

UNIVERSIDAD CEU SAN PABLO



ESCUELA POLITÉCNICA SUPERIOR
ARQUITECTURA
DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

CUADERNOS DE VIAJE. EL APUNTE ÍNTIMO Y PERSONAL DEL ARQUITECTO

TESIS DOCTORAL

Clara Eugenia Maestre Galindo

Director
Alejandro Gómez García
Doctor Arquitecto

Madrid 2015

CUADERNOS DE VIAJE. EL APUNTE ÍNTIMO Y PERSONAL DEL ARQUITECTO



Clara Eugenia Maestre Galindo

ÍNDICE

Introducción	11
13 Antecedentes	
17 Estado de la cuestión	
19 Pertinencia	
23 Archivos documentales, procedencia de dibujos	
I. Los autores. De John Ruskin a Álvaro Siza a través de Charles Rennie Mackintosh, Erik Gunnar Asplund, Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), Alvar Aalto, Louis I. Kahn, Arne Jacobsen, Michael Graves y Enric Miralles	27
29 John Ruskin (1819-1900)	
31 Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)	
37 Erik Gunnar Asplund (1885-1940)	
45 Le Corbusier (1887-1965)	
51 Alvar Aalto (1898-1976)	
53 Louis Isadore Kahn (1901-1974)	
61 Arne Jacobsen (1902-1971)	
63 Álvaro Siza (1933)	
65 Michael Graves (1934-2015)	
67 Enric Miralles (1955-2000)	
II. La distancia adecuada entre el autor y el modelo	69
73 Mackintosh: la transformación del encuadre	
77 De Jeanneret a Le Corbusier: hacia el amplio horizonte	
81 Entornar la vista para mirar el paisaje, Alvar Aalto	
83 Louis I. Kahn, la mirada de frente	
87 Dibujos dispersos de Jacobsen, la mirada dispersa de Graves, dispersión en la mirada de Miralles	
89 Álvaro Siza, dibujando desde dentro del modelo	
III. El soporte del dibujo de viaje. De los cuadernos de Ruskin en Venecia a los cuadernos de Miralles en la India	97
101 El soporte del dibujo de viaje: el papel. Aalto, Jacobsen y Graves	
103 El soporte del dibujo de viaje: el cuaderno	
105 John Ruskin, el precursor. Los cuadernos de Venecia	
117 Los cuadernos de Charles Rennie Mackintosh	
129 Un viaje de iniciación: los cuadernos de Italia de Erik Gunnar Asplund	
131 Un día en Carcassonne. Louis I. Kahn, el cuaderno de un arquitecto	
139 El cuaderno de viaje, de Charles-Édouard Jeanneret a Le Corbusier	
143 Los cuadernos de viaje en la vida de Álvaro Siza y los cuadernos de la India de Enric Miralles	

IV.	Dibujar la arquitectura. Representación del espacio interior en los apuntes de Asplund, Le Corbusier y Graves; recreación del espacio exterior a partir de las operaciones gráficas realizadas por Ruskin, Le Corbusier, Aalto, Mackintosh, Siza y Jacobsen	145
	147 Materializar el espacio interior	
	151 La dificultad de apresar el espacio exterior	
	153 Filtrar para enlazar	
	155 Límites verticales y al fondo el horizonte	
	157 La desaparición de los límites superior e inferior	
	159 Gravedad frente a movimiento	
V.	Ciudades. La francesa Albi y las italianas San Gimignano, Roma, Florencia, Siena y Venecia	163
	167 Albi. La juventud de Graves y la madurez de Kahn	
	175 San Gimignano. Tres dibujos, dos miradas. Influencia de Kahn en el joven Miralles	
	177 Roma, miradas múltiples	
	181 Florencia, tres aproximaciones de Le Corbusier al Duomo	
	183 Piazza del Campo de Siena	
	189 La Serenissima, el paseo por la ciudad	
VI.	El paisaje. De Viollet-le-Duc a Siza: un paseo por el paisaje a través de las miradas de Ruskin, Mackintosh, Asplund, Aalto, Kahn, Le Corbusier, Jacobsen y Siza	195
	197 Fijar el horizonte: el trazo amable y descansado	
	207 La montaña mágica	
	217 Alvar Aalto: desde el suelo, desde el cielo	
VII.	La tradición. Norte de África, Grecia y España, a través de las miradas Asplund, Le Corbusier, Graves, Jacobsen y Aalto. La mirada particular de Torres y Miralles en la India de Le Corbusier	225
	227 “Túnez es lo más divertido que he visto en los 28 años de mi existencia”	
	229 Tres miradas a La Acrópolis	
	231 Llegar al norte de África partiendo de España	
	237 Un viaje de peregrinación a la India de Le Corbusier	
VIII.	Retratos de arquitecto	251
	253 Retratos por amor	
	259 Otros retratos	
	271 Jacobsen, en busca de la felicidad	
	275 Las caras de Kahn	
	285 Álvaro Siza: dibujar para recordar, vivir para desdibujar	
	Conclusiones	289
	Bibliografía	299
	301 Bibliografía por autores de dibujos (de viajes)	
	321 Bibliografía específica sobre dibujos de viaje	
	323 Bibliografía inicial de la investigación	
	<i>Abstract</i>	329



Victor Hugo 1855 Jersey

"El viaje es el encuentro de algo que andamos buscando, sin saber qué es con exactitud. Es la búsqueda de un lenguaje con el que ser capaz de dibujar las sombras de nuestras ideas. Moviéndose en el espacio y en el tiempo, el viaje no es sino la historia que nos plagia; es la dilatación de nuestra pupila la que ilumina el espacio, y allí encontramos lo desconocido revestido de intimidad. El arte es el microscopio que descubre el yo en los demás"



INTRODUCCIÓN

Que el dibujo es el medio gráfico a través del cual el arquitecto plantea sus proyectos no supone descubrimiento alguno, pero que el dibujo íntimo, personal, y no necesariamente ligado al campo profesional se haya convertido en una vía de escape como necesidad para atrapar de aquello que nos rodea, es algo que rara vez ha sido objeto de reflexión.

Nos referimos a aquellos apuntes que no persiguen finalidad alguna aparente, que no se realizan con la idea de ser mostrados o compartidos, que no van encaminados a trabajar sobre un futuro proyecto o encargo, pero que en el fondo forman parte de la necesidad de expresar gráficamente cuanto ronda en el pensamiento del arquitecto. Estos se manifiestan de muy diversas formas: como apuntes de viajes, deteniendo la mirada en formas, espacios o fragmentos diferentes a lo captado por la fotografía, como apuntes rápidos del movimiento, actitud o estados de ánimos de personas que comparten un lugar con otros, bien desde dentro del grupo o bien como un observador ajeno a aquello que intenta plasmar en el boceto. Algunas veces el apunte



no capta nada de lo que rodea al arquitecto, expresando tan sólo una idea, una sensación o un instante detenido en su pensamiento autor. Lo curioso es que todos estos dibujos, que no persiguen un objetivo concreto, tienen en común uno más profundo e íntimo que podría ser la necesidad de comunicarse de una forma más sencilla con el entorno que nos rodea, acercándonos de forma tímida, sin pretensiones, no ya como arquitectos, sino como observadores del lugar. Los dibujos de los cuadernos de viaje reflejan estados de ánimos en el arquitecto que, alejado de la presión profesional, se entrega a la contemplación y al análisis de lo observado. Desaparecidos los condicionantes económicos, temporales o reglamentarios, el dibujo es tan libre como pueda ser la imaginación del autor.

Antecedentes

Tras el descubrimiento del nuevo mundo, a finales del siglo XV, se iniciarían multitud de expediciones que, partiendo de Europa, intentarían conquistar y anexionar nuevos territorios a los ya existentes. Era común designar una persona, dentro de la tripulación de los navíos, que fuese el responsable de recoger información durante la travesía, relatarla gráficamente y, de forma especial, a la llegada a tierras desconocidas. Los apuntes se tomaban en cuadernos, donde sus autores tenían como objetivo dibujar y anotar cuanto veían en el nuevo territorio. Los cuadernos de los primeros viajes realizados durante el siglo XVI contienen abundante información sobre los habitantes del nuevo mundo, mostrando hábitos y costumbres, así como una esmerada recopilación de la flora y la fauna autóctonas.

Durante el siglo XVII, el contenido de los cuadernos se vuelve más preciso y aparecen dibujos realizados con gran meticulosidad permitiendo a los científicos europeos el estudio de la naturaleza para su análisis posterior. En el transcurso de un siglo los cuadernos de viaje han pasado de ser los testigos de una mera recopilación gráfica a convertirse en la base documental para la investigación científica. Fruto de este siglo se conservan cuadernos en los que el dibujo del natural alcanza una excelente calidad gráfica sirviendo muchos de ellos de base para la elaboración posterior de grabados de regreso a Europa.



Eugène Delacroix
1832 Álbum del Norte de África

Los primeros estudios etnológicos tienen lugar en el siglo XVIII, cuando ingenieros y científicos comienzan a interesarse por extraer conclusiones a partir del estudio de las nuevas razas, tal y como se observa en sus cuadernos de viaje, en los que son tan importantes los dibujos como las anotaciones. Alcanzan su máximo esplendor en el siglo XIX, cuando el nuevo mundo se convierte en un potente motor comercial para Europa. La información recogida en los cuadernos se vuelve precisa y meticulosa incorporando datos sobre especies vegetales y sus correspondientes ciclos estacionales, que permitan su posible traslado e implantación y posible comercialización posterior. El siglo XIX añadirá a los intereses científicos los comerciales, tal y como se refleja en los contenidos de estos cuadernos de viaje.

Paralelamente a los intereses antes descritos, el siglo de las luces despertará un nuevo interés, el académico, ligado al estudio de los orígenes de la civilización en Europa. Entre 1420 y 1840, explica Pedro Moleón, “*se da sin interrupción por parte de sucesivas generaciones de arquitectos europeos, el reconocimiento en las obras de la antigüedad greco-romana de un valor de ejemplaridad permanente. (...) El Grand Tour, viaje realizado con un interés erudito-anticuario, es decir, para estudiar y admirar los restos del pasado y para adquirir obras de arte y antigüedades, ya era usual a finales del siglo XVI (...) cuando la estancia de los artistas franceses en Roma ya está institucionalizada por la creación de la Academia en Francia en 1666*”¹.

Italia se convertirá en el destino favorito de numerosos artistas durante la segunda mitad del siglo XVIII, época de máximo esplendor del *Grand Tour*. Franceses, ingleses y alemanes partirán de sus países de origen eligiendo Italia como destino y empleando entre dos y tres años en el *Voyage d'Italia*, *Grand Tour*, o *Kavaliers-reise*². Muchos de los artistas que habían viajado a Italia decidían prolongar el viaje y continuar hacia el sur y hacia el oriente, convirtiéndose éste último en otro de los grandes destinos, siendo Marruecos y Egipto países frecuentemente visitados durante el siglo XIX.

Gaspare Vanvitelli
Vedutta panoramica di Roma s.f.

1. MOLEÓN, P. 2003, “Idea del *Grand Tour*” en *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Serie Lecturas Historia del Arte y de la Arquitectura edn, ABADA, Madrid, p. 19

2. MOLEÓN, P. *Ibid.*



Estado de la cuestión

Los primeros apuntes de viaje conocidos de un arquitecto, según afirma José María de la Puerta, pertenecen a Villard de Honnecourt en el siglo XIII³. Tras él, muchos otros seguirán el ejemplo a lo largo de la historia recogiendo apuntes y dibujos en sus cuadernos. Se conocen cuadernos de viaje realizados por arquitectos desde los inicios del siglo XVII. Los siguientes fueron realizados durante el siglo XVIII y de forma continuada en el siglo XIX, propiciado por las Escuelas de Bellas Artes, que animan e invitan a sus alumnos a realizar un viaje para conocer directamente los lugares originarios de la civilización. El recorrido del viaje estaba predefinido por las Escuelas, siendo de obligado cumplimiento el paso y estancia en un gran número de ciudades y localidades italianas. Los alumnos seguirían a sus maestros, deteniéndose en las localizaciones que previamente habían recorrido aquellos y que les eran conocidas a través de los cuadernos de viaje. “Un viaje que era la evocación de un mito que se experimentaba con la memoria de los clásicos, de los poetas latinos, de las leyendas y de las imágenes que pintores como Piranesi habían dado de la antigua Roma”⁴. A su vez, los pupilos realizarían sus propios cuadernos, anotando y dibujando lo que sus maestros habían descrito previamente, pero desde sus personales miradas. Algunos de estos cuadernos se conservan en archivos y bibliotecas. Muchos de los dibujos contenidos en ellos han sido objeto de ediciones y publicaciones a partir de exposiciones monográficas elaboradas durante el siglo XX.

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. (...) Sin embargo, los dibujos más personales de los arquitectos, sus apuntes de viaje o las pinturas, habían merecido una atención mucho menor, salvo en 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 para interpretar su arquitectura.⁵

Desde finales del siglo XIX y comenzando el siglo XX, los arquitectos ampliarán el recorrido de sus viajes y multiplicarán el número de los realizados. Algunos de ellos regresarán años después a los mismos lugares a los que viajaron en el inicio de sus estudios, revisitando emplazamientos, anotando y volviendo a dibujar en sus cuadernos desde una mirada experimentada. Serán habituales los cuadernos realizados tanto por arquitectos centroeuropeos en sus viajes por Europa como los elaborados por arquitectos americanos en su llegada al viejo mundo.

Mariano Fortuny Marsal
1867-1868 Lluvia
Aguada sepia sobre papel verjurado (8,2 x 11,1 cm)

3 LAPUERTA, J.M. de la 1997, “Los apuntes de viaje y la mirada del arquitecto” en *El Croquis, Proyecto y Arquitectura*, Celeste, Madrid, p. 53

4. MILANI, R. 2001, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bolonia. *Apud.* MARTÍNEZ MINGUEDÍA, F. 2011, “Vista desde mi alojamiento”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, Valencia, no. 17, p. 95

5. MONTES SERRANO, C. 2005, “Louis Kahn en la Costa de Amalfi (1929)”, *RA: revista de arquitectura*, Navarra, no. 7, p. 19



Pertinencia

Esta investigación no pretende recoger el dibujo de idea de un proyecto, tampoco se detendrá en el apunte del arquitecto como pintor de un boceto para una obra gráfica o mayor; esto no quiere decir en modo alguno que ambos tipos no sean o hayan sido objeto de muchos y variados estudios, tan sólo se apartan del objeto de nuestro análisis aunque pueda suceder que en determinados momentos se mencione alguno de ellos como una referencia. No se pretende estudiar la obra arquitectónica concreta de los arquitectos, si no es para detenerse en aquellos apuntes o bocetos que realizaron al margen de su profesión. También convendría recordar la evolución de estos apuntes de viaje a lo largo de la historia, no considerando adecuado, por lo tanto, la agrupación de todos ellos como si de un mismo tipo de dibujo se tratara. Nos interesaremos por los apuntes de viaje realizados a partir del siglo XX, tomando como punto de partida el final del siglo XIX y en concreto los producidos cuando el uso de la fotografía está ya extendido y el dibujo no pretende sustituirla o anticiparse. De hecho, ofrecen mayor interés en este trabajo los apuntes que surgen al margen de la información fotográfica.

Se estudiarán cómo varían los apuntes de viaje durante la vida del arquitecto. En sus comienzos, participando de su formación; a lo largo de su vida, despegándose o acercándose a su profesión; o al final, surgiendo los dibujos en el cuaderno ya despojados de todo aquello que el autor fue dejando en su vida y surgiendo con fuerza la personalidad ya depurada de quien lo realizó. Analizaremos algunos de los temas que a los arquitectos les interesan cuando dibujan, siendo muchos de ellos comunes y otros no tanto. Descubriremos que muchos de los objetos o situaciones que el arquitecto recoge en sus apuntes se distancian enormemente de los temas que inicialmente podrían interesar a alguien que desea proyectar y construir a partir de una idea. Algunos temas serán comunes, la mayoría, pero algunos otros guardarán similitudes con autores que nunca desarrollaron proyecto de arquitectura alguno. Descubriremos belleza en estos apuntes y, probablemente, nos daremos cuenta que nunca fue perseguida por sus autores, aunque muchos de ellos se acercaron sensiblemente a ésta, retomando la idea del apunte como vía de evasión de una realidad más condicionada.

Joseph Mallord William Turner
1840
Distant view of Cochen from the South
Grafito, acuarela y gouache sobre papel (14,0 x 19,2 cm)



Louis I. Kahn
1951 *Hypostyle Hall* Templo de Ammon, Karnak

Se han seleccionado diez autores destacados, con experiencia sobrada y documentada en la realización de dibujos de viaje, que se presentan en el capítulo primero con un recorrido pormenorizado a través de los viajes que han originado los dibujos objeto del presente estudio. Se ha partido de John Ruskin, como precursor, seguido de Charles Rennie Mackintosh, Erik Gunnar Asplund, Le Corbusier y Alvar Aalto, nacidos a finales del siglo XIX, para pasar a continuación con la presentación de los cinco autores restantes, Louis I. Kahn, Álvaro Siza, Michael Graves y Enric Miralles, nacidos en el siglo XX.

El estudio se organiza en torno a siete grandes temas, que permiten la ordenación de los dibujos y la incorporación transversal de sus autores. Los primeros temas son generales y comunes a todos los arquitectos seleccionados: la distancia entre ellos y el modelo, el soporte físico del dibujo y el dibujo de la arquitectura, que se desarrollan a lo largo de los capítulos II, III y IV. En los cuatro capítulos restantes: ciudades, el paisaje, la tradición y los retratos participan los autores sólo en la medida en la que cada uno aporta con sus dibujos interés al tema tratado.

Esta estructura permite distanciarse del autor y centrar la atención en el dibujo, estableciendo conexiones entre ellos a partir de sus apuntes. Se considera pertinente el trabajo precisamente por la diferente manera de analizar estos dibujos que, aunque casi todos ellos son conocidos, se han estudiado por lo general ligados al autor.

El primer paso ha consistido en recopilar información suficientemente amplia como base para realizar un estudio y análisis comparativos, a partir del cual podamos extraer conclusiones válidas y dar un nuevo paso en el estudio de cuadernos de viaje de arquitectos a la vez que abrir nuevas vías en posteriores estudios.

Las fuentes de partida han sido, lógicamente, las documentales que en esta investigación están constituidas por los propios dibujos de viaje de arquitectos. Seguidamente se han consultado las publicaciones específicas de los autores de dibujos, cuyos textos guardan relación con los apuntes de viaje. Un tercer grupo de fuentes está formado por las ediciones críticas de otros autores sobre los cuadernos de viaje de los primeros.

Archivos documentales, procedencia de dibujos

John Ruskin

Universidad de Lancaster. *Lancaster University/Ruskin Library*
<http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/>

Charles Rennie Mackintosh

Glasgow School of Art. Mackintosh Collection. Glasgow, Escocia.
Charles Rennie Mackintosh's sketches of Northern Italy.
Hunterian Art Gallery, University of Glasgow. Glasgow, Escocia.
Mackintosh sketchbooks.
National Library of Ireland, Dublín, Irlanda.

Erik Gunnar Asplund

Museo de Estocolmo, Suecia. Arkitektur-och designcentrum.
<http://www.digitalmuseum.se/info/owners/S-ARK>

Le Corbusier

Fondation Le Corbusier, París, Francia.
Le Corbusier Plans/The DVD Collection

Alvar Aalto

Alvar Aalto Museum, Jyväskylä, Finlandia.

