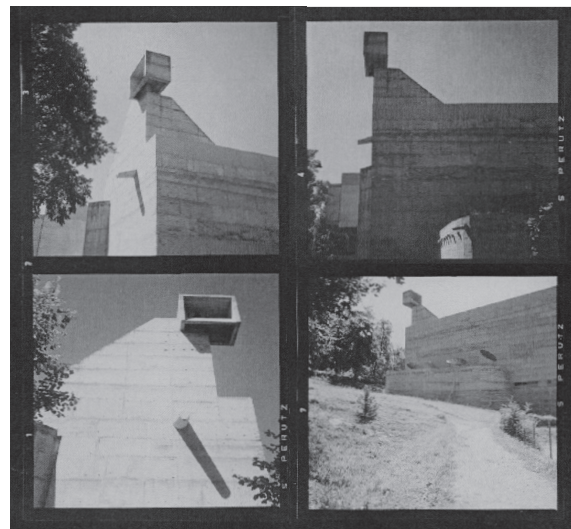
## El Convento de la Tourette y el tiempo canónico

Al aproximarse al convento de la Tourette, un elemento corona el conjunto y evoca la austeridad en consonancia con la iglesia de muros desnudos en concreto de una simplicidad elocuente, una caja prismática suspendida sobre el gran volumen rectangular de la Iglesia, que se posa sobre una especie de espadaña, en una prolongación vertical del muro este que busca vincularle con el volumen puro de la iglesia: el campanario.

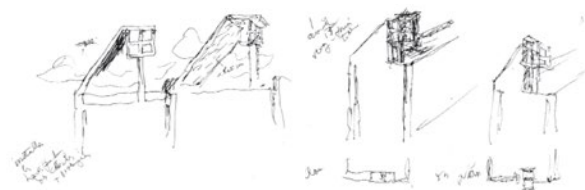
Este posee un lenguaje sobrio, presenta un punto de apoyo mínimo, tangente e ingravido posado sobre uno de los vértices de la prolongación del muro en un inquietante equilibrio. Su alineación paralela al camino de entrada tensiona la direccionalidad en el sentido norte-sur y es reforzada por la línea oblicua del muro superior de la iglesia, dos lenguajes contrapuestos, el del volumen sólido y el del delgado plano retranqueado, dando cuenta de que se trata de dos entidades independientes en relación armónica, así pues, no se trata de un volumen exento ni impuesto en altura, sino de un símbolo, una señal y un hito, al igual que la presencia de la gárgola, como una reloj vertical en consonancia con el sol.

De acuerdo con lo anterior, Le Corbusier en una serie de croquis esbozados en sus carnets, reflexiona acerca de la direccionalidad del campanario con relación a las fachadas este y norte, definiéndose por su ubicación paralela al camino de entrada, constituyendo una vez más la negación de prefacio al hombre que se aproxima, en consonancia con el testero norte, ciego e inhóspito.

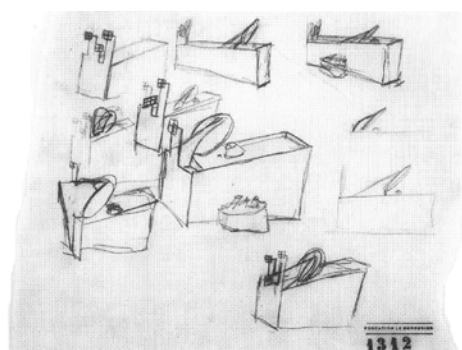
Resulta relevante aclarar que, en una versión previa del proyecto, el ingeniero I. Xenakis, desarrolla un volumen sobre la cubierta de la iglesia, el cual denomina la "concha acústica" que corresponde a los croquis FLC 1312, esta exploración consistía en un amplificador de sonido de una forma ondulada que pretendía expandir los cantos litúrgicos hacia el paisaje circundante, sin embargo, los monjes rechazan la propuesta conservando únicamente el volumen del campanario:



94.



95.



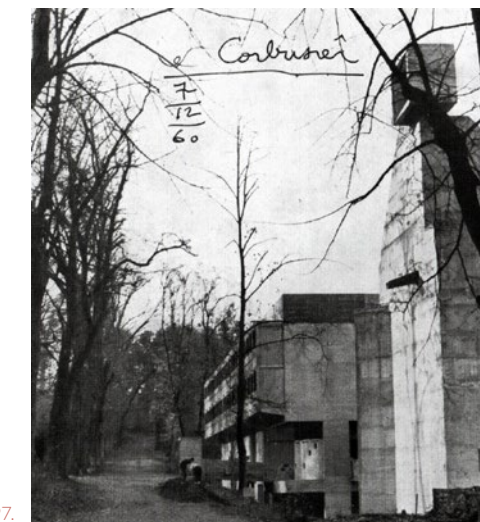
96.

No se instalará un órgano electrónico en la iglesia [...] En la plataforma se trata sin duda de un sistema de difusión del sonido de los cantos litúrgicos y de la música en el exterior en el campo [...] La razón es simple y "funcional". Esta iglesia es una iglesia conventual. Las ceremonias que se celebran aquí son un todo: gestos, pompa, movimientos, cantos, música, etc... todo sobre el altar en el que se realiza el sacrificio (y, arquitectónicamente, todo está bellamente concentrado en el altar). Oír el canto, la música, sin participar en el servicio es contradictorio, un sinsentido. Que estos cantos se difundan en los alrededores (es canto gregoriano) es pecar contra el carácter sagrado de esta música, es profano. No sería lo mismo si se tratara de canciones francesas más populares, si la iglesia fuera el centro de la peregrinación popular".<sup>38</sup>

En este sentido, más que una ceremonia, lo que ocurre al interior de la Iglesia constituye un ritual sagrado para los monjes y no un acontecimiento para la comunidad en general. La divina liturgia representa para los religiosos el centro de la vida monástica, la sintaxis de un rito que dura día y noche, por lo cual, surge la pregunta sobre el papel que desempeña aquel campanario en la vida de los monjes.

Para dar respuesta al interrogante anterior, se hablará del joven Charles-Édouard Jeanneret, quien en su viaje de aprendizaje y estudios por Oriente, arriba junto con Klipstein a Constantinopla en julio de 1911, allí se encuentra fascinado por los elementos verticales que emergen de las mezquitas, las cúpulas y los minaretes de Estambul, donde en medio de la serenidad se elevan los cinco llamados diarios a la oración, no desde el resonar de unas campanas

<sup>38</sup> "Il ne peut s'agir d'installer dans l'Eglise un orgue électronique. Dans la plateforme il s'agit à n'en pas douter d'un système permettant de diffuser le son des chants liturgiques et des morceaux de musique à l'extérieur dans la campagne.[...] La raison est simple et "fonctionnelle". Cette église est une église conventuelle. Les cérémonies qui s'y déroulent sont un tout: gestes, fastes, mouvements, chants, musique, etc... tout cela étant sur l'autel sur lequel se réalise le sacrifice (et, architecturalement, tout est magnifiquement concentré sur l'autel). Entendre le chant, la musique, sans participer à l'office est contradictoire, un non-sens. Que ces chants se diffusent dans la campagne aux alentours (il s'agit de chant grégorien), c'est pécher contre le caractère sacré de cette musique, c'est la profane. Il n'en serait pas le même s'il s'agissait de chants français plus populaires, si l'église était le centre de pèlerinage populaire." FLC K3-7-14 Respuesta del padre Couesnongle al atelier, el 30 de enero de 1956.



97.



98.

94. Serie de fotografías del campanario de la Tourette. FLC L1(8)77.

95. Indagación de Le Corbusier en cuanto a la orientación del campanario respecto al camino de entrada. "Abat spn/installer les hauts parleurs des cloches + lithurgies". Carnet k-40.

96. Exploraciones de la concha acústica. FLC 1312.

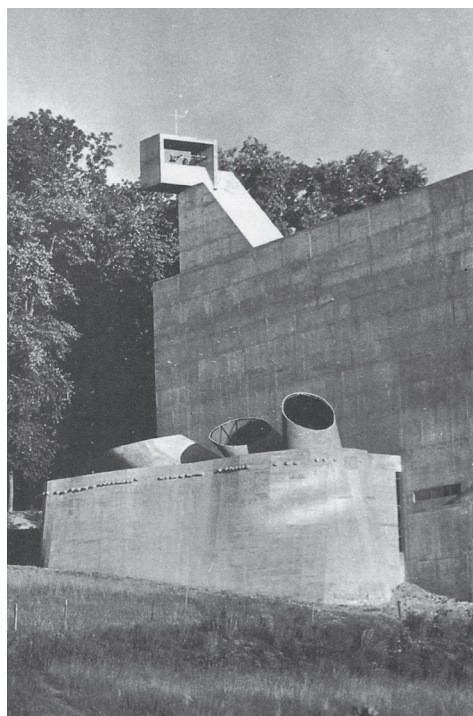
97. Vista del campanario de la iglesia de la Tourette y el camino de acceso.

98. Fotografía tomada por Le Corbusier desde la cúpula de la mezquita del Sultán Selim en el viaje a Oriente en 1911.





99.



100.

por un campanillero, sino desde el canto que difunde un almuédano desde lo alto en el balcón del alminar.

Así, Los ojos han comprendido en medio del silencio de la Tourette que todo representa música visual, la concha acústica, el campanario, los *pan de verre* de las fachadas e incluso como trompetas, los *canons a lumière* de la cripta.

De este modo, el llamado religioso a la oración es entonado en unas horas precisas, un ritual diario que conlleva una convocación conmovedora que envuelve los cuerpos en una atmósfera suntuosa, aquel sonido alargado y envolvente hace eco en la distancia y arriba en cada rincón del convento, omnipresente como Dios, en un llamado armónico que hace parte de una tradición y regla que responde a las horas canónicas. Un sonido que posee un sentido simbólico, la imbricación entre lo divino y lo humano a través del tañido de las campanas.

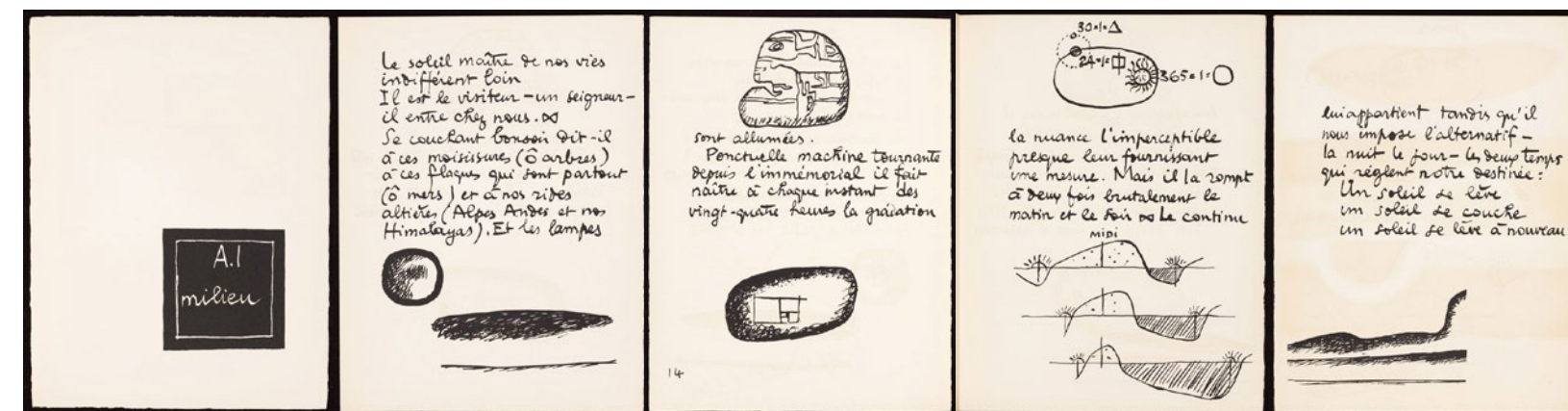
Toda nuestra vida, toda la liturgia y todas las ceremonias son símbolos, si suprimen los símbolos, derriban los muros de su propia casa.<sup>39</sup>

Por lo tanto, los hombres se guían por el sonido de las campanas en un ritual de control, una práctica religiosa que les vincula con lo sagrado, cuya conducta no solo es estimulada por una señal, sino por el hecho de que previamente se le ha establecido un significado trascendente.

En consecuencia, el campanario de la Tourette, constituye un gesto inmóvil de la expresión del ritmo del tiempo, la representación de la jornada solar de las 24 horas tan presente en el discurso corbuseriano, donde habla del día y la noche como un ritmo que estructura la actividad de los hombres.

El sol, dueño de nuestras vidas, / indiferente lejos / Él es el visitante - un señor / entra en nuestra casa. ∞ / Al irse a la cama le dijo buenas noches / a estos moldes (o árboles) / a estos charcos que están por todas partes / (o mares) ya nuestras ondulaciones / altivas (Alpes andinos y nuestro / Himalaya). Y las lámparas están encendidas. / Máquina giratoria puntual / desde lo inmemorial

<sup>39</sup> "Toute notre vie, toute la liturgie et toutes les cérémonies sont des symboles, s'ils abolissent les symboles, ils abattent les murs de leur propre maison." Un monje conversando con los hermanos acerca de los símbolos. Documental de Philip Gröning (dir.), *El gran silencio* (Die Grosse Stille). Alemania-Francia-Suiza, 2005.



101.

/ da a luz en cada momento de las / veinticuatro horas la gradación, / el matiz imperceptible / casi proporcionándoles / una medida. Pero lo rompe / dos veces repentinamente por la / mañana y por la tarde / El continuo / le pertenece mientras él / nos impone la alternativa - / el día - los dos tiempos / que regulan nuestro destino: / Un sol sale / un sol se pone / un sol vuelve a salir.<sup>40</sup>

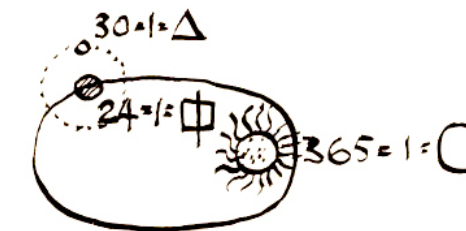
La vida al interior del convento es incesantemente cíclica, Le Corbusier en el *poema del ángulo recto*, esquematiza en un croquis la consonancia entre la tierra, la luna y el sol, donde representa el período de las 24 horas que tarda la tierra en dar un giro sobre su propio eje □, el ciclo de los 30 días del mes lunar Δ y finalmente los 365 días que tarda la tierra en darle la vuelta al sol ○. Así, aquella conciencia del ritmo solar no solo representa el día como un todo, sino una visión mucho más universal; ineludiblemente todo se encuentra regido por el astro rey, el sol.

En síntesis, la necesidad de medir el tiempo, va ligada a la imposición de un orden en los acontecimientos durante la jornada, para lograr así ritmar la vida de los hombres en búsqueda de un fin común, sanar el cuerpo del enfermo o elevar el espíritu del religioso a través de la rutina cíclica de las 24 horas.

<sup>40</sup> Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. Éditions Tériade, Paris, 1955, section A1, "Milieu"



102. LA JOURNÉE SOLAIRE DE 24 HEURES  
RYTHME L'ACTIVITÉ DES HOMMES



103.

<sup>99</sup> Detalle del campanario de la iglesia y la gárgola.

<sup>100</sup> Fachada norte con los canons à lumière.

<sup>101</sup> Serie de páginas del poema de ángulo recto de Le Corbusier. Sección A1. Milieu.

<sup>102</sup> Croquis de Le Corbusier de la jornada solar en la carta de Atenas.

<sup>103</sup> Croquis de Le Corbusier en el poema del ángulo recto sobre el ciclo de la tierra, la luna y el sol.



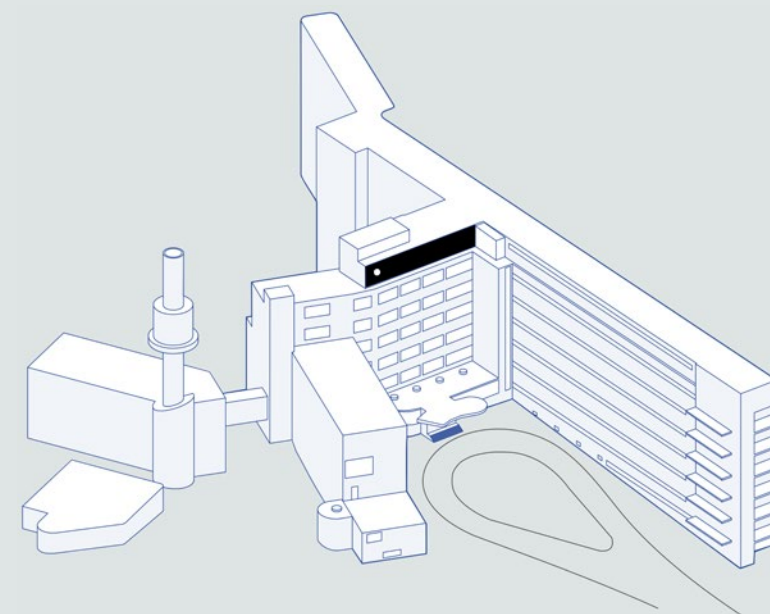
## El tiempo como ordenador del rito El mecánico y el canónico

Al aproximarse a ambos edificios, dos elementos coronan las fachadas. Aquel primer plano al que se enfrenta el individuo, constituye en el sanatorio un enorme reloj suspendido sobre el plano naranja en la séptima planta ubicado al fondo del patio, un dispositivo diseñado por Alvar Aalto que marca el tiempo mecánicamente. Por su parte, en el Convento de la Tourette, un campanario suspendido sobre el volumen de la Iglesia, difunde una señal a través de un melodioso repique como llamado a la divina liturgia.

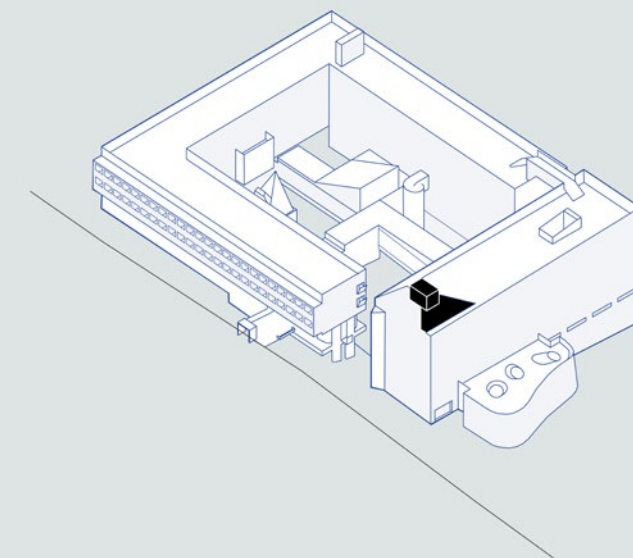
La posición dominante de los dispositivos revela su importancia, habla de la trascendencia del tiempo, aquellos dos mecanismos de medición representan en sí una metáfora en la vida de las personas que habitan ambos edificios, como una representación de un símbolo que constituye el tiempo.

Es preciso preguntarse, cuál sería la pertinencia de dichos elementos dentro de estos dos edificios. En ambas arquitecturas, la estancia del hombre es prolongada, en el caso del sanatorio, el enfermo de tuberculosis permanecía aproximadamente siete meses siendo tratado y en el convento, el monje se preparaba para el sacerdocio y el apostolado durante un período de siete años de estudio.

El tiempo simboliza un ritmo que enmarca los acontecimientos que se desarrollan dentro, dos rituales: el de curación para el hombre que ingresa enfermo y el de elevación para el novicio que da inicio a su formación religiosa. Ambos escenarios, son una representación cíclica que se somete al implacable ritmo solar, el evento de las 24 horas. Sin embargo, no es sólo el tiempo cronológico lo que enmarca la experiencia, sino también el tiempo atmosférico del que habla Aldo Rossi, en donde para comprender dicha tensión, es preciso adentrarse en la diferenciación que subyace entre las tierras del norte y las del sur de Europa, es decir, Finlandia y Francia.



104.



105.

104. Esquema del tiempo mecánico en Paimio. Elaborado por la autora.  
105. Esquema del tiempo canónico en la Tourette. Elaborado por la autora.

### La marquesina y el pórtico a escala humana

Dejado de lado el reloj y el campanario y avanzando en la aproximación a los edificios, surge la premura de acceder al interior, siendo este un gesto que trasciende el simple hecho de atravesar una puerta. La forma en que configuran ambos arquitectos el acceso denota características muy distintas, pero basadas en el mismo principio, generar la experiencia del paso, soportada en los mecanismos que emplean y las emociones que suscita el paso del exterior al interior y su relación con el hombre y la escala, por un lado, como tránsito entre el mundo exterior del hombre sano y el interior del enfermo y por el otro lado, como tránsito del mundo profano al sagrado del religioso.



## EL UMBRAL DE ENTRADA

107.



108.





### El Sanatorio de Paimio El umbral de entrada, un interior exteriorizado

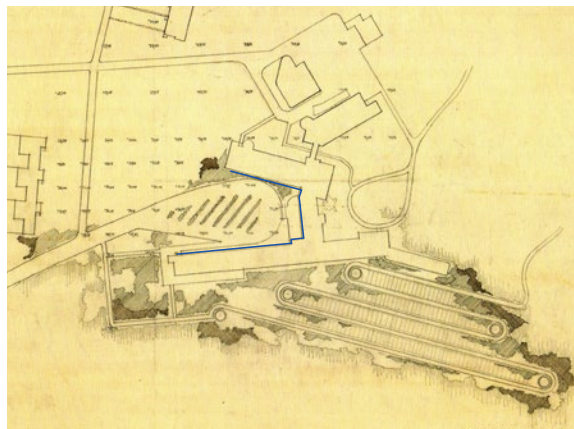
Alvar Aalto en los contados escritos de arquitectura que realizó<sup>41</sup>, plasmó sus inquietudes, una de ellas se centra en el vestíbulo y el umbral de entrada, expresada en un artículo escrito en 1926 "De los escalones de entrada al cuarto de estar"<sup>42</sup>, donde comienza ilustrando su texto con un cuadro de Fra Angélico, *La anunciación*, denominándole como un ejemplo idóneo de "entrada a una habitación". Allí resalta la unidad entre el ser humano, la habitación y el jardín, de lo que se vale para hacer hincapié en el problema que le suscita, el cómo responder a la transición entre el hogar y el entorno, explicando que en las casas finlandesas, "casi siempre hay algo indefenso y estéticamente impuro sobre la forma en que los interiores del edificio se abren hacia afuera"<sup>43</sup>, lo cual indica que la falta no se le debe atribuir exclusivamente al duro clima nórdico que exige tal separación, sino a la respuesta de la arquitectura y defiende el jardín como un auténtico cerramiento exterior de la casa o más concretamente, el jardín como un interior de ésta.

Por consiguiente, el límite de la casa para Aalto, no debe entenderse como un muro o cerramiento, sino que lo establece el jardín que moldea el límite y genera un espacio intermedio en tensión entre el interior y el exterior. De igual modo, transfiere su ideal al resto de la arquitectura, así en el Sanatorio de Paimio, el umbral es atravesado en el momento en que se abandona el camino de acceso y se adentra en el jardín, aquel recinto constituido por la abertura de las dos alas del edificio en un gesto cóncavo y coronado por la naturaleza dominada por el hombre. Aalto decía: "A veces, sin embargo, parece que no veamos suficiente naturaleza virgen, y trasplantamos entonces la belleza directamente al umbral de nuestras casas."<sup>44</sup> Así, este recinto se puede entender como una habitación

41 Aalto solía referirse al papel como herramienta sólo para dibujar. "Dios creó el papel para que en él se dibuje arquitectura; todo lo demás -por lo menos para mí- es un uso impropio del mismo; Torheit (necedad) que diría Zarathustra." Aalto en Göran Schildt, *De palabra y por escrito*. El Croquis Editorial, 2000, p. 368.  
42 Göran Schildt, *De palabra y por escrito*. El Croquis Editorial, 2000, pp. 69-73.  
43 Ibid., p. 69.  
44 Alvar Aalto en «La arquitectura en el paisaje de Finlandia Central» *ibid.*, p. 34.



109.

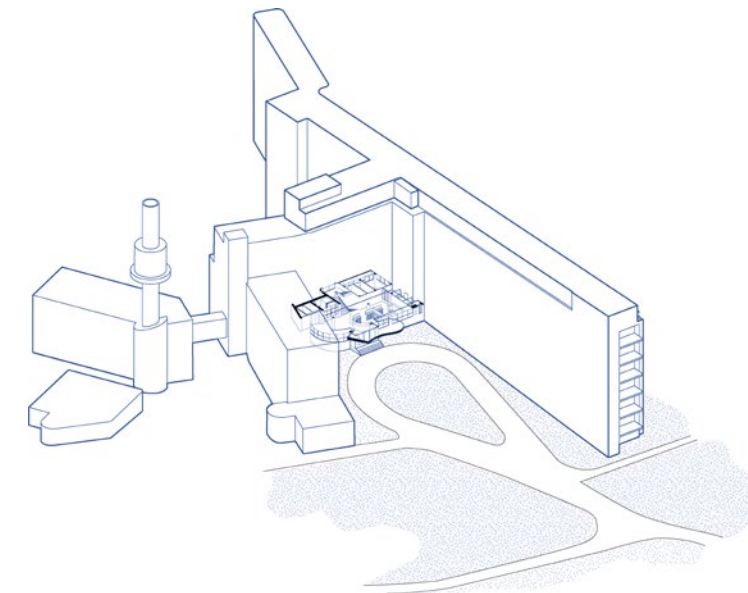


110.

- 106. Ilustración de una puerta abierta realizada por Le Corbusier en el poema del ángulo recto, F.3 OffreLa main ouverte.
- 107. Aino Marsio y su hijo frente a la marquesina de acceso del Sanatorio de Paimio. AAM. 50-003-184
- 108. Umbral de entrada del convento de la Tourette con el tilo y el pórtico a escala humana.
- 109. Cuadro de Fra Angélico, L'annunziazione, pintura escogida por Alvar Aalto en su artículo "de los escalones de entrada al cuarto de estar" (1926).
- 110. Plano del diseño de jardines del sanatorio. AAM 50-761



111.



112.



113.



114.

- 111. Vista del jardín de acceso del sanatorio. AAM 109685.
- 112. Esquema de configuración del vestíbulo del sanatorio. Elaborado por la autora.
- 113. Franjas de vegetación en Paimio para definir la zona de aparcamiento. AAM. ar26-3
- 114. Alvar Aalto frente a la villa Stein de Le Corbusier (1928)





115.



116.



117.

a cielo abierto, pasado de la contención o abrazo del bosque por los árboles, a la contención por la arquitectura y el jardín. En este sentido, el estar afuera se entiende como un adentro, al igual que con el patio de su casa experimental en Muuratsalo, el recinto del ayuntamiento de Säynätsalo, entre otros, los cuales son patios abiertos, exteriores, que son a su vez, auténticos interiores.

En el Sanatorio de Paimio, al fondo, en medio de las dos alas se adelanta un volumen en renuncia a los límites rígidos y continuos de las otras alas, un plano que se separa con su particular geometría de una forma blanda, allí en tal singularidad se expresa el acceso, acentuado por una marquesina, un elemento del que no podría prescindir su expresión, el cual se dobla en un equilibrio entre la ortogonalidad y la sinuosidad del plano sobre el que se posa. Este elemento hace parte del lenguaje del arquitecto, en donde se viene de inmediato a la mente, la particular similitud con la marquesina de villa Mairea, un proyecto posterior cuya presencia está acompañada de una serie de elementos verticales constituidos por unas delgadas columnas en madera, tal vez en una alegoría al resguardo del bosque.

Antes de proyectar el sanatorio de Paimio, Aalto ya había empleado la marquesina en su primer edificio público, el Club de trabajadores de Jyväskylä de 1925, pero no de una geometría sinuosa sino ortogonal, un plano rectangular inclinado que recuerda un baldaquino atravesado por dos delgadas columnas de hierro, o incluso en el edificio del Cuerpo de la Defensa de Jyväskylä, proyectado en 1928. Por otra parte, la arquitecta Natalia Bielsa hace una relación de este elemento con la influencia de Le Corbusier:

Y es cierto que Aalto acababa de comprobar en vivo, durante su viaje a Europa, las marquesinas modernas del arquitecto francés pero todas ellas eran rectas. Y entre una marquesina recta y curva hay grandes diferencias. Para realizar la curva será necesario utilizar un hormigón fluido, un molde y contra-molde (encofrado superior e inferior) para lo que tendrían o bien que curvar la madera, material por el que por entonces se hacían los encofrados, o realizar un montaje con listones estrechos de manera que su desarrollo poligonal trazara la curva. En

115. Marquesina de acceso del Sanatorio de Paimio. (1932)

116. Marquesina de acceso de Villa Mairea de Aalto. (1938)

117. Marquesina de acceso del Club de trabajadores de Jyväskylä (1925)



118.



119.

cualquier caso, materializar una solución innovadora era más difícil técnicamente que hacerla recta.<sup>45</sup>

Asimismo, hay que recordar que Aalto visitó París en 1928<sup>46</sup> y para aquel entonces ya había empleado en varias ocasiones las marquesinas para acentuar el acceso a sus edificios. De este modo, la marquesina de Paimio no solamente representa una expresión de la entrada como lugar, sino que también hace parte del ritual de acceso, donde el plano del techo se aproxima al hombre, al pintar el plano inferior de un profundo color negro. Por último, la experiencia del cuerpo al ascender los cinco escalones que separan el jardín del vestíbulo, refuerzan la conciencia del suelo, de la misma manera como Aalto lo ilustró en su artículo.

Ahora, traspasada la puerta en un dulce *apretón de manos del edificio*<sup>47</sup>, al penetrar en éste y girar, se descubre nuevamente el paisaje, al emplear grandes superficies de vidrio, queriendo minimizar el contraste entre el "jardín interior"

120.



118. Vista del jardín de acceso desde la marquesina.

119. Vista del jardín desde el interior del hall de acceso.

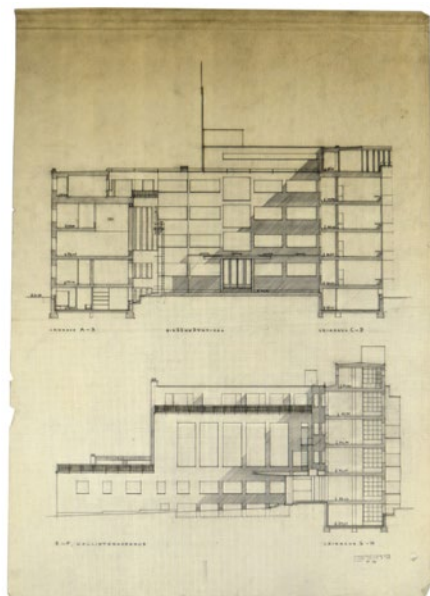
120. Detalle de ventanería del hall de acceso.

45 Natalia Bielsa Manzanero, *Alvar Aalto, el camino hacia Paimio*. Universidad de Valladolid, 2019, pp. 194-195.

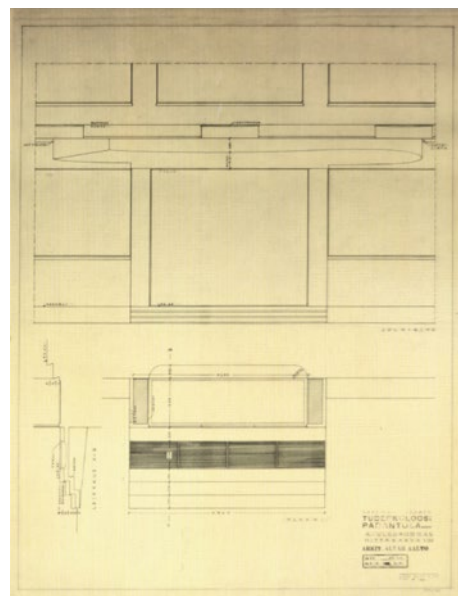
46 La pareja Alvar y Aino Aalto visitan París en verano de 1928, tras unas semanas de viaje por Dinamarca y Holanda, antes de participar en el concurso para el Sanatorio de Paimio. Ver: Daniel García Escudero, «París 1928: el viaje de Alvar y Aino Aalto». *Massilia. Annuaire d'études corbuséennes*, 122 (2011), pp. 114-122.

47 Pallasmaa habla del sentido háptico de los tiradores de las puertas. En «La forma del tacto» Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2014, pp. 68-71.

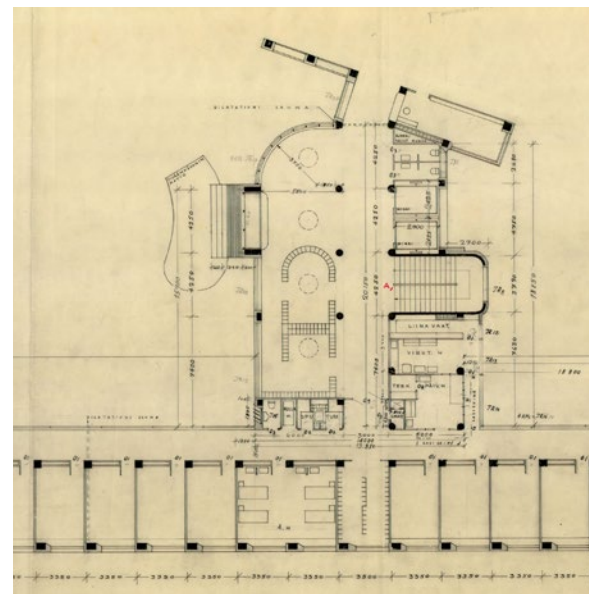




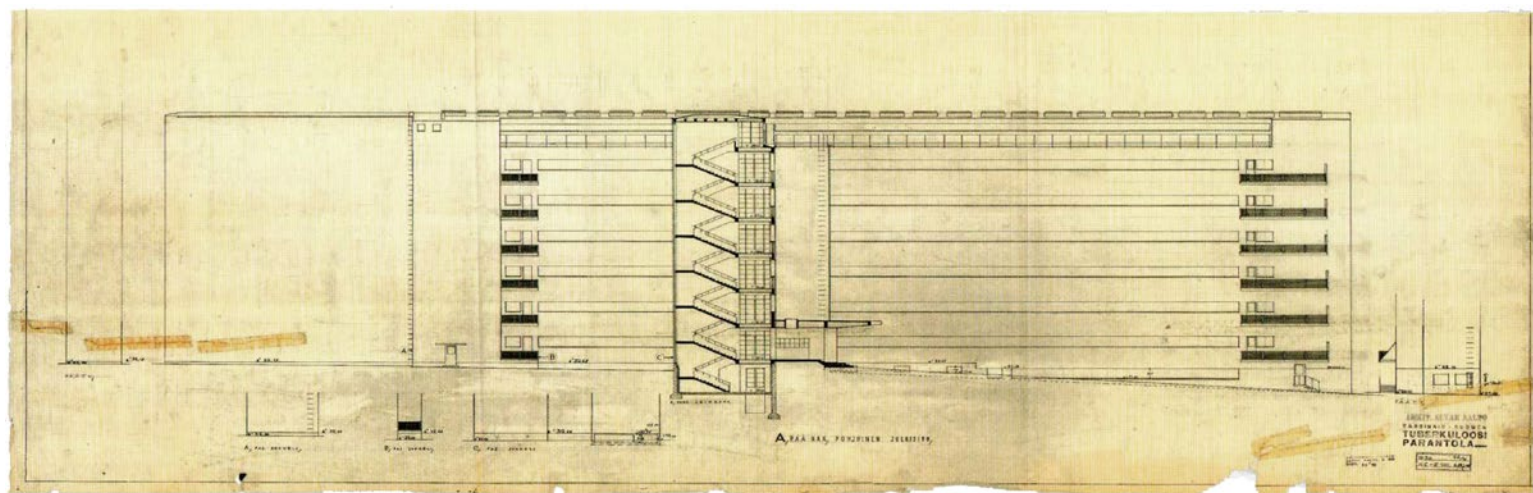
121.



122.



123.



124.

121. Fachada y sección del volumen central de circulaciones. AAM 50-99  
 122. Detalle de la puerta y marquesina del sanatorio. AAM 50-307

123. Fragmento del plano AAM 50-59 del primer nivel. AAM 50-59  
 124. Sección transversal por el ala central y la pendiente del terreno. AAM 50-95

y el “*vestíbulo exterior*”, haciendo eco una vez más de sus palabras “una casa finlandesa tiene que tener dos caras: una es la que está en relación directa con el entorno exterior, y la otra, la faz de invierno, que se evidencia en el diseño del interior tendente a enfatizar el calor de nuestros interiores.”<sup>48</sup>

En el vestíbulo, aquel interior exteriorizado, Aalto introduce en un alféizar profundo vegetación junto a las ventanas, para crear un puente visual con la vegetación del jardín. Al opalizar el vidrio en la zona inferior logra atraer la vegetación distante del bosque y ocultar el camino pavimentado. Además, emplea otros mecanismos para acentuar su idea, usando pocos elementos, unas sillas y unos estantes exentos dispuestos en forma de H, que sirven de zapatero, un objeto que viene del exterior y revela su intimidad, dándose allí cosas de ambas esferas, como las pone en palabras Aldo Van Eyck:

Quítense los zapatos y caminen a lo largo de una playa a través de la delgada lámina de agua que se desliza entre el océano y la arena. Se sentirán reconciliados de un modo que no sentirán si hubiera un diálogo forzado entre ustedes y cualquier de los dos grandes fenómenos. Pues aquí, entre medias de la tierra y el océano, en este territorio intermedio, ocurre algo muy distinto de la nostalgia del marino. No hay deseo de la tierra desde el mar, no hay deseo contrario, no pueden dividir uno de otro. La arquitectura debe extender la delgada frontera, persuadirla para convertirse en un territorio intermedio, articulado.<sup>49</sup>

Aalto ha reconciliado ambos mundos, ha atenuado el contraste entre ellos y ha creado a su vez, un paisaje interior con columnas y lucernarios que hacen de árboles y soles, en donde los pilares redondos y exentos marcan un ritmo y las claraboyas circulares inundan el recinto de una luz difusa, como alegoría a los múltiples soles que dispuso igualmente en la biblioteca de Viipuri.<sup>50</sup> Finalmente, el arquitecto ha modelado y moldeado el espacio, diluyendo el límite entre el interior y el exterior, al punto de no poder entenderse por separado.

48 «De los escalones de entrada al cuarto de estar» Göran Schildt, op cit., p. 70.

49 Aldo van Eyck. «Doorstep». En: Smithson, Alison (ed.). Team 10. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1974.

50 El concurso para la biblioteca de Viipuri lo ganan los Aalto en 1927, sin embargo, tarda cinco años en concluirse, generando su desarrollo en simultáneo con el Sanatorio de Paimio ganado en 1928.



125.



126.



127.

125. Vista interior del vestíbulo. AAM 50-005-308.  
 126. Vista del cerramiento acristalado curvo y al fondo, la presencia de un reloj. AAM av 818.  
 127. Croquis conceptual de Aalto para la biblioteca de Viipuri (1929)



## El Convento de la Tourette

### El umbral de entrada, un exterior interiorizado

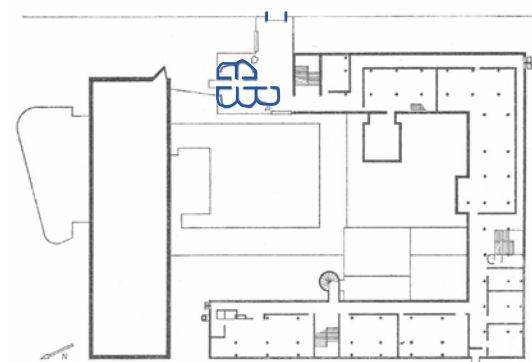
Le Corbusier, al igual que Alvar Aalto, reflexiona acerca del paso del exterior al interior en sus escritos, aquí se retomarán las impresiones depositadas en el libro *Vers une architecture* publicado en el año de 1923, en el que el arquitecto franco-suizo describe sus percepciones obtenidas de la mezquita verde de Bursa visitada en 1911, mediante una lección de su juventud que le marcará una postura en torno al tránsito de una esfera a otra. En primer lugar, añade: “En Bursa, Asia menor, en la mezquita verde, se entra por una puertecita del tamaño de un hombre, un vestíbulo muy pequeño opera de cambio de escala necesario para apreciar, después de las dimensiones de la calle y del lugar de donde se viene, las dimensiones con las que se trata de impresionar. Entonces, se siente la grandeza de la mezquita y la vista es la que toma la medida [...]”<sup>51</sup>

De este modo, en el convento de la Tourette mediante el empleo de un pórtico a escala humana, un elemento enigmático que opera como tránsito entre la inmensidad del exterior y el interior del conjunto. Si se fija en un par de fotografías de una maqueta realizada por el taller de la Rue de Sèvres como avance a los dominicos, se percatará de que aquel pórtico no siempre se concibió como exento, ya que en un principio un muro acompañaba al religioso hasta el ingreso al convento, bloqueando las vistas hacia el interior del mismo, haciendo las veces de una puerta convencional con un ala como límite físico, que posteriormente transforma su significado.

Al suprimir aquel muro, se destruye la idea de hermetismo o fortaleza para un convento en tiempos modernos. Una postura que es argumentada por su colaborador Xenakis: “...en el siglo XX no existía la necesidad de protección del pasado...”<sup>52</sup> A pesar de suprimirse el alto muro, no sucede lo mismo con el pórtico adelantado, aquel marco construido en hormigón destruye la idea de que se trata de un elemento efímero, sin embargo, su presencia va más allá de establecer un acceso, que dada su condición exenta pareciera carecer de función ya que no representa una abertura en un muro ni posee un ala en él que establezca un límite físico, sino que constituye un símbolo en sí mismo.

51 Le Corbusier, *Vers une architecture*. les éditions G. Crès et Cie, Paris, 1923, p. 146.

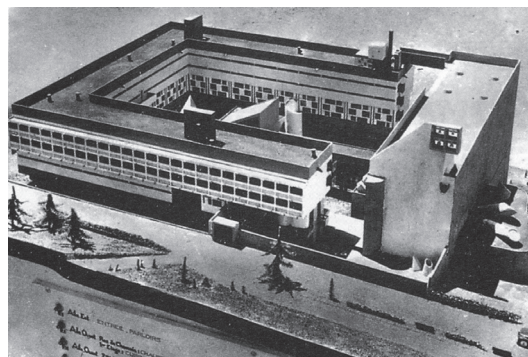
52 Xenakis en: Allen Brooks H., «Iannis Xenakis. The Monastery of La Tourette», en *Garland Archives vol XXVIII*. Princeton, 1987, pp. 143-162.



128.



129.

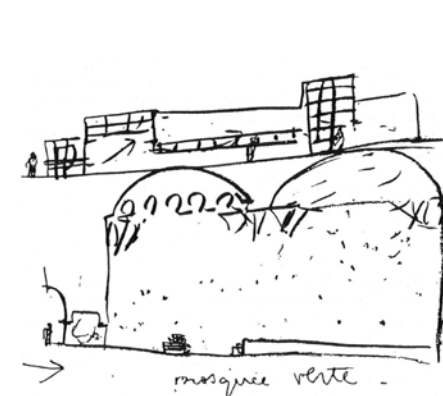


130.

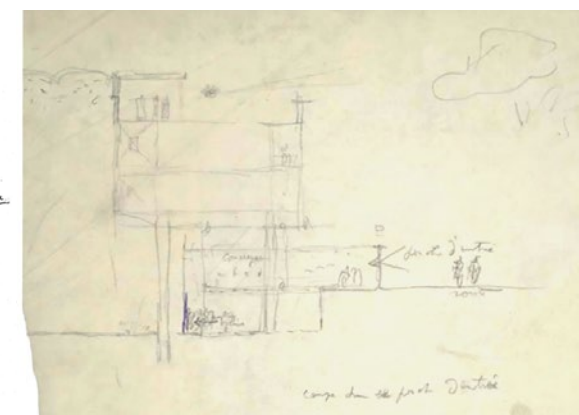
128. Planta de acceso, nivel 3.

129. Maqueta de la Tourette realizada por el atelier. FLC L1(7)21

130. Maqueta de la Tourette realizada por el atelier.



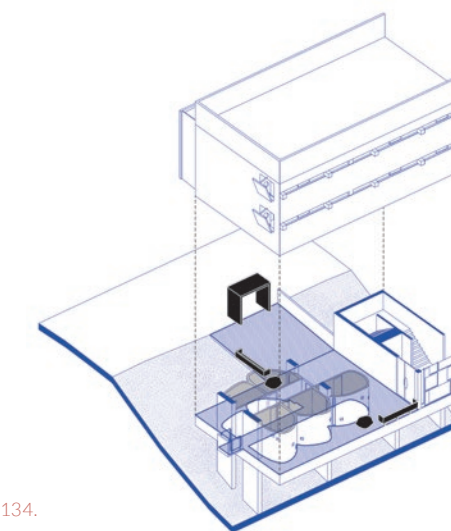
131.



132.



133.



134.

Tras pasar una puerta es cruzar un umbral. Es la representación de un límite entre el mundo exterior y el interior. A ese paso le corresponde además un rito particular, ya que no es solo atravesar, sino adentrarse a otro mundo que le otorga una significación religiosa. Es abandonar el mundo profano y penetrar en el sagrado, empleando los términos de Mircea Eliade, “el umbral y la puerta -dice- muestran de modo inmediato y concreto la anulación de la continuidad espacial; en ello reside su gran significación religiosa, pues son a la vez símbolo y mediadores de la transición.”<sup>53</sup>

Asimismo, este dispositivo autónomo profundo más allá de representar el marco de una puerta, posee unas proporciones no casuales, -aquella puertecita del tamaño de un hombre, con 1,82m de ancho y 2,26m de alto, ambas medidas del sistema Modulor de Le Corbusier-, pareciera ser una alegoría al vacío de aquellos austeros balcones suspendidos sobre el hombre que se aproxima. El pórtico de hormigón a escala humana surge como primer encuentro entre el hombre y el edificio. Un elemento que reduce la velocidad del transeúnte y genera una sensación de recogimiento. Un umbral que es a la vez hito o lugar, en donde se comunican los dos mundos. Collin Rowe describe la experiencia en la aproximación como: “El visitante está situado de tal modo que no tiene los medios

53 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*. Gallimard, 1965, p. 16.

131. Esquema de Le Corbusier sobre el cambio de escala al acceder, lección aprendida en la Mezquita de Bursa.

132. Croquis del pórtico de acceso y las relaciones visuales. FLC F-1202.20 del 20-05-54

133. Vista de la relación entre el pórtico de acceso, el puente y el tilo adelantado. Fotografía tomada por la autora. (2019)

134. Esquema del umbral de acceso y la configuración del límite. Elaborado por la autora.

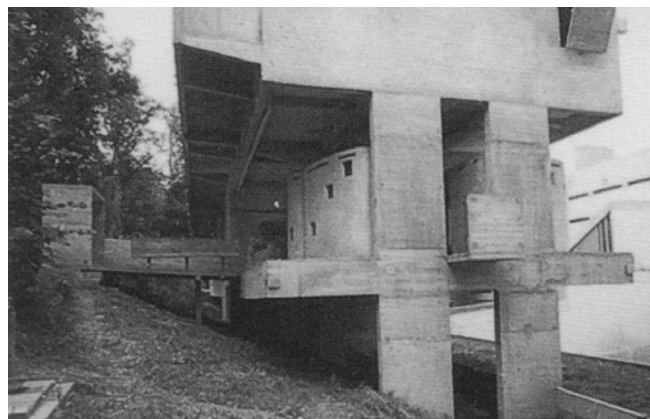




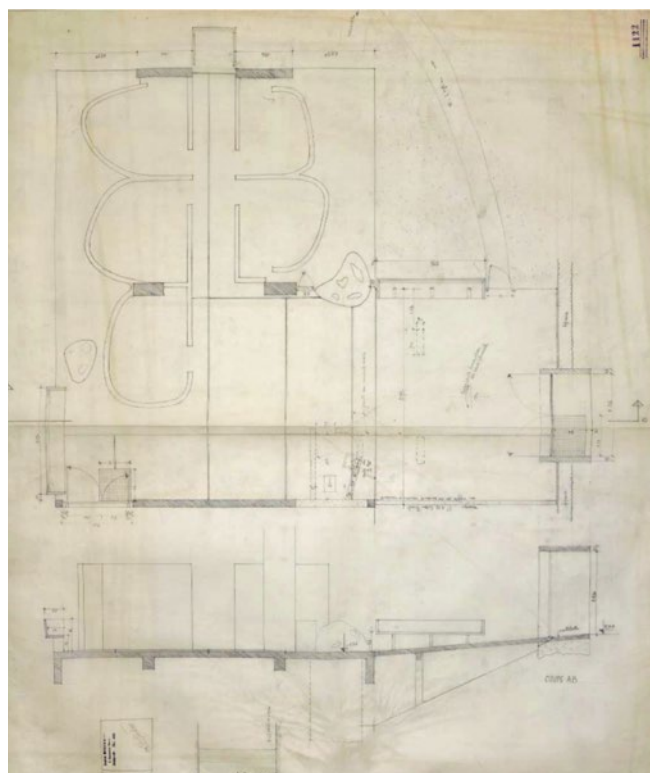
135.



136.



137.



138.

para hacer coherente su propia experiencia. Se convierte en sujeto de excitaciones diamétricas; su conciencia está dividida; y, al ser privado y también ofrecido un soporte arquitectónico, para resolver su situación, está ansioso, de hecho obligado, y sin elección, a ingresar al edificio”.<sup>54</sup>

Al cruce del pórtico le precede una pausa, como una *anulación de la continuidad espacial* con una plataforma o puente que cruza el vacío, entre la pendiente del terreno en descenso y el camino de entrada. Dicha pausa acentúa la conciencia del paso, ya no desde unos escalones como en el sanatorio de Paimio, sino a través de un puente que relaciona una arquitectura que pende del cielo y no una que se aferra a la tierra. Un choque o remezón de la conciencia del paso surge en aquel tránsito, operando como cambio de escala como hablaba Le Corbusier, de la inmensidad del exterior a una entrada a escala humana, seguido del vacío y, por último, en recompensa, la grandeza de un espacio sacro a “escala de los dioses”.

Luego, sobre la plataforma de acceso –que recuerda además las pasarelas entre el suelo firme y los barcos, tan presentes en el imaginario corbuseriano– se posa un banco adosado sobre uno de sus laterales, un mobiliario de interior dispuesto al exterior y junto a este, una roca artificial de concreto, los cuales exhibe autónomos como “*objets à réaction poétique*”<sup>55</sup>, elementos cuyas reacciones plásticas, consiguen desencadenar una emoción.

El puente que desembarca en una especie de caverna sin límites, como Le Corbusier había descrito el área en la villa *Savoie* bajo los *pilotis*, o como Flora Samuel liga con los bajos del Pabellón Suizo usando una imagen extraída de *L'Oeuvre Complète* de Le Corbusier, en la que se ven dos hombres fuera del salón sentados en unos bancos bajo la zona de los *pilotis*. Aquella imagen subtítulo una pregunta “¿Para qué son estos pilotis?”<sup>56</sup>, a lo que añade la arquitecta “La zona bajo los curvilíneos pilotis eran así una extensión del vestíbulo, siendo ambos espacios interiores/exteriores”<sup>57</sup>,

54 Colin Rowe, «La Tourette», en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili, Barcelona, Colección., 1999, p. 182.

55 Le Corbusier introduce elementos naturales en su arquitectura y las domina “Nature morte géométrique” hacia el año de 1930.

56 «A quoi servent ces pilotis?» Le Corbusier y Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète*, vol 2. 1929-1934. Les Éditions d'architecture Zurich, Zurich, p. 84.

57 Sarah Menin y Flora Samuel, *Nature and Space: Aalto and Le Corbusier*. Psychology Press, Londres, 2003, p. 72.



139.



140.

135. Monjes accediendo al convento.

136. Monjes frente al pórtico de acceso, FLC L1(7)90

137. Vista de la plataforma suspendida y el terreno descendiendo. FLC YM6.

138. Planta de detalle del acceso. FLC F-1122 del 17-10-57

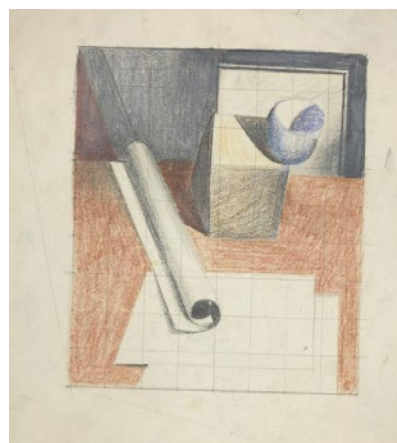
139. Vista del espacio de acceso del convento con los parlois.

140. Vista de los bajos del Pabellón Suizo de Le Corbusier.





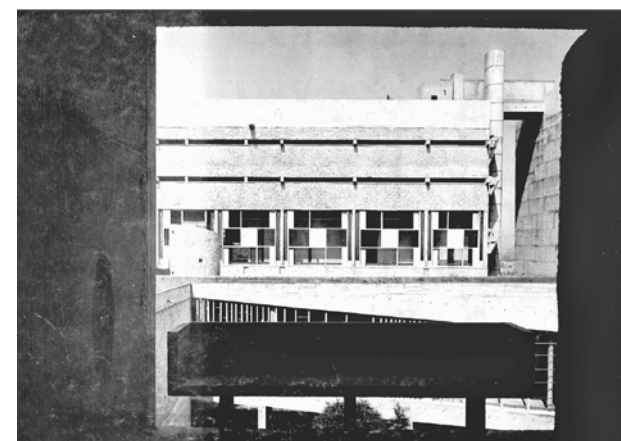
141.



142.



143.



144.

lo mismo se puede decir del espacio de acceso bajo de las celdas liberado por los *pilotis* en el convento de la Tourette. Sobre aquella zona sin límites definidos, se posan unos volúmenes de una naturaleza disímil al resto del conjunto gobernado por líneas rectas que ocultan parte del vacío. Se trata de unas formas abultadas que hacen alusión a la dualidad plástica de Le Corbusier, de la arquitectura masculina y la femenina.<sup>58</sup> Dichas formas suaves corresponden a la arquitectura femenina, a lo que el arquitecto ligaba como: “la curva parece ser la geometría que se asocia al contacto con el cuerpo.”<sup>59</sup> Los volúmenes de acabado rugoso y escala humana, albergan los locutorios, pequeñas habitaciones donde los monjes se reúnen con las visitas y su geometría responde en un gesto de recogimiento o protección. Un espacio intermedio o punto de contacto donde se encuentra el hombre del exterior con el del interior sin acceder al convento.

Luego de atravesar la plataforma, el visitante es dirigido progresivamente hacia el vacío del claustro, allí, nuevamente un banco hace las veces de peto protector dispuesto junto a la puerta de convento, en un equilibrio inquietante entre el vacío interior del claustro y el espacio aún exterior bajo los *pilotis*. Aquel gesto recuerda una serie de pinturas del arquitecto del periodo cubista, “Nature morte puriste,

58 Ver, Le Corbusier, *EL MODULOR. Ensayo sobre una medida armónica a escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1961.

59 Le Corbusier, «L'Ordre». *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*, nº 8 (1922).

bol, cube, papier à plat et roulé” (Fig. 142)<sup>60</sup>. La relación entre el vaso y el cubo –el objeto contenedor frágil posado sobre la figura sólida– devela una ponderación de la gravedad en una compensación dinámica entre ambos elementos en equilibrio, exaltando su peso.

Acorde con lo anterior, la disposición del banco al final de la plataforma en la Tourette, obliga al visitante a aguardar de espaldas como suspendido sobre el vacío del patio interior, para devolverlo visualmente hacia la masa arbórea del camino de entrada, ahora, su mirada está dominada por el enigmático pórtico de hormigón, cuya posición descentrada de la pasarela al fin cobra sentido para el visitante, su eje lo marca la naturaleza, un tilo ligeramente adelantado fija su posición exacta, un hecho que no había podido advertirse antes, al quedar a su espalda. Por su parte, Josep Quetglas<sup>61</sup> asocia esta estrategia de disponer la puerta en un eje con una columna o árbol, como una constante en el trabajo de Le Corbusier y le compara con villa la Roche y la villa Savoye.

Sin embargo, al fijarse en los costados de la plataforma que enmarcan la presencia del pórtico, se presenciara una vez más una composición en equilibrio, a un costado un banco, el cual esta vez no está dispuesto hacia el vacío y al otro lado un muro bajo. Se trata pues de una simetría compensada, lo más próximo al pórtico es esbelto y lo distante es visualmente más pesado. En este sentido, Le Corbusier transmite el peligro y la protección física a través del límite, logrando poner en valor los elementos por contraste.

De esta manera, el arquitecto ha logrado crear una obra de arte, una asociación sinfónica de elementos en aquel espacio dual, donde no podría prescindirse de ninguno de ellos. Una orquestación de objetos del interior en el exterior y del exterior en el interior. Sin embargo, la puerta en madera de dos alas, de un vivo color rojo a su derecha, señala el legítimo límite infranqueable. Así, a pesar de que el hombre aún no ha traspasado verdaderamente al interior del convento, ya se ha sentido dentro.

60 Le Corbusier definió su propia pintura de los años 20 como “peinture architecturale” utilizando el ejercicio pictórico como búsqueda de su propia arquitectura, donde experimentaba, además, las relaciones armónicas y el equilibrio entre los elementos que representaba.

61 Josep Quetglas, «Point de vue dans l'axe de l'arbre». *Massilia*, 58 (2004), pp. 144-148.



145.



146.

141. Vista de la plataforma de acceso y la definición del límite y su relación con el vacío del claustro.

142. Dibujo de Le Corbusier. “Nature morte puriste, bol, cube, papier à plat et roulé” (1919) FLC 2413.

143. Le Corbusier y los monjes asomados en el límite de la plataforma hacia el interior del claustro.

144. El banco en concreto salvando el vacío, a la derecha los parloirs y a la izquierda la puerta de acceso al convento.

145. Vista del pórtico exento con el tilo al fondo. Fotografía tomada por Lucien Hervé. FLC YP-1.

146. Fotografía FLC YP-1 intervenida por la autora suprimiendo el pórtico de acceso.



## El umbral de entrada

### Un interior exteriorizado y un exterior interiorizado

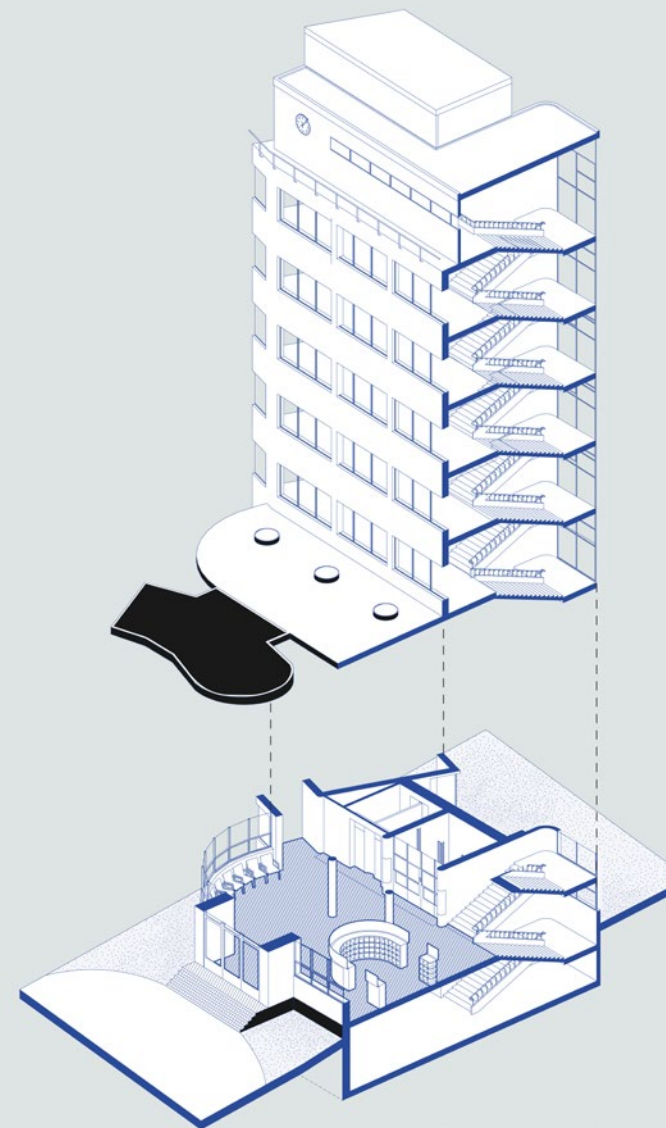
De manera general, para ambos arquitectos la noción de acceder tiene una gran trascendencia. Aalto lo manifiesta así en su artículo *De los escalones de entrada al cuarto de estar* escrito en 1926 en respuesta a “la entrada a una habitación” como el arquitecto le denominó, exaltando la unidad, hombre, habitación, jardín. Por su parte, Le Corbusier el acceder lo desarrolla mediante su pórtico de proporciones a escala humana, manifestando la conciencia de un cambio mediante un elemento que reduce la velocidad del transeúnte y representa un cambio entre la inmensidad del espacio abierto, la reducción tras el pórtico y finalmente, el paso al espacio sacro a una escala mayor. Esta reflexión de la percepción de escala la plasma en su libro *Hacia una arquitectura*, donde habla de sus aprendizajes de la Mezquita Verde de Bursa.

En primer lugar, la conciencia de un cambio la representan los arquitectos de distintas maneras, en Aalto unos cuantos peldaños separan el jardín del acceso al vestíbulo del Sanatorio, mientras que Le Corbusier usa el recurso de un pequeño puente que une el camino de entrada con el hall del convento. Una señal de que afrontan mundos diferenciados, por un lado, el del hombre sano y el del enfermo y por el otro, en el convento, el mundo de lo profano y el de lo sagrado.

En segundo lugar, tanto Aalto como Le Corbusier, manifestaron el umbral en relación al hombre. En el sanatorio mediante una ligera marquesina de una geometría libre suspendida sobre la puerta de acceso. En el caso del convento, Le Corbusier usa un pórtico regular de hormigón a escala del hombre.

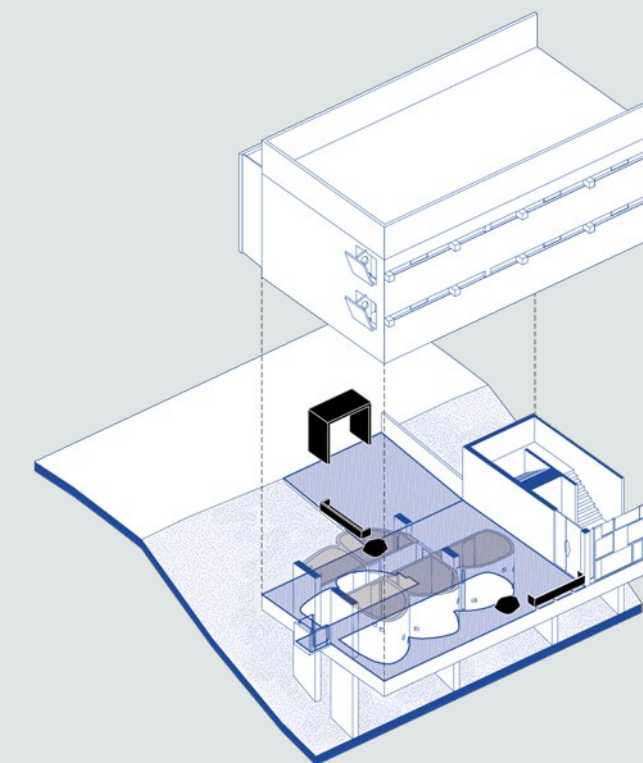
En cierto sentido, ambos hombres comparten el deseo de diluir el límite entre el interior y el exterior, así, una vez atravesados los umbrales, se encuentran dos escenarios antagónicos, un interior que se expresa como un exterior y un exterior que se expresa como un interior. Para ello, se valen del mobiliario que afianza dicha continuidad, representaciones de soles y árboles al interior y bancos de concreto al exterior, ambos como espacios fluidos.

Sin embargo, aquella dualidad espacial no sería comprensible sin los entornos, sin el contraste entre la idea eurocentrista del mundo del norte y el del sur, entre el gélido clima nórdico y el apacible sol del mediterráneo. En ambos edificios, el cuerpo entero ha experimentado a través de todos sus sentidos la experiencia del paso en límites diluidos. Así, interior y exterior terminan siendo uno solo.



147.

147. Esquema del umbral de entrada del Sanatorio. Elaborado por la autora.

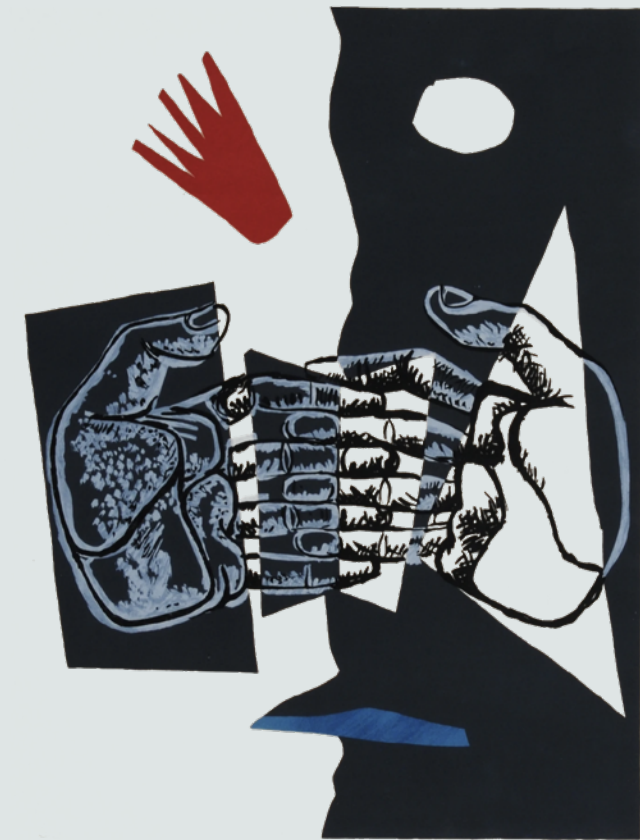


148.

148. Esquema del umbral de entrada del Convento. Elaborado por la autora.

## CAPÍTULO 2

## EL AISLAMIENTO EN COMUNIDAD



149.



## EL AISLAMIENTO EN COMUNIDAD

Sabemos que el colectivismo tiene sus ventajas, pero también puede ser perjudicial. Debemos encontrar una feliz vía intermedia entre el individualismo incondicional y la colectivización profunda.<sup>62</sup>

ALVAR AALTO

Tanto Alvar Aalto como Le Corbusier buscaron el punto justo y equilibrado entre la colectividad y la individualidad, procurando que su condición social no anulara o perturbara la individual. Ambos arquitectos propician las relaciones humanas armónicas, a través del contacto y la interacción con el otro frente a la naturaleza y la arquitectura misma. De modo que, aunque los hombres se encuentren aislados del resto de la sociedad, ya sea de manera necesaria para el tratamiento de la enfermedad o voluntaria para su formación religiosa, no significa que se hallen en soledad, ya que entre las personas que habitan juntos en los edificios, surge la interacción y es la arquitectura la que les ofrece el marco espacial.

Por una parte, Le Corbusier sostenía que: "El individuo y la comunidad en esa relación correctamente proporcionada que es el equilibrio de la propia naturaleza. Tensión entre dos polos. Si sólo hay un polo, el resultado tiende a ser cero. Los extremos destruyen la vida, ya que la vida sigue un camino intermedio entre los extremos. El equilibrio indica la presencia de un movimiento continuo e indefectible. El equilibrio es el punto donde todas las fuerzas se encuentran y se resuelven: el equilibrio."<sup>63</sup> De modo que, no es el hombre solo frente a la enfermedad en su habitación o el religioso en su celda procurando el encuentro con Dios, sino que, a su vez en medio de todos encuentra el alivio y la conexión espiritual, por tanto, su vida transcurre entre estos dos opuestos reconciliables, donde es en medio del otro que logra hallar su libertad individual a través del plano material y espiritual.

De esta manera, el encontrarse con los demás se da en distintos escenarios, ya sea en el recorrido, en los espacios articuladores o en los grandes escenarios colectivos como lo son la iglesia, los comedores y las terrazas de cura para los enfermos, donde

por otro lado, se hallan mediados por el ritual a través de toda la jornada, entendiendo el rito no solo como un hábito cíclico sino como una práctica social con un contenido simbólico, una ceremonia para congregar y cohesionar el grupo. De tal modo que, la vida en comunidad no es casual o fortuita, sino que coexiste con el orden y la regla, en donde ambos arquitectos concretaron una forma de vida. En una ocasión se le preguntó a un monje dominico si el convento se adecuaba a su existencia a lo cual respondió, "Le Corbusier sabe quiénes somos y qué estamos haciendo"<sup>64</sup>.

Por otra parte, en los términos de Aalto y Le Corbusier, el equilibrio se halla en los espacios de congregación, esferas de transición en donde el hombre a pesar de encontrarse inmerso en la colectividad, le resguarda al permitir pequeñas agrupaciones o esparcimientos, en virtud de ello, no solo se encuentra con el otro sino también consigo mismo.

En este sentido, el alimento constituye en ambos proyectos, un gran espacio de encuentro en donde se alimenta no solo el cuerpo sino también el espíritu y donde se desarrollan simultáneamente otras actividades, como la recreación y la ruptura del silencio o, por el contrario, la interiorización y el silencio para escuchar la Palabra mientras consumían los alimentos.

Asimismo, en el sanatorio, los pacientes se reunían en comunidad para reposar o recrearse, tanto en espacios al interior como refugiados al exterior, permitiendo que los pacientes se expusieran a los rayos del sol en distintos momentos del día. Análogamente, en el convento, los monjes se congregaban ya fuese para orar, discutir asuntos de la orden o estudiar en comunidad en las aulas de clase. No obstante, para ambos hombres el momento más ceremonial lo representa el habitar lo más alto, un escenario de interiorización y trascendencia en donde se enfrenta al paisaje, el cielo y las nubes, ya sea en pausa o en movimiento.

En suma, hablar del encuentro es a la vez hablar de la experiencia de estar en medio del resto de la comunidad y poder garantizar, sin embargo, un estado de intimidad, por lo que no debe asociarse dicha condición a estar en soledad. Por tanto, es posible aseverar que se puede concretizar la experiencia individual en medio del espacio colectivo.

149. Litografía de Le Corbusier en el poema del ángulo recto. A.5 Milieu.

<sup>62</sup> Alvar Aalto en «Entre humanismo y materialismo» Göran Schildt, op cit., p. 249.

<sup>63</sup> Le Corbusier, «The inefficiency of the Modern City», en *Oeuvre complète*, vol. 3- 1934-1938. Zurich, d' Architecture, p. 21.

<sup>64</sup> Anton Henze, *La Tourette. The Le Corbusier Monastery*, Lund Humphries, París, 1966, p. 20.

El espacio arquitectónico es espacio vivido más que espacio físico, y el espacio vivido siempre trasciende la geometría y la monumentalidad.<sup>65</sup>

JUHANI PALLASMAA.

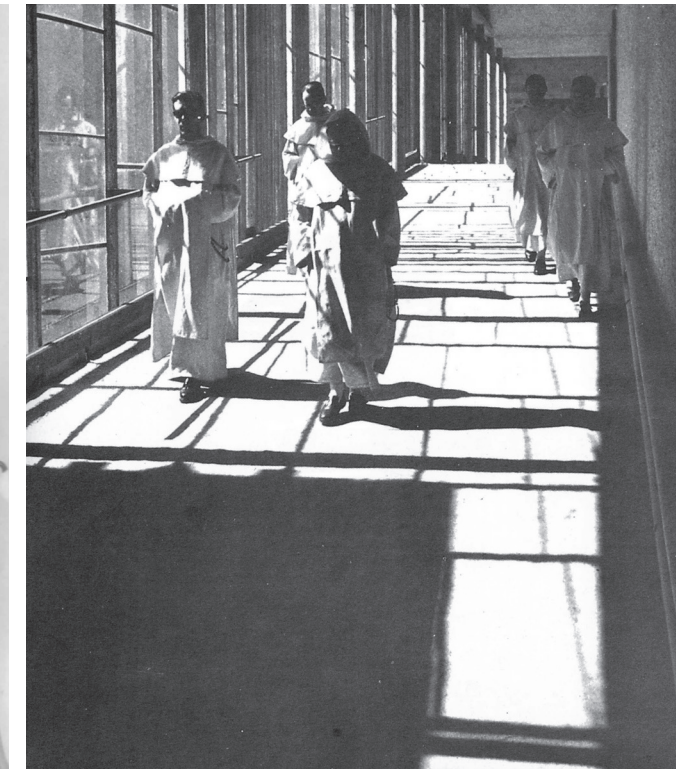
Una vez dentro de los edificios, los arquitectos conducen a los hombres a través de escaleras, ascensores y corredores, sin embargo, la forma en que lo hacen, responde igualmente a las condiciones particulares del hombre, traduciendo sus movimientos y dirigiendolo por el edificio acompañado del paisaje, la luz y el particular uso del material, considerando aspectos tanto físicos como psicológicos, entre el lento paso del enfermo y el deambular del religioso.

<sup>65</sup> J. Pallasmaa, op.cit., p.75.

151.

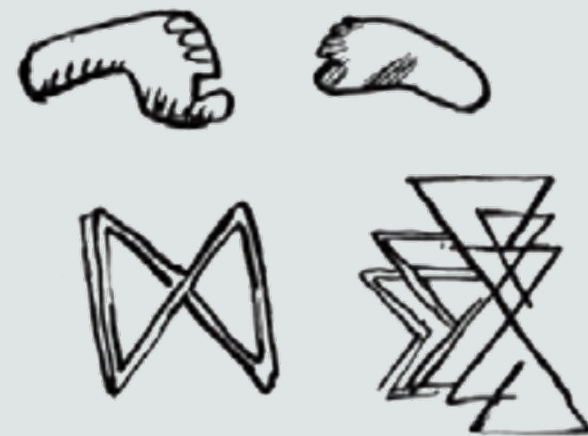


152.



LA EXPERIENCIA DEL PASO

150.





## El Sanatorio de Paimio

### El paso lento y una mirada exterior

El primer plano que capta la atención al ingresar al vestíbulo del Sanatorio es el de los ascensores y la escalera principal. Una invitación al movimiento, en cierto modo por los colores y la abundante luz que inunda el recinto. Aalto piensa el recorrido de forma dinámica a través de la delicada escalera que invita a ser ascendida y los ascensores como expresión de la máquina. Por su parte, el arquitecto no reduce los recorridos a un simple hecho de conectar un espacio con otro, sino que despliega su sensibilidad en búsqueda del bienestar del hombre, en su conciencia física y emocional, preocupándose por la condición frágil del enfermo y su contacto directo con el edificio, buscando acoger su cuerpo en movimiento, orientando y propiciando su bienestar cuerpo-espíritu.

El sanatorio de Paimio, con sus siete pisos de altura como abandono de una estructura dispersa en pabellones, emplea a cambio el uso de bloques articulados entre sí, revelando una expresión del modernismo tras la eficiencia y reducción de distancias. Del mismo modo, exhibe, apenas se adentra en el edificio, el movimiento mecánico de los ascensores como ya lo había hecho en la aproximación del patio de acceso, donde en una fotografía de la época, (Fig. 159) se evidencia un automóvil frente al ascensor al inicio del ala A, como lo había hecho Le Corbusier en la publicación de varias de sus casas como expresión de la nueva era de la máquina. Además, el arquitecto suizo había ya en 1923 empleado los automóviles en su libro *Vers une architecture*, para visionar cómo debía ser la vivienda moderna recurriendo a la imagen del automóvil por su racionalidad, serialidad e industrialización.

Los ascensores del vestíbulo servían a los pacientes para transportar simultáneamente hasta 15 personas. Estos, aunque vidriados en la parte frontal, en la trasera se encuentran completamente cerrados por un muro, mientras que el dispuesto al inicio del ala A –que servía a las enfermeras y al personal médico– es panorámico. Además, la separación de la circulación evitaba el contacto fortuito y con ello las infecciones cruzadas. De igual manera, la disposición y las superficies vidriadas permitían ver a través del cristal el



153.



154.

150. Litografía de Le Corbusier en el poema del ángulo recto, A.3. Milieu.

151. Vista de la escalera principal del Sanatorio. AAM 50-003-321a. (1930s)

152. Vista del gran conducto del convento de la Tourette.

153. Vestíbulo de entrada. Fotografía tomada por Gustav Welin (1930s)

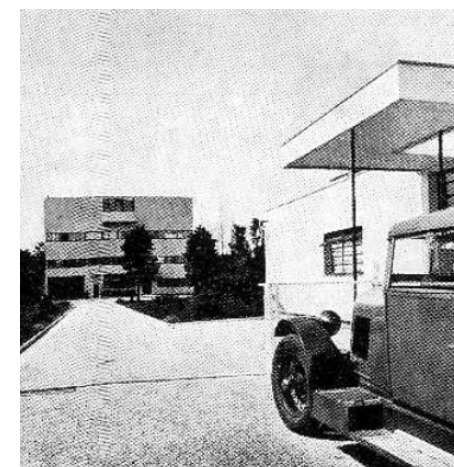
154. Vista de los ascensores y la escalera principal del sanatorio en la primera planta.



