

## LOUIS KAHN EN LA COSTA DE AMALFI (1929)

Carlos Montes Serrano

*En 1929, durante su primer viaje a Italia, Louis Kahn visitó varias localidades de la Costiera Amalfitana: Positano, Ravello, Atrani y Amalfi; realizando un amplio conjunto de acuarelas y dibujos. Aunque todos ellos fueron recogidos en 1991 en el catálogo de Jan Hochstim, no se logró entonces identificar las localidades y lugares concretos en que fueron realizados estos apuntes. En 1996, con ocasión de una exposición realizada en Chicago y Nueva York sobre los dibujos de viaje de Kahn, se ofreció información exacta sobre el lugar en el que fueron realizados diez de estos dibujos. En el presente artículo se identifican otros siete apuntes más y se ofrece información más precisa sobre los anteriores. Junto con estos datos, se analizan las intenciones de Kahn al realizar estos dibujos, su estilo gráfico, las influencias concretas de las técnicas y modos de representación popularizados en la segunda mitad de los años veinte en los Estados Unidos, y la posible repercusión de estos dibujos de viaje en los proyectos que desarrollaría en su madurez.*

### EL DIBUJO DE VIAJE DE LOS ARQUITECTOS

En las dos últimas décadas del pasado siglo se han ido publicando, con un creciente interés, varios textos sobre el dibujo de viaje de los maestros de la arquitectura moderna<sup>1</sup>. Hasta entonces, las publicaciones sobre los dibujos de los arquitectos se centraban casi exclusivamente en los bocetos y croquis preparatorios de los proyectos, editados con el fin de facilitar el estudio de la génesis arquitectónica y de los procesos creativos del arquitecto. Tal sería el caso de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto, Mies van der Rohe, Walter Gropius y Louis Kahn, de los que ya disponemos de un registro bastante completo de sus dibujos de proyecto<sup>2</sup>.

Sin embargo, los dibujos más personales de los arquitectos, sus apuntes de viaje o las pinturas, habían merecido una atención mucho menor, salvo el caso de Le Corbusier, ya que durante toda su vida practicó la pintura y la arquitectura, e intentó que su obra gráfica fuese reconocida con un valor autónomo y a la vez como un referente desde el que interpretar su arquitectura<sup>3</sup>.

Es posible que la práctica habitual del dibujo no específico y de viaje por parte de algunos arquitectos contemporáneos, como Aldo Rossi<sup>4</sup> o Alvaro Siza<sup>5</sup>, haya podido influir en este reciente interés por esta faceta de su trabajo, quizá con el deseo de encontrar nuevas claves para analizar su búsqueda creativa, las influencias externas, los registros de la memoria, sus intereses y atenciones<sup>6</sup>.

El caso es que en 1991 la revista italiana *Lotus* dedicó una monografía a estudiar estos registros gráficos, con interesantes estudios sobre el dibujo de viaje de Le Corbusier, Gunnar Asplund, Alvar Aalto, Louis Kahn, Rob Krier, Alvaro Siza, John Hejduk y Aldo Rossi<sup>7</sup>. No todos los dibujos estudiados son apuntes de viaje al natural, pero aquellos que no lo son también pueden ser considerados como de viaje, aunque sea —como en el caso de Krier, Hejduk y Rossi— un viaje al interior de su memoria, de sus fantasías y obsesiones formales. Desde entonces se han multiplicado las exposiciones de dibujos de arquitectos, con sus correspondientes catálogos y libros.

Aunque el presente ensayo trata del dibujo de viaje de Louis Kahn, y más en concreto del grupo de dibujos y acuarelas que realizó en el invierno de 1929, cuando visitó las localidades de Amalfi, Positano y Ravello, creo necesario hacer una precisión previa de carácter general. Quien desee estudiar los dibujos de viaje de un arquitecto debe, en primer lugar, conocer su formación, actitudes e intereses, pues sólo así podrá interpretarlos adecuadamente.

Pensemos, por ejemplo, en las disposiciones del arquitecto sueco Gunnar Asplund cuando emprende su viaje a Italia en 1913<sup>8</sup>. Formado en la tradición de los grandes arquitectos nórdicos proclives al clasicismo romántico, quería descubrir en los edificios italianos una fuente de inspiración de primera mano para sus futuras creaciones, en las que el referente clásico adqui-

1. El presente escrito está basado en una conferencia impartida en la *Università degli Studi di Salerno* el 9 de mayo de 2002, en sus *Incontri sul disegno*. Agradezco al profesor Vito Cardone la invitación a visitar su universidad, y la posibilidad que me brindó de poder recorrer y fotografiar los lugares que Louis Kahn visitó en 1929. El profesor Juan Báez Mezquita me acompañó en esta visita, y en otra posterior en mayo de 2003, y realizó las fotografías que aquí se publican.

2. Me refiero a los *Garland Architectural Archives*, de la Garland Publishing Inc.

3. Véase entre otros: GRESLERI, Giuliano, *Le Corbusier Viaggio in Oriente*, Marsilio Editori, Venecia, 1984; y *Le Corbusier. Il Viaggio in Toscana (1907)*, Marsilio Editori, Venecia, 1987; JENGER, Jean, *Le Corbusier. Un autre regard*, Editions Connivences, París, 1990; GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Electa, Nápoles, 1997; LE CORBUSIER, *Le Corbusier Carnets* (vol. 4), Herschar, París, 1982.

4. ADJMI, Morris y BERTOLOTTI, Giovanni, *Aldo Rossi. Drawings and Paintings*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1993.

5. SOUTO DE MORA, Eduardo y otros, *Alvaro Siza. Esquissos del viagem/Travel Sketches*, Documentos de Arquitectura, Oporto, 1988; SIZA, Alvaro y CASTANHEIRA, Carlos, *As Cidades de Alvaro Siza*, Figueirinhas, Lisboa, 2001.

6. Sobre el dibujo de viaje en arquitectura: MORENO MANSILLA, Luis, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002.

7. *Lotus International. Rivista trimestrale di Architettura*, n. 68, Electa, Milán, 1991.

8. GUNNAR ASPLUND, Erik, *Escritos 1906-1940. Cuaderno de viaje a Italia de 1913*, El Croquis, El Escorial, 2002.



Fig. 1. L. Kahn, Autorretrato, ca. 1928.

rirá matices más primitivos, en simbiosis con otras fuentes de inspiración tomadas de la arquitectura vernácula. Sus dibujos y sus fotografías dan sobrada muestra de estos intereses; son los típicos dibujos de arquitecto, con los que analiza los edificios a partir de esquemas de plantas, alzados y detalles, completados con pequeños apuntes de detalles ornamentales y de vistas generales del exterior o interior de esos edificios. Asplund no se preocupa de la belleza o pulcritud de sus dibujos, y de hecho se comprueba que no fue un dibujante excepcional. Lo que le interesa es el estudio, la captación de algunas cualidades de esas arquitecturas, que con el tiempo sabrá filtrar y recoger en sus más importantes proyectos.