Louis Kahn

Louis Kahn Collection. Architectural Archives of the University of Pennsylvania, Estados Unidos
Collection of the Pennsylvania Academy of Fine Arts, Estados Unidos
Collection of Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Alemania
Collection of the Art Institute of Chicago, Estados Unidos

Collection of the Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts, Estados Unidos

Collection of the Museum of Modern Art, New York, Estados Unidos

Colección privada Sue Ann Kahn

Colecciones particulares. Paul Alpers, David Fleischer, Marshall Alan Kahn, Sandra A. Zagarell, David Alpers, Milton Abelson, David Alpers, Richard Saul Wurman, William S. Huff, Der Scutt, Robert Venturi

Arne Jacobsen

Kunstakademiets Bibliotek, Copenhagen, Dinamarca

<https://kadm.dk/en/biblioteket/>

Colección privada firma Dissing+Weitling, Copenhagen, Dinamarca

Colección privada herederos de Jacobsen (Peter Holmblad, Johan Jacobsen, Tobías Jacobsen)

Enric Miralles

Colección privada

ETSAB UPC

Enric Miralles-Benedetta Tagliabue EMBT, Barcelona, España

<http://www.mirallestagliabue.com/>

Álvaro Siza

Fundação Gulbenkian, Lisboa, Portugal

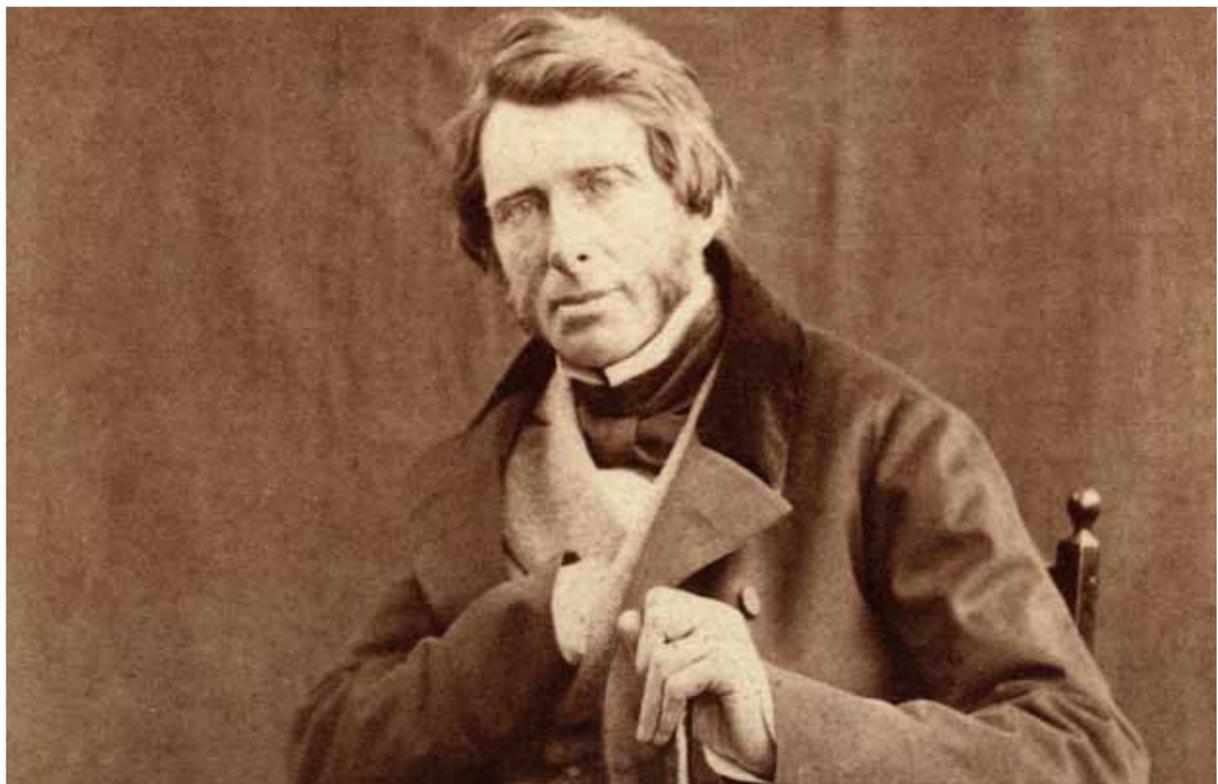
Fundação de Serralves, Oporto, Portugal

Canadian Center for Architecture (CCA), Montreal, Canadá

Colección Álvaro Siza



De John Ruskin a Álvaro Siza a través de Charles Rennie Mackintosh, Erik Gunnar Asplund, Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), Alvar Aalto, Louis I. Kahn, Arne Jacobsen, Michael Graves y Enric Miralles. La transversalidad de los temas escogidos para el estudio de dibujos y cuadernos de viaje fue la razón para la elección de los autores que a continuación se presentan. Ese argumento inicial fue desvelando paulatinamente un sutil devaneo entre los autores que, aunque no fue siempre evidente, se repetía con cierta regularidad. Un hilo invisible iba tejiendo sentimientos entre ellos que algunas veces se traducían en admiración y otras en rechazo o negación. Algunos dibujos muestran el deseo del autor por descubrir la mirada original de los otros dando lugar a acercamientos en el tiempo capaces de borrar cualquier distancia temporal existente entre ellos.



Iniciamos la selección con la presentación de John Ruskin que será, a pesar de pertenecer al siglo XIX, quien despierte en los otros el deseo de viajar. Sus influencias más directas se reflejan en Charles Rennie Mackintosh y, algo más distante en el tiempo pero no menos intensas, en Charles-Édouard Jeanneret, más tarde Le Corbusier. Continuaremos con Erik Gunnar Asplund, a quien Alvar Aalto reconocerá su gratitud¹. Le Corbusier estará presente en casi todos los que le siguen y aunque su influencia parece ser ignorada, aparentemente, por Louis I.Kahn o Alvar Aalto, sí es más que evidente en los dibujos de Michael Graves, Enric Miralles o Álvaro Siza. A Charles Rennie Mackintosh y a Erik Gunnar Asplund les aproxima el tiempo y el destino, no en vano Italia enlaza sus cuadernos. Louis Kahn y Arne Jacobsen están unidos por una estrecha amistad. Finalizamos la presentación con Álvaro Siza, heredero con su personal mirada del legado de todos ellos.

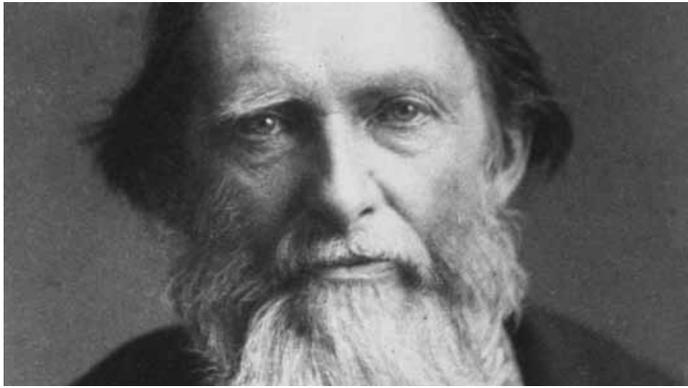
John Ruskin
Fotografiado en 1863 por William Downey (1829-1915)

John Ruskin (1819-1900). Nació en Londres y perteneció a una familia victoriana acomodada. Desde muy joven mostró interés por los viajes, rebelándose contra los gustos estéticos del momento y formulando teorías sobre el arte que provocarían reacciones, tanto adversas como afines, a través de sus escritos y publicaciones. Se inició en el terreno cultural y artístico a la edad de veinticuatro años con una primera publicación “*Modern Painters, by a Graduate of Oxford*” en defensa del paisajismo de un pintor moderno, William Turner, frente al pintoresquismo británico, entonces dominante. La figura de Ruskin ejercerá una evidente influencia, no sólo en pintores, sino también en muchos arquitectos que iniciaban su carrera en los comienzos del siglo XX. Sus teorías sobre la moral y la estética, vertidas en múltiples publicaciones², encontrarán eco en arquitectos como Le Corbusier³, cuyos dibujos de juventud le llevan a realizar apuntes de viaje con un grafismo similar al empleado por Ruskin. Entre los numerosos viajes realizados por el británico nos interesan en particular aquellos que tuvieron Italia por destino. Allí recopiló notas y bocetos en numerosos cuadernos, además de dibujar una cantidad considerable de láminas que, junto a los primeros, servirían al autor para la redacción y posterior publicación de la que sería una de sus obras más influyentes: “*The*

1. LÓPEZ-PELÁEZ, J.M. 2002, “Opuestos en Asplund” en *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, p. 8

2. RUSKIN, J. 1835-46 *Poems*, 1837-38 *The Poetry of Architecture*, 1843-60 *Moderns Painters*, 1849 *The Seven Lamps of Architecture*, 1851-53 *The Stones of Venice*

3. “Pero donde la negociación entre maquinismo y estética pintoresca puede identificarse mejor en este periodo es en la formulación de los <<cinco puntos>> –recuerdo de <<las siete lámparas>> de John Ruskin-”. ÁBALOS, I. 2009, «Le Corbusier, naturaleza y paisaje» en *Doblando el Ángulo Recto*, Ed. J. CALATRAVA, Círculo de Bellas Artes, Madrid, p. 77



stones of Venice'. Esta publicación, que reúne gran cantidad de sus dibujos de viaje, establece algunas de las bases sobre las que sustentará sus particulares teorías estéticas.

*“The Seven Lamps of Architecture es la meditación de un ciudadano culto, sensible, conocedor minucioso de algunas arquitecturas, conservador y políticamente thory, ante el fenómeno de la revolución social de 1848”*⁴. Al publicarse *“The Seven Lamps of Architecture”*, Ruskin anticipaba la preparación y próxima publicación de una obra sobre Venecia en la que, según comenta Xavier Costa⁵, ya se recogían conceptos y documentos que Ruskin desarrollaría y ampliaría en el estudio posterior que llevaría a cabo sobre la ciudad. Ruskin había viajado en múltiples ocasiones a Venecia en los años 1835, 1841, 1845 y en 1849 antes de publicar su obra. *“Esta visita propició un año y medio de trabajo que se tradujo en más de mil páginas de anotaciones, estudios, todo tipo de bocetos y descripciones. Un trabajo desesperado para registrar una Venecia que Ruskin creía ver desaparecer ante su mirada”*⁶.

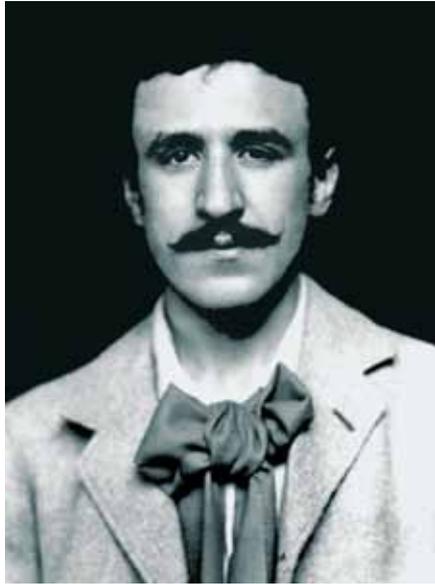
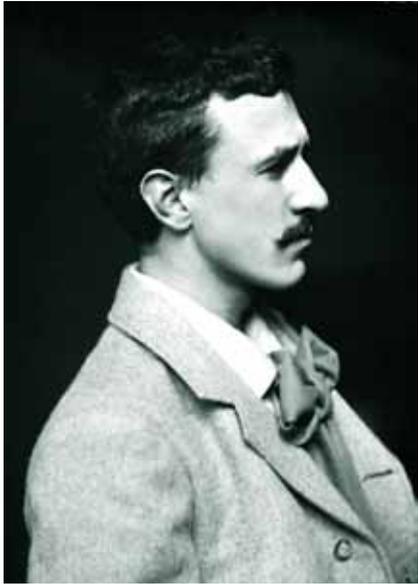
Al término de la última visita publica en el año 1851 el primero de los tres volúmenes de *“The Stones of Venice”*, al que seguirían los otros dos, publicados al finalizar el año 1853. El primer volumen contenía el estudio de los elementos básicos de la arquitectura. Para su confección fue necesaria la extraordinaria recopilación gráfica llevada a cabo previamente en la ciudad de Venecia, constituida por una vasta cantidad de dibujos de detalle de muros, columnas, arcos, ventanas y elementos ornamentales. El segundo volumen lo dedicó al estudio de la arquitectura veneciana y, el último de ellos, a la arquitectura del Renacimiento.

4. SOLÀ-MORALES, I. 1989, “John Ruskin. Siete palabras sobre la Arquitectura” en *Ruskin. Las Siete lámparas de la Arquitectura*, Ed. X. COSTA GUIX, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, p. 21

5. COSTA GUIX, X. 2000, “Las piedras de Venecia, el libro” en *Ruskin. Las Piedras de Venecia*, Ed. X. COSTA GUIX, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Valencia, p. XXIX

6. COSTA GUIX, X. 2000, *Ibid.*

Charles Rennie Mackintosh (1868-1928). Nacido en Glasgow en el seno de una familia numerosa acostumbraba, a instancias del médico de la familia, a dar largos paseos desde niño por el campo. Durante esas excursiones adquirió la costumbre de observar y dibujar flores y edificios, convirtiéndose en el inicio de una actividad pictórica que le llevaría, más adelante, a descubrir durante sus estudios el interés por la arquitectura.



Sus apuntes, tal y como él los llamaba, eran privados y debían recoger tanto recuerdos de ideas y motivos que podrían ser usados en el futuro, como dibujos de las cosas bellas que hubieran reclamado su atención. Esta es precisamente la razón por la cual han sobrevivido los dibujos de viaje de Mackintosh. Se conocen un total de doce cuadernos de viaje. Seis de ellos están localizados en la *Hunterian Art Gallery* de la Universidad de Glasgow, catalogados y denominados según se describe a continuación: “*Building Construction details*” (realizado a finales de 1880, durante sus estudios en la Escuela de Arte de Glasgow), “*Cotswolds, Gloucestershire, Worcestershire and Oxfordshire*” (fechado en 1884), “*Scotland and Kent: miscellaneous, including botanical studies*” (realizado a lo largo de los años comprendidos entre 1894 y 1910), “*East Anglia and Devon*” (entre 1896 y 1902), “*Kent, Sussex, Norfolk, Suffolk and Perthshire*” (de 1896 a 1914) y “*Sketcher’s Notebook*” (1912-1920).

Otros dos cuadernos están depositados en la *Glasgow School of Art*, uno más pertenece a una colección privada y otros tres que están depositados en la *National Library of Ireland*, en Dublín y los últimos en descubrirse gracias al trabajo de investigación de Elizabeth M. Kirwan, fueron realizados a lo largo de, aproximadamente, diez años, entre 1885 y 1895. Llamados los cuadernos de Dublín, comprenden “*The Scottish Sketchbook*” (realizado cuando aún era estudiante de arquitectura), “*The Italian Sketchbook*” (en 1891) y *The Botanical Sketchbook* (probablemente realizado en el año 1895).

De todos ellos guardan especial interés para nuestro estudio los dos cuadernos dibujados por el autor durante el transcurso de su viaje por Italia. El primero de ellos se conserva en la *National Library of Ireland* en Dublín y el segundo, realizado a continuación del primero, en la *Glasgow School of Art* en Glasgow. El cuaderno de Italia localizado en la *National Library of Ireland* fue iniciado con anterioridad al viaje de Italia en la ciudad de Glasgow y retomado, aproximadamente hacia la mitad de su extensión, durante el viaje realizado en la primavera del año 1891. La primera parte del cuaderno recoge dibujos del natural de la ciudad de Glasgow y algunos otros realizados a partir de libros de arquitectura, además de un listado de publicaciones entre sus anotaciones, referenciando entre otros autores a Viollet-le-Duc o Anderson. Posibilitó su viaje a Italia el hecho de ser agraciado, a la edad de veintidós años, con el premio “*Alexander Thomson Travelling Studentship*”, cuyo nombre es debido a la figura del arquitecto victoriano galés,



precursor de la concepción del viaje como parte de la formación del arquitecto. Bajo la influencia de John Ruskin, Mackintosh decidió dedicar la cuantía del premio a viajar por Italia, en vez de visitar los templos clásicos de Grecia, tal y como habían hecho los predecesores del premio en anteriores ediciones.

Antes de iniciar su viaje por Italia Mackintosh se había preparado estudiando las guías de Karl Baedeker y las publicaciones sobre viajes de Ruskin. Igualmente se había familiarizado con la arquitectura italiana, a partir de fotografías y reproducciones. Los tres meses que Mackintosh pasó en Italia forman parte del periodo más documentado de toda su carrera. A diferencia de la mayor parte de sus cuadernos, de uso enteramente privado, los cuadernos de Italia debían de presentarse a la vuelta del viaje, siendo ésta una de las condiciones exigida por la beca obtenida, además de la obligatoriedad de impartir una serie de conferencias en el transcurso del año siguiente al viaje, para exponer las experiencias adquiridas.

Bajo dichas premisas, Mackintosh sale de Glasgow y llega a Nápoles el domingo 5 de abril con un equipaje que incluía, entre otras cosas, útiles de dibujo y un pequeño cuaderno de bolsillo que utilizó de forma constante a lo largo de dos terceras partes del total de las ocho semanas que permaneció en Italia. La precariedad de los lugares en los que se hospedó al comienzo del viaje, unida al cansancio del trayecto y a los cambios de alimentación, fueron, previsiblemente, las razones por las que apenas dibujó ni tomó apuntes durante las primeras jornadas de su llegada a Italia. Cuando arriba en Venecia, a comienzos del mes de junio, el cuaderno contenía ya un denso número de dibujos en perspectiva, dibujos de detalles cercanos, algún que otro dibujo pintoresco y muchas anotaciones de letra menuda y apretada.

El autor centró el interés en los núcleos urbanos de las ciudades visitadas, no recogiendo apunte alguno de emplazamientos apartados del centro de la ciudad. Ello obedece tanto al medio de transporte empleado por Mackintosh como al tiempo dispuesto en cada lugar. Sus desplazamientos se producían en tren, por lo que recorrer los alrededores de las ciudades le hubiera exigido un transporte alternativo y una mayor dedicación de tiempo. Es necesario recordar que Mackintosh recorrió un total de veinticinco ciudades italianas en sólo tres meses.

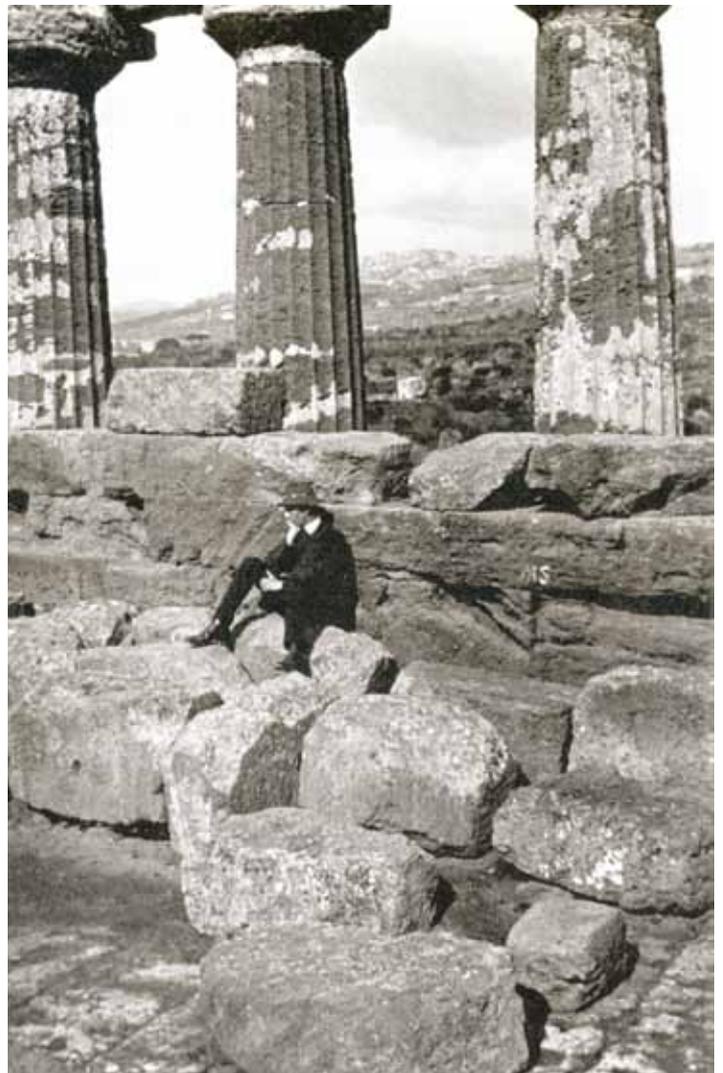


El cuaderno de Dublín contiene dibujos del viaje de Italia, a su paso por las ciudades de Nápoles, Pompeya y Palermo, realizados durante el mes de abril; de las ciudades de Roma, Orvieto, Siena, Florencia, Pisa, Pistoia y Bolonia recorridas durante el mes de mayo así como de las ciudades de Rávena, Ferrara y Venecia, visitadas hasta el 10 de junio. El cuaderno de Glasgow retoma el viaje del arquitecto, a partir del primer cuaderno y muestra su paso por las localidades de Padua, Vicenza, Verona, Mantua, Cremona, Brescia, Bérgamo, Lecco, Cadenabia y Como, durante el mes de junio, reservando los primeros días del mes de julio para visitar Milán y Pavia antes del regreso el 7 de julio, fecha en la que concluye su viaje.

En el año 1923, al final de su vida, Mackintosh abandona la arquitectura y se retira a vivir junto a su esposa al sur de Francia. Durante los años allí vividos se dedicará a realizar estudios vegetales y, puntualmente, una serie de preciosas acuarelas sobre los paisajes y las pequeñas localidades del entorno. Muchas de estas acuarelas forman parte de los fondos documentales de la *Hunterian Art Gallery* de la Universidad de Glasgow.

Erik Gunnar Asplund
1910

Erik Gunnar Asplund (1885-1940). Nace y estudia en Estocolmo. Su primer viaje de estudios tiene lugar en el año 1906 y tuvo por objetivo estudiar la arquitectura tradicional de su país. Al finalizar los estudios de arquitectura, y gracias a una beca concedida por la Real Escuela Técnica Superior de Estocolmo, emprende en el año 1910 un viaje por Alemania para estudiar el empleo del hormigón en fachadas. Durante el viaje realizará multitud de fotografías que complementan sus apuntes y observaciones. En el año 1912 parte hacia Suecia para estudiar la herencia arquitectónica tomando apuntes en los que serán sus primeros cuadernos de viaje. Detalles arquitectónicos, representados a través de sus plantas y alzados, desfilan por el cuaderno acompañados de medidas y cotas constituyendo la extensa documentación que el autor recopiló sobre iglesias románicas y arquitecturas rurales. En ella se presta una especial atención a elementos constructivos menores, como barandillas, rejas, puertas y todo tipo de elementos ornamentales.



De entre todos los viajes realizados por Asplund centraremos el interés en el “pequeño” *Grand Tour* del Mediterráneo. Siguiendo la estela academicista de los artistas que emprendían su gran viaje al Oriente, Asplund planifica un viaje de extensión algo más acotada, ciñéndose prácticamente en su totalidad al recorrido por Italia, a excepción de una rápida escapada al Norte de África para visitar Túnez y Cartago. A diferencia de otros arquitectos, Asplund viaja con autonomía, sin el manto protector de un maestro o una institución. Como consecuencia de ello, el itinerario trazado por el arquitecto se configura con una gran libertad. Es posible reconstruir con bastante aproximación el itinerario seguido por el arquitecto a partir de la documentación existente –cartas, fotografías, postales y dibujos– que ha sido meticulosamente ordenada tras la investigación llevada a cabo por Luís Moreno Mansilla en los archivos del Museo de Estocolmo y objeto de una edición publicada en el año 2002.