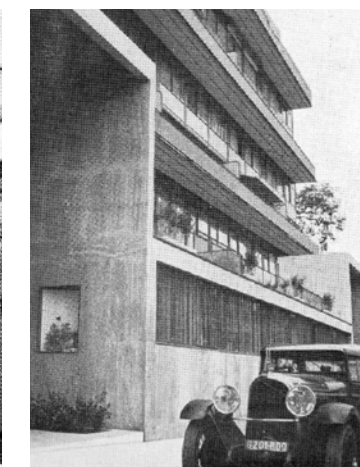
155.



156.



157.



158.



159.

155. Mecanismo de los ascensores de pasajeros, ala central.

156. Mecanismo del ascensor del personal, ala A.

157. Acceso de la villa Stein de Le Corbusier en Garches (1927)

158. Acceso a la Villa Clarté de Le Corbusier en Ginebra (1932)

159. Acceso al Sanatorio de Paimio. Fotografía de Gustav Welin (1932)





160.



161.

movimiento y todo el mecanismo de los elevadores, lo que podría asociarse a la analogía que hace Beatriz Colomina en cuanto a la transparencia de la arquitectura moderna y los rayos X<sup>66</sup>:

"La radiografía es una especie de autoexposición, un nuevo tipo de retrato más íntimo de uno mismo o de alguien cercano. Analizar el canon de la arquitectura moderna en estos términos es hacer una especie de radiografía del canon, una autoexposición disciplinaria, una forma de acercarnos a nuestro objeto permitiendo que la arquitectura se vea a sí misma, que vea lo que siempre está ahí, pero que se pasa por alto."<sup>67</sup> **Añadiendo más adelante,** "No es tanto que el interior del edificio esté expuesto, sino que el edificio representa la exposición, y esta exposición se produce en una pantalla. El vidrio está llamado a simular la transparencia".<sup>68</sup>

El volumen central alberga las circulaciones verticales, articulando todo el conjunto a un costado con el ala de las habitaciones y al otro el de las zonas comunes. Es a través de este que se ensamblan los bloques, constituyendo una rótula como mecanismo clave en el complejo sanatorial.

Ahora, el viaje al interior del edificio resulta ser un viaje de transformación, cuyas soluciones van más allá de una respuesta puramente formal, Aalto decía que "una solución arquitectónica debe tener siempre una motivación humana apoyada en el análisis, pero esa motivación debe materializarse a su vez en una construcción que será probablemente fruto de circunstancias externas."<sup>69</sup> De manera que, es clave comenzar por el origen de su concepción "el pequeño hombre", en este caso enfermo y debilitado tanto física como psicológicamente, aproximándose al edificio a través de sus gestos, su paso lento y su escasa resistencia física.

Alvar Aalto le ofrece al enfermo dos opciones para desplazarse verticalmente por el conjunto, a través de los ascensores o de la escalera principal, sin embargo,

<sup>66</sup> Wilhelm Conrad Röntgen un físico alemán, descubre los "rayos X" en diciembre de 1895, donde los rayos invisibles se describen como un "medio" que penetra en los objetos y se revela en las pantallas, consiste en un haz de luz capaz de atravesar la materia, por otro lado, la radiografía de tórax fue un medio ampliamente empleado para el diagnóstico de la tuberculosis pulmonar a través de la revelación de la presencia de cultivos de esputo.

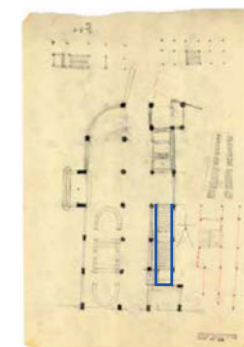
<sup>67</sup> Beatriz Colomina, *X-RAY Architecture*. Lars Müller Publishers, Zürich, 2019, pp. 118.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 135.

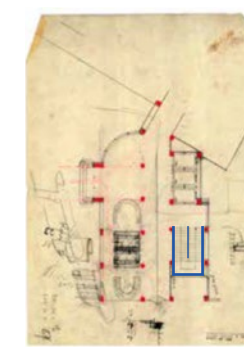
<sup>69</sup> «La humanización de la arquitectura» Göran Schildt, op cit., p. 147.

160. Vestíbulo de los ascensores y la escalera en uno de los niveles superiores. AAM 50-003-417.

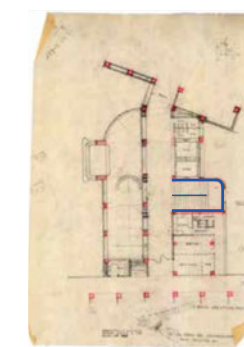
161. Sala de médicos del Sanatorio de Paimio. 1930s.



162.



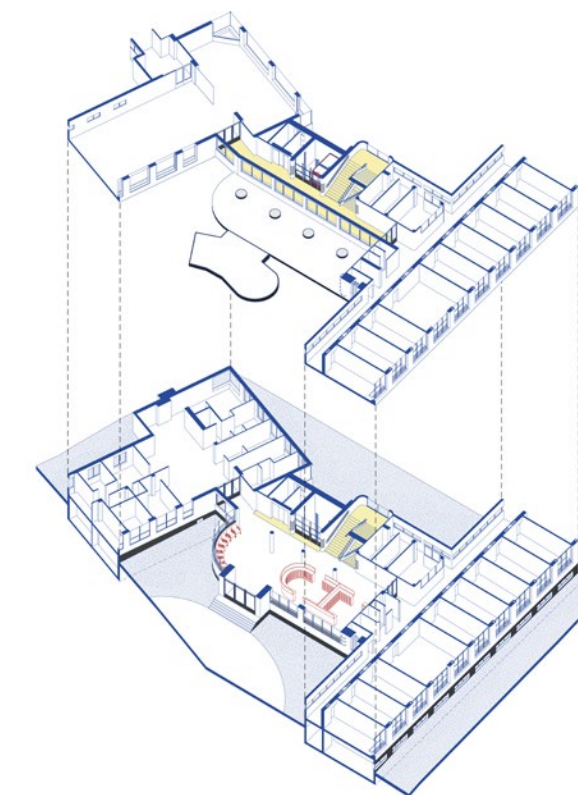
163.



164.

entrelaza su movimiento con la experiencia espacial, atribuyéndole ciertas cualidades que hacen que desplazarse por la escalera sea más atractivo que hacerlo por el ascensor, así, trasciende el hecho de solo comunicar y le otorga una riqueza sensorial, motivándole a desplazarse por las escaleras al tiempo que realiza algo de ejercicio físico, tan importante para su debilitado cuerpo.

Estas motivaciones humanas de las que habla Aalto se reflejan en el diseño de su escalera, allí el enfermo al desplazarse experimenta el espacio con todo su cuerpo, sus piernas miden los pasos de los escalones, su mano acaricia las barandillas y su vista es orientada no solo por la geometría sino también por el color. Alvar Aalto estudió además distintas soluciones para la orientación de la escalera principal, en un principio la proyecta de un solo tramo paralela a la fachada de acceso, (Fig. 162) lo que generaba que no solo tuviera el pasaje lateral, sino que no cobraría suficiente protagonismo. En otro esquema anterior de la competencia (Fig. 163) la plantea en la misma posición, pero esta vez de dos tramos, hecho que tampoco parece convencerle del todo. Finalmente opta por orientarla perpendicularmente y ampliar sus dimensiones, (Fig. 164) logrando tener el paisaje de cara al ascenso, revelando el bosque posterior a través de la gran superficie vidriada de piso a techo, y logrando tensionar el movimiento ascendente de las tendidas escaleras cuyo movimiento es acompañado por la delicada barandilla. Allí su mano acaricia la barandilla enmarcada por la superficie de la pared pintada de un gris claro sobre el fondo blanco, consiguiendo que no solo sea la mano la que busca sino también el ojo.



165.

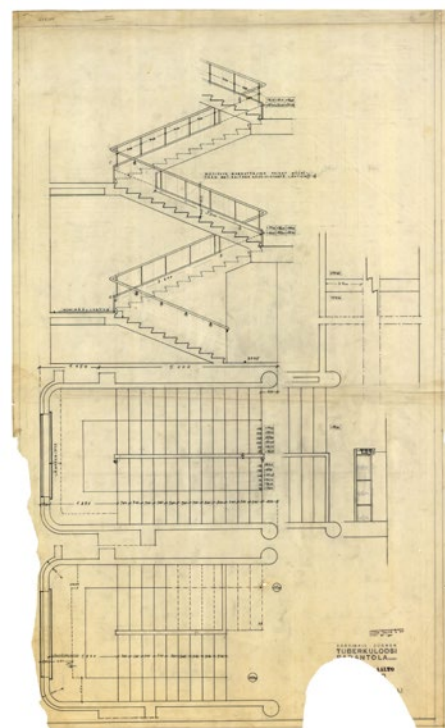
162. Bosquejo del área del vestíbulo durante el proceso del concurso. La escalera estaba dispuesta paralela al acceso desarrollada en un tramo. AAM 50-688.

163. Bosquejo del área del vestíbulo durante el proceso del concurso. La escalera estaba dispuesta en el sentido paralelo al acceso desarrollada en dos tramos. AAM 50-686.

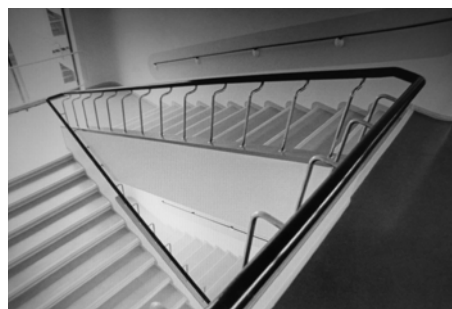
164. Bosquejo del área del vestíbulo durante el proceso del concurso. La escalera se dispone en el sentido perpendicular al acceso. AAM 50-684.

165. Esquema del vestíbulo de entrada y su relación con las dos alas A y B. Elaborado por la autora.





166.



167.

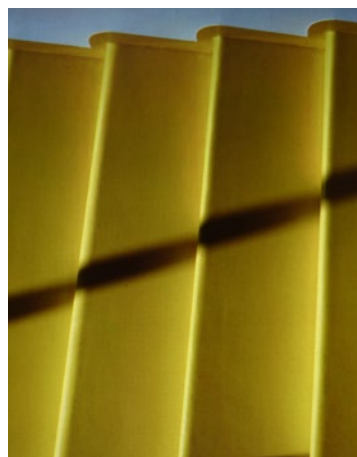
166. Detalle de la escalera principal. AAM 50-384.

167. Vista de las escaleras principales y el pasamanos en el remate del último nivel.

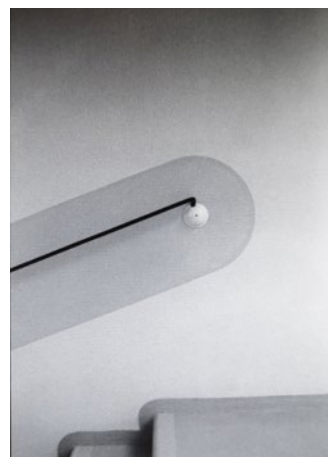
168. Detalle del acabado de las escaleras con el acabado en linóleo amarillo.

169. Detalle de barandilla y pintura en la pared a su alrededor.

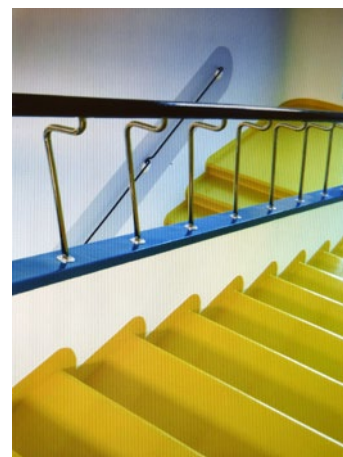
170. Detalle de la barandilla central en la escalera principal.



168.



169.



170.

El espacio arquitectónico enmarca el ritmo de las personas y mediante la escalera ergonómica modela su recorrido, asociado a su paso y respiración. Alvar Aalto centra su atención en el espacio táctil, en la textura y lo que la mano acaricia, en la resonancia del ojo y la mano, allí las superficies no solo son bellas sino también cómodas, construyendo así, una la arquitectura humanizada al detalle.

Juhani Pallasmaa expone que, "el espacio arquitectónico es espacio vivido más que espacio físico, y el espacio vivido siempre trasciende la geometría y la monumentalidad"<sup>70</sup> Esto es lo que ocurre con el sanatorio, una verdadera comunión del cuerpo y el espíritu en cercanía con la materia y el paisaje, su riqueza no es solo espacial sino también sensorial. Aalto involucra además el factor psicológico, un aspecto que argumenta le aleja de resultados inhumanos.<sup>71</sup> Así, la luz natural y la superficie del suelo en linóleo, de un vibrante color amarillo, crean la experiencia de una luz cálida aún en los fríos y oscuros inviernos nórdicos, haciendo eco del calor háptico a través de lo que Cristina Vélez denomina las cualidades táctiles del color,<sup>72</sup> que provienen del material y su efecto luminoso.

<sup>70</sup> J. Pallasmaa, op cit., p. 75.

<sup>71</sup> Aalto habla de que un concepto que concierne a los sentimientos va más allá de lo mensurable e involucra la psicología. En «La humanización de la arquitectura» Göran Schildt

<sup>72</sup> «Alvar Aalto: la creación del espacio por la modulación del color» Cristina Vélez Ortiz, *De los ojos a las manos: tocar el espacio. El espacio táctil en la arquitectura moderna*. Centro de Publicaciones Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, Medellín, p. 187.

En el ascenso por la escalera principal, el paisaje natural a través del gran ventanal de piso a techo se adueña de la escena. Sin embargo, para continuar debe abandonarle mediante un giro de 180 grados y cuando comienza a elevarse se percata de que está una vez más frente a la naturaleza, ya no del bosque virgen sino de una creada por el hombre: el jardín del acceso. Asimismo, a lo lejos, el paisaje horizontal de pinos y abedules recortados por una serie de vanos cuadrados. Una vez más, Aalto busca capturar el exterior e introducirlo al interior mediante una vegetación dispuesta en los vanos profundos, además, en aquel espacio inundado de luz, el color amarillo intensifica la experiencia al teñir las superficies blancas de las paredes por el reflejo de un color amarillento proveniente de la superficie del suelo.

En su trabajo, Aalto no solo ha guiado al enfermo a su destino, sino que también le ha vinculado fuertemente con el lugar, desde el comienzo le ha ofrecido dos opciones, dos vivencias distintas: la mecanización y el esfuerzo físico. El arquitecto ha construido con otra mirada, ha creado con instrumentos simples, una experiencia poética.

En relación con la estandarización de las escaleras, Aino Marsio expuso:

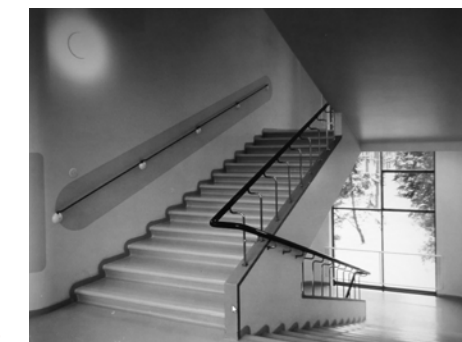
Una vez intenté normalizar las escaleras. Probablemente sea una de las estandarizaciones más antiguas. Por supuesto, cada día diseñamos nuevos peldaños de escaleras en relación con nuestras casas,[...] la proporción del plano horizontal con respecto al plano vertical siempre mantuvo la fórmula que tenemos desde la época del Renacimiento, creo que desde Giotto, e incluso antes desde la época periclitada. Para el movimiento de un ser humano hay una forma rítmica especial. No se puede hacer un paso de cualquier manera; debe tener una proporción especial. Hablé de ello en la Universidad de Gotemburgo. El rector dijo: "Detente un momento, quiero ir a la biblioteca". Bajó a la biblioteca y salió con un libro, la *Divina Comedia* de Dante. Lo abrió en la página en la que se dice que lo peor del Infierno es que la escalera tenía las proporciones equivocadas. Es a partir de esas pequeñas cosas que debemos construir un mundo armonioso para la gente.<sup>73</sup>

De este modo, reafirma una vez más que es el hombre la base de su pensamiento y que se trata de una arquitectura dirigida a los sentidos. Por último, allí, en aquel punto entre las dos alas del edificio, el enfermo puede elegir una vez más su camino, ya sea al encuentro con el otro o en la búsqueda de su habitación individual.

<sup>73</sup> «The architectural struggle» Alvar Aalto, *Sketches Alvar Aalto* (ed. Göran Schildt). Alvar Aalto Foundation, Londres, 1985, pp. 146-147.



171.



172.



173.

171. Fachada posterior del sanatorio, vista del plano vidriado de las escaleras principales y el muro ciego sobre la cara del ascensor.

172. Vista de las escaleras principales y el paisaje del bosque posterior al fondo.

173. Vista del vestíbulo superior con el color amarillo reflejado de la superficie del suelo.



## El Convento de la Tourette

### El deambular meditativo, una mirada interior

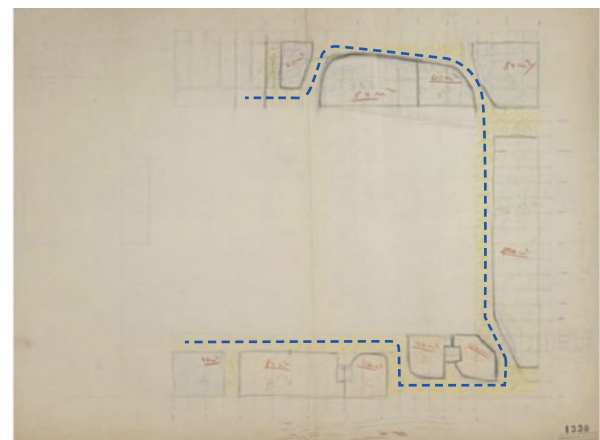
Una vez atravesada la puerta principal de madera, el religioso se adentra en un pasillo interior. Inmediatamente ingresa surge el desconcierto frente al desplazamiento, ya que se esperaría que el corredor se desarrolle siempre alrededor del claustro, sin embargo, este principio arquetípico ha sido transgredido y es solo a través de una corta distancia que el hombre es acompañado por el vacío, para luego desplazarle al borde externo del ala oriental. Este movimiento lo explica Alejandro Vírveda como “un cortavientos de entrada que garantiza la privacidad del resto de los deambulatorios de la planta (seguramente esta necesidad de independencia entre el ámbito exterior y el interior sea el verdadero germen de la particular distribución de este croquis)”.<sup>74</sup>

A partir del punto en que se accede al convento, comienza un movimiento zigzagueante definido por la disposición de los espacios alrededor de las tres alas del volumen en U. En el croquis FLC F-1330, (Fig. 174) una versión previa del proyecto, el colaborador Xenakis comienza a distribuir el programa común del nivel 3, disponiendo dos salas comunes y dos aulas de clase hacia el interior del patio e intenta, por otro lado, suavizar los movimientos forzados de 90 grados en el corredor, redondeando las esquinas de los espacios, sin embargo, para la solución definitiva (Fig. 175) se restituyen por una geometría ortogonal, consiguiendo que el movimiento por los espacios y por ende la experiencia de la circulación mute.

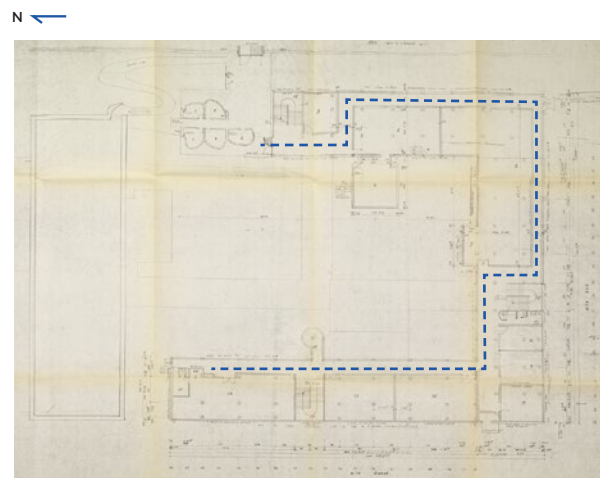
Así, la biblioteca junto con la sala de lectura, en la versión definitiva son desplazadas hacia el interior del patio en respuesta al silencio e introspección necesarios para evitar que el monje pierda la mirada, en medio de su estudio, hacia el hermoso paisaje exterior. El silencio hace referencia a una lucha individual en medio de la búsqueda de Dios a través de la lectura, por ello son espacios volcados a la quietud del vacío interior del claustro.

Por un lado, la experiencia del movimiento varía en los corredores de acuerdo con su ubicación, así, cuando se está hacia el costado externo en el ala este y sur,

<sup>74</sup> Alejandro Vírveda Aizpún, *Le Corbusier y el proyecto para Saint Marie de la Tourette: De la celda al espacio inefable*. Universidad Politécnica de Madrid, 2014, p. 155.



174.



175.

174. Plano del nivel 3 de las salas comunes. FLC F-1330. 10/05/54. (Plano intervenido por la autora.)

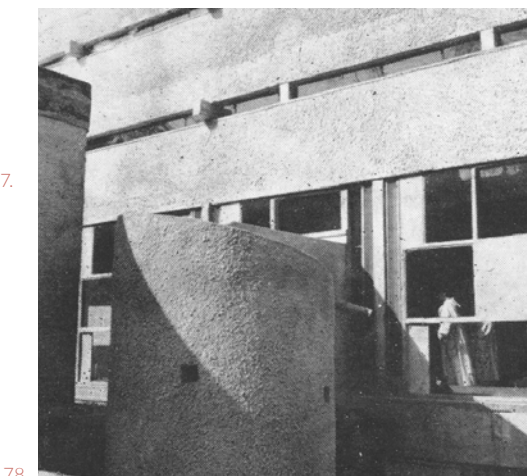
175. Plano del nivel 3 de las salas comunes. FLC 15/05/56. (Plano intervención por la autora)



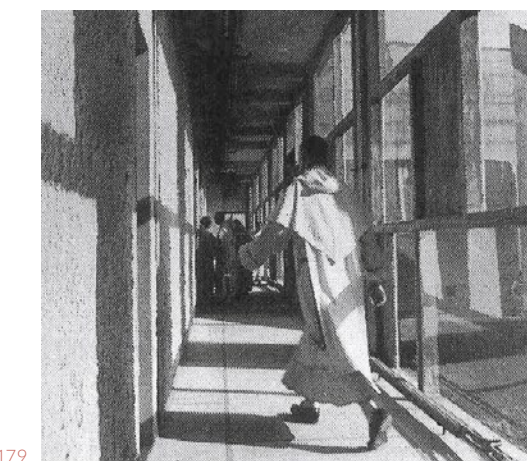
176.



177.



178.



179.

176. Corredor del nivel tres en el costado este, con la ventana a la altura de los ojos y la ventana obstruida al fondo.

177. Fachada sur del convento con la ventana estrecha al nivel de los ojos del hombre y el remate de las fleur de béton.

178. Vista interior del claustro en el costado oeste con los pan de verre.

179. Corredor del ala oeste volcado al claustro.

estos angostos y altos corredores de una altura constante de 3,66m y cuya única relación con el exterior es a través de una estrecha ventana de 33 cms de alto, a la altura de los ojos de un hombre, poseen unos dispositivos dispuestos perpendicular al vano que marcan un ritmo y limitan la relación visual. Del mismo modo ocurre con la ventana dispuesta al final del corredor del ala este, la cual se encuentra obstruida por un plano inclinado, que limita la vista, pero permite igualmente ingresar la luz.

Por otro lado, circular al interior del patio constituye una experiencia opuesta, puesto que, la relación con el paisaje interior se da a través de unos paneles rítmicos, en un equilibrio entre transparencias y opacidades como expresión de quietud y serenidad hacia el interior, de modo que, los corredores están inundados de un juego de luces y sombras mediante una especie de lienzo de una retícula compuesta como los cuadros de Mondrian, en este caso, de vidrio y concreto.

El conjunto, a pesar de su simplicidad volumétrica, posee una circulación compleja. Le Corbusier prolonga las relaciones entre espacios, logrando una discontinuidad espacial a través de los cambios de dirección y una discontinuidad visual por medio de aperturas y obstrucciones, por lo que estos espacios adquieren otra dimensión, no de simples conectores, sino de deambulatorios, lugares de permiten a su vez una meditación en movimiento.





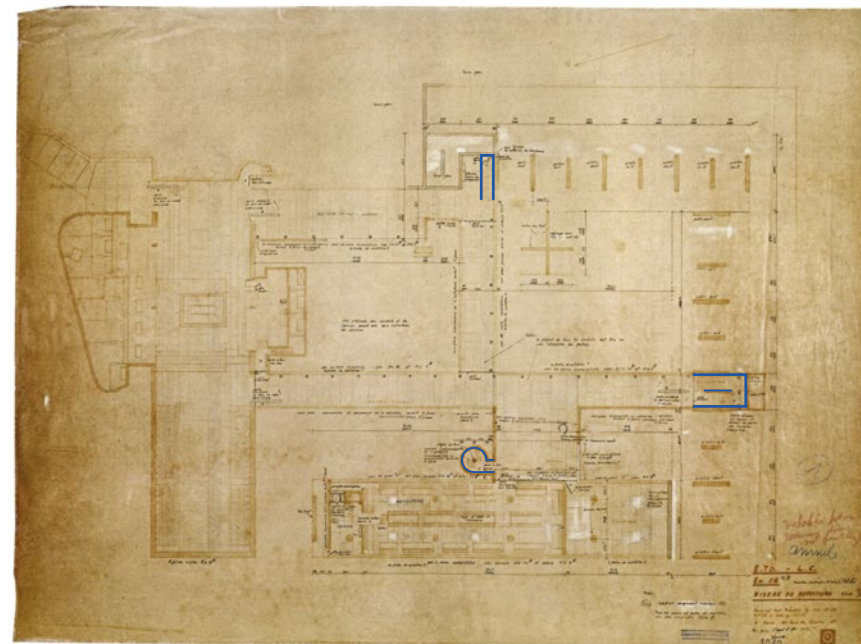
180.



181.



182.



183.



184.

- 180. Circulación de los conversos, ala este.
- 181. Circulación de los padres profesores, escalera en caracol, ala oeste.
- 182. Circulación de los hermanos, ala sur.

- 183. Planta del nivel del refectorio. Nivel 2. FLC 1049. 20/05/55.
- 184. Vista superior de la circulación en cruz.

Recorrer el espacio es experimentarlo con todo el cuerpo. Es la relación física con él y sus dimensiones. Es la anchura y la altura, la materialidad fría y rugosa, lisa o transparente, la presencia o ausencia de luz, la velocidad de los pasos incentivados por la propia arquitectura, la obstrucción o liberación de la vista. Donde la experiencia arquitectónica se construye en la medida que se recorre, producto de la sucesión de impresiones y sensaciones en medio de la *promenade architecturale*. El convento es un edificio que requiere ser recorrido para comprenderse, en palabras del propio Le Corbusier: “La arquitectura se juzga con los ojos que ven, con la cabeza que gira, las piernas que andan. La arquitectura no es un fenómeno sincrónico sino sucesivo, hecho de espectáculos que se suman unos a otros y se suceden en el espacio y en el tiempo, como la música.”<sup>75</sup>

Asimismo, el arquitecto introduce una multiplicación de los núcleos verticales de circulación que separa los tres tipos de monjes, pues cada uno cuenta con su propia escalera en el ala en que se ubica. La del ala este sirve a los novicios, la del sur a los hermanos estudiantes y la del oeste a los padres profesores. De este modo, la experiencia de circular por el espacio es distinta para cada grupo de religiosos, a pesar de que comparten ciertas características como la negación del exterior. Esta negación se da mediante la presencia de unas minúsculas aberturas y una fuerte experiencia táctil del revestimiento que consigue con un acabado tosco de concreto rugoso jugando con la escasa luz. Además, produce un peculiar gesto al interrumpir la continuidad del muro central de la escalera e introduce una delicada bombilla de luz, que da la sensación de que es una columna de luz, representando, de este modo, la pesadez frente a liviandad y la penumbra frente a la luz.

Por otro lado, la escalera en caracol ubicada en el ala oeste para los padres profesores, obliga mediante su incomodidad a enfocar al hombre en su paso, al igual que en el resto de escaleras que con sus pendientes particularmente pronunciadas, tornándose exigentes, como lo hubiera sido la rampa exterior proyectada por Le Corbusier que tan obstinadamente defendió, dispuesta alrededor de la iglesia para buscar conectar el exterior con la terraza del edificio mediante una serie de rampas cerradas e iluminadas igualmente con pequeñas aberturas, que imaginaba como ascenso procesional de los religiosos.

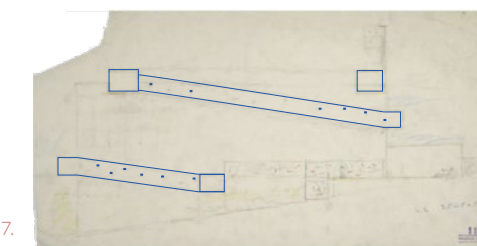
<sup>75</sup> Le Corbusier, EL MODULOR. Ensayo sobre una medida armónica a escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica. Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1961, p. 70



185.



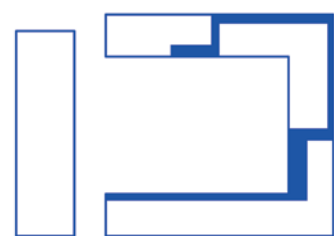
186.



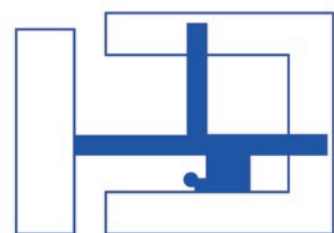
187.

- 185. Detalle de la bombilla inserta en el muro de las escaleras.
- 186. Isométrico con la circulación en cruz y las rampas de la iglesia. FLC 1244 del 30/03/54. Intervenido por la autora.
- 187. Croquis de la iglesia y la rampa rodeándola para ascender a la cubierta. FLC 1149 del 24/05/54.

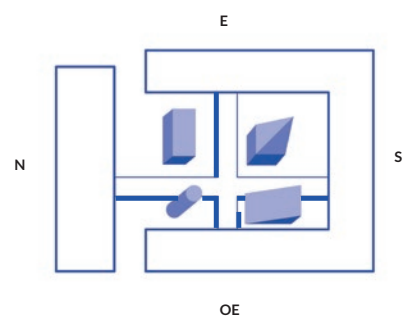




188.



189.



190.

El convento de la Tourette se desarrolla de manera horizontal, los dos niveles superiores corresponden a los usos individuales que albergan las celdas de los monjes (nivel 4 y 5) de una altura libre de 2,26m y en los niveles inferiores se disponen las zonas comunes de una altura libre de 3,66m. En el nivel tres, sobre el cual se accede al convento, se ubican las “salas de la vida común” y “el estudio”, con las aulas de clase, las salas comunes de cada grupo de monjes, la biblioteca y el oratorio. En la planta dos, aún sin tocar el suelo natural, se sitúan los usos asociados a la “oración” y el “alimento”, es decir, la iglesia, la sacristía, la cripta, el refectorio y la sala capitular.

Igualmente, el nivel tres se recorre por medio de un corredor que zigzaguea entre las tres alas. Sin embargo, en el nivel inferior el modo de circular cambia su naturaleza por completo, en donde el patio previamente vaciado, es ocupado por unos corredores cruzados elevados del suelo, unos conductos aéreos, donde ya no se camina en torno al vacío sino en medio de este, lo cual le permite unir los distintos volúmenes previamente separados de la iglesia y las tres alas del cuerpo conventual.

Por otro lado, los conductos aéreos están compuestos por una cara ciega y otra acristalada, de modo que el arquitecto ha controlado una vez más lo que el hombre mira mientras camina. En el *grand conduit* que atraviesa de norte a sur, se cierra al refectorio, mientras que se abre al patio y la sacristía, confluyendo allí la circulación de los padres profesores y los estudiantes, por el contrario, el conducto opuesto, el *petit conduit* usado por los novicios y parte de los estudiantes dispuestos sobre el ala este, se cierra al costado de la iglesia y se abre al patio y al volumen del oratorio.

Por tanto, la Tourette con la presencia de estas circulaciones, posee no solo un patio, sino cuatro y de naturalezas distintas, coronadas a su vez por las geometrías primarias que tanto atraen a Le Corbusier por la forma en que se revelan bajo la luz, “la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, las más bellas”,<sup>76</sup> que son el cilindro de la escalera en caracol al noroeste, el cubo alargado de la sacristía al noroeste, la pirámide del atrio al suroeste y por último, la pirámide y el cubo regular del oratorio al sureste.

<sup>76</sup> Le Corbusier, (1923) “Primera advertencia: el volumen” en *Vers une architecture*, París: Les éditions G. Crès et Cie, p. 16.



191.



192.



193.

De acuerdo con lo anterior, la experiencia visual del hombre cambia por completo dependiendo en dónde se halle en relación al patio, al exterior con la ventana rasgada, al interior con los *pan de verre* y en medio del patio con los paneles rítmicos de vidrio, los llamados *ondulatoires*. Al atravesar estos conductos elevados se es físicamente consciente del vacío suspendido por medio de los *pilotis* y del espacio que separa el suelo que camina y la pendiente del terreno natural que se escurre bajo este, percatándolo de la gravedad y la tierra, sin embargo, a pesar de estar en el vacío del claustro, en ningún momento se le ha ofrecido más que visualmente el patio esperado, donde no ha tocado con sus pies aquel suelo natural.

El eje del *grand conduit*, conduce a la experiencia a los dos grandes silencios, al norte con el espacio de la sagrada liturgia, la iglesia, se agudiza con una pendiente del suelo del nueve por ciento, la cual para ascender demanda un esfuerzo que el padre Couesnongle<sup>77</sup> comparó con escalar el Sinaí. En el extremo opuesto, al sur, se halla la única escalera que toca el suelo natural, desembocando hacia la

<sup>77</sup> El padre Couesnongle es un monje de la comunidad dominica que supervisa el proyecto encargado a Le Corbusier.



194.

188. Esquema circulación nivel 3. Elaborado por la autora.

189. Esquema circulación nivel 2. Elaborado por la autora.

190. Esquema de las figuras puras en los cuatro patios. Elaborado por la autora.

191. Monje caminando por el corredor del nivel tres en el costado este volcado al exterior.

192. Monjes en el corredor oeste del nivel 3 volcado al claustro.

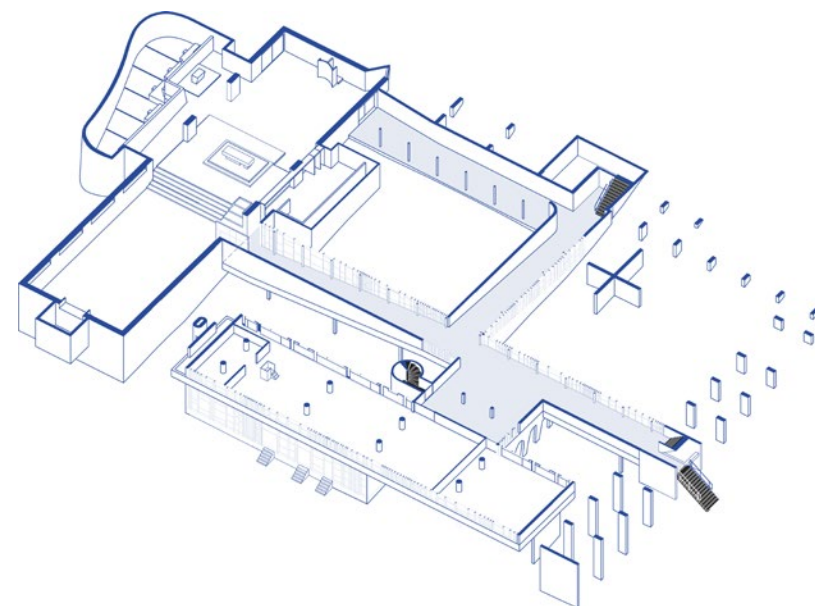
193. Monje caminando por el gran conducto del nivel 2.

194. Vista desde el claustro del gran conducto.





195.



196.



197.



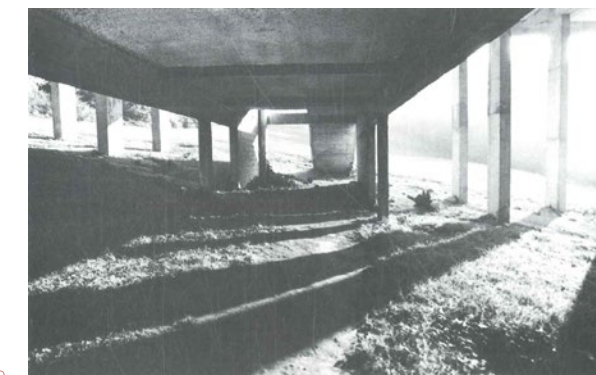
198.

pradera, adquiriendo la importancia que Peter Buchanam reconoce como: “[...] aunque a través del atrio y el claustro cruciforme se logra el distanciamiento de los espacios principales, ¿donde va un monje para un paseo meditabundo?. La forma del claustro sugiere la solución de Le Corbusier. Si un brazo conduce al refectorio y la sala capitular y el contrario a la entrada y los locutorios, entonces para ser consecuente, el brazo opuesto a la iglesia debe llevar a algún lugar importante. Lo hace: al prado exterior y al bosque lejano [...], la naturaleza proporciona el emplazamiento adecuado para esta forma de contemplación...”<sup>78</sup>

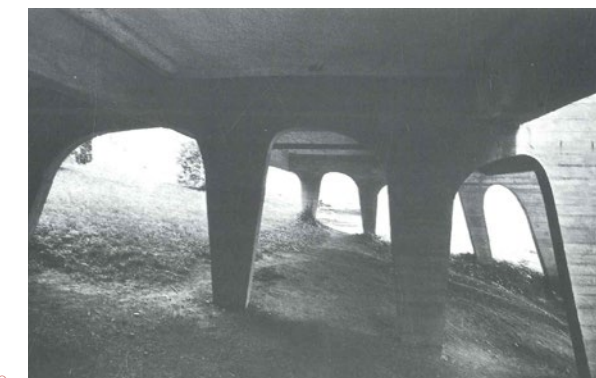
Una vez fuera del edificio, al fin el hombre puede ocupar el patio ausente, caminar en el vacío entre un bosque artificial de pilotis que suspenden el edificio, esta vez no busca un orden, con un lenguaje heterogéneo compone el hermoso bajo, entre columnas circulares, cuadradas, grandes pantallas rectangulares y en forma de peine en el atrio con sus formas libres y curvas, un bosque de concreto animado entre luces y sombras, convirtiendo un hecho estructural a su vez en plástico, un contraste entre su arquitectura a un costado anclada al suelo y al otro libre y suspendida de este, una oposición entre lo pesado y lo ligero, lo cerrado y lo abierto, dos cuerpos opuestos en perfecto equilibrio y sinfonía.

La experiencia de recorrer no se reduce simplemente a un hecho visual o de circulación, se ha experimentado con todo el cuerpo, le ha medido con sus pasos, con su mano y con sus ojos, le ha revelado y negado la visual, por tanto, la experiencia que el hombre vive es fruto del ingenio del arquitecto y de sus intenciones, una meditación ejecutada en movimiento. La obra no se comprende de un solo golpe, por el contrario, exige ser recorrida. Sus muros guardan un misterio, el misterio de la fe y el silencio, donde el arquitecto se opone a la sencillez y su circulación es reveladora de ello, además, ha conducido al hombre a través de su paseo arquitectónico hasta ahora introvertido para depositarle finalmente en el universo de la colectividad.

78 “La Tourette and Le Thoronet”. Peter Buchanam. *Architectural Review*, no 1079. Enero, 1987, p. 57.



199.



200.

195. Monjes dirigiéndose a la iglesia por el gran conducto.

196. Esquema de circulaciones del nivel 2. Elaborado por la autora.

197. Vista de la pradera desde las escaleras del ala sur.

198. Monje en el exterior frente al convento hacia el costado sur.

199. El suelo natural bajo el convento, al fondo las escaleras que descienden del gran conducto.

200. Pilotis del atrio con sus formas de peine.

## La experiencia del paso, el paso lento y el deambular meditativo

La arquitectura se dirige al cuerpo y es experimentada multisensorialmente. Las experiencias arquitectónicas fundamentales son encuentros que aparecen como verbos más que como sustantivos [...] Un edificio se encuentra, se aborda, se enfrenta, se relaciona con el cuerpo, se mueve, se utiliza como condición para otras cosas, etc. La arquitectura dirige, escala y enmarca acciones, percepciones y pensamientos. La casa es una metáfora del cuerpo, y el cuerpo es una metáfora de la casa. Contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra existencia corporal, y el mundo experiencial se organiza y articula en torno al centro del cuerpo.<sup>79</sup>

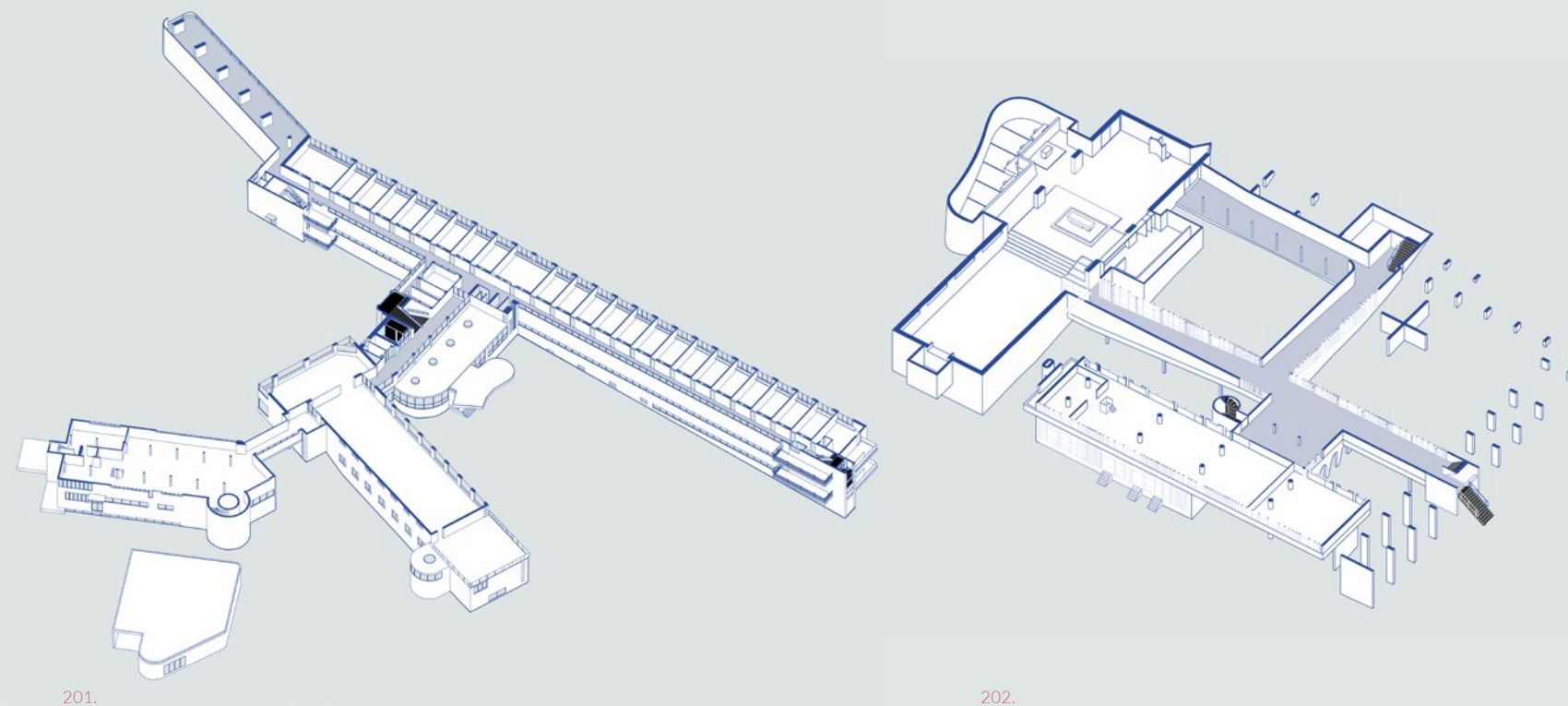
JUHANI PALLASMAA

Tanto Aalto como Le Corbusier crearon su espacio multisensorial, trascendiendo el hecho de conectar y llevando al hombre a experimentar el recorrido con todo su cuerpo. Las piernas miden sus pasos, distancias y pendientes. Su vista percibe las superficies, la luz y el paisaje. Su tacto los acabados, en uno liso y en el otro rugoso. Su oído el contacto con el edificio. Todo esto en una serie de conmociones diversas, mientras le dirige, le orienta e incluso le desconcierta.

La experiencia multisensorial de la que habla Pallasmaa, es cuando se logra comprender la trascendencia de circular, es cuando se le traduce en verbos como: caminar, parar, girar, contemplar, meditar, deambular, tocar, escuchar, entre otras. Es lo que facilita comprender las cualidades materiales y espirituales del espacio y la singularidad que ha traído diseñar a partir del hombre, traduciendo la fragilidad física del enfermo y la fortaleza espiritual del religioso, con lo cual se podría decir, que la forma sigue la función, o en palabras de Aalto, “una solución arquitectónica debe tener siempre una motivación humana”<sup>80</sup>, motivaciones que surgen al comprender las particularidades del hombre que alberga. De modo que, ambas arquitecturas para ser comprendidas, requieren ser recorridas y vividas desde el interior.

<sup>79</sup> Juhani Pallasmaa, «Stairways of the Mind». *International Forum of Psychoanalysis*, 1-2, 9 (2000), p. 8.

<sup>80</sup> «La humanización de la arquitectura» Göran Schildt, op cit., p. 147.



201.

202.

201. Esquema de circulaciones principales del Sanatorio. Elaborado por la autora.

202. Esquema de circulación del claustro en cruz del Convento. Elaborado por la autora.



## EL ESPACIO ARTICULADOR PARA EL ENCUENTRO



203.

204.



205.



### La sala de reposo y el atrio

Ambas arquitecturas están estructuradas por espacios que articulan el encuentro, entre la individualidad y el paso a la colectividad, espacios que además anteceden a los lugares de alimento que son el gran comedor, el refectorio y la iglesia. En estos sitios se encuentra toda la comunidad y surgen como lugares de interacción cuyo uso es mucho más libre que en el resto de los espacios reglados, aunque no por ello carecen de orden. Se trata pues, de la sala de reposo en el sanatorio y del atrio en el convento, donde se propicia la interacción desde el movimiento a la pausa.

## El Sanatorio de Paimio

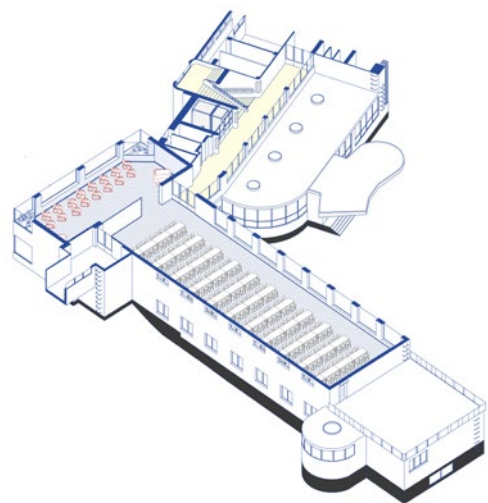
## La sala de reposo, antesala al alimento

El primer contacto del enfermo con la colectividad se desarrolla en la sala de reposo, un espacio que da forma a una parte fundamental del tratamiento para el afectado por la tuberculosis, que es la terapia de cura. Al interior del sanatorio, todas las actividades del enfermo están regladas y es el rito quien marca el tiempo al interior y estructura la propia arquitectura.

El enfermo debía tomar obligatoriamente las terapias de cura, que consisten en llevar el pulmón a un estado de reposo, dicha actividad estaba prescrita para ser recibida durante dos horas antes de cada comida, se llevaba a cabo en múltiples escenarios a fin de garantizar su bienestar psicológico y la exposición constante al sol en distintos momentos de la jornada, de modo que el ritual termina estando asociado a la acción y al movimiento, materializado por la arquitectura.

Por tal razón, la sala de reposo se encuentra localizada contigua al comedor y es a través de un cerramiento ligero, que se pliega en acordeón, que ambos espacios podían integrarse o independizarse. De igual manera, la sala se encuentra orientada al este, con lo se logra exponer a los enfermos a los rayos del sol durante la mañana. Sin embargo, no debe dejarse de lado el extremo clima nórdico tan contrastante entre sus estaciones, por lo que resulta crucial el poder garantizar que el reposo se pudiera tomar tanto al interior, resguardados del frío, como al aire libre desde los pequeños *solárium* ubicados en el ala sur al final de las habitaciones o en la gran terraza del último nivel cuando hace buen tiempo. Por esta razón, en respuesta al clima, en los países nórdicos se pasa gran parte del tiempo al interior, por ello estos son cálidos, amables y serenos.

Asimismo, la fachada este se abre completamente al paisaje arbolado a través de unos enormes vanos de toda la longitud de la sala e incorpora en sus esquinas unas ventanas-invernadero en forma de triángulos que amplían su conexión con el exterior, al tiempo que permiten el paso de las corrientes de aire tan negado durante el invierno, para abrirse en los calurosos meses de verano. Además, Aalto dispuso en aquel espacio de interacción social, dos chimeneas a cada extremo, que propiciaban un ambiente más cálido para cuando la temperatura



206.



207.

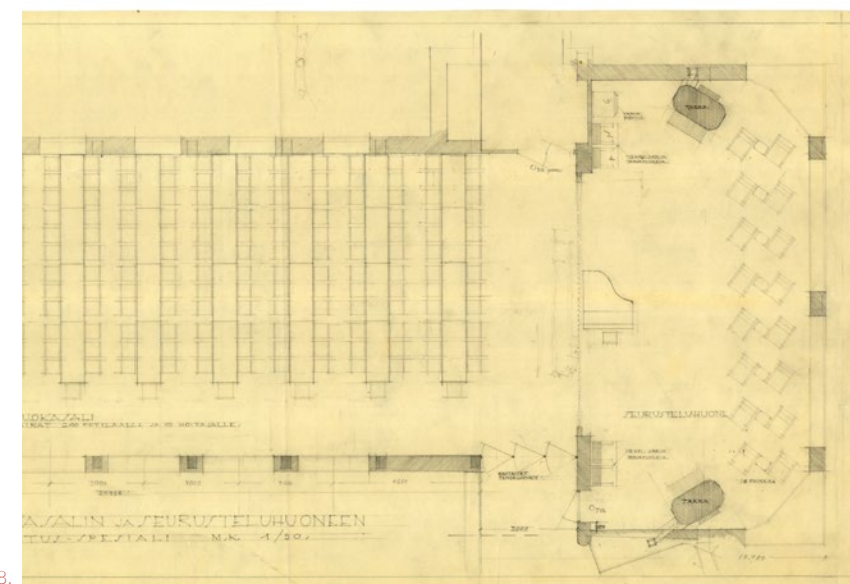
203. Litografía de Le Corbusier en el poema del ángulo recto. "Les mains et le penseur" 1964.

204. Sala de reposo del sanatorio de Paimio.

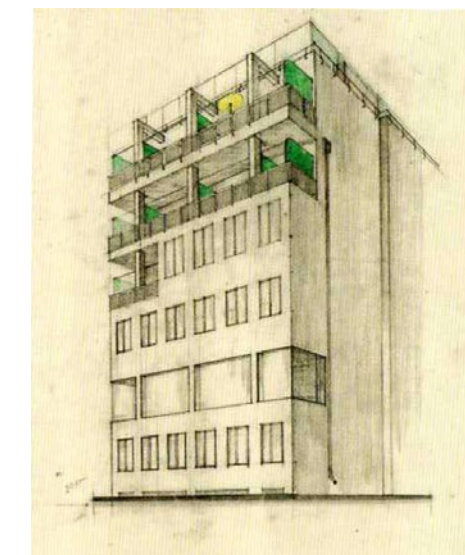
205. Atrio del convento de la Tourette.

206. Esquema de la sala de reposo y el comedor en el ala B. Elaborado por la autora.

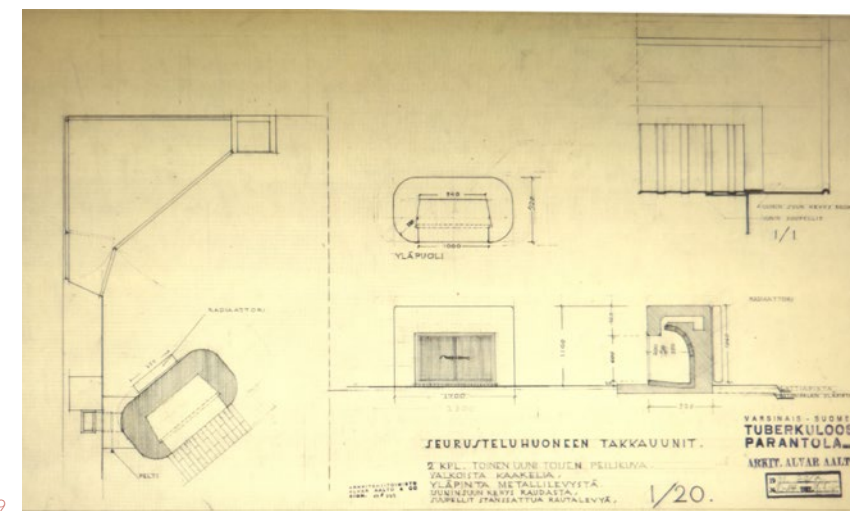
207. Sala de reposo del Sanatorio, al fondo el bosque. AAM 50-003-419.



208.



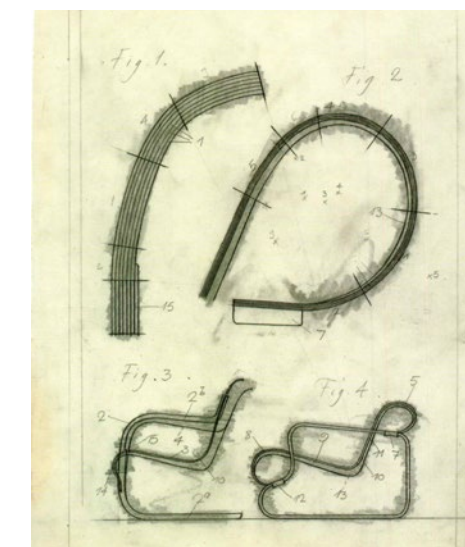
210.



209.

208. Planta de la sala de reposo y su relación con el comedor. AAM 50-89.

209. Detalle de la ventana en esquina y la chimenea. AAM 50-233.

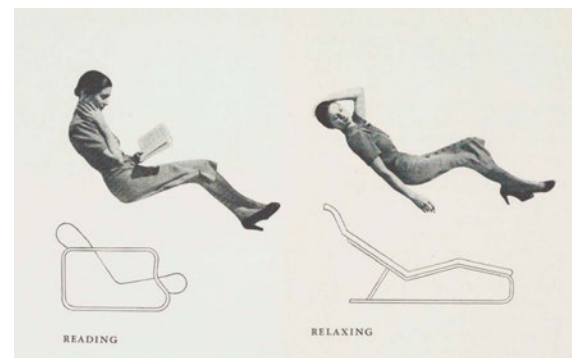


211.

210. Perspectiva de la fachada posterior. Sala de reposo en el segundo nivel. AAM 50-110.

211. Detalle constructivo de la Silla Paimio diseñada por Aalto. 1932.





212.



213.



214.

descendía. De este modo, Alvar Aalto liga el ritual de reposo tanto al espacio físico como a la percepción del enfermo. El arquitecto busca dar respuesta a sus dolencias, tanto físicas como psicológicas, y es en ello en que reside en gran medida la trascendencia de su obra, al lograr a través de la arquitectura amenizar las amenazas internas, fruto de la debilidad del cuerpo y la mente.

Para Aalto, el diseño involucró todas las escalas en búsqueda de un trabajo global, ocupándose incluso del diseño del mobiliario y la iluminación<sup>81</sup> en colaboración con su esposa y arquitecta Aino Marsio-Aalto, en función de una estandarización, crearon para el Sanatorio muebles livianos y fáciles de limpiar. Los arquitectos diseñaron el mobiliario considerando el cuerpo y la actividad, donde para cada forma de sentarse, determinaron características específicas que resultan en formas, como la inclinación del asiento y el espaldar, su ancho y altura, la forma del reposabrazos, entre otros. Sin embargo, lo que les interesaba a los Aalto era sobre todo el contacto del hombre con el material, frente a lo que exponían:

Si pensamos que servir al “pequeño hombre” es uno de los cometidos más íntimos y más importantes de la arquitectura, debemos pensar que esto no es solamente verdadero en los planteamientos de una necesidad espiritual. Uno de estos factores es el material de construcción, o, mejor, la relación entre el hombre y el material que lo rodea. No es, en efecto, una cosa indiferente qué materiales están

81 Alvar Aalto y Aino diseñan gran cantidad de muebles con el ideal estándar, explorando las cualidades de la madera y en 1935 fundaron la marca Artek con el entonces socio y fabricante de lámparas Taito Oy.

en contacto con el hombre. Es indiferente de qué material está hecha una máquina, un cable eléctrico, un acueducto. Pero aquella parte de la síntesis constructiva que viene en contacto directo con el hombre constituye un punto crítico.<sup>82</sup>

De acuerdo con esto, la icónica silla Paimio fue diseñada especialmente para la sala de cura del sanatorio de Paimio como parte de sus experimentaciones con madera laminada de abedul natural. Este diseño fruto de las necesidades humanas, parte de la idea de facilitar la respiración del enfermo, por tanto, la función termina antecedendo a la forma. Aalto consideraba la madera como un material más humano e incluso enriquecedor en el ámbito psicológico y le valoraba por sus “características biológicas, su conductividad térmica limitada, su parentesco con el hombre, la naturaleza viva y la sensación agradable al tacto que da”<sup>83</sup>. Ahora bien, no sólo se dirige al hombre a través de las formas y su arquitectura, sino también a través del diseño de sus piezas de mobiliario, que terminan enriqueciendo el espacio y su experiencia háptica.

De la misma manera, en la sala de encuentro el arquitecto se preocupó por crear un espacio de calma y logra a través del color cualificarlo aplicando criterios perceptivos y psicológicos, empleando para ello un color gris en el suelo para marcar la quietud, distinto a los espacios de circulación donde usa un vivo linóleo amarillo, incluso pinta el techo de la sala con un acabado oleoso de un verde claro y brillante, creando un espacio ilusorio que refleja, duplica y amplifica psicológicamente el espacio, y dispone en aquel cielo, seis lámparas de una luz cálida y en las paredes, ofrece el paisaje de vivos colores de un frondoso bosque tras las enormes superficies vidriadas, introduciendo la belleza al interior y haciendo que el hombre se sienta afuera, incluso como en medio de un lago tranquilo, además, dicha sensación es afianzada por los jardines de invierno que dispone en las esquinas. Aalto ha introducido el exterior al interior, a su vez que ha diluido el límite y negociado una relación entre el hombre y el paisaje, logrando generar con ello un escenario de completa calma, en un espacio de reposo para el cuerpo y el alma.

82 «Entre humanismo y materialismo» Göran Schildt, op.cit.

83 «La madera como material de construcción» *ibid.*, p. 141.



217.



218.

212. Posturas del cuerpo en el mobiliario de Aalto.

213. Silla Paimio en la sala de reposo AAM 109680.

214. Proceso de manufactura del mobiliario en madera contrachapada de abedul. Artek (1936)

215. Sala de reposo con el bosque al fondo, Fotografía tomada por la autora. (2019)

216. Paisaje en un lago en Tervakoski, Finlandia.

217. Estado actual de los jardines de invierno.

218. Ventana en esquina. AAM 50-003-418.



215.

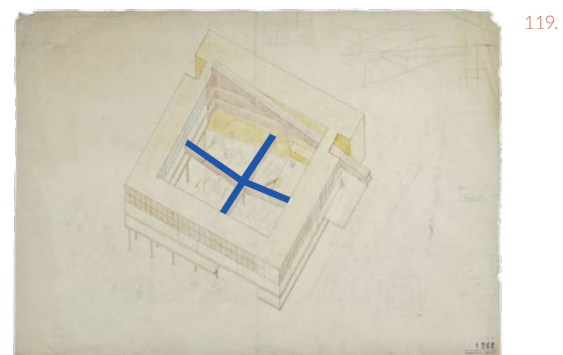


216.

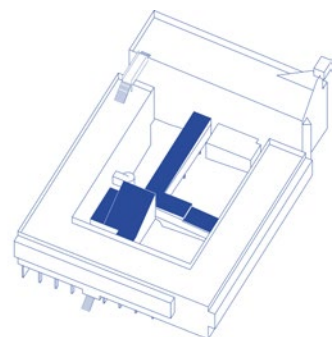


## El Convento de la Tourette

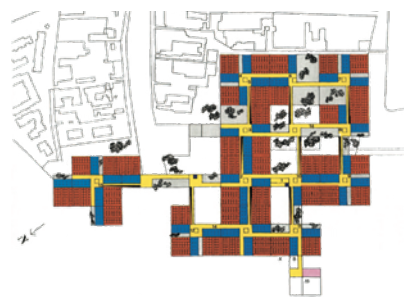
### El atrio, la antesala del gran silencio



119.



220.



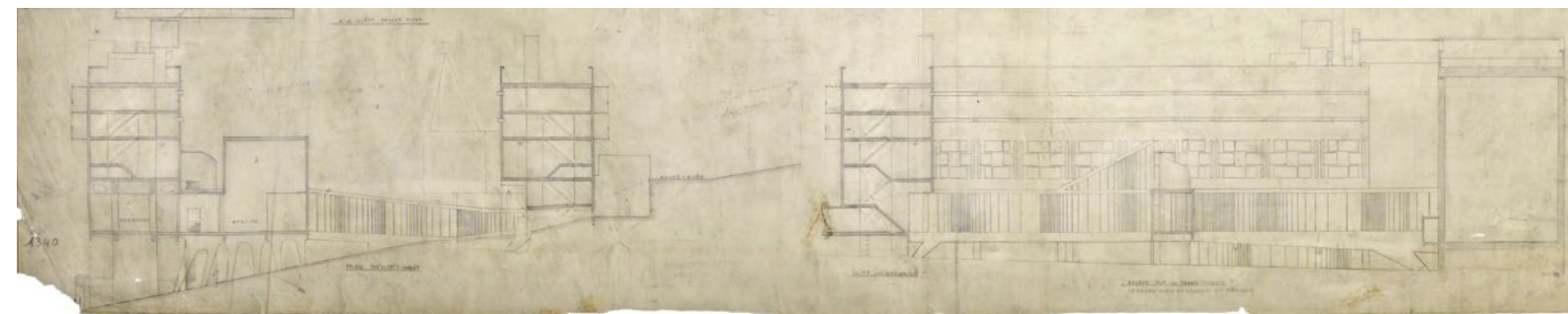
221.

Cuando los tres grupos de monjes descienden individualmente al nivel de la oración y el alimento, se encuentran en un espacio intermedio que recibe el nombre de *atrium*, sin embargo, si se remonta a uno de los primeros croquis de esta circulación en cruz, el FLC F-1244 del 3 de marzo de 1954 (Fig. 219), en el cruce de caminos no pasaba nada singular. Su evolución a lo que finalmente se construye es fruto de una solicitud por parte de los monjes de la existencia de una superficie de interacción entre las rampas cubiertas, así, los corredores que se cruzan al interior del vacío, no deberían describirse como una cruz que tienden a un centro, sino más bien, como una especie de rótula de cuyo nodo se centrifugan los conductos y de allí, se desprende un espacio de una naturaleza singular, una estrategia proyectual que podría compararse con la empleada en el hospital de Venecia proyectado por Le Corbusier entre 1963-65,<sup>84</sup> donde aquel espacio central de comunicación permite tanto la circulación como la estancia. En este proyecto al centro del nodo le denomina *campiello*, que es una pequeña plaza de la que parten cuatro calles llamadas *calli*, cuyos nombres surgen de las raíces culturales del proyecto, es decir, la plaza y la calle, *campiello* y *calli* y su equivalente en la Tourette, el atrio y los conductos.

De igual modo, El atrio podría entenderse como una plaza de los monjes, sin embargo, este no resulta el nombre adecuado, puesto que la palabra atrio proviene etimológicamente del latín *atrium*, que significa lugar al aire libre, sin techo, dentro de un edificio, igualmente, la Tourette está llena de transgresiones al tipo y Le Corbusier lo cubre, al igual que a los conductos.

En este sentido, la singularidad e importancia de este espacio de reunión es afianzado por distintos aspectos, entre ellos, los cambios en la pendiente del suelo, tanto en el *grand conduit* que conecta con la iglesia, (sentido norte-sur) como en el *petit conduit* que viene del acceso y el ala de los novicios (sentido este-oeste). Ambos poseen el plano del suelo inclinado, lo que niega el descanso

<sup>84</sup> Para ampliar información acerca del Hospital de Venecia, se recomienda ver el Cuaderno II, "El origen de la Unité de bâtisse" de la tesis doctoral de la arquitecta María Cecilia O'Byrne, *El proyecto para el hospital de Venecia de Le Corbusier*, 2009.



222.

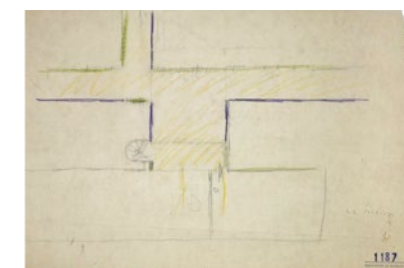
o las interacciones casuales, además, esto refuerza la experiencia del cambio y una reducción del paso al adentrarse en el llano plano del atrio, desde el acelerado paso en ascenso a la quietud de la horizontal.

Así, el atrio podría entenderse como un ensanchamiento de uno de los corredores y una antesala a los espacios de culto y alimento, allí no se realiza una actividad en concreto, sino que se reúnen los monjes en grupo antes de realizar ciertas ceremonias religiosas o discutir un asunto brevemente antes de dirigirse al refectorio donde deben guardar completo silencio o de la sala capitular donde se deliberan asuntos temporales y espirituales y en donde no se admite la presencia de los novicios, ya que aún no hacen parte de la congregación.

Hasta el momento, sólo se ha analizado el espacio del atrio desde la planta, sin embargo, es en alzado en donde adquiere su singularidad. El arquitecto reflexiona acerca de la independencia geométrica, con lo que en los primeros croquis (Fig. 223) dispone la escalera que desciende de los padres profesores adosada en un extremo, por una solución en donde la distancia y la resuelve mediante una escalera en caracol (Fig. 224) con a que logra una expresión volumétrica de formas puras, quedando unida por un paso mínimo, que permite independizar el volumen a doble altura del atrio y su cubierta inclinada de la circulación vertical en el cilindro. Así, el atrio termina evocando emociones entre proximidades, encuentros, pausas y marchas.



223.



224.

222. Sección transversal y fachada este del atrio. FLC 01340.

223. Croquis del atrio con escalera de un tramo. FLC 1255 del 18/05/54.

224. Croquis del atrio con escalera en caracol. FLC 1128 del 14/03/55.

219. Isométrico inicial para cruce de conductos. FLC F-1244 30/03/54. Plano intervenido por la autora.

220. Esquema cruce de conductos solución final. Elaborado por la autora.

221. Planta nivel 3. Circulación Hospital de Venecia de Le Corbusier con campiellos y callis. FLC 32176.

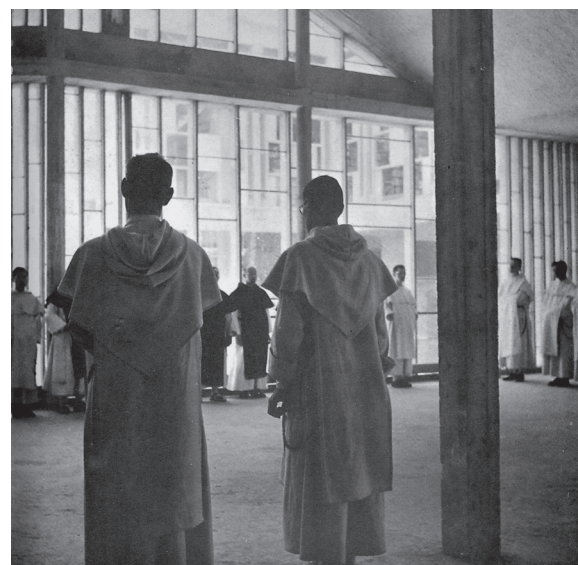




225.



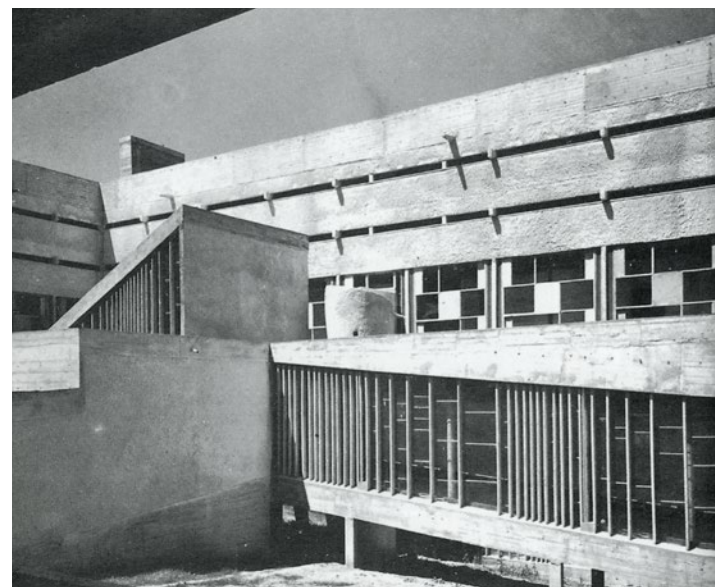
226.



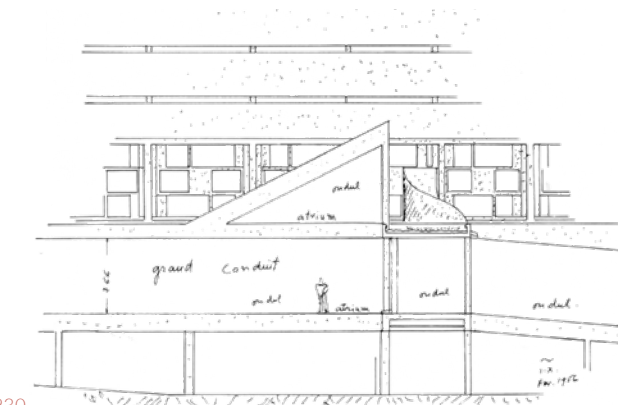
227.



228.



229.



230.

Del mismo modo, el volumen iluminado del atrio y el cilindro de las escaleras evocan la verticalidad, en contraste con las cubiertas horizontales de los corredores y el resto del convento, con esta direccionalidad y en presencia de la luz, liga al hombre con el cielo y le dirige a elevar su mirada.

Además, el juego de los cuerpos puros, lo alababa en virtud de los volúmenes bajo la luz, de las emociones que provocan aquellas formas para él denominadas, las más bellas, "(...) Luz sobre formas, intensidad luminosa específica, volúmenes sucesivos proceden sobre nuestro sensible ser, provocan unas sensaciones físicas, fisiológicas. Ésta horizontal o ésta vertical, esta línea dentada, brutalmente cortada, o esta ondulación, esta forma cerrada y céntrica del círculo o del cuadrado, obran profundamente sobre nosotros y califica nuestras creaciones y determina nuestras sensaciones."<sup>85</sup>

Su belleza evocadora de luces y sombras no ocurre solo al exterior del edificio, también lo hace al interior por un juego dado por las proporciones musicales de los paneles de vidrio, los *ondulatoires*, cuyo patrón matemático diseñado por su colaborador Xenakis, quien además era músico, permitió crear un espacio completamente inundado de luz natural, colmada de ritmos, en una bella acústica visual, de una secuencia de luces y sombras, proporción y armonía, música y geometría.

Se ha generado poesía con el empleo del vidrio y el concreto. Ha procedido sobre nuestros sentidos y es bajo la presencia del sol que se produce música en medio del silencio que inunda el claustro, a través del misterio de las formas y de la seducción. Ante esta sinfonía Le Corbusier expresó: "la luz necesita sombra, al igual que el día necesita noche. El deseo en sí no puede vivir sin la presencia de la falta. Debemos ampliar y cavar el jarrón del deseo para que pueda desbordar la generosidad de la vida. Las sombras requieren luz y la luz descansa en la sombra"<sup>86</sup> El espacio del atrio constituye un universo intermedio, entre la pausa y el movimiento, luces y sombras, en suma, una acogedora antesala que alberga la plaza del pueblo religioso que acoge la contemplación y el silencio preparatorio.

<sup>85</sup> Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Poseidón SI, Barcelona, 1999, p. 96.

<sup>86</sup> Le Corbusier, *L'espace indicible*, Architecture d'aujourd'hui, Paris, 1977, p22

225. La escala del monje respecto al espacio del atrio.  
226. Monjes organizando alimentos en el atrio.  
227. Monjes reunidos de pie en el atrio.  
228. Grupo de monjes orando en el atrio.  
229. Vista exterior del cruce de los conductos con la pirámide del atrio y el cilindro de las escaleras de los padres profesores.  
230. Croquis de Iannis Xenakis del atrio fechado de febrero de 1956.



## El espacio articulador de los espacios colectivos La sala de reposo y el atrio

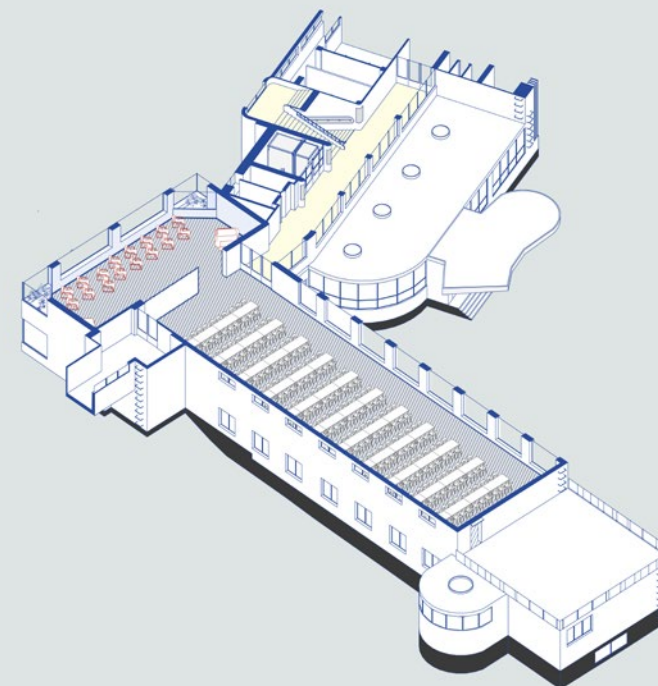
La sala de reposo en el Sanatorio y el atrio del convento de la Tourette articulan el encuentro previo a los espacios de la colectividad. Surgen como antesalas a los espacios de alimento del cuerpo y del espíritu. Ambos espacios integradores, de límites diluidos, resultan de ampliaciones o ensanchamientos de la circulación y es allí donde se propicia el encuentro entre los hombres apresurados para dar paso a la pausa.

En estos espacios *previos a*, tanto Aalto como Le Corbusier los disponen en lugares estratégicos, próximos a la gran circulación o en el cruce de caminos, pero aun así con un carácter definido e inundados de luz, sin embargo, de características opuestas, uno abierto ampliamente hacia el paisaje exterior y el otro hacia el paisaje interior, un espacio que ocupa vivamente el vacío del patio.

Aunque ambos espacios sirven a actividades mucho más flexibles, la presencia del mobiliario al interior sugiere una forma de usar el espacio. En la sala de reposo Aalto dispuso las famosas sillas Paimio, mientras que en el atrio de la Tourette el espacio permanece vacío y en aquella ausencia de mobiliario, Le Corbusier podría estar otorgando un mayor dinamismo al ritual, al permanecer los hombres de pie, atentos y en tensión, con un esfuerzo físico respecto al plano horizontal, lo que recuerda una declaración hecha a la prensa por el arquitecto, en relación a los bancos de la iglesia de Ronchamp, "Si hubiera podido no hacerlos instalar, yo habría estado satisfecho. El destino del hombre es orar de pie. De las 250 plazas, 50 son sentadas, previstas para los enfermos"<sup>87</sup>, mientras que, en el Sanatorio, el enfermo permanecía tumbado en su silla, sumido en la horizontal como renuncia a la tensión. Le Corbusier en su poema del ángulo recto declaró "Descansar, extenderse, dormir / - morir / La espalda en el suelo... / ¡Pero me he puesto de pie! / Ya que tú estás erguido / hete ahí listo para actuar / Erguido sobre el plano terrestre"<sup>88</sup>, con ello se ha establecido un gesto respecto al mobiliario y el espacio, que es la quietud frente a la acción.