Por el contrario, no parece que Alvar Aalto tuviera otros fines en sus dibujos de viaje que practicar una habilidad para él gratificante, bastante común en otros arquitectos<sup>9</sup>. Con todo, permanecen inalterables sus intereses y atenciones, que se dirigen siempre hacia la arquitectura humilde, vernácula, con su carácter orgánico y su adecuada inserción en el lugar, tal como podemos comprobar en sus apuntes de sus viajes por España, Italia, Marruecos y Grecia<sup>10</sup>.

El caso de Louis Kahn es muy distinto. De origen humilde, hijo de unos emigrantes estonios, Kahn necesitó ahorrar durante unos años para poder realizar una estancia de un año en Europa, y completar su formación como arquitecto visitando las viejas ciudades y las grandes obras de arquitectura. Sin ideas previas y sin mayores preocupaciones arquitectónicas, es posible que su viaje tuviera algo de esnobismo, de intento de emular a los grandes arquitectos americanos que podían permitirse, gracias a sus recursos familiares, disfrutar de una larga estancia en Europa. Kahn, tras trabajar como dibujante y proyectista en dos estudios de arquitectura, realizaría este viaje como paso previo para abrir su propio estudio y aparecer ante su clientela como un arquitecto cultivado, con clase, buen conocedor del gran patrimonio arquitectónico del viejo continente.

Algo de esto se vislumbra en el autorretrato de un joven Kahn<sup>11</sup>, realizado en torno al año 1929 —muy probablemente a partir de una fotografía— en el que se nos muestra como un apuesto arquitecto, de noble rostro y mirada inquisitiva, en el que con toda la intención, y bajo la excusa de cierta modernidad, oculta la parte de su rostro afeada desde su niñez por una profunda quemadura (fig. 1).

Pero hay otro enfoque particular en el caso de Louis Kahn. Durante toda su vida practicó la pintura y la arquitectura. Aunque Kahn reconocía que en una y otra disciplina había intereses comunes, una misma sensibilidad e idénticas preocupaciones para captar la esencia de las formas, lo cierto es que practicó las dos actividades de forma independiente, intentando alcanzar en ambas cierto renombre e incluso obtener dos fuentes de ingresos. Llegó a triunfar como arquitecto, pero sus dibujos y pinturas nunca llegaron a ser valorados, excepto en los círculos arquitectónicos, y en este caso en cuanto expresión de los procesos creativos del arquitecto. Con todo, es de señalar que, una vez en Italia —quizá gracias a esa mirada atenta que exige el dibujo del natural— Kahn llegaría a adquirir una nueva sensibilidad ante la forma, la geometría, los materiales, la luz y la relación con la naturaleza que le acompañaría a lo largo de toda su trayectoria profesional.

9. Algo que vemos también en el caso de Arne Jacobsen y tantos otros arquitectos, por lo que algunos se refieren a este tipo de dibujos como de carácter lúdico. Cfr. SOLAGUREN-BEASCOA, Félix, *Arne Jacobsen. Dibujos 1958-1965*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002.

10. SCHILDT, Göran, *Sketches. Alvar Aalto*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1985. *Alvar Aalto. Synopsis. Painting. Architecture. Sculpture*, Birkhäuser, Basilea, 1980.

11. Agradezco ésta y otras sugerencias del profesor Alberto Grijalba Bengoetxea.

12. BROWNLEE, David B. y DE LONG, David G., *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1998, p. 12 y ss.

13. El dibujo y la pintura de Kahn han sido estudiados en detalle en: HOCHSTIM, Jan, *The Painting and Sketches of Louis I. Kahn*, Rizzoli, New York, 1991; JOHNSON, Eugene J. y LEWIS, Michael J., *Drawn from the Source. The Travel Sketches of Louis I. Kahn*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1996; SCULLY, Vicent, "Fonti meravigliose. Louis I. Kahn: disegni di viaggio", en *Lotus*, n. 68, op. cit., pp. 49-63.

## LA FORMACIÓN DE LOUIS KAHN EN EL DIBUJO

Louis Isadore Kahn nació en Estonia en 1901<sup>12</sup>. A la edad de cuatro años sus padres emigraron a Filadelfia. Desde pequeño mostró cualidades para el dibujo y la pintura, llegando a recibir clases en la *Public Industrial Art School* —en la que sólo admitían a estudiantes con talento— y en el *Graphic Sketch Club*, una fundación privada destinada a estimular los valores artísticos<sup>13</sup>. Aunque en un principio pensaba estudiar pintura, durante su último curso escolar se decidió por la arquitectura, cursando sus estudios en la *School of Fine Arts* de la *University of Pennsylvania* entre 1920 y 1924.

Al acabar la carrera se incorpora como principal dibujante al estudio de John Molitor, arquitecto municipal de Filadelfia. En 1927 se traslada al estudio de William H. Lee, en el que permanecerá otro año más. Se conservan algunos de los dibujos realizados por Kahn en esos años, como los elaborados para la exposición de la ciudad de Filadelfia del año 1926, con la que se conmemoraba el 150 aniversario de la declaración de la independencia. En ellos queda patente la gran

renovación en el modo de dibujar arquitectura que se produce durante esos años. Si el estilo habitual de dibujar hasta entonces había sido el característico de la *Ecole des Beaux Arts*, con sus alzados acuarelados, con una predilección por el detalle, y el gusto por la evocación pintoresca, en los años veinte se populariza un estilo más libre y vigoroso, basado en los fuertes contrastes entre la luz y la sombra que permitían destacar la forma general del edificio sobre los detalles<sup>14</sup>.

Son los años de entreguerras, en el que triunfa en los Estados Unidos y en Inglaterra un clasicismo majestuoso, severo y desornamentado, con los que se intentaba manifestar la potencia económica y el poderío de las instituciones. El lápiz blando o el carboncillo eran pues los medios más adecuados para representar esas arquitecturas masivas. Los dibujos de Hugh Ferriss, el dibujante de mayor renombre en los Estados Unidos en el período de entreguerras, serían la mejor muestra de esta nueva manera<sup>15</sup>. Las ilustraciones de Ferriss, recogidas en *Pencil Points* y en otras revistas de arquitectura, causaron un gran impacto en todo el país; por lo que cabe pensar que el joven Kahn adaptó su estilo inicial a las nuevas maneras popularizadas por Ferriss.

Los dibujos de Kahn también nos confirman que recibió una clara influencia del movimiento *Precisionists* (también conocido como el *Cubism Realism*), que tuvo una gran influencia en la segunda mitad de los años veinte con su representación de los paisajes urbanos e industriales de la *American Scene*. Ciertas obras de Charles Demuth<sup>16</sup>, Charles Sheeler<sup>17</sup> y Elsie Driggs<sup>18</sup>, en las que predominan una cierta abstracción y esencialización de los motivos, y un juego de líneas llenas de dinamismo y planos fragmentados –derivados del cubismo y el futurismo– muestran algunas analogías con la obra gráfica de nuestro arquitecto.