Erik Gunnar Asplund
Paestum, 20 de marzo de 1914

A finales del año 1913, a la edad de 28 años, comienza el que sería su viaje más largo, de siete meses de duración. Parte de Estocolmo y atraviesa Francia en dirección hacia Italia. Queda constancia de su paso por París y Marsella en los primeros dibujos del viaje. Fechados el 27 de noviembre y ubicados en el Hotel Cluny de París, esboza unos rápidos apuntes durante una pequeña excursión a Versalles. Continuará viajando hacia el sur de Francia hasta llegar a Marsella para embarcarse y llegar al puerto de *Civitavecchia*, cercano a la ciudad de Roma.

Los primeros dibujos de Roma están fechados a partir del 20 de enero de 1914, ciudad en la que permanecerá hasta el 8 de febrero, fecha en la que parte hacia Nápoles y toma un barco para ir a Sicilia. Asplund permaneció dos meses en la isla, realizando con calma un circuito que le conducirá a través de las ciudades de Monreal, Agrigento, Castrogiovanni, Siracusa, Catania y Taormina, incluyendo una visita al volcán Etna para finalmente desplazarse hacia el golfo de Messina y regresar a Palermo habiendo pasado previamente por Cefalú. Algo menos de un mes empleó en recorrer la totalidad de la isla. Durante el recorrido hizo múltiples dibujos en los que muestra gran interés en la relación de la arquitectura con el paisaje a su paso por Siracusa y Agrigento, relegándolo después en el resto de viaje para centrarse en los detalles de arquitectura durante el resto del recorrido.



El día 3 de marzo Asplund se dirige al puerto de Trapanis para tomar un barco que le traslade a Túnez. Tanto las anotaciones de su diario, como los dibujos realizados en Túnez y Cartago expresan con viveza el gozo experimentado a su llegada al continente africano. Sus notas son alegres, sus dibujos coloridos y sus fotografías incorporan, casi por vez primera en el viaje, a multitud de personas deambulando por las bulliciosas calles de la ciudad. Las fotografías recogen el ambiente popular de la ciudad mientras que los dibujos acaparan su atención por la arquitectura.

Erik Gunnar Asplund
Piazza d' Oro de Villa Adriana, enero de 1914

El 12 de marzo regresa de nuevo a Palermo acompañado de su amigo y arquitecto, Folke Bensow con el que continuará viaje hasta su regreso a Roma. Tras la desazón producida al dejar la animosa ciudad de Cartago, deciden continuar el viaje a la vuelta de Nápoles dirigiéndose hacia Pompeya y desde allí realizar una excursión para subir al cráter del Vesubio. Las siguientes anotaciones del diario fijan la llegada a Pompeya el 16 de marzo, permaneciendo en la ciudad por espacio de seis días durante los cuales realizarán una excursión a las ruinas de Paestum. Un gran número de fotografías, varios dibujos a lápiz y dos acuarelas materializan la ingente información que el arquitecto reunió durante la estancia.

Según anota el propio Asplund en su diario el día 21 de marzo, a su llegada a Roma Folke y él deciden separarse para seguir rumbos diferentes. Tras la partida de Folke Asplund, que se había sentido muy acompañado y feliz a su lado, se sume en una tristeza que le hace permanecer varios días seguidos en Roma antes de decidir retomar el viaje. Permanece en la ciudad y realiza algunos dibujos hasta que, el día 28, viaja en tren hacia la ciudad de Asís, dejando constancia del disfrute del paisaje durante el trayecto en sus diarios. Los tres días pasados en Asís le permitirán visitar el Convento de San Francisco, donde realiza algunos apuntes de detalles y toma fotografías en el exterior e interior del convento. En el siguiente emplazamiento, Perugia, el arquitecto gratamente sorprendido por la ciudad y su entorno decide hacer una pausa permaneciendo desde el 1 hasta el 5 de abril. Con tranquilidad suficiente, visita y recorre la ciudad con parsimonia, dibujando con esmero y paciencia edificios y detalles arquitectónicos durante la estancia. No existen anotaciones en su diario sobre el siguiente destino, Siena, pero sí dibujos y una preciosa fotografía de la ciudad. Los dibujos recogen detalles de arquitectura y la fotografía el



espacio de la Plaza del Campo. En su destino siguiente, San Gimignano, tampoco anota observaciones en el diario aunque sí realiza algunos apuntes que, en esta ocasión, además de detenerse en el detalle dibuja desde las afueras de la ciudad en un encuadre no muy habitual en él, acostumbrado a adentrarse y observar a corta distancia los centros urbanos.

Asplund retoma su diario al llegar a Florencia, ciudad en la que permanecerá desde el 15 de abril hasta el 5 de mayo, anotando observaciones que comparan los palacios de la ciudad con los visitados anteriormente en Roma. Durante la extensa estancia de veinte días el autor dibuja numerosos detalles de elementos arquitectónicos aislados, gran parte de ellos en alzado, incorporando en algún caso información adicional sobre sus dimensiones. Se conservan postales adquiridas en Florencia que muestran vistas del Monasterio de la Certosa del Galluzzo y alguna fotografía tomada por Asplund en la ciudad. De las siguientes visitas, a Bolonia y Rávena, no se reflejan anotaciones en su diario, probablemente debido a la brevedad de la visita de cuatro días, realizada antes de retomar el viaje hacia Venecia.

Erik Gunnar Asplund
Puente de Rialto en Venecia, mayo de 1914

Las últimas notas del diario de viaje de Asplund se sitúan en Venecia. El arquitecto debió quedar impactado por la ciudad, ya que se alojó en ella desde el 9 hasta el 24 de mayo, llevando a cabo el conjunto más numeroso de dibujos y fotografías realizados en una sola ciudad a lo largo de todo el viaje. A diferencia de los dibujos anteriores, los ejecutados en Venecia parecen estar imbuidos del sosiego de la propia ciudad. La llegada durante la primavera debió de influir en su estado de ánimo. Los dibujos, delicados y minuciosos, fueron realizados con enorme precisión y muchos contienen extensas anotaciones. Las fotografías tomadas en la ciudad recogen la presencia de personas, incluyéndolas ocasionalmente también en algún que otro dibujo, algo que era muy poco habitual en sus costumbres. El viaje de Asplund finaliza con una visita corta a Vicenza y otra de tres días a la ciudad de Verona, desde donde inicia el viaje de regreso a Estocolmo el día 29 de mayo de 1914.



Charles-Édouard Jeanneret
Lección de dibujo al aire libre, 1907

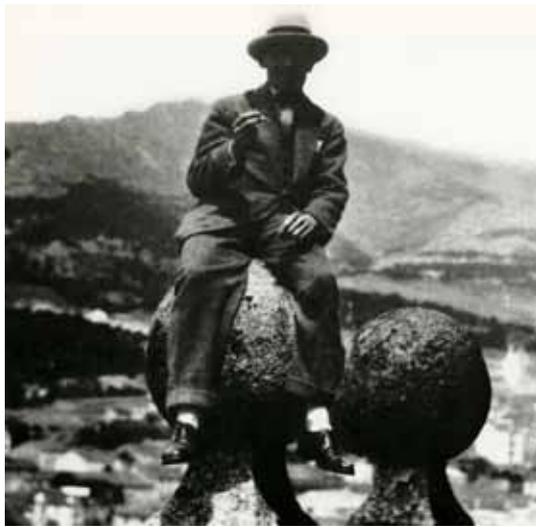
Charles-Édouard Jeanneret
Con su primo Leon Perrin, 1907
Trabajando en Villa Fallet en La Chaux-de-Fonds, 1907

Charles-Édouard Jeanneret
Viaje de Oriente, 1911
Roma
La Acrópolis, Atenas

Le Corbusier (1887-1965). Nacido Charles-Édouard Jeanneret en *Chaux-de-Fonds*, Suiza, comienza desde muy temprana edad su formación artística bajo la tutela de su maestro Charles l'Eplattenier, quien le orientará hacia la arquitectura. Emprende su primer viaje de formación a la edad de veinte años, en septiembre de 1907, pasando una estancia de dos meses y medio en la Toscana que aprovechará para visitar las ciudades de Milán, Pisa, Florencia, Fiesole, Siena, Rávena, Pistoia, Lucca, Bolonia, Padua, Gargano y Venecia. Este viaje, que será el primero de los muchos efectuados a lo largo de su vida, marcará el inicio de su constante afición por la toma de apuntes en cuadernos de viaje. Gran parte de los dibujos del viaje por la Toscana fueron realizados bajo la influencia de Ruskin y sus cuadernos de apuntes en Italia, cuya figura le había dado a conocer su mentor, siendo las publicaciones del primero las que acompañaban a Le Corbusier durante el viaje. Fruto del interés y del estudio de este valioso material son los rigurosos dibujos en los que el joven Charles recoge fragmentos y detalles arquitectónicos salpicados por multitud de anotaciones y observaciones y dibujados con rigurosa meticulosidad. También realizadas durante el viaje, se conservan unas coloridas acuarelas de amplio encuadre, pintadas durante su estancia en las ciudades visitadas.

En el mes de marzo de 1908 Jeanneret viajará a París para trabajar con Auguste y Gustave Perret. Partiendo de Viena, visitará las ciudades de Nuremberg, Munich, Estrasburgo y Nancy. A su paso por ellas realizará dibujos de lápiz y acuarela. Algunas de estas acuarelas formarán parte de la exposición "*Le langage des Pierres?*" que tendrá lugar en el *Salon d'Automne* en París en el año 1913. La exposición mostrará un total de diez acuarelas e incluirá algunas otras de las realizadas en el viaje posterior a Oriente del año 1910-11.

En abril de 1910 viajará a Alemania, gracias a una beca concedida a través de Charles l'Eplattenier por la Escuela de Arte de *La Chaux-de-Fonds* para estudiar Artes Aplicadas, permaneciendo en Alemania hasta el 21 de mayo de 1911, fecha en la que iniciará su gran viaje de formación por Oriente tras finalizar el período de trabajo con el arquitecto Peter Behrens. Acompañado por August Klipstein parte desde Dresde con la intención de recorrer, entre los meses de mayo a octubre, Bohemia, Serbia, Rumanía, Bulgaria y Turquía. Será el viaje más largo realizado por Charles-Édouard Jeanneret, de un año y medio de duración, ausente de *La Chaux-de-Fonds*, y su influencia perma-



Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret)
Después del viaje a Oriente, frente a Le Couvent, cerca
de La Chaux-de-Fonds, 1912

necerá latente a lo largo de toda su vida. Durante el recorrido recoge sus notaciones en seis cuadernos de viaje que hoy se conservan intactos. En ellos apuntará y dibujará todo tipo de impresiones durante el trayecto, muchas de ellas apresuradas y rápidas. Se trata de los seis cuadernos de viaje más famosos del autor, y serán dados a conocer por Giuliano Gresleri en el año 1984. Los dibujos de estos cuadernos se convierten en una referencia indiscutible en los apuntes de viaje de los arquitectos.

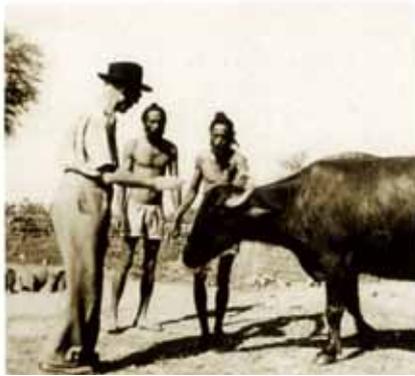
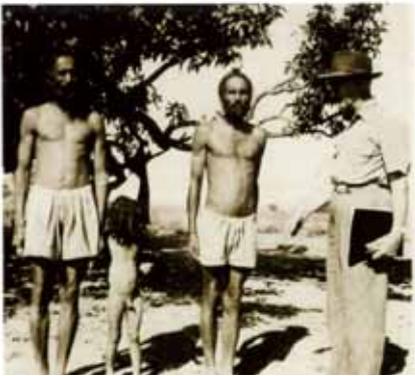
En el año 1917 Le Corbusier traslada definitivamente su residencia de *La Chaux-de-Fonds* a París, en el número 20 de la *rue Jacob* donde vivirá hasta el año 1933, creando en el año 1924 su taller de trabajo en el número 35 de la *rue de Sèvres*. París se convertirá desde entonces en el punto de partida de los viajes siguientes, como el realizado a Roma en el año 1921 con Amédée Onzenfant a quien había conocido algunos años antes, tras haberle sido presentado por Auguste Perret.

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret)
Con Amédée Onzenfant en Roma, 1921

Invitado a impartir una serie de conferencias en Madrid, Barcelona, Bruselas y Frankfurt, Le Corbusier realiza un viaje por España en el año 1928. Será el primero de los cuatro a España. Atraído por un país “ardiente y místico”, según sus propias palabras, regresará de nuevo en el año 1930 acompañado por Pierre Jeanneret y Fernand Léger conduciendo esta vez su propio vehículo, un *Voisin*, que les permitirá adentrarse por el interior del país y recorrer el paisaje durante once días a lo largo de 2.800 kilómetros. Regresa de nuevo a España en el año 1931, también en coche e igualmente acompañado por su primo Pierre, para dirigirse a Tetuán recorriendo la costa mediterránea en dirección hacia Argelia. Desde Cataluña hasta Málaga recorren 1.500 kilómetros durante cuatro días. Su último viaje por España tendrá lugar en el año 1932. Llegará a Barcelona para impartir una conferencia en el Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea, aprovechando la ocasión para hacer una rápida escapada a Mallorca.

Varios son los cuadernos realizados durante estos cuatro viajes. Entre ellos destacan los catalogados como “*Carnet C11*” (1928), “*Carnet Barcelonè*” (1931), “*Carnet B7*” (1931), “*Carnet 22*” (1932) y el “*Carnet C10*” (1932-1933), compartiendo éste último dibujos de un viaje posterior a Estocolmo y Argelia en el año 1933.

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret)
El Escorial, 1928
Segovia, mayo de 1928



En el mes de octubre del año 1929 Le Corbusier emprende el que será su primer viaje a América. Entre los meses de octubre y diciembre imparte seis conferencias, las tres primeras en Buenos Aires y las siguientes en Montevideo, Sao Paulo y Río de Janeiro. Embarca el 14 de septiembre en el “*Massilia*” que partirá de Burdeos en dirección hacia Buenos Aires. Ya en el barco contacta con Adelina del Carril, viuda de Ricardo Güiraldes, a quién había conocido en París ya que formaba parte de la *jeunesse dorée* argentina que acostumbraba a pasar largas temporadas en Europa. Es probable que fuera la propia Adelina quien le introdujese en el círculo intelectual más elitista de la sociedad argentina de entonces. Partiendo de la base de que el viaje realizado por Le Corbusier estaba claramente ligado a su actividad profesional como arquitecto, conviene destacar en sus apuntes las vistas aéreas realizadas al sobrevolar algunas de las muchas ciudades visitadas.

Como continuación del penúltimo viaje realizado por España en el año 1931, embarca desde Málaga en dirección a Tetuán, desde donde se dirigirá a Argelia y en particular a Ghardaia, ciudad en la que pasó algunos días hacia finales del verano del 31. Volvería una vez más, en marzo de 1933, pero sólo permanecería unas pocas horas, sobrevolando la ciudad en el aeroplano privado de un amigo durante el viaje a Argelia. Se ha considerado conveniente informar sobre el medio de transporte y la época del año en la que tuvieron lugar dichos viajes, porque ambos factores influirán notablemente en el tipo de dibujos y apuntes realizados en la ciudad de Ghardaia. Dieciséis, de un total de treinta, fueron las páginas del *cuaderno* dedicadas a esta ciudad durante el primer viaje. En ellas aparecen dibujos a lápiz y a color, además de apresuradas anotaciones a lápiz. El fruto de un segundo viaje a Argelia se recoge en un nuevo cuaderno.

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret)
Chandigarh, India

Le Corbusier seguirá viajando a lo largo de toda su vida hasta la fecha de su fallecimiento, el 27 de agosto de 1965, y hasta entonces seguirá anotando y dibujando en sus cuadernos de viaje. Sabemos que muchos de los cuadernos de Le Corbusier se realizaron ligados a su actividad profesional, alejándose por lo tanto del objeto de nuestro estudio. No obstante, se consideran lo suficientemente relevantes como para convertirse en objeto de otra posible investigación.



Alvar Aalto (1898-1976). Hugo Alvar Henrik Aalto, conocido como Alvar Aalto había nacido en la ciudad Finlandesa de Kuortane. No concedía especial valor a sus apuntes y dibujos de viaje por lo que éstos se hallaban dispersos y difíciles de localizar hasta que su biógrafo y amigo, Göran Schildt, pudo finalizar y completar el arduo trabajo biográfico. El primer viaje de Aalto, en el año 1921, conduce al arquitecto a visitar la parte europea continental, dirigiéndose a Riga, en Letonia. Allí realiza los que serán sus primeros dibujos de viaje, una serie de *gouaches* a color que más tarde trató de vender en los círculos artísticos locales a su vuelta a Helsinki. Estos dibujos dan muestra del interés del arquitecto por la pintura y del nulo interés que entonces sentía por la arquitectura. En el año 1923, movido esta vez sí, por interés arquitectónico, viaja a la ciudad de Goteburgo, en Suecia, donde tendría lugar la celebración de una gran exposición sobre arquitectura. Los dibujos de este viaje le siguen situando, aún, más cerca de la pintura que de la propia arquitectura, a pesar de ser el objetivo principal de su viaje.

Alvar Aalto
Venecia, 1955, con Elissa Aalto y Maire Gyullischen

Escasos son los dibujos realizados durante el viaje de luna de miel a Italia, tras haber contraído matrimonio con la también arquitecto Aino en el año 1924. Dibujos de pequeño tamaño, realizados a lápiz, tanto a su paso por los Alpes como en la ciudad de Venecia o en Padua, apuntan diferencias significativas con los dibujos de color realizados en los comienzos de su carrera. El tratamiento no artístico de estos dibujos, unido al escaso interés demostrado por Aalto hacia ellos, hace difícil conocer el número y localización del resto de los dibujos que pudo haber realizado durante el viaje. Se conocen algunos otros dibujos desperdigados, a su paso sobre el Cabo Cod cuando sobrevolaba Massachusetts en el año 1946, del volcán Hekla dibujado desde el avión cuando se dirigía a Estados Unidos desde Finlandia -y que forma parte del contenido de una carta enviada a Aino fechada en febrero del año 1947- , o de la Laponia finlandesa en el año 1951.

Según Göran Schildt, estos dibujos, junto a otros apuntes de viaje, aparecieron tras el fallecimiento de Alvar Aalto en una carpeta de su biblioteca mezclados con fotografías y pinturas. Entre ellos se encontraban dibujos de Italia, Grecia y España, pertenecientes a diferentes viajes. No es de extrañar, pues, que Aalto sintiera un vínculo muy especial con los países mediterráneos, a los que destinaba sus



Alvar Aalto
Crucero por el Nilo, 1954-1955

vacaciones para viajar por ellos y conocer en directo del origen de las culturas clásicas. A través de estos dibujos se tiene conocimiento de los viajes realizados a Italia, en los años 1948, 1952 y 1953, así como del viaje por España y Marruecos del año 1951. A Grecia viajaría en el año 1953 y a finales del año 1954 realizaría un crucero por el Nilo en compañía de su segunda esposa, Elissa, y del matrimonio Schildt. De todos estos viajes aparecieron dibujos del autor realizados con su ya característica grafía y técnica, capaces de expresar los intereses que marcarían toda su carrera: relación con la naturaleza e integración de la arquitectura en el paisaje.

Louis I. Kahn
A la edad de seis años, con sus hermanos Sarah y Oscar, 1907

Louis Isadore Kahn (1901-1974). Nacido en la isla de Osel, Estonia, el 20 de febrero de 1901 y de origen judío, emprende su primer largo viaje cuando sus padres deciden trasladarse a Estados Unidos, e instalarse en Filadelfia. Los primeros dibujos que se conservan, de carácter claramente academicista, pertenecen al periodo de formación escolar y universitaria y fueron realizados entre los años 1913 y 1928. En la actualidad forman parte de la colección particular de su hija, Sue Ann Kahn.

Tras graduarse en la Universidad de Pennsylvania, en el año 1924, y trabajar duramente a lo largo de cuatro años en Filadelfia como delineante y diseñador, Louis Kahn reúne los recursos económicos suficientes para realizar un ansiado y largo viaje por Europa que complete su periodo de formación. Se embarca en abril de 1928 rumbo a Europa iniciando un viaje que finalizará en el otoño del siguiente año. Llega a Inglaterra y empieza a realizar sus primeros dibujos, muy cercanos en intención a los correspondientes con la etapa final de su formación. Desde Inglaterra atraviesa el Canal de la Mancha entrando en el continente por el Norte de Francia y teniendo por objetivo llegar a Estonia para conocer sus orígenes. De su paso por Francia, Bélgica, Holanda, Alemania y Escandinavia, hasta la llegada a Estonia, no se conocen apenas dibujos. Pero, cuando desciende hacia el Sur desde Riga, en el verano de 1928, pasando por Alemania para adentrarse en Suiza, empieza a realizar una serie de dibujos del paisaje alpino que poderosamente ha reclamado su atención. El medio de transporte

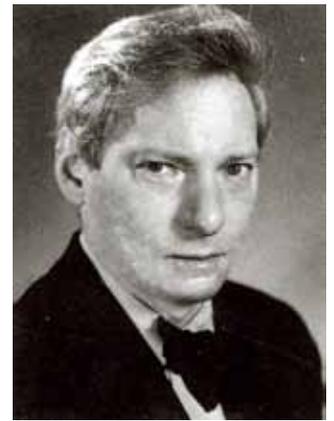


empleado era el ferroviario, alternando con grandes recorridos a pie cuando el clima y la geografía así se lo permitían, influyendo decisivamente ambos medios de transporte en el tipo de apuntes realizados.