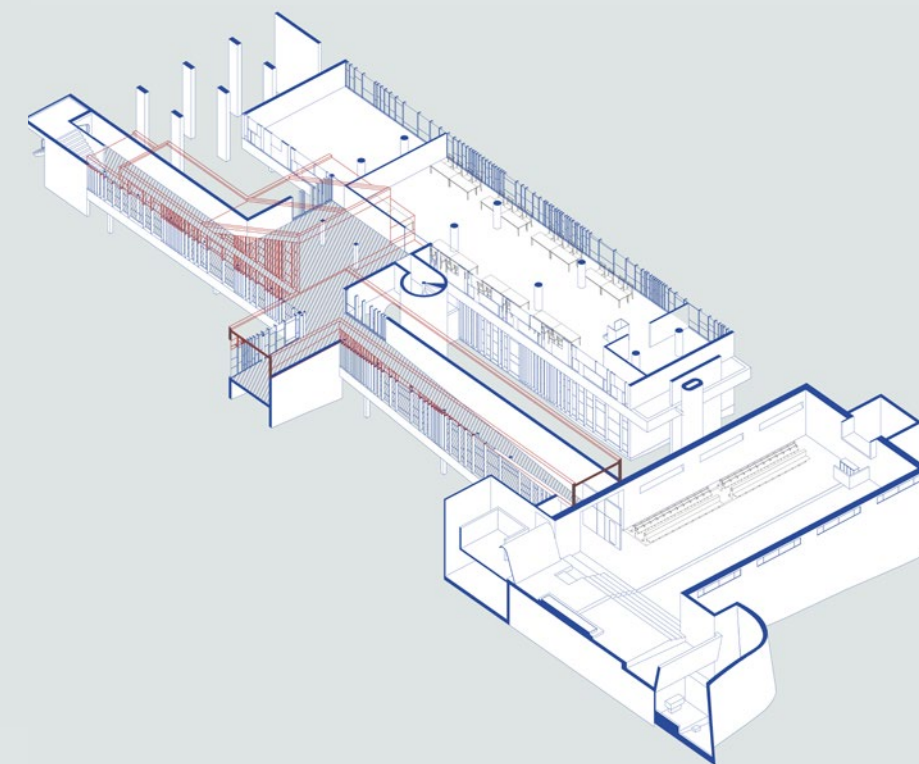
<sup>87</sup> En "L'ILLUSTRÉE, revue hebdomadaire suisse", No. 25, 17 de Junio 1955, FLC X1 18 132.

<sup>88</sup> "Reposer s'étendre dormir / - mourir le dos au sol... Mais je me suis mis debout! Puisque tu est droit / te voilà propre aux actes / droit sur le plateau terrestre", Le Corbusier, *Poème de l'Angle Droit*, op. cit. p. 29



231.

231. Esquema de la sala de reposo como articuladora del comedor.  
Elaborado por la autora.



232.

232. Esquema del atrio como articulador del refectorio y la iglesia.  
Elaborado por la autora.



## El comedor, el refectorio y la iglesia

El alimento tiene la condición de convocar a las personas y en estos escenarios, el comedor del Sanatorio, el refectorio y la iglesia en el Convento, converge todo el grupo de personas en un mismo lugar, representando uno de los espacios más importantes para la interacción en comunidad. Lo que interesa en primera instancia es la relación del espacio con el rito, ya que, en ambos casos, las personas acuden en distintos momentos de la jornada para ingerir los alimentos, sin embargo, no son las únicas actividades llevadas a cabo al interior.

Finalmente, para comprender la trascendencia de los alimentos es preciso detenerse en la forma en cómo resuelven los arquitectos la relación con la luz y el paisaje, al tiempo que permiten la interacción entre los miembros de la comunidad. Asimismo, la forma en cómo se disponen los hombres al interior habla de sus comportamientos, de la atmósfera que surge y las emociones que suscita. Para el caso del Sanatorio Antituberculoso, la alimentación saludable hacía parte de su tratamiento, mientras que en el convento, los alimentos adquieren otra connotación, puesto que aluden a la comunión con Dios a través de su representación simbólica del cuerpo y la sangre siendo no solo alimento para el cuerpo sino también para el espíritu, el cual surge con la Palabra recibida, un hecho que está en igual medida ligado con la Iglesia, por esta razón, se profundizará en cada uno de estos espacios para vislumbrar las intenciones que impregnaron los arquitectos para acoger los cuerpos y corazones hambrientos.

# ALIMENTAR EL CUERPO Y EL ESPÍRITU



233.

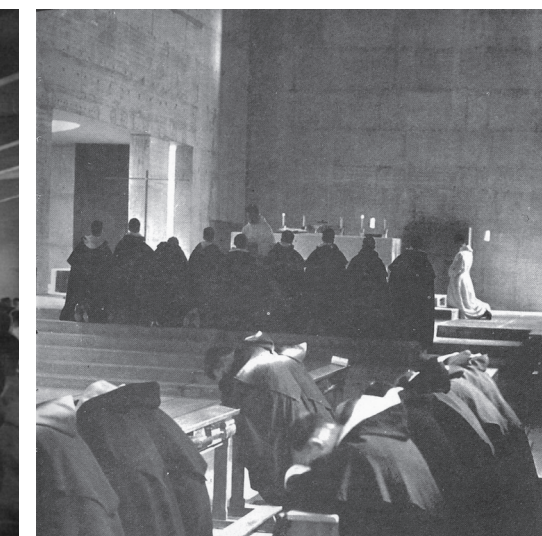
234.



235.



236.



## El Sanatorio de Paimio

### Alimentar el cuerpo, el comedor

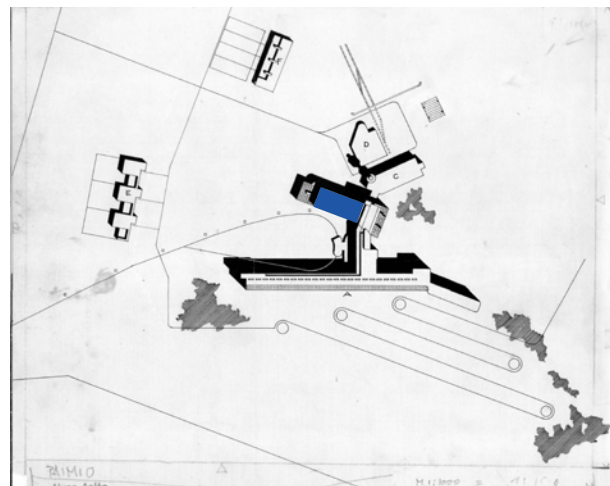
Enfrentado a la sala de cura se encuentra el gran comedor, el mayor espacio de encuentro entre los enfermos, pues allí comían todos juntos hasta 250 pacientes ya que el resto del personal del sanatorio tenía sus propias áreas separadas. Este gran espacio fluido, no se encuentra separado por puertas, por el contrario, se halla abierto al espacio central de circulación, al punto que, recogida la puerta en acordeón de la sala de reposo, ambos espacios podrían leerse como uno solo, por otro lado, el comedor no puede desligarse de los espacios que se encuentran suspendidos sobre él: la biblioteca y sala de lectura.

Cabe mencionar que las causas que se le atribuían esencialmente a la tuberculosis eran las malas condiciones de vida, las viviendas insalubres, el hacinamiento, la pobreza y a una alimentación insuficiente, por tal motivo, en los sanatorios, la enfermedad fue tratada de un modo pasivo, mediante una dieta estricta que consistía en la ingesta de cinco comidas diarias. Por esta razón, el área del comedor representa un espacio fundamental dentro del edificio y Alvar Aalto le otorga vital importancia. El alimento constituye una parte fundamental del ritual del enfermo y su vida reglada, como lo ilustra Thomas Mann en una escena en su libro, *La montaña mágica*:

- Hace ya una semana cumplida que no se le ve el pelo. Supuse en verdad que se había marchado cuando vi que su sitio en el refectorio permanecía vacío. [...]
- Perdóneme. Me hace gracia que haya llamado "refectorio" a nuestro comedor. Así se llama en los conventos, ¿no es cierto? En efecto, esto tiene algo de convento. Cierto es que nunca he estado en ninguno, pero así es como me lo imagino... Y ahora ya me sé al dedillo las "normas", y las cumplo religiosamente.<sup>89</sup>

Como se dijo antes, el tiempo es parte crucial del rito del afectado, por ello, al fondo del comedor y de la sala de lectura se encuentra un reloj que representa el tiempo cronológico, el cual marca el paso del día y, por tanto, de las acciones de los hombres, de modo que el tiempo equivale al cambio. Aquí es donde adquiere **significación el concepto espacio-tiempo como la experiencia del espacio ligado**

<sup>89</sup> Thomas Mann, *La montaña mágica*. Grupo Editorial Tomo, México D.F., 2015, p. 244.



237.



238.

233. Litografía de Le Corbusier, "entre-deux ou propos toujours reliés". 1952.

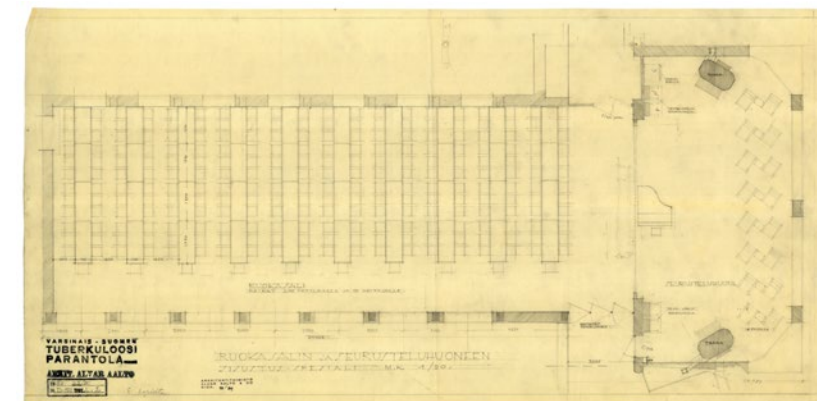
234. Enfermos del sanatorio cenando en el comedor. AAM ar 26-27.

235. Monjes cenando en el refectorio mientras con el orador en el púlpito.

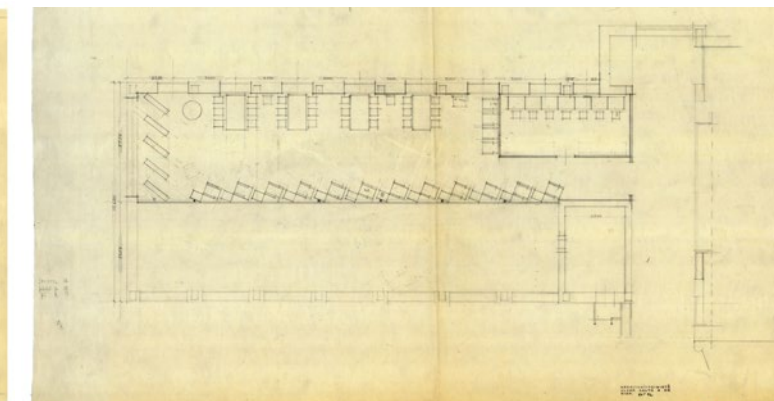
236. Monjes reunidos en la iglesia para la ceremonia litúrgica.

237. Plano de localización. AAM 50-759.

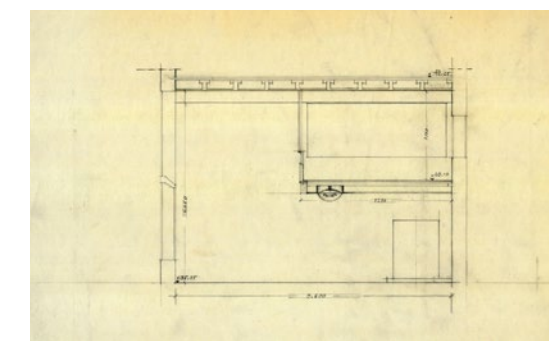
238. Vista del área del comedor con el reloj original al fondo.



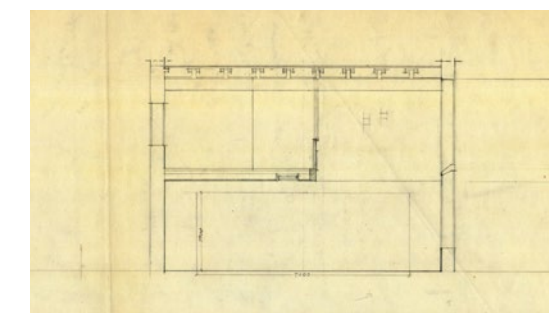
239.



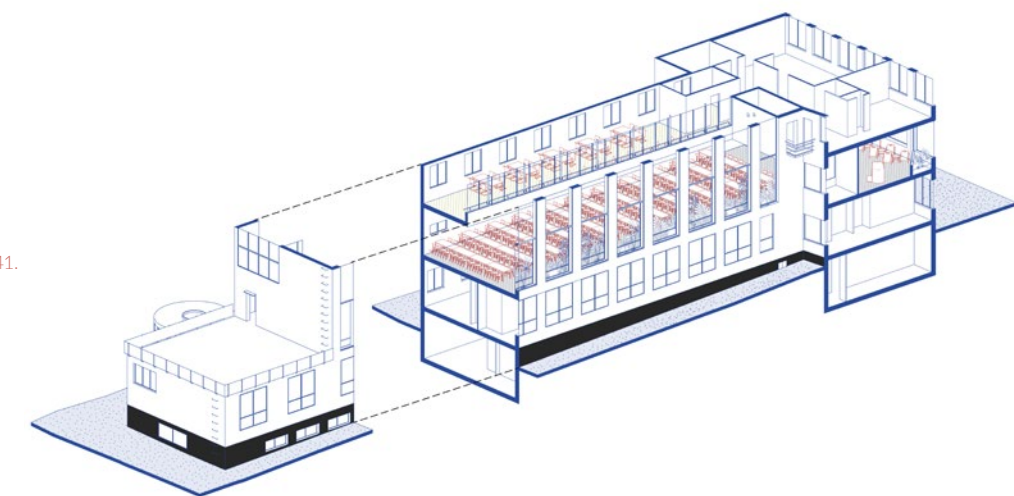
240.



241.



242.



243.

239. Planta del nivel +2 con el área del comedor y la sala de reposo. AAM 50-89.

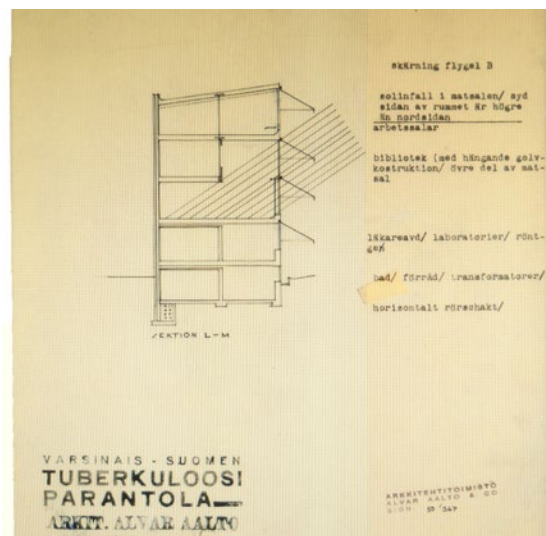
240. Planta del nivel +3 con la sala de lectura y la biblioteca. AAM 50-92.

241. Sección transversal hacia el costado oeste. AAM 50-92.

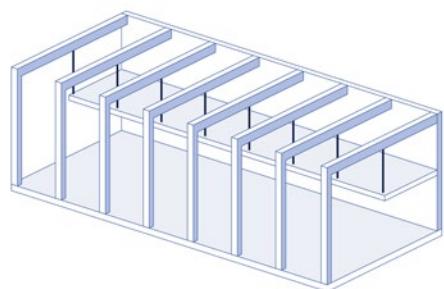
242. Sección transversal hacia el costado este. AAM 50-92.

243. Esquema del ala B con el comedor, la sala de reposo y la sala de lectura. Elaborado por la autora.





244.



245.

a la actividad. Ahora, “¿Qué es el tiempo? Es una condición del mundo de los fenómenos, un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y a su movimiento. Pero ¿habría tiempo si no hubiese movimiento? ¿Habría movimiento si no hubiese tiempo? ¡Es inútil preguntar! ¿Es el tiempo función del espacio? ¿O es lo contrario? ¿Son ambos una misma cosa? ¡Es inútil continuar preguntando! El tiempo es activo, produce. ¿Qué produce? Produce el cambio. Pero como el movimiento por el cual se mide el tiempo es circular y se cierra sobre sí mismo, ese movimiento y ese cambio se podrían calificar perfectamente de reposo e inmovilidad.”<sup>90</sup>

Respecto a la ubicación, el gran comedor se encuentra en el ala B, un espacio abierto y de extrema claridad, orientado al sureste y abierto en un costado al patio de ingreso y al este hacia el extenso bosque permitiendo discurrir la vista sobre la sala de cura. El área del comedor posee una doble altura y sobre esta, retrasado hacia el costado norte se dispone la sala de lectura que constituye un espacio dentro de otro y cuyo particular sistema estructural es innovador, ya que, en vez de sostenerlo por medio de columnas que dividirían espacialmente el comedor, desdibujando aquella imagen de un espacio diáfano y sin obstáculos, opta por el contrario, descolgarlo sobre unas grandes vigas mediante unos tensores. Así, se genera la sensación de que el volumen superior flota en completa liviandad, esta acción permite maximizar la incidencia de la iluminación natural de la mañana, puesto que la luz logra filtrarse hasta el fondo del espacio consiguiendo que todos los pacientes en el comedor recibieran los rayos del sol al tiempo que comían, y no solo aquellos que se ubiquen más próximos a la ventana. Mientras que, al retrasar el volumen acristalado que alberga la biblioteca y sala de lectura, protege a los pacientes de la incidencia directa de los rayos el sol, algo incómodo para la lectura.

Adicional a esto, el comedor constituía el espacio primordial de interacción social, donde se solían dar las tertulias y el compartir en comunidad. La distribución del mobiliario podría dar pistas acerca de los comportamientos en

<sup>90</sup> Ibid., p. 439.

244. Sección transversal del concurso del ala B con la incidencia de la luz solar. AAM 50-367.

245. Esquema del sistema constructivo de tensores para el soporte de la losa de la sala de lectura y biblioteca. Elaborado por la autora.



246.



247.

246. Vista del comedor hacia el costado oeste. AAM 50-003-398.

247. Vista del comedor hacia el costado este, sala de cura al fondo. AAM 50-003-399



248.

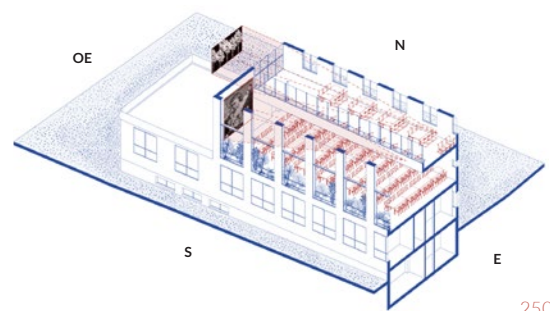


249.

248. Vista de la sala de lectura y su relación con la doble altura del comedor. Al fondo el reloj suspendido de la viga. AAM 50-003-317.

249. Vista de la sala de lectura con el paisaje al fondo.

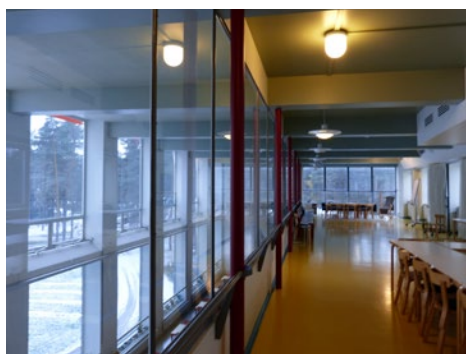




250.



251.



252.

250. Esquema del espectáculo artificial en el nivel del comedor y el espectáculo natural en el nivel de la sala de lectura. Elaborado por la autora.

251. El comedor con la vegetación en la ventana y la puerta a la terraza al fondo. AAM av923.

252. Sala de lectura. Fotografía tomada por la autora (2019)

el espacio, en donde los asientos, al estar enfrentados, revelan la proximidad con el otro, propiciando una interacción y permitiendo dejar de lado el prolongado silencio de las curas de reposo. Igualmente, sobre el acceso al comedor, junto a la biblioteca, había una cabina de proyecciones que lanzaba imágenes sobre el muro del fondo, convirtiendo este en un cine, de modo que los enfermos allí, no sólo comían, sino que también interactuaban y pasaban el tiempo.

El espacio del comedor se encuentra lleno de contrastes, al costado norte, con su fachada cerrada y pequeñas ventanas de escotilla, contrasta con el paramento sur de doble altura acristalado y hacia el este se abre con la gran vista panorámica sobre la sala de reposo, mientras al oeste se cierra por completo, aunque dispone una discreta puerta que comunica con una terraza al aire libre, donde se les permitía a los enfermos salir en pequeños grupos después de comer.

En el Sanatorio de Paimio la naturaleza está siempre presente, por su parte, la sala de lectura ubicada en el nivel superior es dominada por el paisaje, al disponer al costado sur la vista que traspasa la transparencia del vidrio sobre el vacío del comedor hacia el jardín de entrada y hacia el oeste, el plano frontal completamente abierto, opuesto al cerrado del nivel inferior, permitiendo el más lírico gesto de contemplar el paisaje mientras se lee, permitiendo a través de la transparencia, que la mirada atravesase el plano hasta donde su vista alcance, con ello, Aalto ha logrado enmarcar el paisaje y proyectado en cambio, en este nivel, un espectáculo natural, una suspensión del tiempo a través de un gran silencio, logrando propiciar al enfermo, una libertad espiritual.

Al nivel del comedor, Aalto ha introducido una vez más vegetación al interior del espacio. Dispuesto en las ventanas de doble altura, en la sección inferior, cuenta con un doble acristalamiento, lo que permite controlar el aire fresco que ingresa del exterior cuando se elevan las escotillas para que el aire circule libremente o por el contrario, retenerlo como un invernadero para que el aire se caliente entre las dos capas de vidrio y con ello evitar las frías corrientes hacia los pacientes sentados en el comedor y disponer plantas en aquel vacío. De modo que, el cerramiento ha adquirido no solo espesor, sino que también lo ha vuelto vivo al contener la vegetación, construyendo así un paisaje artificial desprendido del suelo.



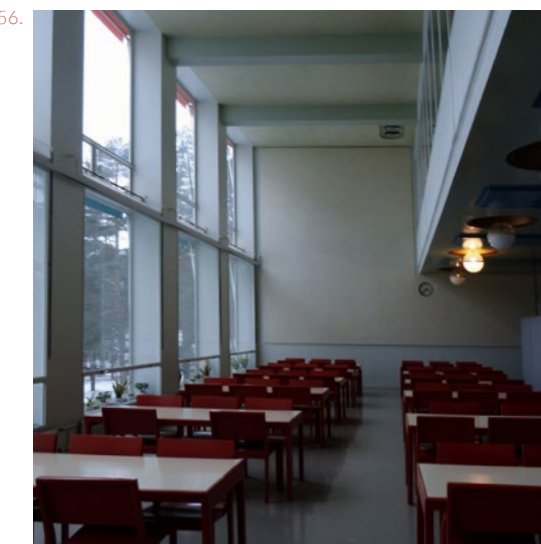
253.



254.



255.



256.

El arquitecto en su atención hacia el enfermo y sus percepciones, busca a través de las superficies y el color generar un espacio de recogimiento. En el comedor, bajo la losa suspendida de la sala de lectura y la biblioteca, recrea un bello espacio próximo al cuerpo. Allí no solo propicia el recogimiento mediante la escala sino también a través del calor con la disposición de radiadores sobre el techo. Además, en un principio aquella superficie generaba el mismo efecto de la sala de reposo, un delicado reflejo con su acabado acuoso y brillante que da una ilusión entre el cielo y un lago.

El comedor posee dos cielos, uno lejano y el otro próximo, donde el uno exhibe su realidad estructural y el otro su belleza serena, aquel cielo bajo, con sus luminarias blancas circulares, recuerda el profundo cielo azul del entrañable Cine Skandia de Gunnar Asplund<sup>91</sup>, como reminiscencia al hallarse al aire libre con sus esferas blancas flotando como estrellas. Por su parte, Aalto logra algo similar en el comedor del Sanatorio, con sus lámparas esféricas empotradas en el techo, creando una luz indirecta cálida y tenue, con la mitad inferior blanca y opaca y la superior transparente, cuya luz es envuelta por un reflector de cobre esférico empotrado en el techo, de modo que ha recreado su noche al interior, cuya belleza invita a alzar la mirada hacia aquellas resplandecientes estrellas.

<sup>91</sup> Aalto se encuentra por primera vez con el arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund en 1923, en el Ayuntamiento de Estocolmo y visitan juntos el cine Skandia aún en construcción.

253. Detalle lámparas del comedor. Fotografía tomada por la autora. (2019)

254. Detalle cielo del comedor con acabado original. AAM 50-003-397.

255. Perspectiva del cine Skandia, Estocolmo, diseñada por Erik Gunnar Asplund entre 1922-23.

256. Área del comedor. Fotografía tomada por la autora. (2019)



## El Convento de la Tourette Alimentar cuerpo y espíritu. El refectorio

Tanto en la iglesia como en el refectorio, confluye todo el grupo de religiosos a lo largo del estricto horario de la regla que se manifiesta omnipresente por el sonar de las campanas. Ambos espacios se encuentran íntimamente relacionados conceptualmente a través del alimento para el cuerpo y el espíritu y temporalmente, por medio de las actividades precedidas y mediadas por el espacio del atrio. Sin embargo, para ambos casos existe un límite físico y solemne, la enorme y pesada puerta de metal que materializa el paso sagrado de la iglesia y la puerta de doble ala en madera del refectorio, pintada de un profundo color negro.

Además, el paso conlleva una experimentación a través de todo el cuerpo, operando por medio del cambio de escala y la pronunciada pendiente del conducto para adentrarse finalmente a estos espacios, concebidos para el silencio, cuya proporción y presencia medida de la luz, les otorgan cualidades ceremoniales como recintos de comunión, que podrían asociarse a la ilustración del *Poema del ángulo recto*, de la puerta abierta que representa la comunión de dos mundos, que es preciso atravesar para descubrir donde no se ingresa directamente, sino que la presencia de los escalones hablan igualmente de la experiencia del paso y de un cambio. Asimismo, la llave se encuentra allí y la puerta está abierta para que cualquiera pueda acceder en un gesto de bienvenida.

Por otro lado, la comida es un acto religioso por naturaleza, consagrado a la oración y el ingerir los alimentos, por tanto, el refectorio simboliza una fiesta del convento y una oportunidad para compartir en comunidad y con Dios, esta constituye además, una ceremonia paralitúrgica y su arquitectura posee una gran relevancia en la materialización del rito, donde el espacio hace parte del mismo como escenario de una búsqueda espiritual, en la que el propósito del arquitecto es generar un marco para que ello suceda a través de la búsqueda de

<sup>92</sup> C'est par la porte des pupilles ouvertes que les regards croisés ont pu conduire à l'acte foudroyant de communion: "L'épanouissement les grands silences"... Texto de la sección D3 e imagen de la F3. Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. Editions Tériade, Paris, 1955, pp. 114-116.



257.

Es por la puerta de las pupilas abiertas por donde las miradas cruzadas han podido conducir al acto fulminante de comunión: "El ensanchamiento de los grandes silencios"...<sup>89</sup>

257. Litografía de Le Corbusier de la puerta abierta, en el poema del ángulo recto.

258. Ritual de los monjes en el refectorio previo al alimento.

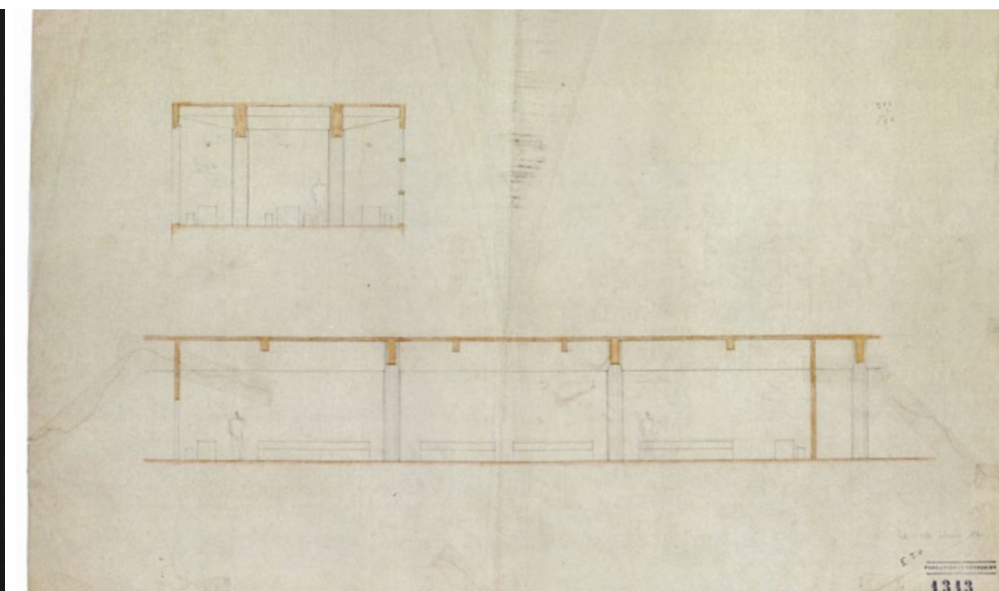
259. Secciones longitudinal y transversal del refectorio. FLC 1313 del 10/06/57.

260. Esquema relación entre la iglesia, el atrio y el refectorio. Elaborado por la autora.

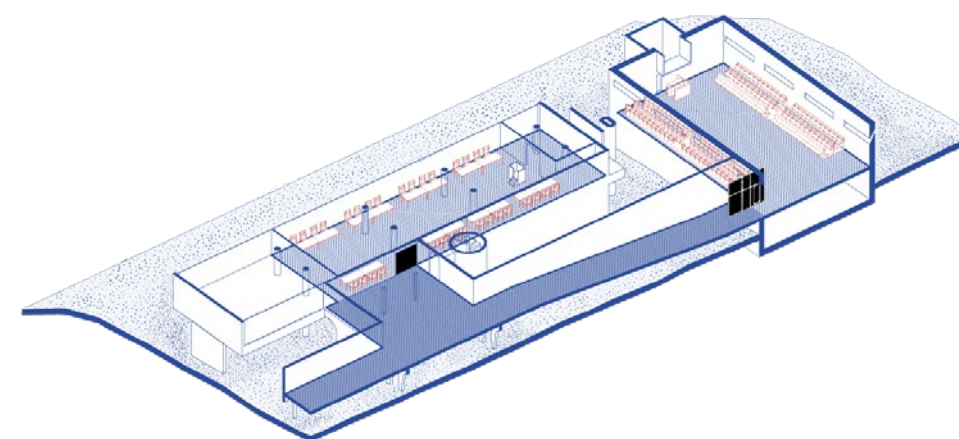
261. Monjes comiendo en el refectorio.



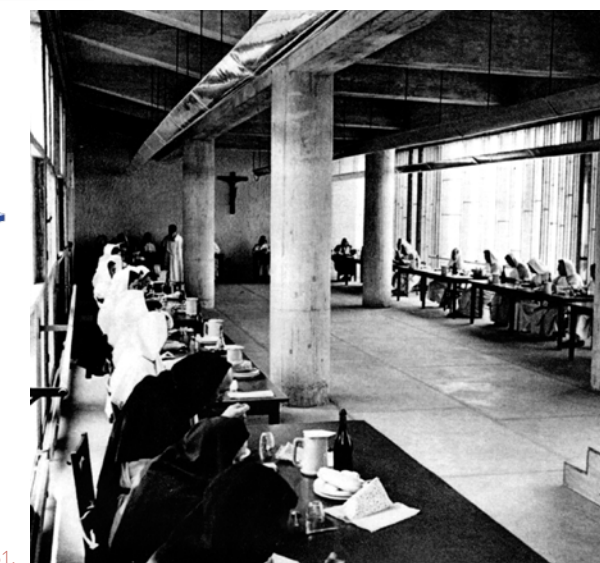
258.



259.



260.



261.



262.



264.



263.

262. Vista del refectorio vacío con el juego de luces y sombras producidos por los ondulatorios.

263. Vista del refectorio hacia el costado oeste con la fachada de ondulatorios, al fondo el paisaje lejano.

265.

264. El refectorio hacia el costado este del patio y las mesas dispuestas hacia los costados.

265. Monje en el refectorio vista hacia el este y los pan de verre, al fondo el muro ciego del gran conducto.

la creación de una atmósfera que traduzca el misterio y el sentido religioso. Dicho de otro modo, la arquitectura contiene el rito, lo orienta y lo escenifica, usando el lugar, las formas, la materia, la acústica, el vacío, la luz y la sombra como principio encarnador del misterio de la fe, favoreciendo un entorno propicio que eleva espiritualmente al hombre.

Le Corbusier, al diseñar el refectorio del convento de la Tourette, ha mantenido los principios de una tradición de siglos de antigüedad, un espacio que se podría comparar con antiguos monasterios de la Edad Media, como grandes recintos intensamente iluminados, altos y de una marcada unidireccionalidad cuya belleza emana de la austeridad como uno de los aspectos más importantes que rige la Orden, entendida como un despojamiento ascético, encarnado en los principios de pureza y pobreza. Además, la presencia en medio del espacio de las esbeltas columnas que sostienen las plásticas cubiertas abovedadas de aquellas vastas y grandiosas habitaciones, son una traslación de Le Corbusier a su espacio, con sus cuatro poderosas columnas y el expresivo marco de las vigas de hormigón.

Ahora, la conmoción de la austeridad de la piedra es reconocida por el arquitecto en la introducción del libro de François Cali acerca de las abadías cistercienses: “la piedra es allí amiga del hombre; su nitidez, asegurada por la arista, encierra planos de una piel ruda; esta rudeza dice: piedra no mármol; y piedra es una palabra mucho más bella” y añade más adelante, “...Es la hora del “*hormigón en bruto*”, permítanos felicitarnos, bendecirnos y saludarnos, mientras seguimos nuestro camino, tras tan maravilloso encuentro”<sup>93</sup>, con ello, asevera que es el concreto y no la piedra, el material de la era moderna y paradigma del espíritu nuevo, *L'Esprit Nouveau*.

La masividad de estas cuatro columnas de 60 cm de diámetro, autónomas en el espacio, representa una presencia, un carácter y dividen virtualmente el espacio en tres, cuyas grandes vigas le otorgan la direccionalidad a la habitación, acompañada de una iluminación artificial indirecta en el eje central, contenida en la austera lámina de aluminio en forma de V.

<sup>93</sup> *La pierre y est amie d'homme; sa netteté assurée par l'arête enferme des plans d'une peau rude; cette rudesse dit: pierre, et non pas marbre; et pierre est un mot bien plus beau. [...] A l'heure du « béton brut », bénie, bienvenue et saluée soit, au cours de la route, une telle admirable rencontre.* Introducción de Le Corbusier al libro de François Cali, *La plus grande aventure du monde. L'architecture mystique de Cîteaux*. Arthaud, Paris, 1956.



266.



267.



268.

266. Refectorio del convento de la Tourette, Francia. Púlpito dispuesto en el centro.

267. Refectorio de la abadía de Rayaumont, Francia. Púlpito al costado derecho de la fotografía.

268. Refectorio de la abadía de Trapee, Francia. Púlpito al costado izquierdo de la fotografía.





269.

Al liberar por completo las fachadas de su condición estructural, Le Corbusier logra introducir grandes cantidades de luz a través de sus planos con luces y sombras, otorgándoles un carácter diferenciado de acuerdo con su posición. Al costado este dispone los *pan de verre*, hacia el interior del claustro unos paneles cuadrados de hormigón compuestos como un lienzo de Mondrian sobre una retícula de concreto que juega entre la transparencia, la opacidad y el color. Un paño que sincroniza con la sensación de serenidad y quietud del interior del patio, aunque obstruido visualmente por el muro cerrado del gran conducto, mientras que al costado oeste del refectorio emplea los *ondulatoires*, una alternancia rítmica de un mismo montante vertical de concreto, compuesta por su colaborador Iannis Xenakis. Del mismo modo que compuso su música, en este caso, a partir de la combinación de un mismo elemento dispuesto por las leyes matemáticas del Modulor, logra generar una "acústica" visual, basada no es sólo en un juego magistral de luces y sombras a través de dilataciones y compresiones, sino también en la apertura al vasto paisaje. Un dispositivo que no sólo permite que la luz ingrese hondamente al recinto, sino que, además, le vincula con el paisaje exterior, siendo ambas fachadas de silencio. Sin embargo, la una denota quietud y la otra, movimiento.



270.

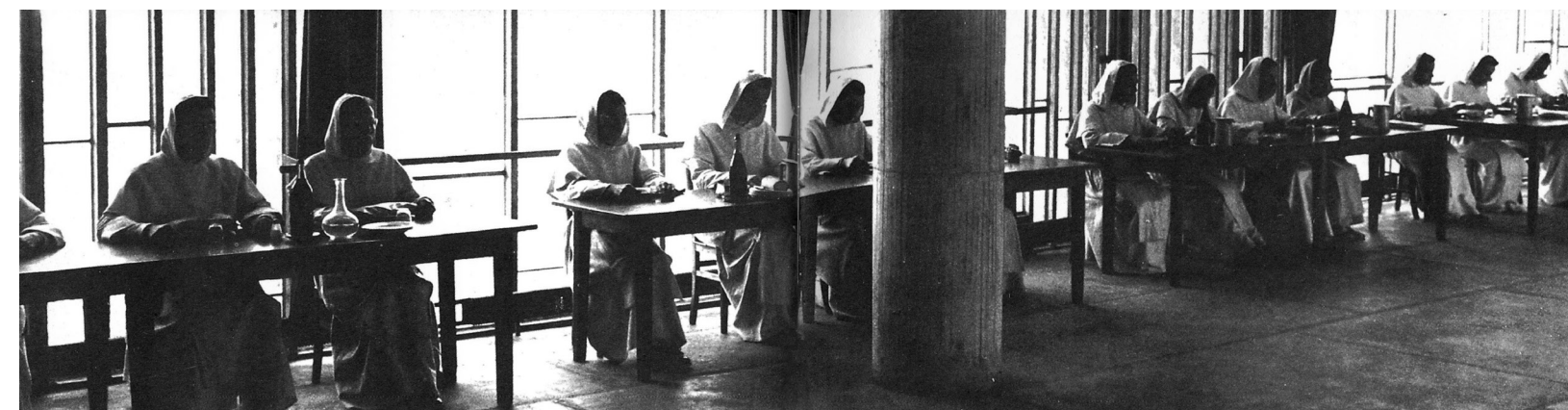
De este modo, la esbelta estructura de concreto se encuentra fundida con la disposición de los asientos de los monjes en forma de U, paralelos y enfrentados en un orden que habla a su vez del silencio de los religiosos por medio de la distancia y no de la proximidad. Aquel silencio, llevado a cabo en la ceremonia, solo es cesado por la voz de un orador elevado sobre un púlpito al final del eje central del espacio, desde donde procede a la lectura de la Palabra, en tanto los demás permanecen en completo silencio mientras comen. Esta acción, a su vez, viene determinada por la regla "Desde que os sentáis a la mesa hasta que os levantéis de ella, escuchad sin alboroto ni discusiones lo que, según costumbre, se os lea. Y no sean sólo vuestras bocas las que reciban el alimento, sino que también vuestros oídos sientan hambre de la palabra de Dios."<sup>94</sup> La Palabra, por tanto, constituye para los religiosos un alimento espiritual, el *favete linguis*<sup>95</sup>, determina una atmósfera en el recinto,



271.

<sup>94</sup> Capítulo tercero, salud y austeridad de la Regla de San Agustín.

<sup>95</sup> "Guardad silencio", expresión del latín en donde el religioso debe guardar silencio para escuchar la verdad anunciada.



272.

exaltando el poder de la palabra y propiciando una conexión con lo inefable.

Así, el silencio para la religión posee una condición trascendente que promueve la interiorización y repara el alma embriagada por el ruido, "Este silencio no es el vacío, no es principalmente la ausencia de ruido: este silencio es el acuerdo [...] El hombre habla. El hombre escucha. Las palabras que pronuncia o percibe pueden ser todas interiores, todas llenas de silencio. El silencio es ese misterio que, junto con la palabra, lo hace creativo".<sup>96</sup>

Para concluir, el dicente silencio que envuelve el espacio del refectorio es animado por la gracia sinfónica producida por el juego de luces y sombras que irradian las fachadas. Es *música petrificada* como decía Goethe, que transforma el espacio y por tanto la experiencia entre un instante y otro. De modo que su apariencia cambia mediante sus proyecciones desplazadas por el espacio, seduciendo la quietud a través del ritmo del sol, de tal manera que la arquitectura participa en la creación de la atmósfera y por tanto del misterio de la fe. Así, en palabras de Pallasmaa, "la arquitectura presenta el drama de la construcción silenciada en materia, espacio y luz."<sup>97</sup> Es decir que, la arquitectura encarna lo inmaterial a través de lo material, en aquel espacio dispuesto para el encuentro con Dios a través del alimento del cuerpo y del espíritu.

<sup>96</sup> «Le silence». Revue mensuelle. *L'art sacré*, 1-2 (1954), p. 7.

<sup>97</sup> Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p. 63.

269. Vista del orador sobre el púlpito de colores primarios.

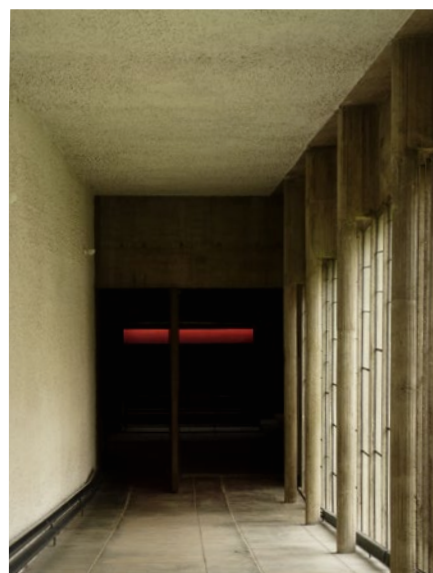
270. El púlpito y los pan de verre con el uso del color propuesto por Le Corbusier.

271. Orador leyendo en el púlpito mientras los demás monjes comen en silencio.

272. Monjes comiendo en silencio en el refectorio con la presencia de la columna circular en medio del espacio.



## El Convento de la Tourette Alimentar el espíritu. La iglesia



273.



274.

En la vida religiosa, existe un fuerte vínculo entre alimentar el cuerpo y el espíritu, cobijados por estos grandes escenarios del silencio, el refectorio y la iglesia. Ambos vinculados a través del gran conducto, donde el distanciamiento entre estas dos acciones precedidas a través del ritual,<sup>98</sup> constituyendo una invitación acentuada por la pronunciada pendiente del suelo y a su vez, por un juego rítmico de luces y las sombras producidas por los *ondulatoires*, en contraste con la misteriosa penumbra resguardada por la ceremonial puerta de metal de 3,66m por 3,66m, que pivota sobre su eje descentrado, donde junto con la rojiza y alargada luz del fondo, consigue crear una enigmática cruz virtual atrayendo nuestros pasos.

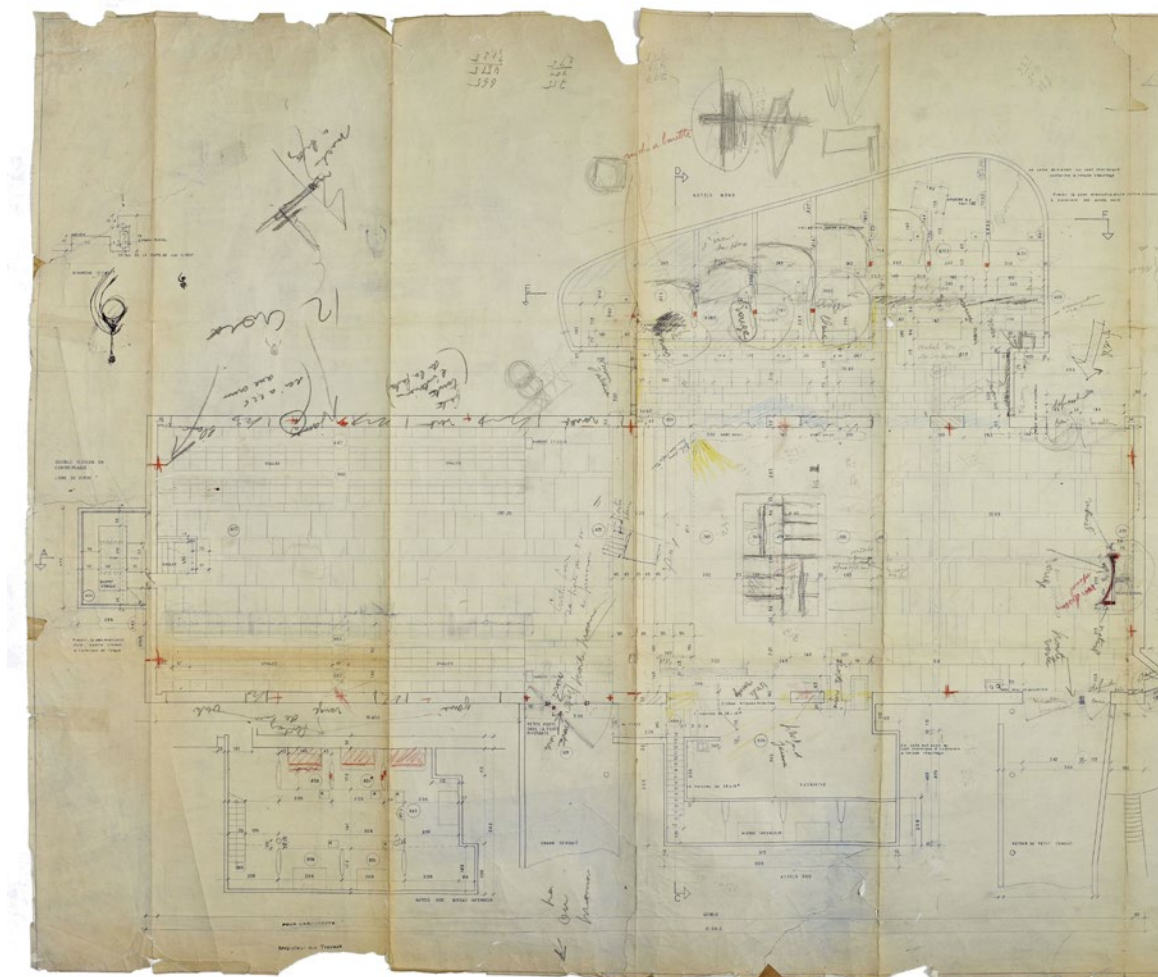
Resulta además paradójico, que la iglesia sea lo primero con que el monje se tope en su aproximación desde el exterior y constituya el culmen en este viaje iniciático, sin embargo, los distintos grupos de religiosos acceden desde una puerta diferente, donde los laicos ingresan por el costado noreste, los conversos por el sureste y los padres profesores y los estudiantes por el suroeste, lo que quiere decir que cada grupo se encuentra distanciado y tienen una experiencia y percepción diferente de la iglesia.

Al traspasar el umbral por el gran conducto, la experiencia es envuelta por una enorme conmoción, aquel espacio austero y aparentemente simple que se había apreciado desde el exterior, es al fin revelado. Desde gran conducto se accede por un lateral del volumen, con lo que se impide captar el espacio de un solo vistazo y requiere ser recorrido y vivirse desde el interior. En la iglesia todo produce emoción, a través de la proporción, la luz y el color, permitiendo experimentar cierta paz, grandeza y silencio.

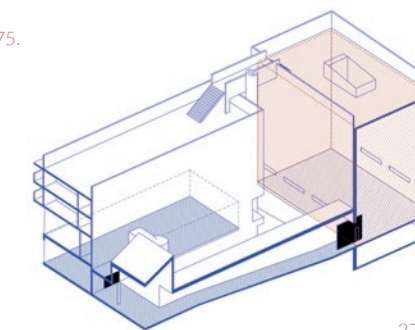
En esta gran caja de hormigón, se sobrecoge el fuego de los cien corazones, como lo expresa Cyrille Simonnet, “el convento es un fuego: tantos corazones ardientes reunidos allí, en la paz del campo. Porque lo que arde en el convento de la Tourette, lo que crepita, es, teóricamente, la fe, el amor, la pasión, el deseo, en fin, la llama de todas estas vocaciones reunidas en la misma casa.”<sup>99</sup>

<sup>98</sup> Los monjes acuden a la iglesia para celebrar el oficio correspondiente a la jornada, al alba, *los Laudes* y *la eucaristía*, al mediodía *el oficio de la lectura* y *los Maitines* y al atardecer *las visperas* y *el santo Rosario*, a través del inexorable ritmo del día.

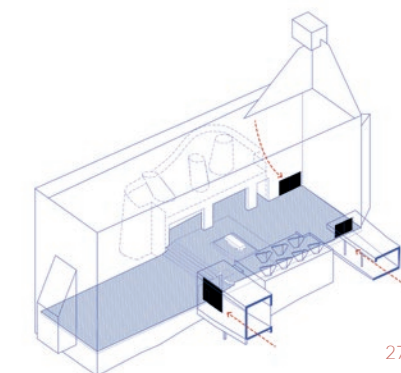
<sup>99</sup> Cyrille Simonnet, «Le couvent de la Tourette face aux éléments», en *Le Corbusier. La Nature*. Editions de la Villette, Paris, 2005, p. 34.



275.



276.



277.

273. Vista del acceso a la iglesia desde el gran conducto.

274. Misa conventual en la iglesia.

275. Planta de la iglesia. FLC 01073b del 16/02/57

276. Esquema de la relación del paso entre el refectorio y la iglesia. Elaborado por la autora.

277. Esquema con los tres accesos a la iglesia.

Elaborado por la autora.





278.



279.

En la iglesia de la Tourette se pone en escena la gran misa ritual, una ceremonia del hombre con Dios, un lugar en que se encuentran la tierra y el cielo y escenario en el cual, Le Corbusier ha desplegado más fuertemente su concepción de lo trascendente equiparado con las reglas impuestas por la Orden, en donde el arquitecto ha materializado los ritos del religioso, traduciendo la ceremonia y su conexión simbólica con el ritmo del sol, entendiendo la liturgia como el principio y fin de su concepción.

Las dimensiones de la iglesia<sup>100</sup> evocan diversas sensaciones, donde, al tener un espacio más alto, genera un sentimiento de grandeza y conexión con el cielo, logrando una evocación del espíritu, mientras que su espacio alargado, determina el misterio, tensionado a su vez por el color y la banda negra que la recorre longitudinalmente en el medio, hacia el centro ceremonial del altar y que culmina en el muro curvo pintado de rojo del confesionario.

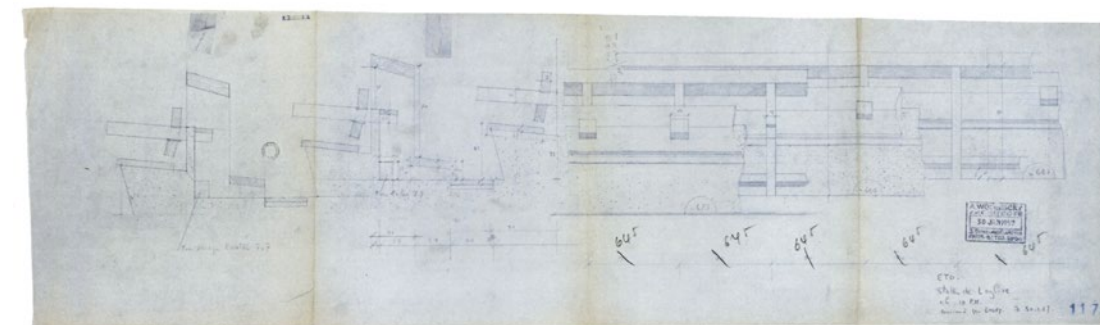
A pesar de la enorme escala del recinto, el religioso halla su espacio de recogimiento en el coro al costado oeste de la iglesia sin perder su grandiosidad, una reflexión que el joven Jeanneret aprende de los templos de Estambul, “si se quiere dar un aspecto monumental y grandioso, es necesario ante todo hacer perder la idea de la escala humana: evitar pues todos los elementos que la revelan (barandillas) o trampaer con ellos (escaleras rebajadas). Evitar toda ventana común e inventar nuevas ventanas, es decir, nuevas agrupaciones y variar por arriba o por debajo de la norma. Poner el espíritu enteramente en el desconcierto y no darle punto de referencia”<sup>101</sup>.

Le Corbusier logra la transición a través de las particulares ventanas alargadas que iluminan los asientos en madera del coro<sup>102</sup> dispuestos de manera enfrentada en una serie de plateas, cuyos asientos son individualizados por los apoyabrazos que alternan entre cóncavos y convexos. De tal modo, dicho espacio es iluminado a través de una serie de aberturas sesgadas situadas a

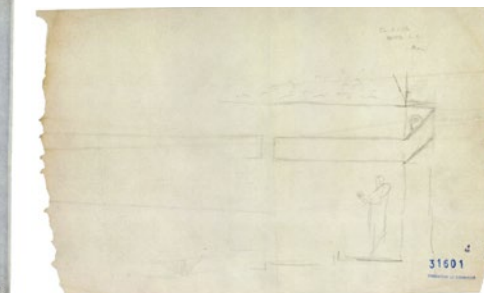
<sup>100</sup> La iglesia de la Tourette tiene unas dimensiones de 40,56m de largo, 11m de ancho y 15,49m de alto (largo y ancho, medidas del modulator), una proporción muy similar a la iglesia de Santa María en Cosmedin con 34m de largo, 7,5m de ancho y 11m de alto, visitada por Le Corbusier en su viaje a Oriente en 1911.

<sup>101</sup> Le Corbusier, “Les Carnets du Voyage d’Orient”, Carnet 1 p. 77

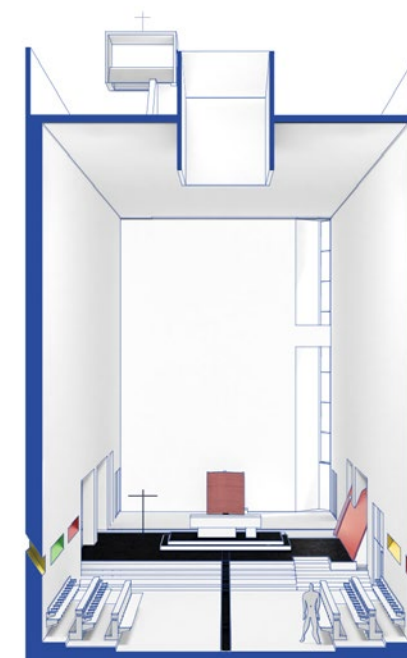
<sup>102</sup> La silletería del coro recibe el nombre de estalos y son reservados a los miembros del clero.



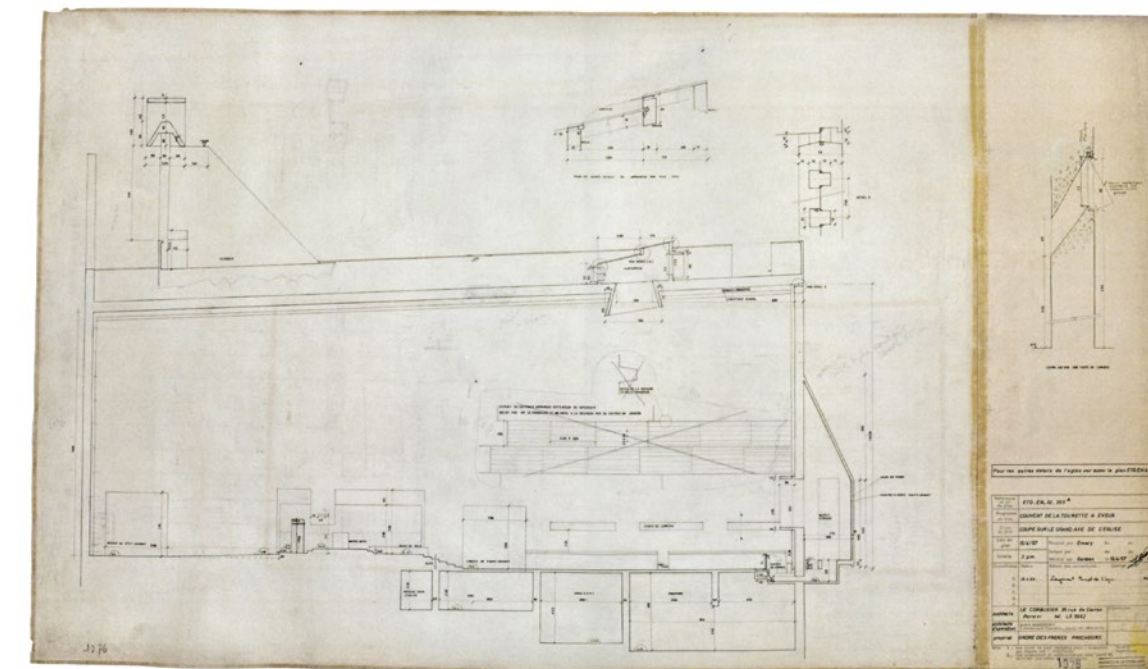
280.



281.



282.



283.

278. Monje leyendo bajo una de las ranuras de luz.

279. Monjes en el coro durante una ceremonia.

280. Detalle de los bancos del coro. FLC 1173B del 30/01/57.

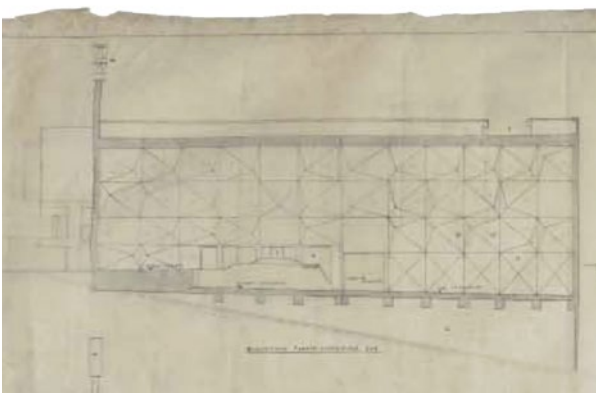
281. Croquis de la ventana rasgada y la relación con el hombre.

282. Esquema de la iglesia con los colores y la luz. Elaborado por la autora.

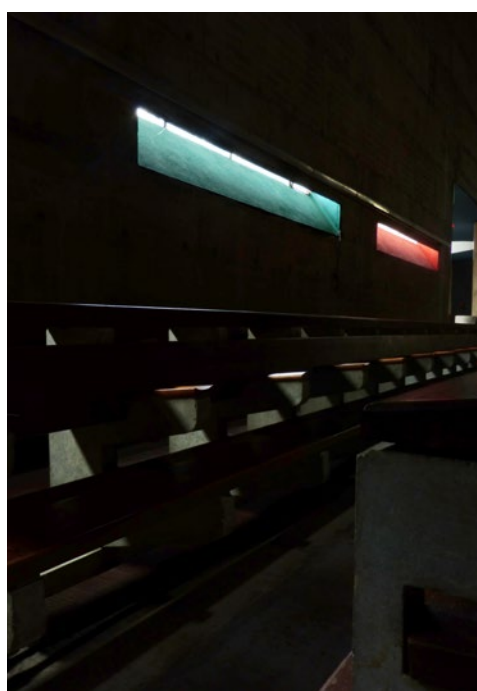
283. Corte general de la iglesia hacia el costado sur flc 1076 del 15/04/57



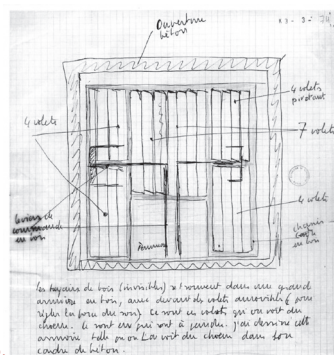
284.



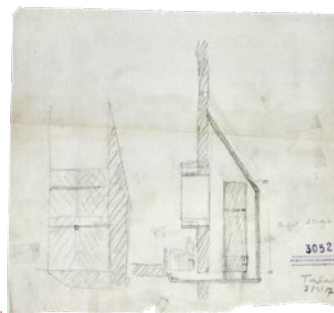
288.



285.



286.



287.



289.

2,26m y cuyas superficies interiores se encuentran pintadas de colores primarios, blanco, amarillo, verde y rojo, permitiendo, por tanto, ingresar la luz coloreada mientras impide una relación visual con el exterior. Un dispositivo que permite iluminar puntualmente el coro al nivel de la vista del monje de pie, quien sostiene la partitura o la Palabra que elevan a Dios entre himnos, cánticos y oraciones.

El arquitecto dispone sobre la cubierta, en el centro virtual del coro, una linterna de luz, un óculo en medio de la intensa penumbra, logrando acentuar el misterio y la sensación de elevar la mirada y medir el espacio. De tal modo, el ritual litúrgico comienza con el canto, una alabanza elevada a Dios a través del espíritu y la voz, sin embargo, el cantar es acompañado igualmente por el vibrante sonido del órgano, cuya importancia la expresa el padre de Couesnongle en una carta a Le Corbusier, "un órgano no es para reemplazar el canto gregoriano sino para permitir mejor su existencia",<sup>103</sup> cuyo instrumento de resonancia pende del plano oeste de la iglesia con su contrastante foso negro que logra desaparecer visualmente sus tubos en medio de la oscuridad, aumentando su profundidad.

La intimidad acústica involucra a su vez toda la iglesia a través de su volumen, forma, y materialidad, haciendo parte sustancial de la experiencia multisensorial, envolviendo al hombre con su prolongada reverberación de unos 7 segundos,<sup>104</sup> volviéndose parte indisoluble de la entonación de la palabra y del canto, tanto que Le Corbusier después de la misa de inaugural de la Iglesia el 19 de octubre de 1960 expresó, "Lo bueno es que la acústica parece ser excelente. Una acústica deficiente podría ser susceptible de adaptarse a la liturgia. La liturgia lo acepta. Muchas iglesias tienen una acústica tan mala que confunden la mala acústica con la liturgia. Crea este alboroto, este misterio, esta confusión que a veces encanta. Aquí te encuentras ante una acústica que puede ser de gran pureza."<sup>105</sup> Por tanto, la acústica provoca una profunda conmoción, capaz de transportar al hombre a un estado de paz, concentración y exaltación del espíritu, desencadenando un choque, un fenómeno indecible.

103 Carta del padre de Couesnongle a Le Corbusier el 2 de enero de 1962. FLC K3-3-158

104 Le Corbusier acude en 1961 a la "Compagnie générale de Insonorisation de Lyon" en 1961 para tratar el problema acústico de la iglesia, cuya reverberación es casi el doble de lo recomendado, a lo que el arquitecto busca solucionar mediante unas superficies poligonales en concreto sobre sus paredes que finalmente no se construyen por presupuesto, un hecho que alegra a Le Corbusier ya que terminarían distorsionando su capacidad plástica.

105 Jean Petit, *Un couvent de Le Corbusier*. Les éditions de minuit, Paris, 1961, pp. 28-29.

284. Vista de la iglesia hacia la zona del coro al oeste. Fotografía tomada por la autora. (2019)

285. Iluminación sobre los bancos del coro. Fotografía tomada por la autora. (2019)

286. Croquis del órgano y su mecanismo en una carta enviada por el Atelier al padre Gardier. FLC K3-03-74.

287. Detalle del órgano con el foso en fachada y sección. FLC 30522 del 7/03/75.

288. Propuesta de los diamantes en las paredes internas de la iglesia. FLC F-1036A del 22/11/54.

289. Eucaristía hacia el costado oeste de la nave. Fotografía tomada por Rene Burri en 1960, antes de instalar el órgano y los bancos diseñados por Le Corbusier.





290.



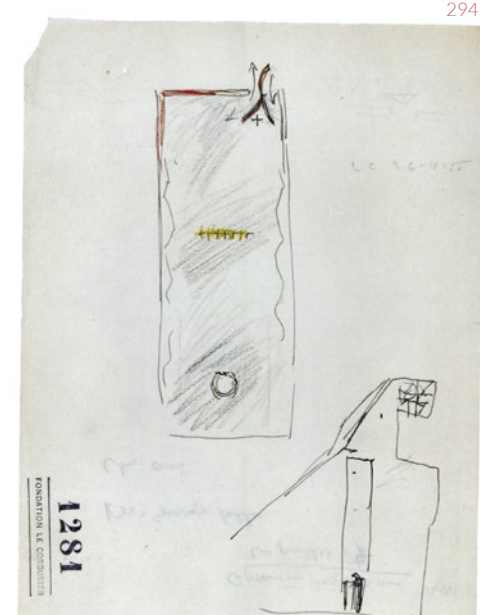
292.



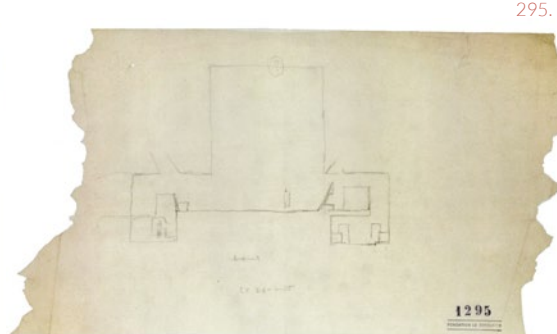
293.



291.



294.



295.

290. Iglesia de Thoronet con vista hacia el oeste con el óculo.  
 291. Iglesia de la Tourette con vista hacia el oeste con la linterna y el la rendija de luz.  
 292. Iglesia de la Tourette con vista al este y la ventana alargada en la esquina sur.  
 293. Iglesia de Thoronet, vista al este con el altar mayor y el óculo.  
 294. Croquis de iluminación de la iglesia. FLC 1281.  
 295. Sección transversal de cuestionamiento de iluminación. FLC 1295.

La iglesia de la Tourette sigue la regla religiosa de abstraer al interior el exterior, propiciando el encuentro entre el hombre y el cosmos, mediante un recinto sagrado que permite aislarse del exterior para encontrarse íntimamente con Dios y consigo mismo. "En este espacio sin exterior el fiel no está encerrado, pues este espacio es abierto; tiene dentro su apertura",<sup>106</sup> como expone el filósofo francés Henri Maldiney, la iglesia se liga al cosmos mediante sus aberturas que aunque pocas son precisas, en sinfonía con el ritual religioso y su orientación canónica y es mediante la luz que se establece dicho diálogo, sin embargo, a pesar de la economía de luz al interior, el espacio no es oscuro, logrando, cierta introversión espacial.

La iglesia de la Tourette es la *gran caja de milagros*, el espacio desnudo en donde ocurre el misterio de la fe y del silencio, la casa de Dios con su sencillez y pobreza encarnada en su forma, luz y proporción. La *boîte à miracles* la define Le Corbusier como: "esta es un cubo, con ella son dados todas las cosas necesarias para la fabricación de milagros, levitación, manipulación, distracción, etc. El interior del cubo está vacío, pero vuestro espíritu creador lo llenará de todos vuestros sueños a la manera de las representaciones de la vieja "comedia del Arte",<sup>107</sup> un escenario de la gran representación teatral de la fe, libertad, belleza y Verdad, en sí, el refugio de un sentimiento de dignidad, solemnidad y evocación religiosa.

Se puede establecer cierta relación entre la iglesia de la Tourette y la de la abadía de Thoronet visitada por Le Corbusier el 26 de julio de 1953, animado por el padre Couturier, en cuya visita realiza en su carnet solo un esquema de sus impresiones dibujando el ábside y su penumbra acompañado de un par de notas, "todo es iluminación 10%" y "todo es piedra", al parecer le han conmovido los bajos niveles de luz y la piedra como reveladoras de pobreza y austeridad. Ambas iglesias, aunque tenues, están magistralmente iluminadas, puntualizado la orientación este y oeste con las horas opuestas -amanecer y atardecer-, es decir, los primeros y los últimos rayos de sol, ligados a los laudes y las vísperas, es pues, la arquitectura ligada al implacable ritmo del sol y la liturgia, así, "horas de la arquitectura y las horas del oficio parecen coincidir, exaltarse una a la otra."<sup>108</sup>

<sup>106</sup> Henri Maldiney, «L'espace et le sacré», en *Demeures du Sacré: pour une architecture initiatique: en hommage à Le Corbusier et aux bâtisseurs de cathédrales*. Colección: Question de (Albin Michel), Paris, 1987, vol. 70, pp. 21-28  
<sup>107</sup> Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, vol. VII, 1957-1965, op. cit., pag 170  
<sup>108</sup> "Obediencia de la luz" comentario de François Cali en relación a la iglesia de Thoronet en, *La plus grande aventure du monde. L'architecture mystique de Cîteaux*. Arthaud, Paris, 1956, p. 27.



296.



297.

296. Esquema conceptual de Le Corbusier sobre la Boîte à Miracle.  
 297. Croquis realizados por Le Corbusier en su carnet durante su visita a la Abadía de Thoronet el 26/07/53.



La luz ingresa desde lo alto al oeste de la iglesia de la Tourette. Le Corbusier crea una delgada grieta de iluminación de 10 cm, en el encuentro entre el muro y la cubierta. Un gesto que había realizado anteriormente en la iglesia de Ronchamp, cuyo efecto describió así: “La luz chorrea. La cáscara ha sido dispuesta sobre muros torpemente espesos pero útiles. Dentro del muro hay pilares de hormigón reforzados. La cáscara descansará de vez en cuando sobre la cabeza de los pilares; pero no tocará el muro; un rayo de luz horizontal, de diez centímetros de espesor, causará asombro.”<sup>109</sup>

Esa delgada franja de luz no sólo tensiona la verticalidad, sino que busca la ligereza, aún con lenguajes diferentes en ambas iglesias y una percepción distinta del material, entre el rígido hormigón y la aparente roca esculpida, mediante unos pequeños apoyos con minúscula presencia y apenas manifestados por su sombra, despegan los techos de los muros formando una delgada luz que contrasta con las superficies de los techos que ahora parecen levitar, aparentemente ingravidos y suspendidos apenas sin esfuerzo.

Josep Quetglas, compara la intención de la cubierta de Ronchamp, que podría igualmente aplicar a la Tourette, con el dolmen de *La table des Marchands* ubicado en Locmariaquer, Francia, cuyo principio consta de tres rocas que sostienen la enorme losa de granito, en la que el peso pareciera desaparecer ante los tres apoyos puntuales presentándolo como inmaterial, “la pesada losa horizontal se ha levantado y se dirige hacia arriba, libre del peso de la obediencia de la tierra, como vertical absoluta”,<sup>110</sup> un efecto equiparable en ambas iglesias y a través del cual Le Corbusier logra dar la imagen de que la cubierta se eleva, como si estuviera suspendida del cielo.

Por otra parte, se puede comparar otro dispositivo que utiliza el arquitecto para materializar una presencia casi divina a través de la luz. En la Tourette con la linterna de luz en la cubierta y en Ronchamp con el espacio de la estatua de la Virgen María, atrayendo la mirada y manifestando una presencia corpórea con un cuerpo que atraviesa las superficies como instrumentos de mediación entre el interior y el exterior, una puesta en escena mediante el contraste de penumbra y luz, que consigue atraer la mirada mediante su magnificencia.

298. Vista del costado este de la capilla de Ronchamp con la grieta de luz.

299. Vista de la Iglesia de la Tourette hacia el costado este con la grieta de luz.

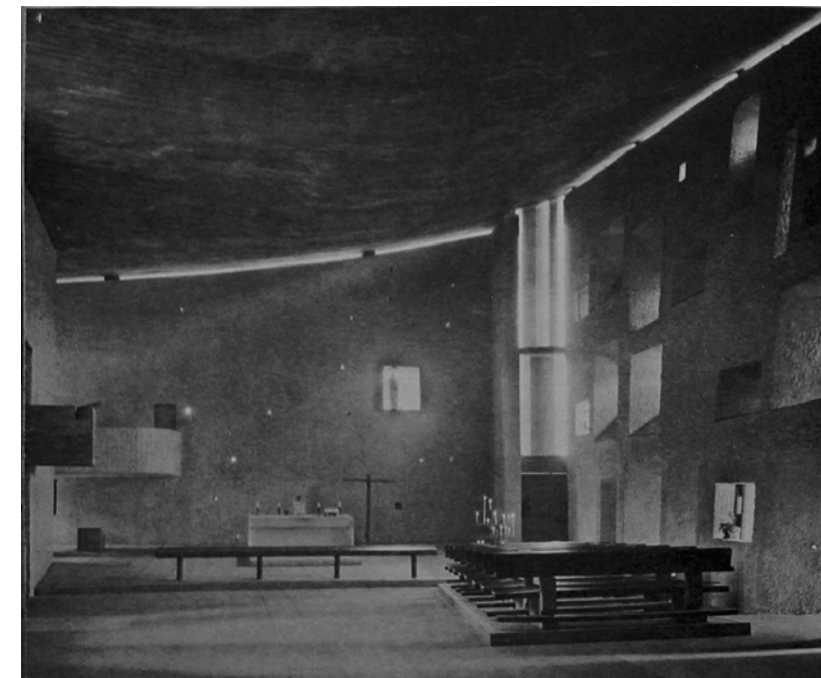
300. Monolitos de *La Table des Marchands*.

301. Detalle de la cubierta de la Tourette.

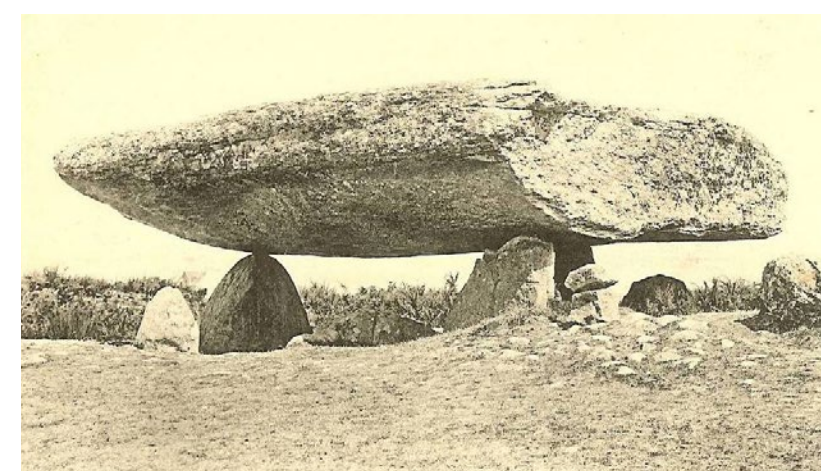
<sup>109</sup> Le Corbusier, *Ronchamp*, op. cit., p.95.

<sup>110</sup> Josep Quetglas, «La Table des Marchands», en *Breviario de Ronchamp*. Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, p. 175.

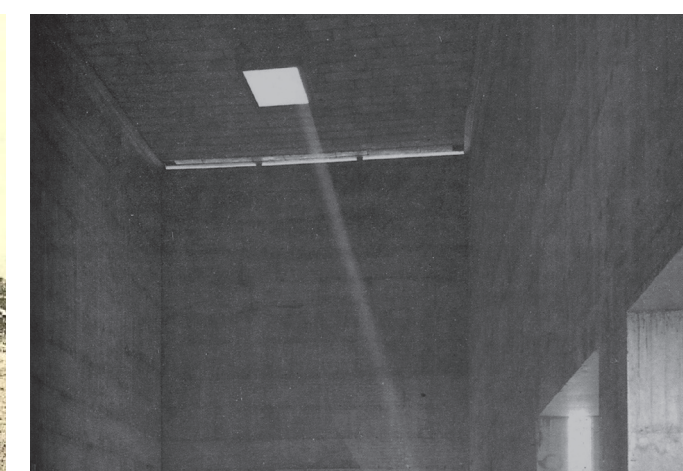
298.



299.

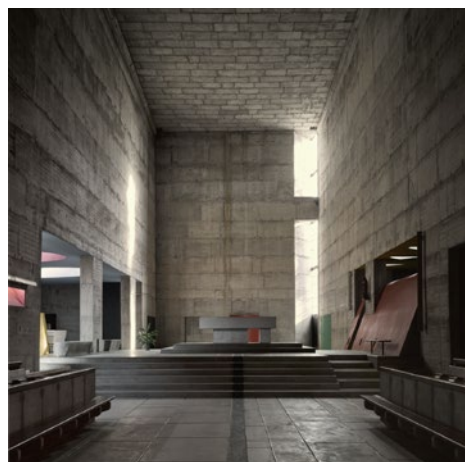


300.

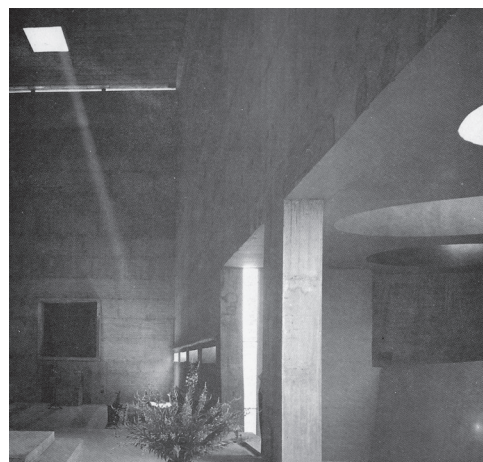


301.