A mediados de los veinte se produce otro cambio general en el dibujo, acorde una vez más, con las nuevas tendencias estilísticas. Se trata del *Art Deco* –también conocido entonces como el *style moderne*– que tras la exposición internacional de las Artes Decorativas de París de 1925 se extendió con fuerza por los Estados Unidos en la última mitad del decenio y en los años treinta<sup>19</sup>. Se trataba de un estilo refinado y lujoso, con abundancia de luces, colores cálidos, dorados, lacados, espejos, mármoles, elementos decorativos y artes aplicadas.

Las revistas de arquitectura y decoración de aquellos años dieron una gran acogida a esta nueva moda, que tan bien expresaba cierta euforia y ganas de vivir característica de los años veinte –no exentas de un cierto escapismo ante las inseguridades de un próximo futuro– por lo que el *Art Deco* llegaría a adaptarse a toda clase de diseño, desde los pequeños objetos industriales y decorativos, a los automóviles, mobiliario, diseño gráfico, lujosos interiores de tiendas, restaurantes, clubs sociales, cines, apartamentos, arquitectura, etc. Las películas de Hollywood de aquellos años, en especial las comedias y musicales, nos ofrecen una muestra muy exacta de lo que fueron los ideales efímeros de aquellos años y su traducción a las formas visuales.

El *Art Deco* también dejó su impronta en el dibujo y diseño gráfico, en el que se conjugan algunas tendencias anteriores hacia la abstracción figurativa con rasgos derivados del *Art Nouveau*, del primitivismo, cubismo y futurismo. La obra de Ferriss, de hecho, coincide en muchos de sus rasgos con el nuevo estilo, al igual que algunas obras del movimiento de los *Precisionists*. En general, hay una preferencia muy marcada por la esencialización de las formas, por la búsqueda de planos, de estructuras cristaliformes, geometrías acentuadas, ritmos y armonías de color. Es precisamente este nuevo modo de representar la arquitectura, derivado del *Art Deco*, el que Kahn asimilará en la segunda mitad de la década y expresará en sus dibujos de viaje por Europa e Italia.

## EL VIAJE A EUROPA DE 1928 Y 1929

A finales de abril de 1928 Kahn parte para Europa, donde permanecerá casi un año. El tres de mayo desembarca en Inglaterra, y atraviesa sucesivamente los Países Bajos, Alemania, Dinamarca, Suecia, Finlandia, Estonia –donde permanece casi un mes visitando a sus familiares– Letonia, Lituania, Polonia, en agosto de nuevo Alemania –donde visitó las viviendas sociales de las *Siedlungen*– Chequia, Austria y Suiza. El cuatro de octubre de 1928 se adentra en Italia, donde pasaría los cinco meses de invierno visitando Milán, Verona, Vicenza, Venecia, Florencia, San Gimignano, Asís, Roma, Paestum, Capri y la costa de Amalfi. A comienzos de marzo regresa a París, donde permanecerá un mes antes de volver a Filadelfia.

14. Cfr. MEYERS, Marshall D., "Louis Kahn and the Act of Drawing: Some Recollections", en TZONIS, Alexander (ed.), *The Louis Kahn Archive. Personal Drawings*, vol. I, Garland Architectural Archives, Nueva York, 1987, pp. XXV-XXVII.

15. Véase, AA.VV., *Hugh Ferriss. La métropole du futur*, Centre Georges Pompidou, París, 1987.

16. Charles Demuth (1883-1935) se distinguió por ser el pintor de la América industrial de los años veinte. Estudió en el *Philadelphia Drexel Institute of Art*, y en la *Pennsylvania Academy of Fine Arts*. El joven Kahn, que inicialmente quería ser pintor, tuvo que fijarse en el que entonces era el principal artista de su ciudad. Cabe recordar, a este respecto, algunos cuadros de Demuth, como *My Egypy* (1927), *Modern Conveniences* (1921), *Chimney and Water Tower* (1931) o *After All* (1933).

17. Charles Sheeler (1883-1965) conocido tanto por sus pinturas, como por sus impresionantes fotografías de las fábricas de la Ford, también era de Filadelfia, y estudió en la *School of Industrial Art* y en la *Academy of the Fine Arts*. Los cuadros *Church Street El* (1920), *The Upper Deck* (1929), *River Rouge Plant* (1932), o la famosa litografía *Delmonico Building* (1926), tuvieron que ser bien conocidos por Kahn.

18. Elsie Driggs (1898-1992) es una de las mujeres que participaron en el movimiento *Precisionist*. Hay una gran analogía entre algunas de sus obras, *Pittsburgh* (1927) y *Queenborough Bridge* (1927), y el estilo desarrollado por Kahn en sus pinturas y dibujos.

19. El *Art Deco* se difunde en Estados Unidos gracias a la exposición que organiza en 1926 el *Metropolitan Museum of Art* en Nueva York y en otras ciudades; también a través de la exposición *Style moderne* celebrada en Nueva York en 1928.

Poco sabemos de esos meses, ya que no existe ni correspondencia ni cuaderno de viaje. Kahn solía decir que recorrió Europa a pie, por lo que es de suponer que agotaría sus jornadas del año 1928 en recorrer los distintos países, sin apenas realizar dibujos. La visita a Italia, por el contrario, parece que tuvo otro ritmo e intenciones, ya que de esos meses de invierno se conserva un buen conjunto de dibujos y acuarelas.

Lo más extraño en el viaje de estudios de Kahn es su escaso interés por la arquitectura de las vanguardias, lo que nos indica que las atenciones y formación de Kahn durante los años anteriores debió ser algo deficiente, prácticamente ligada a la tradición académica de la escuela de Filadelfia y a su dedicación al dibujo. Tan sólo tenemos esa referencia a su interés por las viviendas sociales, derivado de su trabajo municipal en Filadelfia, ya que en sus últimas semanas en París no mostró interés alguno en visitar el estudio de Le Corbusier, en el que colaboraba como dibujante su amigo y compañero de estudios Norman Rice. De hecho, es muy llamativo que el joven Kahn apenas se percatase de lo que estaba sucediendo en Europa, sobre todo pensando en la relevancia de los años 1928 y 1929 para la arquitectura.

Recordemos algunos de los hitos de aquel año 1929 que Kahn estrena en Italia: Mies van der Rohe proyecta su Pabellón para la exposición de Barcelona; Le Corbusier comienza el diseño de la Ville Savoye y formula los cinco puntos para su arquitectura; Alvar Aalto gana el concurso del Sanatorio de Paimio; se celebra en Frankfurt el segundo congreso CIAM sobre el *Existenzminimum*. Tal parece que los intereses de Kahn se centraban entonces en conocer el viejo continente, visitar su lugar de origen, y en la pintura y el dibujo, quizá con la intención de poder vender a su regreso parte de su producción gráfica, y poder así obtener algunos ingresos que le permitieran independizarse profesionalmente abriendo su propio estudio como arquitecto.