De su primer viaje a Europa debemos destacar la estancia en Italia. Fue todo un descubrimiento para el arquitecto poder disfrutar al fin de cuanto sólo había conocido a través de las publicaciones. La ingente y abundante colección de dibujos realizados en Italia muestra el entusiasmo de Kahn a su llegada. Empieza el recorrido por el norte visitando en primer lugar la ciudad de Milán en febrero de 1929, para llegar a Venecia y, a su paso, visitar Verona y Vicenza. Se produce un cambio significativo en el tipo de dibujos realizados a su llegada de Venecia, dejando atrás la influencia academicista que aún conserva en los dibujos de Milán y Verona. Continúa el descenso hacia el sur de Italia desde Venecia hacia Florencia, Asís y Roma, ciudades que serán testigos del cambio experimentado por Kahn en su nueva forma de dibujar. Finaliza el viaje en las ciudades de Pompeya, Capri y Pestum, donde realizará la más bella y rica colección de los dibujos en Europa. Salvo un insignificante número de ellos, la mayor parte de los dibujos de este viaje pertenecen a la colección particular de Anne Sue Kahn.

Louis I. Kahn
Atlantic City, 1930, con Esther Kahn en viaje de luna de miel

Tras la exposición de algunos de los dibujos del viaje en la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, durante la *Annual Philadelphia Watercolor Exhibition*, que tuvo lugar a su vuelta del viaje por Europa en el año 1929, da comienzo para Louis Kahn una etapa difícil y austera, entre los años 1929 y 1950, desencadenada por la Gran Depresión entre las dos grandes Guerras Mundiales. Casado con Esther Israeli en 1930, la pareja realiza con frecuencia viajes de vacaciones acompañados del matrimonio formado por el doctor Jacob Sherman y su esposa. Viajando a Nueva Inglaterra y Canadá, con Jacob Sherman al volante, Louis Kahn aprovechaba para tomar apuntes desde el vehículo y durante breves paradas a lo largo del recorrido. Estos bocetos serían utilizados por Kahn para una producción gráfica posterior, de vuelta a Filadelfia. Los dibujos muestran los múltiples experimentos realizados por Kahn en cuanto a estilos y técnicas. Como el trabajo profesional de arquitectura era prácticamente inexistente, disponía del tiempo suficiente para entregarse al dibujo. Dadas las dificultades para conseguir ingresos que le permitieran una mínima subsistencia, Kahn decide utilizar sus dotes artísticas y vender sus pinturas para salir adelante. Aunque la mayoría de los dibujos tiene como temática



Louis I. Kahn
1950

el paisaje, merecen una mención especial la serie de retratos y autorretratos realizados por Kahn en este periodo, ya que son escasos en el conjunto de su obra. Debido a las enormes dificultades que tuvo al intentar vender sus obras, al fallecimiento de Kahn la mayor parte de sus pinturas pasaron a ser propiedad de su esposa Esther Israeli y, tras la muerte de ésta, de su única hija Anne Sue Kahn.

El segundo viaje de Louis Kahn a Europa reúne la colección más valiosa y fructífera de apuntes y dibujos de todos los viajes realizados a lo largo de su vida. En el año 1950 Kahn fue nombrado Arquitecto Residente de la Academia Americana en Roma. Tal suerte permitió al arquitecto visitar algunos de los lugares que había conocido veinte años atrás así como viajar a otros nuevos, Egipto y Grecia, desconocidos hasta la fecha. A su llegada a Roma, en el otoño de 1951, decide explorar la ciudad y hacer breves escapadas a Pompeya, Siena, Florencia, Pisa y Venecia. En todas las ciudades visitadas Kahn dibujó, mostrando en estos dibujos un interés muy diferente al reflejado en sus dibujos de veinte años atrás.

Son dibujos sintéticos que recogen información concreta sobre espacios arquitectónicos. Austeros en cuanto a técnica, salvo los pasteles de Siena y Venecia, revelan la madura personalidad de quien no parece estar dispuesto a detenerse en pequeños detalles en sus apuntes. Junto a ellos realiza algunos de los dibujos más famosos –a los que habrá que añadir los de Grecia y Egipto– de cuantos dibujos de viaje se conocen del autor.

Acompañado por William H. Sippel, a quien había conocido en la Academia de Roma, por el matrimonio de arquitectos formado por Joseph Amisano y Spiro Daltas y por el arquitecto paisajista George Patton, unido a un grupo pequeño de estudiantes residentes de la Academia Americana en Roma, emprende travesía en enero de 1951 en dirección hacia Egipto y Grecia. Desde la ciudad de Roma vuelan hasta el Cairo, donde permanecen una semana. Desde el Cairo viajan en tren hasta Aswan, realizando un crucero de una semana por el Nilo aprovechando para visitar los lugares sagrados durante la travesía. La última etapa del viaje finaliza en Grecia, donde pasarán tres semanas del mes de febrero. Kahn y Sippel viajarán en tren, autobús, a pie y hasta en burro con la intención de explorar todos los rincones de la Antigua Grecia.



Louis I. Kahn
1961

La larga estancia de una semana transcurrida en El Cairo permite a Kahn realizar multitud de apuntes de las pirámides que servirán de base para desarrollar una intensa obra gráfica algunos años después. Al llegar a Aswan Kahn dibuja con escuetos trazados paisajes rocosos de formaciones graníticas. El estallido de color se produce al visitar los lugares de la Grecia Clásica. Los más bellos dibujos de Kahn recogen la visita a la Acrópolis en Atenas, el Templo de Apolo en Corinto, el Oráculo y el Santuario de Apolo en Delfos o las ruinas de Micenas. Contrastan estos con los dibujos del paisaje montañoso de Arakhova, realizados durante el trayecto hacia Delfos, en donde Kahn muestra un claro interés por la abrupta topografía. La mayor parte de los dibujos de este viaje forman parte de la colección de su hija Anne Sue Kahn.

El último de los viajes a lo largo del cual toma apuntes Kahn, será el realizado por Europa con motivo de su participación en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, que tuvo lugar en la ciudad de Otterlo, Holanda, en la semana transcurrida entre el 7 y 15 de septiembre del año 1959. Con una actividad profesional intensa en ese momento, Kahn decide adelantar su viaje a Europa empleando seis días para visitar las ciudades de Carcassonne, Albi y la capilla de Ronchamp. Fruto de la escapada llena de dibujos un cuaderno completo en la ciudad de Carcassonne y realiza algunos sueltos en la ciudad de Albi y en la capilla de Ronchamp. Son apuntes muy rápidos, que no muestran preocupación estética alguna pero que desvelan una nueva actitud en el arquitecto. Por primera vez sus apuntes recogen intenciones claramente arquitectónicas que ayudarán al autor a consolidar su verdadera vocación de arquitecto. Los dibujos de Francia cierran el ciclo de los apuntes de viaje.

El cuaderno íntegro de los dibujos de Carcassonne fue un regalo que hizo a Richard Saul Wurman. El resto de los dibujos de Carcassonne forman parte de la colección de William S. Huff, Anne Sue Kahn y Jack McAllister. El conjunto de los dibujos realizados en Albi están repartidos entre las colecciones del Archivo de Arquitectura de la Universidad de Pensilvania, del MOMA de Nueva York, del Williams *College Museum of Art* en Williamstown. Otros son propiedad de algunos coleccionistas particulares como Robert Venturi o Der Scutt. Algunos de ellos fueron regalados por el autor a Jack McAllister y a



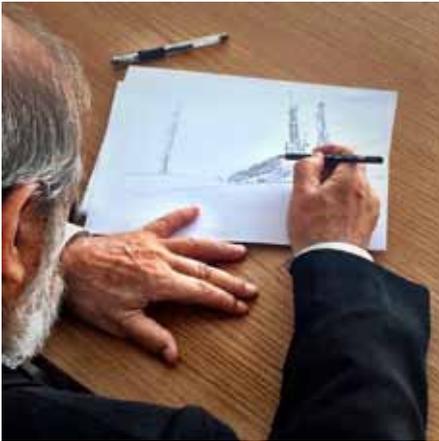
Richard Saul Wurman. Y otros pocos pertenecen a Anne Sue Kahn. Por último los dibujos de la Capilla de Ronchamp forman parte de la colección del Archivo de Arquitectura de la Universidad de Pensilvania.

Gracias al trabajo de catalogación realizado por Jan Hochstim sobre los dibujos de viaje de Louis I. Kahn, publicados por primera vez en el año 1991, se conocen la práctica totalidad de todos ellos, así como la localización y catalogación. Posteriormente y a lo largo de varios años, se ha ido completando la información sobre la localización -imprecisa o confusa indicada por Hochstim en algunos casos- y los emplazamientos exactos de algunos de estos dibujos. Destacamos el excelente trabajo de investigación llevado a cabo por Eugene J. Johnson y Michael J. Lewis en el año 1996 con motivo de la exposición “*Drawn from the source: the travel sketches of Louis I. Kahn*”, celebrada en Chicago y Nueva York y recogido en el catálogo de la muestra. Mencionamos la valiosa contribución de Carlos Montes Serrano en el año 2002, en relación a los dibujos de la costa de Amalfi visitada por Kahn en el año 1929, por la precisa identificación de siete apuntes que se añaden a otros diez identificados en 1996 por Eugene J. Johnson y Michael J. Lewis.

Arne Jacobsen
Viaje a Italia, 1928

Jacobsen, Siza, Graves y Miralles. Arne Jacobsen (1902-1971) había nacido en Copenhague, Dinamarca. Desde muy temprana edad acostumbraba a dibujar en cuadernos, tomando apuntes del natural desde la escuela, convirtiendo ésta en una actividad constante a lo largo de su vida y, de forma especial, durante los viajes. De naturaleza inquieta, emprende su primer viaje en el año 1921, embarcando hacia Nueva York cuando aún no había finalizado su formación. Años después, tras dejar la Academia, viaja a Italia en el año 1928, realizando multitud de fotografías y acuarelas. A partir de entonces, Italia se convertirá en frecuente destino de sus vacaciones durante su vida.

Aunque no tan conocidos como su obra gráfica arquitectónica, sus dibujos y anotaciones de viaje fueron recogidos en pequeñas libretas entre los años 1959 y 1965 y dados a conocer a partir del trabajo de investigación llevado a cabo por Félix Solaguren-Beascoa. Son dibu-



jos dispersos, de temáticas e intereses variados. Muchos de ellos no contienen información de fechas o lugares donde fueron realizados, hecho que dificulta un estudio más pormenorizado. No obstante, y debido al interés de los mismos, se han seleccionado algunos de ellos por su singularidad o tratamiento, en varios de los temas tratados en el desarrollo de la investigación.

Localizados por Solaguren con la ayuda de Edith Lang, secretaria de Dissing+ Weitling, firma heredera del estudio de arquitectura de Arne Jacobsen, se conocen cuatro cuadernillos de dibujos, que aparecieron entre las pertenencias del arquitecto y que han sido conservados por su familia en Copenhague.

Álvaro Siza

Fotografiado por Fernando Guerra durante el viaje a Ningbo, 2014

Nacido Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira y conocido como Álvaro Siza (1933). Es uno de los arquitectos vivos más relevantes en el estudio de los dibujos de viaje y, casi con toda probabilidad, autor de la mayor colección de cuadernos de dibujos. Son imprescindibles, para una correcta comprensión de su obra, tanto sus escritos como sus opiniones vertidas en entrevistas varias. En su caso es difícil establecer si el objetivo es el propio viaje o el dibujo del viaje en sí. En los apuntes de Siza no resulta tan determinante el destino del viaje como el objeto del dibujo. Personas y personajes, amigos y paisajes, ambientes y ciudades son tratados con igual intensidad mediante una especial caligrafía que el autor emplea sobre las hojas de modestos cuadernos portadores del particular diálogo que el autor establece con su entorno. Los dibujos de Álvaro Siza expresan el inmenso disfrute que debe experimentar durante su realización. Su atención se detiene, alerta al mundo que lo envuelve, depositándose con delgados trazos sobre el lienzo en blanco.

El pasado 23 de julio de 2014 Álvaro Siza anunciaba la donación de parte de su archivo a dos instituciones en Portugal, la *Fundação Gulbenkian* en Lisboa y la *Fundação de Serralves* en Oporto, y de otra parte de su legado gráfico a una tercera institución, el *Canadian Center for Architecture* (CCA) en Montreal, Canadá. En ese momento declara que “*desearía que el trabajo de estos años sea de alguna manera útil, como una contribución al estudio y debate sobre la arquitectura, sobre todo en Portugal*”⁷. Durante el tiempo de realización de este trabajo no ha sido posible conocer la localización exacta de los cuadernos de viaje del autor. Sería deseable

7. SIZA, Álvaro. Álvaro Siza's archive. CCA. <http://www.cca.qc.ca/en/collection/2459-alvaro-siza-s-archive>



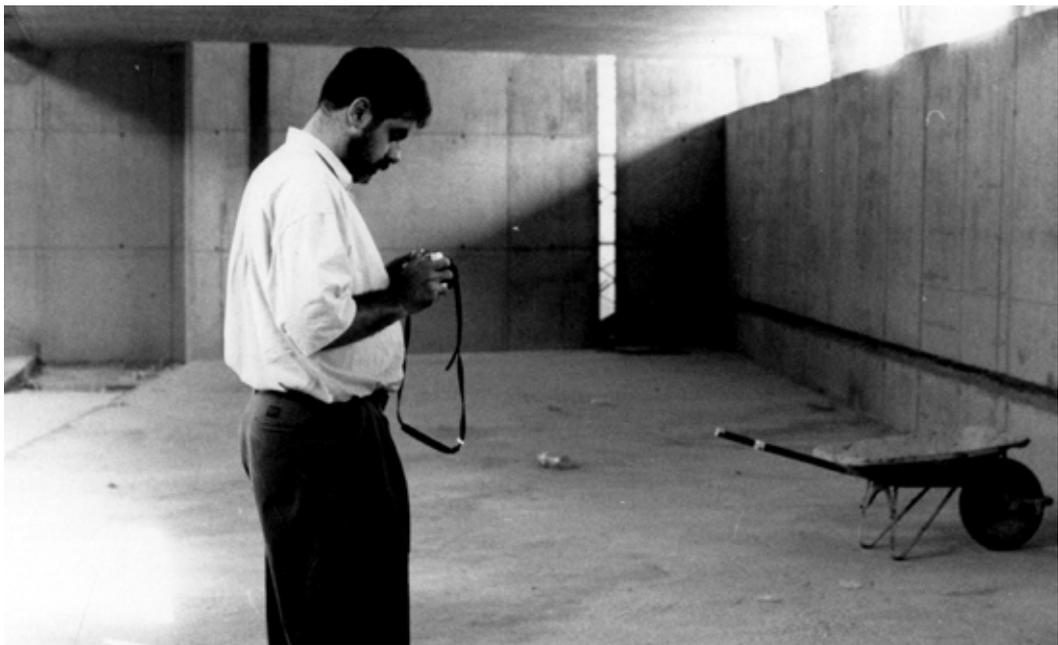
que al término del trabajo de catalogación y archivo de las Instituciones receptoras de su donación puedan mostrarse al público algunos de los cuadernos de viaje, a los que lamentablemente no hemos podido tener acceso durante la fase documental del presente trabajo.

Michael Graves
Dibujando en una calle de Roma, 1961

Acaba de fallecer Michael Graves (1934-2015), quien a la edad de veintiséis años, recién titulado en Arquitectura, obtuvo el prestigioso Premio de Roma para disfrutar de una beca de estudios en la Academia Americana. Durante su estancia en Roma aprovechó para realizar múltiples escapadas a diferentes localidades italianas, con el objeto de fotografiar y dibujar arquitectura. Michael Graves aprovechó su estancia en Roma para estudiar en la biblioteca de la Academia y planificar sus viajes de estudio por el país.

Los dibujos seleccionados forman parte de la recopilación llevada a cabo por Brian Ambroziak, que fueron correctamente identificados y catalogados bajo la supervisión del autor. Brian Ambroziak tuvo la oportunidad de trabajar junto a Michael Graves, como alumno de la Universidad de Princeton en la que el arquitecto impartía docencia, sintiéndose atraído por su personalidad e interés en el dibujo. El trabajo de investigación sobre los dibujos de viaje de Graves en Roma permitió dar a conocer la producción gráfica y fotográfica de Graves en Italia, Grecia, Francia y España.

Siguiendo los pasos previos de artistas y arquitectos, el autor viajó y buscó localizaciones exactas para conseguir estudiar con precisión los dibujos y pinturas admiradas. No es fruto de la casualidad el hecho de encontrar encuadres similares, en los dibujos de ciudades y paisajes italianos, a algunos de los realizados por otros arquitectos años atrás. Centraremos nuestro interés, por lo tanto, en las miradas comparada entre Graves y otros autores.



Enric Miralles (1955-2000). Cuarenta y cinco años, vividos con intensidad y fuerza parecen querer compensar a Enric por tan corta vida. Entre ellos elegimos tres momentos, claves a nuestro juicio en el tema que nos ocupa. De su juventud, seleccionamos un corto periodo entre 1974 y 1975, coincidente en parte con su paso por las milicias universitarias, durante el cual escribe y dibuja epistolarmente. De su paso por la Universidad destacamos el *no* viaje de una tesis doctoral titulada “*Cosas vistas a izquierda y derecha (Sin gafas)*”⁸. Y, ya en su etapa de madurez, elegimos la peregrinación a la India en busca de la arquitectura de Le Corbusier. Son tres viajes, reales o no, tan singulares como singular fue su autor. Del primero –se trata más de un desplazamiento en sí que de un viaje– nos interesan los apuntes desconocidos hasta la fecha que aparecen incorporados en sus cartas; del segundo –un viaje por la imaginación– intentaremos con humildad acercarnos a la complejidad, no siempre entendida, de su pensamiento.

Enric Miralles

Y así, comenzaré diciendo que en noviembre de 1987 un jurado compuesto por Félix de Azúa, Josep Muntañola, Juan Navarro Baldeweg, Josep Quetglas, siendo éste último el secretario y en el que me tocó actuar como presidente, consideró que el documento presentado como tesis por Enric Miralles era un texto íntimo y personal, sin el debido contenido académico, y le pidió que lo redactase de nuevo ampliándolo y completándolo, para proceder a una nueva lectura...⁹

Será el tercero el que se enmarque de forma evidente dentro de la temática que nos ocupa. En el viaje a la India, el único real de los tres, Miralles realiza una gran cantidad de dibujos. Estos apuntes, que parecen haber sido ejecutados con absoluto recogimiento fueron trazados, sin embargo, cuando se encontraba rodeado de un grupo de amigos que le acompañaban en el viaje, dibujando “codo con codo” junto a Elías Torres.

Quizás podamos acercarnos levemente a Miralles a través de las palabras de Quetglas extraídas de su artículo “*No te hagas ilusiones*”:

8. MIRALLES MOYA, E. 1987, *Cosas vistas a izquierda y derecha (Sin gafas)*, ETSAB

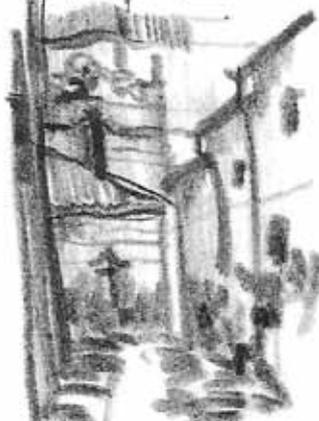
9. MONEO, R. 2009, “Cosas vistas de izquierda a derecha (sin gafas): Un comentario a la tesis doctoral de Enric Miralles Moya, 1987”, *DC PAPERS*, revista de crítica y teoría de la arquitectura, Barcelona, no. 17, pp. 115-128

10. QUETGLAS, J. 1991, “No te hagas ilusiones”, *El croquis Miralles/Pinós 1988-1991*, vol. El Croquis 49/50, El Escorial, p. 29

Yo afirmo lo siguiente: hay que llamar arquitectura, no a unos objetos contruidos de acuerdo con unas ciertas técnicas y materiales, sino a un modo de imaginar –como el que mana, por ejemplo, de Enric Miralles–. Conozco pocos otros casos de gente cuya imaginación no necesite construirse, si no que sea ya, directamente ella, arquitectura. Alison & Peter Smithson y Siza Vieira. No más. Si no estáis de acuerdo, suponed que sé poco o tengo mala memoria, pero yo no veo a más.¹⁰



Este tiempo que no dibujo ni
plato.
Estoy leyendo los libros de long
foly, me he animado a volver
a hacerlos.
Si tengo tiempo a ire mandando
corros. Este dibujo son
verdad unicos, no los anteriores
nada.
¿Quedaron i dibujo?
¿Fueron desde luego estos
colle? .



La relación establecida entre el autor y el objeto de su dibujo permite deducir posiciones y actitudes que pueden ayudar a comprender sus propios intereses individuales. Ante un determinado lugar, encontramos relaciones de proximidad o de lejanía que bien podrían traducirse en relaciones de confianza o de respeto frente al modelo. Se puede apreciar el deseo por establecer contacto con los personajes y habitantes de un lugar o, por el contrario, la evidencia de una intención clara y rotunda por suprimirlos en su contexto. Podemos deducir, a partir de la observación del apunte, si sus autores dibujaron de pie o decidieron tomar asiento, si estuvieron cómodos durante su realización o si la premura les impidió detener con calma sus miradas. Las series de apuntes realizadas sobre un mismo lugar aclaran que el autor prefirió tomar múltiples notas gráficas al recoger diversos y variados matices y pinceladas en un único entorno. E incluso ayudados por sus notas, diarios y cartas podríamos confirmar si hubo disfrute en la actividad concreta de dibujar, si el viaje se constituyó en una etapa prolongada de su formación o, por qué no, si viajó meramente por placer. Los cuadernos de dibujos informan de forma directa sobre el destino del viaje, pero una mirada atenta hará que estos mismos apuntes desvelen rasgos de la personalidad del autor como señas inconfundibles de su identidad.