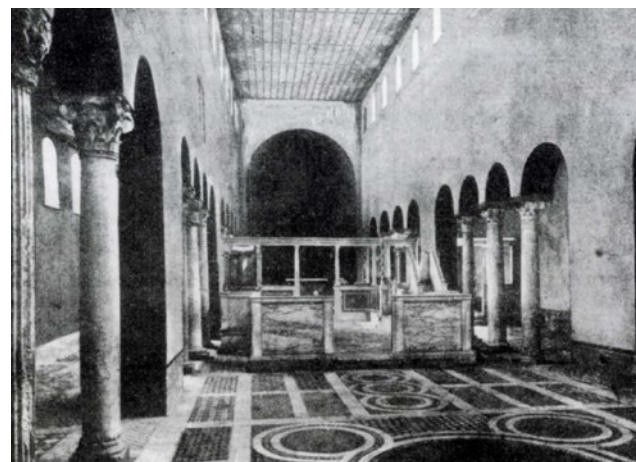




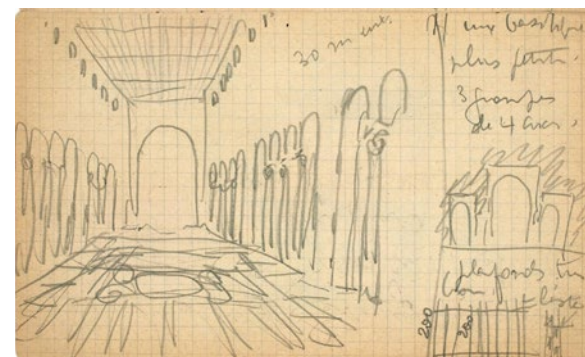
302.



303.



304.



305.

Tanto en la iglesia de Ronchamp como en la Tourette, la luz natural y la penumbra, son protagonistas del espacio, le animan y transforman, haciendo posible el misticismo, la ensoñación y la estimulación táctil, como señala Pallasmaa, “La imaginación y la ensoñación se estimulan mediante la luz tenue y la sombra. Cuando se quiere pensar con claridad, tiene que reprimirse la nitidez de la visión para que los pensamientos viajen con una mirada desenfocada y con la mente ausente. La luz brillante homogénea paraliza la imaginación, al igual que la homogeneización del espacio debilita la experiencia del ser y borra el sentido del lugar.”<sup>111</sup>

Por otro lado, en cuanto a la heterogeneidad espacial, Le Corbusier introduce a su vez, una tensión en el sentido transversal solemnizado mediante el ascenso del suelo y disponiendo en el medio el altar mayor, *centro de gravedad*, como subraya el arquitecto, “Hay musicalmente una llave, un diapasón, un acorde. Es el altar, lugar sagrado por excelencia que da esta nota, que debe culminar la obra.”<sup>112</sup> El altar es el centro de la celebración del drama cristiano, cuya posición separa a un costado el espacio de los monjes y al otro el de los fieles y conversos, de ahí que el altar no se entiende sólo como un mueble, sino también como un lugar.

Por tanto, el transepto es un umbral que vincula dos espacios, al sur la sacristía y al

<sup>111</sup> Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p. 57.

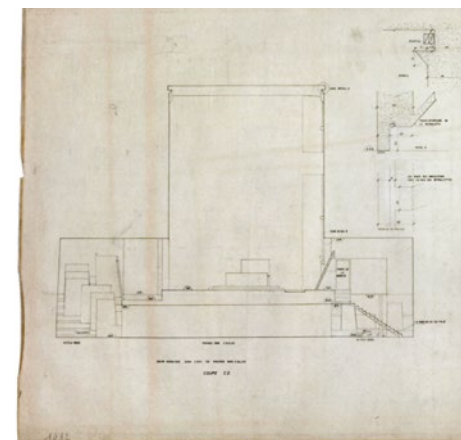
<sup>112</sup> J. Petit, *Un couvent de Le Corbusier*, op cit., p.29.

302. Vista general de la iglesia de la Tourette desde el centro del coro. Fotografía tomada por la autora. (2019)

303. Interior de la iglesia sobre el presbiterio hacia el costado norte.

304. Interior de Santa María en Cosmedin. Carta postal de Le Corbusier de su visita en 1911.

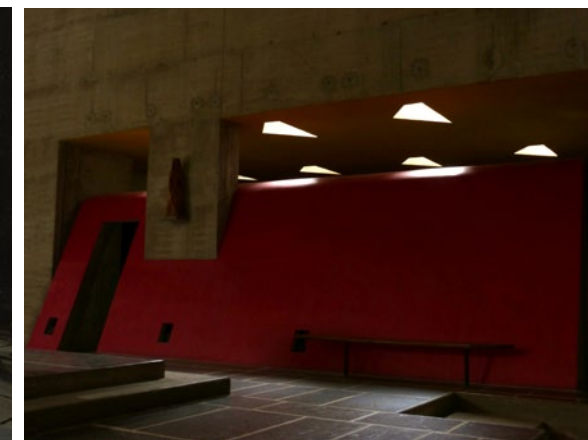
305. Croquis de Le Corbusier en sus carnet de Santa María en Cosmedin. Nave central, sección y detalle del cielorraso.



306.



307.

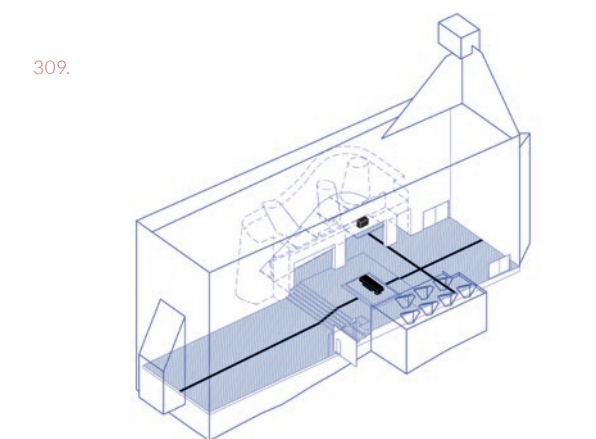


308.

norte la cripta, sin desfigurar la impresión de un volumen unitario o una única sala que se vincula con un aprendizaje que el propio Le Corbusier asocia con la iglesia de Santa María en Cosmedin, visitada en su viaje a Oriente en 1911.<sup>113</sup> Allí, establece relaciones tanto longitudinales como transversales, horizontales como verticales, y el volumen central de la iglesia de Santa María en Cosmedin parece apoyado en una serie de pilares y columnas jónicas. En el caso de la Tourette prescinde de éstas, conservando solo los pilares rectangulares y generando la misma continuidad volumen-estructura que observa y dibuja en su visita. Igualmente, dispone a ambos lados y de una altura menor, dos naves secundarias, que permiten tensionar el espacio a través del color y la luz indirecta.

Sin embargo, Le Corbusier no establece una simetría, por el contrario, lo que busca es el equilibrio de opuestos, además, a pesar de la policromía al interior, no se pierde la idea de un volumen de hormigón austero y gris, es el color relacionado con la luz y generador de emociones. Al sur dispone una gran ola roja, que envuelve el espacio de la virgen y la feminidad bañada por la luz que ingresa a través de las *metralletas*, siete conductos de sección pentagonal, todos dispuestos en la misma

<sup>113</sup> En una entrevista hecha a uno de los colaboradores de Le Corbusier, Guillermo Julián de la Fuente, quien narra dicha asociación entre ambas iglesias develada por el propio Le Corbusier durante una visita a la iglesia en Roma en 1960, pocos años después de concluida la iglesia de la Tourette. Para ampliar información se recomienda ver, Johan Linton, «Une lumière de l'Architecture- Memories of Santa Maria in Cosmedin». Massilia, 93 (2007).



309.

306. Corte transversal sobre el transepto. FLC 1082 del 16/04/52.

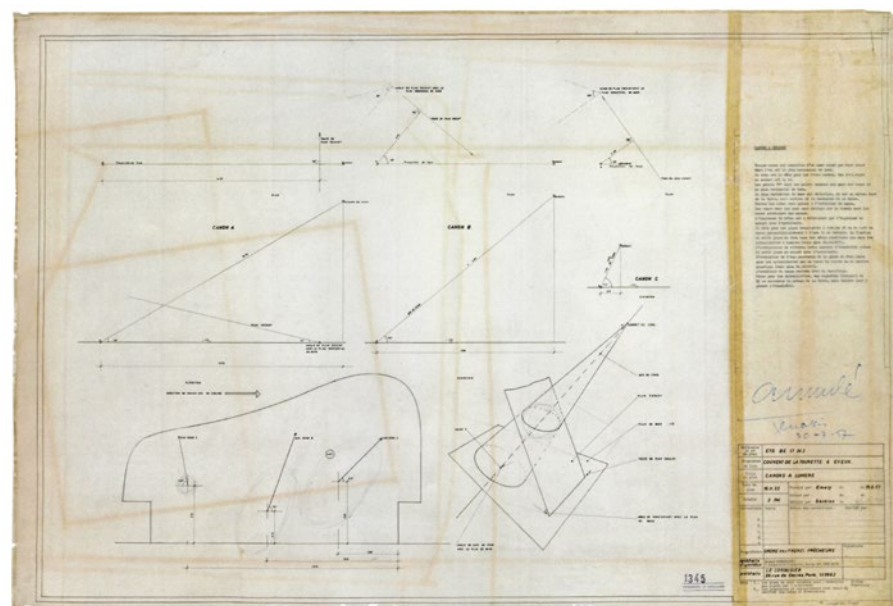
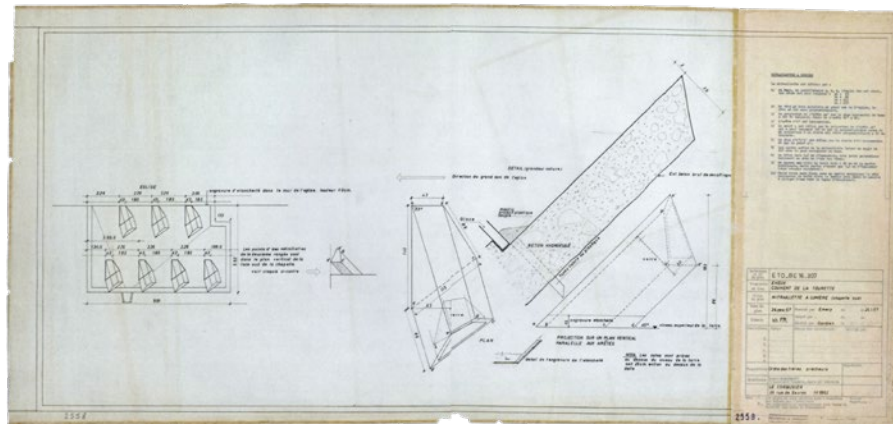
307. Vista del altar del Santo Sacramento y su relación con el vacío de la cripta. Fotografía tomada por la autora. (2019)

308. Sacristía desde el interior de la iglesia con la imagen de la virgen sobre la columna. Fotografía tomada por la autora (2019)

309. Esquema de relaciones entre el altar mayor y el altar del Santo Sacramento. Elaborado por la autora.



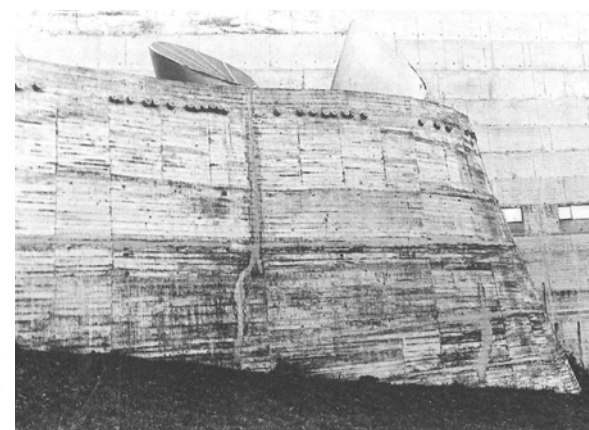
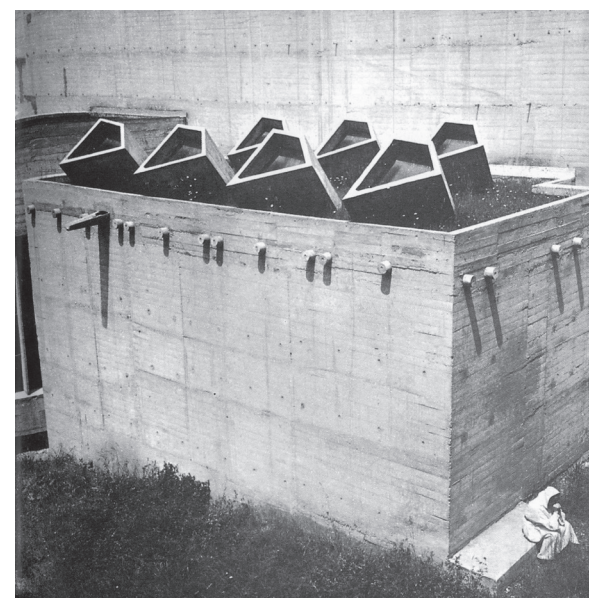
310.



311.

310. Detalle de las metralletas de luz de la sacristía. FLC 2558 del 24/11/57.  
311. Detalle de los cañones de luz de la sacristía. FLC 1345 del 19/11/57.

312.



313.

312. Vista exterior del volumen de la sacristía.  
313. Vista exterior del volumen de la cripta.

dirección sobre un cielo pintado de amarillo, mientras que al norte, sitúa el volumen de la cripta, no obstante, a este costado, no establece un límite físico, sino que genera una especie de nicho, que alberga el altar del Santo Sacramento<sup>114</sup> como un lugar más íntimo que facilita el recogimiento al mismo nivel de la iglesia, una vez más acentuado por una franja negra en el suelo.

Además, sobre su techo, de un azul oscuro, penden tres cañones de luz de distintos colores, negro, rojo y blanco. Este último, es el que ilumina indirectamente el altar secundario, sin embargo, tras este hay una pared que no llega hasta el techo y que oculta tras su límite un inquietante espacio del cual no se revela cómo se accede.

A la cripta se llega desde la sacristía o directamente desde el gran conducto, justo antes del ingreso a la iglesia, para desde allí descender por unas estrechas escaleras, un espacio que cuenta con la poca luz natural que ingresa a través de las metralletas pentagonales. La sacristía es un lugar de planos completamente ortogonales, que resulta ser la preparación a otro completamente opuesto, ligado por un estrecho pasillo sombrío que atraviesa subterráneamente la iglesia y cuya luz al final, tensiona el movimiento.

De esta manera, Le Corbusier ha logrado dignificar el espacio de la cripta, que termina siendo la apoteosis de una ceremonia ritual en donde los monjes podían celebrar sus misas diarias individuales, un espacio inundado de luz y color. El hombre ahora experimenta las profundidades y se siente en conexión directa con el cielo.

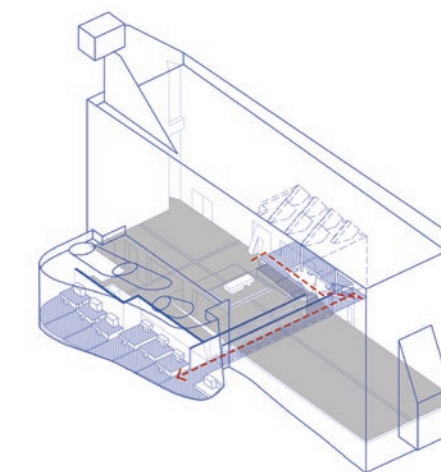
Desde su suelo escalonado emergen los siete altares sobre una serie de plataformas de cara a los muros rojo y negro, en dirección al altar mayor, mientras que contrario a los monolitos sagrados, el muro se curva comprimiendo y dilatando el espacio, así, en la cripta, como una especie de caverna, suscita la emoción sagrada en consonancia con la fe y el misterio magnífico. Bañada de luz por los cañones de colores que flotan en el cielo azul, como un espectáculo que invade al hombre entre admiración, grandeza y serenidad, de modo que, desde la inmensidad de la iglesia hasta la intimidad de la cueva, el arquitecto ha escenificado la oración en un equilibrio entre la individualidad y la colectividad, para encontrarse con Dios y consigo mismo.

<sup>114</sup> El altar del Santo Sacramento es usado para las misas diarias, o ceremonias pequeñas, una capilla más íntima para misas con menos personas y para las dominicales donde confluye tanto la comunidad religiosa como los fieles, se usa el altar mayor.



314.

315.



314. Monjes celebrando las misas individuales.  
315. Esquema de acceso a la cripta desde la sacristía. Elaborado por la autora.



## Alimentar el cuerpo y el espíritu

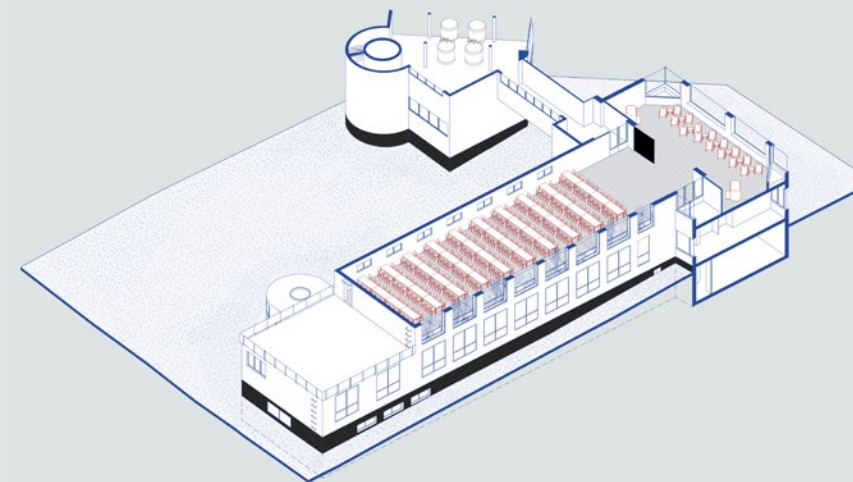
### Los comedores y la iglesia

El alimento posee una gran importancia para ambos programas, en el Sanatorio como parte del tratamiento del enfermo y en el convento como alimento no solo para el cuerpo sino también para el espíritu. Tanto Aalto como Le Corbusier se preocuparon no solo por albergar a las comunidades sino por procurarles, a su vez, un bienestar psicológico. De modo que estos espacios, siendo los más iluminados de ambos edificios, poseen además una estrecha relación con el paisaje a través de las grandes superficies vidriadas, en donde Le Corbusier no sólo juega con la claridad sino también con las relaciones sutiles de sombras y compone sus fachadas como música. Ahora, ambos escenarios se distancian en cuanto a la relación con los demás espacios. En el sanatorio Aalto vincula directamente el espacio del encuentro intermedio con el comedor, mientras que a Le Corbusier le interesa, por el contrario, separar y distanciar las experiencias.

En estas enormes superficies la estructura juega un papel crucial y la manera en que le resuelven no solo es distinta sino que además le otorga características espaciales disímiles, para el Sanatorio, Aalto emplea una estructura aporticada en donde suspende la sala de lectura sobre el espacio del comedor, con lo que consigue un gran espacio diáfano y libre, mientras que para el convento, Le Corbusier retrasa la estructura mediante el sistema domino, dejando las cuatro columnas redondas al interior que lejos de ser una resultante, constituye una intención, marcando el ritmo del espacio.

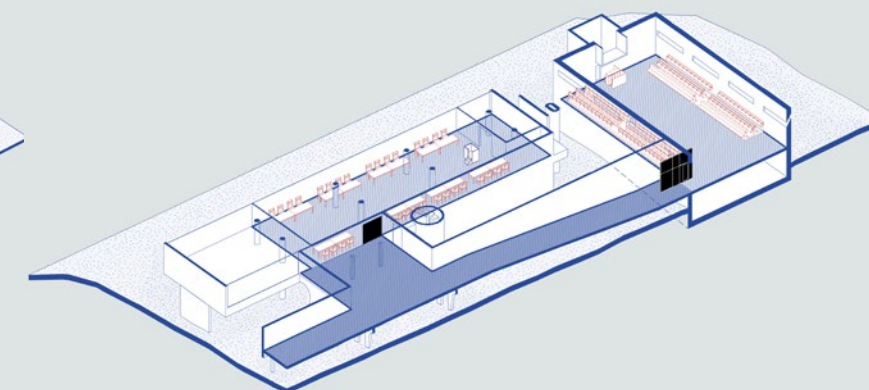
Por otro lado, la forma en que se disponen las personas habla del encuentro y del silencio, por tanto, en el comedor se propicia la interacción, mientras que en el refectorio se da la interiorización. Con todo ello, ambos arquitectos han no sólo dado marco al ritual, sino que también lo han orientado, a partir de la luz, la proporción, la materialidad y la estructura.

Sumado a lo anterior, para el caso del Convento, existe un lugar ritualicamente ligado al alimento del cuerpo y es el gran espacio de la iglesia, donde los hombres alimentan el espíritu y cuya grandeza y belleza le lleva a un encuentro íntimo con Dios y consigo mismo a través de la traducción que realiza el arquitecto del misterio de la fe por medio de la luz, el color, la acústica y la escala, provocando el desencadenamiento del gran fenómeno indecible, respetando los requerimientos materiales y espirituales de la tradición monástica, en este espacio, se vuelca esta vez no hacia la belleza del paisaje sino hacia el interior.



316.

316. Esquema del comedor del Sanatorio de Paimio. Elaborado por la autora.



317.

317. Esquema del refectorio y su relación con la Iglesia de la Tourette. Elaborado por la autora.

### La terraza de cura y el claustro a cielo abierto

Para el enfermo y el religioso, luego de un paso por los grandes espacios colectivos y de interactuar con el resto de la comunidad, se reserva un distanciamiento para un encuentro consigo mismo aún en presencia de más personas. Han llegado a lo más alto de los edificios como parte de su cura o de su deambular meditativo. Ambas terrazas desarrollan formas opuestas de cobijar al hombre, ya sea protegido del sol bajo el dosel curvado o a cielo abierto en el convento de la Tourette. Allí lo que interesa indagar son las intenciones que desarrolla tanto Aalto como Le Corbusier para resolver las terrazas, desde el cómo se le llega hasta allí, pero, sobre todo, el cómo se permanece, por tanto, su búsqueda debe centrarse en el hombre y sus particularidades, entre la posición estática del enfermo y el deambular del religioso.

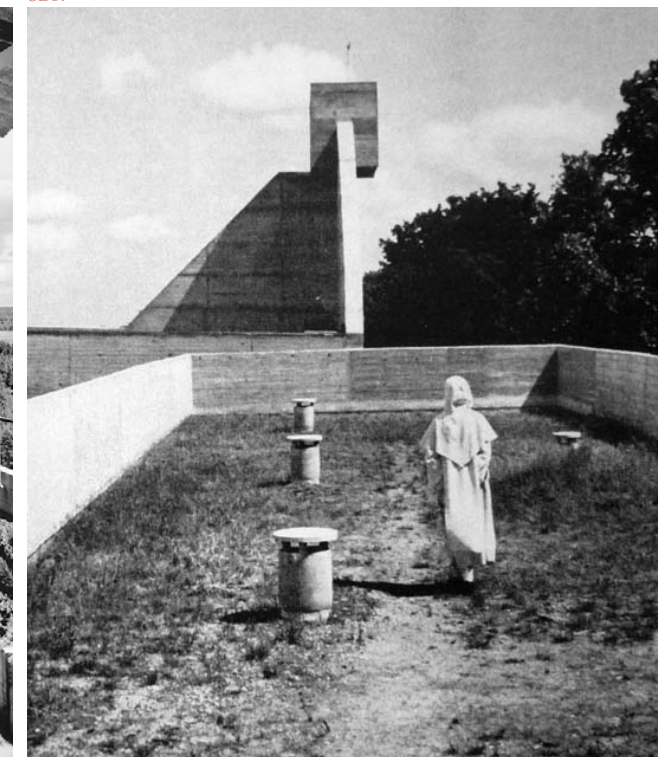
## HABITAR LO MÁS ALTO



319.



320.





## El Sanatorio de Paimio Habitar lo más alto en pausa

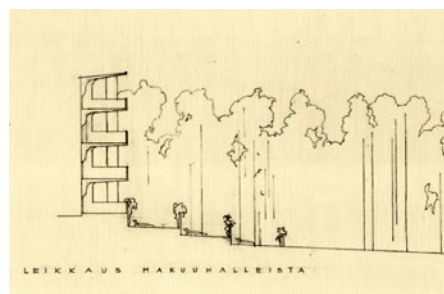
Al comienzo del concurso para el sanatorio, el número de camas que se estipuló era de 184, sin embargo, tras ganado en el año de 1929, se solicita aumentar dicho número a 296, razón por la cual el proyecto requirió una serie de modificaciones, pasando de disponerse todas las habitaciones de los pacientes de cuatro a seis plantas, añadiendo además, una séptima en donde se ubica una cubierta *solárium*. Lo anterior, termina atribuyéndole una serie de cualidades al proyecto, pasando de una cubierta tradicional inclinada e inhabitable, a una terraza plana útil, que, además, propició un espacio de interacción con un gran valor poético con relación al cielo y al paisaje. Evidentemente, Aalto ha empleado uno de los principios de la arquitectura moderna, la terraza habitable, dándole cabida a la modernidad con el empleo de la técnica y el hormigón armado.

Por otra parte, el ala A, con su prominente altura y marcada horizontalidad, domina todo el conjunto y la terraza termina siendo el lugar cumbre. Cabe destacar que Aalto alrededor de todo el sanatorio, ha cobijado y salvaguardado al enfermo del frío, para finalmente abrirle por completo al paisaje y a las alegrías esenciales, sol, cielo y vegetación. El arquitecto le aproxima a aquel gran espacio comunitario, a través de la continuidad de las circulaciones verticales que atraviesan el volumen central, desde el sótano hasta el nivel de la cubierta.

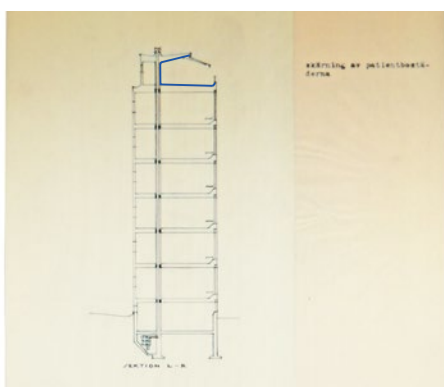
Como parte del tratamiento para la tuberculosis, se implementaron las terapias de cura, que consistían en el reposo y la exposición del paciente al exterior, denominado como aeroterapia. El afectado pulmonar debía respirar aire puro como un tratamiento que involucró no solo a la medicina sino también a la arquitectura y su relación con la naturaleza.

Aalto había logrado crear una amplia gama de opciones para tomar las curas, desde la sala de reposo al interior, la pequeña terraza frente al comedor, los *solárium* para 24 enfermos al final del pasillo de las habitaciones de cada nivel, hasta la gran terraza *solárium* para 120 enfermos.<sup>115</sup>

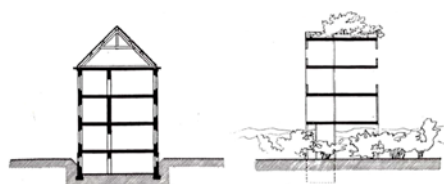
<sup>115</sup> Los *solárium* eran destinados para los enfermos más graves y la terraza del último nivel para los más sanos.



321.



322.



323.

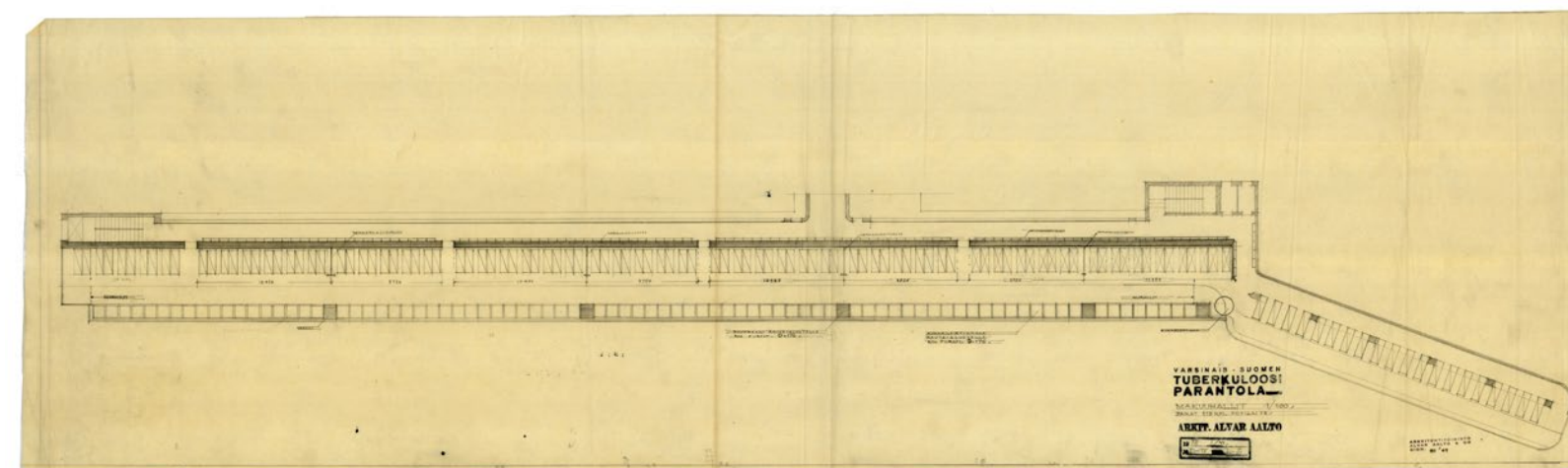
318. Litografía de Le Corbusier en el poema *del ángulo recto*. B3. Esprit.

319. Enfermos tumbados en la terraza de cura del Sanatorio. AAM 50-003-267.

320. Monje deambulando en la terraza del Convento.

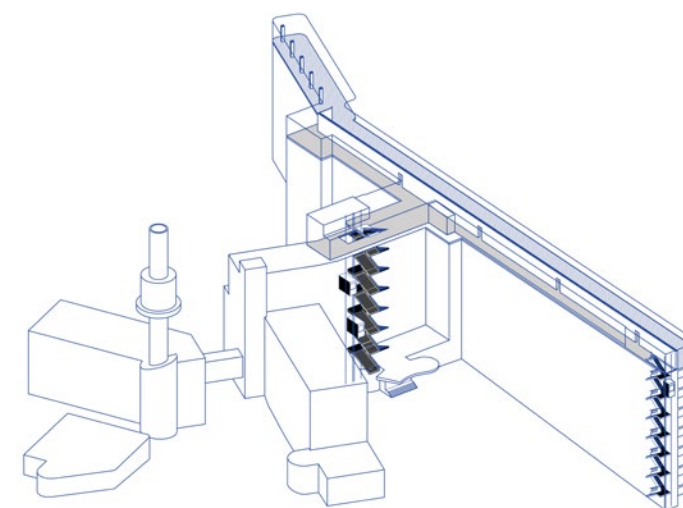
321. Alzado del ala de habitaciones. Plano del concurso, 1929. aam 50-29.

322. Sección del proyecto definitivo del ala de las habitaciones. AAM 50-368.



324.

325.

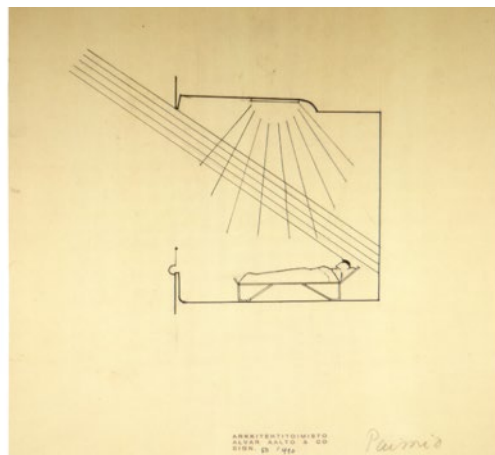


323. Esquemas de Le Corbusier de 1925. Evolución de la terraza jardín.  
324. Planta del séptimo nivel del ala A. AAM 50-69.

326.



325. Esquema de circulaciones hacia la terraza de cura. Elaborado por la autora.  
326. Vista aérea del sanatorio inmerso en el bosque. AAM 109668.



327.



328.

El enfermo requería tomar regularmente una dosis de aire fresco al exterior por un período de dos horas, dicho tratamiento se tomaba en reposo, reclinado en su tumbona y refugiado bajo la sombra del fino alero de concreto que se curva desde el muro posterior, de modo que Aalto no sólo lo expone, sino que también lo protege de los excesivos rayos del sol.

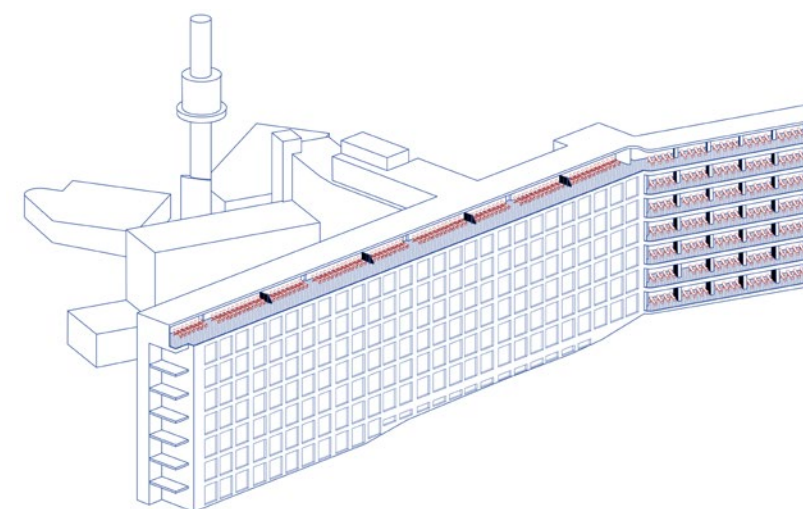
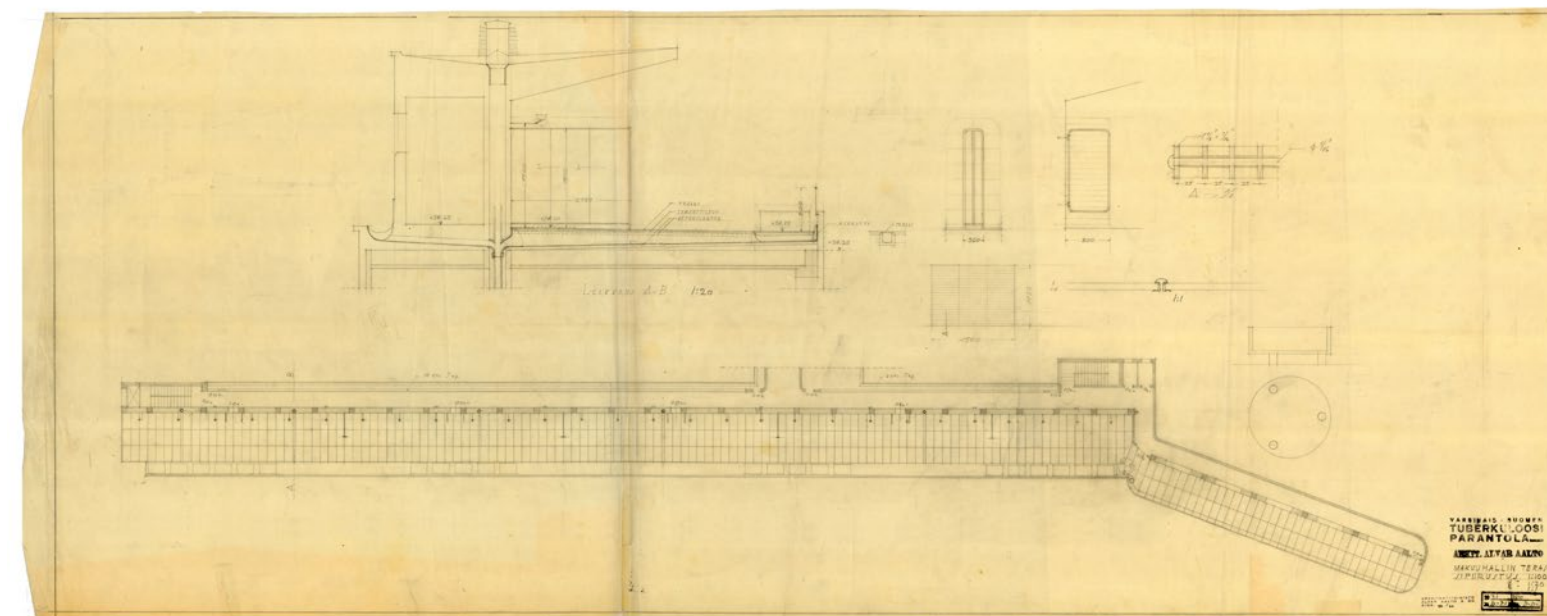
En la terraza de cura, los pacientes debían estar bajo supervisión del personal médico, además, Aalto renuncia a la individualización de las curas de sol y decide implementar una terraza comunitaria para dicha actividad, suprimiendo las galerías de cura frente a las habitaciones o los balcones individuales, lo que genera la necesidad de estar en comunidad ya que para el arquitecto era fundamental la socialización como parte del bienestar psicológico del paciente.

Sin embargo, a pesar de que en aquel espacio se disponían hasta 120 pacientes tumbados, les protegía de la excesiva colectivización al emplear una serie de mamparas de acero y vidrio opaco, consiguiendo así formar pequeños grupos de a 22 enfermos y propiciando con ello un cierto grado de intimidad, al tiempo que se evitaba la imagen interminable de enfermos.

Ahora, al final del ala, un volumen gira levemente, dando lugar a los pequeños solárium que se disponen en los siete niveles, e igual que en la terraza, el arquitecto también separa los enfermos en pequeños grupos, esta vez no con un elemento añadido como lo son las mamparas, sino a partir de la estructura aporcionada del ala.

A pesar de que Aalto le separa del suelo, el enfermo no pierde la relación con la naturaleza al disponer una hilera de pequeñas jardineras con una vegetación baja en el perímetro de la cubierta, sumado al parapeto de una baja altura que remata en una fina barandilla que termina de salvaguardar el vacío. Esto le permite al enfermo tumbado en su *chaise-longue*, escurrir su mirada y presenciar una cierta continuidad visual con el bosque que se asoma al fondo, sumergiéndolo en la naturaleza aún distante de este, por tanto, el hombre logra vislumbrar el extenso paisaje panorámico desde su posición estática y horizontal, tumbado en el mobiliario que garantiza su descanso y facilita su respiración.

329.



330.



331.

327. Croquis de Aalto del hombre en la terraza. AAM 50-410.

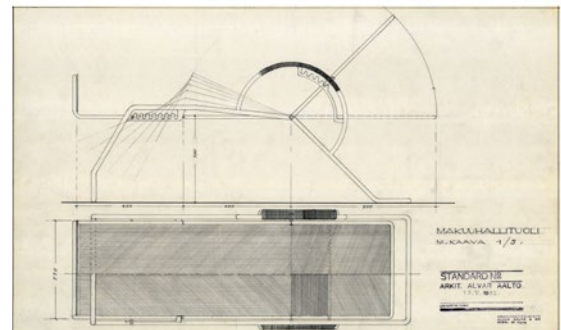
328. Personal médico supervisando a los enfermos. AAM ar26-4.

329. Plano y sección de detalle de suelos, mamparas e luminarias. AAM 50-66.

330. Esquema de separación de los grupos de enfermos en terraza y solárium. Elaborado por la autora.

331. Relación visual de los enfermos con el paisaje desde las tumbonas. AAM 50-003-266.

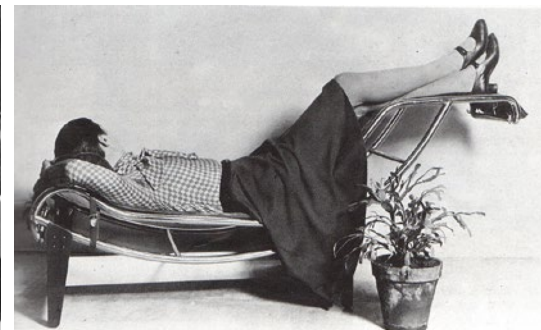




332.



333.



334.



335.

La condición distante y estática del enfermo recuerda la percepción de Hans Castorp en *La montaña mágica* de Thomas Mann, en donde el hombre se encuentra desde las alturas, frente a la quietud del paisaje y de su cuerpo.

“¡Retiro, la vida contemplativa! Esas son las palabras que llenan de sentido, que se oyen con gusto. Aquí arriba vivimos en un aislamiento bastante considerable, hay que reconocerlo. Estamos a cinco mil pies de altura y, mientras reposamos en nuestros extraordinarios camastros, contemplamos el mundo y sus criaturas desde arriba y hacemos nuestras reflexiones.”<sup>116</sup>

El cuerpo en la arquitectura moderna ha adquirido un gran sentido, no solo desde la fragilidad del enfermo sino también en búsqueda de la comodidad del hombre en cuanto a la ergonomía, la confortabilidad, la simplicidad y la ligereza, a través del mueble como extensión del cuerpo y a partir de la experimentación con el mobiliario mediado por la funcionalidad, la eficiencia y la estandarización. Así, tanto Aalto y Aino Marsio, como Le Corbusier y Charlotte Perriand, influenciados por las exploraciones de la Bauhaus y los materiales industriales y ligeros, desarrollan sus diseños de la *chaise-longue*, un mobiliario que trascendió los límites de los sanatorios y en donde en ambos casos, son expuestos por la feminidad de las diseñadoras y sus relajadas posturas.

<sup>116</sup> Thomas Mann, *La montaña mágica*. Grupo Editorial Tomo, México D.F., 2015, p 480.

Aquel mueble reclinable facilita la respiración del enfermo tumbado, permitiéndole estirar su cuerpo mientras mantiene el pecho erguido y sus brazos reposados, otorgándole un apacible descanso. Las sillas de reposo permitían confortar al enfermo con sus cualidades “casi mágicas” como les describe Thomas Mann:

Sin embargo, aquellas sensaciones tan desagradables eran compensadas por lo cómodo que se sentía, por las cualidades difíciles de analizar y casi mágicas del mullido camastro, que Hans Castorp de nuevo constataba con sumo placer. ¿Sería por la calidad del colchón, por la idónea inclinación del respaldo, por la altura y anchura ideales para los brazos, o sencillamente por la consistencia de la almohada? En cualquier caso, nada podía garantizar un feliz reposo mejor que aquel excelente camastro.<sup>117</sup>

En suma, el enfermo estando en la terraza de cura, que se considera como un espacio colectivo realmente contiene una esencia casi íntima puesto que cada persona desde su experiencia fortalece su individualidad, por tanto, allí el sujeto puede sentirse en soledad, mediada por el prolongado reposo. Por otra parte, el hombre ha disfrutado del placer de lo simple y de lo natural, del sol y el aire puro, de la naturaleza y el cobijo de la arquitectura, una reflexión que trasciende al resto de programas, y cuya sensibilidad se evidencia igualmente en sus proyectos residenciales, como en su humilde Villa Flora, proyectada por la esposa de Aalto, Aino Marsio en 1926, con su porche abovedado, que recuerda el alero de la terraza de cura y recrea aquella condición dual de estar en el interior y a la vez en el exterior protegido, algo que constata una fotografía en la que se ve a Aalto tomando el sol en el porche, en completa conexión con el paisaje, esta vez a nivel de suelo, en tanto, aquella comparación nos permite develar la importancia para los Aalto del bienestar del sol y la conexión con la naturaleza.

<sup>117</sup> Ibid., pp. 129-130.



336.



337.

336. Alvar Aalto tomando el sol desde el porche de su casa de vacaciones. Villa Flora.

337. Vista de la Villa Flora y la relación con el paisaje del lago Alajärvi.



## El Convento de la Tourette. La terraza, un claustro a cielo abierto.

El monje atraviesa simbolismos y evocaciones en su travesía ascendente por el convento, hasta llegar a la terraza jardín en un viaje de interiorización, un escenario en el que rebosa el máximo contacto con el espectáculo natural, además, para Le Corbusier ascender representa un ritual trascendente.

En un principio, el arquitecto se había aferrado a la idea de que los monjes realizaran procesiones, sin embargo, resultó ser un ritual que no corresponde a la orden dominica, en donde el arquitecto les imaginaba cantando y meditando a través de una rampa ascendente que rodeaba el volumen de la iglesia, proyectado como un conducto cerrado sin ninguna referencia exterior salvo por pequeños vanos en donde los monjes deambularan en completo silencio, vinculando así, la tierra y el cielo. En un punto el arquitecto se cuestionó:

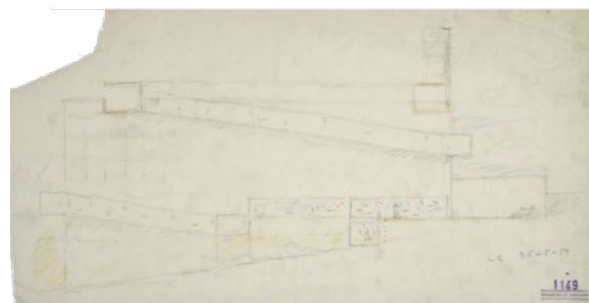
“Por un momento se me ocurrió decir: pongamos el claustro ahí arriba. Pero si lo pongo, será tan hermoso que los monjes lo convertirán en una fuga quizás peligrosa para la vida religiosa, porque hay una cuestión en la vida magnífica y valiente. Tienes una vida interior muy dura; es fuerte. Las delicias del cielo y las nubes son quizás demasiado fáciles”<sup>118</sup> Para Le Corbusier, la cubierta representaba una recompensa, por lo que acceder constituía un privilegio estrictamente racionado “Que vayas allí de vez en cuando, que te permitan subir la escalera que va al tejado, eso es un permiso para los que han sido sabios.”<sup>119</sup>

El dramático y contundente paseo en rampa es abandonado y en cambio, el acceso ahora se realiza a través de una angosta escalera. Llegar allí no es fácil o gratuito, esta escalera no es una extensión de alguna de las circulaciones principales, por el contrario, se trata de una escalera menor, alejada en la esquina suroeste del último nivel de habitaciones y desemboca en la cubierta a través de un austero y expresivo volumen.

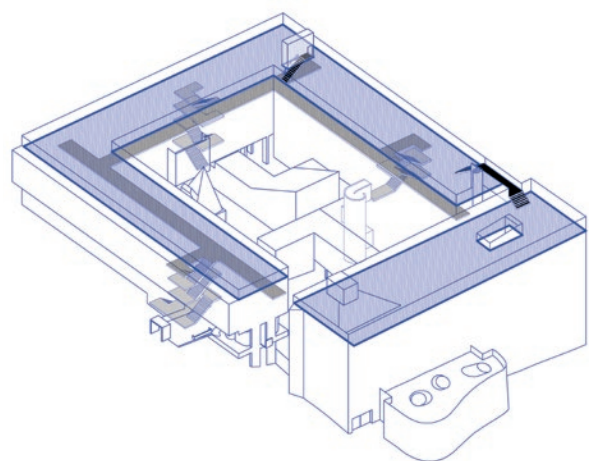
Una vez más, el arquitecto establece la forma en que se experimentan sus edificios, acentúa los valores contemplativos y le funde en un acto introspectivo, mediante la disposición de unos petos a la altura del hombre de pie, a 1,80m,

<sup>118</sup> Le Corbusier, en Jean Petit, *Un couvent de Le Corbusier*. Les éditions de minuit, Paris, 1961, p. 28.

<sup>119</sup> Idem.



338.



339.

338. Croquis de la rampa ascendiendo a la cubierta de la iglesia. FLC F-1149 del 24/05/54.

339. Esquema de circulación para acceder a la terraza de la Tourette. Elaborado por la autora.

340. Escalera que asciende a la cubierta.

341. Volúmen sobre la cubierta de la escalera.

342. Vista aérea del convento desde el costado suroeste.

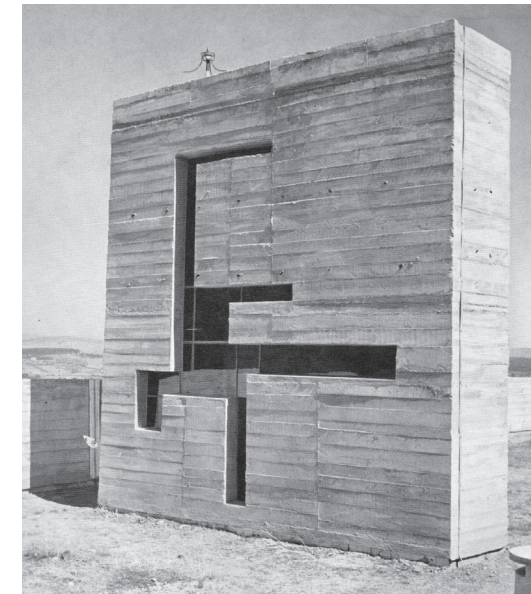
343. Sección transversal del convento. FLC 01340 del 15/05/55.

344. Vista aérea del convento desde el costado noroeste.

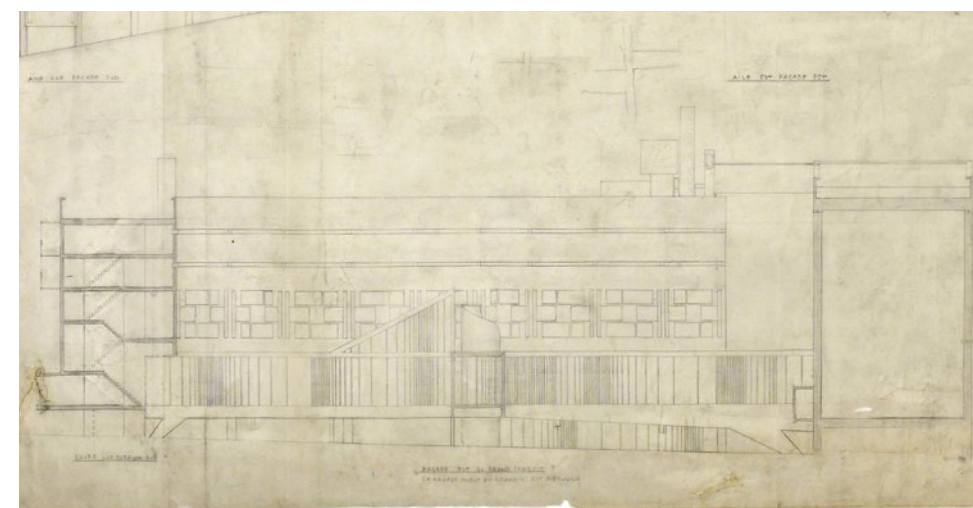
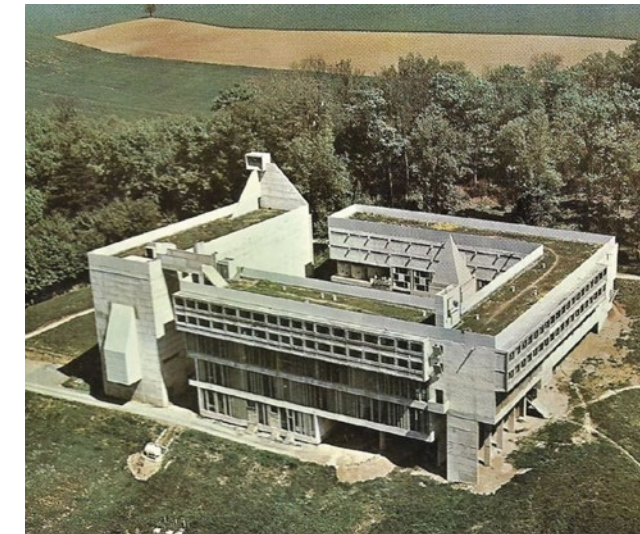
340.



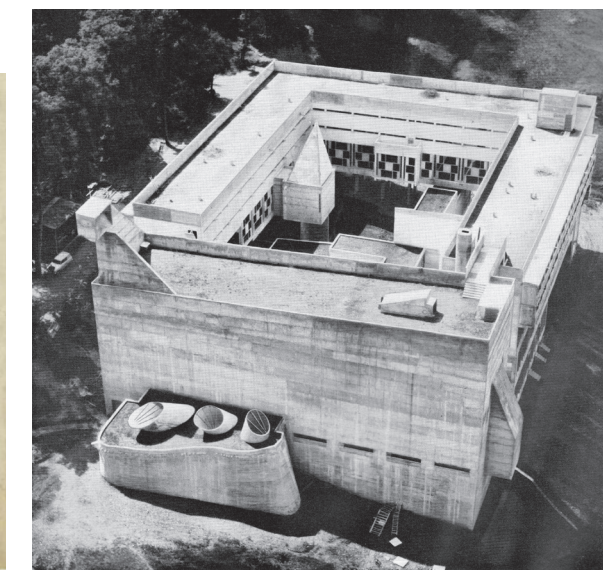
341.



342.

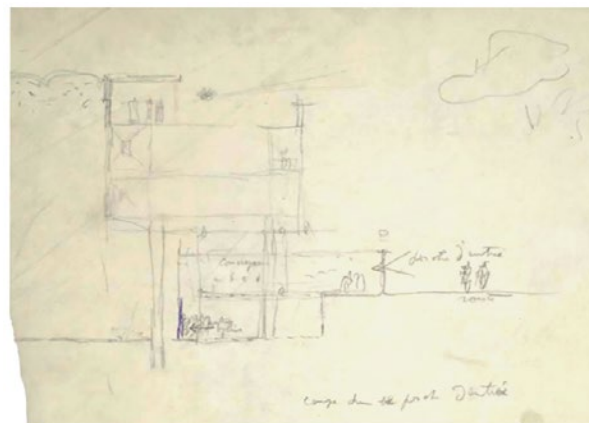


343.



344.





345.

impidiéndole al monje apreciar el entorno cercano al tiempo que le dirige al lejano hacia las copas de los árboles, la cima de las colinas y las delicias del cielo, el sol y las nubes, promoviendo con ello, un estado de concentración espiritual.

La posibilidad de acotar la vista mediante un elemento propiamente arquitectónico, a través de un límite continuo que expresa una clara voluntad de enlazar la mirada, impide al monje dispersar su mente ante la belleza del paisaje. “El universo de nuestros ojos reposa sobre un llano bordeado de horizonte. El rostro vuelto al cielo. Consideremos el espacio inconcebible hasta ahora incomprendido [...]”<sup>120</sup> El hombre ha perdido referencia con la tierra sobre la que se posa el convento, por tanto, establece una relación con aquello que se le ha develado, llevándolo a elevar la mirada, de modo que el religioso se encuentra contenido a modo de recinto en un espacio exterior, en donde la tierra ha desaparecido, al igual que la tierra para los navíos en el mar.

Le Corbusier ha establecido una paradoja al disponer sus elevados muros, “Creo que todos habéis estado en el tejado y habéis visto lo bonito que es. Es hermoso porque no se ve.”<sup>121</sup> Ha limitado las vistas panorámicas, vastas y según él, peligrosas para el meditativo religioso, una extrañeza que resulta no ser exclusiva en su trabajo para el programa conventual, haciéndolo igualmente en las Unidades de habitación, el palacio de Chandigarh, la terraza del ático Beistégui, entre otros, creando una realidad interior, alterando la percepción del hombre.

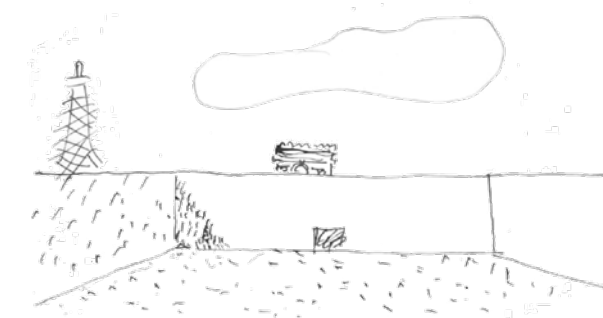
Esta idea de recinto elevado, está impregnado de sus aprendizajes de la Acrópolis de Atenas, que podríamos asociar a la célebre frase de Newton, “Si he logrado ver más lejos, ha sido porque he subido a los hombros de los gigantes”,<sup>122</sup> de igual modo, Le Corbusier reconoció ampliamente su deuda con los antiguos, como base de su pensamiento, aseverando: “los antiguos, mis únicos maestros”<sup>123</sup>.

120 “A.3 milieu” Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. Éditions Tériade, Paris, 1955, p. 29.

121 L'art sacré, «LE CORBUSIER Un couvent dominicain». L'art sacré, no 7-8, cap. «Entretien avec Le Corbusier»

122 Citado en una carta que Newton envió a Robert Hooke el 5 de febrero de 1675. Estas palabras son a su vez una cita de Bernardo de Chartres (s.XII).

123 Le Corbusier, *Le voyage d'Orient*. p.238



346.

345. Croquis con la relación visual desde la cubierta con el paisaje lejano. FLC F-1202 del 20/05/54. La galería cubierta será suprimida del proyecto.

346. Croquis de las vistas del paisaje lejano de la cubierta del apartamento Beistégui. 1930.

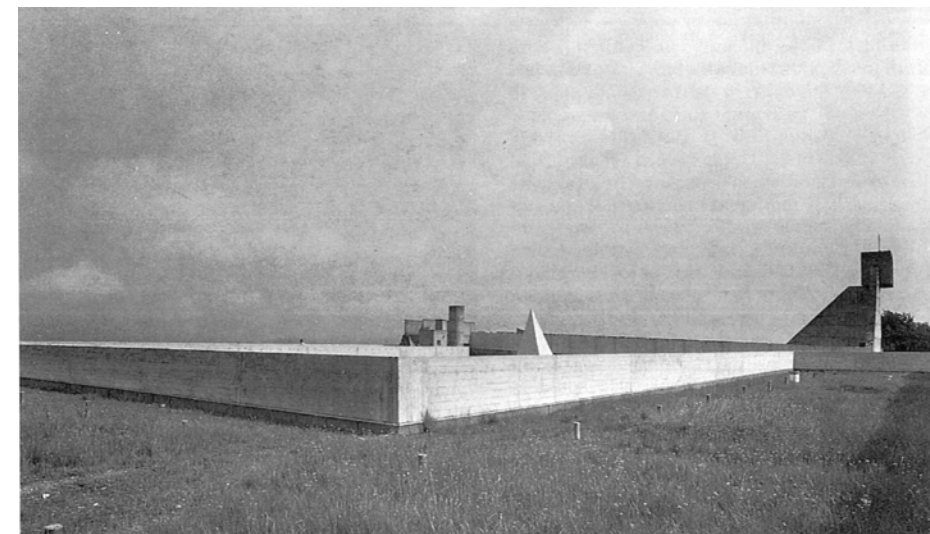
347. Terraza del convento de la Tourette con los elementos arquitectónicos que coronan las vistas.

348. Vista aérea de la terraza de la Unité de Marsella con sus volúmenes plásticos coronando la terraza.

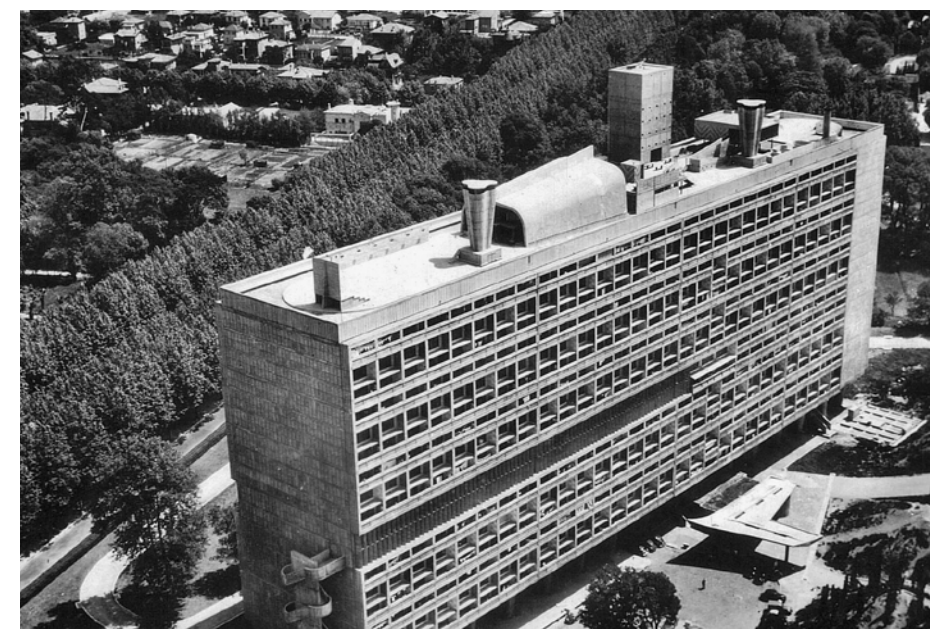
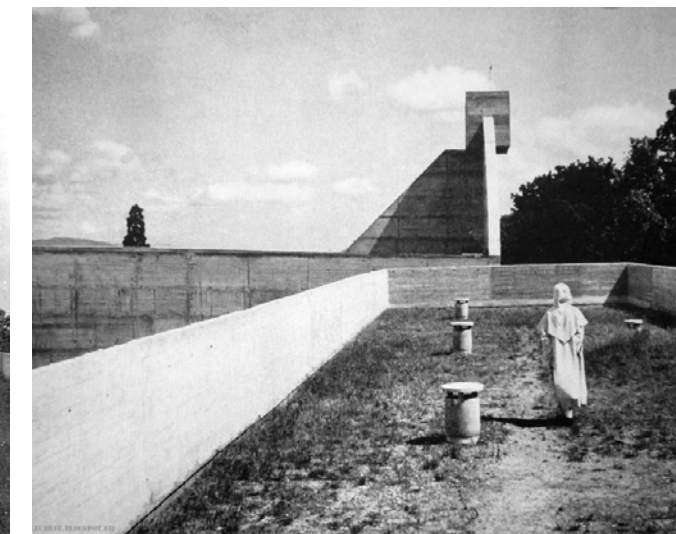
349. Monje deambulando en la terraza de la Tourette.

350. Multitud participando en un evento en la terraza de Marsella.

347.



349.



348.



350.





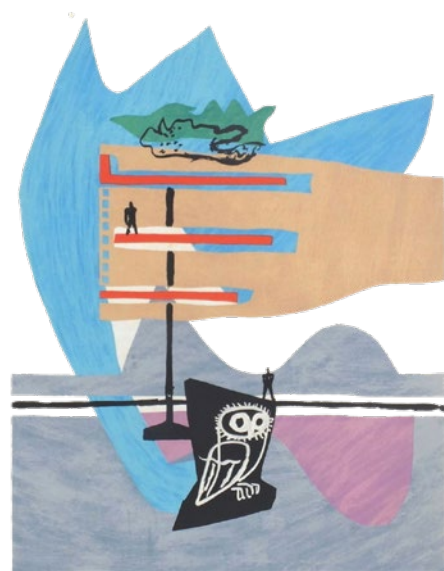
351.



352.



353.



354.

El arquitecto ofrece, a cambio en la terraza, la contemplación de sus plásticos volúmenes; si comparamos la terraza del convento de la Tourette con la de la *Unité d'habitation* de Marsella, entre la sobriedad del uno y en la rica heterogeneidad del otro, resultan ser dos espacios que comparten el mismo principio de recinto, sin embargo, con caracteres diferenciados, de modo que la terraza de Marsella es concebida como un espacio para la vida colectiva, donde converge deporte, ocio y cultura, toda una plaza urbana, mientras que en la Tourette se comprende como un espacio de carácter individual e introspectivo en un culto al espíritu.

Le Corbusier en la terraza de la Tourette ha creado un nuevo suelo en lo más alto. Ha duplicado el jardín al liberar la superficie natural elevando el edificio sobre *pilotis*, permitiendo que escurra libremente bajo este. Ha conseguido crear dos jardines de características opuestas, el inferior libre y el superior cerrado, el uno abierto a la finita horizontal y el otro a la vasta vertical del cielo. Sin embargo, ambos jardines poseen una característica común que es la presencia salvaje de la naturaleza, una imagen que recuerda igualmente, la terraza de la casa para sus padres frente al lago Lemán o la de su apartamento en el 24 de la *Rue Nungesser et Coli*, “el jardín en el techo tiene vida propia, a merced del sol, de las lluvias, de los vientos y de los pájaros.”<sup>124</sup>

La terraza en la Tourette ha adquirido una dimensión cósmica, una conexión con la bóveda celeste, es el hombre *de cara al cielo*. “La simple contemplación de la bóveda celeste basta para desencadenar una experiencia religiosa. El Cielo se revela como

<sup>124</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*. Éditions Girsberger, Zurich, 1954, p. 45.



355.

infinito, como trascendente. [...] De cara al cielo descubre a la vez la inconmensurabilidad divina y su propia situación en el Cosmos. El Cielo revela, por su propio modo de ser, la trascendencia, la fuerza, la eternidad. Existe de una forma absoluta, porque es elevado, infinito, eterno, poderoso.”<sup>125</sup> Pero este no es el único cielo que aprehende Le Corbusier. La litografía que hace el arquitecto para el *Poema del ángulo recto* puede desvelar otras pistas al igual que el texto que le acompaña:

Libre de trabas mejor que antes la casa de los hombres dueña de su forma se instala en la naturaleza entera en sí arreglándose en cualquier suelo abierta a los cuatro horizontes, presta su techumbre a la visita de las nubes o del azul o de las estrellas. Advertida mirad la Lechuza que ha venido por sí misma aquí a posarse sin que la hayan llamado.<sup>126</sup>

Le Corbusier habla de las nubes, pero también de las estrellas, el viaje vertical del ave nocturna -la lechuza-, lo que puede asociarse al paso de lo más profundo de la tierra en la cripta, con la noche y sus tres lunas eclipsadas, llena, roja y negra, flotando bajo el oscuro cielo, ascendiendo hacia la cubierta, cuyo recinto se halla inundado de la luz del día. Por tanto, el viaje a través de la Tourette puede entenderse como una ceremonia celeste del sol y la luna, una trascendente conexión con el cosmos, ambos, tierra y cielo, día y noche se reúnen en el convento de la Tourette. Por tanto, el ascenso a la cubierta, no representa una visita sino un viaje interior.

<sup>125</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*. Gallimard, 1965, p. 102

<sup>126</sup> Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. Éditions Tériade, Paris, 1955, pp. 58-60.



356.



357.

355. Monje deambulando en la terraza del convento junto al peto.

356. Fotografías de eclipses de luna.

357. Vista de los tres cañones de luz de la cripta en la Tourette. Fotografía tomada por la autora. (2019)

351. Cubierta de la Petit maison de Le Corbusier.

352. Cubierta del convento de la Tourette.

353. Suelo natural bajo los pilotis del convento de la Tourette.

354. Litografía de Le Corbusier en el poema del ángulo recto. B3 Estrit.



## Habitar lo más alto, en pausa o movimiento

Los intereses de ambos arquitectos por habitar las cubiertas, posiblemente se remonte a referencias náuticas, tan afamadas por Le Corbusier y que seguramente no fueron ajenas a Aalto, afrontados con una alta sensibilidad humanística. Para llegar a aquellas cubiertas, el camino es distinto, entre la continuidad de la amplia circulación principal en Paimio y la discontinuidad a través de una escalera menor, austera y angosta en la Tourette.

La presencia de ambos hombres en lo más alto surge de maneras opuestas, el uno como parte de la cura diaria de reposo y exposición a los rayos del sol y el aire fresco y para el otro, por su parte, la llegada responde a un momento de recompensa, pues podía llegar allí de vez en cuando para que no se convirtiera en una ruta de escape de su dura vida interior, lo que quiere decir que, en Paimio la cubierta surge como un lugar colectivo en donde se disponían hasta 120 enfermos en sus tumbonas, contrario a la Tourette donde subían ocasionalmente y en soledad.

Alvar Aalto por su parte, logra vincular a los pacientes íntimamente con la naturaleza y les permite lo que Le Corbusier deliberadamente negó en la suya, un vínculo visual con el paisaje inmediato. Además, mientras la terraza de la Tourette es concebida como un deambulatorio, siendo un espacio para el movimiento e interiorización, en el Sanatorio de Paimio, la cubierta era estrictamente para el reposo absoluto desde sus tumbonas, propinándoles un estado de recogimiento ante la inmensidad del paisaje.

Allí, el enfermo es protegido bajo un dosel, mientras que el religioso se halla a cielo abierto. Asimismo, la altura de los petos responde a la posición del hombre, en donde el bajo muro y su delicada barandilla están asociados al hombre estático y tumbado, al igual que su relación con el paisaje infinito del bosque, opuesto a los altos y sólidos muros a la altura un hombre de pie. De modo que ambos diseños de cubierta traducen dos formas opuestas de relacionarse con el paisaje, uno acercándose por negación y el otro por liberación y duplicación a través de los bajos macetos próximos al límite. Un paisaje artificial y controlado, frente a otro salvaje y libre que cubre toda la superficie del suelo.

Por último, ambas arquitecturas se encuentran íntimamente ligadas al hombre, que para Alvar Aalto representa la sinuosa línea horizontal, mientras que para Le Corbusier en la Tourette simboliza el ángulo recto.



358.



359.

358. Terraza del Sanatorio de Paimio. Fotografía tomada por la autora (2019)

359. Terraza del convento de la Tourette. Fotografía tomada por la autora (2019)

## CAPÍTULO 3

## EL AISLAMIENTO INDIVIDUAL



360.



## EL AISLAMIENTO INDIVIDUAL

El escenario primordial del espacio individual es la habitación, un recinto donde el individuo es él mismo y sobre el cual ambos arquitectos han reflexionado ampliamente. Tanto Aalto como Le Corbusier trabajan sobre el habitar mínimo y la habitación individual, buscando un equilibrio entre la colectividad y la individualidad, por lo cual ambas habitaciones no son autosuficientes y requieren de los espacios colectivos, sustentados en el pensamiento aristotélico de que el hombre es un ser social por naturaleza, lo que quiere decir que este se desarrolla en la coexistencia y que requiere de los demás. Por otra parte, la intimidad y el habitar en soledad no deben entenderse como un hecho indiscutible de la habitación ya que en la historia no siempre ha surgido de esta manera.

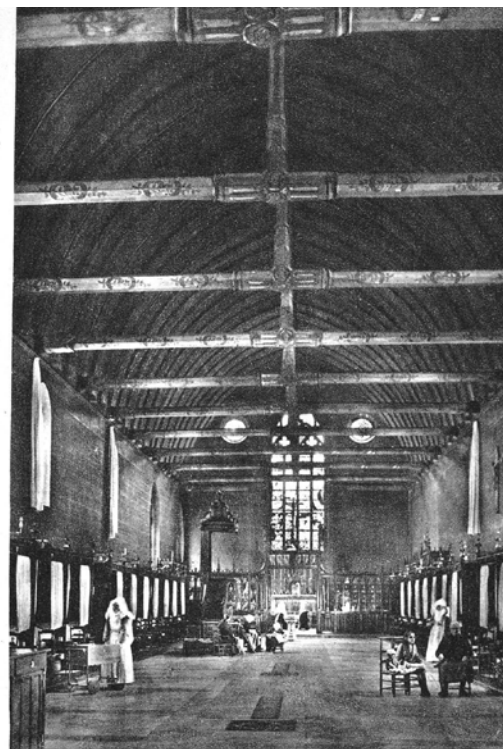
Alvar Aalto cambia de las salas de hospital donde se disponían una cantidad considerable de enfermos en un gran espacio abierto. Un ejemplo de éstas es el hospital Dieu, (Hôtel-Dieu de Notre-Dame des Fontenilles), en Tonnerre, construido en 1293, allí a pesar de ser salas de grandes dimensiones, las camas se disponían formando pequeñas alcobas con divisiones de madera y a través de una galería superior, se podía efectuar el control de los enfermos sin tener que entrar en su cubículo, aquella colectividad no solo responde a un asunto funcional sino también de control, sin embargo, Aalto comienza a pensar en el paciente y cómo otorgarle cierta autonomía a través de las habitaciones individuales, con lo que plantea el sanatorio a partir de las “células-tipo”, para proteger al individuo de la presión de la colectividad, frente a lo que el arquitecto argumentó: “sabemos que el colectivismo tiene sus ventajas, pero también puede ser perjudicial. Debemos encontrar una feliz vía intermedia entre el individualismo incondicional y la colectivización profunda.”<sup>127</sup>

Por otra parte, las reglas religiosas responden a una tradición milenaria y la forma de habitar de los monjes responde particularmente a la Orden a la cual pertenecen, por ejemplo, en las abadías cistercienses, los monjes realizan la mayoría de acciones en comunidad, incluso duermen cada uno en su cama individual en un mismo dormitorio ubicado según la Orden en el ala este, para estar más próximos al espacio de la iglesia.

A diferencia de los cistercienses, los cartujos realizan la mayoría de sus actividades de forma individual, como orar, dormir, comer, trabajar y leer desde el interior de su celda con unas dimensiones relativamente considerables, siendo apartamentos en sí mismos, donde además la Regla le prohíbe al cartujo salir de su celda salvo para las actividades establecidas, según las Costumbres de la cartuja: “El que habita la celda debe evitar con diligente solicitud no tener o admitir ocasiones de salida, excepto las que están establecidas para todos; más bien tenga la celda por necesaria para su salud y su vida, como el agua para los peces o el aprisco para las ovejas. Y cuanto más tiempo esté en ella, tanto más a gusto la habitará. Pero si se acostumbra a salir frecuentemente y por causas leves, pronto se le hará horrorosa”.<sup>128</sup> Al interior de las celdas de los cartujos ocurre casi todo y no necesita constantemente de la colectividad, por su parte, la orden dominica, a la cual responde el convento de la Tourette, no dispone de dormitorios sino de pequeñas celdas individuales donde pasan gran parte de su tiempo, sin embargo, estos realizan actividades en comunidad como orar, comer, estudiar y discutir los capítulos de la Regla, por tanto, en el convento de la Tourette, Le Corbusier logra desarrollar el binomio individual-colectivo.

Es al interior de las habitaciones en donde Aalto y Le Corbusier despliegan su sensibilidad hacia el hombre, humanizadas al más mínimo detalle y le dan amparo al sujeto moderno, no solo del exterior sino de la vida interior mediante el entendimiento de sus necesidades físicas y psicológicas.

Llegados a este punto, se exhibirá la habitación como una especie de viaje interior, como lo fue para Xavier de Maistre con su libro *Voyage autour de ma chambre* de 1794, partiendo de la agrupación de las habitaciones y del límite entre el corredor y el espacio privado, pasando a comprender las particularidades del hombre, el enfermo y el religioso y por tanto, de su punto de vista y la relación con el espacio, ya fuese desde su posición estática y horizontal o móvil y vertical, entre los ires y venires por los objetos reducidos a lo esencial que comprende cada uno de los espacios, para finalmente terminar en la ventana habitada como escenario de su tiempo y el amparo de sus anhelos.



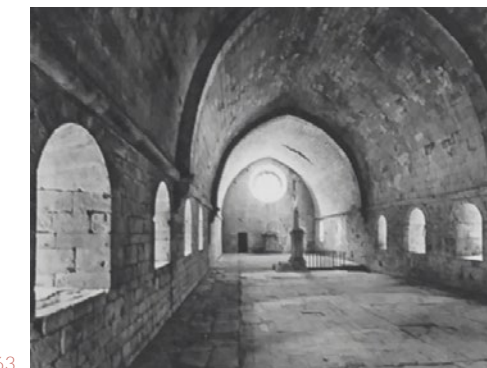
361.



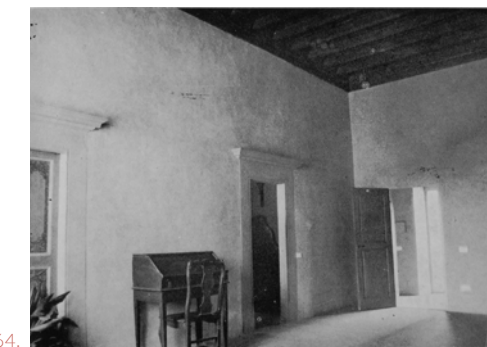
362.

360. Litografía de Le Corbusier “Petite confidences”. 1957.  
 361. Dormitorio del Hôtel-Dieu de Notre-dame des Fonenilles.  
 362. Habitación de pacientes del Sanatorio de Paimio.

<sup>127</sup> Alvar Aalto en «Entre humanismo y materialismo» Göran Schildt, op.cit., p. 249.



363.



364.



365.

363. Dormitorio de la abadía cisterciense de Sénanque.  
 364. Celda tipo de la Cartuja de Ema.  
 365. Celda del convento de la Tourette.

<sup>128</sup> Costumbres de la cartuja (cap.XXXI, no 1)



366.

## EL CORREDOR COMO ESPACIO DE ENCUENTRO

Pasada de la esfera colectiva, ambos hombres se dirigen a sus habitaciones, sin embargo, interesa en primera instancia saber cómo se agrupan las unidades individuales, la habitación del enfermo y la celda del religioso y ver los corredores más allá de su papel funcional como conector, aproximándose a estos a través de sus cualidades espaciales, táctiles y visuales. De modo que la forma en que Aalto y Le Corbusier desarrollan dichos espacios responde a las particularidades de los hombres que albergan, a sus condiciones físicas, psicológicas y espirituales, acompañando sus movimientos con el paisaje, en uno liberado y en el otro obstruido, de modo que el hombre continúa siendo el centro de su concepción. Por otra parte, interesa saber qué otras situaciones propician dichos corredores, antes de permitirse traspasar hacia su espacio individual.

367.



368.