Como decía, apenas hay una decena de dibujos del viaje anteriores a su estancia en Italia. Sin embargo, de su estancia en Italia podemos contabilizar un total de cuarenta apuntes a lápiz, dieciocho acuarelas, un óleo –pintado a su regreso– y dos litografías. Lo que es más sorprendente si tenemos en cuenta que su visita a Italia coincide con los meses del invierno de 1929. Todo ello nos lleva a pensar que, al igual que sucedió con tantos viajeros –arquitectos, artistas, literatos– Kahn se debió sentir hondamente impresionado por su encuentro con Italia y la cultura mediterránea, y que esta impresión removió su sensibilidad artística y su deseo de expresar sus vivencias en dibujos y acuarelas. Lo más interesante del itinerario de viaje es la evolución que experimenta el estilo de dibujo y pintura. Por su formación académica, Kahn dominaba las técnicas más usuales del dibujo al natural y era capaz de realizar virtuosos apuntes a lápiz, con dominio de la forma, entonación y textura; y también acuarelas al modo pintoresco, según los estilos popularizados por Viollet le Duc y John Ruskin en sus viajes a Italia. Con todo, y aun empleando a veces esas técnicas más tradicionales, es evidente que Kahn busca-



2



3



4



5

ba un estilo propio para representar lo que veía, y poder expresar –con la mente analítica que distingue a todo buen arquitecto– algo de los rasgos esenciales que otorgan un carácter determinado a los edificios y lugares. Ojeando el catálogo de pinturas y dibujos de Jan Hochstim, apreciamos que la plenitud de su estilo gráfico lo alcanza en su estancia en Toscana, donde dibuja el *Ponte Vecchio* con el bisel del lápiz o barra de grafito, lo que otorga frescura y movimiento a todo el dibujo, y una gran ambigüedad en todos los detalles, obligando al observador a interpretar y recrear sus formas con una actitud creativa. Y lo mismo puede decirse de los dibujos a lápiz de San Gimignano y Asís, en los que parece que Kahn se olvida de la arquitectura y busca tan sólo dibujar la luz con sus gruesos trazos de grafito.

## EN LA COSTA DE AMALFI

No sabemos apenas nada de su estancia en la *Costiera Amalfitana*: dónde se alojó, qué itinerario siguió, en qué días. Los únicos datos conocidos es que pasó las Navidades en Roma, y que en febrero estuvo en la isla de Capri. Por la abundancia de dibujos parece que su lugar de destino debió ser Amalfi, con visitas a Positano, Ravello y Capri. Antes o después pudo haber visitado Pompeya y Paestum, pues existen un par de bocetos de ambos lugares; y no parece que haya estado en Nápoles, o al menos no se interesó en dibujar su arquitectura, quizá por la aversión que todavía ejercía el barroco entre los amantes del arte.

Todos sus apuntes han sido recogidos en el magnífico catálogo de Jan Hochstim, si bien éste no pudo identificar el tema de la mayoría de los dibujos, llegando a incurrir en varios errores. Con ocasión de la exposición *Drawing from the Source: The Travel Sketches of Louis I. Kahn*, que tuvo lugar en Nueva York y Chicago en 1996, y de la que nos queda el libro catálogo, se identificaron los lugares desde los que se tomaron diez de estos apuntes<sup>20</sup>, información que en el presente artículo ampliamos con la localización exacta de otros siete<sup>21</sup>.

Comencemos por su visita a Amalfi, en la que realizó al menos tres acuarelas desde los puntos de vista más característicos y pintorescos de la localidad. Entre ellas destaca la vista de la iglesia de San Blas, encaramada sobre un entramado de casas en pendiente y recortada sobre un fondo de rocas y montañas (fig. 2). Se trata de una interpretación a la acuarela muy libre, en puro estilo *Art Deco*, con su reducción a planos abstractos de color y gradaciones de luz<sup>22</sup> (fig. 3).

Otra acuarela, apenas esbozada, representa la torre Sarracena y el antiguo monasterio franciscano, hoy convertido en el Hotel Luna (fig. 4); aquí la atención de Kahn se centra en el promontorio rocoso sobre el mar, que reduce a unos quiebros en zigzag, según los típicos rasgos *dizzy* que popularizó el *Art Deco*<sup>23</sup> (fig. 5).

Fig. 2. Vista de Amalfi.

Fig. 3. Iglesia de San Blas y casas en Amalfi.

Fig. 4. Torre Sarracena, Amalfi.

Fig. 5. Torre Sarracena.

20. Son los que aparecen en el catálogo: HOCHSTIM, Jan, nn. 32, 43, 49, 55, 56, 57, 60, 61, 73 y 84.

21. *Ibid.*, nn. 48, 50, 51, 52, 53, 71 y 78. No he podido localizar el lugar exacto de los dibujos nn. 24, 38, 58, 59, 63, 64, que parecen ser de la Costa de Amalfi.

22. *Ibid.*, n. 53, se identifica erróneamente como una vista de Positano.

23. *Ibid.*, n. 48 sin identificar, como fortificaciones en un acantilado en la costa de Amalfi.



6

La tercera acuarela, más detallada y realista que las anteriores, representa el enclave espectacular de la iglesia de Atrani con su campanario de varios cuerpos, vista desde la torre Sarracena (fig. 6). Una vez más Kahn intenta dar una respuesta personal a la representación del lugar, con su contraste entre las formas planas y angulosas de los edificios y la reducción del paisaje montañoso del fondo a geometrías curvas<sup>24</sup> (fig. 7). En las tres acuarelas se puede apreciar la sabia elección de los puntos de vista, espectaculares por su emplazamiento, quizá intentando mostrar cómo esos edificios se engarzan en el lugar, en una fusión acertada entre arquitectura y entorno natural.



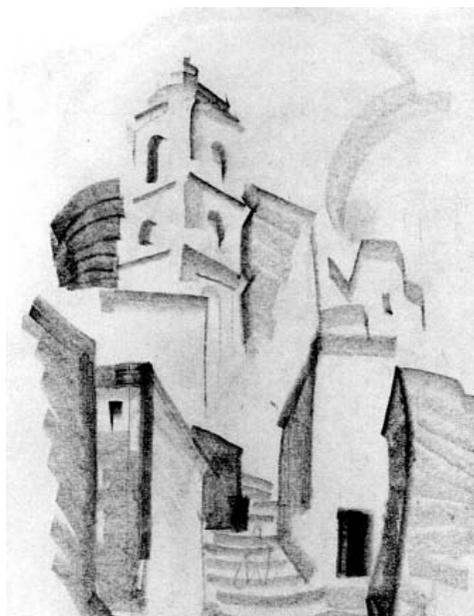
7

De Positano se han identificado dos pequeños apuntes a lápiz, ya que uno de ellos está firmado por Kahn con indicación del lugar. Aunque Hochstim no lo indica, se trata de la *Chiesa Nuova*, situada en lo alto de Positano (fig. 8). El interés se centra en las callejuelas escalonadas que ascienden hasta la rotonda de la iglesia entre casas en las que se abren puertas y ventanas<sup>25</sup> (fig. 9). La abstracción gráfica aquí llega al máximo, logrando captar el espacio interior de esas calles con unos pocos trazos gruesos del lápiz grafito, empleado con distintas intensidades, reduciendo la arquitectura a un conjunto de líneas y volúmenes en un caso, o a un juego de curvas en el otro<sup>26</sup> (fig. 10).