John Ruskin

1849

"M" pp. 72 y 73 (23,1 x 18,5 cm)

7 de diciembre de 1849

Palazzo Pisani No. 48 P.69

Nota en "M" p. 92

1849

Lámina 5 "Capitel"

Ilustración en Cap. III XVI "La lámpara del Poder" en "Las Siete lámparas de la Arquitectura"

1851-1853

Lámina 2 "Líneas abstractas"

Ilustración en Cap. Tercero "El material del ornamento" en "Las Piedras de Venecia"

1850

"Gothic Book" pp. 29 y 30 (19,2 x 12,2 cm)

Lámina 18 "Ventanas del cuarto orden"

1851-1853

Ilustración en Cap. 10 "Palacios góticos" en "Las Piedras de Venecia"

Cercano Ruskin, metódico Asplund. Viajero incansable, Ruskin destina las estancias durante el viaje a la recopilación gráfica de la arquitectura en las ciudades visitadas. "*Sus apuntes, acuarelas, dibujos de detalles y anotaciones escritas constituían un material voluminoso destinado a algún resultado interesante*"¹. Gran parte de estos estudios verán la luz en dos de sus más conocidas publicaciones "Las siete lámparas de la Arquitectura", escrita en el invierno de 1848 y publicada un año después y "Las piedras de Venecia" compuesta por tres volúmenes, publicados entre 1851 y 1853. Si observamos las figuras contenidas en ambas publicaciones resulta fácil reconocer el origen de sus ilustraciones en los cuadernos de campo empleados por Ruskin en sus viajes. El conjunto de todos ellos muestra que el autor dibujaba atendiendo al detalle dedicando el tiempo necesario no sólo para dibujar si no para medir y acotar fragmentos de los detalles arquitectónicos dibujados. Debía, pues, aproximarse para observar de cerca y dar traslado al papel con rigor y precisión.

Las múltiples ilustraciones de *Las piedras de Venecia*, al igual que en *Las siete lámparas de la arquitectura*, son en su totalidad obra del propio Ruskin. Los largos meses de trabajo en Venecia los dedicó Ruskin a observar y a elaborar bocetos, acuarelas y daguerrotipos de la arquitectura veneciana (...). El método gráfico, omnipresente en las ilustraciones y grabados de Ruskin, de estudiar constantemente detalles y raramente –prácticamente en ninguna ocasión– los conjuntos de edificios o incluso urbanos constituye una característica de la mirada *ruskiniana* sobre Venecia y, por extensión, sobre la arquitectura, que continúa con naturalidad en el texto.²

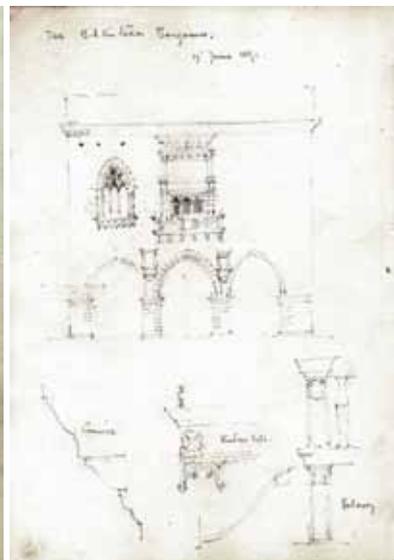
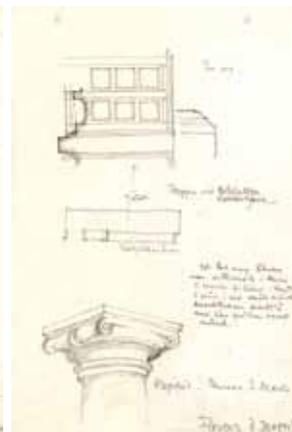
De pequeño formato, por lo general, los dibujos de sus cuadernos ofrecen múltiples vistas de un mismo detalle arquitectónico que, en su conjunto, permiten al autor realizar un estudio completo del objeto estudiado. El resultado de este extraordinario trabajo de recopilación se utilizará para ilustrar el contenido de sus publicaciones.

Igualmente cercanos son los dibujos que Erik Gunnar Asplund realiza durante el "Gran Viaje" llevado a cabo entre el otoño de 1913 y el mes de junio de 1914. No obstante, sus apuntes se alejan en cuanto a la intención de los realizados por John Ruskin. Ambos mantienen distancias similares frente al modelo –así lo atestiguan los detalles arquitectónicos acotados y dibujados en dos dimensiones– pero, en el caso de Asplund, "*su mirada hacia el paisaje físico, pero sobre todo humano, en su paso por Italia y el Norte de África revela una especial sensibilidad personal (...)*"³. El comentario de López Peláez permite establecer el matiz diferenciador entre ambos autores. La intimidad de la actitud

1. SOLÀ-MORALES, I. 1989, «John Ruskin. Siete palabras sobre la Arquitectura» en *Ruskin. Las Siete lámparas de la Arquitectura*, Ed. X. COSTA GUIX, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, pp. 17-21

2. COSTA GUIX, X. 2000, "Las piedras de Venecia, el libro" en *Ruskin. Las Piedras de Venecia*, Ed. X. COSTA GUIX, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Valencia, p. XXIX

3. LÓPEZ PELÁEZ, J.M. 2002, "Opuestos en Asplund" en *Erik Gunnar Asplund [colección Biblioteca de Arquitectura num.10]*, Ed. J.M. LÓPEZ PELÁEZ, El Croquis, El Escorial, p. 9



Erik Gunnar Asplund
27 de noviembre 1913 París
Hotel de Cluny
Lápiz sobre papel (18,0 x 13,4 cm)

31 de marzo 1914 Asís
Detalle de la puerta de la catedral
Lápiz sobre papel (21,0 x 14,0 cm)

25 de abril 1914 Florencia
Altorrelieve en mármol
Lápiz sobre papel (22,0 x 14,5 cm)

30 de abril 1914 Florencia
Detalles Biblioteca Laurenziana
Lápiz sobre papel (22,0 x 14,5 cm)

Charles Rennie Mackintosh
1891 Verona
Monasterio San Jerome
Lápiz sobre papel (29,8 x 21,0 cm)

1891 Bérgamo
Biblioteca
Lápiz sobre papel (29,6 x 20,5 cm)

1891 (s.l.)
Detalle de fachada
Lápiz sobre papel (29,6 x 21,0 cm)

1891 Verona
Soporte de la nave, Monasterio San Jerome
Lápiz sobre papel (29,6 x 20,7 cm)

1891 Verona
Campanile, Monasterio San Jerome
Lápiz sobre papel (29,4 x 20,5 cm)

1891 Verona
Tallas en piedra, Monasterio San Jerome
Lápiz sobre papel (29,7 x 20,0 cm)

de Asplund le conduce a realizar personales dibujos para su propio aprendizaje. Asplund se acerca al modelo elaborando sus dibujos con sinceridad absoluta. La ingenuidad del trazo desvela la introspección de Asplund, cuyos dibujos muestran, no sólo la corta distancia entre él y su modelo, sino la cercanía existente entre el dibujo y su autor.

Mackintosh: la transformación del encuadre. El cuaderno de Italia de Charles Rennie Mackintosh contiene, por encima de cualquier otro interés, dibujos de contenido claramente arquitectónico. Mackintosh debe recoger y anotar en su libreta todo aquello que demuestre a su regreso a Escocia el intenso aprendizaje sobre la arquitectura clásica italiana, debiendo impartir, además, un ciclo de conferencias sobre lo aprendido durante el viaje como justificación de la beca de estudios obtenida. Por las fechas y anotaciones que aparecen en el cuaderno de Italia, sabemos que Charles Rennie Mackintosh dedicó ocho semanas a recorrer el país, visitando a lo largo de ellas un total de veinticinco ciudades.

A pesar de su juventud —tenía entonces veintitrés años— y de las excelentes condiciones físicas características de la edad, el viaje realizado partiendo desde Glasgow hasta llegar a Italia, debió de ser duro y no especialmente confortable. Prueba de ello es que apenas existen dibujos tras la llegada a Nápoles el 5 de abril de 1891. Es a partir de su visita a Palermo, fechada el 14 de abril, cuando Mackintosh comienza a tomar apuntes de forma regular y constante a lo largo de todo el viaje. Imaginamos, por lo ajustado de su estancia en cada una de las ciudades visitadas, que Mackintosh no dispuso de un tiempo ilimitado durante las excursiones. También resulta necesario considerar que su medio de transporte, viajaba frecuentemente en tren, tampoco le permitía apartarse a gran distancia de los núcleos urbanos. A consecuencia de ello la mayoría de sus apuntes recogen información del interior de la ciudad y de la arquitectura de los centros urbanos en particular. El hecho de adentrarse en el casco histórico de la ciudad hace que la mirada del arquitecto no pueda ser significativamente distante. Los dibujos contenidos en el cuaderno de Italia reflejan todas estas circunstancias.

En los apuntes del autor el entorno prácticamente ha desaparecido para concentrar el interés en el propio objeto dibujado. La representación bidimensional se convierte consecuentemente en la idónea,



Charles Rennie Mackintosh
c. 1895-1898 *Porlock Weir*
Acuarela sobre papel (27,4 x 41,3 cm)

ya que le permite recopilar una documentación veraz, adecuada para demostrar su aprendizaje durante el viaje. En su cuaderno conviven información gráfica sobre edificios, representados mediante plantas y alzados a la vez que detalles y fragmentos arquitectónicos. Para poder llevar a cabo su representación el autor ha debido de acercarse a corta distancia, necesaria para observar y dibujar con precisión, elaborando la mayor parte de ellos desde una posición frontal. Precisos y austeros, los honestos apuntes enseñan sin ocultar, muestran sin interpretar y describen con rigor la arquitectura estudiada.

Pasarán muchos años entre los dibujos del cuaderno de Italia y los realizados por Mackintosh al final de su vida, de 1923 a 1927, en los que el arquitecto se ha trasladado a vivir a Francia. Durante estos últimos años, Mackintosh observa el paisaje con una visión adulta reflejo de la sabiduría adquirida a través de los años. Su mirada rejuvenecida por su traslado a Francia encuentra un nuevo lenguaje gráfico que se verá plasmado en una serie de preciosas y personalísimas acuarelas.

Desligado al final de su vida del interés por la arquitectura, alejado de ambientes artísticos y apartado de su país de origen, Mackintosh establece un vínculo especial con el paisaje del sur de Francia que le conduce a experimentar una forma diferente de relacionarse con el entorno. Al dibujar selecciona cuidadosamente emplazamientos que favorezcan el diálogo con el paisaje, resultando completamente diferentes de los recogidos en sus dibujos de juventud. Los selectos encuadres, cada vez más complejos, le obligan a posicionarse en lugares de difícil acceso. Todas sus acuarelas fueron realizadas del natural, obligando al autor a emplear varias jornadas en cada una de ellas. Por ello Mackintosh trabajó únicamente en días luminosos y siempre bajo cielos limpios y claros.

Existe un singular precedente de las acuarelas francesas en la realizada anteriormente en Dorset, en Inglaterra, durante las vacaciones que el matrimonio Mackintosh pasó entre los años 1895 y 1898⁴. A diferencia de otras acuarelas del mismo periodo, Mackintosh elige en Dorset un punto de vista muy bajo con un encuadre que destaca en primer plano el terreno frente a la modesta construcción. Apenas confiere valor a la arquitectura, que termina saliendo del encuadre a modo de sombrío marco alrededor del claro paisaje. Existe, sin embargo, cierta tensión en la tranquila escena, la mirada baja se ve acentuada por la dirección diagonal ascendente que forman el terreno, la sombra y la edificación de izquierda a derecha de la imagen. Al fondo, una delica-

4. BILLCLIFFE, R. 1978, "Catalogue" en *Mackintosh Watercolours* John Murray, Londres, p. 30. Debido a la fecha de ejecución, la peculiaridad de esta acuarela hizo dudar de su autenticidad hasta que fue descubierta en la parte posterior del papel y oculta bajo el marco, una breve inscripción que confirmaba la autoría indiscutible de Mackintosh

Charles Rennie Mackintosh
c. 1924-1926 *Port Vendres*
Acuarela sobre papel (28,8 x 39,6 cm)

da serie de planos montañosos se deslizan entre sí procurando profundidad al paisaje y anticipando la riqueza del juego secuencial con la que el autor nos deleitará en las acuarelas del sur de Francia.

La operación gráfica que llevará a término en las acuarelas del sur de Francia será similar a la efectuada en la acuarela de Dorset, creando fuertes tensiones diagonales que contrastan con el juego de planos paralelos y seriados en el horizonte. La diferencia radica en la multiplicidad de direcciones que Mackintosh es capaz de representar en los paisajes franceses. Con un control absoluto del encuadre, las acuarelas francesas ofrecen una lección de la modernidad con la que el autor se enfrenta al dibujo del paisaje. Mackintosh, en plena madurez, reúne toda la fuerza y personalidad adquiridas tras la intensa práctica arquitectónica, experimentando otros lenguajes gráficos en sus nuevos intereses. El acercamiento a la naturaleza ha ido creciendo con la misma intensidad que ha ido disminuyendo el interés por la arquitectura en su vida.

De Jeanneret a Le Corbusier: hacia el amplio horizonte. Estudiarlos cronológicamente y bajo una atenta mirada los dibujos de viaje de Le Corbusier muestran un aumento paulatino del marco en el que el autor fija su interés. Posición y encuadre, compañeros inseparables en el viaje, irán variando y reajustando continuamente según el destino.

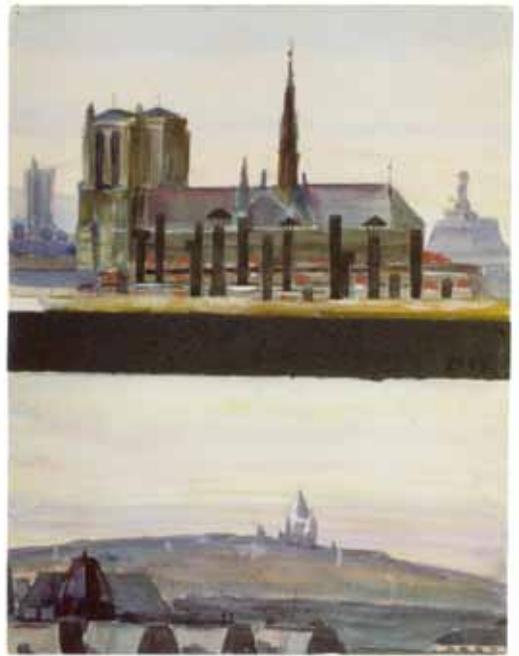
Charles-Édouard Jeanneret
c. 20 septiembre 1907 Florencia

Iglesia *Orsanmichele*
Acuarela y lápiz sobre papel (25,2 x 34,5 cm)

Batisterio
Acuarela y pluma sobre cartulina gris (35,0 x 25,0 cm)

Al emprender su primer viaje a Italia en el año 1907⁵, el joven Charles-Édouard Jeanneret porta en su equipaje dos libros “*Mornings in Florence*” de John Ruskin y “*Voyage en Italie*” de Hippolyte Taine, además de las entonces habituales guías de viaje *Baedeker*. No es de extrañar, pues, que tanto la elección del itinerario a seguir como las anotaciones de sus cuadernos estuvieran estrechamente relacionados con dichas publicaciones. Los dibujos realizados durante el viaje a Italia, cuyo itinerario había sido sugerido y supervisado por su maestro Charles L. *Epplatenier*, traen al recuerdo los contenidos en los cuadernos italianos de John Ruskin, cuyas anotaciones y apuntes gráficos debieron de estar muy presentes durante el recorrido de Jeanneret por la Toscana. La elección de situarse cerca del modelo le permite tomar apuntes rigurosos y precisos, de apariencia similar a los dibujos de los cuadernos y acuarelas realizados por Ruskin entre los años 1840 y 1850. En los cerrados encuadres Jeanneret recoge detalles arquitectónicos de los edificios visitados en los que, necesariamente, ha tenido

5. MOOS, S. 2011, «Voyages en zigzag» en *Voyage d'Orient 1910-1911* Éditions de La Villette, París, p. 106



Charles-Édouard Jeanneret
1908 París
Acuarela sobre papel (20,5 x 25,5 cm)

1908-09 París (perfil cercano y perfil lejano)
Gouache sobre papel (28,9 x 22,5 cm)

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret)
1903 Bretaña
Lápiz sobre papel (25,0 x 32,8 cm)

1911 Roma
Croquis del Vaticano y Belvedere
Lápiz sobre papel (10,0 x 17,0 cm)

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret)
1962 París
"Salut Paris" Vista panorámica desde la Torre Eiffel
Carnet S67
Tinta sobre papel (11,0 x 36,5 cm)

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret)
1911 Estambul
Tinta y aguada sobre papel de color (9,00 x 30,0 cm)

que situarse a pie de calle para dibujar en el exterior y adentrarse en los edificios para estudiar el interior. La cercanía de su situación frente al modelo obliga a dibujar perspectivas de fugas forzadas que alterna con dibujos en alzado para completar la rigurosa descripción gráfica del modelo arquitectónico elegido.

Sólo un año después, en 1908, las acuarelas de París reflejan la rápida pérdida del interés de Charles- Édouard Jeanneret por el detalle. En la distancia puede apreciar mejor la integración de la arquitectura en el entorno. Para lograrlo se aleja aumentando la distancia de observación y elevando el punto de vista -ya no es necesario dibujar desde la calle- y así ojea la ciudad de París desde las cubiertas. Poco a poco se van desdibujando los tejados de los primeros planos para fijarse en el perfil de la ciudad que reclama poderosamente su atención. El horizonte aparece con fuerza en las acuarelas de París para convertirse en una de las constantes gráficas habituales en sus apuntes de viaje.

La línea del horizonte en el dibujo de viaje va a experimentar cambios paulatinos. Entre el tímido apunte de Bretaña del año 1903 y el estudio del perfil de París de los años sesenta, Le Corbusier ha ido distanciando gradualmente su posición frente al modelo hasta situarse casi en el infinito para estudiar y poder sintetizar la gran urbe parisina. El cambio ha sido lento, se ha producido a lo largo de los casi cincuenta años transcurridos entre ambos dibujos. Las primeras muestras del interés de Le Corbusier por el perfil de la ciudad aparecen ya en los cuadernos del viaje a Oriente del año 1911. Primero en Estambul y más tarde en Roma, Le Corbusier fija el recorte contra el cielo del perfil de ambas ciudades desdeñando cuanto sucede en los primeros planos. El enigmático perfil de un sombrío Estambul al atardecer se plasma en un dibujo de dominante formato horizontal acentuado por la única línea trazada en el papel manchado por la tinta aguada. Siendo más liviano el dibujo del perfil del Vaticano y del Belvedere de Roma, no lo es la relevancia del horizonte enfatizado por la superposición de múltiples trazos paralelos de grafito.

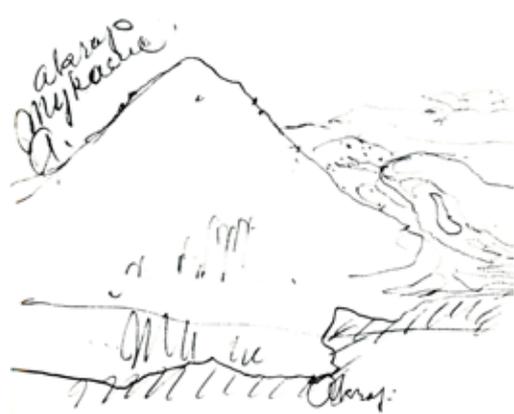
Hacia el primer tercio de los años treinta, fruto de sus viajes por el Norte de África, aparecen dibujos en sus cuadernos que han sido realizados durante las travesías del arquitecto. A bordo del barco que le traslada desde el continente europeo al africano, Le Corbusier esboza un perfil montañoso apoyado en la línea horizontal del plano del agua. En algún dibujo informa, además, sobre su propia posición al incluir en él la embarcación en la que navega. En otros, son las demás



Calatoneo Sopano 571



P.



Alvaro Mykashie

Alvaro Mykashie

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret)

Agosto 1931

Vista de los islotes de *Frioul* desde el barco que parte de Marsella

Cuaderno Norte de África p. 28

Grafito y color sobre papel (20,0 x 27,5 cm)

Marzo 1933

Vista de los islotes de *Frioul* desde el barco que llega a Marsella

Cuaderno Norte de África p. 42

Grafito y color sobre papel (17,0 x 23,5 cm)

1951 La tierra, el Mt Blanc, el avión

Grafito y color sobre papel (21,6 x 34,3 cm)

1933 Islas *Frioul*

Marsella desde *Notre-Dame de la Garde*

Cuaderno Norte de África (marzo 1933) p. 44

Grafito y color sobre papel (17,0 x 23,5 cm)

17 de octubre 1954

Vista de Grecia en el vuelo de Bombay a París

Grafito y color sobre papel (11,0 x 18,0 cm)

Marzo 1933

Vista de *Ghardaïa* desde el avión

Cuaderno Norte de África p. 32

Grafito y color sobre papel (17,0 x 23,5 cm)

Marzo 1933

Vista de *Beni Isguen* desde el avión

Cuaderno Norte de África p. 33

Grafito y color sobre papel (17,0 x 23,5 cm)

18 de marzo 1933

Vista de Argelia durante el vuelo en el aeroplano de Louis Durafour.