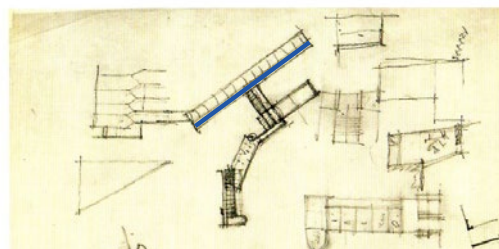
## El Sanatorio de Paimio

### Los corredores y el encuentro con *el otro*

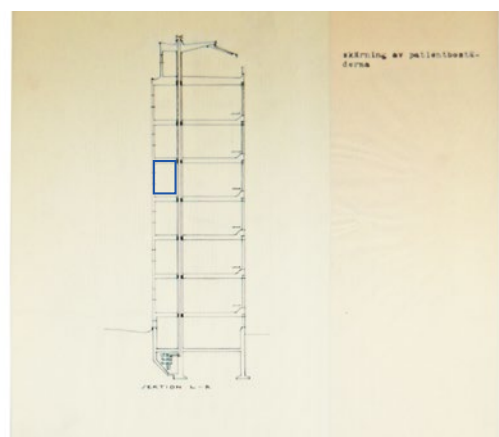
Alvar Aalto, desde el principio del concurso, había compuesto el programa del sanatorio a partir de volúmenes independientes articulados entre sí, sus seis piezas singulares albergan programas distintos y responden a diferentes orientaciones y a su situación exenta en el lugar. El pabellón principal (ala A), es el volumen más alto del conjunto con siete niveles y posee una configuración lineal. Asimismo, su orientación sur responde a la búsqueda de los rayos solares percibidos como curativos, en función de que las habitaciones de los pacientes pudieran recibir la luz de la mañana, la cual es más suave, y evitar así el deslumbramiento excesivo de los rayos del sol en las tardes. Dicha ala está configurada por la repetición del módulo de habitación como unidad base del proyecto y escenario de la mayor reflexión aaltiana, el hombre.

Aalto tenía clara, desde los primeros bocetos del concurso, la lógica distributiva del ala de las habitaciones, donde la conexión con el volumen de acceso, era centrada, lo que permitía acortar la circulación y no tener un recorrido de 80 metros para ir hacia la habitación más alejada. Igualmente, se evidencia su temprana decisión de disponer las habitaciones con una estructura de peine, es decir, una contigua a la otra. Por otra parte, el pasillo que une las habitaciones, está orientado hacia el norte, dando mayor prelación al soleamiento de las habitaciones de los pacientes.

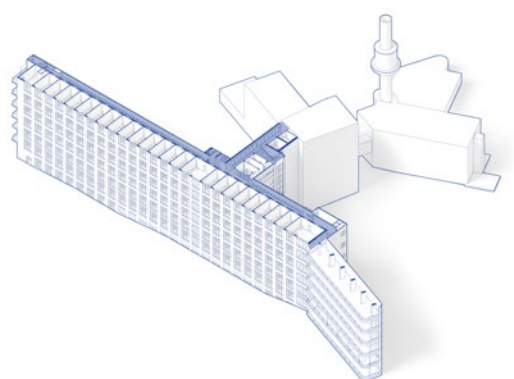
La acomodación de los enfermos, dispuestos todos en un bloque compacto, como renuncia a un sistema de pabellones, se hacía en el sentido vertical del mismo, separando a los pacientes por género, ubicando a los hombres en los niveles pares y las mujeres en los impares. A su vez, la estratificación respondía al estado de salud, donde los pacientes más sanos se ubicaban en los niveles más próximos a la terraza del último piso, mientras que los más vulnerables físicamente, en niveles interiores y tomaban la cura del sol desde los solárium dispuestos al final del pasillo de cada nivel. En los planos del concurso, el remate del bloque de habitaciones hacia el costado oeste, era un plano cerrado, producto de la repetición del mismo módulo, sin embargo, al costado este ya estaba planteada la yuxtaposición del ala girada de los solárium.



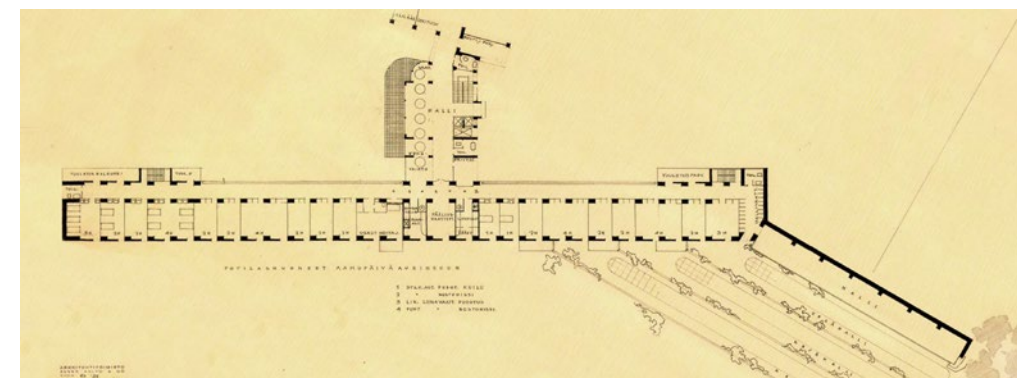
369.



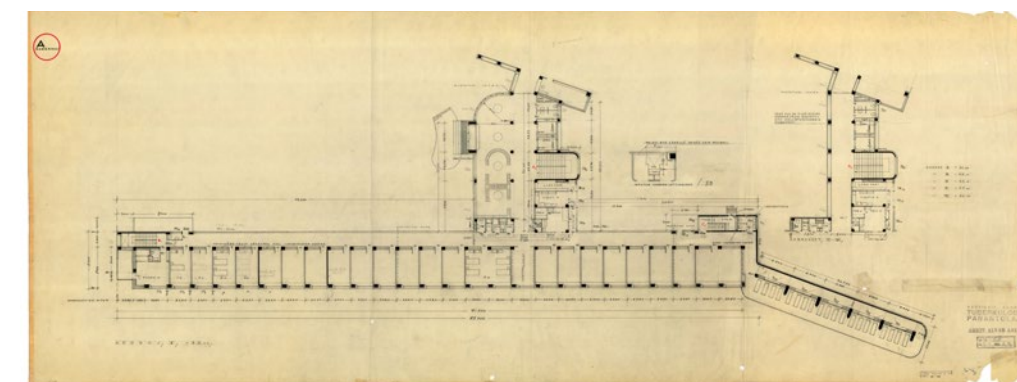
370.



371.



372.



373.

Antón Capitel, introduce una reflexión fundamental acerca del trabajo de Aalto y la resolución de la agrupación en un bloque lineal producto de la repetición de un elemento y la solución del remate.

“En este pabellón quedó expresivamente puesto de relieve uno de los problemas principales: el de terminar el cuerpo lineal, dándole una forma de cierre y remate sin que éste sea un corte esquemático o un brusco final. Para ello, el hastial se resolvió acudiendo a una abstracta figuración obtenida desde la expresión de la estructura, -cuyo pórtico permite dibujar felizmente esta difícil fachada matizando así el final arbitrario que la línea sufre.”<sup>129</sup>

<sup>129</sup> Anton Capitel, «Alvar Aalto, el maestro de la modernidad renovada», en *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*. Summa Artis, Madrid, 1996, pp. 249-250.

366. Litografía de Le Corbusier. "Unité". 1963.

367. Corredor de habitaciones del Sanatorio de Paimio.

368. Corredor de habitaciones del Convento de la Tourette.

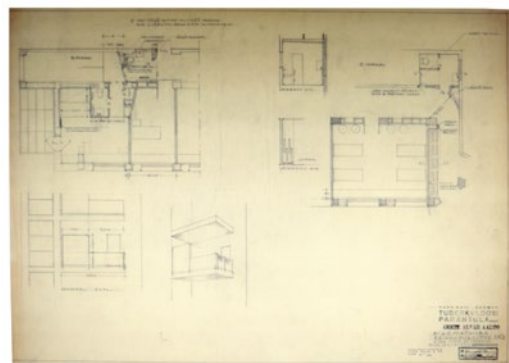
369. Primeros croquis del concurso. AAM 50-641.

370. Sección transversal del ala A. AAM 50-368.

371. Esquema de corredor de las habitaciones. Elaborado por la autora.

372. Planta del primer nivel del ala A y el hall. 1928. AAM 50-25.

373. Planta de desarrollo del proyecto del primer nivel del ala A y hall. 1929 AAM 50-59.



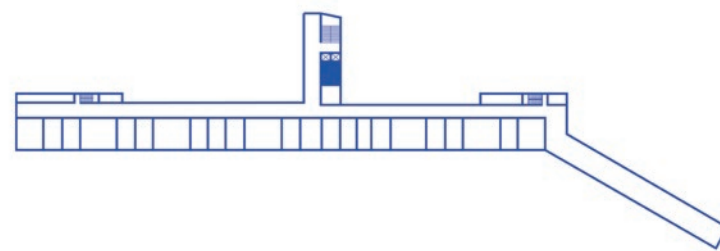
374.



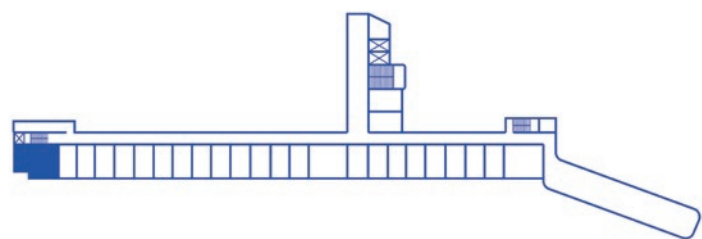
375.

374. Detalle apartamento de enfermera de piso y remate del corredor hacia los solárium. AAM 50-330.

375. Vista del remate del ala A. AAM 50-003-055.  
376. Esquema disposición enfermera de piso. 1928.  
377. Esquema disposición enfermera de piso. 1929.



376.



377.

En el proyecto, luego de ganado el concurso, los arquitectos fueron resolviendo cuestiones que les preocupaban, como la resolución de los límites, implementando en las esquinas un elemento singular y a su vez plástico.

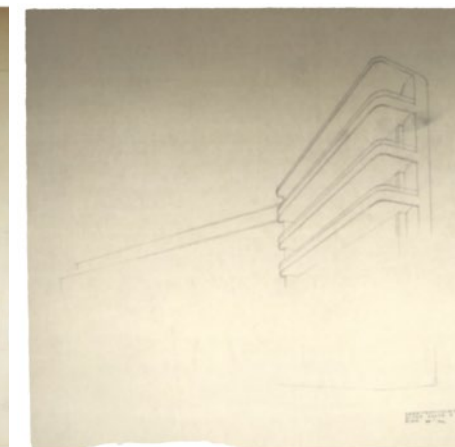
Hacer que la enfermera de sala viviera en el edificio principal fue una cuestión fundamental desde la etapa de planificación del proyecto, cuya presencia cumplía un rol de monitoreo.

Aalto en los planos del concurso, había dispuesto la habitación de la enfermera de piso inmediato a la enfermería, apenas se accedía al ala de los pacientes, sin embargo, por recomendaciones de los médicos fue cambiada de posición, con el fin de garantizar la separación entre el personal y los enfermos y con ello, evitar las infecciones cruzadas.

Con este cambio surge una singularidad que le otorga un nuevo lenguaje al extremo oeste, disponiendo al final del pasillo del ala A el apartamento para la enfermera de sala en cada nivel, de modo que, un problema funcional, da paso a una solución formal, permitiendo separar los profesionales de la salud del



378.

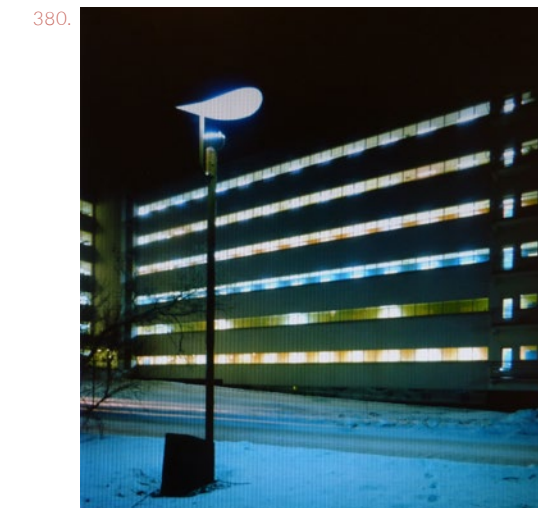


379.

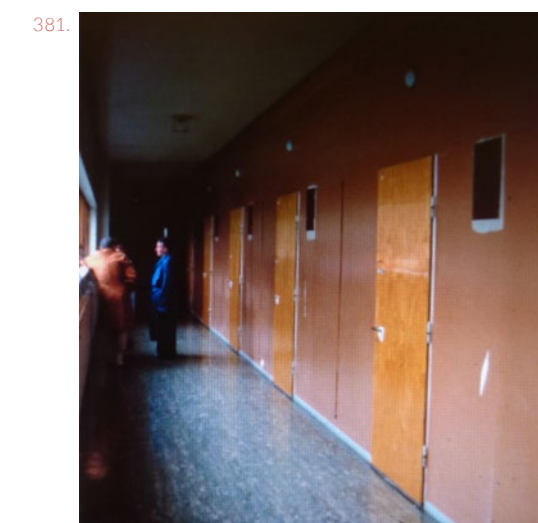
infectado y garantizando tanto la individualidad como su propia circulación, al disponer un ascensor y una escalera al final del volumen solo para el personal, lo que genera una imagen maquinista y moderna al edificio, recordando además, que por la época en que se construye el Sanatorio de Paimio, los ascensores estaban poco extendidos en Finlandia.

Cabe recordar que los corredores no eran solo lugares de conexión, sino también lugares de contacto entre los enfermos y el paso del personal de salud. Estos pasillos de 2m de ancho por 3m de alto generaban una sensación de individualidad que enriquecía el entorno cotidiano al estar pintada la pared norte de cada pasillo de un color diferente en tonos vibrantes, verde, azul, ocre y naranja y la pared opuesta, donde se ubica la ventana, en color blanco, formando la imagen a través de los vanos desde el exterior, en contraste con el plano blanco de tiras de luz de distintos colores, eliminando a su vez el aire de estandarización.

Además, En los corredores el movimiento constituye una unidad de la experiencia arquitectónica, allí el enfermo se desplaza a paso lento por los



380.



381.

378. Remate del ala costado oeste. Balcones de enfermeras y ascensor del personal. AAM 50-111.

379. Remate ala A. costado este con los solárium. AAM 50-110

380. Vista exterior de los corredores.

381. Vista interior de uno de los corredores de pacientes.





382.



383.



384.



385.

382. Vista del corredor y la relación con el paisaje. AAM 50-003-328.

383. Visual del paisaje lejano y el ala B.

384. Mecanismo de las ventanas de los corredores.

385. Visual del ala B y el acceso desde un nivel inferior.

suelos de linóleo originalmente de color verde, y su movimiento es acompañado siempre por el paisaje a través de la gran ventana que recorre casi la totalidad de la longitud del muro norte. Además, la ventana alargada y la fachada libre responden a un lenguaje moderno y dan una impresión de liviandad y de un muro ingrátido, logrando a su vez, que el espacio se inunde de luz, igualmente, su paso era acompañado por el calor que emiten los radiadores ubicados en la parte inferior de las ventanas.

El movimiento del enfermo desde el corredor, es acogido y orientado mediante las percepciones visuales que abarca la inmensidad del paisaje a través de la ventana horizontal, sin embargo, también se tiene una relación visual con el patio de acceso, en tanto, se relaciona con el paisaje lejano en los niveles más altos y con el patio de acceso en los más bajos, haciéndole parte de su cotidianidad y volviéndole espectador del fluir de las personas que ingresan y salen del sanatorio.

El paciente desde el corredor ha traspasado su mirada y su mente a través del cristal sin moverse o salir del edificio, al tiempo que ha recorrido la distancia y vuelto sobre sí, para, finalmente, buscar traspasar físicamente el espacio al dirigirse a su habitación para cruzar la puerta allegándose mediante su mano. Frente a dicha relación de los sentidos, podemos emplear unas palabras de Pallasmaa:

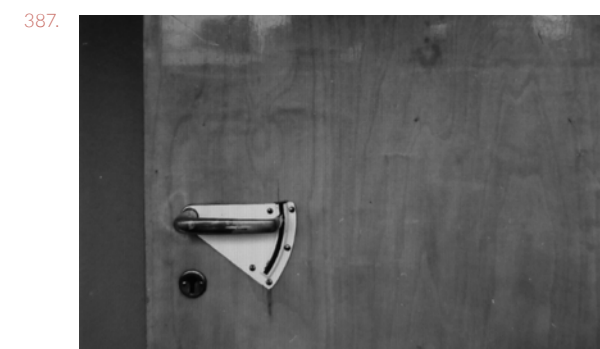
*El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia.*<sup>130</sup>

Así, el enfermo sujeta la manija aproximándose al espacio táctil, un detalle cuidadosamente pensado por el arquitecto, el hombre se ha encontrado con el material pensado desde su relación manual y diseñado de tal manera que las mangas de la ropa no quedarán enganchadas en la manija, para finalmente penetrar en su esfera o su espacio del yo.

<sup>130</sup> Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p. 57.



386.



387.



388.

386. Personal en el corredor de las habitaciones. AAM 50-003-330

387. Manita de la puerta de los pacientes. AAM akk-17-10.

388. Paciente en la puerta de su habitación y fuera el personal.

### El Convento de la Tourette. Los corredores, un movimiento interior y el encuentro con el yo

Los primeros planos realizados por el colaborador Xenakis corresponden a la intención germinal de Le Corbusier “Tomemos la base en lo alto, la horizontal del edificio en la parte superior, que compondrá con el horizonte. Y desde esta horizontal en lo alto mediremos todo desde allí y llegaremos al suelo en el momento en que lo toquemos”.<sup>131</sup> El edificio se comienza a desarrollar a partir de los niveles superiores que albergan las habitaciones de los monjes y desde allí se determina su curso en descenso, con la habitación como base. Le Corbusier ubica las habitaciones en una posición privilegiada, a suficiente distancia para garantizar el aislamiento que le otorga intimidad al monje.

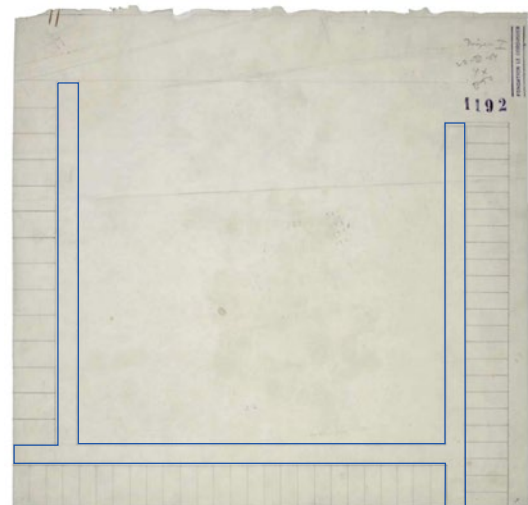
Xenakis comienza a ubicar el número de celdas solicitado por la comunidad dominica al estudio de la *Rue de Sèvres* “alojar un centenar de religiosos y procurarles silencio”,<sup>132</sup> disponiéndolos en el volumen en U, cuyo cuarto lado del esquema claustal es completado por la iglesia. Sin embargo, Le Corbusier transforma el modelo de claustro cerrado, al determinar la separación del volumen de la iglesia del resto del programa, aun así, en las primeras plantas dibujadas por el colaborador, se evidencia un titubeo frente a distorsionar la imagen hermética del claustro y mantiene la unión de los dos cuerpos que posteriormente terminan por separarse completamente.

La regla de la orden de San Agustín establece que el espacio eclesial debe tener separados a los hermanos y a los padres pertenecientes a la orden por un lado y a los hermanos novicios o conversos por otro.<sup>133</sup> La distribución en planta de los monjes, depende de su antigüedad e importancia dentro de la comunidad, así, los hermanos conversos se ubican en el ala este junto con los hermanos estudiantes, siendo el grupo más numeroso que se despliega hasta el ala sur, mientras que en el ala oeste se encuentran los padres profesores, de

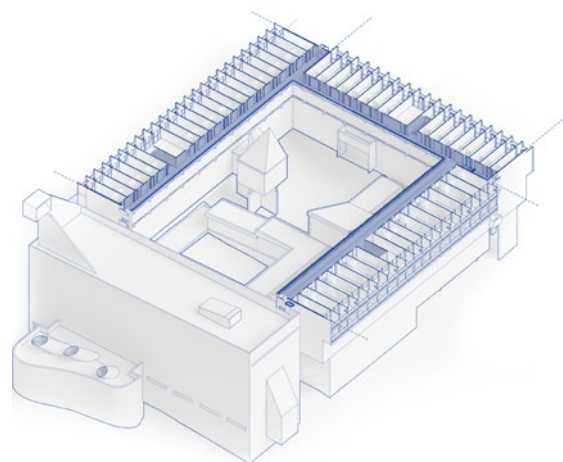
131 “Prenons l'assiette en haut, à l'horizontale du bâtiment au sommet, laquelle composera avec l'horizon. Et à partir de cette horizontale au sommet on mesurera toute chose depuis là et on atteindra le sol au moment où on le touchera.” «Entretien avec Le Corbusier» publicanda en, «LE CORBUSIER, Un couvent dominicain». *L'art sacré*, no 7-8, p. 6.

132 “Pourquoi Le Corbusier”. Fr A. Ledeur. Publicado en *Un couvent de Le Corbusier*. Les éditions de Minuit. Paris, 1961. p.18.

133 Estos monjes recién se han incorporado a la orden y están en “período de prueba”, pendiente de hacer los votos de obediencia a las reglas, realizados tras un año de residir en la Comunidad.



389.



390.

389. Estudio de distribución de las celdas de los monjes en el volumen en U. FLC 1192 del 22/03/54.

390. Esquema de agrupación de las celdas de los monjes. Elaborado por la autora.

modo que el movimiento del monje no solo depende de su desplazamiento sino también metafóricamente del crecimiento dentro de la orden, además, desde el comienzo del planteamiento del proyecto, la separación entre los grupos fue establecida al tener cada uno su propio núcleo de circulación e incluso, se diseñaron unas pantallas metálicas (*clôture mobile*) que obstruían los pasillos para finalmente separar los tres grupos de monjes, éstos fueron retirados en el año de 1968.

Aunque resulte paradójico, Le Corbusier ha transformado una vez más el modelo claustal, incluso se podría decir que en la Tourette no hay un claustro –o al menos no en el sentido estricto–. El arquitecto ha alterado la forma en que se circula alrededor del patio por medio de galerías y en cambio, ha dejado la naturaleza escurrir bajo el edificio elevado sobre *pilotis*, sustituyendo así, el circular perimetralmente en torno al claustro, por unos corredores elevados en forma de cruz que flotan sobre el suelo natural. Por tanto, Le Corbusier ha vaciado el patio dejándolo sin suelo circulable, de ahí que los espacios en los que verdaderamente se circula siempre en torno al vacío son: en lo alto del edificio y en los corredores de las habitaciones, aunque en estos interrumpidos al no haber continuidad en el volumen en U, hecho que se permite solo en la cubierta mediante el puente elevado.

393.



394.



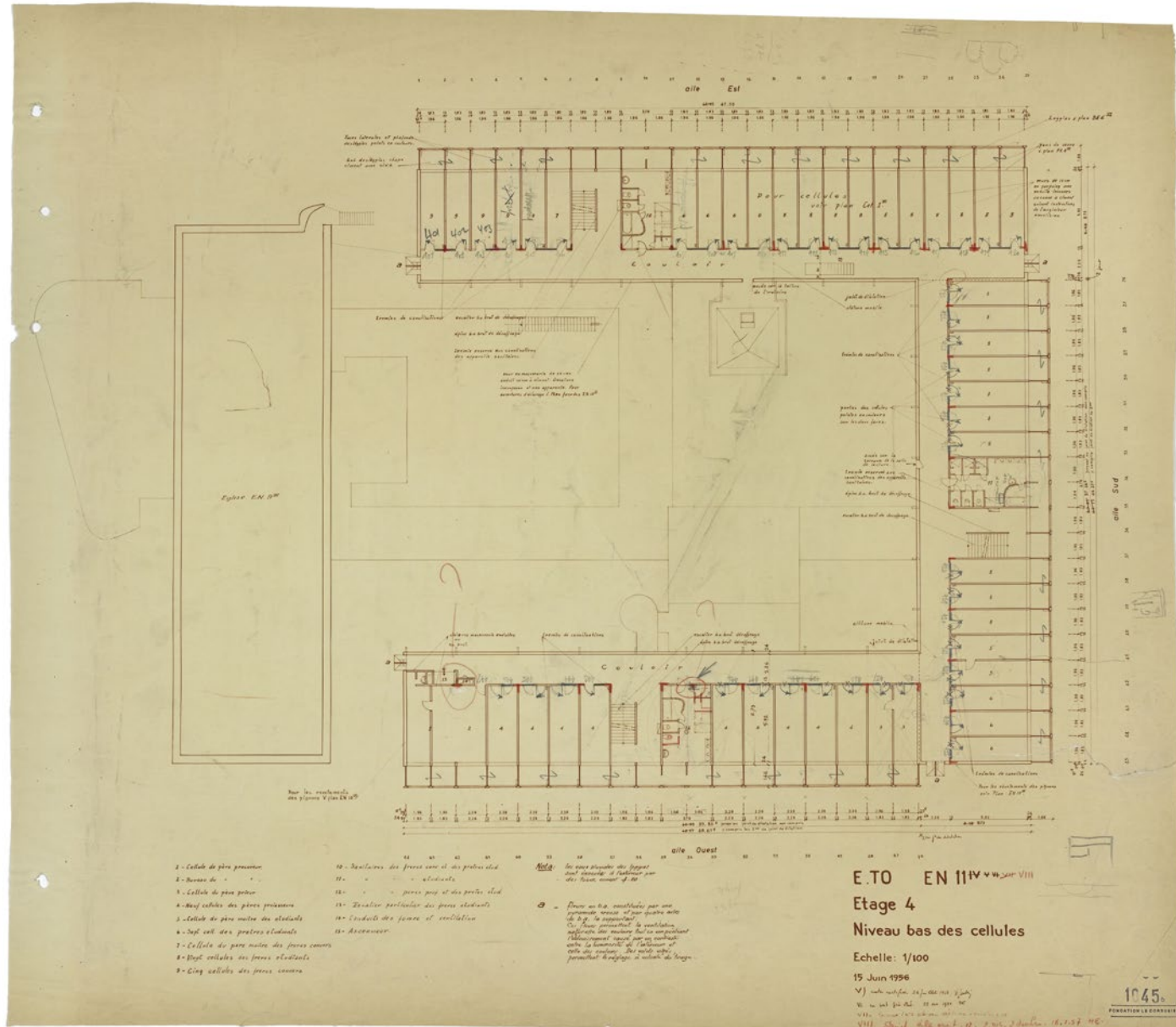
391.



392.

391. Corredor clausurado por la “clôture mobile”.
392. Esquema de separación de los tres grupos de monjes por las clausuras móviles. Elaborado por la autora.
393. Claustro de la abadía de Thoronet con las galerías perimetrales.
394. Claustro del convento de la Tourette con la circulación en cruz.





395.



396.



397.



398.

Las habitaciones de los monjes se agrupan en forma de esvástica ligadas por un corredor volcado hacia el interior del claustro y es mediante aquella disposición que se logra liberar en las tres alas uno de los extremos finales del pasillo. Frente a un remate como tensión del movimiento, podríamos usar una frase de Bruno Zevi.

[...]Instintivamente nos adaptamos a los espacios en que estamos, nos proyectamos con ellos, los llenamos idealmente con nuestros movimientos. [...] Exigimos además, algo que cierre y concluya el movimiento, por ejemplo, una ventana o un altar. Un muro liso que sería una terminación inofensiva si se trata de un espacio simétrico, sencillamente porque un movimiento sin motivo y que no conduce a un punto culminante, contradice nuestros impulsos físicos: no es humano.<sup>134</sup>

En esta liberación del muro al finalizar cada ala, Le Corbusier introduce su culmen, una ventana, la “flor de hormigón”,<sup>135</sup> que establece una tensión casi inconsciente de movimiento, un foco de luz que refuerza la idea de aislamiento al obstruir la vista hacia el paisaje exterior que constituye un elemento ambiguo que está abierto y cerrado al

134 Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura: Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Editorial Poseidon, Barcelona, 1991, p. 147.

135 *Las fleur de béton*, representan un símbolo abstracto que, desde el exterior, según Josep Quetglas, “llevan la memoria hacia las cabezas de las reses sacrificadas a los dioses y colgadas de las paredes de los templos griegos”. En Oiza, Oteiza. Línea de defensa en Altzuza. Josep Quetglas, Guillermo Zuaznabar, Fernando Marzá. Colegio de arquitectos de Catalunya. Barcelona, pp. 96-97

395. Planta del nivel 4. FLC 01045B del 15/06/56.  
396. Monje en el corredor con *fleur de béton* al fondo.  
397. Detalle *fleur de béton*.  
398. Vista exterior de las *fleurs de béton*. FLC L1(7)28.

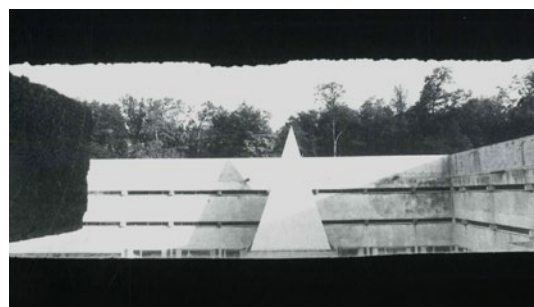




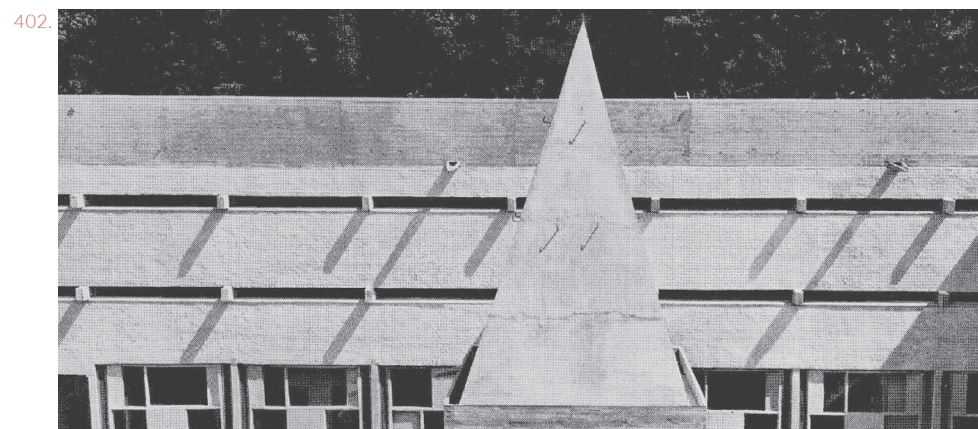
399.



400.



401.



402.

mismo tiempo, permitiendo entrar cierta cantidad de luz, a la vez que le impide al monje escurrir la mirada. Este artificio es concebido exclusivamente para el paso de la luz, ya que se encuentra obstruido por una tapa de hormigón inclinada, lo que constituye una trampa a la mirada. En realidad, si la ventana no estuviera obstruida, la luz deslumbraría al monje, perdiéndose el efecto de hacerlo volver sobre sí mismo.

Por otra parte, es importante desligarse del extremo funcional y pensar los corredores en relación al cuerpo, a la impresión física del espacio sobre el hombre, la mano que busca, los pies que se deslizan y la vista que encuentra.

Le Corbusier hablaba acerca de una enseñanza de la arquitectura árabe donde dice: "Se puede apreciar caminando, con el pie; es caminando, moviéndose, como vemos el desarrollo de los órdenes de la arquitectura."<sup>136</sup> Para los monjes caminar no es simplemente desplazarse, ellos deambulan diariamente en actitud contemplativa por los corredores de las habitaciones, orando o leyendo en un acto introspectivo, lenta y silenciosamente por el complejo de rudo hormigón, puro y sin ornamentos, el cual hace resonancia de lo esencial y de una agitada sensibilidad que recorre el cuerpo en una intensa efusión de una vida interior.

<sup>136</sup> "Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture." En Le Corbusier y Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète*, vol 2. 1929-1934. Les Éditions d'architecture Zurich, p.24.

El escritor y filósofo suizo J. Rousseau, decía "[...] yo no puedo meditar sino andando; tan pronto me detengo, dejo de pensar y mi cabeza no marcha más que con los pies".<sup>137</sup> Por consiguiente, se podría decir que es el movimiento y no solo lo estático lo que constituye un aspecto inherente de la meditación.

Este corredor de sección cuadrada de 2,26m por 2,26m, –dimensiones del Modulor, del hombre con los brazos extendidos– es acompañado de una ranura luminosa, la transformación de la ventana alargada de Le Corbusier, instalada estrictamente a la altura del ángulo de visión del hombre a 1,42m y con solo 33 cm de altura, allí, el arquitecto restringe la inminente relación visual, a través de una estrecha cinta de luz volcada hacia el interior del claustro, un vano interrumpido mediante un ritmo por pequeños rectángulos de hormigón que sobresalen dispuestos en el límite entre el adentro y el afuera, los cuales limitan parte de la vista del caminante al estar transversales al vacío, forzando al monje a volver sobre sí mismo y reforzando la sensación de concentración, además, estos artificios vistos desde el exterior, dinamizan la fachada al proyectar, animados por el sol un juego de sombras sobre el blanco plano.

Los vanos de los corredores, más que establecer una relación con el paisaje, definen cualquier mirada del religioso, permitiéndole elegir entre ver o no, al tiempo que recorta la luz y el paisaje, acompañándolo en su paso de meditación y sin embargo, cuando decide discurrir la mirada, lo hace hacia el interior del claustro para apreciar el vacío coronado por los elementos que el mismo arquitecto ha dispuesto.

Por otra parte, los corredores se podrían considerar más que un espacio de distribución para las celdas, como un escenario de interiorización y de la conciencia en un viaje interior. Aquel suelo de los corredores, en un solado de resina de color verde cálido, constituye la extensión del espacio privado de las celdas con el mismo acabado, mientras que, en el resto del convento, el suelo conserva el acabado de hormigón. Ahora solo la puerta le separa de su espacio individual, contigua al aereador –un vano de piso a techo–. De modo que, en aquel límite no solo traspasa el cuerpo sino también la mirada.

<sup>137</sup> Rousseau J. (1959) Confessions, en *Œuvres complètes*, p. 410



403.



404.



405.

403. Corredor del ala este del nivel 4. Fotografía tomada por la autora. (2019)

404. Vista de la puerta y los aereadores de las habitaciones. FLC L1(8)33.

405. Monjes en el corredor, leyendo mientras camina acompañado de franja de luz.

399. Monje deambulando en el corredor.

400. Vista del interior del claustro desde el ala sur.

401. Vista del interior del claustro desde el ala este.

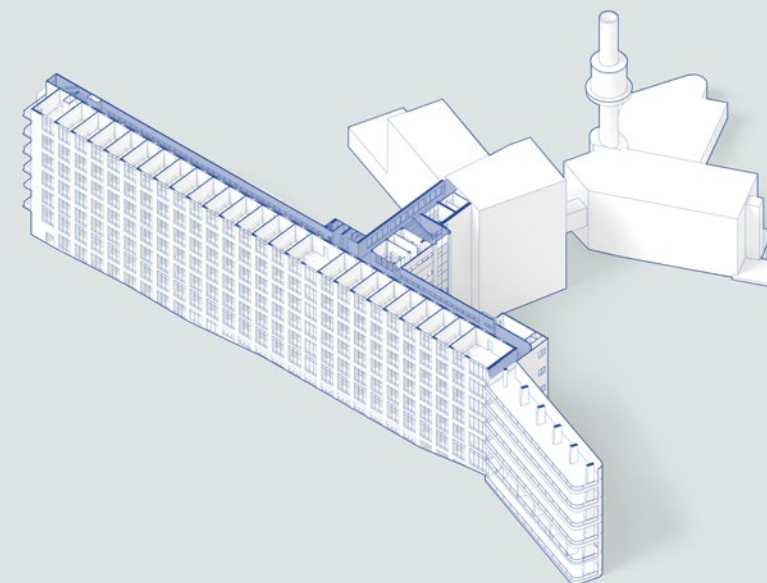
402. Vista del juego de sombras producidas por los terrones de azúcar sobre la fachada del ala este.



## El corredor de las habitaciones, un encuentro con el otro y con el yo

Las reflexiones en torno a la agrupación en ambos proyectos, estuvieron íntimamente ligadas a la biología, de una configuración a partir de la célula-tipo y su agrupación como un organismo, ambos asociados a un proceso de creación natural como un problema de “organización biológica”. Al igual que Le Corbusier, Aalto basó parte de su esfuerzo en idear una unidad base para el crecimiento en masa y cómo se articulaba la relación entre estos, sin dejar de lado la relación con el hombre. Ambos arquitectos, preocupados por el desarrollo en altura, establecen la base de su disposición, en caso de Aalto recurriendo a la separación programática por bloques, mientras que Le Corbusier conserva el esquema unitario de claustro y ubica la zona habitacional en los dos niveles superiores, y es a través del corredor que articulan las distintas unidades. Sin embargo, la distribución de las habitaciones de los hombres, respondía a distintas variables, como el soleamiento, las vistas y el control. Ya fuese distribuido vertical u horizontalmente, nada fue dejado al azar, de modo que la voluntad de separación o encuentro fueron parte importante de los proyectos.

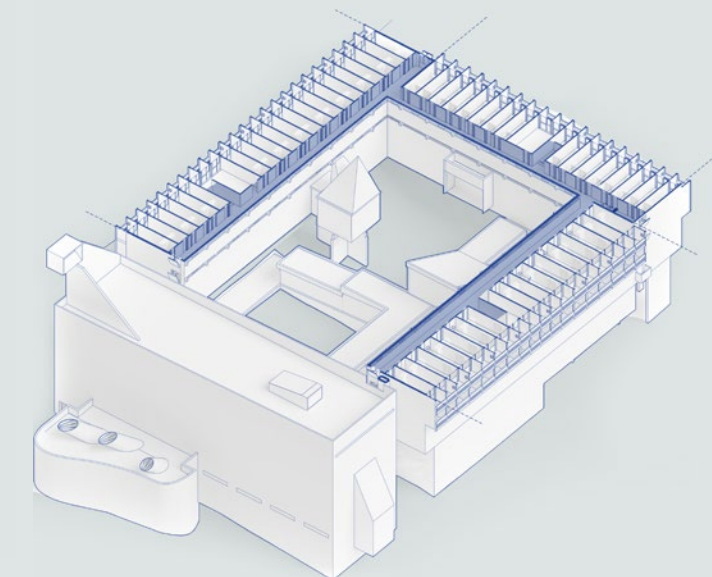
Ambos recorridos para llegar a las habitaciones comparten una reflexión incipiente con el hombre y su paso para develar y comprender la arquitectura tras la consciencia de su condición corporal, táctil y visual. La relación con el paisaje y la luz siempre acompañan el recorrido y su relación con el exterior se hace evidente, aunque tratado de maneras distintas. Aalto busca por medio de su ventana alargada de casi la totalidad del pasillo, establecer una relación estrecha con el paisaje lejano y conectar al enfermo con el exterior, mientras que Le Corbusier transforma uno de sus puntos de la arquitectura moderna y en vez de develar el paisaje, lo recorta y limita a través de unos artificios conocidos como los “terrones de azúcar”, de modo que, el uno busca una liberación visual mientras el otro la obstruye. Así, los corredores no solo se convierten en rutas de paso, sino que adquieren otras condiciones como perderse en el paisaje o deambular, entre el encuentro con el otro o el regreso sobre sí mismo. Finalmente, resta traspasar la puerta como límite entre lo público y lo privado, es decir, entre el espacio de todos y el espacio del yo, la habitación.



406.

406. Esquema de circulación tipo de las habitaciones en el ala A del Sanatorio.

Elaborado por la autora.



407.

407. Esquema de circulación tipo de las habitaciones del Convento.

Elaborado por la autora.

### El enfermo horizontal y el monje vertical

Una vez dentro de las habitaciones, es preciso analizarlas más que como un espacio de ciertas dimensiones, a través del hombre que las habita y del mobiliario que poseen, pero sobre todo, de la posición de los cuerpos de estos hombres en el espacio, aproximándose a partir de sus condiciones, el uno debilitado y el otro en medio de su lucha interior, asimismo, profundizando en su percepción distanciada por sus particularidades hacia el espacio táctil, dimensional y visual por medio de sus posiciones, movimientos y puntos de vista, buscando comprender cómo los arquitectos, Aalto y Le Corbusier, les confieren a estos dos hombres, claves del diseño, el cobijo de su espacio individual.



## LA POSTURA DEL HOMBRE EN LA HABITACIÓN

409.



410.





## El sanatorio de Paimio

### El enfermo en posición horizontal

“La arquitectura no es una ciencia, [...] su esencia nunca puede ser estrictamente analítica, siempre habrá algo de instinto y arte en la investigación arquitectónica.”<sup>138</sup> Esta es una reflexión que Alvar Aalto desarrolla en su indagación de la humanización de la arquitectura a través de la colaboración con la medicina y es en el diseño especialmente de la habitación del enfermo, donde aborda con tal detenimiento la búsqueda del bienestar del *pequeño hombre*, esta vez frágil y enfermo desde un punto de vista físico y psicológico.

En la habitación de los pacientes el arquitecto experimenta, al igual que lo hace la medicina, para obtener respuestas que le ayuden a guiar su trabajo, así lo explica el arquitecto:

Los científicos muchas veces utilizan formas exageradas en el análisis para obtener resultados más claros y visibles —las bacterias se tiñen, etc. Los mismos métodos pueden igualmente adoptarse en arquitectura. [...] Para examinar cómo reaccionan los seres humanos ante las formas y la construcción, resulta útil para nuestro experimento emplear sobre todo personas sensibles, como los pacientes de un sanatorio.<sup>139</sup>

Así, la habitación de Paimio parte del hombre y no de una representación abstracta de un habitar. Esta se ajusta a sus necesidades, su condición física y su alteración psicológica. Es preciso tener en cuenta que el tratamiento de la tuberculosis se basaba para aquella época en curas de reposo, helioterapia y en una alimentación saludable, por tanto, es comprensible que a la habitación le fueran relegadas pocas funciones médicas, sin embargo, cabe cuestionarse de qué mecanismos arquitectónicos se vale el arquitecto para aportar a la recuperación del paciente mediante la habitación concebida como un “instrumento de cura”.

La habitación del enfermo se ajusta a las necesidades del hombre y no le vuelve esclavo de esta, el interés de Aalto se dirige de sus debilidades, particularidades, alteraciones y, además, fuertemente a su condición horizontal. Por su parte, aquella premisa del hombre como base para el diseño de un hospital, la refleja Le Corbusier cuando diseña el hospital de Venecia donde defendió:

<sup>138</sup> «La humanización de la arquitectura» Göran Schildt, *ibid.*, p. 143.

<sup>139</sup> *Idem.*

[...] Un hospital es una casa del hombre, como el alojamiento es también una casa del hombre. La clave es el hombre: su estatura (altura), el andar (la extensión), su ojo (su punto de vista), su mano, hermana del oído. Todo el psiquismo está ahí reunido, en total contacto. Así se presenta el problema. La felicidad es un tema de armonía.<sup>140</sup>

De tal manera, se evidencian las motivaciones por parte de ambos arquitectos de partir desde el enfermo, siendo la arquitectura la resultante de las condiciones del hombre y no el hombre quien se adapta a unas formas arquitectónicas *a priori*. Aalto traduce en la habitación su experiencia alterada por la enfermedad y desarrolla cada detalle, desde el contacto del mismo con el espacio a través del color, la calefacción, la luz y el sonido. El hombre enfermo se halla vulnerable y con los sentidos agudizados, cuya condición acentúa su conciencia corpórea y Thomas Mann lo sintetiza como, “el hombre es tanto más humano cuanto más enfermo está.”<sup>141</sup>

La enfermedad es una condición inherente al ser humano que no puede reducirse a una cuestión estrictamente biológica, también comprende su perturbación, su sensibilidad y su psique, seguido de la distorsión de su realidad y una estrecha vulnerabilidad.<sup>142</sup> Entendiendo el hombre como la base del diseño y la arquitectura como traducción de la experiencia, Aalto busca propiciar al enfermo un estado de paz y sosiego, sosteniendo además que: “La arquitectura —la real— sólo existe allí donde ‘el pequeño hombre común’ es el centro: su tragedia y comedia —ambas pertenecen a su arquitectura—.”<sup>143</sup> Siendo la habitación aquel escenario teatral de su realidad, la enfermedad.

Las dimensiones de habitaciones de los enfermos en el Sanatorio de Paimio son de 6m de largo, pero varían en el ancho dependiendo la cantidad de

<sup>140</sup> Carta manuscrita de Le Corbusier, del 11 de marzo de 1964, a Ottolenghi, presidente de los Hospitales civiles de Venecia. En Fernando Zaparaín Hernández, «Siluetas sobre una losa: los habitantes del hospital de Venecia de Le Corbusier». RA: revista de arquitectura, 4 (2000), p. 109.

<sup>141</sup> T. Mann, *op cit.*, p. 595.

<sup>142</sup> La afección de la enfermedad ha estado estrechamente ligada a diversas manifestaciones artísticas, como lo evidencian los pintores Arturo Michelena y Cristobal Rojas quienes retratan el sentido de la enfermedad en sus pinturas, a través de la comprensión de la condición, muriendo ambos artistas a causa de la tuberculosis.

<sup>143</sup> «A modo de artículo» Göran Schildt, *De palabra y por escrito*. El Croquis Editorial, 2000, p. 368.



411.



412.

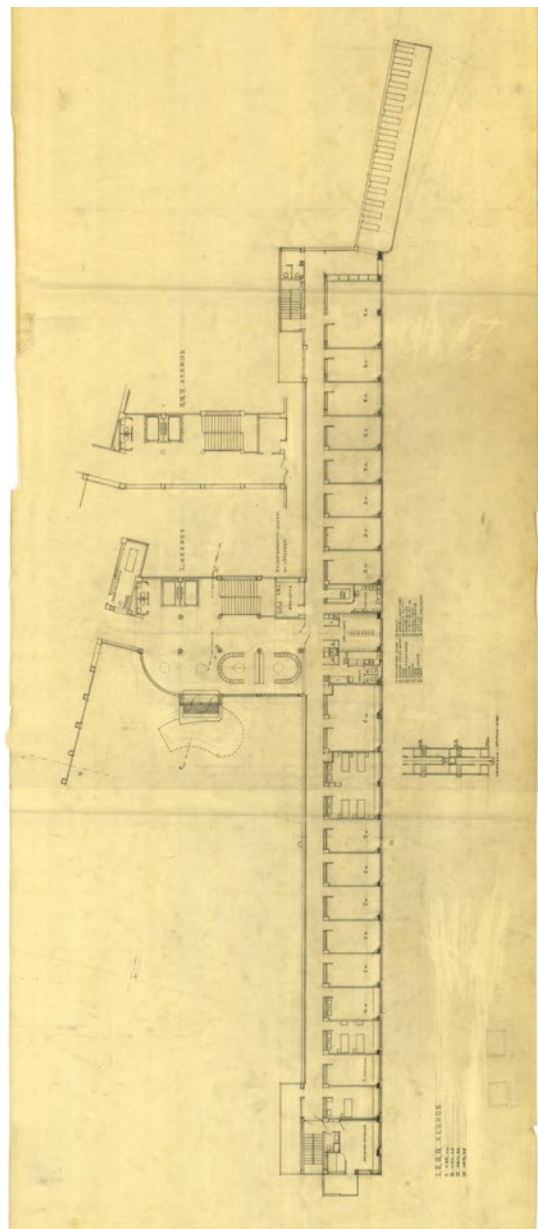
408. Dibujo de Le Corbusier. “P’pa viens a jouer chez moi, -Fiston, entre chez moi” En el Modulor.

409. Habitación de pacientes doble AAM akk 17-1.

410. Celda individual de un padre profesor. FLC L1(7)98.

411. Pintura de Arturo Michelena, *El niño enfermo* (1886)

412. Pintura de Cristóbal Rojas, *La miseria*. (1886)



413.



414.

personas que albergue. Para las habitaciones individuales el ancho es de 3,5m, al igual que las dobles. En las triples es de 5m y en las cuádruples de 7m, esto pensado a partir de la distribución de aire por persona para prevenir la propagación de la enfermedad y poder garantizar un aire renovado y fresco, además de un ambiente tranquilo.

Ahora bien, que las habitaciones generalmente fueran compartidas, respondía a una cuestión psicológica, ya que solo se disponían en habitaciones individuales los pacientes con estados graves y altamente infecciosos. Si bien la enfermedad trae consigo un estado de decaimiento, en soledad se es más propenso a caer en depresión, mientras que en compañía se podría lograr una especie de amparo, donde librar juntos la misma batalla, sin embargo, en el diseño de la habitación, no se dejó de lado la búsqueda de la individualidad.

Los muebles en las habitaciones de los enfermos los define el ritual, de modo que las actividades se asocian al mobiliario, donde próximo al acceso se encuentran los lavados pendidos del muro y delimitados espacialmente por un panel, configurando así el marco de la higiene, seguido de las camas como lugar del descanso, enfrentados a los armarios para el almacenaje y finalmente asociado a la ventana, un escritorio. De modo que, en un único espacio, se albergan distintas actividades, sin embargo, no es solo su presencia, sino también la cercanía al cuerpo, la individualización y racionalización de las funciones.

En las estancias para los enfermos de tuberculosis, no solo la luz y el aire eran cruciales, también lo fue la higiene, logrado mediante las superficies lisas para evitar la acumulación de polvo y suciedad, en pro de la lucha contra el bacilo, al igual que la presencia de los lavados individuales próximos al acceso como parte



415.



416.



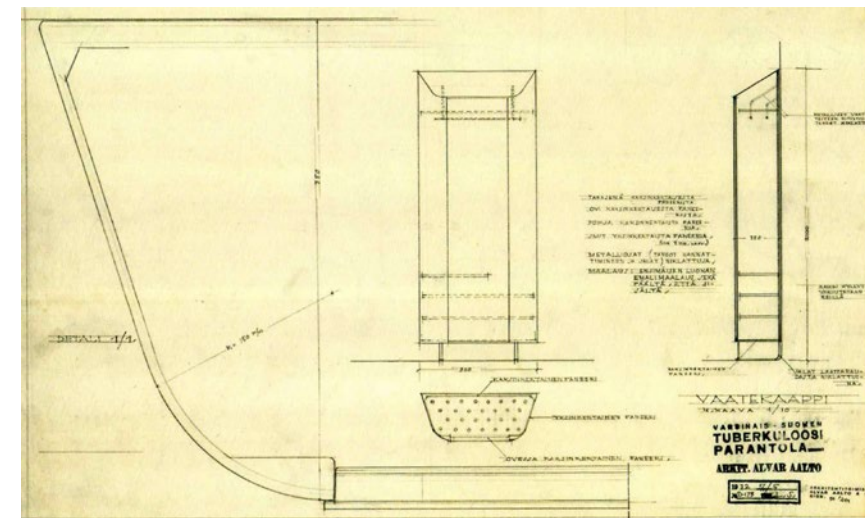
417.



418.



419.



420.

413. Planta de primer nivel del ala A. AAM 50-65.

414. Esquema de una habitación típica. Elaborado por la autora.

415. Esquema isométrico de dos de las tipologías, doble y cuádruple.

416. Vista de la habitación hacia el acceso. AAM L1935.

417. Esquema de Aalto para el lavamanos silencioso.

418. Armarios de habitación de pacientes. AAM akk 17-4.

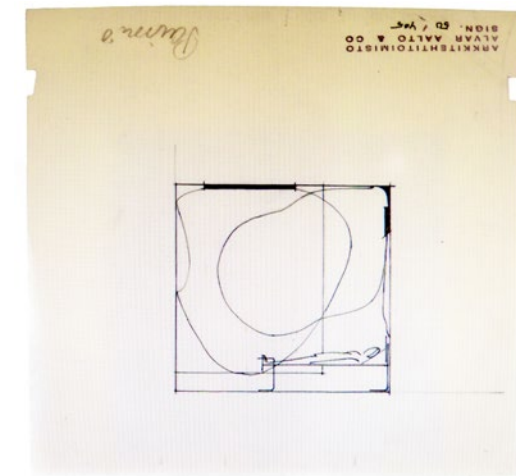
419. Armario de una habitación de los pacientes abierto. AAM 50-003-349.

420. Detalle del armario de las habitaciones de los pacientes. 50-244.





421.



422.

421. Relación del paciente con el paisaje. AAM 50-003-362.

422. Esquema realizado por Aalto de la habitación del paciente y el reflejo de la luz artificial y el calor del radiador. AAM 50-405.

423. Montaje pantalla Enso. AAM 50-003-346.

424. Detalle de propuesta de Aalto para el diseño de la cama de los pacientes. AAM 50-182.

425. Plano de cielos de una habitación típica. AAM 50-412.

del rito de limpieza que bien hace parte ineludible de la cultura finlandesa y la nueva arquitectura, por otro lado, cada paciente tenía su propio armario suspendido del suelo para facilitar la limpieza, unas piezas blancas de formas redondeadas, en donde se guardan las prendas del exterior como renuncia a la horizontal estática mantenida en el lecho de su cama.

Alvar Aalto con sus habitaciones experimentales, reflexiona acerca de la posición del hombre enfermo en el espacio y determina que las habitaciones para éstos debían ser distintas al diseño de una habitación convencional. “Una habitación normal es una habitación pensada para una persona en posición vertical; la habitación del paciente es una habitación que ha de acoger a una persona en posición horizontal, y los colores, la iluminación, la calefacción, etc., deben ser diseñados teniendo esto en cuenta.”<sup>144</sup> Esto quiere decir, que el hombre en posición yacente, tiene una relación con el espacio distinta al hombre en posición erguida, además, no es solo lo visual sino también de asequibilidad o proximidad con las cosas y una serie de fenómenos fisiológicos y fenomenológicos, lo que da cuenta además, de que la experiencia convencional de un hombre ambulatorio es distinta a uno en posición horizontal, mucho más bajo y estático.

Por tanto, la cama se convierte en el centro de la habitación del enfermo, en su rincón o refugio, donde el paciente ha modificado sus hábitos y permanece en una posición inmóvil durante una estancia prolongada en posición *decúbito supino* lo cual permite mantener el pecho erguido y facilita su respiración. El mundo del enfermo se limita a aquello que tiene a su alcance. A un costado de su cama posee una mesita de noche, que consta de dos partes, un mobiliario al servicio del hombre inmóvil, en donde una de sus partes posee un tablero ligero que puede deslizarse y usarse como mesa sobre la cama.

El hombre enfermo yace en su cama, no solo para dormirse, sino que permanece allí aún despierto, por ende, la cama no representa únicamente su escenario nocturno ya que permanece en ella al perder su postura y la tensión del cuerpo. “[...] pero una cosa era cierta: la enfermedad acentuaba la conciencia del cuerpo, remitía al hombre a su propio cuerpo y lo dejaba enteramente a merced de éste; así pues, rebaja al hombre a esa categoría de mero cuerpo.”<sup>145</sup> Además, se le ha reducido su horizonte temporal,

144 «La humanización de la arquitectura» Göran Schildt, op cit., p 144.

145 T. Mann, op cit., p. 595.

ya que sin movimiento no hay tiempo y termina viviendo de la ensoñación y del futuro al evitarse el presente. El reposo no le deja escapar de su condición del ahora y le recuerda que no puede ir a ninguna parte ya que se encuentra atrapado temporal y espacialmente en su habitación tras su condición, a esto podríamos añadir las palabras del psiquiatra holandés Van den Berg quien lo explica como: “Me he retirado de ella para vivir, o más bien vegetar, en el minúsculo presente de esta cama que me resguarda de las realidades pasadas y futuras. Suelo vivir en el futuro, y a través de ese futuro, en el pasado que me inspira y me sugiere mis tareas, hasta el punto de que, salvo en raros momentos, me olvido del presente. Pero el reposo en cama me impide escapar de este "ahora". Aquí estoy clavado al presente.”<sup>146</sup>

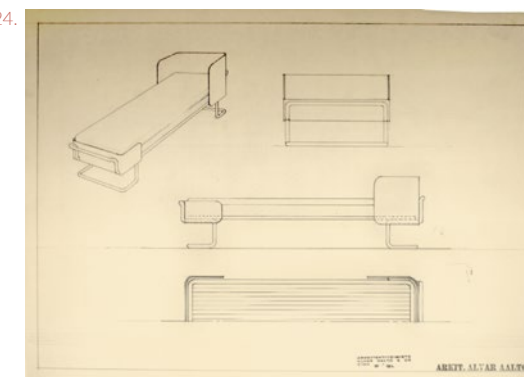
Por una parte, aunque la habitación es compartida, la compañía no inhibe la experiencia individual de la enfermedad. En las primeras propuestas para el mobiliario de la cama, Aalto le había proyectado una cabecera curvada en madera contrachapada, lo que ofrecía una mayor privacidad al lecho, sin embargo, hay otros factores que le atribuyen a la cama su condición de protección como lo son el calor y el silencio. Al parecer un ambiente acústicamente tranquilo era un factor igualmente importante en un sanatorio, para reducir la fiebre, los enfermos necesitaban descansar física y mentalmente, frente a lo que Aalto respondió con los lavados silenciosos diseñados para no producir ruido con las salpicaduras, al igual que reducía el ruido al disponer un muro blando con una capa de pulpa Enso para absorber el ruido.

Así, Alvar Aalto abarcó tanto los problemas psicológicos como perceptivos del enfermo, procurando otorgarle un estado de tranquilidad. Para el enfermo el techo pasa a ser su plano de vista principal, postrado en su cama boca arriba, y cuyo plano generalmente los arquitectos ignoran y al cual Aalto presta vital atención, tanto que dedica una planimetría a esta zona de la habitación. El arquitecto pinta el techo de un tono celeste, ligero y etéreo que hace alusión al cielo, ensanchando perceptualmente el plano del hombre, en contraste con el suelo de linóleo de un tono tierra, dando el efecto opuesto de gravedad y proximidad.

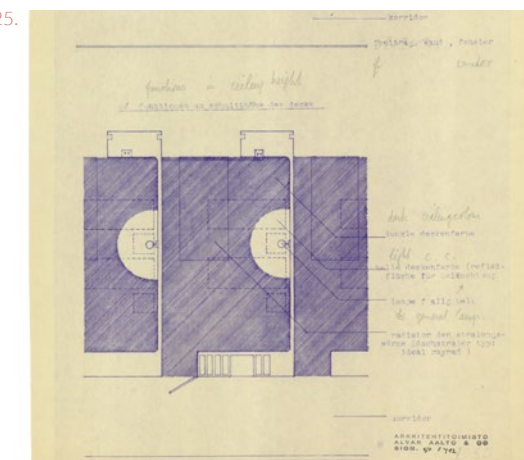
146 Jan Hendrik Van Den Berg, « Garder le lit » Essai de phénoménologie de l'alitement. Collection du Cirp, 2007, vol. 1, p. 19.



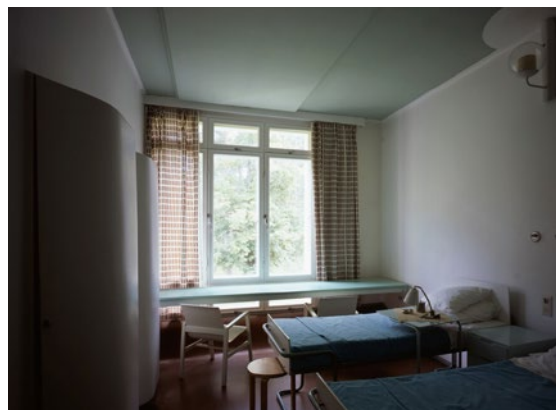
423.



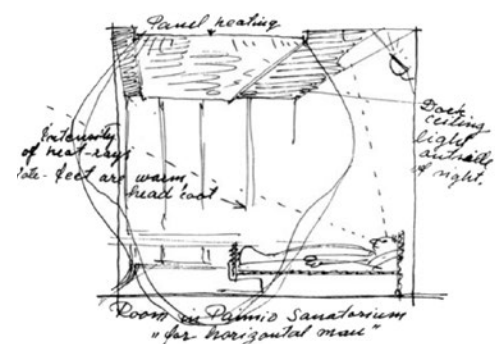
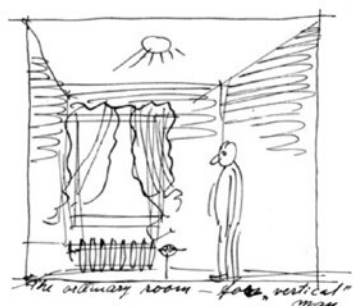
424.



425.



426.



427.

Aalto manifestó anecdóticamente: “Cuando acepté el encargo, yo mismo me encontraba enfermo y por eso tuve posibilidades de realizar algunas observaciones y pruebas, y estudiar cómo se siente uno cuando se está realmente enfermo. Me irritaba tener que estar tumbado en posición horizontal todo el tiempo. [...] Y al igual que los mosquitos se sienten atraídos por una lámpara, mi vista también erraba constantemente en busca de la luz eléctrica. Ya ven con cuán poco se pueden mitigar los sufrimientos humanos.”<sup>147</sup> El arquitecto, en vez de disponer la fuente de luz en el centro de la habitación, la dispone en la pared posterior, situándola fuera del ángulo de visión del enfermo tumbado en su cama y utiliza un principio de iluminación indirecta, al reflejar la luz sobre el techo, demarcando una pequeña zona de color blanco, ya que de modo contrario, el color azul absorbería el reflejo de la luz. Por otro lado, pensó en el sistema de calefacción, disponiendo un radiador en el techo, cuyo calor estuviera fuera de la cabecera del enfermo y calentara la parte inferior de su cuerpo tendido en cama.

Por otra parte, encuentra la relación con el paisaje a través de la ventana, considerando al enfermo sumido en su posición horizontal desde el lecho. Así, emplea la naturaleza una vez más como factor de bienestar psicológico y de libertad espiritual, a través de la cual se filtran los rayos del sol más suaves de la mañana debido a su orientación sur y enmarca las visuales sobre el bosque, permitiendo una relación directa desde la cama al dispondr una enorme ventana que llega casi hasta el suelo, en la que adosa un ligero escritorio presente casi como una delgada línea.

Si comparamos la habitación del enfermo del Sanatorio de Paimio construida por Aalto, con la habitación del hospital de Venecia, proyectada por Le Corbusier, saltan a la vista las distintas formas de resolver la ventana y la relación del hombre con ésta y el paisaje; en el uno se da como apertura y en el otro como negación,<sup>148</sup> además, ambos arquitectos pensaron la relación del hombre enfermo con el techo, como principal plano de visión, Aalto lo resuelve pintándolo de un color celeste, mientras que Le Corbusier lo anima con el plano de la pared que se curva con el

147 Alvar Aalto en «Entre Humanismo y Materialismo» Göran Schildt, op cit., p. 249.

148 El hospital de Venecia estaba destinado a tratar pacientes con enfermedades agudas y altamente sensibles a la luz, por lo que la ventana no se dispone a la vista del enfermo.

techo, así el uno lo hace desde el color y el otro, desde la geometría.

Sin embargo, el gesto en Venecia no es netamente formal, ya que tras él se esconde la ventana y la luz ingresa a la habitación de una manera indeterminada, transformada entre las sombras proyectadas y animadas por la vegetación suspendida sobre el corredor y la luz coloreada por el reflejo al chocar con un dispositivo de color suspendido al exterior, sobre el techo de la habitación, sustituyendo de tal modo el paisaje directo por el espectáculo natural proyectado sobre el muro curvo frente al enfermo, en un juego de luces y sombras animadas por el movimiento de las plantas con el viento y el continuo curso del sol, lo que recuerda el *mito de la caverna* de Platón,<sup>149</sup> que era además uno de los maestros de la historia para Le Corbusier,<sup>150</sup> en quien surge una traducción del mundo de las ideas y lo físico que habla dicha metáfora, en donde las imágenes proyectadas por el sol y aquellos hombres encadenados e inmóviles, hacen referencia tal vez a los enfermos postrados en sus camas y las sombras tras la luz, simulando aquella realidad exterior. Así, el salir de la caverna se equipararía con salir del hospital donde tras recuperarse, para poder vivir aquella realidad que sólo le fue mostrada a través de la figuración.

Por último, se observa como el color hace parte del bienestar psicológico del enfermo, aplicado sobre el techo o reflejado indirectamente por la luz, ahora bien, la relación con el paisaje la generan ambos arquitectos de maneras opuestas, pero igualmente poéticas, de un paisaje enmarcado ofrecido a sus ojos o a través de la ensoñación de aquel espectáculo ausente pero animado por las sombras, donde la luz ha revelado y transformado aquel paisaje veneciano. En suma, ambas habitaciones han partido del hombre y de su estado debilitado y han asumido la arquitectura como un instrumento capaz de mejorar su condición, de modo que han puesto al hombre en el centro de su tragedia y su comedia, dando cierre con una frase del propio Aalto, “Ya ven con cuán poco se pueden mitigar los sufrimientos humanos.”<sup>151</sup>

149 El mito de la caverna del libro VII de la obra *República de Platón*, escrita hacia el año 380 a. de C.

150 Le Corbusier poseía en su biblioteca personal el libro de Édouard Schuré, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, donde uno de los iniciados es Platón.

151 Alvar Aalto en «Entre Humanismo y Materialismo» Göran Schildt, op cit., p. 249



428.



429.

426. Vista de una habitación típica del Sanatorio con su mobiliario original. AAM av 4263.

427. Esquemas realizados por Aalto comparando una habitación normal pensada para un hombre en posición horizontal con una habitación pensada para un hombre enfermo en posición horizontal.

428. Esquema de la relación horizontal del hombre con la ventana y el plano del techo en la habitación del sanatorio de Paimio. Elaborado por la autora.

429. Esquema de la relación horizontal del hombre con la ventana y el plano del techo en la habitación del hospital de Venecia de Le Corbusier. Elaborado por la autora.



## El convento de la Tourette El monje en posición vertical

El monje dominico no siempre está inmerso en la comunidad, la regla le prescribe algún grado de soledad que le fija en su habitación individual como su marco de retiro, además, allí dispone su escenario para meditar, orar, estudiar y descansar, como un espacio que le induce a enfocar sus esfuerzos religiosos.

Un hermano estudiante del convento, en una entrevista hecha en el libro *Un couvent de Le Corbusier*, se refiere a la celda como el lugar predilecto que posibilita la libertad individual y espiritual “La célula es el eje y el lugar privilegiado. Pero, ¿qué se puede decir de este estrecho pasillo (1,83 de ancho, 2,26 de alto, casi 6 m. de largo) cuyo final se abre de par en par al sol? Sin embargo, debes entender, al menos tú, aunque muchos otros hayan pasado por aquí sin ver nada. La dureza de la pared blanca, la pobreza de los muebles reducidos a lo esencial, la estrechez del conjunto debería permitir adivinar lo que va a ocurrir aquí: una lucha cuerpo a cuerpo. Porque nuestra vida es una lucha, como nuestro estudio, como nuestra misma oración; una lucha con nosotros mismos, con los demás. Una lucha con Dios”.<sup>152</sup>

El alejamiento del monje de la esfera colectiva hacia la libertad individual se produce en su celda, como un espacio que le permite al religioso encontrarse consigo mismo, lugar donde desata su verdadera lucha interior, ahora, lo que interesa es comprender a través de qué mecanismos el arquitecto traduce la dura vida interior de los monjes, algo que siempre le atrajo a Le Corbusier y se denota en sus múltiples visitas a monasterios<sup>153</sup> y que deja entrever en una carta enviada a su mentor L'Eplattenier desde Florencia tras visitar la cartuja de Galluzzo “...!Ah; ¡los cartujos! Me gustaría vivir toda mi vida en lo que ellos llaman sus celdas...”<sup>154</sup>

El monje requiere aislarse para meditar y encontrarse en soledad y silencio

<sup>152</sup> «Ici, on se bat» escrito por un hermano estudiante, en Jean Petit, *Un couvent de Le Corbusier*. Les éditions de minuit, Paris, 1961, p. 74.

<sup>153</sup> El conocimiento de Le Corbusier acerca de la vida monástica, no se reduce solo a las visitas a la Cartuja de Ema (visitada en los años 1907 y 1911) y los monasterios del monte Athos (1911), la cartuja de Pavia (1907) y la cartuja de Roma (1911), Le Corbusier también viajó a través de textos con la cartuja de Venecia y la de Clermont. Marta Sequeira lo describe ampliamente en su investigación «Cartujas revisitadas. tras la pista de Le Corbusier».

<sup>154</sup> “Ah, les Chartreux! Je voudrais toute ma vie habiter ce qu'ils appellent leurs cellules” Carta a L'Eplattenier desde Florencia del 19 de septiembre de 1907. FLC E2-12-6

consigo mismo y con Dios. Es en su celda, donde ocurre ese cuerpo a cuerpo del que habla el hermano dominico, esta habitación mínima, es a la vez justa y completa. Aquella celda presenta unas dimensiones de 1,83m de ancho para los hermanos estudiantes, que representan al hombre con los brazos extendidos (y una variación de 2,26 para las habitaciones de los padres profesores), por 5,92 m de largo y 2,26 m de alto, que corresponde a la altura del hombre con el brazo levantado. Dichas medidas fueron basadas en el Modulor, lo que le confiere un sentido de la escala humana, más que un sistema de medida, es la relación de proximidad del hombre con el espacio y la celda se ajusta al monje, como una prenda de vestir, como el homónimo del caracol y su resguardo en una doble piel. Además, Le Corbusier emplea en su *carnet número 7* y en el *Poema del ángulo recto* una representación de unas figuras sin forma y anota “Chacun est dans le sac de sa peau”<sup>155</sup>, en una frase Luis Burriel Bielsa explica: “El individuo se encuentra en el saco de su piel, una piel frágil. Necesita una nueva envolvente, una nueva piel, una suerte de diafragma que le habilite y le sirva como elemento de conexión entre su “yo” interno y aquello que le rodea. Un elemento de comunión con los demás individuos que respete su esfera íntima pero que al mismo tiempo le permita una interacción con el grupo. [...] Define una nueva “piel”, dentro de la cuál encontramos nuestro lugar en el cosmos. Utiliza la geometría a través del Modulor como herramienta diseñada a la medida del hombre, definiendo un Universo Antropocéntrico.”<sup>156</sup> Como lo ilustra Le Corbusier en su croquis del volumen cúbico, la casa se identifica con nuestros gestos, nuestras acciones y da marco a las debilidades y fortalezas.

Habitar es mucho más que permanecer en un lugar determinado, es además pertenecer a él, siendo éste el reflejo de la vida, la actividad y la concepción de su sentido existencial. La celda del monje resulta de dicha traducción, sin embargo, para comprenderla, es preciso desprenderse de la vista en planta, lo que significa

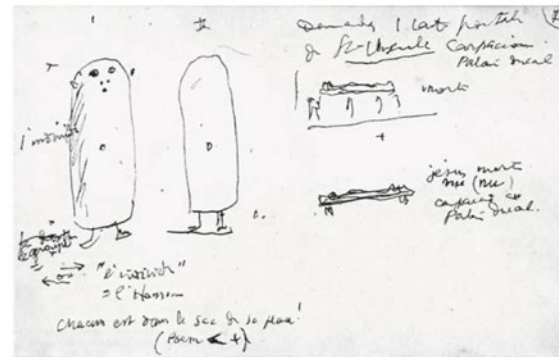
<sup>155</sup> “Cada uno está en el saco de su piel.” Para ampliar información acerca de los croquis que Le Corbusier realizó en su viaje a Venecia, ver, Josep Quetglas “encuentros, esparcimientos” *Artículos de ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.194.

<sup>156</sup> Luis Burriel Bielsa, *Saint-Pierre de Firminy-Vert. El edificio como objet-à-réaction-émouvante*. Universidad Politécnica De Madrid, 2010, p. 16.

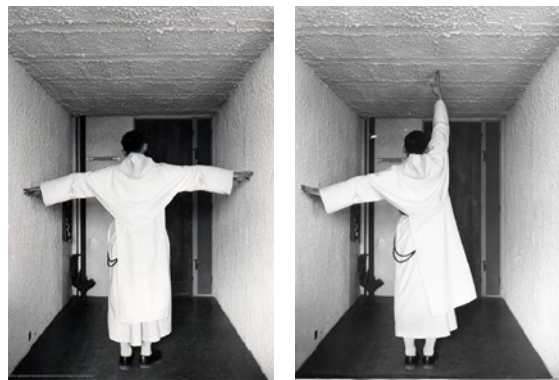


dans le sac de sa peau,  
faire ses affaires à soi  
et dire merci au Créateur

430.



431.



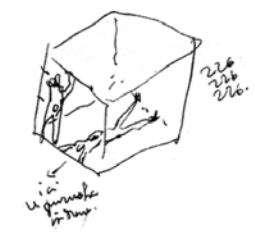
432.

430. Croquis de Le Corbusier “Le sac de sa peau”. en el *Poema del ángulo recto*.

431. Croquis de “chacun en dans le sac de sa peau” en su carnet de viaje en visita a la a Venecia en 1953. FLC 1024.

432. Posturas de un monje al interior de la celda, con los brazos extendidos y el brazo levantado.

= Consagración de l'ortogonal  
(Poema de l'angle droit) = caractère ortho-  
on l'axe qui est 2,26/2,26/2,26 = volume alvéolaire habitable  
Car [2,26] consacre son habitat à l'homme et ré (parfaitement)



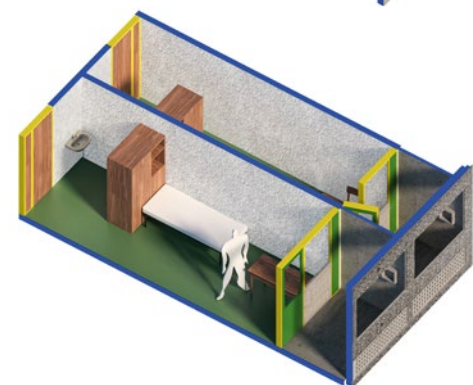
433.

“Consagración a la ortogonal (Poema del ángulo recto)= carácter vinculado a algunos individuos/ se puede decir que 2,26/2,26/2,26= volumen alveolar habitable /ya que acostado o de pie, el hombre vive (perfectamente)”, anotación manuscrita de Le Corbusier.

433. Anotación manuscrita de Le Corbusier sobre el volumen cúbico en su ejemplar de Théo Koelliker, “Symbolisme et Nombre d’Or. Le rectangle de la Genèse et la pyramide de Kheos”.



434.



"- P'pa viens a jouer chez moi, -Fiston, entre chez moi" 435.

que la habitación en sí, trasciende el hecho dimensional del espacio y se adentra en la actividad y las particularidades del hombre, en este caso del religioso.

Además, es importante recordar que los dormitorios infantiles de la Unidad de habitación de Marsella sirvieron de base para el desarrollo de la celda del dominico, por lo tanto, a pesar de tener dimensiones similares, son espacios sustancialmente distintos y nos valdremos de la comparación entre estas dos habitaciones para hallar sus diferencias, pues cabe cuestionarse si son también las habitaciones infantiles de Marsella unas celdas para los niños. Evidentemente no, y para comprobarlo, es necesario detenerse en los detalles, desprendiéndonos de la vista bidimensional para develar cuán distinto traduce el arquitecto, la dura vida del monje y el universo de ensoñación de un infante.

La austeridad y la dureza parten del espacio táctil, de las superficies rugosas y ásperas que cubren las caras laterales y el cielo de la celda del monje en sinfonía con su penumbra, en contraste con las superficies lisas y el uso humanizado de la madera en las habitaciones de los niños. Además, la habitación del monje es completamente individual, mientras que la habitación de los niños podía cumplir una doble condición, individual o compartida, al deslizar un dispositivo móvil que se halla en la pared divisoria y que a su vez servía de tablero dispuesto cerca a la ventana. Si se piensa, éste podría ser el homólogo del plano liso de la celda del monje, no para plasmar y divertirse, sino para devolver al hombre a sus pensamientos y permanecer en su estudio. Por último, el límite entre la habitación y el balcón, constituye la mayor divergencia, en Marsella aquel cerramiento se genera a partir de unas puertas pivotantes de todo el ancho de la logia, que desmaterializan el límite y se lee en un *continuum*.

En cambio, para la Tourette el arquitecto introduce el "cuarto muro",<sup>157</sup> lo que varía radicalmente la relación con la ventana y se independizan los dos ámbitos, el uno ligado al interior y el otro al exterior, un límite asociado al mobiliario y por último, la logia, a pesar de que ésta es una traslación directa de Marsella, se podría decir que se experimenta diferente, aparte de los vivos colores, frente a la austeridad en la Tourette, el religioso presenta una visión directa del paisaje,

<sup>157</sup> Le Corbusier lo publicó por primera vez en 1932 en el libro *La Ville Radieuse*.