Entre todos estos apuntes, Kahn debió quedar especialmente satisfecho del dibujo de una casa de un pescador en *Conca dei Marini*<sup>27</sup> (fig. 11), ya que está firmado, y fue el único seleccionado para la exposición anual celebrada en la *Academy of Fine Arts* en el otoño de 1929. Una vez más la atención de Kahn se centra en el emplazamiento de la arquitectura en un lugar peculiar, con su contraste entre la geometría de los volúmenes y el fondo rocoso. El dibujo nos ofrece una muestra acabada del estilo de dibujo a lápiz que Kahn fue desarrollando en su viaje a Europa, con sus vigorosos trazos de grafito que recrean los volúmenes y formas mediante juegos de claroscuros, sin necesidad de trazar los perfiles de los edificios. Parafraseando a Le Corbusier, ante sus impresiones y dibujos realizados en Estambul en el verano de 1911, se podría decir que Kahn también quedó impresionado por “los valores de una arquitectura de cuadrados, cubos y esferas, formando blancas masas de geometrías puras que se recortan y perfilan bajo la luz”. Pero hay una cualidad que debe ser señalada. Este dibujo pudo haber sido realizado a su vuelta a Filadelfia a partir de una postal que se conservaba en su estudio (fig. 12). Así sucede con otras dos pinturas sobre el mismo tema. En la primera, Kahn traduce el motivo a unas aguadas a la acuarela, con las dos viviendas de pescadores situadas entre el mar y el borde del acantilado<sup>28</sup> (fig. 13). Apreciamos cómo las casas se representan a partir de las tonalidades de color y luz, no existiendo propiamente perfiles, ya que los bordes de los volúmenes se marcan con los contrastes o con el blanco de papel. Una versión al óleo del mismo lugar se expuso en la *Academy of Fine Arts* en 1931<sup>29</sup> (fig. 14).



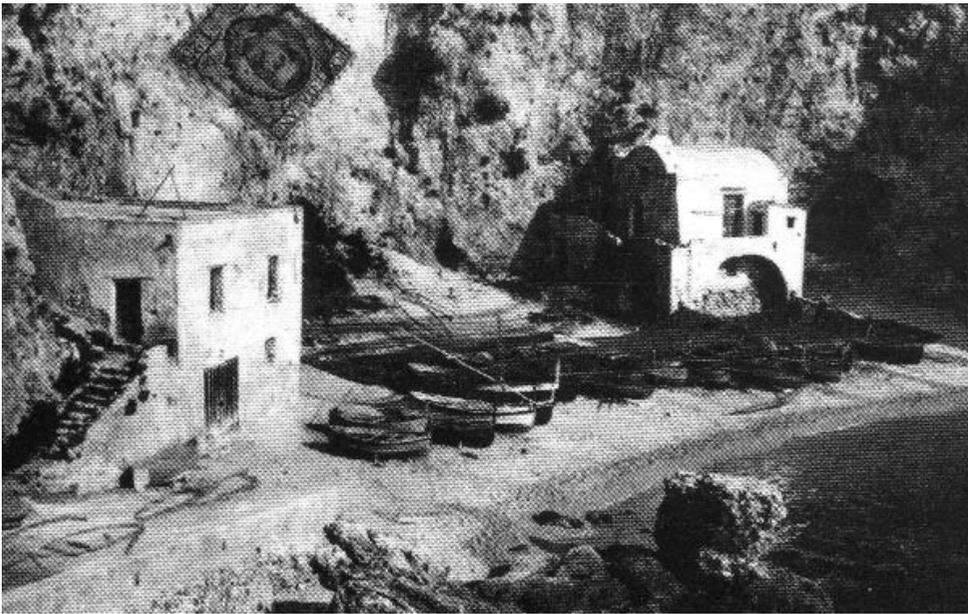
8



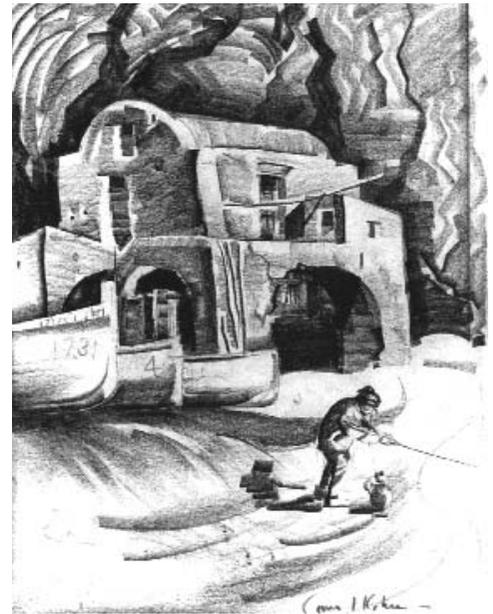
9



10



12



11



13



14

Fig. 6. Atrani desde la Torre Sarracena.

Fig. 7. Atrani.

Fig. 8. La Chiesa Nuova, Positano.

Fig. 9. La Chiesa Nuova.

Fig. 10. Calle y Chiesa Nuova.

Fig. 11. Casa de pescador en Conca dei Marini.

Fig. 12. Conca dei Marini, postal de época.

Fig. 13. Acuarela de Conca dei Marini.

Fig. 14. Óleo de Conca dei Marini.

24. HOCHSTIM, Jan, *Catálogo*, cit. n. 49, sin identificar, como pueblo en la costa de Amalfi.

25. *Ibid.*, n. 56, sin identificar, como calle escalonada en Positano.

26. *Ibid.*, n. 57, sin identificar, como calle escalonada con una iglesia en Positano.

27. *Ibid.*, n. 55, como cabaña de pescador en la costa de Amalfi. Se identifica en JOHNSON, E. y LEWIS, M. J., *Drawn from the Source*, op. cit., p. 53, a partir de una postal comprada por Kahn.

28. HOCHSTIM, Jan, *Catálogo*, cit. n. 60, cabañas de pescadores en la costa de Amalfi.

29. *Ibid.*, n. 61, cabañas de pescadores en la costa de Amalfi.



15



16

Otras experiencias gráficas realizadas a su regreso, probablemente a partir de una postal, son dos litografías casi idénticas de la garganta de Furore, con sus viviendas de pescadores sobre la playa (fig. 15). Se aprecia que Kahn está explorando distintas técnicas; el motivo simula la oscuridad de la noche y lo sombrío del lugar; las montañas se representan mediante trazos en rizados, lo que le da un aspecto algo *naïve* al conjunto<sup>30</sup> (fig. 16).

Kahn debió pasar en Ravello más de una jornada, pues disponemos de varios apuntes a lápiz y acuarelas. Es posible que nuestro autor, impresionado por el increíble emplazamiento, se recrease más de lo que acostumbraba en el dibujo de sus monumentos y vistas panorámicas.



17

Uno de los más interesantes es el de la *Chiesa dell'Annunziata* (fig. 17), dibujada a lápiz sobre papel marrón; en él se aprecia la maestría para captar las formas del edificio a partir de esos trazos biselados tan característicos. Como en los anteriores, la atención de Kahn se dirige a lo inusual de la perspectiva de la iglesia vista desde arriba en tan curioso emplazamiento –bajando por la *Vía della Annunziata*– y a los fuertes contrastes de luz y sombra<sup>31</sup> (fig. 18).