Grafito sobre papel (7,5 x 9,8 cm)

Alvar Aalto

1951 Calatorao

Grafito sobre papel

1953 Atenas

Gradas del Teatro *Dionysos*

Grafito sobre papel

1953 Olimpia

Bloque de piedra

Grafito sobre papel

1953 Olimpia

Cimentación

Grafito sobre papel

1953 Micenas

Acrópolis

Grafito sobre papel

6. SCHILDT, G. 1991, "The Travels of Alvar Aalto. Notebook sketches", *Lotus International*, Nueva York, no. 68, pp. 35-47

embarcaciones que navegan por el mismo mar junto a la suya las que acotan la distancia. Le Corbusier ha trasladado a los planos medio y lejano su mirada, desapareciendo casi por completo cuanto acontece en su entorno más cercano.

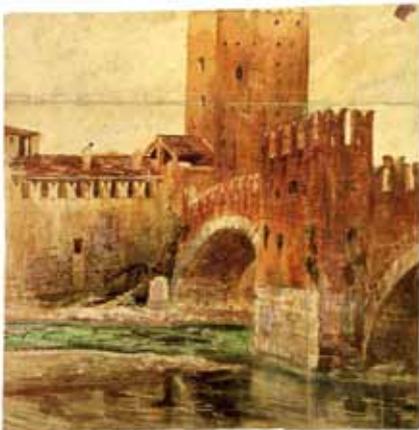
El territorio que desea abarcar Le Corbusier seguirá creciendo y nuevamente sus dibujos así lo manifiestan. Las vistas se elevan casi hasta el infinito al tomar apuntes desde el aeroplano en el que se desplaza. Ha desaparecido cualquier vestigio que pueda aportar información sobre la escala. Y cuando la representación en perspectiva ya no es suficiente para la narración, Le Corbusier recurre al dibujo territorial plano elevando hasta el infinito, ahora sí, el punto de vista para lograr de esta forma abarcar la mayor dimensión imaginable bajo su mirada. La brevedad del momento le obliga a ejecutar apuntes a gran velocidad lo que da lugar a dibujos extremadamente sintéticos, característicos en la personal grafía de Le Corbusier.

Entornar la vista para mirar el paisaje, Alvar Aalto. Los dibujos de viaje realizados por Aalto durante los años veinte muestran coloristas paisajes de un autor más cercano a los intereses artísticos de la pintura que a los de la arquitectura. A medida que pasa el tiempo, el interés inicial por la pintura irá dejando paso al de la arquitectura. Pese a ello, Aalto continuará pintando a lo largo de toda su vida.

When already advanced in years he forcefully asserted that, in contrast to his colleague Le Corbusier, painting was not an independent branch of his activity.

(...)On the contrary he observes the details that might enrich his own plastic themes: an abstract shape marked out by the rays of the sun or the effect of a whitewashed wall in a barren rocky landscape.⁶

En realidad son los dibujos de viaje los que se han transformado, ya que Aalto emplea la mirada del arquitecto en los apuntes de viaje y la del pintor en su taller. En cualquier caso a pesar de la evolución del interés resulta reconocible en sus apuntes la relación entre autor y modelo. La alejada posición de Aalto frente a él es evidente en los dibujos de paisajes y no lo es tanto en los dibujos cercanos, en los que precisa una observación más atenta, con idéntica actitud en ambos tipos. Así como en los dibujos de encuadres amplios Aalto introduce la escala mediante la distancia, en los dibujos cercanos desaparece el concepto de la escala al asignar al detalle la dimensión del paisaje. Esa actitud es visible tanto en los dibujos de fragmentos arquitectónicos



como en las amplias perspectivas realizadas en Grecia o el recorrido por la geografía española, en los que Aalto se emplea de igual manera.

Louis I. Kahn
1928 Inglaterra
Patio gótico.
Acuarela, lápiz y tinta en papel de color marrón (45,8 x 30,2 cm)

1928 Warwick
Torre de César, Castillo de Warwick.
Grafito sobre papel (53,3 x 38,4 cm)

1929 Verona
Puente de *Castelvecchio*.
Acuarela sobre papel (31,7 x 31,7 cm)

1929 Verona
Puente de *Castelvecchio*.
Grafito, carboncillo y barra de pastel de color blanco sobre papel (28,6 x 39,4 cm)

1928 Piacenza
Patio del *Palazzo Gótico*.
Lápiz, grafito y tinta sobre papel (31,1 x 22,2 cm)

Louis I. Kahn, la mirada de frente. Tras dejar en mayo de 1928 la oficina de William H. Lee en Filadelfia, Louis Isadore Kahn emprende un largo viaje de un año de duración por el viejo continente. Aunque gran parte del itinerario de viaje reproduce el recorrido clásico del *Grand Tour* tradicional, los primeros meses del periplo se apartan del circuito para iniciar una ruta separada por el Norte de Europa. El motivo era conocer y reconocer su lugar de procedencia en Letonia, país del que había partido con su familia a la edad de seis años. Desde el desembarco en el continente europeo –llega al puerto de Plymouth el 3 de mayo de 1928– hasta su entrada en Italia, el 4 de octubre de ese mismo año, Kahn dedicará cinco meses a viajar por Inglaterra, Bélgica, Alemania, Dinamarca, Finlandia, Estonia y Lituania, desde donde descenderá atravesando Alemania y Austria antes de entrar en Italia. Sólo se conocen seis de los dibujos que realizó durante los cinco meses pasados en el Norte de Europa. Comparados con los setenta y cinco dibujos conocidos y ejecutados durante los cinco meses en los que el autor visita Italia, se deduce que el interés por dibujar durante el viaje se concentra intensamente en la estancia de Italia. Existe un gran contraste entre los cinco primeros dibujos y los setenta y cinco restantes. De los seis primeros, tres de ellos fueron realizados en Inglaterra y dos en particular muestran espléndidas y elaboradas vistas de fortalezas medievales que muestran la preocupación de Kahn por el encuadre, el punto de vista o la descripción de los detalles, fruto de la formación clásica recibida durante su juventud.

Aún bajo la influencia de la tradición se pueden encontrar características similares en los primeros dibujos del autor en su llegada a Italia, concretamente nos referimos a los realizados en las ciudades de Milán, Verona o Piacenza. Al llegar a Piacenza, y sin haber dejado el norte de Italia aún, se produce un cambio de estrategia gráfica a partir del apunte realizado en el *Cortile del Palazzo Comunale*. En este dibujo el detalle empieza a perder su relieve pasando desapercibido bajo una intensa mancha sombreada. Los diferentes planos contrastados por luces y sombras crean una profundidad propia de las bambalinas teatrales mediante la sucesión de planos paralelos que juegan con el claroscuro. Ya en Venecia, Kahn retoma la mancha oscura al extender un intenso sombreado sobre prácticamente la totalidad de la fachada



Louis I. Kahn

1928 Venecia

Piazzeta y San Giorgio Maggiore (arriba) y Basílica de

San Marcos desde la *Piazzeta* (abajo)

Acuarela y grafito sobre papel de croquis (26,0 x 20,9 cm)

1928 Venecia

Cúpulas de la Basílica de San Marcos

Acuarela sobre papel (22,9 x 27,6 cm)

1950 Pisa

Piazza del Duomo

Grafito sobre papel, con anotaciones a color (20,3 x 28,6 cm)

1929 Venecia

Santa María della Salute

Acuarela sobre papel

de la Basílica de San Marcos. Idéntico proceder se observa en las cúpulas recortadas contra el cielo en los dibujos de las Basílicas de San Marcos y de *Santa María della Salute*. Kahn ha reducido el tamaño del papel y ha aumentado la distancia entre él y su modelo. La pérdida del relieve propicia un dibujo de representación plana, facilitando la transición del uso de la perspectiva de encuadre clásico a un dibujo frontal que fija la atención en los alzados. Los dibujos de la etapa central italiana, coincidentes con su paso por las ciudades de Florencia, *San Gimignano*, Asís y Roma recogen el evidente cambio. Ejemplo de ello se puede observar en la delicada acuarela de la *Piazza della Cisterna* en *San Gimignano*, donde los distintos matices de sienas ayudan en la composición de las fachadas planas de las diferentes torres en la plaza.

Una nueva variable va a aparecer en esta etapa del viaje. En los jardines de la *Villa Borghese* de Roma Kahn realiza una acuarela en la que un árbol que ocupa la parte central del papel se convierte en el único protagonista del dibujo, ya que el difuso entorno tan solo parece actuar de comparsa del tema central. Este dibujo será el que inicie una larga serie en los que el autor centra su atención en un solo objeto. En ellos Kahn parece retar a cuanto se enfrenta a su mirada. Delante del modelo, sin dobleces ni matices recoge con franqueza para trasladar al papel, árboles y montañas, cúpulas y torres, edificios y ruinas. Todos ellos se convierten en protagonistas indiscutibles de un lienzo en blanco sobre el que verter el lado más atractivo. Louis Kahn se siente seguro dibujando de frente, reduciendo así los engaños de la vista que son susceptibles de traicionar la mirada. Frente a las incómodas perspectivas que encierran en su construcción apariencias incontroladas, Kahn se decanta por el dibujo de representación plana. No resulta extraño descubrir en un posterior viaje por Italia en el año 1951 un rápido apunte en perspectiva de la *Piazza del Duomo* en Pisa donde se pone de manifiesto el engorro que supone a su autor la construcción de una perspectiva, poco habitual ya en la mayor parte de sus dibujos.

Kahn se mantendrá hasta el final prácticamente inflexible en esta posición, en la que no se despegaba del plano frontal. Sin separarse del modelo mantiene invariable la distancia con él: cercana, pero no suficiente como para apreciar el detalle; lejana, pero no tanto, como para situarlo en su contexto. Desinteresado por la profundidad espacial, desdeña el horizonte para dibujar la arquitectura y la naturaleza como objetos inertes compuestos entre sí como si de un bodegón pictórico se tratara. Concentra en el modelo un interés de tal intensidad que

Louis I. Kahn

1929 *San Gimignano*

Torres

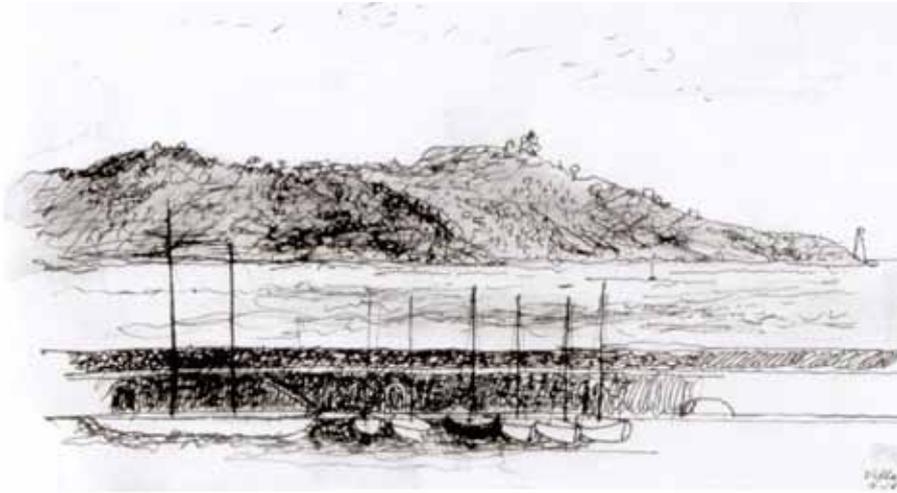
Acuarela y lápiz de color rojo sobre papel

(30,8 x 23,5 cm)

1929 Roma

Jardines de la *Villa Borghese*

Acuarela sobre papel (36,2 x 27,9 cm)



Arne Jacobsen
9 de noviembre 1928 Nápoles
Acuarela sobre papel

4-18 abril 1965 *Villefranche*
Grafito sobre papel

1962 Nápoles
Tinta sobre papel

siente la necesidad de aislarlos y separarlos, quizás para hacerlos suyos y evitar cualquier distracción pasajera. Esta proceder repetido constantemente en sus apuntes se mantendrá invariable a lo largo de su vida. Sin distracción, sin contemplaciones, como si cada uno de ellos fuese el único o el último de los dibujos por trazar. No existe continuidad entre ellos salvo, circunstancialmente, la debida al grafismo empleado en cada etapa. Cada dibujo es guardián de un modelo, solo uno, separado y solitario en consonancia con el carácter del autor. Él mismo lo reconoce en el año 1931 cuando afirma que dibujar conduce a “*entender el carácter intrínseco y mostrar respeto por la individualidad que subyace incluso en las cosas que en principio no parecían crear sensación alguna en nuestro interior*”.⁷

Dibujos dispersos de Jacobsen, miradas dispersas de Graves, dispersión en la mirada de Miralles. La dispersión será la encargada de enlazar a estos tres diferentes autores a través de sus dibujos. Es necesario aclarar que el término *dispersión* obedece a diferentes razones en cada uno de ellos. Al estudiar los dibujos de Arne Jacobsen nos encontramos con la dificultad de obtener datos sobre ellos –fechas y lugares fundamentalmente- lo que hace complicado establecer miradas transversales a través de ellos. Así lo explica Solaguren-Beascoa tras largos años de búsqueda, localización y estudio de su obra:

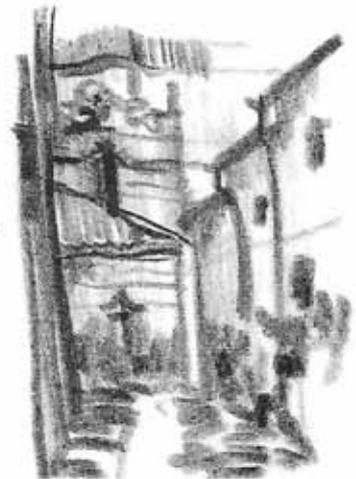
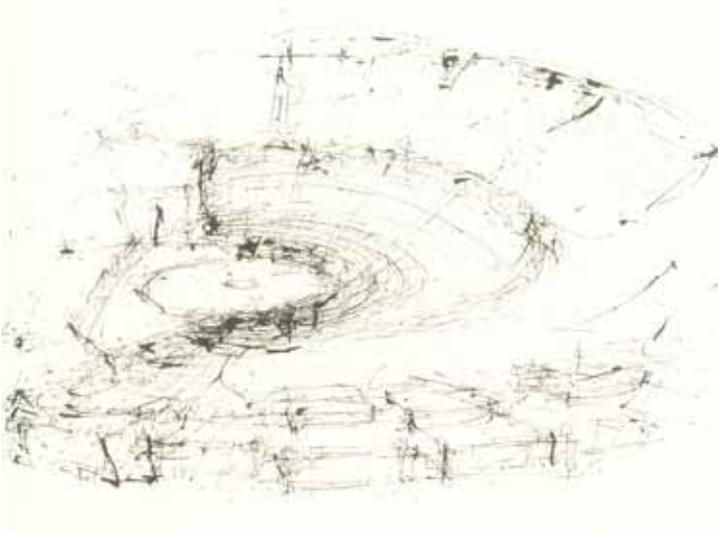
Son dibujos variados con temáticas e intereses diversos. Su valor no es tanto científico como testimonial. Tratan de una diversidad de temas y lugares de los que, en la mayoría de ellos, se desconoce su emplazamiento (...) La dispersión de los dibujos y las acuarelas fue similar, especialmente las acuarelas, pues Jacobsen solía regalarlas a sus familiares y a sus más íntimos colaboradores.⁸

Al margen de la dispersión Jacobsen –que era un gran aficionado al dibujo- sentía interés por temas tan variados que continuamente ejercitaba el ajuste preciso de la distancia adecuada entre él y su modelo. Esta *gimnasia* junto a la excelente preparación para el dibujo le permite manejar con maestría tanto la distancia como el encuadre, sabiendo acercar o alejar la mirada cuando el motivo así lo requiere.

Durante los meses pasados en Roma Michael Graves dibujó con profusión en la calle, en la ciudad y en el paisaje. La ingente cantidad de dibujos realizados puede obedecer a muchas razones, pero de entre ellas destacamos dos en particular: la primera viene motivada por la

7. [KHAN, Louis. *Value and Aim*. 1931]. *Apud* JOHNSON, E.J. “*The drawings of 1928-29*” en *Drawn from the source*, 1996, Williams College Museum of Art, Massachusetts, p. 35

8. SOLAGUREN-BEASCOA, F. 2002, “*Arne Jacobsen, justificación*” en *Arne Jacobsen: dibujos, 1958-1965 [colección Arquítemas num. 10]*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, p. 7



Michael Graves

(S.f.) Atenas
Tinta sobre papel

Octubre 1961 Roma
Foros Imperiales.
Lápiz y tinta aguada sobre papel

1961 Barcelona
Sagrada Familia
Tinta sobre papel

1961 Roma
Sant' Anastasia y Domus Augustana
Tinta y gouache sobre papel

limitación del tiempo de disfrute en la Academia de Roma y la segunda guarda relación directa con su juventud, cargada de la vehemencia propia de quien en poco tiempo de todo y de todos desea aprender. Graves, que dibujará sin descanso, tanto en Roma como durante sus desplazamientos, maneja todo tipo de técnicas, formatos y soportes, demostrando en sus apuntes el intenso deseo por aprender. Sus dibujos, que ensayan las múltiples aproximaciones posibles a un mismo modelo, requieren de un plazo de tiempo mayor al empleado, sin lograr por tanto consolidar una personalidad gráfica propia. Son muchas las series realizadas por Graves, sin embargo son escasas las conclusiones, ya que como él mismo explica “*rather than searching for a single manner of drawing, I experimented with multiple methods that I thought might express the architecture*”⁹. Encontramos en sus apuntes diferentes acercamientos que varían en función del modelo y que de, alguna forma, impiden establecer un argumento que enlace con las miradas dispersas de los otros.

La dispersión en la mirada de Miralles obedece a otras razones, diferentes a las de Graves o Jacobsen. A diferencia de Graves, en los dibujos seleccionados de Miralles -que fueron realizados igualmente durante su juventud- observamos que sí existe un deseo de profundizar en el tema que le ocupa ya que llega a realizar múltiples vistas de un único enclave del que ni siquiera necesita la observación directa para dibujar pues todos los apuntes se han realizado desde el recuerdo. Los dibujos de juventud de Miralles expresan el carácter de una persona reflexiva, de carácter tímido e introvertido. La dispersión se produce más en nosotros, dada la dificultad que entraña acercarse a su mirada, sin tener la seguridad de acertar en el análisis.

Enric Miralles

1975 Ciudad Castellana. Colección particular

Fragmento. Tinta sobre papel (16,5 x 11,0 cm)

Fragmento. Tinta sobre papel (7,6 x 5,0 cm)

Fragmento. Barra de grafito (8,0 x 6,0 cm)

9. GRAVES, M. 2005, “Foreword” en *Michael Graves: Images of a Grand Tour*, Ed. C. JACOBSON, Princeton Architectural Press, New York, p. IX

10. TRILLO DE LEYVA, J. L. 2012, “Fragmentación” en *La palabra y el dibujo*, Ed. R. SÁNCHEZ LAMPREAVE, s.l., p. 83

11. GREGOTTI, V. 2003, “El otro” en Álvaro Siza: Imaginar la evidencia ABADA, Madrid, pp. 5-8

Álvaro Siza, dibujando desde dentro del modelo. “*Álvaro Siza se comporta como el vagabundo que al ocupar el edificio elige el mejor de los rincones y desde allí comienza a tejer una compleja urdimbre de relaciones hasta envolver todo para su regalo*”¹⁰. Porque sus dibujos son los obsequios de quien disfruta con su confección, generosos ofrecimientos realizados con su “*peculiar caligrafía*”¹¹. Álvaro Siza que acostumbra a dibujar sentado dispone su cuaderno de dibujo en precario equilibrio sobre sus piernas cruzadas y en primaverales veladores sorteando con elegancia tazas y platillos de café. Las manos sobre el cuaderno, apoyado en la mesa o en las piernas se convierten en la sólida base del apunte, contrarrestando así su trazo inestable. El conjunto de todos ellos di-



Álvaro Siza
1986 Salzburgo
Tinta sobre papel

(S.f, s.l.)
Tinta sobre papel

Álvaro Siza
S.f. Versalles
Tinta sobre papel

1988 Alcoy
Tinta sobre papel

1981 Berlín
Casa Ulli Böhme
Tinta sobre papel

1980 Roma
Panteón
Tinta sobre papel

Álvaro Siza
Septiembre 1980 Ciudad del Vaticano
Plaza de San Pedro
Tinta sobre papel
Cuaderno 66

1999 Ceuta
Muralla Portuguesa
Tinta sobre papel

bujados como protagonistas del papel contribuyen a crear el personal y difícilmente imitable estilo del autor.

Álvaro Siza forma parte del entorno representado: su figura o parte de ella en el dibujo así lo indica. La necesidad de establecer un vínculo con el contexto le lleva a elegir una posición cercana, adecuada para observar, para disfrutar y para dibujar. Cuando Siza se introduce en el dibujo multiplica por dos la mirada, la propia y la ajena, lo que le permite ver a la vez a través de la mirada del observador y de la suya propia permaneciendo de este modo simultáneamente dentro y fuera del dibujo. A pesar de la extraordinaria complejidad de esta operación, Siza repite insistentemente su presencia en una gran parte de sus apuntes, dejando imaginar al interlocutor que el dibujo, su dibujo, está a su alcance. Nada más lejos de la realidad.

Existen, además, otras multiplicidades en los apuntes. Al observar la parte del cuerpo de Siza en el dibujo comprobamos que no siempre es la misma, aunque sí se repite como rasgo común la mano que dibuja sobre el cuaderno. Es aún más evidente cuando, además de la diestra, incluye su mano izquierda que, a veces, sostiene un cigarrillo y otras le ayuda a sujetar el cuaderno. Aún puede incrementar su presencia al incorporar en el dibujo parte de las piernas que soportan el cuaderno, rematadas con zapatos cuando se encuentra dibujando al exterior o apoyando un pie desnudo en el suelo de una habitación. La desnudez del pie, recientemente descalzado, da cuenta de la inmediatez del acto al término de una jornada en la que sin tan siquiera haber deshecho el equipaje se deleita dibujando desde el interior de su habitación.