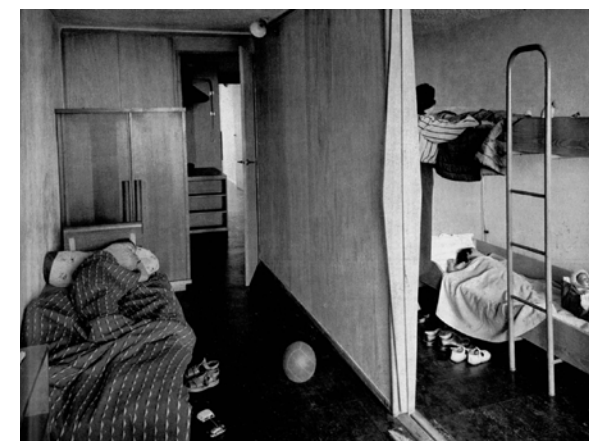
436.



438.



440.



437.



439.

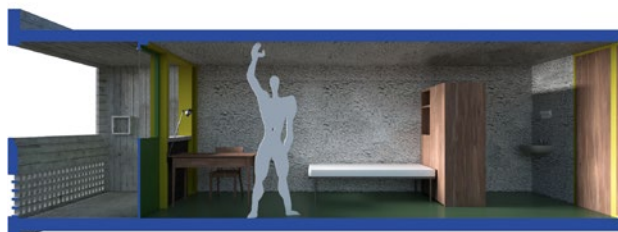


441.

434. Esquema comparativo entre la habitación de infantes de la Unité de Marsella y la celda del religioso del Convento de la Tourette. Elaborado por la autora.  
435. Croquis de Le Corbusier en el Modulo sobre la percepción del espacio.  
436. Celda de un monje. FLC L1(7)99.

437. Habitación de infantes con el panel abierto.  
438. Vista de la celda con el plano liso junto a la logia. FLC Yv-539.  
439. Niños en su habitación de Marsella frente al tablero de la pared divisoria.  
440. Monjes en la logia de la habitación de un padre profesor.  
441. Niños en la logia de una habitación de infantes en Marsella.





442.

cuya vista traspasa los límites de la arquitectura que contrasta con la visual del niño de una baja altura, la cual se escurre no por encima del sillar sino entre las pequeñas celosías, así la *logia*, “*fiis du soleil*”<sup>158</sup> constituye no solo un dispositivo climático sino también visual.

Toda esta comparación va ligada al hombre, a su percepción y a su escala, así, la celda del monje en su posición vertical, con su punto de vista a 1,60 metros del suelo, las habitaciones de infantes de Marsella a la altura mucho más baja y móvil del niño y, en el otro extremo el enfermo en la habitación de Paimio, con un punto de vista bajo y estático, comprendiendo la arquitectura pensada a partir de la posición del hombre en el espacio y la altura de sus ojos, que termina siendo la interpretación del *hombre real* y no una estandarización de *hombre tipo*.<sup>159</sup>

En la celda del monje cabe resaltar que los objetos definen el ritual al interior, con un mobiliario reducido a lo esencial, así, inmediato al acceso, se dispone el lavado suspendido del muro, un dispositivo que crea el primer contacto de una experiencia sensible, logrando una purificación metafórica de lo profano a través la limpieza, con una significación a su vez litúrgica. De este modo, el paso del exterior al interior no consiste únicamente en atravesar la puerta, sino que también es el límite en que el hombre se despoja de la suciedad del exterior para adentrarse en su lugar sagrado. La higiene es además, una constante del pensamiento corbuseriano del cuidado del cuerpo y la conquista del agua llevada a cada rincón del hogar. Asimismo, esta esfera es abrazada por el armario que a su vez separa el área de aseo y el área de dormir, seguidamente, el mueble de la cama crea el escenario que acoge el descanso físico y, por último, junto a la ventana se dispone un escritorio, escenario de las largas horas de estudio del monje.

Desde luego, es importante reflexionar en cuanto a la posición del sujeto en el espacio y la relación que tiene con los objetos, es el hombre de pie y erecto distinto a la posición siempre yacente del enfermo. Aquí el religioso adopta una

158 Le Corbusier denominó los brise-soleil como hijas del sol.

159 El *hombre-tipo* y el *hombre-réal* son términos que emplea Le Corbusier, el *hombre tipo* eran una concepción del arquitecto en los primeros años del siglo donde concebía el hombre al igual que a la máquina como algo mecanizable, pensamiento transforma después de la guerra por el hombre real, cuyo principio se basa en la individualidad, la espontaneidad y la libertad, es el hombre de los tiempos nuevos, del *Esprit Nouveau*. Frente a esta oposición entre el *hombre real* y el *hombre tipo*, el arquitecto Alejandro Virseda, dedica un apartado en el segundo tomo de su tesis doctoral “HOMME, de l' homme type à l' homme réel”. Ver: Alejandro Virseda Aizpún, *Le Corbusier y el proyecto para Saint Marie de la Tourette: De la celda al espacio inefable*. Universidad Politécnica de Madrid, 2014..

442. Esquema de una habitación del monje en sección.  
Elaborado por la autora.

443. Litografía de Le Corbusier en el poema del ángulo recto.

444. Padre profesor en la biblioteca de su habitación.

445. Habitación de un padre profesor con el plano liso frente a su escritorio. (Las bibliotecas al interior de las habitaciones solo las poseen los padres profesores, al igual que la variación del ancho de la celda de 1,83m por 2,26m.

postura vertical, erguida y en tensión, pues mantenerse de pie, corresponde a la tensión física del cuerpo por mantener su postura cuya relación con el espacio está determinada por el movimiento, a lo que podríamos añadir unas palabras del psicólogo neerlandés J. Linschoten: “Todo lo que significa para nosotros la postura erguida: la oposición entre persona y mundo, el erguirse y atrapar lo que está por encima de nosotros, el acceso a la lejanía, la cercanía palpable de las cosas de nuestro entorno, la buena visibilidad en el espacio en que nos encontramos, la libre elección de lugar.”<sup>160</sup>

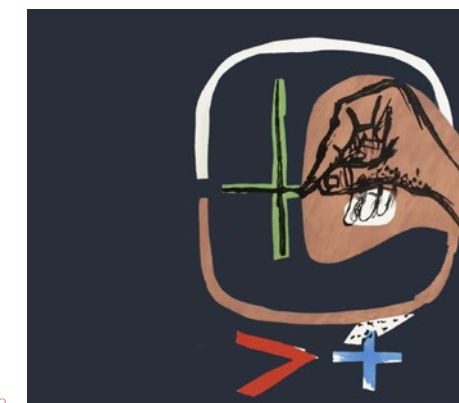
Es la vertical como expresión de la línea recta de Le Corbusier catalogada así en su manifiesto del *Poema del ángulo recto*: “Descansar extenderse dormir / - morir / La espalda en el suelo... / ¡Pero me he puesto de pie! / Ya que tú estás erguido / hete ahí listo para actuar / Erguido sobre el plano terrestre.”<sup>161</sup> Le Corbusier asocia la vertical con la acción, “¡pero me he puesto de pie!” y representa allí la relación dual de la vertical y la horizontal, que sólo se expresan una en presencia de la otra y cuando se intersectan surge el ángulo recto y finalmente, la presencia de una mano en su litografía, ejecutando el trazado de ambas líneas, representa la elección.

La postura erguida manifiesta el hombre en su libertad, así, en la habitación del monje se trazan distintas posturas, la vertical como tensión, la horizontal como abandono de la postura y, por último, el sentarse, como una acción intermedia en donde no se renuncia por completo a la tensión, por tanto, el hombre sano goza de la voluntad para actuar.

Finalmente, la cama, signo de la horizontal, no es para el monje más que su lugar de descanso, un atributo de la noche, ya que Le Corbusier con el empleo de las superficies rugosas codifica el comportamiento del monje y le obliga a abandonar su lecho para dirigirse al escritorio, en consecuencia, el centro de su habitación no constituye la cama como en el caso del enfermo, sino el escritorio, el único lugar de la habitación que posee un plano liso en la pared, una especie de silencio o descanso visual frente al que pasa largas horas de su día, como un espacio duro al tacto que habla de la difícil vida interior del monje, en este, *el saco de su piel*.

160 Johannes Linschoten, Over het inslapen. Tijdschr, Philos, 1952, p.275.

161 “Reposer s’étendre dormir / - mourir le dos au sol... Mais je me suis mis debout! Puisque tu est droit / te voilà propre aux actes / droit sur le plateau terrestre” Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. Éditions Tériade, Paris, 1955, p. 29.



443.



444.



445.

## La postura del hombre en la habitación

### El enfermo horizontal y el monje vertical

En las habitaciones de estos dos edificios surge, -empleando los términos del crítico francés Roland Barthes-, *el deseo del dos* y *el elogio del uno*<sup>162</sup>; si se va al contexto sanatorio, el enfermo vive con el otro como compañía o hermandad, -para el hombre común, la soledad muchas veces es asociada a un castigo-, mientras que para el religioso, es el *Uno compuesto*, ya que aunque habite solo en su habitación, siempre está en compañía de Dios, como virtualidad del *Dos*.

Sin embargo, Aalto y Le Corbusier, comprendieron profundamente que la vida del hombre es la base de la arquitectura y que el espacio es el escenario de sus movimientos, necesidades, debilidades y de paso de sus fortalezas. En palabras de Aalto, “[...] pero si quiere que bendiga su casa, ésta ha de tener todavía otra cualidad más: *Usted debe mostrarse a sí mismo en algún pequeño detalle*; en su hogar ha de estar visible deliberadamente, una debilidad, su propia debilidad. Puede ser que aquí se agoten los poderes del arquitecto, pero para mí ninguna creación arquitectónica alcanza la perfección sin ese rasgo, pues entonces no estaría viva.”<sup>163</sup>

En una línea similar a la de Aalto, Le Corbusier observa las acciones del hombre y le proporciona un marco físico, respondiendo al para quién, lo cual determina un carácter propio y se sustituye lo que el arquitecto denominaba como el hombre tipo por el hombre real, siendo pues, el espacio el que habla del hombre, en cuanto a sus funciones como a una reflexión psicológica y reflejando lo que sucede al interior, adentrándose en la dimensión de la actividad, por lo que habitar es además pertenecer al lugar, a un hecho experiencial más que racional, el hombre es la clave del espacio y lo experimenta con todo su cuerpo, mediante su visión, tacto, proximidad y desplazamiento.

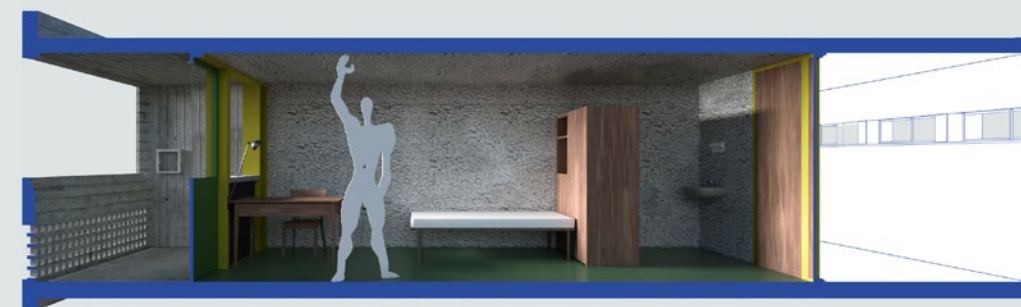
En ambas habitaciones, con el mobiliario reducido a lo esencial, se acogen diversas actividades. En ambas no solo se duerme, sino que también se lee, estudia, asea y medita. Aalto decía que una solución arquitectónica debe tener siempre una motivación humana, donde cobra vital sentido el punto de vista y la posición del hombre, lo que define sustancialmente la percepción y experiencia del espacio, dos extremos, el hombre enfermo en posición horizontal y estática y el sano vertical y en movimiento, distanciados en cuanto al qué representa el centro de las habitaciones, para el enfermo, la cama se vuelve su refugio, mientras que para el religioso lo es el estudio en el escritorio y con ello se determina la experiencia espacio-temporal.

<sup>162</sup> Roland Barthes, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Editores Argentina, Buenos Aires, 2005, pp. 147-150.

<sup>163</sup> Alvar Aalto, «De los escalones de entrada al cuarto de estar». Göran Schildt, *De palabra y por escrito*. El Croquis Editorial, 2000, p. 74.



446.



447.

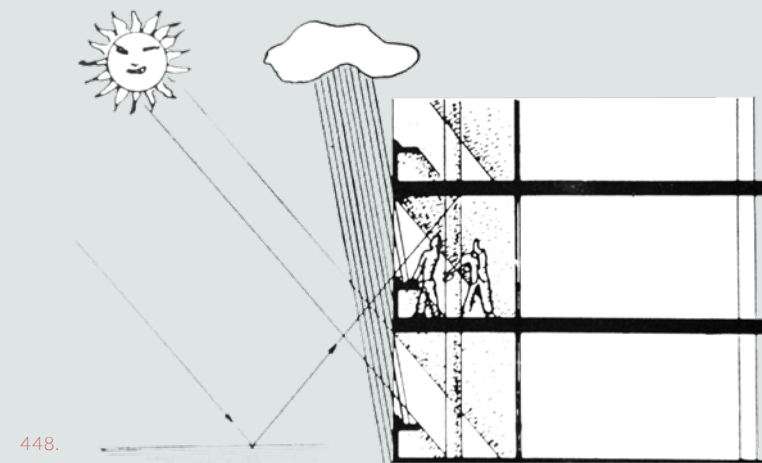
446. Esquema de la posición horizontal del enfermo. Elaborado por la autora.

447. Esquema de la posición vertical del monje. Elaborado por la autora.



## El solárium y la logia

Alvar Aalto y Le Corbusier no han detenido sus esfuerzos en las habitaciones y en la definición de su relación con el exterior exclusivamente con la ventana, sino que le han proporcionado al hombre, la posibilidad de tener un contacto mas directo con el paisaje, mediante una extensión que constituye dos respuestas completamente diferentes en ambos proyectos, desde la renuncia del balcón en Paimio hasta la logia suspendida en la Tourette. Sin embargo, lo que interesa no es solamente hablar de aquel espacio sino también de su correspondencia con el interior de la habitación, del hombre que sale y su relación con el paisaje, además de las intenciones que develan su comunión con el sol.



## LA EXTENSIÓN DE LA HABITACIÓN



## El Sanatorio de Paimio El solárium, una habitación al aire libre

La habitación del enfermo de Paimio, contrario a muchos edificios sanatoriales de la época, no posee un balcón asociado a la habitación, esta unidad habitación-terraza se disocia con una intencionalidad intrínseca. Alvar Aalto actúa a la vez como arquitecto y médico, en el sentido de que busca por medio de su arquitectura velar por el bienestar del enfermo en base a su psique y la conciencia del cuerpo.

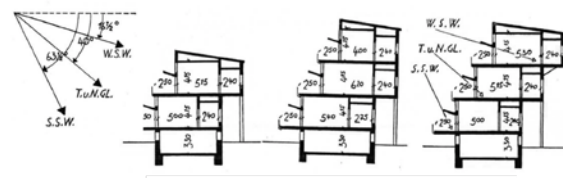
En el proyecto surge una colaboración activa entre médicos y arquitectos, que sugieren la cura de reposo como parte fundamental del tratamiento del enfermo, frente a lo que Aalto concilia como un espacio comunitario, procurando extraer al enfermo de la individualidad de su habitación para adentrarle en una esfera colectiva, recordemos que Aalto poseía un pensamiento aristotélico de que el ser es sociable por naturaleza, siendo este inherente a su condición humana, en donde resulta vital comprender por qué tomó dicha determinación en cuanto a la habitación-terraza.

Disponer de galerías de cura asociadas a la habitación, trajo consigo una serie de reflexiones arquitectónicas a nivel mundial, entre las que se destaca las del arquitecto alemán Richard Döcker con sus terrazas en forma de grada hacia la fachada sur con el fin de recibir la mayor cantidad de los rayos curativos del sol, mientras que hacia la fachada norte sobresalía un escalonamiento. Esto con la finalidad de evitar tener en las habitaciones inferiores una profundidad demasiado grande. Döcker en su libro *Terrassen-typ* publicado en 1930, confronta entre diversos sanatorios de la época, entre ellos su hospital, el Waiblinger County de 1928, donde compara las cualidades arquitectónicas a partir del vuelo de las terrazas, la altura libre y la profundidad de las habitaciones. Sin embargo, probablemente la solución de un volumen aterrizado no atrajera formalmente a Alvar Aalto y su lenguaje de una arquitectura moderna de volúmenes puros.

Los grandes balcones de las galerías de cura ahora se comenzaban a



451.



452.

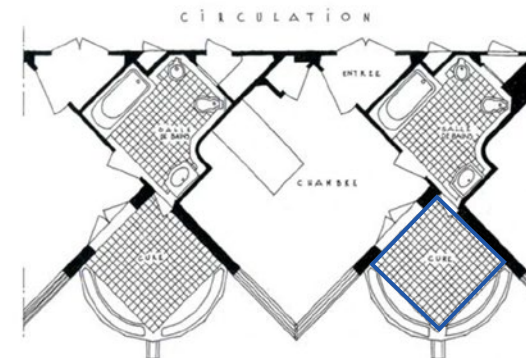
448. Croquis de Le Corbusier para el rascacielos Quartier la Marine. La profundidad de la fachada como estrategia de protección solar.

449. Solárium del Sanatorio de Paimio. AAM 50-003-087.

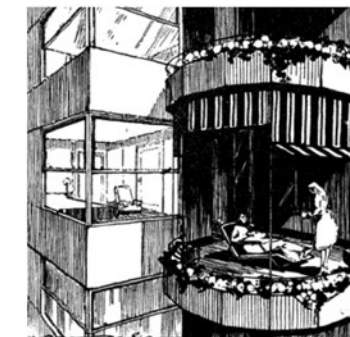
450. Monje en el balcón de su celda. Vista sur. FLC L1(7)66.

451. Pacientes en la terraza de cura del sanatorio de Waiblingen del arquitecto Richard Döcker.

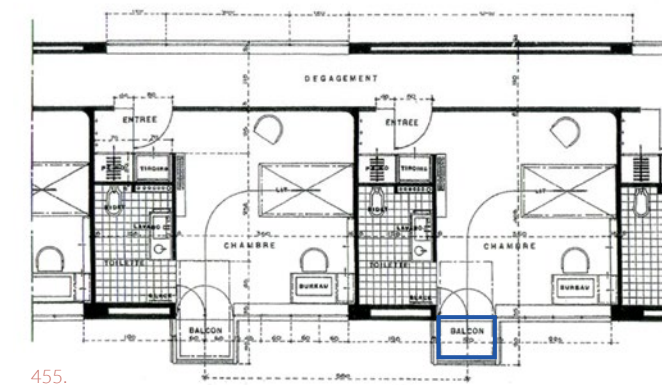
452. Estudio comparativo de Richard Döcker sobre la incidencia solar en las habitaciones de distintos sanatorios en el empleo de terrazas y escalonamiento.



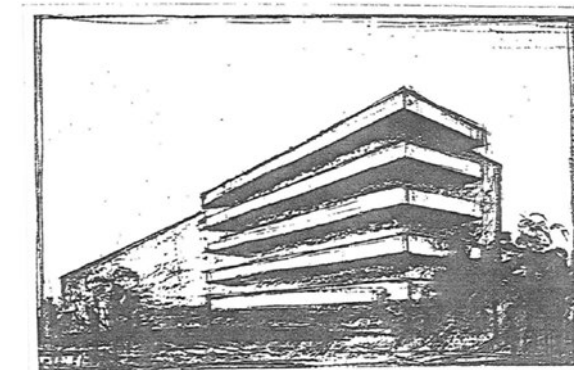
453.



454.



455.



456.

individualizar, adentrando cada vez más al enfermo a su conciencia de la enfermedad, reduciendo la experiencia del hombre mismo a un asunto de luz, confort y optimización espacial. Arquitectos como Pol Abraham, Henry Le Mème y André Luçat, miembros del movimiento moderno y de los CIAM, experimentaron con la disposición de balcones individuales en el diseño de sus sanatorios.

En el proyecto no construido de Abraham y Le Mème para el sanatorio de Plaine-Joux de 1927, los arquitectos disponen la habitación rotada a 45° respecto al sur y un balcón circular entre las habitaciones, un espacio contenido pero solitario desde donde el enfermo en su tumbona podía tomar las curas de sol.

Otro dispositivo que interesa analizar es el diseñado por André Luçat en su proyecto para el sanatorio de Durlot de 1929, aquí el balcón se reduce al mínimo, mediante un voladizo de 1.20m de ancho por .90m de largo, pensado para asomar parcialmente la cama del enfermo al exterior.

Así, se ha pasado de las grandes e interminables terrazas de cura a los balcones individuales y de la cama trasladada al exterior, a una mínima aproximación, de manera que el paciente en esta asociación habitación-galería o habitación-balcón, no ha abandonado por un momento la cama, su objeto-lugar y con ello, se van destruyendo los valores del hombre social, un asunto intrínseco en el pensamiento de Aalto.

Ya para el concurso de Paimio en 1928, Aalto había participado sin éxito el año

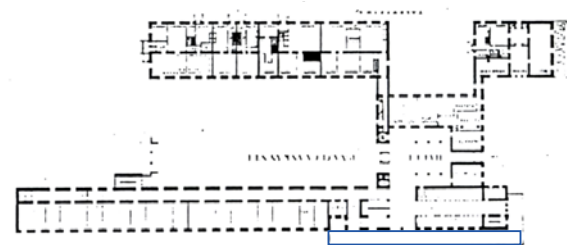
453. Habitaciones del sanatorio Plaine-Joux, Plateau d'Assy de los arquitectos Pol Abraham y Henry Le Mème de 1927.

454. Perspectiva del balcón de cura del Sanatorio de Plaine-Joux.

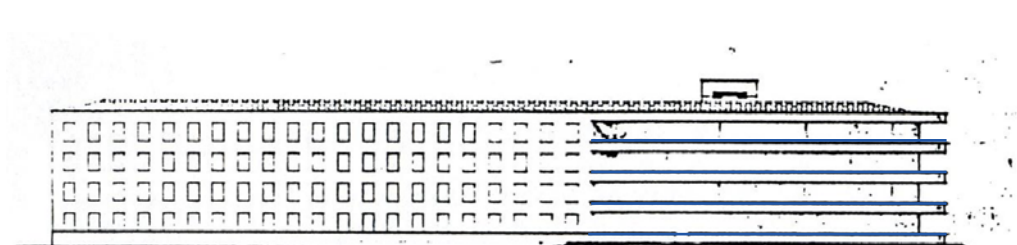
455. Habitaciones del sanatorio de Durlot del arquitecto André Luçat de 1929.

456. Solárium del sanatorio de Kinkomaa para el concurso proyectado por Aalto en 1927. AAM FI 50/23.

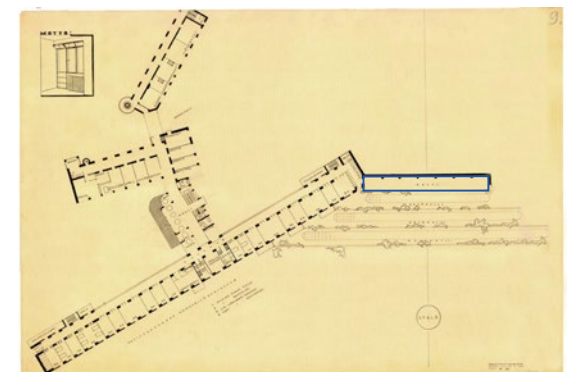




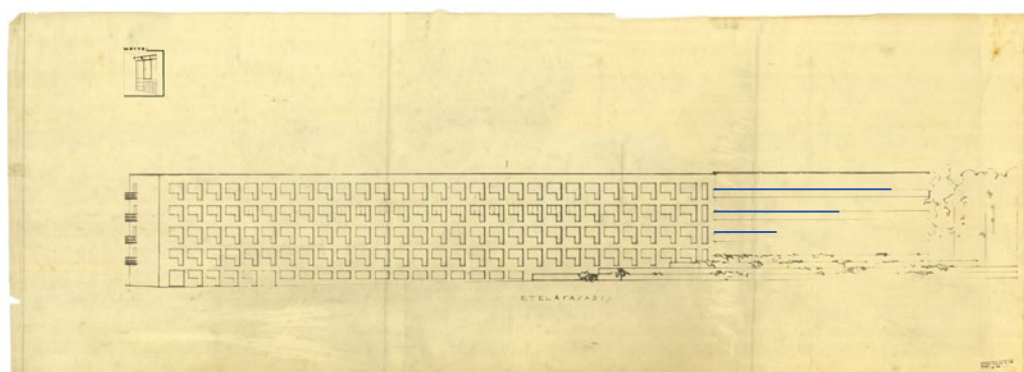
457.



459.



458.



460.

anterior en el concurso para el Sanatorio de Kinkomaa, cerca de Jyväskylä, y ya desde allí había renunciado a la individualización de las terrazas y proyectado una terraza colectiva igual que en Paimio, ubicando los *solárium* a un extremo del ala de habitaciones.

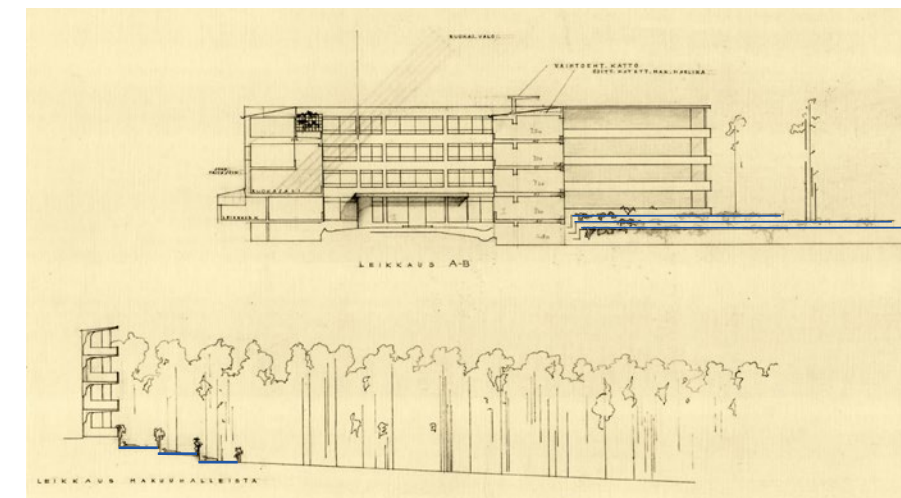
Ahora bien, el Sanatorio de Paimio no posee una estructura de pabellones de pocas plantas como se estructuraba en mayor medida en aquella época, sino que desarrolla un sistema de diversos bloques unidos entre sí y en donde el ala de habitaciones, que en un principio para el concurso fue diseñado de 4 niveles para albergar 184 pacientes, es modificado cuando la ciudad de Turku decide participar en el proyecto aumentando por tanto 100 camas más, pasando a alojar 296 enfermos, lo cual significó aumentar de cuatro a siete niveles, con lo que impera la verticalidad en el volumen y permite leerlo como un plano recto y

457. Primer planta del Kinkomaa tuberculosis sanatorium. Ala de habitaciones y los solárium.

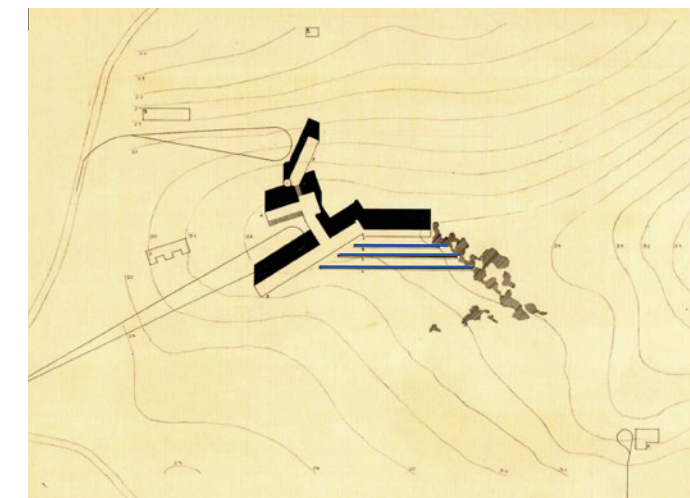
458. Primera planta del Sanatorio de tuberculosis de Paimio. Ala de habitaciones con el ala de los solárium. AAM 50-25.

459. Fachada sur del Sanatorio de Kinkomaa.

460. Fachada sur del Sanatorio de Paimio. AAM 50-31.



461.



462.

limpio al disociar las habitaciones de las terrazas y disponiéndolas a un extremo como bandejas horizontales que buscan el sol, proyectadas hacia el paisaje.

Para entender mejor el proyecto de Paimio, es preciso detenerse primero en lo que el arquitecto proyectó durante el concurso para lo cual se debe observar detalladamente el plano AAM 50-29, (Fig. 461). En él, el arquitecto plasma su concepción de las curas de sol a su vez fuera del edificio en medio del claro frente a las habitaciones en un espacio despejado y cuyo límite es el bosque. Aalto proyecta una secuencia de terrazas escalonadas en el terreno natural paralelas a la galería de cura para disponer allí a los enfermos en las tumbonas y recibir el aire fresco y los rayos del sol en un contacto directo y agradable con la naturaleza, además, estas terrazas estaban entrelazadas por medio de unos paseos serpenteantes al aire libre, fusionando en un solo lugar, la cura en reposo y en movimiento.

Pedro Iglesias Picazo, en su tesis, hace un recuento histórico de los tratamientos de la tuberculosis y menciona unos principios del doctor Sir Robert Philip, uno de los principales protagonistas de la lucha contra la tuberculosis a principios del siglo XX señalando:



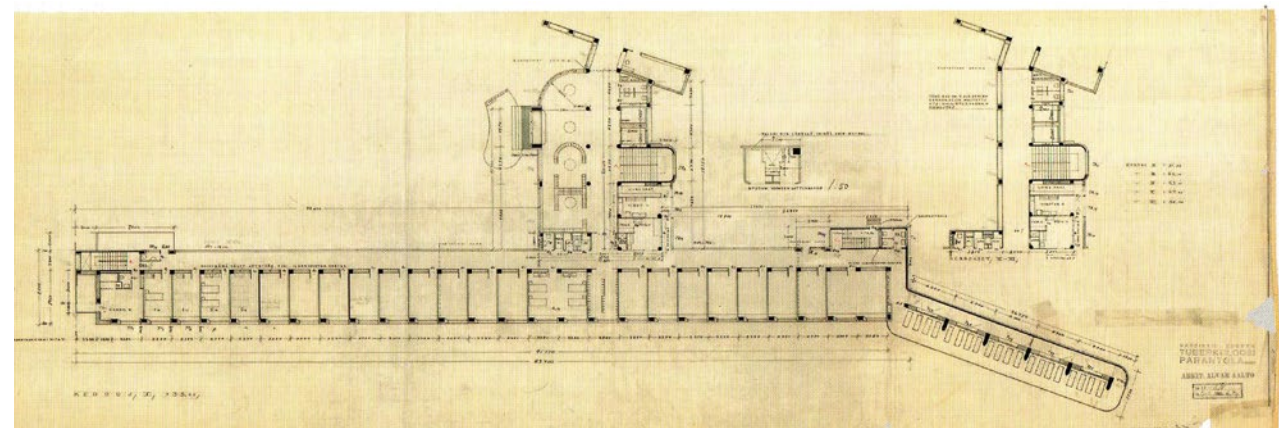
463.

461. Alzados de los solárium del Sanatorio de Paimio de la etapa del concurso. AAM 50-29.

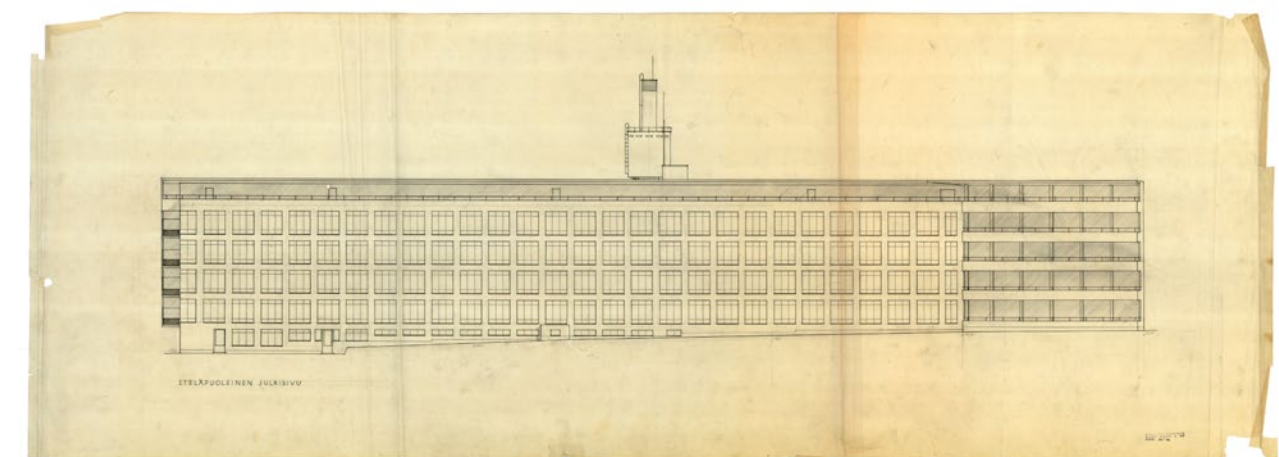
462. Emplazamiento del Sanatorio de Paimio de la etapa del concurso 1928. AAM 50-24.

463. Vista de los solárium y las habitaciones de Paimio. AAM ar26-16.



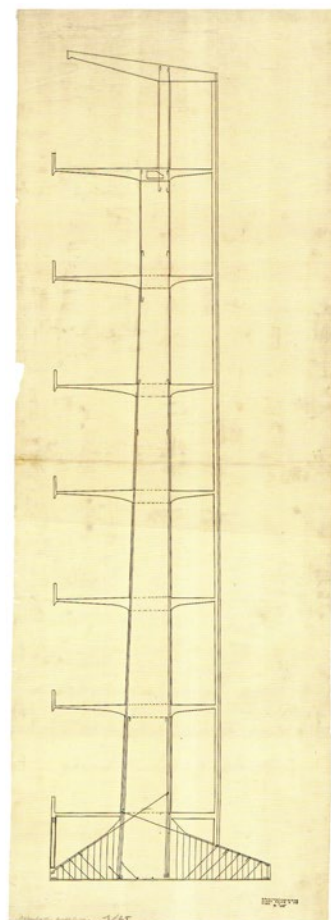


464.



465.

464. Primer planta del sanatorio de Paimio del ala A con los solárium. AAM 50-60a.  
 465. Alzado sur del Sanatorio con las habitaciones y el ala de los solárium. AAM 50-98.  
 466. Sección estructural de las terrazas de cura. AAM 50-155.



466.

Philip no sólo usaba aire puro en el tratamiento de la tuberculosis, quería aplicar los principios fundamentales del reposo y del movimiento en el tratamiento de la tuberculosis. [...] Prescribía reposo mientras el proceso de la tuberculosis estaba en actividad y había evidencia de trastorno sistemático, pero cuando la lesión había sido detenida y la correspondiente producción de toxinas era menos abundante, los músculos distróficos tenían que recuperarse fisiológicamente mediante el movimiento natural. Prescribía una actividad regular por medio de la cual se podría conseguir su regeneración.<sup>164</sup>

De este modo, la galería termina siendo un elemento crucial en la terapia de cura, constituyendo un espacio exterior asociado a un interior. Al proyectar los solárium independientes de las habitaciones, el arquitecto orienta el ala hacia el sureste en búsqueda de más horas de sol durante los meses de invierno. En las terrazas al final de cada nivel, dispone 24 tumbonas para los enfermos más débiles e infecciosos, agrupados de a cuatro, por consiguiente, la estructura juega un marcado papel a su vez espacial ya que las grandes columnas, al disponerse perpendicular al espacio alargado, constituyen una división física parcial entre las hileras de tumbonas dispuestas en este único espacio, lo que daba como resultado, la agrupación de pequeños subgrupos de a cuatro enfermos, significando a su vez un aspecto que permitía al paciente reforzar la sensación de intimidad y recogimiento, estableciendo además una estrecha relación íntima con el paisaje en donde la presencia de más personas, no altera la experimentación del espacio como individual.

Aalto reflexiona acerca de la individualidad del “pequeño hombre” enfermo y de estado frágil, permitiendo para la misma actividad que representa tomar el sol tumbado, distintas alternativas, ya fuera en los pequeños solárium o en la gran terraza de cura dispuesta en el último nivel.

Aalto curva las bandejas apiladas en su extremo en un gesto natural hacia el paisaje de unas losas soportadas en voladizo que generan un lenguaje de líneas horizontales que logran desmaterializar su peso a través de su sistema estructural que hace parte de su lenguaje, mediante “el árbol de Paimio”. Llamado así por su

<sup>164</sup> Pedro Iglesias Picazo, *La habitación del enfermo. Ciencia y arquitectura en los hospitales del Movimiento Moderno*. Arquia, núm 32., 2011, p. 83.



467.



468.

467. Terrazas de cura con los enfermos acostados en sus tumbonas.  
 468. Vista de los solárium con enfermos asomados sobre la barandilla. AAM 01-20-26.





469.



470.

sección creciente en forma de un esbelto tronco. Allí confluyen los opuestos, al sur libera el plano completamente abierto al paisaje, mientras que, hacia el norte, se cierra rotundamente a través de un muro ciego. Sin embargo, este plano blanco y cerrado constituye una de las mayores expresividades del sanatorio, sin ornamento, esquinas o escala, el muro desde distancia logra desmaterializarse.

En su artículo *“los tres muros de Paimio”*,<sup>165</sup> Bengoetxea hace una analogía entre el muro norte del solárium y la niebla, en donde se produce a través de su condición inmaterial una tendencia a desaparecer. Finalmente, este efecto de fundirse entre la bruma ocurre a causa de una simbiosis entre el acabado blando del muro, el cielo nublado y un suelo tapizado de nieve.

De acuerdo con esto, al trasladar las curas de reposo directamente de las terrazas escalonadas sobre el terreno a las galerías apiladas en el edificio, se abandona el contacto directo del enfermo en la naturaleza y a cambio, pasa a recibir los rayos del sol y el aire fresco desde la distancia, con la naturaleza como escenario o telón de fondo. Sin embargo, Aalto no abandona la idea de los caminos serpenteantes que entrelazan una serie de cinco fuentes a modo de cinta sobre el terreno, los cuales adoptan la orientación de los *solárium* como un eco al exterior para perderse finalmente en la frondosidad del bosque.

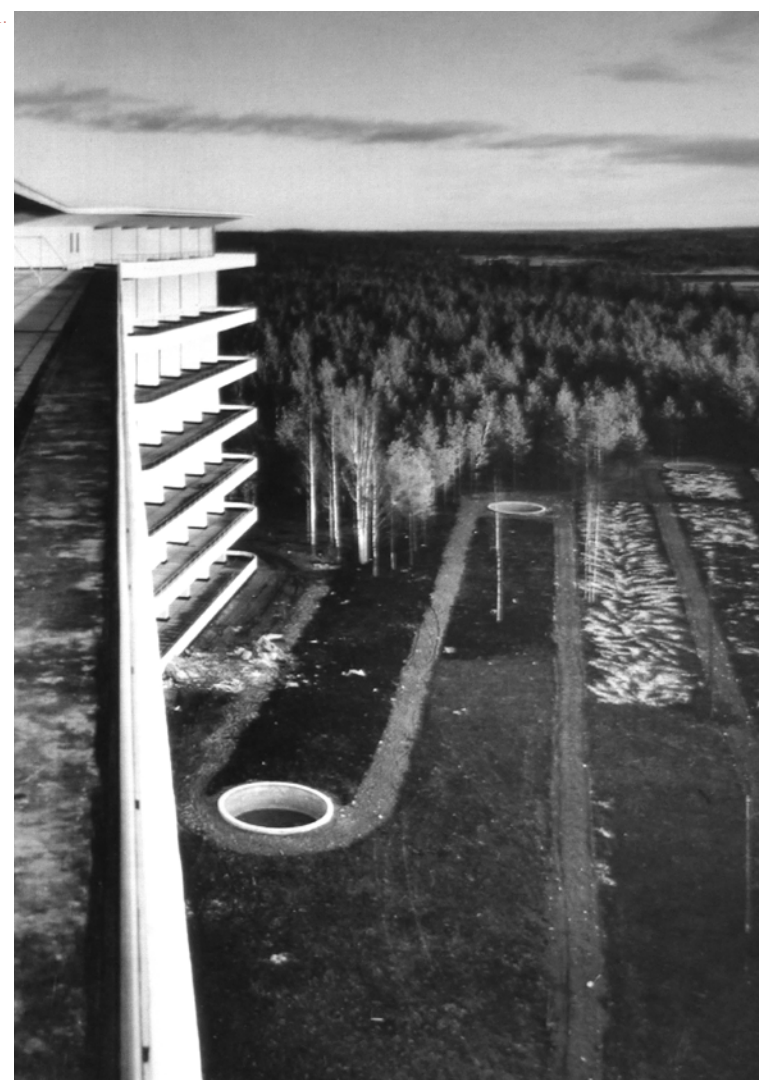
El arquitecto ha sacado al enfermo de su cama y ofrecido la posibilidad de recuperarse en movimiento y no solo en reposo, acercándole a la naturaleza de la que le había desprendido físicamente para armonizar su estado no solo físico sino también emocional, estimulando todos los sentidos a través de pequeños paseos que alientan el ejercicio físico para llevarle nuevamente a su condición horizontal adoptada en las tumbonas o en la cama, así se resume la ausencia del balcón en las habitaciones de Paimio, permitiendo en el día sacar al hombre de su habitación y en la noche regresarlo de nuevo.

Una vez más, Aalto demuestra el entendimiento de la condición del enfermo y la compenetración entre arquitectura y medicina, convirtiendo al edificio en un instrumento médico que hace parte del entorno natural en su triada habitación-solárium-jardín, dicho de otro modo, interior- interior/exterior- exterior.

<sup>165</sup> Julio Grijalba Bengoetxea y Alberto Grijalba Bengoetxea, «Los tres muros de Paimio». VLC arquitectura, 1, 4 (2017), pp. 125-150.

469. Vista del solárium hacia la fachada sur.  
470. Vista del solárium hacia la fachada norte.

471.



471. Vista durante la construcción del camino serpenteante desde la terraza de cura del último nivel. AAM 50-003-122.

472. Planta de jardines del Sanatorio y la conexión con los paseos serpenteantes desde el camino de acceso hasta perderse en el bosque. AAM 50-761.



472.

473.



473. Camino serpenteante con la una fuente. AAM 50-003-277.

474.



474. Camino serpenteante con los jardines y la fuente abrazada. AAM 50-003-276.



## El convento de la Tourette

### La logia, una habitación suspendida

Esta estrecha y enigmática habitación se extiende al exterior por medio de una *logia*, catapultando al religioso por la profundidad del espacio en una secuencia de oscuridad y penumbra hacia el culmen de la luz del sol y el paisaje como una especie de túnel, compensado su experiencia con las alegrías esenciales, en sí, ésta dilatación del tiempo entre el acceder a la habitación y terminar en la logia, genera en el habitante no sólo el paso de la oscuridad a la luz sino también de la incomodidad a la comodidad. Este espacio se podría considerar como una habitación suspendida, que es mucho más que un dispositivo de balcón.

Con la presencia de sus muros prolongados se crea una tensión física, que envuelve al hombre en un estado de introspección, un lugar en tensión entre el interior y el exterior. Aquella noción de la experiencia interior que genera la *logia* la describe Henri Ciriani y el prior Oliver, señalada por Cristina Vélez:

La relación del mundo interior con esa totalidad la describen admirablemente Henri Ciriani y el prior Brice Olivier del Convento de la Tourette:

-Ciriani: La celda es muy larga en mi opinión, lo que permite saber que desde el momento en el cual entramos hasta el momento en que llegamos a la fachada hay una distancia, y entonces con respecto al exterior podemos estar adentro, refugiados, y diría que totalmente apaciguados, en el fondo de la celda, [...] para salir al balcón... Nunca he visto a un monje en el balcón, ¿sabe por qué?

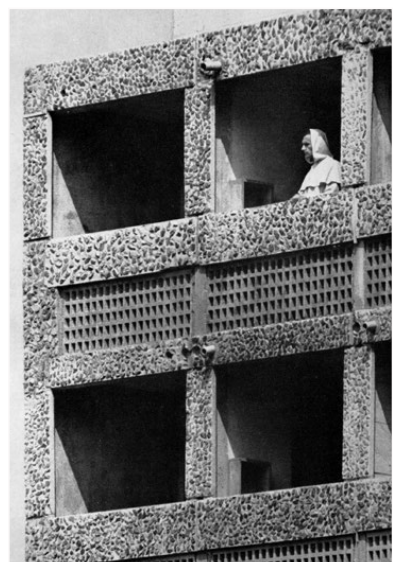
-Olivier: Lo utilizamos mucho. En mi opinión no salimos, sino que entramos en el balcón. Nunca he tenido el sentimiento de salir. Ese largo de la celda es, para mí, ir del interior al interior y el paisaje queda a la distancia por el efecto de marco del balcón de una manera extraordinaria, es un cuadro.

Nadie ha descrito con mayor brevedad el sentido profundo de la obra arquitectónica de Le Corbusier: ir del interior al interior es el movimiento propio del universo moderno.<sup>166</sup>

<sup>166</sup> «Le Corbusier: afuera es siempre adentro» Cristina Vélez, *De los ojos a las manos: tocar el espacio. El espacio táctil en la arquitectura moderna*. Centro de Publicaciones Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, Medellín, p. 266. Visita hecha a la Tourette por Henri Ciriani con el prior Brice Olivier del convento de la Tourette, transmitida en France Culture.



475.



476.

475. Interior de la celda desde el acceso. FLC Y11-15.

476. Monje en la logia.

477. Detalle puerta de logia. Ala este. (2019)

478. Paisaje desde logia, ala sur.



477.



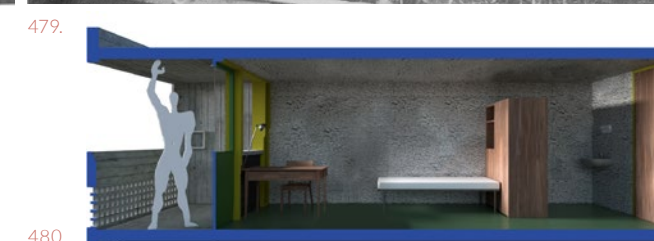
478.

De manera similar a lo que ocurre con la *logia* de los monjes en la Tourette, el bosque representa en la psique de los fineses un interior ya que éstos afirman no salir al bosque sino adentrarse en él, estableciendo, una vez más, esta dualidad de un exterior interiorizado.

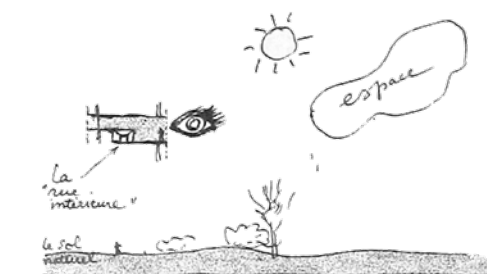
En lo alto del convento, cada una de estas celdas individuales, parece liberarse de su confinado espacio vital abriéndose en la profundidad de la *logia* para lograr escurrir la mirada ante las colinas, el cielo y el sol en un exterior que le es propio. Aunque, la vista desde las tres alas de las habitaciones poseen un paisaje diferente y a la vez extraordinariamente dramático, aquella disposición dividía a los monjes en tres grupos, hacia el costado este, junto al camino de entrada se disponían los conversos, al sur y al este, los estudiantes con vistas hacia la pendiente de la colina y finalmente al oeste, con la vista más privilegiada y volcada hacia el extenso valle se ubicaban los padres profesores, de este modo, aquel fortunio visual favorecía el crecimiento del hombre dentro de la comunidad, ofreciendo la vista como recompensa a la dura vida del monje.



479.



480.



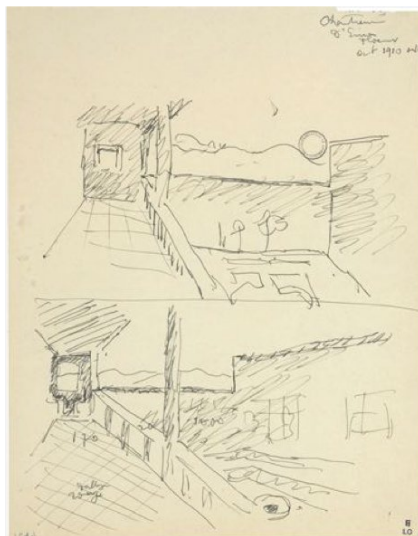
481.

479. Paisaje desde la logia, ala oeste.

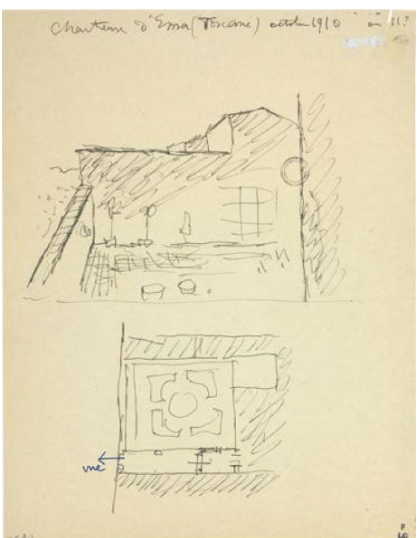
480. Esquema de la celda de un monje. Elaborado por la autora.

481. Croquis de Le Corbusier de la Unité de Marsella y la relación con el paisaje desde lo alto en la logia.





482.



483.

En 1907, Jeanneret en su viaje formativo visita el convento de Fiesole en Italia, donde conmovido por las vistas de los monjes desde sus celdas, les escribe a sus padres:

Sábado por la tarde en Fiesole, oh, esos monjes que suertudos; mi admiración fue la misma en la Cartuja de Pavía y he podido convencerme de que si renunciaban al mundo, sabían al menos prepararse una vida deliciosa, y estoy persuadido de que a fin de cuentas, ellos son felices, sobre todo aquellos que tienen el Paraíso a la vista!<sup>167</sup>

De acuerdo con esto, las *logias*, más que un dispositivo visual o climático, representa el refugio de las celdas como una liberación de la mente, sin embargo, como afirmó un hermano estudiante en el libro *Un couvent de Le Corbusier* editado por Jean Petit en 1961, “Y esta acogedora logia, un balcón asomado a una naturaleza maravillosa y en cuyo fondo sería bueno entretenerse, es sólo una trampa adicional”.<sup>168</sup> Pero ¿por qué representaría una trampa?. Al igual que la terraza para Le Corbusier, la liberación podría representar un escape de la dura vida interior del monje y perderse ante las delicias del paisaje allí presentado sin tamices ni obstáculos en una absoluta horizontalidad que es negada en la cubierta, estableciendo un contacto directo con el paisaje cercano para probar su concentración sobre la meditación. “Esto es lo que Corbu nos obligó a vivir de la mañana a la noche en la belleza, la grandeza y el ascetismo, que son invisibles, detrás de las cicatrices dejadas por el encofrado.”<sup>169</sup>

Aquel balcón parece ser la traslación de sus reflexiones iniciáticas de la cartuja de Ema ubicada cerca de Florencia, Italia, visitada por el joven Jeanneret en los años 1907 y 1911; sus dibujos hablan de la prelación que le da a la *logia* descubierta como mecanismo de visión hacia el paisaje, dibujando allí el espacio del patio del monje y el muro que lo limita, sin embargo, desde sus trazos,

<sup>167</sup> Jeanneret, Ch. E., Carta a sus padres, 14 septiembre 1907, Biblioteca de La Chaux-de-Fonds.

<sup>168</sup> «Ici, on se bat» escrito por un hermano estudiante, en J. Petit, *Un couvent de Le Corbusier*, op cit., p. 74.

<sup>169</sup> Comentario del hermano Michel, « Le couvent d'étude dominicain de la Tourette », *Construire, La vie collective* (Paris), n°310, vol. 12, mai 1961.

centra la atención en el muro al final de la *logia* que posee una ventana como delimitación de la inmensidad del paisaje ya descubierto por el muro bajo de tapia, adquiriendo un aprendizaje de lo que posteriormente impregna su obra. La frase que emplea muchos años después para describir el paisaje de la *Petite maison*, parece una descripción de la logia de la celda de un cartujo visitada por primera vez en 1907:

Un paisaje omnipresente en todas las caras, omnipotente, termina cansando. ¿Han observado ustedes que en tales condiciones “uno” no lo “mira” más? Para que el paisaje cuente, hay que limitarlo, dimensionarlo mediante una decisión radical: hacer desaparecer los horizontes levantando muros y descubrirlos únicamente en algunos puntos estratégicos, por interrupción del muro.<sup>170</sup>

Retomando los croquis del joven Jeanneret, este dibuja una planta muy simplificada que con pocas líneas (Fig. 483) y traza lo que le interesa que consiste en los límites del patio con su jardín interior, el medianero de la celda contigua, la tapia que cierra toda vista hacia el exterior y la logia con su ventana al extremo, con una palabra clave escrita “vue”, dando cuenta de su interés por el paisaje enmarcado y la direccionalidad de la mirada. Esto es lo que se transmite en la celda de la Tourette, a través de aquel paisaje enmarcado se genera una tensión y una direccionalidad atraída por el ojo y ejecutada por los pies.

Finalmente, hemos visto la *logia* como un gesto al interior, sin embargo, es también una expresión al exterior, aquellos balcones suspendidos le confieren una imagen de movimiento a la fachada, una revelación de las celdas que coronan el edificio en una idea de los hombres ofrecidos al cielo y más próximos a Dios, sin embargo, por cuestiones de presupuesto, los monjes sugirieron a Le Corbusier suprimir las *logias*, ante lo que el arquitecto se niega rotundamente y hace cuestionar cuán distinto hubiera sido el proyecto sin éstas, además que eran insignia en su trabajo arquitectónico.

Aquella idea de la comunidad suspendida sobre el paisaje, hacía eco en su memoria del viaje a Oriente realizado en 1911 y la visita de los monasterios del

<sup>170</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*. Editions Girberger, Zurich, 1954, pp. 26-28.



484.



485.



486.

484. Croquis realizado por Jeanneret en su carnet durante su visita en Ema. 1911.

485. Vista de la ventana de la celda en Ema al final de la logia y su relación con el paisaje.

486. Vista de la logia de la Tourette y su relación con el paisaje. FLC YV519.

482. Croquis de Charles Jeanneret en la visita a la cartuja de Ema realizados después de su visita en 1911. FLC 6421.

483. Croquis correspondientes a una perspectiva del patio y la planta. FLC 6422.





487.



488.



489.



490.

monte Athos. Alejandro Vírveda en su tesis, rescata una entrevista realizada a la periodista Jacqueline Piatier donde considera la relación intencional entre los aprendizajes de Le Corbusier del Athos y sus *logias* en la Tourette:

Aquí el elemento más sorprendente, situado en el nivel superior, es la doble hilera de logias en voladizo que rodean las tres alas del edificio. Estos alveolos rectangulares, como ojos dirigidos a la frondosidad, suspendidos, no sobre los peñascos de algún monte Athos, pero sí de las paredes de vidrio unidas por delgados montantes verticales irregularmente espaciados. Se diría que de un paño ligero que cae hasta el suelo o se para por encima de los grandes pilotis que suspenden el convento entre el cielo y la tierra...<sup>171</sup>

Las logias se alzan como volumen sólido que parece levitar y que posee además una imagen de inestabilidad entre lo pesado y lo liviano, con su acabado

<sup>171</sup> Le Corbusier, bâtisseur de monastère. Jacqueline Piatier. Diario Le Monde, 3 de junio de 1960, en Alejandro Vírveda Aizpún, *Le Corbusier y el proyecto para Saint Marie de la Tourette: De la celda al espacio inefable*. Universidad Politécnica de Madrid, 2014, p. 149.

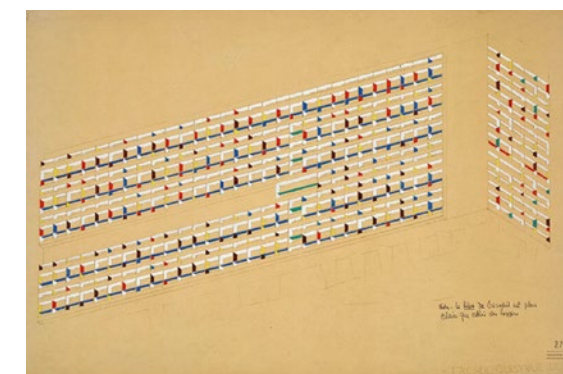
rugoso y dramático de piedras trituradas y hormigón bruto, dan muestra de una dureza en reminiscencia a la dura vida del monje y aquella austeridad que tanto impera en la comunidad dominica. Por su parte, Le Corbusier propone para las logias de la Tourette pintar los paramentos, como ya lo había hecho en Nantes, Marsella, la casa de Brasil, entre otros, no obstante, esta idea es rechazada por la comunidad dominica, argumentando las diferencias entre un proyecto social y uno religioso en donde impera el silencio, el recogimiento y la paz por lo cual no admite los tonos vivos. Por su parte, cuando Le Corbusier compone aquella policromía para Marsella, argumentó que los colores provocan sobresaltos que despiertan la curiosidad del espectador y aportan alegría, actos que distan de la serenidad perseguida por la orden religiosa.

La logia, *filis du soleil* "hijas del sol" como le llama Le Corbusier, se convierte en mediadora de la luz y del tiempo, un marco cambiante del paisaje a través del curso del sol y las estaciones que encarna un vacío inundado de luces y sombras que protegen la celda de las inclemencias del tiempo, un espacio que nace del sol y su implacable ritmo, como un dispositivo que transforma, moldea, esculpe y finalmente dirige la luz al interior, la logia a su vez media con la naturaleza, enmarcándola y dejándola escurrir, baja y duplicada entre las celosías de hormigón para finalmente introducir la naturaleza en la habitación.

En el *Poema del ángulo recto*, Le Corbusier anota acompañando una ilustración de la una *Unité*: "El reloj y el calendario solar le han dado a la arquitectura el "rompe-sol" instalado ante las cristaleras de los edificios modernos. Una sinfonía arquitectónica se aprecia bajo ese título: "La Casa Hija del Sol"... Y Viñola, al fin, es vencido."<sup>172</sup>

El arquitecto, atento y sigiloso al trazado del sol sobre su arquitectura revela su fascinación por el astro rey, por la transformación y poética de sus volúmenes bajo la luz, para lograr finalmente, abstraer al hombre ante la inmensidad de un paisaje siempre cambiante a través de un escape natural sin siquiera haber salido de su habitación.

<sup>172</sup> Le Corbusier, "Poème de l'Angle Droit", op. cit., pp. 67-88



491.



492.

491. Isométrico de la fachada de Marsella con el empleo de la policromía de arquitectónica en las paredes laterales de las logias.

492. Litografía de Le Corbusier en el *Poema del ángulo recto* sobre los brise-soleil.



## La extensión de la habitación.

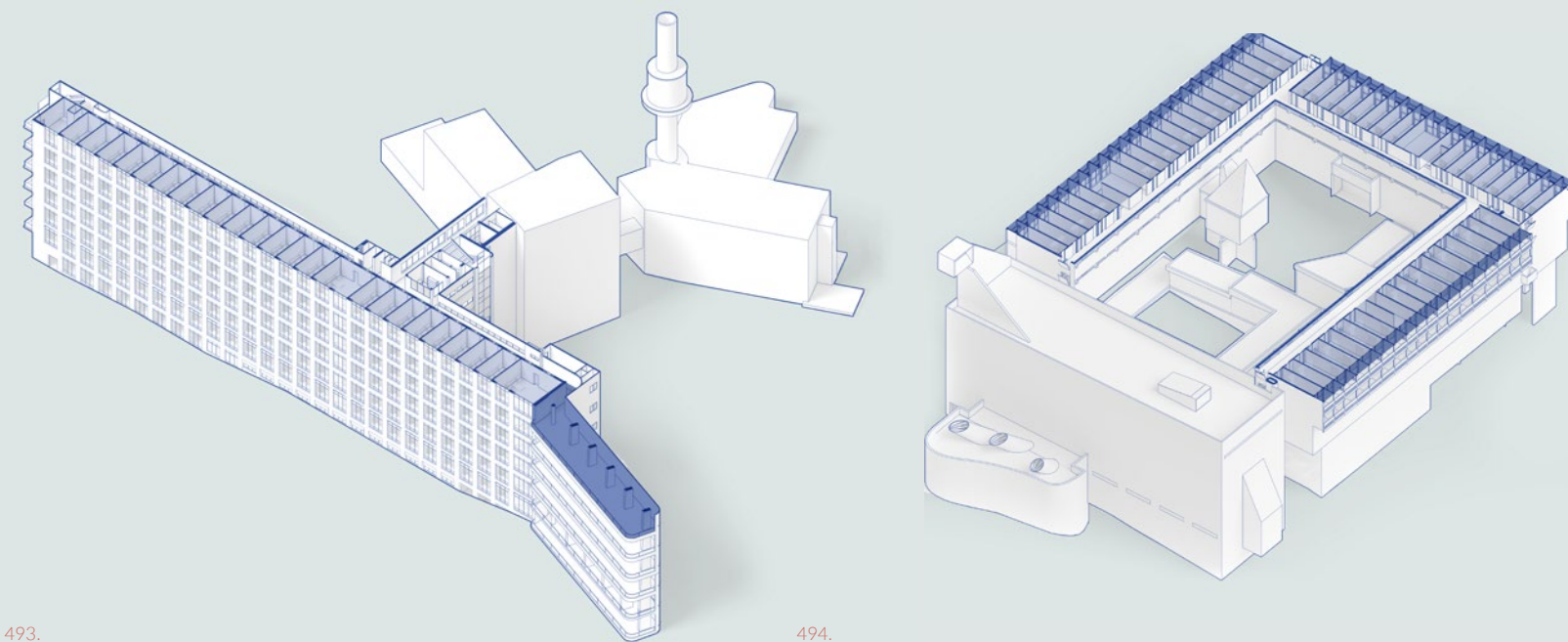
### El solárium y la logia.

El fin de la habitación en ambas arquitecturas, no se haya reducido a albergar únicamente al hombre en su espacio. Tanto Aalto como Le Corbusier exploran la relación del hombre con el exterior a través de su extensión, sin embargo, sus medios difieren notablemente. Alvar Aalto no vincula un balcón a las habitaciones del enfermo, contrario a lo que hace Le Corbusier en la Tourette. Aquella determinante se centra en el hombre y su condición física, social y espiritual, por un lado, el monje se retira de la comunidad para hallar en su habitación el encuentro consigo mismo, un cuerpo a cuerpo como escenario de una lucha interior, mientras que, para el enfermo, Aalto busca sacarlo del aislamiento individual de su habitación y encontrarlo con el resto de hombres. De modo que ambos arquitectos son motivados por las reflexiones en torno a las debilidades del enfermo y a la fortaleza del religioso, tras considerar tanto su estado físico como psicológico.

El pensamiento y el proceder de ambos arquitectos, responde a previas experimentaciones o reflexiones, tanto desde la historia como desde propios proyectos, en el caso de Le Corbusier con sus *Unité* de habitación o inmuebles villas y Aalto con sus concursos hospitalarios, por tanto, aquellas posturas se encuentran cargadas de intencionalidades, preocupaciones y determinaciones.

Alvar Aalto y Le Corbusier, compartieron la visión de acercar al hombre a la naturaleza y es a través de dichas extensiones, dentro o fuera de los límites de la habitación que le vinculan con el aire fresco, el sol y el paisaje, en sí, las alegrías esenciales de las que habla Le Corbusier. Además, todo esto se encuentra en el pensamiento de la nueva arquitectura moderna y el hombre como base. Finalmente, es el sol quien moldea y les da sentido a estos espacios a partir de sus beneficios curativos y poéticos a través de su movimiento.

Tanto Aalto como Le Corbusier en esta relación de vínculo con el exterior, han diluido los límites, creando a partir de los *solárium* o la *logia*, un exterior que es a la vez un interior.



493.

494.

493. Esquema de los solárium como extensión de las habitaciones de los enfermos.  
Elaborado por la autora.

494. Esquema de las logias como extensión de las habitaciones de los monjes.  
Elaborado por la autora.



495.

## HABITAR LA VENTANA

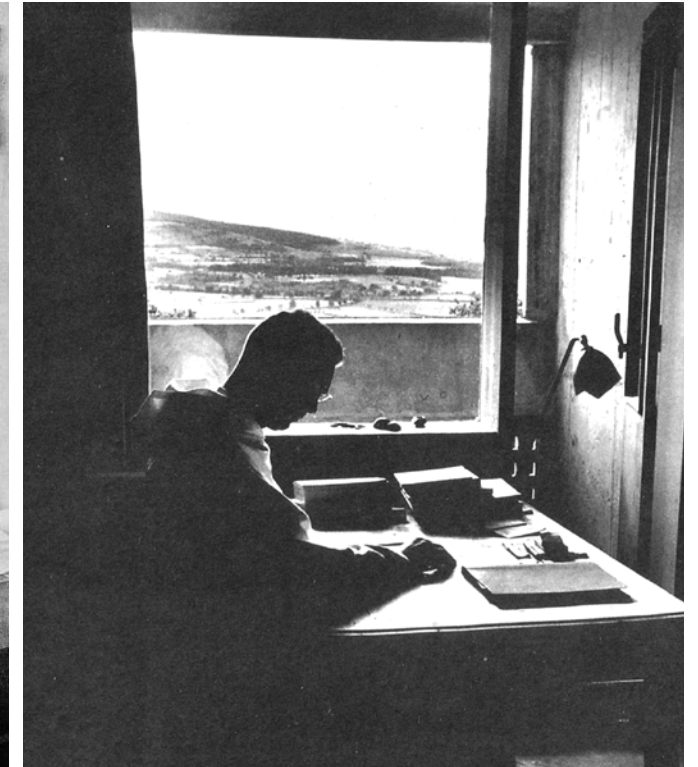
### El paisaje enmarcado

Culminando el viaje al interior de las habitaciones, terminamos en la ventana, un dispositivo que va más allá de simplemente iluminar o ventilar las habitaciones y cuyo marco preocupó ampliamente a ambos arquitectos, con lo que, en primera instancia, interesa es la relación de los hombres con ésta, ya sea como ruta de escape de su aquejada condición o como trampa de distracción para su estudio, por otra parte, al disponer ambos arquitectos un mobiliario asociado a estos planos vidriados les otorga la condición de lugar, sin embargo, vale detenerse en lo que representa para ambos hombres, su permanencia y relación con el paisaje.

496.



497.





## El Sanatorio de Paimio

### Habitar la ventana contemplando el paisaje

Alvar Aalto desde el primer momento del concurso en 1928, demuestra su interés por el dispositivo de la ventana, a través del dibujo de ésta como su lema, (Fig. 498) denotando su intención no solo tener un gran plano vidriado, sino de empotrar en este un sistema de calefacción para acercar al enfermo a la misma y un sistema superior de doble apertura que conservará hasta el proyecto final. Esta gran superficie vidriada habla no solo de la helioterapia como parte del tratamiento, sino de la relación incipiente de la contemplación del paisaje para el bienestar psicológico y físico del enfermo. En un dibujo posterior de 1931 (Fig. 499) representa el mismo escenario, esta vez involucrando un escritorio y bajo este, un sistema de calefacción que permite mantener los pies del enfermo calientes mientras permanece sentado frente al paisaje exterior y además, ha constituido en aquel croquis, la ventana como simbiosis entre el interior y el exterior. Los médicos, en el desarrollo del proyecto, habían solicitado que las ventanas no llegaran hasta el suelo por razones de higiene, en consecuencia, Aalto cambia el diseño de su ventana y ondula la superficie del suelo y lo junta con el muro eliminando la arista, fundiendo en un movimiento continuo ambas superficies, dando la sensación visual de que la ventana, aún levantada unos treinta centímetros del suelo, pareciera llegar a ras de logrando cumplir con las exigencias de los médicos, sin renunciar a sus intenciones proyectuales en donde esta bajara hasta el piso.

La ventana de la habitación posee un sistema de doble acristalamiento con marco en madera cuya finalidad es que aire fresco ingrese del exterior por un extremo, mientras el sol lo calienta al encontrarse atrapado entre las dos láminas de vidrio, antes de entrar a la habitación por el otro extremo, logrando mitigar de tal manera cualquier corriente de aire. Todas las habitaciones están orientadas al sureste cuya luz, explica Aalto, es la más variable para el disfrute del enfermo próximo a la ventana cuyos rayos son más bajos y tendidos durante el prolongado invierno nórdico.

La relación visual del enfermo con el paisaje es directa al no poseer un balcón asociado a la fachada, así no se distancia del exterior y enmarca el

paisaje de aquel denso bosque cuyo horizonte está construido por cientos de líneas verticales de los troncos y ramas de abetos y abedules, en donde la mirada se pierde en medio de aquel escenario natural, por tanto, no se trata de un límite infranqueable sino de una visión siempre cambiante, del movimiento y el tiempo cristalizados en una imagen. Por otra parte, el paciente también podía aislar la vista del exterior y protegerse de la excesiva luz natural que le incomoda en su delicado estado de salud por medio de unas persianas de madera instaladas fuera de la ventana.

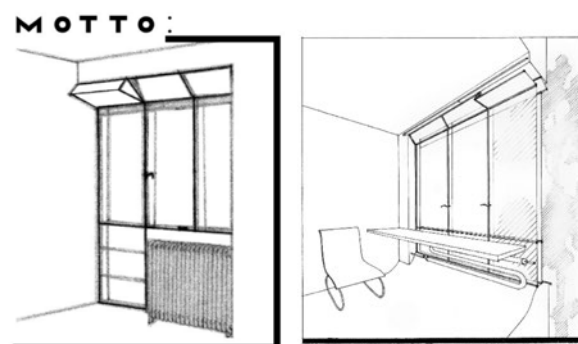
Teniendo en cuenta el gélido clima finés, la niebla también hace parte de aquel paisaje, transformándolo y desapareciéndolo, mostrando un aspecto completamente distinto entre lo nítido y lo indefinido. El filósofo alemán Friedrich Bollnow habla de esta desmaterialización del entorno de la siguiente manera:

Las cosas surgen de la niebla y desaparecen de nuevo, todo acaece súbitamente, sin yo haberlas visto aparecer y desvanecerse. No puedo prepararme interiormente para su aparición; de pronto se yerguen ante mí y están peligrosamente cerca. En este mundo ya no hay graduaciones paulatinas en las distancias, sólo hay —como en el bosque, pero mucho más pronunciada— una zona próxima estrechamente limitada, detrás de la cual se abre inmediatamente la blanca nada.<sup>173</sup>

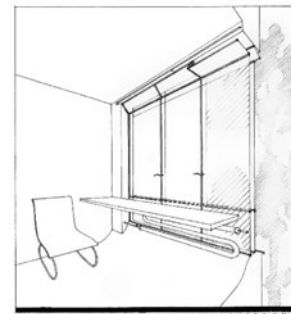
En el Sanatorio de Paimio, las habitaciones se encuentran dispuestas a lo largo del ala A en los seis pisos hacia el costado sur, por lo que su aspecto exterior de vanos repetitivos y profundos, da una imagen de pesadez, al disponer la carpintería tripartita en la cara interior del muro, se logra una característica que le da una imagen mucho más vertical a aquellos macizos. Finalmente, observando la fachada de las habitaciones, se puede leer la riqueza plástica del Sanatorio, de un dispositivo pensado no solo desde el interior sino también desde su lenguaje compositivo.

En lo referente a la imagen de la ventana desde el interior de las habitaciones, Aalto empotró un escritorio fijo de todo el ancho de la pared sur y proyecta un

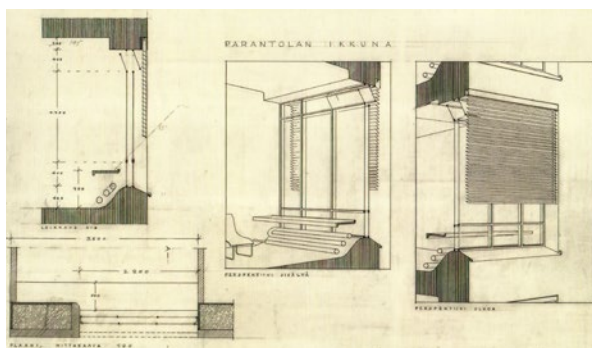
<sup>173</sup> Otto Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio*. Editorial Labor S.A., Barcelona, 1969, p. 198.



498.



499.



500.



501.

495. Litografía de Le Corbusier de un hombre frente a la ventana.

496. Habitación del Sanatorio de Paimio.

497. Monje leyendo en su escritorio.

498. Logo de la competencia de Aalto. AAM 50-395.



502.



503.

499. Logo del proyecto de Aalto. AAM 50-655.

500. Detalle de la ventana. AAM 50-181.

501. Esquema de la habitación de Paimio con el enfermo sentado frente a la ventana. Elaborado por la autora.

502. Detalle de las persianas en madera al exterior de las habitaciones de pacientes. AAM 50-003-250.

503. Vista exterior del ala de habitaciones y el ala de solárium. AAM 50-003-288.



504.

"Ventana, tú, oh medida de la espera,  
tantas veces cumplida,  
cuando una vida impaciente  
se vuelva afuera hacia otra vida.  
Tú que separas y atraes igualmente,  
cambiante como el mar -  
espejo que refleja nuestra figura,  
de repente mezclada  
a lo que atrás se deja de mirar,  
muestra de una libertad  
comprometida por lo que la suerte quiera,  
nexo por quien se iguala a nuestra vida  
el gran exceso de afuera." 171

504. Habitación del enfermo típica. Fotografía tomada por la autora. (2019).

505. Detalle del escritorio empotrado en la pared. AAM ar17-7.

506. Vista del paisaje desde la ventana de una habitación de enfermo. AAM L1934.

507. Vista del paisaje desde la cama del enfermo. AAM 50-003-362.

508. Esquema del enfermo sentado junto a la ventana. Elaborado por la autora.

mobiliario liviano de patas en acero y madera contrachapada como un material cercano al cuerpo como parte de su preocupación humanística y psicológica del enfermo, el arquitecto consideraba, además, la madera como un material hondamente humano.

La relación del enfermo con el paisaje se da de manera lateral, ya que su plano frontal lo ocupan los armarios redondeados suspendidos del suelo flotando en la blancura del plano, mientras que el exterior, aquel paisaje boscoso se halla a un giro de su mirada, a su vez distante, de modo que su plano principal, inmóvil en su cama es el techo y aquella pared blanca, consiguiendo que precise moverse para apreciar la naturaleza, ya sea girando su cuerpo, su vista o en el mejor de los casos, abandonando su lecho y dirigiéndose a la ventana.

De esta manera, habitar la ventana representa una huida o ensoñación, de un cambio de posición en la habitación en donde sentado desde allí, el enfermo podía leer, escribir o simplemente mirar el exterior, reposando sus pies en aquel plano curvado en donde se encuentra el suelo con la pared. Por otro lado, la ventana representa un mundo intermedio, entre lo que está cercano al cuerpo, lo inmutable y lo distante siempre variable, allí solo la mirada atraviesa el cristal. A través de la ventana el enfermo alejado de su cotidianidad, ve pasar el tiempo por el curso del sol, el ciclo del día y la noche, de un paisaje transformado por las estaciones, en una imagen enmarcada que es siempre igual y a su vez distinta. El poeta austríaco Rainer Maria Rilke en su serie de poemas "*Les fenêtres*", denomina la ventana como "la medida de la espera" (*ô mesure d'attente*):

Pero, ¿qué espera el enfermo al mirar la ventana? tal vez la espera de un tiempo que traiga consigo un cambio, de un nuevo día y una nueva condición, de un paso que simboliza un renacer y una esperanza. La ventana también es la representación de la distancia entre el interior y el exterior, un exterior que le recuerda su antigua condición sana y un mundo allá afuera al cual pertenece.

174 Rainer Maria Rilke en, David. Ball, *When I Go: Selected French Poems of Rainer Maria Rilke*. Cascade Books, Eugene, Oregon, 2018.

505.



506.



507.



508.

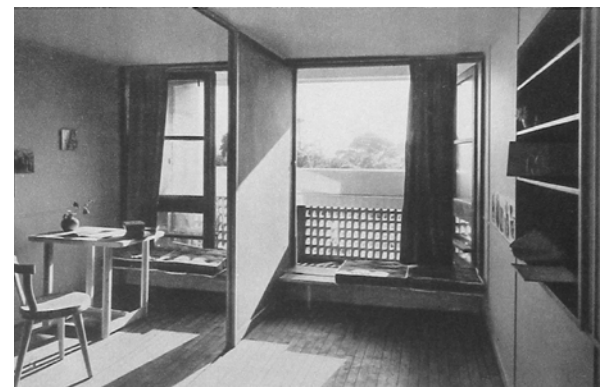


## El Convento de la Tourette Habitar la ventana y el estudio del religioso

Para el primer *dossier* sin la presencia de Le Corbusier quien se encontraba de viaje en la India, su colaborador Xenakis entrega a los monjes dominicos una serie de planos de la primera fase del proyecto el 24 de noviembre de 1954, entre los que se encontraba los planos de las celdas (*plan des cellules FLC 1014*), allí se define espacialmente la unidad mínima del convento cuyas dimensiones están basadas en la *Unité d'habitation de Marseille*.