18

En un lugar cercano al anterior (fig. 19), Kahn ejecuta una acuarela con gran sentido paisajístico. Se trata de la calle que desciende desde la *Annunziata* hacia iglesia de *Santa Maria delle Grazie*, dejando ver el mar al fondo, a la vez que crea distintos planos de profundidad mediante las parras que atraviesan el camino<sup>32</sup> (fig. 20).



19



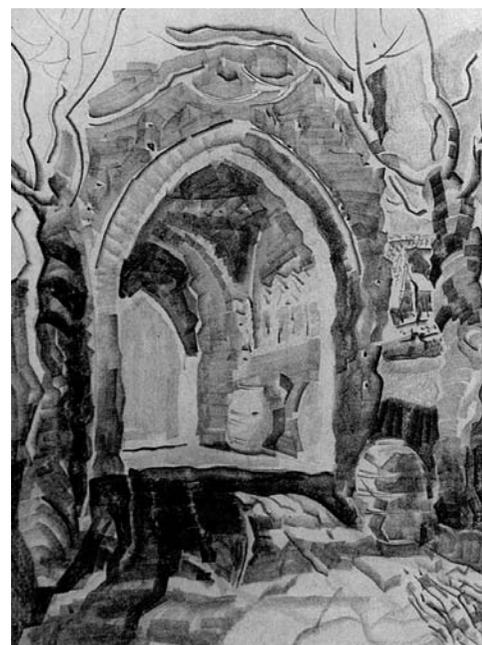
20

Del *Palazzo Rufolo* realizó varios dibujos que Hochstim no logró identificar. El primero de ellos representa el atrio de entrada situado bajo la torre del palacio (fig. 21), y así lo indica Kahn en una pequeña anotación a lápiz. Este apunte nos vuelve a ofrecer otra muestra de la habilidad lograda por Kahn con el lápiz grafito. Mediante esas líneas sinuosas, propias del estilo *dizzy*, otorga vida y movimiento al tema representado, que aquí parece vibrar bajo los fuertes contrastes de la luz. Interesa observar cómo aplica esta técnica a los distintos motivos, la piedra, tejas, suelo del camino, la vasija o los árboles, cuyos troncos nudosos parecen insinuar el crecimiento orgánico de su estructura interna<sup>33</sup> (fig. 22).

En el otro apunte se reconoce el pasaje de entrada al *cortile* de la Villa (fig. 23). Una vez más, el arquitecto pretende captar con pocos trazos el efecto de la luz que se filtra a través de las arcadas de la izquierda, reflejándose en fuerte contraste en la pared opuesta<sup>34</sup> (fig. 24). A su vez, y como en el caso del dibujo anterior, nos ofrece una perspectiva aérea de los espacios que se vislumbran al fondo.



21



22



23



24

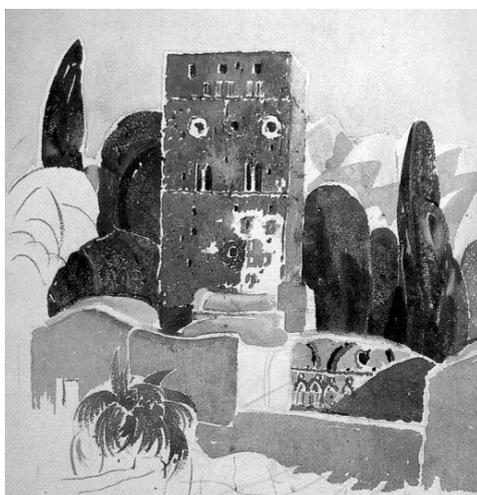
La torre de acceso al *Palazzo* se refleja en otros dos apuntes. El primero de ellos –dibujado desde lo que en nuestros días es una de las terrazas del Hotel Rufolo– (fig. 25), es una acuarela inacabada en la que la torre y el patio interior del palacio quedan enmarcados por los árboles y cipreses del fondo y los emparrados del primer plano<sup>35</sup> (fig. 26).

El otro apunte a lápiz, hoy perdido, está tomado desde la plaza de Ravello (fig. 27), mirando hacia la entrada al palacio, dejando ver un contraste entre la torre del palacio y la de la catedral, situada más al fondo<sup>36</sup> (fig. 28). Las distintas intensidades del lápiz –por ejemplo, en las dos torres– ayudan a crear la sensación del espacio urbano por el que transcurre la calle. El punto de vista es idéntico al de una postal de los años veinte, aunque la foto está tomada en verano y el apunte de Kahn nos muestra en los emparrados sobre la fuente que nos encontramos en invierno. Si es que el apunte no es una elaboración muy personal a partir de la postal, habría que indicar que esta coincidencia, y otras muchas que hemos apreciado, pone en evidencia que la mirada de Kahn no era tan inocente como cabría pensar. También él estaba condicionado sobre lo que tenía que ver y por los encuadres habituales con los que los artistas representaban los viejos monumentos de Italia.

De la *Villa Cimbrone* realiza sólo un apunte –en la actualidad también perdido– del claustro de la entrada, visto a través de una columna salomónica sobre la que se abre un hueco trilobulado



25



26



27



28

Fig. 15. Garganta de Furore, postal de época.

Fig. 16. Garganta de Furore.

Fig. 17. Iglesia de la Annunziata, Ravello.

Fig. 18. Iglesia de la Annunziata.

Fig. 19. Santa María delle Grazie, Ravello.

Fig. 20. Santa María delle Grazie.

Fig. 21. Atrio de Villa Rufolo, Ravello.

Fig. 22. Atrio de Villa Rufolo.

Fig. 23. Cortile de Villa Rufolo.

Fig. 24. Cortile de Villa Rufolo.

Fig. 25. Torre y Cortile de Villa Rufolo, postal de época.

Fig. 26. Torre y Cortile de Villa Rufolo.

Fig. 27. Torres de la catedral y de Villa Rufolo, postal de época.

Fig. 28. Torres de la catedral y de Villa Rufolo.

30. HOCHSTIM, Jan, *Catálogo*, cit. nn. 50 y 51, sin identificar, como pueblo en la montaña en la costa de Amalfi.

31. *Ibid.*, n. 73, identificado erróneamente como *Chiesa in Rovina*, Rovina, Italia, según la inscripción de Kahn, que quería indicar en italiano que se trataba de una iglesia en ruina, como efectivamente lo estaba entonces.

32. *Ibid.*, n. 32, sin identificar, como pérgola en Italia.

33. *Ibid.*, n. 85, identificado por la anotación de Kahn en el dibujo, como "Atrio del Palazzo Rufolo".

34. *Ibid.*, n. 84, sin identificar, como pasaje en Italia.

35. *Ibid.*, n. 43, mal identificado como torre en Positano.