Los apuntes en los que Siza se incluye informan de la distancia entre su figura y el modelo, del momento en que dibuja o de aquél en que descansa. Así, sentado delante de la Basílica de San Pedro, con un cigarrillo a medias, el dibujo de Siza invita a ver a través de sus ojos al permitir al observador colocarse en su lugar. La dimensión de esa distancia es recurrente en los apuntes de Siza, e incluso cuando la supera, como en el apunte de la Muralla Portuguesa de Ceuta, necesita de su incorporación en el dibujo para relatar el alejamiento. El mayor grado de sofisticación logrado aparece en aquellos apuntes en los que, elevando la vista, se dibuja a sí mismo por encima de su propia cabeza, multiplicando nuevamente la mirada, esta vez triple, al observar por encima de él, desde él y frente a él. En un único dibujo Álvaro Siza es capaz de dibujar en planta, alzado y perspectiva con una sen-



Álvaro Siza

Diciembre 1988 Versalles
Cuaderno 265
Tinta sobre papel

1982 Argentina
Autorretrato
Tinta sobre papel

1981 Vevey
Casa de la Señora Jeanneret
Tinta sobre papel

1980 Roma
Puente de Sant'Angelo
Tinta sobre papel

1980 Roma
Plaza Navona 1
Plaza Navona 2
Plaza Navona 3
Tinta sobre papel

cillez tal que conduce a pensar que todo ello sucede de forma natural. Por último y cuando resultaba impensable añadir mayor complejidad a la multiplicidad aparece un recuadro en el dibujo que enmarca la cabeza sobre sus hombros, las manos y el lápiz, aclarando que son ellos, y sólo ellos, los fragmentos de su persona que forman parte del apunte.

En alguna ocasión Siza experimenta el deseo de dibujar incluso antes de llegar a tomar asiento¹², es entonces cuando los dibujos se aligeran y agilizan. De pie, y acortando distancias, su mirada es aún más sagaz ya que breve será el tiempo para trazar. En la serie de apuntes que realiza en la *Piazza Navona* de Roma un rápido observador verá múltiples dibujos. Un estudio más reposado permite comprender que, todos ellos forman parte de un único dibujo que parece haber traspasado los límites del papel saltando de hoja en hoja para completar y reunir, en uno solo, las fugaces impresiones del lugar.

Simultáneamente o no, <<al lado>> surge otro dibujo. Dibujo de placer, de ausencia, de reposo, que se cruza con el otro, pues de nada nos enajenamos totalmente. Uno y otro pueden surgir en la misma hoja del papel, extraños, aparentemente, relacionados, voluntaria e involuntariamente.¹³

Con un dibujo más caligráfico que nunca la mano de Siza parece que escribe al describir rodeado de gente en la *Piazza Navona* y con trazo mínimo en la Basílica de San Pedro del Vaticano. El hilo conductor entre sus apuntes se entreteje con la presencia de personas en los primeros planos de la *Piazza Navona* con los fragmentos de los ángeles de Bernini en el *Ponte Sant'Angelo* en el recorrido hacia la Basílica. Siza acentúa su posición, esta vez sin su presencia, situando en los primeros planos personas vivaces o ángeles de piedra.

A través del dibujo se percibe el sentido general del ambiente. No es una casualidad, entonces, que en muchos dibujos, y alguien me ha hecho ver esto, yo incorpore a las personas. Estoy dibujando el perfil de esa ciudad y hay personas que pasan, aparecen... Esto me ayuda un poco a entender el espíritu de la ciudad(...). Y por eso dibujo mucho, exactamente por el placer que se siente en el momento maravilloso en el que se llega y se ve una ciudad maravillosa, nueva. Se trata, por lo tanto, de un impulso irreprimible, con el objetivo de captar cualquier cosa de ese lugar.¹⁴

Cuando llega el momento de apartar la mirada y fijarla a media distancia, es la visión cercana la que desaparece. Al detenerse en el horizonte, Siza reserva el inmenso vacío entre él y su modelo dejando un espacio en blanco en las bandas superior e inferior del papel que

12. SIZA, Á [2004]2014 "Álvaro Siza" en Álvaro Siza: textos, Ed. C. CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid, p. 330. "*Los ojos y la columna vertebral me acompañan constantemente. Son unos enemigos inevitablemente fieles*".

13. SIZA, Á [2011]2014, "Dibujos- Exposición Japón" en Álvaro Siza: textos, Ed. C. CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid, p. 288

14. SIZA, Á 2012, "Entrevista" en Álvaro Siza: *Viajem sem programa*, Eds. R. BETTI y G. RUFFINO, Red Publishing, Bolonia, 12.14''



Álvaro Siza

Septiembre 1984 Gizeh
Pirámides
Tinta sobre papel
Cuaderno 185

Junio 1995 Perú
Chan Chan
Tinta sobre papel
Cuaderno 400

(S.f.)
Santiago de Compostela
Tinta sobre papel

1995 Machu Picchu
Tinta sobre papel

(S.f. y s.l.)
Tinta sobre papel

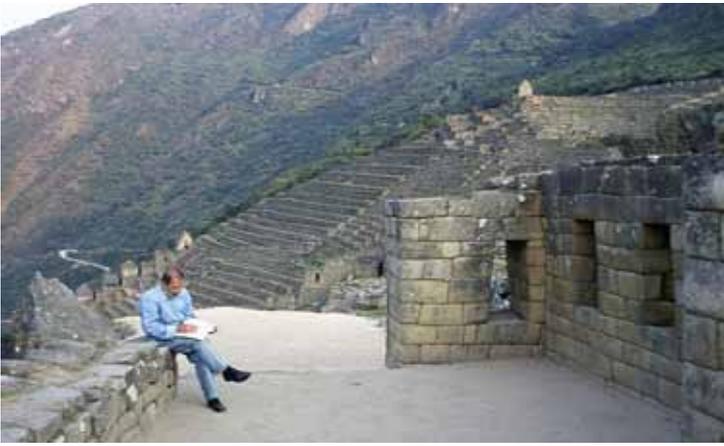
(S.f.)
Évora con ángel
Tinta sobre papel

evitan la distracción de acontecimientos cercanos. De esta forma puede concentrar toda su atención ya que como él mismo comenta “*un dibujo está obligado a captar, con el máximo rigor y en todos los matices, un momento concreto de una imagen fugaz. Y cuanto más se reconozca el carácter fugaz de la realidad, más claro debe ser el dibujo, y más vulnerable cuanto más exacto*”¹⁵. Pertenecen a este grupo de dibujos, entre otros muchos, los realizados en su viaje a Egipto frente a las pirámides de Gizeh, o el apunte del perfil de la ciudad de Santiago de Compostela, probablemente dibujado desde el Monte Gaiás. Idéntico proceder se observa en los apuntes de su viaje a Perú cuando, ante la grandeza del lugar en el poblado andino de Machu Picchu o en la ciudad precolombina de Chan Chan, opta por dibujar con trazo adelgazado solo en la franja central del papel, destinando el cielo y el suelo para, sin *palabras* dibujadas, *hablar* de la distancia.

Por encima de él mismo y ascendiendo a impensable altura, Siza sobrevuela hasta cimas inalcanzables desde donde puede otear el paisaje. Y más arriba aún, a vista de pájaro, hasta donde ya no es posible subir representa cercanas figuras a medio camino entre lo humano y divino que parecen vigilar el mundo protegiéndolo con sus brazos extendidos, como si lo abrazaran para resguardarlo. Entre las escasas anotaciones que Siza suele incorporar a sus dibujos aparece una que expresa ese anhelo por elevarse cuando escribe en la parte inferior “*las manos inchadas*¹⁶ *de Siza le permiten volar sobre Machu Picchu (una idea de Gonzalo)*”. El sugerente dibujo explica cómo sus manos llenas de aire son capaces de tirar de su cuerpo y trasladarlo ingravidamente hasta las elevadas cumbres de Machu Picchu.

15. SIZA, Á [2003]2014, “La mayor parte de mis proyectos” en Álvaro Siza: textos, Ed. C. CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid, p. 314

16. “*inchadas*” (*siz*)



De los cuadernos de Ruskin en Venecia a los cuadernos de Miralles en la India.

Álvaro Siza
1995 Machu Picchu
Templo del Sol

Creo que una de las limitaciones más importante de un dibujante es el tamaño de sus manos. Los dibujos se completan por estaciones, por apoyos del antebrazo que trata de definir con un mínimo de desplazamientos un máximo de datos. No es el formato del papel el que condiciona el tamaño del dibujo, lo que podríamos denominar escala del croquis, sino un aspecto antropométrico, el intervalo de espacio que cubre la mano del dibujante una vez que ha sido apoyada, que ha hecho estación sobre la hoja del cuaderno de apuntes (...) Como en la palabra escrita, la narración no se atiene al tamaño del documento.¹

1. TRILLO DE LEYVA, J.L. 2012, "Fragmentación" en *La palabra y el dibujo*, Ed. R. SÁNCHEZ LAMPREAVE, *s.l.*, p. 85



Existe una respuesta variada en el tipo de soporte físico utilizado por los arquitectos en sus apuntes, siendo dos los grandes grupos: el cuaderno de viaje o el dibujo solitario. La elección de uno u otro depende en gran medida del tamaño del dibujo así como de la técnica empleada. Resulta fácil comprender que dibujos de gran formato se realicen en hojas aisladas y sean los de menor tamaño los que se agrupan en un cuaderno. Pero esta sería una explicación demasiado sencilla ya que debe tenerse en cuenta que los dibujos grandes ofrecen respuestas únicas mientras que, con frecuencia, los de tamaño reducido suelen formar parte de un proceso o estudio seriado y por tanto resulta razonable su ejecución en cuadernos, en los que los dibujos se suceden uno a continuación del otro. Igualmente, conviene recordar que el apunte de viaje no siempre se habrá realizado en condiciones confortables, de lo que se deduce que el soporte debería ayudar en estas circunstancias siendo por ello habitual que los cuadernos tengan cierta rigidez en sus tapas para convertirse en sólidos apoyos para dibujar.

Arne Jacobsen
1930 Ordrupvej, Charlottenlund

En consecuencia, el dibujo que forma parte de un cuaderno y el dibujo realizado individualmente deberán estudiarse de forma diferenciada. Las reflexiones sobre el primer tipo no deberían de realizarse sobre los dibujos aislados. Lo más adecuado sería estudiar el conjunto de los dibujos que forman parte del cuaderno ayudados de cualquier otra información que el autor recabase y decidiera recoger en un emplazamiento concreto, frente a aquellos otros dibujos únicos que en numerosas ocasiones fueron realizados posteriormente a partir de apuntes previos y no, necesariamente, ejecutados en el propio emplazamiento. Resulta evidente, además, que determinadas técnicas de dibujo exigen soportes físicos adecuados y, consecuentemente, tanto la elección del papel como la forma de elaborar el dibujo estarán condicionadas de antemano. Una técnica húmeda requerirá de un soporte horizontal, para lo cual el autor necesitará de un apoyo que favorezca el tiempo imprescindible para el secado. Sin embargo, las técnicas secas podrán impregnarse casi en cualquier tipo de papel, con independencia de sus características particulares o de la calidad del mismo.

A estas consideraciones generales deberían agregarse las particulares y personales de cada autor. Relacionadas con sus gustos y preferencias son las que definitivamente determinan el carácter del dibujo. Estudiaremos tanto el soporte, cuaderno o papel, como el formato y técnica en cada uno de los autores seleccionados, comprobando que la elección es meramente instrumental y depende en gran medida de



las circunstancias y características más bien coyunturales del viaje. Frente a todas ellas, descubriremos que la personalidad del dibujo dependerá con mayor intensidad de la visión particular del autor y de las vivencias experimentadas durante el viaje, que de la materialidad del soporte en sí.

El soporte del dibujo de viaje: el papel. Aalto, Jacobsen y Graves. Entre los autores que nos ocupan encontramos algunos que claramente se decantaron en sus viajes por la ejecución de dibujos en hojas sueltas frente a los que prefirieron bocetar en cuadernos. La elección de uno u otro expresa por sí misma una actitud determinada ante el apunte de viaje, conduciéndonos a reflexionar sobre la relación del autor con el dibujo así como sobre el objetivo perseguido en función del soporte elegido. Resultan coincidentes en la elección del soporte Alvar Aalto, Arne Jacobsen y Michael Graves que acostumbraban a dibujar en hojas sueltas, aunque obedeciendo a diferentes razones. Aalto y Jacobsen no concedían una especial importancia a sus apuntes, tal y como explican Göran Schildt, biógrafo del primero, o Félix Solaguren-Beascoa, estudioso de la obra del segundo. Los apuntes de viaje de Graves, sin embargo, son diferentes de los de Aalto o Jacobsen, ya que fueron realizados en circunstancias particulares, según explica Briam Ambroziak. Como preámbulo al estudio de los dibujos de viaje de Alvar Aalto, afirma Schildt, que los apuntes y notas de viaje de un arquitecto son interesantes tanto desde el punto de vista puramente documental como valiosos por cuanto son capaces de expresar acerca del carácter del autor y sus preferencias. Concretamente, cuando se refiere a los dibujos de viaje de Alvar Aalto aclara la particularidad que les caracteriza.

Alvar Aalto
1921 Riga
Acuarela sobre papel (36,5 x 29,0 cm)

1921 Riga
Acuarela sobre papel (24,5 x 30,0 cm)

Los bocetos de viaje de Alvar Aalto, sin embargo, solo se corresponden parcialmente con estos tipos. De hecho, en ellos uno encuentra la dicotomía entre dos vocaciones, la de la pintura y la de su elección por la carrera arquitectónica, una elección que tomó sólo después de largas deliberaciones. Durante su juventud era el interés pictórico el predominante, y hasta su muerte Aalto continuó pintando al óleo como un hobby.²

Entre las obras de pintura de su juventud y los óleos realizados a lo largo de toda su vida, se posicionan tímidamente sus apuntes de viaje, a los que el propio Aalto resta importancia. *“Para Aalto estos dibujos, como todos aquellos relacionados con sus proyectos de arquitectura, no eran obras de arte que hubiera que conservar, por lo que los dispersaba sin pensar mucho en*

2. SCHILDT, G. 1991, “The Travels of Alvar Aalto. Notebook sketches”, *Lotus International*, Nueva York, no. 68, p. 35

3. SCHILDT, G. 1991. *Op.cit.* p. 36

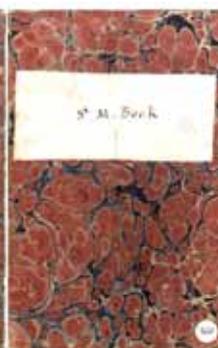
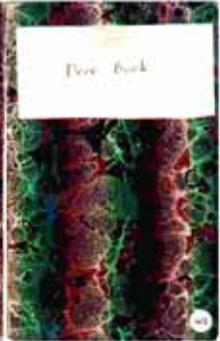


ellos”³. Esta es una de las principales razones por las que no se conservan muchos de sus apuntes de viaje y sí su obra pictórica. Una actitud parecida muestra Arne Jacobsen, sólo que a diferencia de Alvar Aalto acostumbraba a regalar a colaboradores y familiares apuntes y bocetos lo que hace difícil un estudio completo de los mismos. Frente a los apuntes de Alvar Aalto o de Arne Jacobsen situamos los dibujos de Michael Graves. Al igual que los de ellos fueron realizados en hojas sueltas en vez de en los habituales cuadernos de viaje. Los dibujos de Graves no responden estrictamente a los dibujos de viaje característicos de los arquitectos del siglo XX, herederos de la experiencia del *Gran Viaje*. Michael Graves que tiene la oportunidad de pasar una estancia en la Academia Americana de Roma tras finalizar sus estudios de arquitectura aprovecha esta oportunidad para viajar y realizar pequeñas escapadas por espacios breves de tiempo tomando como base Roma para desplazarse a otras localidades europeas. Durante el disfrute de su beca Graves gozará de la compañía de otros estudiantes becados además de la de profesores y tutores que le orientan y ayudan en el desarrollo de su trabajo, diferencia ésta que le distingue en su quehacer frente a los viajes en solitario de Aalto o Jacobsen. Cabe pensar pues que estas particulares circunstancias propicien, a pesar de la influencia directa de sus maestros en su ideario de viaje, que Graves realice dibujos muy diferentes de los de sus antecesores. Sí existen, sin embargo, coincidencias entre Aalto, Jacobsen y Graves en cuanto a la elección de técnicas y formatos de papel: todos ellos las manejan con gran libertad variándolas y ajustándolas para adecuarlas a las circunstancias y emplazamientos durante el viaje.

Habitación de Michael Graves en la Academia Americana en Roma, Estudio n. 9

Álvaro Siza

El soporte del dibujo de viaje: el cuaderno. A diferencia del dibujo que se realiza en hojas sueltas, el cuaderno de viaje permite una velocidad de ejecución diferente en el dibujo. En un cuaderno resulta sencillo trazar y anotar un apunte rápido, incorporar notas y fechas, o realizar dibujos en serie. La secuencia de la información no solo relata el itinerario seguido si no que, además, permite la reconstrucción del viaje en la mayor parte de los casos, no sólo del recorrido, si no también en el tiempo. En los cuadernos conviven dibujos realizados apresuradamente junto a otros en los que se dejó de lado la premura, desvelando cómo se detuvo la mirada de quién dibujó a sabiendas de que probablemente nunca permaneció más de un día, tan sólo unos cuantos minutos quizás para su realización. Si se tiene conocimiento del emplazamiento exacto y se asume cierta abstracción ante los posi-



John Ruskin
1849
Cuaderno "N" (14,6 x 8,8 cm) 166 páginas

Enero 1850
Cuaderno "Bit" (19,2 x 12,2 cm) 162 páginas

Diciembre 1849
Cuaderno "Door" (19,4 x 12,2 cm) 59 páginas

Enero 1850
Cuaderno "Gothic" (19,2 x 12,2 cm) 160 páginas

Noviembre y diciembre 1849
Cuaderno "House 1" (19,5 x 12,2 cm) 140 páginas

Noviembre y diciembre 1849
Cuaderno "House 2" (19,2 x 12,2 cm) 120 páginas

Diciembre 1849
Cuaderno "Palace" (19,4 x 12,00 cm) 120 páginas

Febrero 1850
Cuaderno "St. M" (19,2 x 12,2 cm) 204 páginas

Marzo y abril 1850
Cuaderno "Verona" (18,5 x 10,0 cm) 188 páginas

bles cambios producidos por el paso del tiempo será posible estudiar la capacidad de síntesis del autor en el lugar así como analizar la selección de la información que discriminó y la que decidió incorporar al dibujo. Despiertan nuestro interés tanto las presencias como las ausencias de los objetos y sujetos desdeñados en sus apuntes, siendo capaces unos y otros de perfilar ante nuestra mirada el interés del autor.

Si nos detenemos a observar los tipos de cuadernos empleados en el viaje comprobamos que gran parte de ellos reúnen características similares. De formato menudo o mediano y considerando que el propio cuaderno puede servir de soporte para dibujar, resulta que casi todos disponen de tapas de cierta rigidez aunque excepcionalmente encontremos algún autor que se decanta por el empleo de cuadernos flexibles, como es el caso de Álvaro Siza, o de algún cuaderno aislado como el empleado por Louis Kahn en *Carcassonne*. Con regularidad utilizan cuadernos de tapas duras John Ruskin –conocidos son los cuadernos de Venecia-, Erik Gunnar Asplund en su viaje por Italia, Charles Rennie Mackintosh y Le Corbusier que los emplean de forma continuada a lo largo de sus vidas, y Elías Torres y Enric Miralles⁴, en su particular viaje realizado por ambos a la India.

John Ruskin, el precursor. Los cuadernos de Venecia. Empezando por los más antiguos entre los autores seleccionados, se encuentran los cuadernos venecianos de John Ruskin de finales del siglo XIX, que se convirtieron en referente inequívoco para los arquitectos que posteriormente emprendieron viaje a Italia a comienzos del siglo XX. Existen un total de once cuadernos que han sido digitalizados por la Universidad de Lancaster⁵ y que se encuentran localizados en diferentes pinacotecas⁶, la mayor parte en el Reino Unido, salvo una localización en Estados Unidos. Todos se realizaron entre el mes de octubre del año 1849 y abril de 1850, durante el viaje que John Ruskin hizo a Venecia en compañía de su esposa Effie. Un vistazo general sobre sus cuadernos muestra que la principal preocupación de Ruskin estaba claramente ligada a las formas arquitectónicas y no tanto a la historia de Venecia.

Los cuadernos "M", "M2" y "N" son básicamente cuadernos de notas. Los tres cuadernos tienen tapa dura, guardando parecido formato el "M" y el "M2" -23,1 x 18,5 centímetros y 23 x 19,2 cen-

4. Los cuadernos de Enric Miralles realizados durante su viaje a la India merecerán una atención especial en el Cap. VII dedicado al estudio de la tradición y lo vernáculo.

5. Versión digitalizada accesible en la Universidad de Lancaster. <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/>

6. El Cuaderno "M2" se encuentra en *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale* en Estados Unidos. Los cuadernos de notas "M" y "N" así como "Bit Book", "Door Book", "Gothic Book", "Housebook 1", "Housebook 2", "Palace Book" y "St.M. Book", en la *Ruskin Library* de la Universidad de Lancaster en Reino Unido. "Verona Book" pertenece al *Ruskin Museum* de Coniston, en Reino Unido.

7. Durante algún tiempo el cuaderno "N" fue denominado por el propio Ruskin "French Book".

John Ruskin

1849.