Sin embargo, a pesar de que dimensionalmente se parece a la habitación de los niños de la *Unité* y ambos espacios están asociados a una *logia*, se distancian a medida que se comprende el hombre que alberga, como expresión de la austeridad religiosa y la fortaleza interior del monje. En Marsella, el cuarto muro denominado así por Le Corbusier, un elemento que separa la *logia* del interior de la habitación, consta de unos ventanales que se pliegan y relacionan ambos espacios como uno solo, de modo que la forma de habitar la ventana se devela mediante dicho elemento que al plegarse desaparece como límite espacial, acompañado de un alféizar bajo ocupado como banco, completamente opuesto a la solución que emplea en las celdas de la Tourette donde desarrolla los “*pan de verre*” independizando la logia del interior de la habitación, definiendo con ello los dos espacios mediante la presencia de un plano con espesor que cumple no solo la función de iluminar y ventilar, sino que además posee un aireador vertical (*fente de ventilation*) que constituye unos cierres pivotantes que garantizan una adecuada ventilación, además alberga el estudio mediante un escritorio dispuesto perpendicularmente al plano, en donde al igual que en Paimio, contiene el radiador de calefacción.

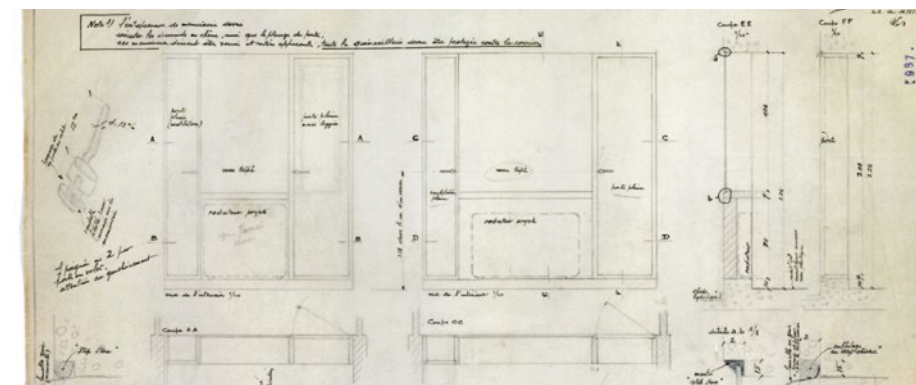
La ventana cumple a su vez una función intermedia, permitiendo una continuidad visual que simboliza una pausa estructurada a partir de una estancia. Por otro lado, la ventana siempre constituyó parte de las indagaciones de Le Corbusier, donde unos veinte años atrás, en 1933, este había realizado un croquis para explicar los apartamentos de la *Ville Radieuse*, (Fig. 512) donde desarrolla lo que denominó como el cuarto muro, pasando de un simple paño vidriado por uno con espesor, insertando paneles sólidos que permitían regular



509.



510.



511.

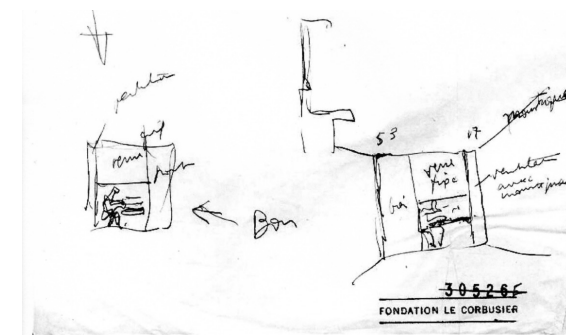
la luz e instaura un par de bibliotecas y un escritorio, denotando una intención de no solo darle grosor al límite sino dotándolo de cierta actividad, consiguiendo habitar la ventana y generar un lugar. Sin embargo, este límite o cuarto muro, no está dispuesto como cerramiento en el límite del edificio, sino que posee una estrecha relación con la logia en respuesta a un asunto climático, con su composición de paneles traslúcidos y opacos que constituye el *brise-soleil*.

Si se compara la planta para el *Avant Projet* del 22 de noviembre de 1954 (Fig. 515) con una versión posterior del 27 de julio de 1955, (Fig. 516) a pesar de que se conservan las dimensiones de la habitación, la disposición del mobiliario cambia, si se enfoca exclusivamente en el *pan de verre* y la disposición del escritorio, se puede ver que en la primera versión se había dispuesto el escritorio adosado a la pared, sin embargo, no era la posición más adecuada para las largas horas que permanecía el monje sentado en su estudio. De modo que en la versión posterior, lo retrasa del paramento y lo libera de la opresión del muro y aquel plano que tiene en frente, sustituye su acabado de “*canon à ciment grosgrain peinte en blanc*” un acabado rugoso que cubre todos los muros y techo de la celda por un plano liso de 1,83 m de ancho por toda la altura de la celda de 2,26m.

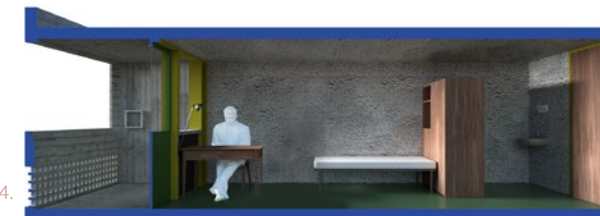
Este cambio contrastante en la textura del muro situado frente a su escritorio, cambia aquella textura cuya aspereza podría representar una distracción por las imágenes y sombras que se forman en el acabado y en cambio determina la porción de muro con acabado blanco y liso que simboliza un silencio visual propicio para



512.



513.



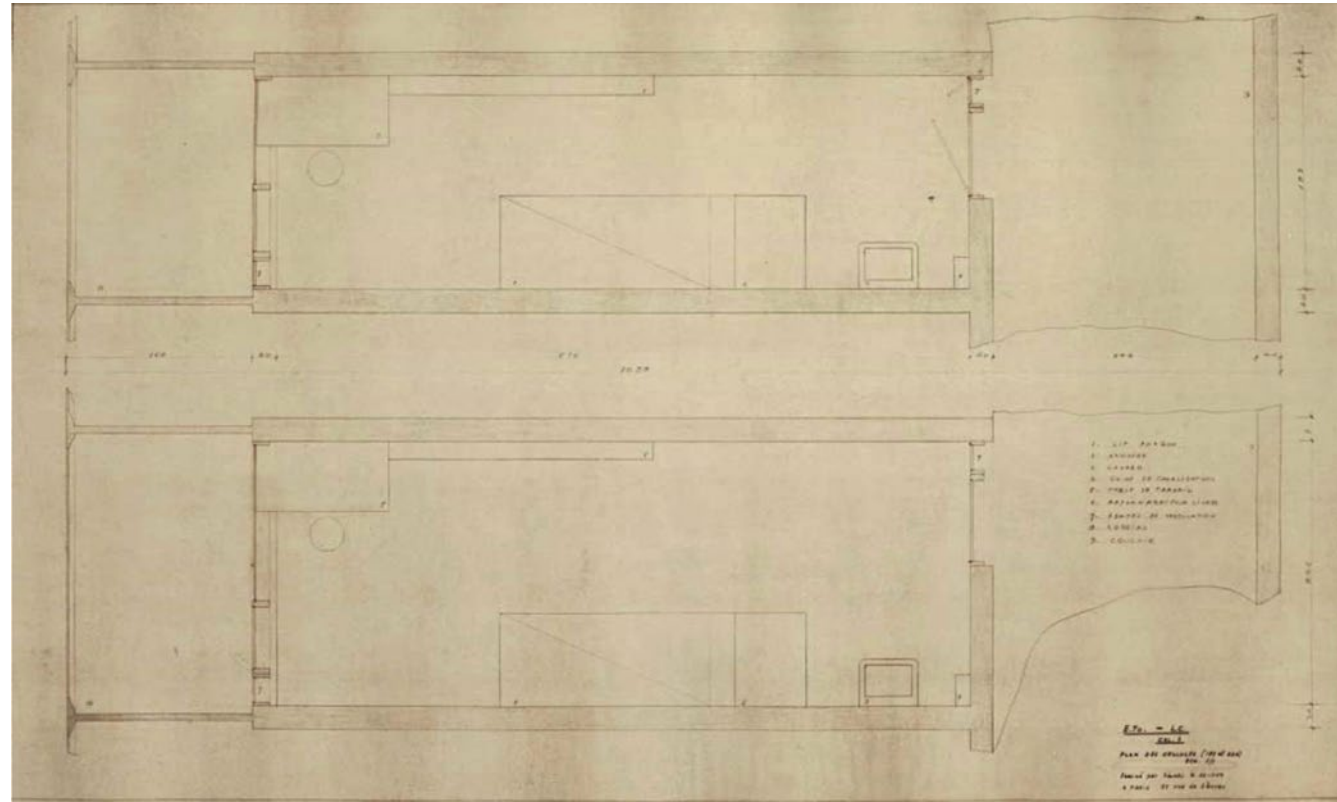
514.

511. Detalle de los pan de verre de las habitaciones de los monjes. FLC 987.

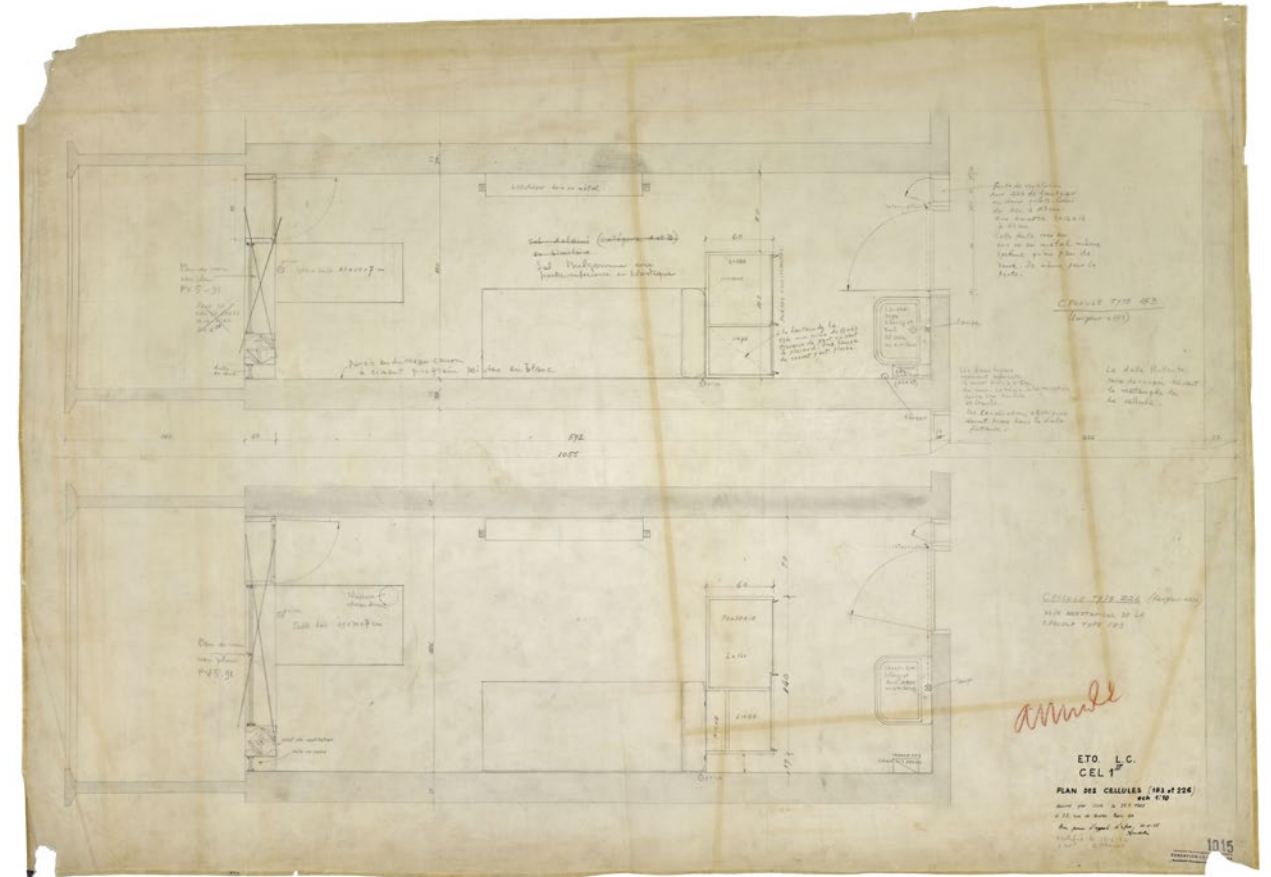
512. Croquis del cuarto muro de Le Corbusier para la Ville Radieuse.

513. Croquis del cuarto muro de las celdas de monjes en la Tourette. FLC K3-19-171.

514. Esquema del monje junto a la ventana en su celda. Elaborado por la autora.



515.



517.



516.

515. Plantas de las celdas con el escritorio inmediato al muro. FLC 1014 del 22/11/54.  
516. Esquema de la relación del monje con el mobiliario y el cuarto muro en la versión previa de las habitaciones. Elaborado por la autora.



518.

517. Plantas de las celdas del monjes con el escritorio distanciado del muro. FLC 01015 del 27/07/55.  
518. Esquema de la relación del monje con el mobiliario y el cuarto muro en una versión posterior de las habitaciones. Elaborado por la autora.





519.



520.

su concentración, animando al monje a permanecer en su escritorio. Frente a los acabados de la celda del monje, podríamos emplear unas palabras de Le Corbusier, “[...] ante esta atroz mala mano de obra, digo: Haré de ella una belleza por contraste, encontraré la contrapartida, estableceré un diálogo entre la aspereza y la delicadeza, entre lo sordo y lo intenso, entre la precisión y el accidente. Y así llevaré a la gente a observar y reflexionar”.<sup>175</sup>

Le Corbusier en ningún momento dispuso el estudio del monje paralelo a la ventana, allí su plano principal no es el paisaje sino el muro para volver siempre sobre su estudio y no distraerle a pesar de su presencia. Respecto a este plano, un hermano estudiante expuso, “el muro, a menos de un metro de nuestros ojos, es un imparable y solitario testigo de esta búsqueda agotadora, siempre para reanudar, siempre para continuar.”<sup>176</sup> Aparte, la naturaleza está enmarcada pero simultáneamente fuera y lejana, ya que la relación con aquel paisaje, se halla a un giro de su mirada y dilatada por la *logia*. En cuanto al estudio, según la regla de San Agustín, “los dominicos deben amar para estudiar y estudiar para amar”, de modo que el religioso, desde la disciplina se aproxima a Dios, además, el estudio es a su vez la búsqueda hacia la Verdad, en donde abre su mente y corazón, el estudio es pues una acción que exige constancia, vocación y concentración, en sí, una renuncia al mundo y una aceptación interior.

En últimas, se puede comparar el grabado de Durero de *San Jerónimo en su estudio* y la celda del monje en Tourette y hallar ciertas relaciones, desde la poca presencia de objetos y su disposición que hablan de la vida meditativa del monje, un estudio acompañado de la luz natural que le da sosiego en su lectura como un acto eminentemente individual y es el hombre con la representación de la palabra y el cultivo de su espíritu, hallándose envuelto en su devoción por un espacio acogido a su cuerpo, amparo de su actividad intelectual en el misterio de la fe, ahora, en la soledad, el hombre no solo se desprende del resto, sino que busca su propio encuentro “porque es un inmenso beneficio liberarse frente a uno mismo para abrir las compuertas a las fuerzas interiores”,<sup>177</sup> lo que constituye, alejarse del resto para finalmente encontrarse.

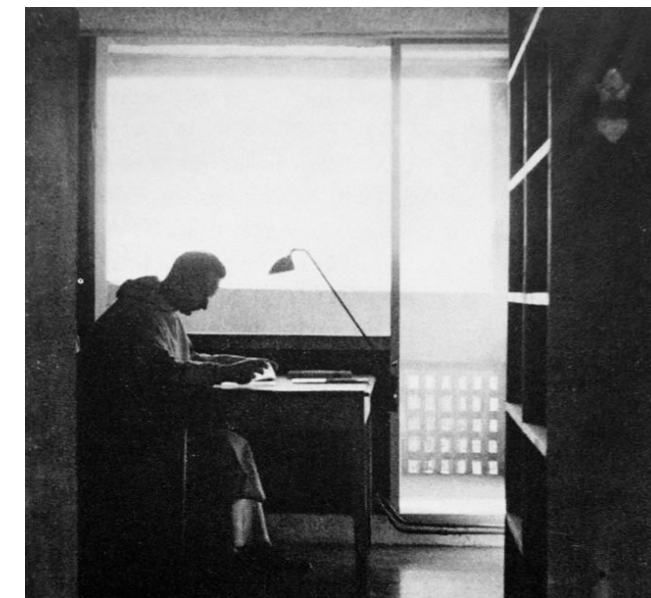
175 Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, vol. 5 - 1946-1952, Les Éditions d'architecture, Zurich, p. 190.

176 «Ici, on se bat» escrito por un hermano estudiante, en J. Petit, *Un couvent de Le Corbusier*, op cit., p. 74.

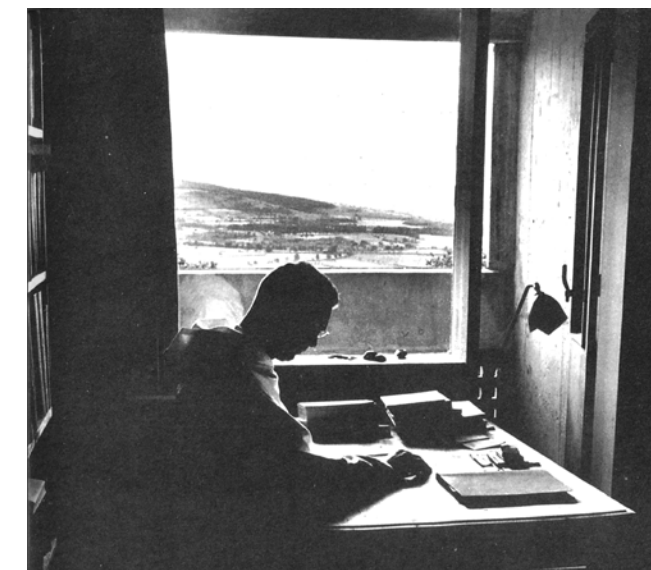
177 André Wogenscky, *Les mains de le Corbusier*. Grenelle, 1989, p. 25.



521.



522.



523.

519. Interior de la habitación del un monje.

520. Interior de la habitación de un padre profesor.

521. Cuadro de Alberto Durero. *San Jerónimo en su estudio* (1514).

522. Monje estudiando en su estudio con el paisaje a un costado.

523. Monje en el estudio, al fondo el valle del Turdine.



## Habitar la ventana, el paisaje enmarcado

Los arquitectos Alvar Aalto y Le Corbusier comparten un profundo interés por la ventana, abordándola más allá de un simple dispositivo para iluminar o ventilar, estableciendo un diálogo entre el interior y el exterior, al tiempo que le dotan de actividad. Aalto a lo largo de su carrera le confiere a la relación con la naturaleza una condición capaz de otorgar un bienestar físico y psicológico al hombre, sin embargo, la manera de interactuar de Le Corbusier con esta es algo distinta a pesar de que también reconocía los valores positivos de la naturaleza, otorgándole valores tanto simbólicos como contemplativos. Asociar una actividad a la ventana, los lleva a dotarla de otras características, pasando de ser un plano a adquirir un “espesor” y de ser un límite o una continuidad netamente visual a configurar una estancia o lugar. Además, el mueble que va asociado a la ventana, va a terminar repercutiendo directamente en la disposición o composición de los vanos, siendo ventana y mobiliario una unidad, sin dejar de lado la luz como creadora de toda presencia.

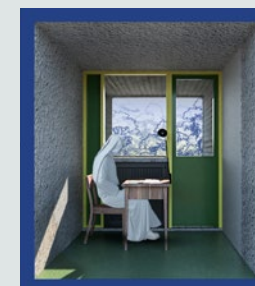
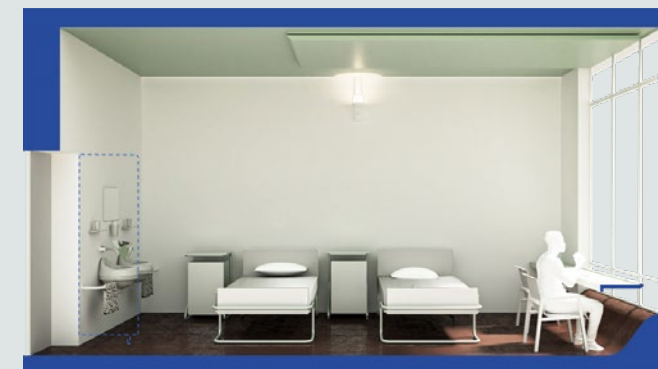
El contacto visual con el paisaje y la forma en que los arquitectos sitúan al hombre frente a la ventana, poseen intenciones disímiles, así, ¿qué constituye disponer el escritorio en el sentido paralelo o perpendicular al paisaje? Es la inmensidad ante sus ojos, de una lectura del hombre que habita, desde la fragilidad del enfermo a la fortaleza del monje, no obstante, el estudio y la meditación como acto individual del monje, es fundamental en su vida contemplativa, mientras que el sentarse junto a la ventana no simbolizaba para el enfermo más que una opción o un deseo.

Por otra parte, la relación de la ventana con el exterior en ambos edificios media de maneras distintas. En el caso de Paimio, la habitación al no poseer balcón, permite que su relación con el exterior sea inmediata, mientras que, en el convento, la presencia de la *logia* crea una separación o tiempo entre el interior y el exterior, constituyendo así, la ventana o más bien el cuarto muro como le llamaba Le Corbusier, une la separación tangible entre estas dos esferas.

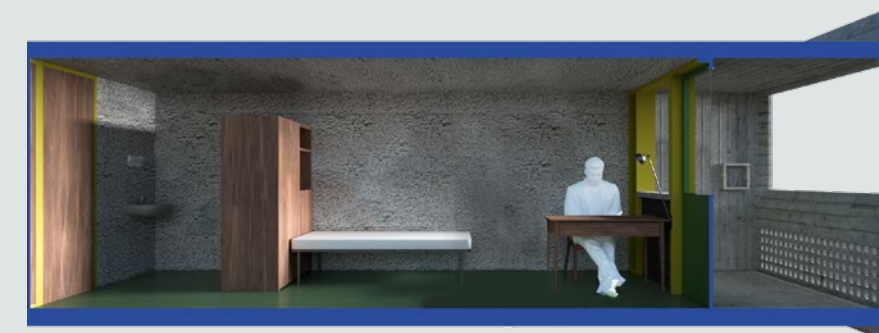
Sin embargo, en ambas habitaciones yacen las ideas de frontalidad y lateralidad, en la celda el paisaje desde la cama se da de manera lateral, contrario a Paimio, mientras que el escritorio en Paimio se halla frontal al mismo, opuesto a la Tourette, de modo que frontalidad y lateralidad, interactúan en cada una de las condiciones humanas, tensionando la pausa y la acción.



524.



525.

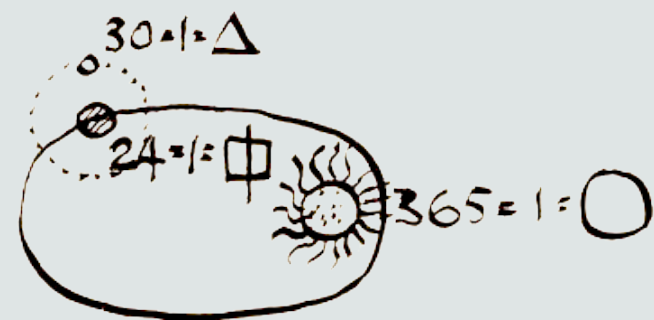


524. Esquema del enfermo habitando la ventana. Elaborado por la autora.

525. Esquema del monje habitando la ventana. Elaborado por la autora.



## CONCLUSIONES



526.

## EL HOMBRE TRANSFORMADO A TRAVÉS DEL VIAJE INTERIOR

## EL RITO DEL ETERNO RETORNO

En su paso por estos dos edificios, tanto el enfermo afectado por la tuberculosis, como el religioso dominico, se han sometido a una serie de rutinas, un rito que ha dado forma a sus gestos y movimientos, amparados por la arquitectura. Este viaje corresponde a un día del hombre al interior del Sanatorio de Paimio y del convento de la Tourette al ritmo de las veinticuatro horas, en las cuales se desarrollan las mismas actividades regladas que realizó en el pasado y realizará en el futuro, lo que se traduce en una alternancia del tiempo en un círculo temporal cerrado del día, el mes y el año. Por otro lado, en la celebración del ritual hay una respuesta a la tradición, a una recurrencia periódica que no consiste en una mera repetición de ciertos gestos, sino en el contenido simbólico que en ellos reside, mediante la recuperación del cuerpo debilitado o la trascendencia con Dios.

Tanto en el sanatorio como en el convento, cada segmento de la jornada se encuentra ritualizado al más mínimo detalle, de modo que cada una de las acciones se desarrollan con la misma precisión, con lo que la arquitectura se halla concebida para dar cabida a unos rituales específicos, que son escenificados sin ser condicionados por completo, tanto en el tiempo como en el espacio.

El papel de Aalto y Le Corbusier se dirigió a traducir en espacio, la regla sanatorial y la dominica, que aún con su rigidez, procuraron entenderla como un problema esencialmente humano. Allí, lo que interesó en primera instancia a los arquitectos, fue recrear más que una solución formal, el recurrente y singular modo de vida que terminaría por definir los tipos arquitectónicos, respondiendo no a una forma *a priori*, sino a la escenificación de las actividades de los hombres. Es decir, dotarlos de una forma específica de vivir basados en sus hábitos y condiciones.

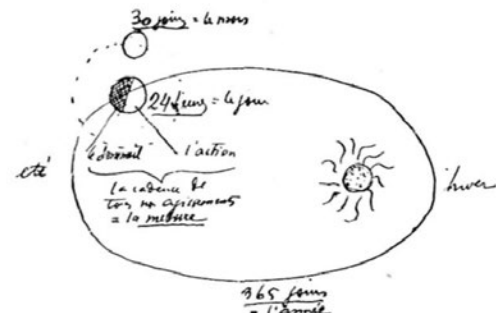
Desde la alternancia del despertar hasta el dormir, se repiten cíclicamente sus acciones, ocurriendo una reconstrucción del día. Sin embargo, a pesar de dicha repetición, al hombre se le permite cierta autonomía e interacción,

transitando de la individualidad a la colectividad y cuya convivencia tampoco les impedía la posibilidad de estar solos, ya que les procuraron algún sentido de individualidad o intimidad. En aquel encuentro surgido en espacios como comedores, pasillos y terrazas, ocurre en parte el tiempo profano, es decir, acciones que no poseen como tal un sentido de ritual, de modo que, en esta correlación de los dos tiempos, el profano y el sagrado o místico, tanto el enfermo como el religioso, buscan su transformación.

En aquel tránsito por los edificios, los dos hombres han pasado por los espacios colectivos hasta regresar finalmente a su habitación, el lugar donde comienza su día y a donde retorna nuevamente, tras haber realizado sus tareas de la jornada para volver sobre sí mismo, frente a su lucha interior con la enfermedad o el encuentro con Dios, retirándose de los respaldos que le ha otorgado permanecer con el resto, para afrontar de nuevo su cuerpo a cuerpo en el espacio silencioso de lo íntimo.

En suma, el ciclo de las 24 horas podría responder a un “renacer”, pues su realidad ha consistido en una participación ejemplar, en la cual toda acción posee un sentido preciso. Es pues el hombre, detenido en el rito del eterno retorno, que sólo cesa en el momento en que se recupera o que culmina su formación religiosa.

En últimas, ambos arquitectos a través de sus obras, han acompañado dicha transformación, han procurado conmovir a través de sus medios a aquellos hombres, mediante la luz, la proporción, el color, la materialidad y la forma, ofreciéndoles además las alegrías esenciales, al tiempo que los han conducido, liberado y cobijado, dándole marco a sus gestos, encuentros y distanciamientos. Les han permitido estar en comunidad y a la vez en soledad, dejando de lado por consiguiente al hombre tipo para adentrarse al hombre real, a través de una arquitectura rigurosa que más que simples máquinas funcionales para tratar, han generado verdaderas máquinas de emocionar.



527.

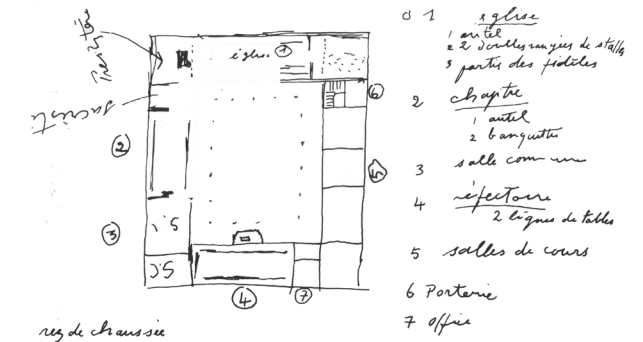


528.

“Leyes de la naturaleza y leyes de los hombres. Siendo el hombre un producto de la naturaleza. [...] Las leyes de la naturaleza nos impulsan a crear leyes humanas que son también prodigiosamente simples y también prodigiosamente eficaces.

Tres esferas están presentes: El dictador: el sol. El lugar de nuestros destinos: la tierra. Una compañera que gira a nuestro alrededor: la luna. De repente, se determina el tiempo de nuestras acciones: Los 365 días del año solar, el viaje de nuestros cuerpos, nuestros corazones, nuestras mentes: un año, cuatro estaciones: la intensidad del frío, el invierno; la dulzura de las esperanzas, primavera; la intensidad del calor, el verano; la melancolía del crepúsculo, otoño. Las 24 horas de la tierra divididas en sueño (inacción consciente) y trabajo (acción consciente). Pero, en verano, el día es largo; en invierno la noche es larga. La vida de los hombres es alterna: acción y cese de acción, una vez al día. El latido de las noches es implacable; el sol está en el infinito, lo que nos lo impone [...] Las 24 horas solares son la medida de las acciones humanas: es el ciclo, el que mide y dimensiona. Cada 24 horas, la acción cesa. Es el ciclo. Los 30 días de la luna forman los doce meses del año. La mujer, este poder que está acoplado a nosotros, se rige por el mes lunar. Nosotros, los hombres, nos regimos por el año solar: la primavera nos agita. 30 días y 365 días se cumplen en la cadencia diaria de 24 horas solares. Estas son nuestras medidas, nuestro tiempo, nuestro reloj. Uno, treinta, trescientos sesenta y cinco, tal es la medida de todas nuestras empresas.”

LeCorbusier, *La ville Radieuse*. Éditions Vicent, Paris, 1933, pp. 76-77.



Paris, le 4 août 1953

Cher Ami,

Je suis heureux que vous soyez allé au Thoronet. C'est là un monastère à l'état pur. Maintenant, il n'y aura plus d'inconvénients à ce que je vous montre des monastères modernes, où, dans une habitation embourgeoisée, nous vivons cependant la même vie qu'au 13ème siècle. *Le qui est absurde!*

529.

526. Croquis de Le Corbusier del ciclo de la rotación y traslación.  
 527. Croquis de Le Corbusier de las leyes de la naturaleza y las leyes de los hombres.  
 528. Croquis de Le Corbusier del ritmo de la luna con sus distintas fases. FLC 5524.  
 529. Carta del padre Couturier a Le Corbusier del 4 de agosto de 1953. Anotación manuscrita de Le Corbusier “es absurdo” a la idea del padre “nosotros vivimos la misma vida que en el siglo 13”





530.

## EL SANATORIO DE PAIMIO Y EL HOMBRE RECUPERADO

"Somos pequeñas figuras verticales definidas a partir de la horizontalidad de la tierra, la tierra es horizontal y encima de esta horizontalidad se dibujan pequeñas líneas verticales, pequeñas y vulnerables líneas verticales, lo que viene a ser nuestra situación en este mundo."<sup>178</sup>

J.M. ESQUIROL.

Alvar Aalto, a través de su arquitectura y de la mano de la medicina, ha conseguido que el enfermo recobre su condición sana por medio del aire puro, la higiene, las curas de sol, el reposo al aire libre y los pequeños paseos traducidos en espacio. De modo tal, que ha proyectado una arquitectura curativa que le permite al *pequeño hombre* a través de su paso por el edificio, no sólo transformar su estado y condición individual, sino que le ha amparado en relación al resto de hombres luchando en comunidad, centrándose en cada aspecto de su bienestar físico y psicológico, entrando en contacto directo con todos sus sentidos para procurar volver más llevadera su condición.

Aalto ha aproximado al paciente al contacto directo de los beneficios curativos de la naturaleza, le ha acercado con el otro, al tiempo que le ha permitido reencontrarse consigo mismo. La base de aquel complejo sanatorial la constituyó el hombre, sus movimientos, contactos, percepciones y encuentros, por tanto, la arquitectura experimental de Aalto terminó por desarrollarse desde un punto de vista eminentemente humano.

En suma, el enfermo ha ingresado al sanatorio en una alterada y vulnerable condición, que podríamos asociar con una línea horizontal y tras salir de éste, ha recuperado su firmeza, recobrado nuevamente la vertical perdida de su cuerpo y ahora yergue de pie, listo para actuar, abandonando su posición yacente y estática para retornar finalmente a su vida cotidiana, de modo que el aislamiento en el sanatorio terminó por significar un tránsito en su condición humana.

<sup>178</sup> Jose María Esquirol, 2016 «La condición humana: ¿océano o desierto?» [sesión de conferencia], Madrid, España. Disponible en <https://canal.march.es/es/coleccion/condicion-humana-oceano-desierto-1122>

530. Dibujo preparatorio de Le Corbusier de la litografía definitiva para *Outil* del poema del ángulo recto. FLC F2-20-31

531. Enfermo ingresando al Sanatorio en posición horizontal AAM ar 26-43.

532. Hombres sanos frente al acceso del Sanatorio de Paimio. AAM ar 26-7.



531.



532.



## EL CONVENTO DE LA TOURETTE Y EL HOMBRE ILUMINADO

"Lo más grande del hombre es que es un puente y no una meta. Lo que debemos amar en el hombre es que consiste en un tránsito y un ocaso."<sup>179</sup>

F. NIETZSCHE.

El religioso comienza su viaje formativo como novicio, preparándose para hacer parte de la orden dominica en búsqueda de convertirse en monje, despojándose por tanto del mundo profano para adentrarse en lo sagrado, en la casa de Dios y en compañía de los demás religiosos.

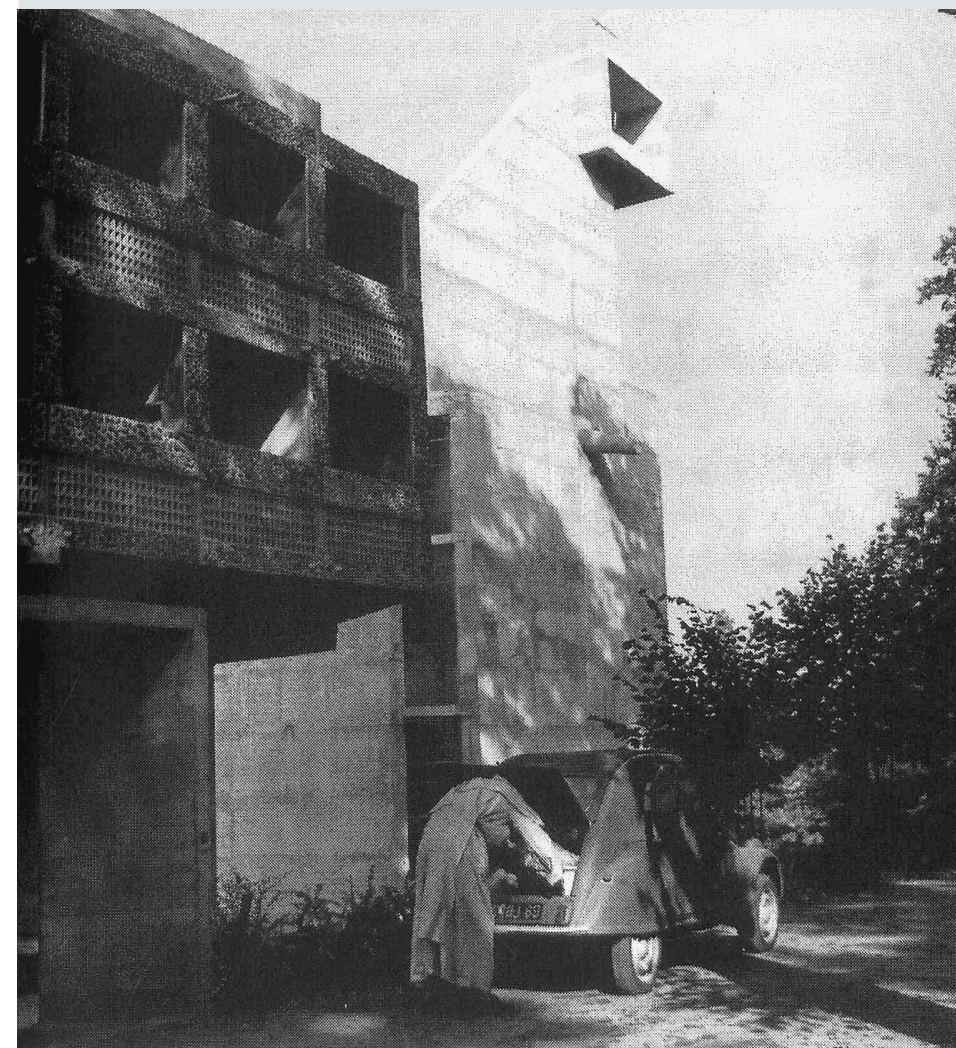
Le Corbusier ha construido una casa de estudios que lleva al religioso a forjar su dura e implacable vida interior, ha creado un espacio de austeridad y pobreza, acorde con su búsqueda de la Verdad, como escenario de silencios y encuentros con el otro, pero sobre todo, consigo mismo y con Dios, conectándolo con el misterio de la fe a través del espacio, la luz, la proporción y la armonía, en sí, del espacio indecible, yendo más allá de unas formas convencionales, para materializar lo sagrado con su arquitectura. El arquitecto le ha dado marco espacial a sus ritos, les ha procurado sus encuentros y soledades, llevándolos a lo esencial, al despojamiento del mundo en aquella casa de rudo hormigón.

Le Corbusier al igual que Aalto, ha proyectado su arquitectura a partir del hombre, espacializando un programa de corazón y cuerpo a escala humana, esta vez no para apaciguar un debilitado estado exterior, sino para fortalecer su interior, de modo que ha conseguido articular las tres esferas de la vida del religioso: la espiritual, la colectiva y la individual.

Por otra parte, ha permitido que el hombre se aísle en el convento para liberarse de lo profano y en el contacto con la naturaleza encontrarse con Dios en medio del más solemne silencio, donde busca hallar finalmente su transfiguración hacia lo sagrado, alcanzando con ello una vertical quizás más metafísica que consiste en la conexión directa del monje con su Ser Supremo. Por último, el monje al culminar su viaje formativo, se retira de la casa de estudios para encontrarse con la sociedad a fin de predicar, de modo que un nuevo viaje comienza para él, en medio del mundo y entre los hombres.

533. Religioso llegando al convento en automóvil  
534. Monje dirigiéndose a la salida del convento.

<sup>179</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*. Sarpe, Madrid, 1983, p. 29.



533.



534.



## EL AMPARO DE LOS INDIVIDUOS SOCIALES

Tanto Alvar Aalto como Le Corbusier han proyectado sus edificios para el aislamiento, como lugares de encuentro entre las libertades individuales y los beneficios de la colectividad, cuya relación se halla en perfecto equilibrio, al requerir el uno del otro, siendo éstos complementarios. Ambos arquitectos parten de la habitación como unidad base, cuya existencia necesita del resto, procurándoles encuentros.

Cabe aclarar que Le Corbusier no diseñó un monasterio sino un convento,<sup>180</sup> un edificio para el encuentro de los religiosos, Aalto igualmente, no buscó el tratamiento del enfermo en solitario, sino que procuró su recuperación en comunidad.

Ambos arquitectos han creado una especie de microcosmos, donde todo transcurre bajo un orden, para el uno impuesto por el hombre y para el otro por un Ser Superior. En ambos edificios, se desarrolla sincrónicamente el binomio individual-colectivo, son el enfermo y el religioso frente a los demás miembros, amparados por el ritual que los correlaciona en escenarios para comer, tumbarse, orar, estudiar y meditar. De modo que cada una de estas acciones, posee su propio escenario, comedor, refectorio, terrazas, aulas e iglesia, por tanto, la vida de ambos hombres, fluye entre estas dos esferas, en una correcta proporción que se basa en el movimiento continuo, como lo señaló Le Corbusier, "la masa está entre dos polos, un polo por sí solo tiende a cero; los extremos matan la vida; la vida mana en el medio, en el justo medio. El equilibrio es el lugar en que se conjugan todas las fuerzas. Unanimidad."<sup>181</sup>

Los arquitectos se han ocupado de crear no sólo un lugar funcional sino también un lugar bello, donde evocar o sanar el cuerpo y el espíritu, por tanto, estos edificios para el aislamiento, han permitido al hombre al tiempo que se aleja de la sociedad, hallarse entre los demás hombres. Ambos arquitectos han hallado aquel punto justo que Aalto expresaba, "Debemos encontrar una feliz vía intermedia entre el individualismo incondicional y la colectivización profunda."<sup>182</sup>

Por último, tanto el Sanatorio de Paimio como el Convento de la Tourette, han propiciado el amparo del hombre, tanto en el plano material como en el espiritual, entre los hombres y bajo el Cosmos, ley del orden y la naturaleza.

180 La palabra monasterio viene del griego, *monasterion*, derivado del verbo *monazein*, "vivir en solitario", mientras que la palabra convento, proviene del latín *conventus*, que significa "congregación", es decir, donde "se vive en comunidad".

181 Le Corbusier. *Cuando las catedrales eran blancas*. Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1999. p. 239.

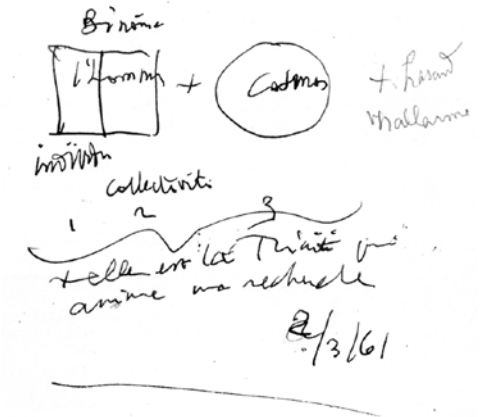
182 Alvar Aalto en «Entre humanismo y materialismo» Göran Schildt, op cit., p. 249.



535.



536.



537.

"Binomio / el hombre + el cosmos + azar Mallarmé / individuo // colectividad // 1/2/3 Tal es la Trinidad que anima mi búsqueda / 2/3/61"

535. Pacientes asomados en los solárium AAM 05-20-33.

536. Monjes orando en la iglesia. Fotografía tomada por Rene Burri. (1960)

537. Esquema de Le Corbusier. Individual-colectivo-cosmos.

"De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre: y te darás cuenta de que la sangre es espíritu. No es cosa fácil el comprender la sangre ajena: yo odio a los ociosos que leen. [...] Quien escribe con sangre y en forma de sentencias, ése no quiere ser leído, sino aprendido de memoria. En las montañas el camino más corto es el que va de cumbre a cumbre: mas para ello tienes que tener piernas largas. Cumbres deben ser las sentencias: y aquellos a quienes se habla, hombres altos y robustos."<sup>183</sup>

F. NIETZSCHE.

183 «Del leer y escribir» ibid., pp. 56-57.



538.



539.

## LA EXALTACIÓN DE LA CONDICIÓN HUMANA

En conclusión, esta investigación ha puesto en diálogo a dos arquitectos a quienes la crítica y la historiografía más clásica, han catalogado como supuestos antagonistas: protagonistas de un presunto "estilo" en tensa oposición, lo orgánico versus lo racional y lo naturalista versus lo mecánico, que en lugar de catalogar sus trabajos según la mirada de los estándares del otro, esta tesis ha buscado iluminar la naturaleza de cada uno al lado del otro en un incesante diálogo.

Alvar Aalto y Le Corbusier, se han apoyado en el rito y en la vida de los hombres que albergan para la creación del espacio moderno, ambos trabajos han sido una incipiente reflexión sobre las acciones humanas que a su vez han determinado a partir la arquitectura misma mediante la geometría, la relación programática, el empleo de la luz y los materiales, pero ante todo, del punto de vista del hombre, desde sus acciones y sentidos como principios rectores de la forma espacial, a la vez que han procurado conceder su arquitectura de un sentido metafísico y espiritual para dotar de intensidad una obra que va más allá de la construcción, de unos usos programáticos o tipos edilicios e incluso de un lenguaje moderno, estos por su parte, han comprendido y traducido las condiciones de los hombres que cobijan, concibiendo la experiencia del ser humano como centro del rito el cual ordena el espacio y lo dota de significación.

En estas arquitecturas para el aislamiento, los arquitectos han reflexionado acerca de la vida misma de los usuarios, entendiendo qué significa estar enfermo o entregado a la vocación religiosa, de modo que han ligado la arquitectura a una conciencia de la condición humana y lo que implica aislarse en comunidad. Ambos, aunque edificios para el aislamiento, no buscan aislar al individuo, sino reconectarlo con lo colectivo, es decir, construir comunidad.

Finalmente, la idea de lo sagrado está presente no solo en lo religioso sino también en la enfermedad, como espacio vital de vecindad con la muerte y, por tanto, con lo eterno, equiparando el espacio sagrado de la trascendencia desde lo espiritual con el dolor del cuerpo, los lleva a desarrollar en sus trabajos, tanto el espacio psicológico como la estimulación sensible, al tiempo que han desmaterializado la dimensión prosaica de la enfermedad y de la vocación religiosa, al entender la arquitectura como un instrumento capaz de construir un universo propio que da sustento y sentido a los rituales que exaltan la condición humana, adaptándose a un modo de vida que como el título de la tesis recoge, pendula entre la pausa y el silencio.

- 538. Alvar Aalto en la terraza del Sanatorio de Paimio. (1932)
- 539. Le Corbusier en la terraza del convento de la Tourette. (1959)
- 540. Le Corbusier y Alvar Aalto fotografiados por Eugène Claudius-Petit en New York, 1946.
- 541. Solapa. Estudio de orientación lumínica en un corte transversal esquemático a través de las terrazas del paciente. AAM 50-410.
- 542. Solapa. Sección transversal esquemática a través de la habitación. AAM 50-405
- 543. Solapa. Correspondencia de Le Corbusier con el monje Claude Ducret.
- 544. Contraportada, litografía del ángulo recto de Le Corbusier.

540.





## Referencias bibliográficas.

**MUSEO ALVAR AALTO**, *En contacto con Alvar Aalto*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1993.

**AV MONOGRAFÍAS N° 66** “Alvar Aalto” junio - julio 1997, p. 1-15.

«Le sanatorium de Paimio 1929-1933». *L'architecture d'aujourd'hui*, 29 (1950).

«Varsinais-suomen tuberkuloosiparantolan Kilpailu». *Arkkitehti*, 1, 3 (1929), pp. 42-46

**Alvar Aalto**. *De l'œuvre aux écrits, Monographie*. Centre Georges Pompidou, París, 1988.

**AALTO, Alvar**, *Sketches Alvar Aalto* (ed. Göran Schildt). Alvar Aalto Foundation, Londres, 1985.

**AALTO, Alvar**, «El huevo del pez y el salmón». *Arquitectura COAM*, 13 (1960), pp. 13-16.

**AALTO, Alvar**, *La humanización de la arquitectura*, Barcelona, Tusquets Editores, 1977.

**AALTO, Alvar**, *De los escalones de entrada a la sala de estar*. En Alvar Aalto de palabra y por escrito. Göran Schildt (ed.). Madrid: El Croquis Editorial, 2000, p. 69-74.

**ALVAR AALTO FOUNDATION**, *Alvar Aalto Architect Vol. 5 Paimio Sanatorium 1928-33*, Helsinki, Rakennustieto Oy, 2014.

**ÁBALOS, Iñaki**, «Arquitectura para los que buscan el conocimiento». Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2017.

**ÁBALOS, Iñaki**, «La casa Zarathustra», en «La buena vida.» *Visita guiada a las casas de la modernidad*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

**ABRIL, Gerardo**, *La nueva habitación. Variaciones del cuarto de baño y determinación espacial en el siglo XX*. Universidad Nacional de Colombia, 2015.

**ÁLVAREZ GALLEGO, Isabel y BLANCO AGÜEIRA, Silvia**, «Estrellas sobre fondos cambiantes: convocando la luz». *Le Corbusier, 50 years later*. International Congress (2015).

**ANDERSON, Diana**, «Humanizing the hospital: Design lessons from a Finnish sanatorium». *CMAJ*, 11, 182 (2010).

**ANTONNI, Debora, BAUDOUÏ, Rémi et al.**, *Le symbolique, le sacré, la spiritualité dans l'œuvre de Le Corbusier*. Rencontres de la Fondation Le Corbusier, París, 2004.

**ARGÁN, Giulio Carlo**, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.

**ARÍS, Martí**, *Las variaciones de la identidad ensayos sobre el tipo en arquitectura*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993.

**ARMESTO, Antonio**, «La materia y la conciencia. La casa de Aalto en Muuratsalo». *Documents de projectes d'arquitectura*, 13 (1997), pp. 28-35.

**ARNAU AMO, Joaquín**, *Arquitectura: Ritos y Ritmos*. Calamar Ediciones, Madrid, 2014.

**AURELI, Pier Vittorio**, *Menos es suficiente*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2016.

**AVEUX-SUR-ARBRESLE**, «Informes de construcción. Convento de la Tourette», 127, 13 (1961).

**BALL, David.**, *When I Go: Selected French Poems of Rainer Maria Rilke*. Cascade Books, Eugene, Oregon, 2018.

**BARDÍ, Berta, GARCÍA, Daniel et al.**, «Desde el norte». *DPA. Los nórdicos*, 26 (2010).

**BARLÉS BÁGUENA, Elena**, «El Monasterio: Espíritu y forma». en *Los monasterios aragoneses*. 2000 pp. 29-80.

**BARTHES, Roland**, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Editores Argentina, Buenos Aires, 2005.

**BENTON, Tim**, «Le Corbusier y la Promenade Architecturale». *Arquitectura*, 264-265 (1987), pp. 38-47.

**BENTON, Tim**, «The sacred and the search for the myths», en *Le Corbusier Architect of the Century*. Arts Council of Great Britain, Londres, 1987, pp. 238-254.

**BIELSA MANZANERO, Natalia**, *Alvar Aalto, el camino hacia Paimio*. Universidad de Valladolid, 2019.

**BIURRUN, Javier, CLOSA, Mateo et al.**, *El sanatorio de Paimio 1929-1933. La arquitectura entre la naturaleza y la máquina*. Departamento de Proyectos arquitectónicos UPC, Barcelona, 1991.

**BOLLNOW, Otto Friedrich**, *Hombre y espacio*. Editorial Labor S.A., Barcelona, 1969.

**BRAUNFELS, Wolfgang**, *Arquitectura monacal en occidente*, Barcelona, Barral editores, 1975.

**BROOKS H., Allen**, «Iannis Xenakis. The Monastery of La Tourette», en *Garland Archives* vol XXVIII. Princeton, 1987, pp. 143-162.

**BROSA, Víctor**, *Alvar Aalto*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.

**BUCHANAN, Peter**, «La Tourette and Le Thoronet». *Architectural Review*, 1079, 181 (1987).

**BURRIEL BIELZA, Luis**, «El altar y la puerta en la iglesia parroquial de Saint-Pierre de Firminy-Vert». *Ra. Revista de Arquitectura*, 1, 12 (2016), pp. 43-52

**BURRIEL BIELZA, Luis**, *Saint-Pierre de Firminy-Vert. El edificio como object-à-réaction-émouvante*. Universidad Politécnica De Madrid, 2010.

**BURRIEL BIELZA, Luis**, *Le Corbusier, Proyectos para la Iglesia católica*. Diseño Editorial, Buenos Aires, 2015.

**CALATRAVA ESCOBAR, Juan**, «la arquitectura que se recorre: variaciones sobre la promenade architectural», en *La recherche patiente. Cincuenta años después*. General de Ediciones de Arquitectura, Valencia, 2017.

**CALI, François**, *L'ordre cistercien. Sénanque, Silvacane, Le Thoronet*. Arthaud, París, 1972.

**CALI, François**, *La plus grande aventure du monde. L'architecture mystique de Cîteaux*. Arthaud, Paris, 1956.

**CAMPBELL, Margaret**, «What tuberculosis did for modernism: The influence of a curative environment on modernist design and architecture». *Medical History*, 4, 49 (2005), pp. 463-488.

**CAPITEL, Anton**, «Alvar Aalto, el maestro de la modernidad renovada», en *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*. Summa Artis, Madrid, 1996, pp. 247-292.

**CAPITEL, Anton**, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Tanais Ediciones, Sevilla, 2004

**CAPITEL, Anton**, *La arquitectura del patio*. GG, Barcelona, 2005.

**CAPITEL, Anton**, *Arquitectura compuesta por partes*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2009.

**CAPITEL, Antón**, *Alvar Aalto. Proyecto y método*. Akal ediciones, Madrid, 1999.

**CAPITEL, Antón**, «AALTO HABLA PARA UN JARDÍN ¿es la arquitectura un arte?» *Arquitectura* (1959), pp. 74-77.

**CAPITEL, Antón**, *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*. Summa Artis, 41a ed., 1996, vol. 41.

**CARRANZA MACÍAS, Tomás**, *Escaparates de la modernidad. La tienda como laboratorio de arquitectura*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015.

**CARREL, Alexis**, *El hombre, ese desconocido*. Plon, París, 1987.

**CATERINA, Padoa Schioppa**, «*Gli indicibili orizzonti di Le Corbusier. L'arte della visione a La Tourette*». Quodlibet (2015), pp. 265-276.

**CHARRINGTON, Harry y NAVA, Vezio**, *Alvar Aalto: The mark of the hand*. Rakennustieto, Helsinki, 2011.

**CITATI, Antonella, GIORDANO, Paula et al.**, *La Arquitectura como Recurso para la Humanización de la Salud*. Universidad Nacional de la Matanza UNLaM, 2015.

**COAM, Alvar Aalto**. *La luz del norte*. Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 1998, vol. 315.

**COAM**, «*Arquitectura. Número dedicado a Alvar Aalto*». Arquitectura COAM, 13 (1960).

**COHEN, Jean-Louis**, «*Le Corbusier, fasciste ou séducteur?*» LeMonde.fr, 2000 (2006), pp. 11-40.

**COLOMBÁS, García**, *La regla de San Benito*. Biblioteca de autores cristianos, Madrid.

**COLOMINA, Beatriz**, *X-RAY Architecture*. Lars Müller Publishers, Zúrich, 2019.

**CORTÉS, Juan Antonio**, *Lecciones de equilibrio*. Fundación Caja de arquitectos, Barcelona, La Cimbra., 2006.

**COULANGES, Fustel de**, *La ciudad antigua. Estudio sobre el culto, el derecho y las instituciones de Grecia y Roma*. Editorial Porrúa, México D.F., 2003.

**CRISAN, Alexandru**, « [ BLANCO NEGRO ...?] » , 642, 123 (2012), pp.

0-6. *Arhitectura Magazin* (2012).

**CRISAN, Alexandru**, «“WHITE ... CORBU '(LIGHT ARCHITECTURE) [White...] Black...?» *Arhitectura Magazin* (2012).

**CURTIS, William**, «Le Corbusier: nature and tradition», en *Le Corbusier Architect of the Century*. Arts Council of Great Britain, Londres, 1987, pp. 13-23.

**CURTIS, William**, «Paysages mythiques». *L'architecture d'aujourd'hui*, 315, pp. 4-19.

**CURTIS, William**, «Formas sagradas y connotaciones antiguas», en *Le Corbusier Ideas y formas*. Hermann Blume, Madrid, 1987, pp. 175-187.

**DAMISCH, Hubert**, «Against the Slope». *Log*, 4 (2005), pp. 29-48

**DAZA, Ricardo**, *Tras el viaje de Oriente: Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier*. Barcelona, Fundación Arquia, 2001.

**DE CATERS, Adélaïde**, *El despertar de la materia: Aalto, Eisenstein y Proust*. Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

**DE MAISTRE, Xavier**, *Viaje alrededor de mi habitación*. Editorial Funambulista, Madrid, 2007.

**DE SIMONOS PETRA, Emilianos**, *Luz en la noche*. Marcea, S.A. Ediciones, Madrid, 2000.

**DOMÍNGUEZ MORENO, Lluís Angel**, *Alvar Aalto, una arquitectura dialógica* (ed. Universitat Politècnica de Catalunya). *Arquitectonics*, Barcelona, Vol. 6., 2004.

**DOMÍNGUEZ UCETA, Enrique**, «Viaje a la arquitectura de Alvar Aalto en Finlandia. Aalto revisitado». *Arquitectura COAM*, 315 (1998), pp. 63-68.

**DOMÍNGUEZ, Luis Ángel**, «Una arquitectura para la luz». *Sebentas de Arquitectura*, Universidade Lusíada de Lisboa, 5 (2005), pp. 25-28.

**DORFLES, Gillo**, «Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art». (1966).

**DUBET, Alice**, *Qu'est-ce que la lumière pour les architectes*. Archibooks, París, 2013.

**ECCHELI, Maria Grazia**, «Osessione, Le Corbusier cella con vista sul novecento.» *Firenze Architettura*, 2, 19 (2015), pp. 38-51.

**EHRSTROM, Margaretha, JETSONEN, Sirkkaliisa et al.**, *Nomination of Paimio Hospital for inclusion in the world heritage list*. National Boards of antiquities, Helsinki, 2005.

**ELEB, Monique y DEBARRE, Anne**, *L' invention de l'habitation moderne*. Hazan y Archives d'architecture moderne, París, 1995.

**ELIADE, Mircea**, *El Mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Emecé Editores, Buenos Aires, 2001.

**ELIADE, Mircea**, *Le sacré et le profane*. Gallimard, 1965. Versión castellana, “Lo sagrado y lo profano”

**ELVIN, Rene**, «Alvar Aalto in Retrospect». *Official Architecture and Planning*, 4, 28 (1965), pp. 551-555.

**ESQUIROL, Jose María**, 2016 «La condición humana: ¿océano o desierto?» [sesión de conferencia], Madrid, España. Disponible en <https://canal.march.es/es/coleccion/condicion-humana-oceano-desierto-1122>

**EVA, Eylers, NINA, Heikkonen et al.**, *Paimio Sanatorium Conservation Management Plan*. Alvar Aalto Foundation, Helsinki, 2016.

**EVANS, Robin**, «Figuras, puertas y pasillos», en *Pre-textos de arquitectura*. Editorial Pre-textos, Barcelona, 2005, pp. 71-107.

**EVANS, Robin**, «Derecho al retiro y ritos de exclusión», en *Pre-textos de arquitectura*. Editorial Pre-textos, Barcelona, 2005, pp. 50-69.

**EYERS, Eva**, «Alvar Aalto and the problem of architectural research». Alvar Aalto Researchers' Network, Alvar Aalto Museo, 9-10 (2017).

**FERNANDEZ ALBA, Antonio**, «Le Corbusier». *Los protagonistas de la historia*, 246 (1986), pp. 49-79.

**FERNÁNDEZ ALBA, Antonio**, «Alvar Aalto 1898-1976. Tríptico velado». *Astrágalo*, 9 (1998), pp. 97-98.

**FERNÁNDEZ ALBA, Antonio**, «La función de la arquitectura como poesía». *Arquitectura COAM*, 315 (1998), pp. 28-29.

**FERRÁNDIZ GABRIEL, Javier**, *Apolo y Dionisos. El temperamento de la arquitectura moderna*. Edicions UPC, Barcelona, 1998.

**FERRO, Sergio, CHÉRIF, Kebbal et al.**, *Le Corbusier. Le couvent de la Tourette*. Éditions Parenthèses, Marsella, 1987.

**FORONDA, Camilo**, *El Hospital Moderno en Medellín. La construcción de dispositivos a partir del ideal de salud*. Universidad Nacional de Colombia, 2014.

**FRAMPTON, Kenneth**, «Alvar Aalto y la tradición nórdica: el romanticismo nacionalista y la sensibilidad dorística, 1895-1957», en *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona, 1993, pp. 194-204.

**FRAMPTON, Kenneth**, «El arte sacro: la metástasis del espíritu (1948-1963)», en *Le Corbusier*. Akal ediciones, United Kingdom, 2001, pp. 131-145.

**FRANKL, Paul**, «Fases evolutivas de la intención del propósito», en *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420 - 1900*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1914.



**GARCÍA ESCUDERO, Daniel**, «París 1928: el viaje de Alvar y Aino Aalto». *Massilia. Annuaire d'études corbuséennes*, 122 (2011), pp. 114-122.

**GARCÍA ESCUDERO, Daniel**, *Espacio y recorrido en Alvar Aalto*. Universidad Politécnica de Catalunya, 2012.

**GARCÍA ESCUDERO, Daniel y BARDÍ I MILÁ, Berta**, «Alvar Aalto según Sostres», en *Josep Maria Sostres. Centenario*. Editorial Nobuko, 2015, pp. 60-101.

**GARCÍA RÍOS, Ismael**, «Alvar Aalto: una lección de humanidad». *Arquitectura COAM*, 34-37, 315 (1998).

**GARRIDO, Fermina y HERNÁNDEZ, Pedro Pablo**, «Apunte sobre una visita: La Tourette-Firminy». *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, 43, 2014 (2014), pp. 378-391.

**GASTÓN, Bachelard**, *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2000.

**GAUDIN, Mary**, *Between earth and sky. Concrete and light*. Editorial Comission, Barcelona, 2017.

**GHABASH, Isabelle**, *The body in modern architecture: Perceptions, philosophies, and design consequences in the work of Le Corbusier and Alvar Aalto*. University of Utah, 2014.

**GIEDION, Sigfried**, «Alvar Aalto: primitivo y actual», en *Espacio, tiempo y arquitectura: El futuro de una nueva tradición*. Editorial Hoepli, Barcelona, 1955.

**GIESELMANN, Reinhard**, «Reise zu Alvar Aalto». (1954).

**GIMÉNEZ CALPE, Blanca**, *La cama como lugar de acontecimientos. Análisis y aplicación a través de la videoinstalación: 8984 (noches)*.

Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

**GONZÁLEZ, Antoni**, «Aalto, racionalismo o racionalidad». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 113 (1976), pp. 74-75.

**GRASS, Diego y JADUE, Javiera**, «Diálogos. Juhani Pallasmaa». *Arq 0300TV*, 76 (2009), pp. 82-86.

**GRESLERI, Giuliano**, «Le Corbusier: itinéraires du sacré», en *Le symbolique, le sacré, la spiritualité dans l'œuvre de Le Corbusier. Rencontres de la Fondation Le Corbusier*, Paris, 2004, pp. 12-26.

**GRESLERI, Giuliano y GRESLERI, Glauco**, *Le Corbusier. Il programma liturgico*. Editrice Compositori, Bolonia, 2001.

**GRIGNOLO, Roberta**, «The Couvent de La Tourette from 1960 to the Present Day. Future Discernibility of Past Interventions». *Docomomo*, 53 (2015), pp. 64-73.

**GRIJALBA BENGOETXEA, Julio y GRIJALBA BENGOETXEA, Alberto**, «Los tres muros de Paimio». *VLC arquitectura*, 1, 4 (2017), pp. 125-150.

**GRÖNING, Philip** (dir.), *El gran silencio* (Die Grosse Stille). Alemania-Francia-Suiza, 2005.

**H. BAKER, Geoffrey**, *Le-Corbusier Análisis de la forma*. GG, Barcelona, 1997.

**HEIDEGGER, Martin**, *Arte y Poesía*. Breviarios Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1958.

**HEIKINHEIMO, Marianna**, *Architecture and technology: Alvar Aalto's Paimio Sanatorium*. Aalto University, 2016.

**HEIKINHEIMO, Marianna**, *Paimion sairaalan rakennushistoriallinen selvitys*. Arkkitehtitoimisto HNP, Helsinki, 2000.

**HEIKINHEIMO, Marianna**, «Paimio Sanatorium under Construction». *Arts*, 78, 7 (2018).

**HENZE, Anton**, *La Tourette. The Le Corbusier Monastery*. Lund Humphries, París, 1966.

**HERVÉ, Lucien**, *Architecture de Vérité. L'abbaye cistercienne du Thoronet*. Phaidon Press, France, 2001.

**HIPALI, Mia y LAAKSONEN, Esa (eds.)**, *Alvar Aalto Architect - Paimio Sanatorium 1929-33*. Alvar Aalto Foundation, Helsinki, Vol 5., 2014.

**HIPONA, Agustin de**, «Regla de san Agustín». pp. 1-8.

**HITCHCOCK, Henry-Russell**, «Aalto versus Aalto: The Other Finland». *Perspecta*, 9/10 (1965), pp. 131-166.

**HUET, Bernard**, «Visite au couvent de la Tourette, mardi 30 avril 1966». *Massilia. Annuaire d'études corbuséennes*, 123 (2011).

**HUSSERL, Edmund**, *La tierra no se mueve*. Editorial Complutense, Madrid, 2006.

**IGLESIAS PICAZO, Pedro**, *La habitación del enfermo. Ciencia y arquitectura en los hospitales del Movimiento Moderno*. Arquia, núm 32, 2011.

**JEANNERET, Charles-Edouard**, *Le Voyage d'Orient*. Artes gráficas Soler S.A., Valencia, 1993.

**JOVÉ SANDOVAL, José María**, «Alvar Aalto y la geometría del bosque», en *Luces del Norte. La presencia de lo nórdico en la arquitectura*. Nobuko, Buenos Aires, 2014, pp. 108-135.

**JOVÉ SANDOVAL, José María**, *Alvar Aalto. Proyectando con la naturaleza*. Editorial de la Universidad de Valladolid, Coacyle Valladolid, 2003.

**KIM, Hyon-Sob**, «Alvar Aalto and Humanizing of Architecture». *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 1, 8 (2009), pp. 9-16.

**L'art sacré**, «Impressions américains en France», no 7-8 Mars-Avril (1953).

**L'art sacré**, «Le père Couturier» no 7-8 Mars-Avril (1954).

**L'art sacré**, «Le père Couturier (II)» no 9-10 Mai-Juin (1954).

**L'art sacré**, «Le silence», no 1-2 Septiembre-October (1954).

**L'art sacré**, «Le vêtement sacré». no 5-6 Janvier- Février (1955).

**L'art sacré**, «Ronchamp» no 1-2 Septiembre-October (1955).

**L'art sacré**, «La transparence de la pauvreté», no 5-6 Janvier- Février (1958).

**L'art sacré**, «LE CORBUSIER Un couvent dominicain». no 7-8. Mars-Avril (1960)

**L'art sacré**, «Bâtir dans la lumière». no 3-4, Novembre- Décembre (1963).

**L'art sacré**, «Réflexions à L'Arbresle», no 1-2 Septiembre-October (1966).

**LAHTI, Louna**, *Alvar Aalto - Ex Intimo*. Rakennustieto Oy, Tampere, 2001.

**LAHUERTA, Juan José**, «Le Corbusier: ciertas ventajas de estar solo». *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid COAM*, número 264-265. (1987). pp. 124-133

**LALOU, Etienne**, *Le soleil*. Encyclopédie essentielle, Robert Delpire Editeur, París, 1958.

**LAPOUJADE, María Noel**, «Espacios imaginarios místicos de

la intimidad». *Espacios Imaginarios*. Colección Jornadas. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (1999), pp. 103-115.

**LAU, Benson**, «The Poetics of Sacred Light - a comparative study of the luminous environment in the Ronchamp Chapel and the Church in the Monastery of La Tourette». Plea 2008-25th Conference on Passive and Low Energy Architecture, Dublin, October (2008).

**LE CORBUSIER**, *Architecture du bonheur. L'Urbanisme est une clef*. Les Presses d'Ile-de-France, París, Cahiers Fo., 1955.

**LE CORBUSIER**, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Nouveau, Collection de l'Esprit, París, 1925.

**LE CORBUSIER**, «Architecture, pure création de l'esprit». *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*, no 16 (1922).

**LE CORBUSIER**, «Architecture religieuse». *l'architecture d'aujourd'hui*, 96 (1961), pp. 1-15.

**LE CORBUSIER**, «Architecture: L'illusion des plans». *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*, no 15 (1922).

**LE CORBUSIER**, «Besoins types- Meubles types». *L'Esprit nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*, no 23 (1924).

**LE CORBUSIER**, «El espacio inefable». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, No. 2, 2006, pp. 6-11

**LE CORBUSIER**, *EL MODULOR. Ensayo sobre una medida armónica a escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1961.

**LE CORBUSIER**, *Hacia una arquitectura*. Ediciones Apóstrofe, 1998. Título original *Vers une architecture*. Éditions Crès et Cie, París, 1923.

**LE CORBUSIER**, *La ville Radieuse*. Éditions Vicent, París, 1933.

**LE CORBUSIER**, «Les mosquées», en *Almanach d'Architecture Moderne*. les éditions G. Crès et Cie, París, 1926, pp. 55-62.

**LE CORBUSIER**, *L'Unité d' Habitation de Marseille*. Éditions Le Point, Mulhouse, 1950.

**LE CORBUSIER**, *Les maternelles vous parlent*. Éditions Gonthier, París, 1968.

**LE CORBUSIER**, *Le poème de l'angle droit*. Éditions Tériade, París, 1955.

**LE CORBUSIER**, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura. Biblioteca de arquitectura*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1959, vol. 6.

**LE CORBUSIER y JEANNERET, Pierre**, *Oeuvre complète, vol 2. 1929-1934*. Les Éditions d'architecture Zurich, Zurich.

**LE CORBUSIER**, *Oeuvre complète, vol. 3- 1934-1938*. Zurich, d'Architecture. Les Éditions d'architecture Zurich.

**LE CORBUSIER**, *Oeuvre Complète, vol. 5 - 1946-1952*, d'Architecture Zurich (ed.). Les Éditions d'architecture Zurich.

**LE CORBUSIER**, *Oeuvre Complète, vol. 6 - 1952-1957*. Les Éditions d'architecture Zurich, Zurich.

**LE CORBUSIER**, *Oeuvre complète, vol 7 - 1957-1965*. Les Éditions d'architecture Zurich, Zurich.

**LE CORBUSIER**, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Poseidón SI, Barcelona, 1999. Título original: *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. les éditions G. Crès et Cie, París, 1930.

**LE CORBUSIER**, «Trois rappels à MM. les architectes». *L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique*, no 2 (1920).

**LE CORBUSIER**, *Une Maison-un palais*. Collection de L'Esprit Nouveau, París, Editions C., 1986.

**LE CORBUSIER**, *Une petite maison*. Editions Girberger, Zurich, 1954.

**LE CORBUSIER**, *U.N. Le Corbusier, Informe comisión cuartel general*. Editorial Guillermo Kfrat, Buenos Aires.

**LE CORBUSIER y OZENTANT**, «L'angle droit». *L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*, no 18 (1923).

**LE CORBUSIER, Fondation**, *Le Corbusier Carnets 1950-1954. 1981*, vol. 2.

**LE CORBUSIER, Fondation**, *Le Corbusier Carnets 1957-1964. 1981*, vol. 4.

**LHOMME, Manon**, *Architecture de lumière et spiritualité des lieux de culte*. Escuela Nacional de arquitectura de Strasgourg, 2017.

**LINAGE, Antonio**, *La vida cotidiana de los monjes en la Edad Media*. Editorial Complutense, Madrid, 2007.

**LINTON, Johan**, «Une lumière de l'architecture- Memories of Santa Maria in Cosmedin». *Massilia*, 93 (2007).

**LOBELL, John**, *BETWEEN SILENCE AND LIGHT. Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*. Shambhala, Boston, 1985.

**LLORENS, Jordi**, «Alvar Aalto». *Cuadernos de arquitectura*, 72 (1969), pp. 8-24.

**LÖNNROT, Elias**, *Kalevala*. Alianza editorial, Madrid, 2017.

**LUÇAT, André**, «La composition plastique des effets de la lumière», en *Formes, composition, et lois d'harmonie: éléments d'une science de l'esthétique architecturale*. Éditions Vicent, París, 1954.

**MALDINEY, Henry**, «L'espace et le sacré», en *Demeures du Sacré: pour une architecture initiatique: en hommage à Le Corbusier et aux*

*bâisseurs de cathédrales*. Colección: Question de (Albin Michel), París, 1987, vol. 70, pp. 21-28.

**MANN, Thomas**, *La montaña mágica*. Grupo Editorial Tomo, México D.F., 2015.

**MARC, Chevillot**, «Interview de Le Corbusier sur Couvent dominicain Sainte Marie de la Tourette». Radio diffusion Television Française [En línea]: <https://www.ina.fr/video/CPF86607051>.

**MARTIENSSEN, Rex D.**, «La Idea del Espacio en la arquitectura griega». Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977.

**MARTÍNEZ SANTA MARÍA, Luis**, *Tierra espaciada. El árbol, el camino, el estanque ante la casa*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

**MAURER, Fritz**, «Das Dominikanerkloster "La Tourette" : 1958- 60, Architekt Le Corbusier». (1960).

**MAYORGA MANRNICH, Elena**, «Juhani Pallasmaa "La arquitectura es el arte de la lentitud y el silencio."» *circA RQ* (2013).

**MCCARTER, Robert**, *Aalto. Phaidon Press, Londres, 2014*.

**MCNAMARA, Denis**, «"Almost religious" Couturier, Le Corbusier and the monastery of la Tourette». *Sacred architecture*, 1, 2 (1999).

**MENIN, Sarah**, «Fragments from the forest: Aalto's requisitioning of forest place and matter». *Journal of Architecture*, 3, 6 (2001), pp. 279-305.

**MENIN, Sarah y SAMUEL, Flora**, *Nature and Space: Aalto and Le Corbusier*. Psychology Press, Londres, 2003.

**MONEO, Rafael**, «Rey muerto sin rey puesto». *Arquitecturas bis: información gráfica de actualidad*, 12 (1976), p. 48.

**MONTANER, Josep Maria**, «Racionalidad e higiene. Los modelos



curativos del Movimiento Moderno». AV Monografías, 49 (1994), pp. 6-8.

**MONTEYS, Xavier**, *La habitación más allá de la sala de estar*. Gustavo Gili. Barcelona, 2014.

**MONTEYS, Xavier**, «Complejidad y contradicción en la arquitectura. Robert Venturi (1925-2018)», en *Conferencia dentro del marco Dimarts Cultura de l'ETSAB*. ETSAB Escuela Técnica superior de Arquitectura de Barcelona.

**MORELO MESA, Jorge**, «Los sanatorios para tuberculosos». El Médico, 501 (1993), pp. 324-334.

**MOSSO, Leonardo**, «Introducción a la obra de Alvar Aalto». Arquitectura COAM, 13 (1960), pp. 6-12.

**MOYA, Luis**, «Alvar Aalto y nosotros». Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 13 (1960), pp. 31-38.

**MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph**, *Alvar Aalto*. Edicions UPC, 2001.

**MUSEUM OF MODERN ART MoMA**, *Architecture and furniture: Aalto*. New York, 1938

**NAEGELE, Daniel J**, «Une entrevista con Lucien Hervé». (2015).

**NEUENSCHWAND, Claudia**, *Finnish architecture and Alvar Aalto*. Praeger, New York, 1954.

**NIETZSCHE, Friedrich**, *Así habló Zarathustra*. Sarpe, Madrid, 1983.

**NIETZSCHE, Friedrich**, *La gaya ciencia*. Mayéutica, Edaf, 2002, vol. 273.

**NIKIFOROU, Ivi**, *Innovative changes in architectural design*:

*sanatoriums*. Universidad de Nicosia, 2017.

**NORBERG SCHULZ, Christian**, *Los principios de la arquitectura moderna*. Reverte, Madrid, 2005.

**NORBERG SCHULZ, Christian**, *Nightlands: Nordic building*. The MIT Press, Cambridge, MA, 1966.

**NORBERG SCHULZ, Christian**, *Arquitectura occidental*. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

**NORBERG SCHULZ, Christian**, *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli, Milano, 1979.

**NORVASUO, Markku**, «Natural and Artificial Light in Alvar Aalto's Architecture», en *Alvar Aalto - Second Nature*. Vitra Design Museum, 2014, pp. 178-201.

**O'BYRNE OROZCO, Maria Cecilia**, *El proyecto para el hospital de Venecia de Le Corbusier*. Universitat Politècnica de Catalunya, 2009.

**O'CONNOR, Helen**, «Le Corbusier/ la Tourette». Architects' Journal, 2, 226 (2007), pp. 25-35.

**ORDEN, Verónica**, *Luz del norte*. Universidad Politècnica de Catalunya, 2010.

**OSPINA RESTREPO, Hector Manuel**, *Piedras Huecas. El orden y carácter del espacio doméstico de Louis Kahn*. Universidad Nacional de Colombia, 2019.

**OSTILIO ROSSI, Piero**, «Mon Corbu. Tra idea sintetica e tipo: padre Couturier, Le Corbusier e il convento de La tourette». Quodlibet (2015).

**PALLASMAA, Juhani**, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

**PALLASMAA, Juhani**, «Logic of the image». Journal of Architecture, 4, 3 (1998), pp. 289-299.

**PALLASMAA, Juhani**, «Stairways of the Mind». International Forum of Psychoanalysis, 1-2, 9 (2000), pp. 7-18.

**PEPONIS, John**, «The architectural configuration of lyric form at La Tourette». Ekistics, 362-363, 60 (1993).

**PEREIRA DA SILVA, Ana Sofia**, *La intimidación de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2013.

**PERKIN, George**, «Le Corbusier's monastery of La Tourette- a simple, austere, and powerful building with subtly calculated crudities». *Concrete Quarterly*, 53 (1962), pp. 13-19.