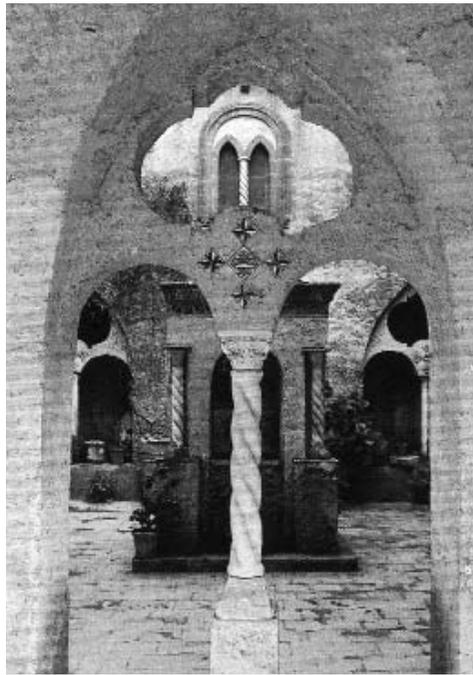
36. *Ibid.*, n. 71, sin identificar, como calle con la torre de una iglesia.

Fig. 29. Claustro de la Villa Cimbrone, Ravello.

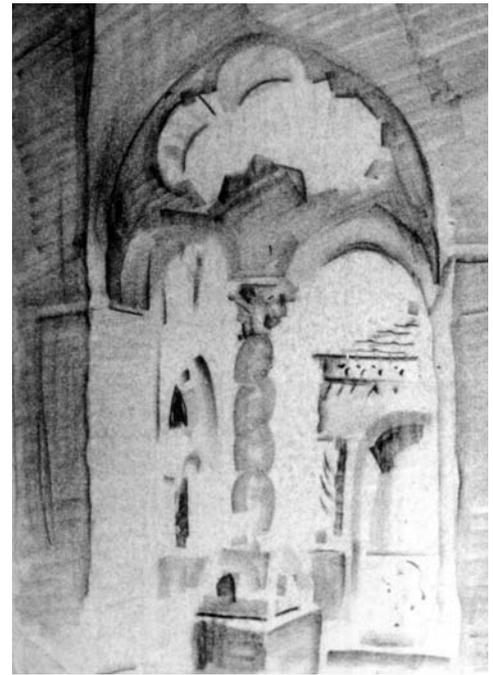
Fig. 30. Claustro de la Villa Cimbrone.

Fig. 31. Vista de Torrello desde Ravello.

Fig. 32. Torrello.



29



30

(fig. 29). Una vez más, destaca esa sensación de facilidad con la que representa el motivo, simplificando las formas y los contornos con los trazos gruesos y decididos de la barra de grafito que parece querer dibujar tan sólo los contrastes de luz<sup>37</sup> (fig. 30).

Hay otro apunte en el catálogo de Jan Hochstim, hoy desaparecido, que hemos podido identificar como la pequeña aldea de Torrello, que se vislumbra desde las alturas de Ravello, y que quizá fue tomado por Kahn desde la terraza de la antigua *Pensione Palumbo* (fig. 31). Como es habitual en nuestro arquitecto, y se aprecia en este último apunte, hay un tratamiento bastante libre y creativo del modelo a representar, pues para él un dibujo o una acuarela adquirían un valor en sí mismos; lo importante para Kahn era el proceso de elaboración del dibujo –elección del punto de vista, análisis de las impresiones subjetivas frente al modelo, recursos técnicos a utilizar– y no tanto la exactitud en la representación del motivo<sup>38</sup> (fig. 32).

En este sentido, se suele citar un artículo de Louis Kahn del año 1931, que tiene como tema *The Value and Aim of Sketching*, donde comenta su modo de dibujar, indicando que para él lo era el tratamiento artístico del tema y no la fidelidad al modelo<sup>39</sup>. Por su interés para interpretar sus dibujos de Amalfi, citaré por extenso sus ideas:

“Tratar de imitar con exactitud no tiene ningún valor. Si ése fuera nuestro objetivo, la fotografía nos sería de mayor utilidad. Ya que nuestra intención no es la simple imitación, nuestros dibujos deberían estar llenos de improvisación y creatividad. Cuando lo que nos preocupa es cómo lo habría realizado tal persona, o qué pensará de él un determinado profesor, nuestro dibujo irá perdiendo en frescura, espontaneidad y valor, y se convertirá en un dibujo más. Nunca debemos dibujar pensando en cómo lo juzgarán otras personas; debemos aprender a ver las cosas con nuestros propios ojos, con el fin de ir desarrollando nuestro propio lenguaje expresivo. La capacidad de ver surge de un continuo análisis de las reacciones que nos suscita lo que vemos y de su importancia para nosotros. Cuanto más miremos, más llegaremos a ver. Intento en todos mis dibujos no ser por entero esclavo del tema. Aunque tengo el debido respeto por él, lo interpreto como algo tangible y vivo, a partir del cual procuro exteriorizar mis sentimientos. He aprendido a interpretarlo de tal forma, que me permito mover montañas y árboles, o cambiar cúpulas y torres para que se adapten a mi gusto. Intento obtener una composición, y hacer que cada dibujo tenga para mí el mismo valor que pudiera alcanzar un problema de diseño. Hacer este tipo de dibujos requiere, evidentemente, tomar muchas impresiones y apuntes sobre la marcha. Luego hay que dejarlos de lado, ponerse a trabajar a partir de ellos y hacer que las ideas vayan cristalizando, con el fin de desarrollar la imagen en forma de un diseño inteligible [...] En realidad, no hace ninguna falta seguir las reglas de la perspectiva al hacer apuntes de interés para nosotros...”

37. HOCHSTIM, Jan, *Catálogo*, cit. n. 78, mal identificado como interior de una iglesia.

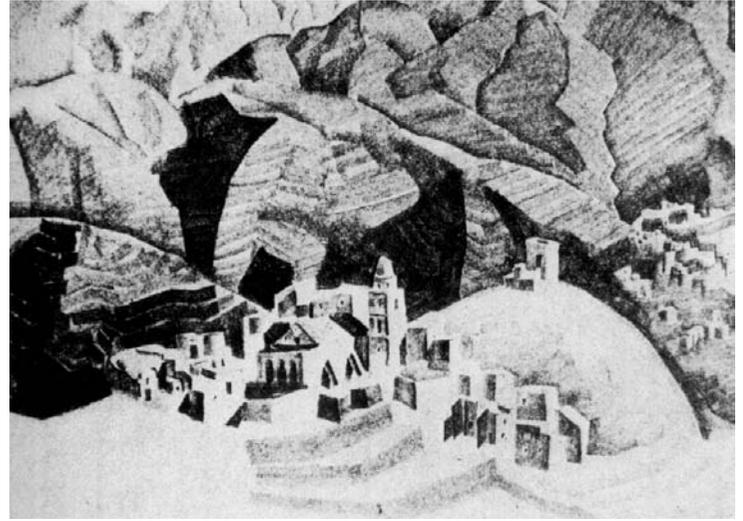
38. *Ibid.*, n. 52, sin identificar, como vista de un pueblo.

39. KAHN, Louis I., "The Value and Aim of Sketching", en *T-Square Club Journal*, 1, 6, mayo 1931, pp. 18-21. La traducción es del autor; ahora en: LATOUR, Alessandra, "Louis Kahn. escritos, conferencias y entrevistas", *El Croquis*, El Escorial, 2003, pp. 15-17.

Creo que esta larga cita nos permite entender el trabajo de Kahn, e interpretar adecuadamente algunos de sus dibujos y pinturas, como la serie de las casas de pescadores en *Conca dei Marini*.



31



32

Para él lo importante era la búsqueda de un tema que le suscitara algún tipo de emoción sensible. Sus dibujos y acuarelas serían partes de un proceso creativo de búsqueda, que debiera finalizar en una creación pictórica en la cual se pudiera percibir alguna intención, idea o valor original. Por el contrario, juzgaba con mucho desdén los dibujos que traían de Europa muchos de sus contemporáneos, pues veía en ellos un exceso de estilo, de afectación y artificio. No entendía cómo estos viajeros, tras sentir una conmoción interior ante un gran edificio –como la catedral de Reims– se limitaban a exteriorizar esos sentimientos por medio de un dibujo trillado y anodino, sin ninguna sugerencia a su vivencia y creatividad personal<sup>40</sup>.

En definitiva, Kahn se enfrenta al dibujo y a la pintura como un artista que procuraba ser fiel a su época, como alguien que más que interesarse en reflejar miméticamente la realidad, procuraba estudiar sus reacciones emocionales ante lo que estaba viendo, y trasladarlas después al papel. Su actitud no era la habitual del arquitecto, interesado en extraer de los edificios algunas lecciones para su trabajo y anotarlas con cuidado en sus cuadernos y dibujos de viaje.

Podríamos decir que Kahn visita Italia con los ojos de un arquitecto que pretende ser pintor, y esto le condiciona la manera de ver, sentir y representar los temas escogidos. Circunstancia que se confirma al no emplear, durante su largo viaje, los sistemas de representación más habituales para un arquitecto –y más adecuados para el análisis de los edificios– por medio de plantas, alzados, secciones y axonometrías.

## LA INFLUENCIA DEL DIBUJO EN SU ARQUITECTURA

Con todo, hay una unidad en el Kahn dibujante, pintor y arquitecto que se traduce en su sensibilidad, en los intereses que suscitan en él los lugares que visita, o en la peculiar mirada con la que selecciona algunos aspectos relevantes de sus modelos arquitectónicos. Y a partir de aquí se pueden extraer algunas conclusiones sobre la posible influencia de este viaje a Italia en su posterior obra de arquitectura.

Destacaría en primer lugar su atención a la arquitectura vernácula, con sus volúmenes elementales y rotundos, la sencillez en el empleo de los materiales y soluciones constructivas<sup>41</sup>. En segundo lugar la adecuación al emplazamiento natural. Y por último, la importancia que adquiere la luz en su apreciación de la arquitectura. Creo que al igual que sucedió con Asplund, Le Corbusier y tantos otros arquitectos de la modernidad, también Kahn recibió el impacto de la arquitectura del Mediterráneo, con sus casas de sencilla geometría, la relevancia de la luz y su adecuación al lugar.

En los estudios sobre su obra suelen relacionarse sus grandes proyectos de su madurez con los impresionantes dibujos de su segundo viaje al Mediterráneo del año 1950, realizado gracias a una

40. KAHN, Louis I., "The Value and Aim..." op. cit., p. 17.

41. Pienso que en el viaje a Italia Kahn descubrió la arquitectura vernácula, paso previo y casi necesario, en los arquitectos formados en la gran tradición del clasicismo, para llegar a asumir los valores del primitivismo en la arquitectura –primitivismo, que no vanguardia–, que les permitirá experimentar con nuevas posibilidades de orden, geometría y forma.

Fig. 33. Casa Fisher, Hatboro (Pennsylvania). L. Kahn.



beca de la Academia de América en Roma, cuando ya era profesor en Yale. Aunque en este viaje volvió a visitar algunas ciudades, como Venecia o Florencia, no pudo volver a la *Costiera Amalfitana*, viajando en cambio a Grecia y a Egipto. Con todo, algunos autores han señalado cómo el recuerdo de su visita a Ravello, con sus impresionantes terrazas sobre el mar, debió haber dejado su huella en el diseño del complejo del *Salk Institute for Biological Studies* en La Jolla; habida cuenta, además, de que la costa de California pudo haberle recordado la del Mediterráneo.

Pero yo quisiera apuntar otra analogía, en concreto con su proyecto para la vivienda unifamiliar de los Fisher en Hatboro (Pennsylvania) del año 1960 (fig. 33), en el que me parece reconocer cierta influencia de aquellas pequeñas viviendas de pescadores dibujadas en la costa de Amalfi. No quisiera fundamentar esta analogía tan sólo en el apellido de los propietarios de esta casa de vacaciones, aunque todo sería posible, habida cuenta del gusto de Kahn por extraer significados e ideas rectoras para sus proyectos a partir de metáforas sugerentes.

Pero lo importante en este caso es que Kahn concibe la casa de los Fisher como un ejemplo de adaptación de la tradición vernácula americana a una vivienda contemporánea. Efectivamente, la casa recuerda la tradicional casa de madera de los pioneros, con fuertes cimientos de piedra, la sensación de primitiva sencillez que se desprende de sus formas simples, la adecuación orgánica al lugar, salvando el pequeño desnivel del terreno, etc. Por otra parte, Kahn solía decir que el problema de la arquitectura se podía reducir al *making a room*, ya que en su opinión “la habitación es el comienzo de la arquitectura, es el lugar de la mente; una habitación es una habitación gracias a la luz que le otorga el paso del día o de las estaciones...”. Quizá tras estas reflexiones sobre la vivienda se encuentre la experiencia de aquellos meses pasados en la costa de Amalfi, con sus casas de pescadores y sus pueblos encaramados en las laderas. Hay algunos datos que nos hacen pensar así: con ocasión de su intervención en el Congreso CIAM celebrado en Otterlo (Holanda) en 1959, Kahn se refirió a un pueblo de Europa que visitó en su juventud, gracias al cual descubrió lo que era la arquitectura. Aunque no se refirió a ningún pueblo concreto, me gusta pensar, al leer este pasaje, que Kahn está rememorando, treinta años después, su visita a Ravello<sup>42</sup>. En palabras llenas de poesía del arquitecto:

*When I got through school,  
I walked around the realm  
and I came to a little village,  
and this village was very unfamiliar.  
There was nothing there  
that I had seen before.  
But through this unfamiliarity  
—from this unfamiliar thing—  
I realized what architecture was.*

42. Cfr. “Las nuevas fronteras de la arquitectura: CIAM de Otterlo, 1959”, en: KAHN, Louis I., *The Value...*, op. cit., p. 104. Una traducción libre diría así: “Cuando salí de la Escuela, recorrí el reino [de la arquitectura] y llegué a un pequeño pueblo, y en este pueblo nada me era familiar. No había nada en él que yo hubiera visto antes. Pero gracias a esta falta de familiaridad —a partir de eso tan desconocido—, pude darme cuenta de lo qué realmente era la arquitectura”.