**PERROT, François, BIOT, François**, *Le Corbusier et l'architecture sacrée*. La Manufacture, Lyon, 1985.

**PETIT, Jean**, Un couvent de Le Corbusier. *Les éditions de minuit, Paris, 1961*.

**PETIT, Jean**, *Le livre de Ronchamp*. Les Cahiers Forces Vives, Paris, Minuit., 1961.

**PETIT, Jean**, *Le Corbusier lui-même*. Éditions Rousseau Genève, 1970.

**PIÑON, Helio**, «Cerrado por reformas». Mirador, pp. 118-123.

**PORPHYRIOS, Demetri**, «Heterotopía: Un estudio sobre la sensibilidad ordenadora de la obra de Alvar Aalto». Architectural Monographs 4, (1978), pp. 64-79.

**POTIÉ, Philippe**, *Le Corbusier: Le Couvent Sainte Marie de La Tourette*. Fondation Le Corbusier, Paris, Birkhäuser., 2002.

**POTIÉ, Philippe**, «De la spiritualité cathare à l'initiation puriste», en *Le symbolique, le sacré, la spiritualité dans l'œuvre de Le Corbusier*.

Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Paris, 2004, pp. 26-37.

**QUANTRILL, Malcolm**, *Alvar Aalto, a critical study*. New Amsterdam books, New York, 1983.

**QUETGLAS, Josep**, «Nubes, ángeles, ciudades». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 183 (1990), pp. 123-135.

**QUETGLAS, Josep**, «Point de vue dans l'axe de l'arbre». Massilia, 58 (2004), pp. 144-148.

**QUETGLAS, Josep**, *Les heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Centre d'Investigacions Estètiques, 2008.

**QUETGLAS, Josep**, «Viajes alrededor de mi alcoba». Arquitectura COAM, no 264-265 (1987), pp. 103-113.

**QUETGLAS, Josep**, *Breviario de Ronchamp*. Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017.

**RADFORD, Antony y OKSALA, Tarkko**, «Alvar Aalto and the expression of discontinuity». The Journal of Architecture, 3, 12 (junio, 2007), pp. 257-280

**RASMUSSEN, Steen Eiler**, *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*. Celeste Ediciones SA., Madrid, 2000.

**RAY, Nicholas**, «Alvar Aalto: Práctica y pensamiento». ARQ (Santiago), 56 (2004), pp. 67-71.

**REED, Peter**, *Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism* (eds. Kenneth Frampton, Pekka Korvenmaa et al.). The Museum Modern Art, New York, 1998.

**RIKSMAN, Elina**, *Paimio Sanatorium color research*. AAM, 2015.

**ROSSI, Aldo**, *Autobiografía científica*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2019.

**ROWE, Colin**, «La Tourette», en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

**ROWE, Colin**, «Dominican Monastery of La Tourette». *Architectural Review*, no 129 (1961), pp. 401-410.

**RUILOBA QUECEDO, Cecilia**, *Arquitectura terapéutica: El sanatorio antituberculosos pulmonar*. Universidad de Valladolid, 2012.

**SAINT-DOMINIQUE, Centres y MORE, Thomas**, «Dictionnaire biographique des frères prêcheurs Éveux – centres de la Tourette», 9 (2002), pp. 1-13.

**SALGADO BONNET, Camila**, *Le Corbusier y el ángulo recto*. Universidad Politécnica de Catalunya, 2017.

**SAMUEL, Flora**, *Le Corbusier and the architectural promenade*. Birkhäuser Publishers, 2010.

**SAMUEL, Flora**, *Le Corbusier in Detail*. Routledge, Amsterdam, 2007.

**SAMUEL, Flora y LINDER, Gaillard**, *Sacred concrete the churches of Le Corbusier*. Birkhäuser Publishers, California, 2013.

**SARMIENTO OCAMPO, Jaime**, *La Capilla de Ronchamp de Le Corbusier: de la percepción de la materia al vuelo del espíritu*. Universidad Politécnica de Catalunya, 1997.

**SBRIGLIO, Jacques**, *Le Corbusier & Lucien Hervé. The architect & the photographer a dialogue*. Thames & Hudson, Reino Unido, 2011.

**SCHILDT, Göran**, *De palabra y por escrito*. El Croquis Editorial, 2000.

**SCHILDT, Göran**, *Alvar Aalto The Decisive Years*. Rizzoli, New York, 1986.

**SCHILDT, Göran**, *Alvar Aalto, the early years*. Rizzoli, New York, 1984.

**SCHILDT, Göran**, *The architectural drawing of Alvar Aalto 1917-1936*. Routledge, Londres, 1994.

**SEQUEIRA, Marta**, «Conferencia: Le Corbusier and the houses of the white monks». Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2016.

**SEQUEIRA, Marta**, «Cartujas revisitadas. tras la pista de Le Corbusier». (2015).

**SIMONNET, Cyrille**, «Le couvent de la Tourette face aux éléments», en *Le Corbusier. La Nature*. Editions de la Villette, Paris, 2005.

**SINGLER, Sofia y STERNBERG, Maximilian**, «The Civic and the Sacred: Alvar Aalto's Churches and Parish Centres in Wolfsburg, 1960–68». *Architectural History*, 62 (noviembre, 2019), pp. 205-236

**SMITHSON, Alison**, «Convent de la Tourette: Le Corbusier». *Architectural Design* (1958), p. 462.

**SOSTRES, Josep María**, «Un esquema de la arquitectura actual de Finlandia.» *Cuadernos de arquitectura*, 39 (1960), pp. 143-152.

**SPÅNGBERG, Arne**, «Pemar-sanatoriet. Alvar Aaltos vision av en läkande arkitektur.» *Lakartidningen*, 47, 101 (2004)

**STEPHEN, Grabow y SPRECKELMEYER, Kent**, *The Architecture of Use. Aesthetic and Function in Architectural Design*. Routledge, 2014.

**TANTTU, Juha**, «Un largo y frío invierno en Finlandia». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 72 (1969), pp. 3-7.

**TREIB, Marc**, *Landscapes of Modern Architecture. Wright, Mies, Neutra, Aalto, Barragán*. Yale University Press, 2016.

**TREIB, Marc**, «Alvar Aalto at 100». *Journal of the Society of Architectural Historians*, 57 (1998), pp. 59-67.

**TREIB, Marc**, «Alvar Aalto: presentation and interpretation», en *Design book review DBR 1985-1986*. 1986, pp. 22-28.

**TYRRELL, Roger**, *Aalto, Utzon, Fehn. Three Paradigms of Phenomenological Architecture*. Routledge, 2018.

**VANDEN BERG, Jan Hendrik**, «Garder le lit » *Essai de phénoménologie de l'alitement*. Collection du Cirp, 2007, vol. 1, pp. 17-48.

**VÉLEZ ORTIZ, Cristina**, *De los ojos a las manos: tocar el espacio. El espacio táctil en la arquitectura moderna*. Centro de Publicaciones Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, 2012.

**VÉLEZ ORTIZ, Cristina**, *Investigación sobre una forma de habitar moderna: la unidad de habitación de Marsella Le Corbusier* (ed. Grupo de Investigación en Proyecto Arquitectónico (GEPa)). GEPa, 2007.

**VÉLEZ ORTIZ, Cristina**, «Lo geográfico en la arquitectura de Alvar Aalto». *Proyectiva*, 1 (2008), pp. 40-49.

**VENTURI, Robert**, *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

**VILLALOBOS, Daniel**, «El Monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette El muro simbólico de la “caja de los milagros”, principio y fin de recorridos», en *Arquitectura, símbolo y modernidad*. Universidad de Valladolid, 2014, pp. 135-150.

**VIOLLET-LE-DUC**, *Dictionnaire Raisoné de L'Architecture française du XI au XVI siècle*. Ve A. Morel & Cie Éditeurs, Paris, 1975.

**VÍRSEDA AIZPÚN, Alejandro**, *Le Corbusier y el proyecto para Saint Marie de la Tourette: De la celda al espacio inefable*. Universidad Politécnica de Madrid, 2014.

**VÍRSEDA AIZPÚN, Alejandro**, «El convento de la Tourette, “una síntesis...”», en *Learning from Greece. Discurrir sobre arquitectura a la sombra del conocimiento*. Unidad Docente Alberto Campo Baeza, Madrid, 2016, pp. 18-25.

**WALTERS, Rufenacht**, *Sanatoria for the tuberculous*. George Allen & Co., Ltd., Londres, 1913.

**WESTON, Richard**, *Alvar Aalto*. Phaidon Press, New York, 1995.

**WILLIAMS GOLDHAGEN, Sarah**, «Aalto's embodied rationalism», en *Alvar Aalto. Through the eyes of shigeru ban*. Black dog publishing, 2012.

**WILLIAMS GOLDHAGEN, Sarah**, «Ultraviolet: Alvar Aalto's Embodied Rationalism». *Harvard design magazine* (2008), pp. 38-52.

**WINTER, Dr.**, «Le corps nouveau». *L' Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*, 15 (1922).

**WOGENSCKY, André**, *Les mains de Le Corbusier*. Questions d'architecture. Éditions Le Moniteur, Grenelle, 1989.

**WOLFGANG, Braunfels**, *Arquitectura monacal en occidente*. Barral Editores, Barcelona, 1975.

**WOODMAN, Ellis**, «Aalto's Paimio Sanatorium continues to radiate a profound sense of human empathy». *The Architectural Review* (2016).

**XENAKIS, Iannis**, «El convento de la Tourette», en *Música de la arquitectura*. Akal ediciones, Madrid, 2009, pp. 70-121.

**ZABALBEASCOA, Anaxu y RODRÍGUEZ MARCOS, Javier**, «Alvar Aalto. La gloria amarga», en *Vidas construidas, biografías de arquitectos*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 1998, pp. 218-231.

**ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando**, «Dibujando en la Cartuja de Ema. Ventanas y rampas en la obra de Le Corbusier». *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 12 (2007).

**ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando**, «Siluetas sobre una losa: los habitantes del hospital de Venecia de Le Corbusier». *RA: revista de arquitectura*, 4 (2000), pp. 109-118.

**ZEVI, Bruno**, *Saber ver la arquitectura: Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Editorial Poseidon, Barcelona, 1991.



## Índice de imágenes

- Portada tesis, sala de lectura del sanatorio de Paimio.** AAM 50-003-412.
- Inmersión del Sanatorio de Paimio en el bosque.** AAM. 199668.
- Inmersión del convento de la Tourette en el paisaje sobre el valle del Turdine.** Philippe Potié, Le Corbusier: Le Couvent Sainte Marie de La Tourette. Fondation Le Corbusier, Paris, Birkhäuser., 2002, p. 6. Fotografía tomada por Rene Burri.
- Esquema ubicación de los proyectos en Europa.** Elaborado por la autora.
- Alvar Aalto inspeccionando el sitio a principios de 1930.** AAM. 11\_106228.
- Le Corbusier visitando el convento de la Tourette.** Fotografía tomada por Rene Burri. No ref. PAR85697
- Los elementos de las alegrías esenciales para Le Corbusier.** Portada del libro, Le Corbusier, *La ville Radieuse*. Éditions Vicent, Paris, 1933.
- Mapa del sur de Finlandia con la ubicación del sanatorio de Paimio.** Extraído de www.doria.fi/handle/10024/117473
- Mapa de la región de Rhône-Alpes con la ubicación del convento de la Tourette.** Extraído de www.alamy.com/map-of-rhone-france-imageRYA5DF
- Paisaje típico finlandés.** Arquitectura COAM (1960) n.13, p.62
- Paisaje típico de la ciudad de Paimio.** Extraído de www.kuvakokoelmat.fi (1964) Cod. KK5079\_25-PAI.3, fotógrafo Poutvaara Matti.
- Tríptico sobre el mito de Aino de la epopeya Kalevala pintada por el artista Akseli Gallen-Kallela.** Extraído de www.kansallisgalleria.fi/en/object/392351
- Pintura sobre Kalevala del mito “forja del sampo”**

- 1893, del artista, Akseli Gallen-Kallela.** Extraído de www.yle.fi/aihe/artikkeli/2014/09/23/aristoteleen-kantapaa-ja-sammon-selitykset
- Plan de implantación del Sanatorio.** AAM 50-54.
- Carta postal del paisaje de Eveux sur L'Arbresle (Rhône) Francia.** Extraído de www.delcampe.net Objeto nº #1538401016
- Vista aérea del terreno de la comunidad dominica.** Peter Buchanan, « La Tourette and Le Thoronet » en Architectural Review, 1079,181 (1987) p.53
- Primeros croquis de Le Corbusier realizados en el sitio.** FLC. K3-19-180.
- Croquis de Le Corbusier de los cuatro horizontes de Saint Baume.** Le Corbusier, *Oeuvre compète* . Vol 5, 1946-52, p.30.
- Plano de localización del convento. 10/11/55.** FLC 1030.
- Croquis de urbanización realizado por Le Corbusier para la Ciudad Radiante.** Le Corbusier, *La ville Radieuse*. Éditions Vicent, Paris, 1933, p.270.
- Esquema de la retícula urbana sobrepuesta y en diálogo con las formas de la naturaleza.** Le Corbusier, « L'Esprit Nouveau en Architecture » en *Almanach d'architecture moderne*. p.26.
- Fotografía aérea del Sanatorio inmerso en el bosque.** Fotografía extraída de www.beaudouin-architectes.fr/2018/09/alvar-aalto-sanatorium-de-paimio/
- El convento ubicado sobre la colina y dominando el paisaje de L'Arbresle.** Carta postal extraída de picclick.fr
- Plano de implantación del sanatorio con el bosque como límite.** AAM 50-758
- Croquis de la etapa del concurso con el bosque como límite.** AAM 50-642.

- Vista aérea del sanatorio y los edificios complementarios inmersos en el bosque.** AAM. 109669. Fotografía tomada por Piero Benengo Gardin (1970s).
- Vista aérea del sanatorio hacia la parte posterior.** AAM. 109671.
- Vista lejana del sanatorio de Paimio desde un paisaje rural en los años 30.** AAM 50-003-307. Foto Aino o Alvar Aalto. (1930s)
- Vista lejana de la Unité de Firminy-Vert de Le Corbusier con un entorno inmediato de pequeñas casas en el año 1987.** Bibliothèque municipale de Lyon / P0740 FIGRPT0083 1
- Boceto del teatro por Alvar Aalto en visita a Delphos, 1953.** Göran Schildt, *De palabra y por escrito*. El Croquis Editorial, 2000, p. 21
- Boceto del teatro en el paisaje por Alvar Aalto en visita a Delphos, 1953.** Idem.
- Primeros croquis realizados por Le Corbusier en el sitio visitado el 4/5/53** J. Petit, op cit., p.113
- Croquis realizado por Le Corbusier sobre el convento de la Tourette y la alusión a un monasterio del Athos.** FLC 1234.
- El convento sobre la pendiente del valle del Turdine hacia el costado noroeste.** J. Petit, op cit., pp. 106-107
- La ville Savoye en medio de la naturaleza.** FLC L2-17-8.
- Vista del convento hacia el costado sur sobre la ladera y frente al extenso paisaje del valle.** L'art sacré, «Le Corbusier, un couvent dominicain». no 7-8. Mars-Avril (1960), p.2
- Vista del convento desde el costado noroeste.** Le Corbusier, *Oeuvre complète*, vol 7, 1957-1965. p.47
- Vista del convento hacia el costado suroeste.**

Fotografía tomada por Lucien Hervé. *L'architecture d'aujourd'hui* 96 Jul 1961, p9.

- Fotografía intervenida por la autora, donde la tierra desaparece como en el mar, costado sur del convento.** Fotografía original FLC L1(7)66
- Ilustración del artículo "Le Corbusier à l'assaut de Venise".** Publicado por Jean Neuvecelle en L'illustré, de Suiza. (FLC x2-4-164)
- Fachada oeste del convento.** Le Corbusier, *Oeuvre complète*, vol 7, 1957-1965 p.45.
- Croquis realizados por Le Corbusier en su visita a Delphos en 1911. Bases délficas y el valle del Pleistos.** Le Corbusier. *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture*, p. 28
- Esquema de la naturaleza como límite en el Sanatorio de Paimio.** Elaborado por la autora.
- Esquema de la naturaleza como límite en el convento de la Tourette.** Elaborado por la autora.
- Litografía realizada por Le Corbusier.** Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. Éditions Tériade, Paris, 1955, B2 Sprit, p.54.
- Ruta de aproximación al sanatorio de Paimio.** Henry-Russell Hitchcock, «Aalto versus Aalto: The Other Finland». Perspecta, 9/10 (1965), p. 142.
- Ruta de aproximación al convento de la Tourette.** Giuliano Gresleri y Glauco Gresleri, Le Corbusier. *Il programma liturgico*. Editrice Compositori, Bolonia, 2001, p. 129.
- Plano del sitio. Sanatorio de Paimio 04/1930.** AAM 50-74
- Carretera a través de un bosque en el centro de Finlandia.** Peter Reed, Alvar Aalto. *Between Humanism and Materialism*, MoMA, New York, 1998, p. 46.
- Vista aérea del Sanatorio con los volúmenes**

definiendo el acceso. Fotografía extraída de kulttuurisampo.fi. (1952) Cod. 19529054

- Estudio del acceso para el concurso.** AAM 50-642
- Estudio del acceso para el concurso.** AAM 50-646a
- Solución definitiva de configuración del acceso.** AAM 50-712
- Vista del patio de acceso tras dejar el bosque.** AAM 50-003-033
- Vista del acceso del sanatorio en la aproximación.** AAM 50-003-049
- Vista interior del teatro Shandía del arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund en Estocolmo, 1922-23.** P. Reed, op cit., p. 25.
- Patio de entrada del sanatorio con la lámpara en primer plano.** Javier Biurrun, Mateo Closa et al., El sanatorio de Paimio 1929-1933. *La arquitectura entre la naturaleza y la máquina*. DPA UPC, Barcelona, 1991, p. 104
- Detalle de lámpara exterior con diagrama de distribución de luz.** AAM 50-299
- Pintura sobre Kalevala del mito “Kullervo parte a la batalla” 1901, del artista, Akseli Gallen-Kallela.** Extraído de www.fineartamerica.com/featured/kullervo-rides-to-war-motionage-designs.html
- Vista aérea del terreno de los dominicos con el convento y el castillo de estudios.** Carta postal extraída de picclick.fr
- Vista aérea del convento.** Anton Henze, *La Tourette. The Le Corbusier Monastery*. Lund Humphries, Paris, 1966, p. 66.
- Esquemas de las operaciones realizadas por Le Corbusier al transformar la tipología claustral.** Elaborado por la autora.
- Serie de fotografías de la aproximación al edificio de la Tourette por el costado noroeste.**

FLC L1(8)64

**64. Esquema de los tres accesos a la iglesia de la Tourette.** Elaborado por la autora.

**65. Vista de la fachada norte desde la ruta de aproximación con la puerta de los laicos junto al volumen de la cripta.** Fritz Maurer, «Das Dominikanerkloster “La Tourette” : 1958- 60, Architekt Le Corbusier». (1960), p.194.

**66. Vista aérea del convento desde el costado norte.** A. Henze, op cit., p.67.

**67. Esquema de Le Corbusier acerca de la lucha entre arquitectura y naturaleza.** Le Corbusier, « L'Esprit Nouveau en Architecture » en *Almanach d'architecture moderne*. p.26.

**68. Vista exterior del convento desde el costado noroeste.** L'art sacré, «Le Corbusier, un couvent dominicain». no 7-8. Mars-Avril (1960), p.3

**69. Vista del muro norte del convento de la Tourette con su acabado en concreto a la vista.** A. Henze, op cit., p.56.

**70. Vista del muro norte del Sanatorio de Paimio con su acabado final estucado y pintado de blanco.** Fotografía tomada por Maija Holma (2014) AAM digi 2054

**71. Vista del muro norte del Sanatorio durante la etapa de construcción con su muro de mampostería a la vista.** Marianna Heikinheimo, *Architecture and technology: Alvar Aalto's Paimio Sanatorium*. Aalto University, 2016, p. 177.

**72. Un monje observando el paisaje enmarcado a través de la separación de los dos volúmenes del convento.** Carta postal extraída de www.ader-paris.fr/en/lot/103591/12554135?search=tourette&sort=num&

**73. Primer maqueta del convento realizada por el Atelier de la rue de Sèvres para los monjes**

- dominicos.  
J. Petit, op cit., p.114.
74. **Vista del paisaje liberado en la aproximación al convento junto al volumen de la iglesia.**  
Fotografía de Jacqueline Salmon, en François Perrot, François Biot et al., *Le Corbusier et l'architecture sacrée*. La Manufacture, Lyon, 1985, p. 103.
75. **Vista del paisaje enmarcado entre la separación del volumen conventual y la iglesia completado por el puente de la terraza.**  
Le Corbusier, *Oeuvre complète*, vol 7, 1957-1965 p.41
76. **Esquema de las relaciones visuales en la aproximación al edificio.**  
Elaborado por la autora.
77. **Perspectiva realizada por Le Corbusier de la Petite Maison.**  
Le Corbusier, *Une petite maison*. Editions Girberger, Zurich, 1954, pp. 72-73.
78. **Esquema aproximación al Sanatorio.**  
Elaborado por la autora.
79. **Esquema aproximación al convento.**  
Elaborado por la autora.
80. **Croquis de Le Corbusier de la jornada solar de las 24 horas como ritmo de la actividad de los hombres.**  
Le Corbusier, *La Chartre d'Athènes*, Editions de Minuit, París, 1957. p.1
81. **Vista del patio de acceso al sanatorio con el reloj coronando el plano superior en el volumen retrazado.**  
AAM 50-003-155.
82. **Vista desde la aproximación al convento con el campanario coronando el volumen de la iglesia.**  
FLC. L1(8)65.
83. **Imagen usada por Le Corbusier sobre el reloj y la acción.**  
Le Corbusier, *La ville Radieuse*. op cit., p.92.
84. **Fachada del volumen central del Sanatorio con el reloj diseñado por Aalto en el plano superior.**  
AAM 50-106.
85. **Detalle del reloj del patio de acceso, vista frontal y manecillas.**  
AAM 50-241.
86. **Vista del patio de acceso.**  
AAM L 1120
87. **Vista del reloj desde el patio de acceso.**  
Fotografía extraída de www.kuntsari.fi/2022/04/parantolassa-avautuu-kesan-kynnyksella-ravintola-toivo/
88. **Serie de fotografías tomadas cada hora desde las 17.27h hasta las 4.27h.**  
Etienne Lalou, *Le soleil*. Encyclopédie essentielle, Robert Delpire Editeur, París, 1958, pp. 97-98.
89. **Croquis realizado por Le Corbusier para representar los solsticios de invierno y verano.**  
Le Corbusier, *Oeuvre complète Vol 4-1938-1946*, p.104
90. **Esquemas realizados por Le Corbusier sobre las proporciones de la luz y la oscuridad en distintas latitudes.**  
Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. op cit., A1 Milieu, p.15.
91. **Vista del patio de acceso del sanatorio de Paimio.**  
Fotografía tomada por la autora a las 17h del 8-11-2019.
92. **Esquema de Le Corbusier del ritmo de las 24 horas solares.**  
Le Corbusier, *Architecture du bonheur. L'Urbanisme est une clef*. Les Presses d'Île-de-France, París, 1955, p. 75.
93. **Vista de una de las lámparas del camino de entrada diseñadas por Alvar Aalto.**  
AAM 50-003-189.
94. **Serie de fotografías del campanario de la Tourette.**  
FLC L1(8)77.
95. **Indagación de Le Corbusier en cuanto a la orientación del campanario respecto al camino de entrada.**  
"Abat spn/installer les hauts parleurs des cloches + lithurgies". Carnet k-40.
96. **Exploraciones de la concha acústica para la iglesia.**  
FLC 1312.
97. **Vista del campanario de la iglesia de la Tourette y el camino de acceso.**  
G. Gresleri y G. Gresleri, op cit., p. 129.
98. **Fotografía tomada por Le Corbusier desde la cúpula de la mezquita del Sultán Selim en el viaje a Oriente en 1911.**  
Ricardo Daza, *Tras el viaje de Oriente: Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier*. Barcelona, Fundación., 2001, p. 107.
99. **Detalle del campanario de la iglesia y la gárgola.**  
J. Petit, op cit., p. 138.
100. **Fachada norte con los canons à lumière.**  
Ibim, fotografía tomada por Bernhard Moosbrugger. p.51.
101. **Serie de páginas del Poema de ángulo recto** Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. op cit., A1 Milieu, pp. 12-16.
102. **Croquis de Le Corbusier de la jornada solar.**  
Le Corbusier, *La Chartre d'Athènes*, Editions de Minuit, París, 1957. p.1
103. **Croquis de Le Corbusier en El Poema del ángulo recto sobre el ciclo de la tierra, la luna y el sol.**  
Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, A1 Milieu, p. 15.
104. **Esquema del tiempo mecánico en Paimio.**  
Elaborado por la autora.
105. **Esquema del tiempo canónico en la Tourette.**  
Elaborado por la autora.
106. **Ilustración de una puerta abierta realizada por Le Corbusier en El poema del ángulo recto.**  
Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, F.3 Offre La main ouverte, p.142.
107. **Aino Marsio y su hijo frente a la marquesina de acceso del Sanatorio de Paimio.**  
AAM. 50-003-184
108. **Umbral de entrada del convento de la Tourette con el tilo y el pórtico a escala humana.**  
Fotografía tomada por Pierre Joly-Véta Cardot (1961) *l'architecture d'aujourd'hui*, 96, Jul 1961, p.2
109. **Cuadro de Fra Angélico, L'annunziataione.**  
"De los escalones de entrada al cuarto de estar" (1926) En *De palabra y por escrito*. p. 70.
110. **Plano del diseño de jardines del sanatorio.**  
AAM 50-761
111. **Vista del jardín de acceso del sanatorio.**  
AAM 109685.
112. **Esquema de configuración del vestíbulo del sanatorio.**  
Elaborado por la autora.
113. **Franjas de vegetación en Paimio para definir la zona de aparcamiento.**  
AAM. ar26-3
114. **Alvar Aalto frente a la villa Stein de Le Corbusier (1928)**  
Daniel García Escudero, «París 1928: el viaje de Alvar y Aino Aalto». *Massilia*. Annuaire d'études corbuséennes, 122 (2011), fotografía tomada por Aino Marsio, 1928.
115. **Marquesina de acceso del Sanatorio de Paimio. (1932)**  
AAM. av 807
116. **Marquesina de acceso de Villa Mairea de Aalto. (1938)**  
MoMA, *Alvar Aalto between humanism and materialism*, p.204
117. **Marquesina de acceso del Club de trabajadores de Jyväskylä (1925)**  
Postal de 1925 "Työväentalo. Jyväskylä". Extraída de www.postalesinventadas.com
118. **Vista del jardín de acceso desde la marquesina.**  
Fotografía tomada Tim Benton, (1990) Extraída de www.ribapix.com referencia RIBA108323.
119. **Vista del jardín desde el interior del hall de acceso.**  
Fotografía tomada por Cristina Vélez en el año 2000.
120. **Detalle de ventanería del hall de acceso.**  
Museum of Modern Art, *Architecture and furniture*, Aalto. New York, 1938, p. 163
121. **Fachada y sección del volumen central de circulaciones.**  
AAM 50-99
122. **Detalle de la puerta y marquesina del sanatorio.**  
AAM 50-307
123. **Fragmento del plano AAM 50-59 del primer nivel.**  
AAM 50-59
124. **Sección transversal por el ala central y la pendiente del terreno.**  
AAM 50-95
125. **Vista interior del vestíbulo.**  
AAM 50-005-308.
126. **Vista del cerramiento acristalado curvo y al fondo, la presencia de un reloj.**  
AAM av 818.
127. **Croquis conceptual de Aalto para la biblioteca de Viipuri (1929)**  
Richard Weston, *Alvar Aalto*. Phaidon Press, New York, 1995, p. 64.
128. **Planta de acceso, nivel 3.**  
Le Corbusier, *Oeuvre complète vol 7 1957-1965*. p.34.
129. **Maqueta de la Tourette realizada por el atelier.**  
FLC L1(7)21
130. **Maqueta de la Tourette realizada por el atelier.**  
J. Petit, op cit., p.117.
131. **Esquema de Le Corbusier sobre el cambio de escala al acceder, lección aprendida en la Mezquita de Bursa.**  
Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. les éditions G. Crès et Cie, Paris, 1930, p. 133.
132. **Croquis del pórtico de acceso y las relaciones visuales.**  
FLC F-1202.20 del 20-05-54
133. **Vista de la relación entre el pórtico de acceso, el puente y el tilo adelantado.**  
Fotografía tomada por la autora. (2019)
134. **Esquema del umbral de acceso y la configuración del límite.**  
Elaborado por la autora.
135. **Monjes accediendo al convento.**  
Tim Benton, «The sacred and the search for the myths», en *Le Corbusier Architect of the Century*. Arts Council of Great Britain, Londres, 1987, p. 257.
136. **Monjes frente al pórtico de acceso.**  
FLC L1(7)90.
137. **Vista de la plataforma suspendida y el terreno descendiendo.**  
FLCYM6.
138. **Planta de detalle del acceso.**  
FLC F-1122 del 17-10-57
139. **Vista del espacio de acceso del convento con los parlois.**  
F. Maurer, op cit., p. 191.
140. **Vista de los bajos del Pabellón Suizo de Le Corbusier.**  
Le Corbusier, *Oeuvre complète vol 2 1929-1933*, p.84.
141. **Vista de la plataforma de acceso y la definición del límite y su relación con el vacío del claustro.**  
Fotografía tomada por Tim Benton. Extraído de www.artandarchitecture.org.uk No. 860316(1)
142. **Dibujo de Le Corbusier. "Nature morte puriste, bol, cube, papier à plat et roulé" (1919)**  
FLC 2413.
143. **Le Corbusier y los monjes asomados en el límite de la plataforma hacia el interior del claustro.**  
Antonio Fernandez Alba, «Le Corbusier». *Los protagonistas de la historia*, 246 (1986), p. 86.
144. **El banco en concreto salvando el vacío, a la derecha los parlois y a la izquierda la puerta de acceso al convento.**  
En *Architectural Review* v.135 n.807 May (1964).
145. **Vista del pórtico exento con el tilo al fondo.**  
Fotografía tomada por Lucien Hervé. FLC YP-1.
146. **Fotografía FLC YP-1 intervenida por la autora suprimiendo el pórtico de acceso.**  
Fotomontaje elaborado por la autora.



147. **Esquema del umbral de entrada del Sanatorio.**  
Elaborado por la autora.
148. **Esquema del umbral de entrada del Convento.**  
Elaborado por la autora.
149. **Litografía de Le Corbusier.**  
Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. op cit., A5 Milieu, p.49.
150. **Litografía de Le Corbusier.**  
Ibim, p.30.
151. **Vista de la escalera principal del Sanatorio.**  
AAM 50-003-321a. (1930s)
152. **Vista del gran conducto del convento de la Tourette.**  
Fotografía tomada por Bernhard Moosbrugger.  
J. Petit, op cit., p.77.
153. **Vestíbulo de entrada.**  
Fotografía WWa tomada por Gustav Welin (1930s)  
AAM 50-003-319.
154. **Vista de los ascensores y la escalera principal del sanatorio en la primera planta.**  
Mia Hipeli y Esa Laaksonen (eds.), Alvar Aalto Architect - Paimio Sanatorium 1929-33. Alvar Aalto Foundation, Helsinki, Vol 5., 2014, p. 83. Fotografía tomada por Ola Laiho (1999)
155. **Mecanismo de los ascensores de pasajeros, ala central.**  
Fotografía tomada por Gustaf Welin AAM 50-003-344.
156. **Mecanismo del ascensor del personal ubicado en el ala A.**  
AAM 50-003-505.
157. **Acceso de la villa Stein de Le Corbusier en Garches (1927)**  
Le Corbusier, *Oeuvre complète vol 2 1929-1933*. p.141.
158. **Acceso a la Villa Clarté de Le Corbusier en Génève (1932)**  
Ibid, p.66.
159. **Acceso al Sanatorio de Paimio.**  
Fotografía tomada por Gustav Welin (1932) AAM. 50-003-048
160. **Vestíbulo de los ascensores y la escalera en uno de los niveles superiores.**  
AAM 50-003-417.
161. **Sala de médicos del Sanatorio de Paimio.**  
Fotografía tomada por Gustaf Welin, 1930s. AAM 50-003-369
162. **Bosquejo del área del vestíbulo durante el proceso del concurso. La escalera estaba dispuesta paralelo al acceso desarrollada en un tramo.**  
AAM 50-688.
163. **Bosquejo del área del vestíbulo durante el proceso del concurso. La escalera estaba dispuesta en el sentido paralelo al acceso desarrollada en dos tramos.**  
AAM 50-686.
164. **Bosquejo del área del vestíbulo durante el proceso del concurso La escalera se dispone en el sentido perpendicular al acceso.**  
AAM 50-684.
165. **Esquema del vestíbulo de entrada y su relación con las dos alas A y B.**  
Elaborado por la autora.
166. **Detalle de la escalera principal.**  
AAM 50-384.
167. **Vista de las escaleras principales y el pasamanos en el remate del último nivel.**  
AAM. 109677.
168. **Detalle del acabado de las escaleras con el acabado en linóleo amarillo.**  
AAM. av 2121.
169. **Detalle de barandilla y pintura en la pared a su alrededor.**  
AAM. 109676
170. **Detalle de la barandilla central en la escalera principal.**  
AAM. av 365
171. **Fachada posterior del sanatorio, vista del plano vidriado de las escaleras principales y el muro ciego sobre la cara del ascensor.**  
AAM. 50-003-292
172. **Vista de las escaleras principales y el paisaje del bosque posterior al fondo.**  
AAM. L 116
173. **Vista del vestíbulo superior con el color amarillo reflejado de la superficie del suelo.**  
Diana Anderson, «Humanizing the hospital: Design lessons from a Finnish sanatorium». CMAJ, 11, 182 (2010), p. 2.
174. **Plano del nivel 3 de las salas comunes.**  
FLC F-1330. 10/05/54.
175. **Plano del nivel 3 de las salas comunes.**  
FLC 15/05/56.
176. **Corredor del nivel tres en el costado este, con la ventana a la altura de los ojos y la fleur de béton.**  
L'art sacré (1960) *Le Corbusier. Un couvent dominicain*, p.16.
177. **Fachada sur del convento con la ventana estrecha al nivel de los ojos del hombre y el remate de la fleur de béton.**  
FLC. L1(7)28
178. **Vista interior del claustro en el costado oeste con los pan de verre.**  
Fotografía tomada por Pierre Joly-Véta Cardot (1961) *l'architecture d'aujourd'hui*, 96. Jul 1961, p.11.
179. **Corredor del ala oeste volcado al claustro.**  
Luis Burriel Bielza, *Le Corbusier. Proyectos para la Iglesia católica*. Diseño Editorial, Buenos Aires, 2015, p. 185.
180. **Circulación de los conversos, ala este.**  
F. Perrot, F. Biot et al., op cit., p. 81.
181. **Circulación de los padres profesores, escalera en caracol, ala oeste.**  
J. Petit, op cit., p. 57.
182. **Circulación de los hermanos, ala sur.**  
F. Perrot, F. Biot et al., op cit., p. 73.
183. **Planta del nivel del refectorio. Nivel 2.**  
FLC 1049 del 20/05/55.
184. **Vista superior de la circulación en cruz.**  
J. Petit, op cit., p. 6.
185. **Detalle de la bombilla inserta en el muro de las escaleras.**  
F. Perrot, F. Biot et al., op cit., p. 69.
186. **Isométrico con la circulación en cruz y las rampas de la iglesia.**  
FLC 1244 del 30/03/54.
187. **Croquis de la iglesia y la rampa rodeándola para ascender a la cubierta.**  
FLC 1149 del 24/05/54.
188. **Esquema circulación nivel 3.**  
Elaborado por la autora.
189. **Esquema circulación nivel 2.**  
Elaborado por la autora.
190. **Esquema de las figuras puras en los cuatro patios.**  
Elaborado por la autora.
191. **Monje caminando por el corredor del nivel tres en el costado este volcado al exterior.**  
Fotograma. British pathé (1961) *Le Corbusier Builds Modern Monastery*.
192. **Monjes en el corredor oeste del nivel 3 volcado al claustro.**  
L'art sacré (1960) *Le Corbusier. Un couvent dominicain*, p.19.
193. **Monje caminando por el gran conducto del nivel 2.**  
Fotografía tomada por Rene Burri (1960) No ref. PAR163047
194. **Vista desde el claustro del gran conducto.**  
George Perkin, «Le Corbusier's monastery of La Tourette- a simple, austere, and powerful building with subtly calculated crudities». *Concrete Quarterly*, 53 (1962), p. 15.
195. **Monjes dirigiéndose a la iglesia por el gran conducto.**  
J. Petit, op cit., p. 77.
196. **Esquema de circulaciones del nivel 2.**  
Elaborado por la autora.
197. **Vista de la pradera desde las escaleras del ala sur.**  
F. Perrot, F. Biot et al., op cit., p. 101.
198. **Monje en el exterior frente al convento hacia el costado sur.**  
Carta postal extraída de www.delcampe.net/fr Objet nº #360377337
199. **El suelo natural bajo el convento, al fondo las escaleras que descenden del gran conducto.**  
F. Perrot, F. Biot et al., op cit., p. 59.
200. **Pilotis del atrio con sus formas de peine.**  
Idem.
201. **Esquema de circulaciones principales del Sanatorio.**  
Elaborado por la autora.
202. **Esquema de circulación del claustro en cruz del Convento.**  
Elaborado por la autora.
203. **Litografía de Le Corbusier**  
"Les mains et le penseur" 1964. Extraído de www.mutualart.com
204. **Sala de reposo del sanatorio de Paimio.**  
Fotografía tomada por Gustaf Welin, 1930s, AAM 50-003-419.
205. **Atrio del convento de la Tourette.**  
J. Petit, op cit., p. 85.
206. **Esquema de la sala de reposo y el comedor en el ala B.**  
Elaborado por la autora.
207. **Sala de reposo del Sanatorio, al fondo el bosque.**  
AAM 50-003-419.
208. **Planta de la sala de reposo y su relación con el comedor.**  
AAM 50-89.
209. **Detalle de la ventana en esquina y la chimenea.**  
AAM 50-233.
210. **Perspectiva de la fachada posterior con la de reposo en el segundo nivel.**  
AAM 50-110.
211. **Detalle constructivo de la Silla Paimio diseñada por Aalto. 1932.**  
AAM 69\_96-118.
212. **Posturas del cuerpo en el mobiliario de Aalto.**  
Museum of Modern Art, op. cit., pp. 18-19
213. **Silla Paimio en la sala de reposo.**  
AAM 109680.
214. **Proceso de manufactura del mobiliario en madera contrachapada de abedul. Artek (1936)**  
Alvar Aalto Museum, Artek Collection, Fotografía tomada por Mauno Mannelin.
215. **Sala de reposo con el bosque al fondo.**  
Fotografía tomada por la autora. 8-11-2019.
216. **Paisaje en un lago en Tervakoski, Finlandia.**  
Fotografía extraída de www.kuvakokoelmat.fi (1963)  
Voutilainen, E. Järvimaisema
217. **Estado actual de los jardines de invierno.**  
Fotografía extraída de www.kuvakokoelmat.fi (2000)  
Cod. RHO125471\_74, fotógrafo Tirilä Soile.
218. **Jardín de invierno en el costado este de la sala.**  
AAM 50-003-418.
219. **Esquema germinal en isométrico para cruce de conductos del convento.**  
FLC F-1244 del 30/03/54.
220. **Esquema isométrico para el cruce de conductos solución final.**  
Elaborado por la autora.
221. **Planta nivel 3. Circulación Hospital de Venecia de Le Corbusier con campiellos y callis.**  
FLC 32176. En *Oeuvre complète, vol 7 - 1957-1965* p.148
222. **Sección transversal y fachada este del atrio.**  
FLC 01340.
223. **Croquis del atrio con escalera de un tramo.**  
FLC 1255 del 18/05/54.
224. **Croquis del atrio con escalera en caracol.**  
FLC 1128 del 14/03/55.
225. **La escala del monje respecto al espacio del atrio.**  
Fotografía tomada por Lucien Hervé. FLC YC-4
226. **Monjes organizando alimentos en el atrio.**  
J. Petit, op cit., p.84.

227. Monjes reunidos de pie en el atrio. Ibid., p.85.
228. Grupo de monjes orando en el atrio. T. Benton, op cit., p. 261.
229. Vista exterior del cruce de los conductos con la pirámide del atrio y el cilindro de las escaleras de los padres profesores. J. Petit, op cit., p. 56.
230. Croquis de Iannis Xenajis del atrio fechado de febrero de 1956. Iannis Xenakis. *The Monastery of La Tourette*. Garland Archives vol XXVIII. p.150
231. Esquema de la sala de reposo como articuladora del comedor. Elaborado por la autora.
232. Esquema del atrio como articulador del refectorio y la iglesia. Elaborado por la autora.
233. Litografía de Le Corbusier. “Entre-deux ou propos toujours reliés”. 1952. Extraído de www.mutualart.com/
234. Enfermos del sanatorio cenando en el comedor. AAM ar 26-27.
235. Monjes cenando en el refectorio mientras con el orador en el púlpito. A. Henze, op cit., p. 35.
236. Monjes reunidos en la iglesia para la ceremonia litúrgica. J. Petit, op cit., p. 135.
237. Plano de localización del sanatorio de Paimio. AAM 50-759.
238. Vista del área del comedor con personal de servicio. Extraído de www.paimio.alvaraalto.fi
239. Planta del nivel +2 con el área del comedor y la sala de reposo. AAM 50-89.
240. Planta del nivel +3 con la sala de lectura y la biblioteca. AAM 50-92.
241. Sección transversal hacia el costado oeste. Idem.
242. Sección transversal hacia el costado este. AAM 50-92.
243. Esquema del ala B con el comedor, la sala de reposo y la sala de lectura. Elaborado por la autora.
244. Sección transversal del concurso del ala B con la incidencia de la luz solar. AAM 50-367.
245. Esquema del sistema constructivo de tensores para el soporte de la losa de la sala de lectura y biblioteca. Elaborado por la autora.
246. Vista del comedor hacia el costado oeste. AAM 50-003-398.
247. Vista del comedor hacia el costado este, sala de cura al fondo. AAM 50-003-399
248. Vista de la sala de lectura y su relación con la doble altura del comedor. Al fondo el reloj suspendido de la viga. AAM 50-003-317.
249. Vista de la sala de lectura con el paisaje al fondo. Fotografía tomada por Gustaf Welin. AAM. 50-003-412
250. Esquema del espectáculo artificial en el nivel del comedor y el espectáculo natural en el nivel de la sala de lectura. Elaborado por la autora.
251. El comedor con la vegetación en la ventana y la puerta a la terraza al fondo. AAM av923.
252. Sala de lectura y su relación con el comedor. Fotografía tomada por la autora. (2019)
253. Detalle lámparas del comedor. Fotografía tomada por la autora. (2019)
254. Detalle cielo del comedor con acabado original. AAM 50-003-397.
255. Perspectiva del cine Skandia, Estocolmo, diseñada por Erik Gunnar Asplund entre 1922-23. Extraído de www.digitalmuseum.se/011024956126/ritning
256. Área del comedor. Fotografía tomada por la autora. (2019)
257. Litografía de Le Corbusier. Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, F.3 Offre. *La main ouverte*, p.142.
258. Ritual de los monjes en el refectorio previo al alimento. Fotografía tomada por Rene Burri (1959) No ref. NN11492923
259. Secciones longitudinal y transversal del refectorio. FLC 1313 del 10/06/57.
260. Esquema relación entre la iglesia, el atrio y el refectorio. Elaborado por la autora.
261. Monjes comiendo en el refectorio. *L'art sacré* (1960) *Le Corbusier. Un couvent dominicain*, p.18
262. Vista del refectorio vacío con el juego de luces y sombras producidos por los ondulatorios. Carta postal extraída de www.archipostcard.blogspot.com/2012/11/le-corbusier-trois-photographies.html
263. Vista del refectorio hacia el costado oeste con la fachada de ondulatorios, al fondo el paisaje lejano. Allen Brooks H., «Iannis Xenakis. The Monastery of La Tourette», en Garland Archives vol XXVIII. Princeton, 1987, pp. 152.
264. El refectorio hacia el costado este del patio y las mesas dispuestas hacia los costados. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, vol 7, 1957-1965 p.44
265. Monje en el refectorio vista hacia el este y los pan de verre, al fondo el muro ciego del gran conducto. A. Henze, op cit., p. 36.
266. Refectorio del convento de la Tourette con el púlpito dispuesto en el centro. Carta postal extraída de www.delcampe.net/fr Objet n° #1520168445
267. Refectorio de la abadía de Rayaumont, Francia. Púlpito al costado derecho de la fotografía. Carta postal extraída de https://www.royaumont.com/decouvrir-labbaye/le-monument/le-refectoire-des-moines/
268. Refectorio de la abadía de Trapee, Francia. Púlpito al costado izquierdo de la fotografía. Carta postal extraída de www.picclick.fr/ Objet n° #313193924738
269. Vista del orador sobre el púlpito de colores primarios. P. Buchanan, op cit., p.51.
270. El púlpito y los pan de verre con el uso del color propuesto por Le Corbusier. Carta postal extraída de 1.bp.blogspot.com/-WOr6CCV-uVo/ThwNyhyUZyI/AAAAAAAAAMfQ/494cFIZhank/s1600/blog-corbusier-couvent-eveux
271. Orador leyendo en el púlpito mientras los demás monjes comen en silencio. Carta postal extraída de picclick.fr Objet n° #334234671103
272. Monjes comiendo en silencio en el refectorio con la presencia de la columna circular en medio del espacio. J. Petit, op cit., p. 82-83.
273. Vista del acceso a la iglesia desde el gran conducto. Fotografía tomada por la autora (2019)
274. Misa conventual en la iglesia. A. Henze, op cit., p. 62.
275. Planta de la iglesia. FLC 01073b del 16/02/57
276. Esquema de la relación del paso entre el refectorio y la iglesia. Elaborado por la autora.
277. Esquema con los tres accesos a la iglesia. Elaborado por la autora.
278. Monje leyendo bajo una de las ranuras de luz. A. Brooks, op cit., p.159.
279. Monjes en el coro durante una ceremonia. British pathé (1961) *Le Corbusier Builds Modern Monastery* [Fotograma].
280. Detalle de los bancos del coro. FLC 1173B del 30/01/57.
281. Croquis de la ventana rasgada y la relación con el hombre. FLC 31601.
282. Esquema de la iglesia con los colores y la luz. Elaborado por la autora.
283. Corte general de la iglesia hacia el costado sur. FLC 1076 del 15/04/57.
284. Vista de la iglesia hacia la zona del coro al oeste. Fotografía tomada por la autora. (2019)
285. Iluminación sobre los bancos del coro. Fotografía tomada por la autora. (2019)
286. Croquis del órgano y su mecanismo en una carta enviada por el Atelier al padre Gardier. FLC K3-03-74.
287. Detalle del órgano con el foso en fachada y sección. FLC 30522 del 7/03/75.
288. Propuesta de los diamantes en las paredes internas de la iglesia. FLC F-1036A del 22/11/54.
289. Eucaristía hacia el costado oeste de la nave antes de la instalación el órgano y los bancos diseñados por Le Corbusier. Fotografía tomada por Rene Burri en 1960, No ref. PAR322939
290. Iglesia de Thoronet con vista hacia el oeste con el óculo. François Cali, *L'ordre cistercien. Sénanque, Silvacane, Le Thoronet*. Arthaud, París, 1972, p. 59.
291. Iglesia de Thoronet, vista al este con el altar mayor y el óculo. Ibid., p. 14.
292. Iglesia de la Tourette con vista hacia el oeste con la linterna y el la rendija de luz. Fotografía tomada por Jacqueline Salmon (1996) Centre Pompidou, Inventario AM 1999-67.
293. Iglesia de la Tourette con vista al este y la ventana alargada en la esquina sur. J. Petit, op cit., p.93.
294. Croquis de iluminación de la iglesia. FLC 1281.
295. Sección transversal de cuestionamiento de iluminación. FLC 1295.
296. Esquema conceptual de Le Corbusier sobre la Boîte à Miracle. Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, vol. VII. p.170.
297. Croquis realizados por Le Corbusier en su carnet durante su visita a la Abadía de Thoronet el 26/07/53. Carnet G-29. 26.
298. Vista del costado este de la capilla de Ronchamp con la grieta de luz. Jean Petit, *Le livre de Ronchamp*. Les Cahiers Forces Vives, París, Minuit., 1961, p. 44.
299. Vista de la Iglesia de la Tourette hacia el costado este con la grieta de luz. *L'art sacré* (1960) *Le Corbusier. Un couvent dominicain*, p.10.
300. Monolitos de La Table des Marchands. Carta postal extraída de delcampe.net Objet n° #157004806.
301. Detalle de la cubierta de la Tourette. Fotografía tomada por Bernhard Moosbrugger, en Petit, J. (1961) Un Couvent de Le Corbusier, p.61
302. Vista general de la iglesia de la Tourette desde el centro del coro. Fotografía tomada por la autora. (2019)



303. Interior de la iglesia sobre el presbiterio hacia el costado norte.  
J. Petit, op cit., p.9
304. Interior de Santa María en Cosmetin. Carta postal de Le Corbusier visitada en 1911.  
Johan Linton, «Une lumière del' Architecture-Memories of Santa María in Cosmedin». Massilia, 93 (2007), p. 132.
305. Croquis de Le Corbusier en sus carnet de Santa María en Cosmedin. Nave central, sección y detalle del cielorraso.  
Le Corbusier, *voyage d'orient*. Carnet 5. París, Electra. Fondation Le Corbusier, 1987.
306. Corte transversal sobre el transepto.  
FLC 1082 del 16/04/52.
307. Vista del altar del Santo Sacramento y su relación con el vacío de la cripta.  
Fotografía tomada por la autora. (2019)
308. Sacristía desde el interior de la iglesia con la imagen de la virgen sobre la columna.  
Fotografía tomada por la autora (2019)
309. Esquema de relaciones entre el altar mayor y el altar del Santo Sacramento.  
Elaborado por la autora.
310. Detalle de las metralletas de luz de la sacristía.  
FLC 2558 del 24/11/57.
311. Detalle de los cañones de luz de la sacristía.  
FLC 1345 del 19/11/57.
312. Vista exterior del volumen de la sacristía.  
J. Petit, op cit., p.101.
313. Vista exterior del volumen de la cripta.  
F. Perrot, F. Biot et al., op cit., p. 37.
314. Monjes celebrando las misas individuales.  
A. Fernandez Alba, op cit., p. 27.
315. Esquema de acceso a la cripta desde la sacristía.  
Elaborado por la autora.
316. Esquema del comedor del Sanatorio de Paimio.  
Elaborado por la autora.
317. Esquema del refectorio y su relación con la Iglesia de la Tourette.  
Elaborado por la autora.
318. Litografía de Le Corbusier en El poema del ángulo recto. B3. Esprit.  
Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. op cit., p. 142
319. Enfermos tumbados en la terraza de cura del Sanatorio.  
AAM 50-003-267.
320. Monje deambulando en la terraza del Convento.  
*Horizon March*, 1961, Volume 111, Number 4, p.37
321. Alzado del ala de habitaciones. Plano del concurso, 1929.  
AAM 50-29.
322. Sección del proyecto definitivo del ala de las habitaciones.  
AAM 50-368.
323. Esquemas de Le Corbusier de 1925. Evolución de la terraza jardín.  
Le Corbusier, *Almanach d'Architecture Moderne*. les éditions G. Crès et Cie, Paris, 1926, pp. 14-15.
324. Planta del séptimo nivel del ala A.  
AAM 50-69.
325. Esquema de circulaciones hacia la terraza de cura.  
Elaborado por la autora.
326. Vista aérea del sanatorio inmerso en el bosque.  
AAM 109668.
327. Croquis de Aalto del hombre en la terraza.  
AAM 50-410.
328. Personal médico supervisando a los enfermos.  
AAM ar26-4.
329. Plano y sección de detalle de suelos, mamparas e luminarias.  
AAM 50-66.
330. Esquema de separación de los grupos de enfermos en terraza y solárium.  
Elaborado por la autora.
331. Relación visual de los enfermos con el paisaje desde las tumbonas.  
AAM 50-003-266.
332. Detalle de la chaise-longue diseñada por los Aalto.  
AAM 50-208.
333. Aino Marsio tumbada en su *chaise-longue*.  
AAM 50-003-258 diseñada en 1932.
334. Charlotte Perriand tumbada en su chaise-longue LC4 diseñada en 1928.  
Mary McLeod, "Furniture and femininity". *Architectural Review*, 1079, 181 (1987) p.43
335. Enfermos tomando la cura de sol desde la terraza.  
AAM 50-003-267.
336. Alvar Aalto tomando el sol desde el porche de su casa de vacaciones. Villa Flora.  
Etraido de aalto.alajarvi.fi.
337. Vista de la Villa Flora y la relación con el paisaje del lago Alajärvi.  
Ibid, Fotografía tomada por Aino o Alvar Aalto.
338. Croquis de la rampa ascendiendo a la cubierta de la iglesia.  
FLC F-1149 del 24/05/54.
339. Esquema de circulación para acceder a la terraza de la Tourette.  
Elaborado por la autora.
340. Escalera que asciende a la cubierta de la Tourette.  
F. Perrot, F. Biot et al., op cit., p. 97.
341. Volúmen sobre la cubierta de la escalera.  
A. Henze, op cit., p. 64.
342. Vista aérea del convento desde el costado suroeste.  
Carta postal delcampe.net Objet nº #1449681137
343. Sección transversal del convento.  
FLC 01340 del 15/05/55.
344. Vista aérea del convento desde el costado noroeste.  
A. Henze, op cit., p. 67.
345. Croquis con la relación visual desde la cubierta con el paisaje lejano.  
FLC F-1202 del 20/05/54.
346. Croquis de las vistas del paisaje lejano de la cubierta del apartamento Beistegui. 1930.  
FLC 33406
347. Terraza del convento de la Tourette con los elementos arquitectónicos que coronan las vistas.  
T. Benton, op cit., p. 252.
348. Vista aérea de la terraza de la Unité de Marsella con sus volúmenes plásticos coronando la terraza.  
Carta postal extraida de www.delcampe.net/fr Objet nº #1060329009
349. Monje deambulando en la terraza de la Tourette.  
*Horizon March*, 1961, Volume 111, Number 4, p.37
350. Multitud participando en un evento en la terraza de Marsella.  
Le Corbusier. *Les maternelles vous parlent*. Editions Gonthier, Paris, 1968, p. 81.
351. Cubierta de la Petit maison de Le Corbusier.  
Le Corbusier. *Une petite maison*. Editions Girberger, Zurich, 1954, p. 45
352. Cubierta del convento de la Tourette.  
Fotografía tomada por la autora (2019).
353. Suelo natural bajo los pilotis del convento de la Tourette.  
Fotografía tomada por Guillaume de Laubier. 2015. En *Worlds of Interiors*. 2015.02
354. Litografía de Le Corbusier en El poema del ángulo recto. B3 Estrit.  
Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. op cit., p. 142
355. Monje deambulando en la terraza del convento junto al peto.  
J. Petit, op cit., pp. 4-5.
356. Fotografías de eclipses de luna.  
Extraido de www.edition.cnn.com/2014/04/14/tech/gallery/cnnee-eclipses-lunares/index.html
357. Vista de los tres cañones de luz de la cripta en la Tourette.  
Fotografía tomada por la autora. (2019)
358. Terraza del Sanatorio de Paimio.  
Fotografía tomada por la autora (2019)
359. Terraza del convento de la Tourette.  
Fotografía tomada por la autora (2019)
360. Litografía de Le Corbusier "Petite confidences". 1957.  
Extraido de mutualart.com ED1269B3062940D2
361. Dormitorio del Hôtel-Dieu de Notre-dame des Fonenilles.  
Extraido de www.beaune.fr/son-patrimoine/lhotel-dieu/
362. Habitación de pacientes del Sanatorio de Paimio.  
Fotografía tomada por Gustaf Welin, 1930, AAM 50-003-362
363. Dormitorio de la abadía cisterciense de Sénanque.  
F. Cali, op cit., p.210.
364. Celda tipo de la Cartuja de Ema.  
Giovanni Leoncini. *La certosa di firenze nei suoi rapporti con l'architettura certosina*. p.45.
365. Celda del convento de la Tourette.  
Fotografía tomada por Rene Burri (1959) No ref. PAR89618
366. Litografía de Le Corbusier. "Unité". 1963.  
Extraido de mutualart.com
367. Corredor de habitaciones del Sanatorio de Paimio.  
AAM 50-003-328.
368. Corredor de habitaciones del Convento de la Tourette.  
L'art sacré (1960) Le Corbusier. Un couvent dominicain, p.17.
369. Primeros croquis del concurso.  
AAM 50-641.
370. Sección transversal del ala A.  
AAM 50-368.
371. Esquema de corredor de las habitaciones.  
Elaborado por la autora.
372. Planta del primer nivel del ala A y el hall. 1928.  
AAM 50-25.
373. Planta de desarrollo del proyecto del primer nivel del ala A y hall. 1929  
AAM 50-59.
374. Detalle apartamento de enfermera de piso y remate del corredor hacia los solárium.  
AAM 50-330.
375. Vista del remate del ala A.  
AAM 50-003-055.
376. Esquema disposición enfermera de piso. 1928.  
Elaborado por la autora.
377. Esquema disposición enfermera de piso. 1929.  
Elaborado por la autora.
378. Remate del ala costado oeste. Balcones de enfermeras y ascensor del personal.  
AAM 50-111.
379. Remate ala A. costado este con los solárium.  
AAM 50-110.
380. Vista exterior de los corredores de habitaciones.  
AAM. av 512.
381. Vista interior de uno de los corredores de pacientes.  
AAM. av 5373.
382. Vista del corredor y la relación con el paisaje.  
AAM 50-003-328.
383. Visual del paisaje lejano y el ala B.  
AAM. 50-003-327.
384. Mecanismo de las ventanas de los corredores.  
Fotografía tomada por Aino o Alvar Aalto. (1930s) AAM 50-003-151.
385. Visual del ala B y el acceso desde un nivel inferior.  
Extraido de www.paimio.alvaraalto.fi
386. Personal en el corredor de las habitaciones.  
AAM 50-003-330
387. Manita de la puerta de los pacientes.  
AAM akk-17-10.
388. Paciente en la puerta de su habitación y fuera el

- personal médico.  
AAM. arkk 17-10.
389. Estudio de distribución de las celdas de los monjes en el volumen en U.  
FLC L1192 del 22/03/54.
390. Esquema de agrupación de las celdas de los monjes.  
Elaborado por la autora.
391. Corredor clausurado por la "clôture mobile".  
Fotografía tomada por Lucien Hervé, en *Informes de construcción. Convento de la Tourette*.
392. Esquema de separación de los tres grupos de monjes por las clausuras móviles.  
Elaborado por la autora.
393. Claustro de la abadía de Thoronet con las galerías perimetrales.  
F. Calí, op cit., p.43.
394. Claustro del convento de la Tourette con la circulación en cruz.  
F. Perrot, F. Biot et al., op cit., p. 33.
395. Planta del nivel 4.  
FLC 01045B del 15/06/56.
396. Monje en el corredor con *fleur de béton* al fondo.  
J. Petit, op cit., pp. 104-105.
397. Detalle fleur de béton.  
F. Perrot, F. Biot et al., op cit., p. 67.
398. Vista exterior de las fleurs de béton.  
FLC L1(7)28.
399. Monje deambulando en el corredor.  
L'art sacré (1960) *Le Corbusier. Un couvent dominicain*, p.17
400. Vista del interior del claustro desde el ala sur.  
F. Perrot, F. Biot et al., op cit., p. 144.
401. Vista del interior del claustro desde el ala este.  
Idid, p.145.
402. Vista del juego de sombras producidas por los terrones de azúcar sobre la fachada del ala este.  
Le Corbusier. *Oeuvre complète*, vol 7, 1957-1965 p.35
403. Corredor del ala este del nivel 4.  
Fotografía tomada por la autora. (2019)
404. Vista de la puerta y los aereadores de las habitaciones.  
FLC L1(8)33.
405. Monjes en el corredor, leyendo mientras camina acompañado de franja de luz.  
Fotograma. British pathé (1961) *Le Corbusier Builds Modern Monastery*.
406. Esquema de circulación tipo de las habitaciones en el ala A del Sanatorio.  
Elaborado por la autora.
407. Esquema de circulación tipo de las habitaciones del Convento.  
Elaborado por la autora.
408. Dibujo de Le Corbusier. "P'pa viens a jouer chez moi, -Fiston, entre chez moi" En el Modulor.  
Le Corbusier, EL MODULOR. Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1961, p. 90.
409. Habitación de pacientes doble.  
AAM akk 17-1.
410. Celda individual de un padre profesor.  
FLC L1(7)98.
411. Pintura de Arturo Michelena, El niño enfermo (1886)  
Extraído de <https://iamvenezuela.com/2018/04/nino-enfermo-arturo-michelena/>
412. Pintura de Cristóbal Rojas, La miseria. (1886)  
Extraído de <https://iamvenezuela.com/2018/07/la-miseria-de-cristobal-rojas/>
413. Planta de primer nivel del ala A.  
AAM 50-65.
414. Esquema de una habitación típica y la relación con el corredor.  
Elaborado por la autora.
415. Esquema isométrico de dos de las tipologías, doble y cuádruple.  
Elaborado por la autora.
416. Vista de la habitación hacia el acceso.  
AAM L1935.
417. Esquema de Aalto para el lavamanos silencioso.  
AMM 50-003-013
418. Armarios de habitación de pacientes.  
AAM akk 17-4.
419. Armario de una habitación de los pacientes abierto.  
AAM 50-003-349.
420. Detalle del armario de las habitaciones de los pacientes. AAM 50-244.
421. Relación del paciente con el paisaje.  
AAM 50-003-362.
422. Esquema realizado por Aalto de la habitación del paciente y el reflejo de la luz artificial y el calor del radiador.  
AAM 50-405.
423. Montaje pantalla Enso.  
AAM 50-003-346.
424. Detalle de propuesta de Aalto para el diseño de la cama de los pacientes.  
AAM 50-182.
425. Plano de cielos de una habitación típica.  
AAM 50-412.
426. Vista de una habitación típica del Sanatorio con su mobiliario original.  
AAM av 4263.
427. Esquemas realizados por Aalto comparando una habitación normal pensada para un hombre en posición horizontal con una habitación pensada para un hombre enfermo en posición horizontal.  
Stanford Anderson, Gail Fenske et al., *Aalto and America*. Yale University Press, New Haven, 2012, p. 24.
428. Esquema de la relación horizontal del hombre con la ventana y el plano del techo en la habitación del sanatorio de Paimio.  
Elaborado por la autora.
429. Esquema de la relación horizontal del hombre con la ventana y el plano del techo en la habitación del hospital de Venecia de Le Corbusier.  
Elaborado por la autora.
430. Croquis de Le Corbusier "Le sac de sa peau".  
Le Corbusier, *Le Poème de l' Angle droit*. op cit., "C3-Chair", p.92
431. Croquis de "chacun en dans le sac de sa peau" en su carnet de viaje en visita la a Venecia en 1953.  
FLC 1024.
432. Posturas de un monje al interior de la celda, con los brazos extendidos y el brazo levantado.  
Cartas postales extraidass de archipostcard.blogspot.com/2011/08/le-moine-est-un-modulor.html
433. Anotación manuscrita de Le Corbusier sobre el volúmen cúbico.  
En un ejemplar Le Corbusier de, Théo Koelliker, "Symbolisme et Nombre d'Or. Le rectangle de la Genése et la pyramide de Kheos".
434. Esquema comparativo entre la habitación de infantes de la Unité de Marsella y la celda del religioso del Convento de la Tourette.  
Elaborado por la autora.
435. Dibujo de Le Corbusier. "P'pa viens a jouer chez moi, -Fiston, entre chez moi"  
Le Corbusier, EL MODULOR. Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1961, p. 90.
436. Celda de un monje.  
FLC L1(7)99.
437. Habitación de infantes con el panel abierto.  
Le Corbusier, *Les maternelles vous parlent*. Editions Gonthier, Paris, 1968, p. 53.
438. Vista de la celda con el plano liso junto a la logia.  
FLC Yv-539.
439. Niños en su habitación de Marsella frente al tablero de la pared divisoria.  
Le Corbusier, *Les maternelles vous parlent*, op cit., p. 12.
440. Monjes en la logia de la habitación de un padre profesor.  
A. Henze, op cit., p. 45.
441. Niños en la logia de una habitación de infantes en Marsella.  
Le Corbusier, *Les maternelles vous parlent*, op cit., p. 51.
442. Esquema de una habitación del monje en sección.  
Elaborado por la autora.
443. Litografía de Le Corbusier.  
Le Corcusier. *Le poème d l'angle droit*. op cit., p.152
444. Padre profesor en la biblioteca de su habitación.  
Fotograma. British pathé (1961) *Le Corbusier Builds Modern Monastery*.
445. Habitación de un padre profesor con el plano liso frente a su escritorio.  
FLC. L1(7)98
446. Esquema de la posición horizontal del enfermo.  
Elaborado por la autora.
447. Esquema de la posición vertical del monje.  
Elaborado por la autora.
448. Croquis de Le Corbusier para el rascacielos Quartier la Marine. La profundidad de la fachada como estrategia de protección solar.  
Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, vol. 4 - 1938-46, p. 56
449. Solárium del Sanatorio de Paimio.  
AAM 50-003-087.
450. Monje en el balcón de su celda. Vista sur.  
FLC L1(7)66.
451. Pacientes en la terraza de cura del sanatorio de Waiblingen del arquitecto Richard Döker.  
Extraído de [www.ribapix.com](http://www.ribapix.com) ref RIBA11220.
452. Estudio comparativo de Richard Döker sobre la incidencia solar en las habitaciones de distintos sanatorios en el empleo de terrazas y escalonamiento.  
Döker, Richard: *Terrassen typ: Krankenhaus, Erholungsheim, Hotel, Bürohaus, Einfamilienhaus, Siedlungshaus, Miethaus und die Stadt*. Stuttgart: Editorial Akademischer Verlag Dr. Fritz Vedekind & Co., 1929, pp. 62-63.
453. Habitaciones del sanatorio Plaine-Joux, Plateau d'Assy de los arquitectos Pol Abraham y Henry Le Mème de 1927.  
Cecilia Ruiloba Quecedo, *Arquitectura terapéutica, El sanatorio antituberculosos pulmonar*. Universidad de Valladolid, 2012, p. 100.
454. Perspectiva del balcón de cura del Sanatorio de Plaine-Joux.  
Idem.
455. Habitaciones del sanatorio de Durtol del arquitecto André Luçat de 1929.  
Ibid, p.102.
456. Solárium del sanatorio de Kinkomaa para el concurso proyectado por Aalto en 1927.  
AAM FI 50/23.
457. Primer planta del Kinkomaa tuberculosis sanatorium. Ala de habitaciones y los solárium.  
Goran Schildt. *The Architectural drawings of Alvar Aalto*, vol. 3, New York, Garland, 1994, p. 35.
458. Primera planta del Sanatorio de tuberculosis de Paimio.  
AAM 50-25.
459. Fachada sur del Sanatorio de Kinkomaa.  
G. Schildt, op cit., p. 36.
460. Fachada sur del Sanatorio de Paimio.  
AAM 50-31.
461. Alzados de los solárium del Sanatorio de Paimio de la etapa del concurso.  
AAM 50-29.
462. Emplazamiento del Sanatorio de Paimio de la etapa del concurso 1928.  
AAM 50-24.
463. Vista de los solárium y las habitaciones de Paimio.  
AAM ar26-16.
464. Primer planta del sanatorio de Paimio del ala A con los solárium.  
AAM 50-60a.
465. Alzado sur del Sanatorio con las habitaciones y el ala de los solárium.  
AAM 50-98.



466. Sección estructural de las terrazas de cura. AAM 50-155.
467. Terrazas de cura con los enfermos acostados en sus tumbonas. *Forma y estructura: El constructivismo en el arte moderno, en la arquitectura y en las artes aplicadas finlandesas*. Editorial Ministerio de Cultura. Madrid, 1980.
468. Vista de los solárium con enfermos asomados sobre la barandilla. AAM 01-20-26.
469. Vista del solárium hacia la fachada sur. AAM. 110237.
470. Vista del solárium hacia la fachada norte. Fotografía tomada Tim Benton, (1990) Extraída de [www.ribapix.com](http://www.ribapix.com) referencia RIBA108315.
471. Vista durante la construcción del camino serpenteante desde la terraza de cura del último nivel. AAM 50-003-122.
472. Planta de jardines del Sanatorio y la conexión con los paseos serpenteantes desde el camino de acceso hasta perderse en el bosque. AAM 50-761.
473. Camino serpenteante con la una fuente. AAM 50-003-277.
474. Camino serpenteante con los jardines y la fuente abrazada. AAM 50-003-276.
475. Interior de la celda desde el acceso. FLC Y11-15.
476. Monje en la logia. Colin Rowe, «Dominican Monastery of La Tourette». *Architectural Review*, no 129 (1961), p. 405.
477. Detalle puerta de logia. Ala este. Fotografía tomada por la autora. (2019)
478. Paisaje desde logia, ala sur. *L'art sacré. Reflexions à l'arbresle* 1-2 1966, p.21
479. Paisaje desde la logia, ala oeste. Fotografía tomada por Lucien Herve FLC Yv-529.
480. Esquema de la celda de un monje. Elaborado por la autora.
481. Croquis de LC de la Unité de Marsella y la relación con el paisaje desde lo alto en la logia. Le Corbusier. *L'unité d' habitation de Marseille*. Ed Le Point, 1950. p.13.
482. Croquis de Charles Jeanneret en la visita a la cartuja de Ema realizados después de su visita en 1911. FLC 6421.
483. Croquis correspondientes a una perspectiva del patio y la planta. FLC 6422.
484. Croquis realizado por Jeanneret en su carnet durante su visita en Ema. 1911. Le Corbusier, *Certosa di Ema*, 1911. FLC CA\_carnet 6\_13
485. Vista de la ventana de la celda en Ema al final de la logia y su relación con el paisaje. Maria Grazia Eccheli. *Ossessione, Le Corbusier cella con vista sul novecento* 2016, p.38
486. Vista de la logia de la Tourette y su relación con el paisaje. FLC YV519.
487. Vista de las logias coronando el conjunto, vista desde el costado suroeste. P. Buchanan, op cit., p.49.
488. Detalle de las celosías de la logia. Fotografía tomada por la autora (2019)
489. Detalle del acabado en piedra de las celdas y al fondo la iglesia. Fotografía tomada por la autora. (2019)
490. Monje en la logia de su celda. Fotografía tomada por Lucien Hervé, en *L'architecture d'aujourd'hui*, 96, Jul 1961, p.16.
491. Isométrico de la fachada de Marsella con el empleo de la policromía de arquitectónica en las paredes laterales de las logias. FLC 27093.
492. Litografía de Le Corbusier en El poema del ángulo recto sobre los brise-soleil. Le Corbusier. *Le poème d l'angle droit*. B4 Sprit. p.69
493. Esquema de los solárium como extensión de las habitaciones de los enfermos. Elaborado por la autora.
494. Esquema de las logias como extensión de las habitaciones de los monjes. Elaborado por la autora.
495. Litografía de Le Corbusier de un hombre frente a la ventana. Le Corbusier - 1966 Exhibition Poster. Extraído de [www.mutualart.com](http://www.mutualart.com)
496. Habitación del Sanatorio de Paimio. Alvar Aalto, Ilmo Kalkas, and Severi Savonen, editors. *Varsinais-Suomen Tuberkuloosiparantola*. 1950. p. 38.
497. Monje leyendo en su escritorio. J. Petit, op cit., p. 79.
498. Logo de la competencia de Aalto. AAM 50-395.
499. Logo del proyecto de Aalto. AAM 50-655.
500. Detalle de la ventana. AAM 50-181.
501. Esquema de la habitación de Paimio con el enfermo sentado frente a la ventana. Sección en el sentido longitudinal. Elaborado por la autora.
502. Detalle de las persianas en madera al exterior de las habitaciones de pacientes. AAM 50-003-250.
503. Vista exterior del ala de habitaciones y el ala de solárium. AAM 50-003-288.
504. Habitación del enfermo típica. Fotografía tomada por la autora. (2019).
505. Detalle del escritorio empotrado en la pared. AAM ar17-7.
506. Vista del paisaje desde la ventana de una habitación de enfermo. AAM L1934.
507. Vista del paisaje desde la cama del enfermo. AAM 50-003-362.
508. Esquema del enfermo sentado junto a la ventana. Sección en el sentido transversal. Elaborado por la autora.
509. Habitación de infantes de la Unité de Marsella. Le Corbusier, *L'unité d' habitation de Marseille*, op cit., p.37.
510. Celda vacía de la Tourette con el cuarto muro. FLC Yv\_539.
511. Detalle de los pan de verre de las habitaciones de los monjes. FLC 987.
512. Croquis de Le Corbusier del cuarto. Le Corbusier, *La ville radieuse*, op cit., p.44
513. Croquis del cuarto muro de las celdas de monjes en la Tourette. FLC K3-19-171.
514. Esquema del monje junto a la ventana en su celda. Sección longitudinal. Elaborado por la autora.
515. Plantas de las celdas con el escritorio inmediato al muro. FLC 1014 del 22/11/54.
516. Esquema de la relación del monje con el mobiliario y el cuarto muro en la versión previa de las habitaciones. Elaborado por la autora.
517. Plantas de las celdas del monjes con el escritorio distanciado del muro. FLC 01015 del 27/07/55.
518. Esquema de la relación del monje con el mobiliario y el cuarto muro en una versión posterior de las habitaciones. Elaborado por la autora.
519. Interior de la habitación del un monje. Carta postal extraída de [archipostcard.blogspot.com](http://archipostcard.blogspot.com)
520. Interior de la habitación de un padre profesor. Idem.
521. Cuadro de Alberto Durero. *San Jerónimo en su estudio (1514)*. Extraído de [www.museoteca.com/r/es/work/5807/albrecht\\_durer/st\\_jerome\\_in\\_his\\_study/!](http://www.museoteca.com/r/es/work/5807/albrecht_durer/st_jerome_in_his_study/)
522. Monje en el estudio. Horizon March, 1961, Volume 111, Number 4.
523. Monje estudiando en su estudio con el paisaje a un costado. J. Petit, op cit., p. 79.
524. Esquemas del enfermo habitando la ventana. Elaborados por la autora.
525. Esquemas del monje habitando la ventana. Elaborados por la autora.
526. Croquis de Le Corbusier del ciclo de la rotación y traslación. Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*. op cit., p.15.
527. Croquis de Le Corbusier de las leyes de la naturaleza y las leyes de los hombres. Le Corbusier, *La ville Radieuse*. op cit., p.77.
528. Croquis de Le Corbusier del ritmo de la luna con sus distintas fases. FLC 5524.
529. Carta del padre Couturier a Le Corbusier del 4 de agosto de 1953. J. Petit, op cit., p. 25.
530. Dibujo preparatorio de Le Corbusier de la litografía definitiva para Outil del poema del ángulo recto. FLC F2-20-31
531. Enfermo ingresando al Sanatorio en posición horizontal AAM ar 26-43.
532. Hombres sanos frente al acceso del Sanatorio de Paimio. AAM ar 26-7.
533. Religioso llegando al convento en automóvil. Luis Burriel Bielza, *Le Corbusier, Proyectos para la Iglesia católica*. Diseño Editorial, Buenos Aires, 2015, p. 1.
534. Monje dirigiéndose a la salida del convento. A. Henze, op cit., p. 23.
535. Pacientes asomados en los solárium AAM 05-20-33.
536. Monjes orando en la Iglesia. Fotografía tomada por Rene Burri (1960) No ref. PAR320648.
537. Esquema de Le Corbusier. Individual-colectivo-cosmos. Le Corbusier, *Sketchbooks*, Vol. 4, 1958-1964, croquis 687.
538. Alvar Aalto en la terraza del Sanatorio de Paimio. (1932) AAM. ar 26-55.
539. Le Corbusier en la terraza del convento de la Tourette. (1959) Fotografía tomada por Rene Burri (1959) No ref. PAR85695.
540. Le Corbusier y Alvar Aalto fotografiados por Eugène Claudius-Petit en New York, 1946. Association des architectes-conseils de L'État., 1907-2007 *Hommenage à Eugène Claudius-Petit*. París, Thotm éditions, 2007, p. 28.
541. Solapa. Estudio de orientación lumínica en un corte transversal esquemático a través de las terrazas del paciente. AAM 50-410.
542. Solapa. Sección transversal esquemática a través de la habitación del paciente que muestra las fuentes de calefacción y la distribución. AAM 50-405.
543. Solapa. Correspondencia de Le Corbusier con el monje Claude Ducret. Ivan Zaknic. *The final testament of Père Corbu*. Yale University Press, New Haven, 1997, p.65.
544. Contraportada. Litografía de Le Corbusier del ángulo recto. Le Corbusier. *Le poème d l'angle droit*. op cit., p.152