Cuaderno "M" (23,0 x 19,2 cm) 224 páginas

P. (sin número) 7 de octubre Dijon, Jornada otoñal
Grafito sobre papel

P. 32 Palacio Ducal, galería elevada
Grafito sobre papel

John Ruskin

1849

Cuaderno "M2" (23,0 x 19,2 cm)

202 páginas + 34 páginas volteadas

P. 86 (con llamada a la p. 48 del cuaderno "Palace")
Grafito sobre papel

P. 29/ 201 (páginas derecha e izquierda volteadas)
Grafito sobre papel

P. 184
Grafito sobre papel

P. 188 (páginas derecha e izquierda volteadas)
Grafito sobre papel

John Ruskin

1849

Cuaderno "N" (14,6 x 8,8 cm) 82 páginas

P. 7
Grafito y tinta aguada sobre papel

P. 20
Grafito y tinta aguada sobre papel

P. 31
Grafito y tinta aguada sobre papel

P. 33
Grafito y tinta aguada sobre papel

P. 40
Grafito y tinta aguada sobre papel

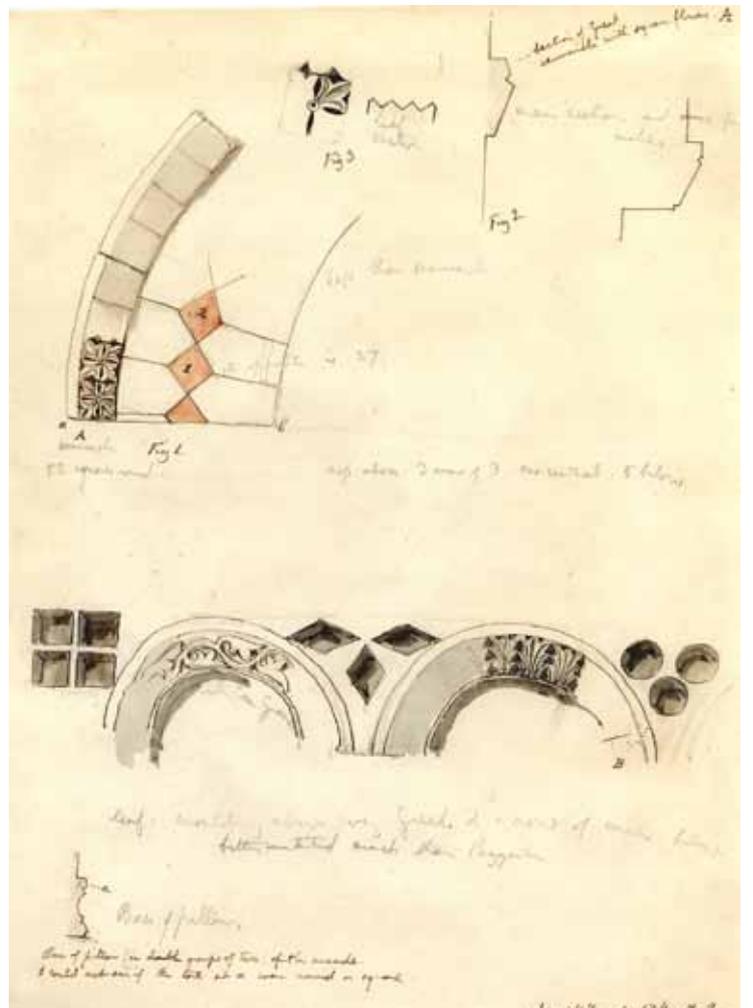
P. 41
Grafito y tinta aguada sobre papel

tímetros respectivamente- siendo el cuaderno "N"⁷⁷ –con tan solo 14,6 x 8,8 centímetros- el menor de los tres. Los restantes cuadernos "Bil", "Door", "Gothic", "Housebook 1", "Housebook 2", "Palace", "St M" y "Verona" son cuadernos de apuntes gráficos y la razón de sus nombres obedece a los temas contenidos en su interior -cuaderno de esquemas, de puertas, gótico, de casas, de palacios, de San Marcos o de Verona-. La encuadernación se compone de tapas de cartón revestidas con papeles marmóreos jaspeados o de aguas de colores diversos, con guardas de papel color crema rayado en color verde en su interior. Tienen tamaños similares de aproximadamente diecinueve centímetros de alto y doce de ancho, a excepción del cuaderno de Verona con un formato más estrecho que los anteriores de diez centímetros de anchura. Todos los cuadernos fueron iniciados entre finales del año 1849 y enero de 1850, salvo el cuaderno de Verona, que fue realizado después, durante el viaje de regreso de Venecia a Londres en el mes de marzo de 1850.

Los cuadernos "M" y "M2" tienen un esquema similar en el contenido interior. Ruskin utiliza las páginas diestras para tomar notas y algunas de las opuestas para dibujar pequeños esquemas acotados. Las anotaciones a tinta, realizadas con pulcra caligrafía, recogen una minuciosa información sobre los emplazamientos y edificios visitados. Los esquemas, precisos y rigurosos, ilustran el contenido de sus notas en las páginas opuestas. En el "M2", una vez alcanzado el final, voltea el cuaderno aprovechando las páginas diestras sin utilizar para continuar con las anotaciones. El cuaderno "N" llamado el pequeño o el francés no sigue el esquema de los anteriores. Su reducido tamaño apenas deja espacio para la escritura por lo que Ruskin decide emplearlo para dibujar detalles arquitectónicos, con alguna anotación dispersa también a lápiz, incorporando alguna tinta aguada que ayuda a resaltar la profundidad de las formas mediante la adición de sombras. Al ser el "N" un cuaderno de reducido tamaño, cabe pensar que Ruskin lo tenía siempre a mano para utilizarlo en cualquier momento sin necesidad de emplear demasiado tiempo en el apunte. Eso explicaría la apariencia algo menos precisa del dibujo y su anotación y el empleo del lápiz de grafito como única técnica.

Además de los cuadernos y paralelamente a su realización, Ruskin dibuja aproximadamente unas doscientas cincuenta láminas cuyo contenido requirió de un tamaño mayor así como de un soporte de papel adecuado a la técnica. Ruskin las organiza y referencia con llamadas

The first example is the arch of the choir of the cathedral of Amiens. It is a fine example of the Gothic style, and is characterized by its height and its slender columns. The arch is supported by a series of flying buttresses, which are a characteristic feature of the Gothic style. The arch is decorated with a series of sculptures, which are also characteristic of the Gothic style.



The second example is the arch of the choir of the cathedral of Amiens. It is a fine example of the Gothic style, and is characterized by its height and its slender columns. The arch is supported by a series of flying buttresses, which are a characteristic feature of the Gothic style. The arch is decorated with a series of sculptures, which are also characteristic of the Gothic style.

(doble página anterior)

John Ruskin

1849

Ducal Palace Upper Arcade No.11

Tinta y aguada sobre papel

Lámina referenciada en cuaderno "M" p. 33

Central Balcony of Doges Palace No.99

Tinta y aguada sobre papel

Lámina referenciada en cuaderno "M" p. 114

San Michele Pavia. 'The section of the base'

Tinta y aguada sobre papel

Anotaciones a tinta y grafito

Lámina referenciada en cuaderno "M2" p. 126, fig 1 No 182

Romanesque building with an arched door

Tinta y aguada sobre papel

Anotaciones a tinta y grafito

Lámina referenciada en cuaderno "M2" p. 174 No.187

(en página anterior)

John Ruskin

Diciembre 1849

Cuaderno "Palace" (19,4 x 12,0 cm)

P. 1 Tinta y aguada sobre papel listado

P. 2 Tinta y aguada sobre papel listado

P. 6 Tinta y aguada sobre papel listado

P. 20 Tinta y aguada sobre papel listado

P. 23 Tinta y aguada sobre papel listado

P. 28 Tinta y aguada sobre papel listado

(doble página siguiente)

John Ruskin

Enero 1850

Cuaderno "Gothic" (19,2 x 12,2 cm)

P. 18 (con anotación "Done")

Tinta y aguada sobre papel

P. 19 Tinta y aguada sobre papel

P. 20 Tinta sobre papel

P. 24 (con anotación "Done")

Tinta y acuarela sobre papel

P. 30 Tinta y aguada sobre papel

P. 52 Tinta y acuarela sobre papel

P. 53 (con anotación "Done")

Tinta y aguada sobre papel

P. 54 (con anotación "Done")

Tinta, acuarela y aguada sobre papel

P. 59 Tinta y grafito sobre papel

P. 96 Tinta y aguada sobre papel

John Ruskin

Febrero 1850 Cuaderno "St M" (19,2 x 12,2 cm)

P. 5 Tinta y aguada sobre papel

P. 19 Tinta sobre papel

P. 36 Tinta sobre papel

P. 43 Tinta sobre papel

P. 55 Tinta y aguada sobre papel

P. 73 Tinta y acuarela sobre papel

P. 87 (página volteada) Tinta sobre papel

P. 95 (páginas volteadas, con anotación "Done")

Grafito sobre papel

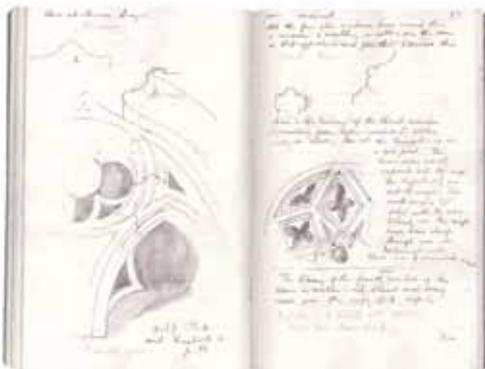
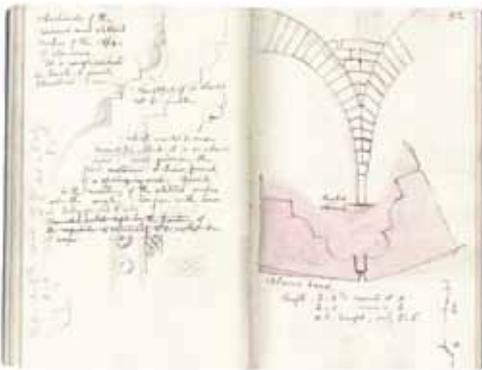
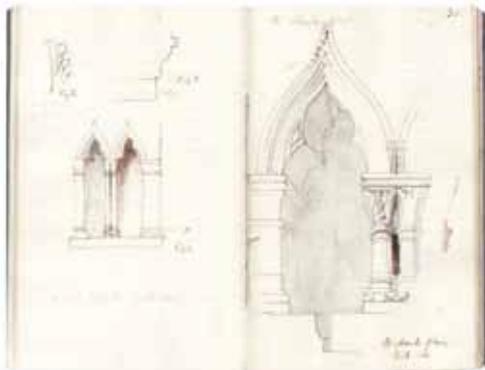
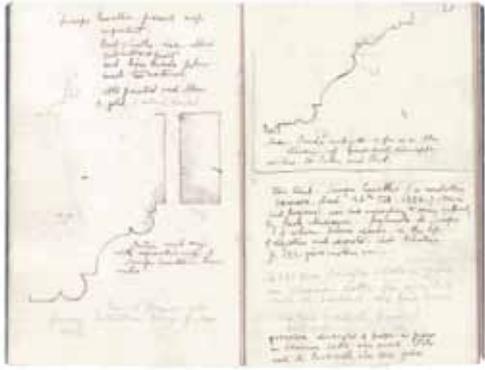
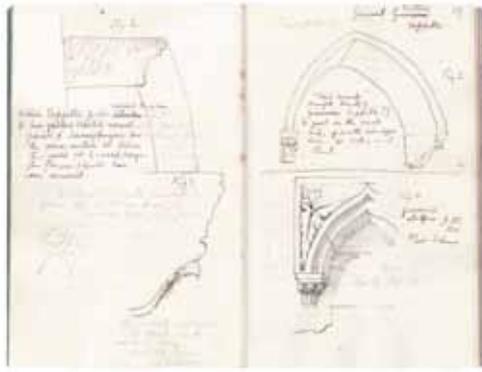
P. 102 Tinta y grafito sobre papel

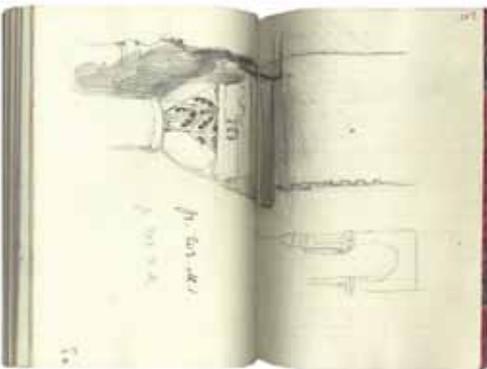
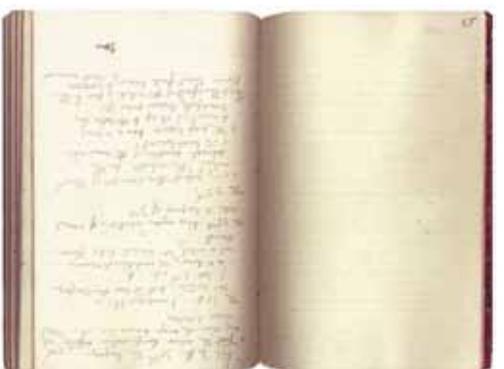
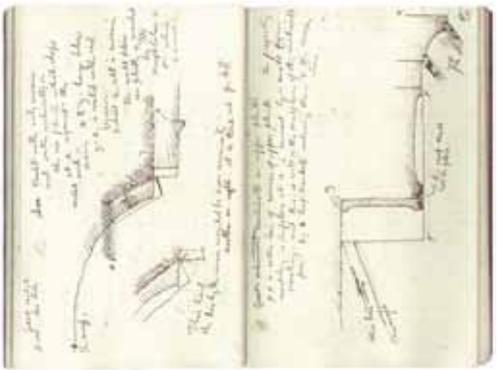
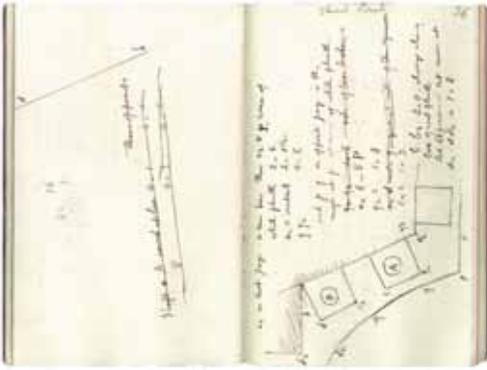
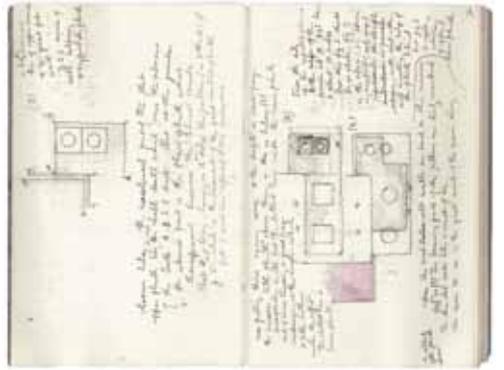
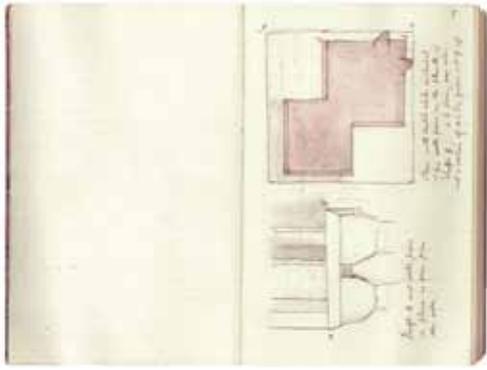
P. (sin número) Tinta y aguada sobre papel

desde los cuadernos. De esta forma, los dibujos referenciados en los cuadernos "M" y "M2" probablemente han sido realizados a partir de las mediciones y anotaciones previas. Se explica así el término "done", que con frecuencia se incluye en algunas de las páginas de los cuadernos, notados con diferente caligrafía. Son dibujos de riguroso contenido que suponemos pudieron ser ejecutados al término de la jornada y sobre un tablero o mesa que posibilitaran una mayor precisión en su trazado.

Los cuadernos "Bil", "Door", "Gothic", "Housebook 1", "Housebook 2", "Palace", "St M" y "Verona" recopilan detalles gráficos relativos al tema que originan sus nombres. Tienen tamaño similar, alrededor de diecinueve centímetros de alto y doce de ancho, salvo el de Verona de dieciocho centímetros y medio de altura y diez de anchura. Ruskin simultaneó el trabajo de los cuadernos "Door", "Housebook 1", "Housebook 2" y "Palace" durante el mes de diciembre de 1849, así como el de los cuadernos "Bil" y "Gothic" en el mes de enero de 1850 dedicándose a los cuadernos "St M" y "Verona" en los meses de febrero y marzo respectivamente. Se observa por tanto, cierta similitud y continuidad en el tipo de dibujos de los cuadernos simultaneados así como frecuentes referencias a las notas contenidas en los cuadernos anteriormente citados, "M", "M2" y "N".

En el cuaderno "Door" colaboró su esposa, Effie, escribiendo de su puño y letra los encabezamientos de los tipos de casas y, ocasionalmente, alguna leyenda de los esquemas. El cuaderno "Palace", de denso contenido gráfico, desarrollado a lo largo de sus sesenta páginas, alberga una gran profusión de dibujos sobre el Palacio Ducal de Venecia. Los dibujos fueron ejecutados con gran delicadeza y precisión, para lo cual Ruskin empleó varias técnicas como tintas, aguadas, acuarelas y lápiz de grafito, solas o combinadas. Ruskin se refiere a él en la página 162 del cuaderno "M" como el "Doges Palace Book". Algo más desordenado se presenta el contenido del cuaderno "Bil". En él dejó algunas páginas en blanco a lo largo de las ochenta y una páginas totales, sin embargo, empleó las páginas comprendidas desde el final hasta la número 59 en sentido inverso, reaprovechando el cuaderno tras darle la vuelta. Contiene detalles dispersos de múltiples edificaciones que incluyen anotaciones del lugar sin guardar un orden aparente entre ellos. Se podría suponer que el cuaderno "Gothic", coincidente sen la realización con el "Bil", concentró una mayor atención en la ejecución de los detalles, a diferencia de los contenidos en el "Bil" que pudo servir a Ruskin para hacer anotaciones puntuales.





Architectural Sketches
of the Cathedral
of St. Peter & Paul
Rome
No. 11
No. 11

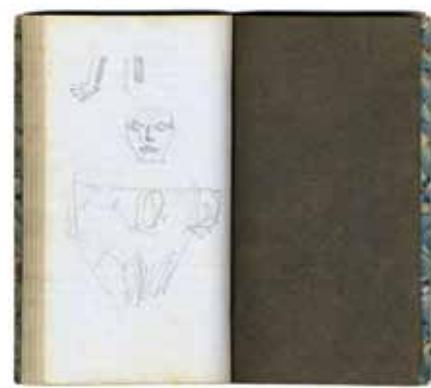


Table of the Dome
Height of the dome
The dome of the Cathedral of St. Peter & Paul in Rome is a dome of the type of a dome with a central dome and four smaller domes at the corners. The dome is supported by four piers. The height of the dome is 108 feet. The diameter of the dome is 142 feet. The dome is supported by four piers. The height of the dome is 108 feet. The diameter of the dome is 142 feet.



Table of the Dome
Height of the dome
The dome of the Cathedral of St. Peter & Paul in Rome is a dome of the type of a dome with a central dome and four smaller domes at the corners. The dome is supported by four piers. The height of the dome is 108 feet. The diameter of the dome is 142 feet. The dome is supported by four piers. The height of the dome is 108 feet. The diameter of the dome is 142 feet.

Table of the Dome
Height of the dome
The dome of the Cathedral of St. Peter & Paul in Rome is a dome of the type of a dome with a central dome and four smaller domes at the corners. The dome is supported by four piers. The height of the dome is 108 feet. The diameter of the dome is 142 feet. The dome is supported by four piers. The height of the dome is 108 feet. The diameter of the dome is 142 feet.



De realización posterior son los cuadernos “*St M*” y “*Verona*”. En este último siguió trabajando Ruskin durante el viaje de vuelta, a su paso por Francia y hasta su llegada a Londres. El cuaderno “*St M*” debe su nombre a la Plaza de San Marcos en Venecia. Como peculiaridad frente a la disposición de los cuadernos anteriores, Ruskin trabajó en él en la dirección opuesta al rayado del papel interior, empleando las páginas pares e impares en continuidad para lograr un mejor aprovechamiento. Recoge una amplia documentación sobre los pórticos de la plaza con notas y dibujos de plantas acotadas y dibujos en perspectiva de diferentes capiteles. El último de los cuadernos, el de “*Verona*”, contiene anotaciones y dibujos muy diferentes ya que fueron muchos los emplazamientos en los que dibujó. Ruskin utilizó el cuaderno durante el itinerario iniciado en Padua el 7 de marzo, deteniéndose en Vicenza, Verona, Pavia, Cremona, Génova y Oneglia en Italia para pasar a Francia a través de los Alpes Marítimos. Desde allí y hasta su regreso a Inglaterra, recorrió las ciudades de Menton, Niza, Draguignan, Aix, Avignon, Orange, Montelimar, Valence, Vienne, Lyon y Bourges hasta la llegada a su residencia de Londres, en *Denmark Hills*, el 22 de abril de 1850, según describe en la página número 20 del cuaderno.

Tras revisar el contenido completo de los once cuadernos es necesario resaltar el escrupuloso orden y método seguidos durante la ejecución. Ruskin utilizó cuadernos para anotar y cuadernos para dibujar y acotar, asignando temas concretos al contenido de algunos de ellos. Pasó a limpio datos y apuntes en fichas separadas reflejando su realización, tal y como se aprecia en algunas de las páginas en donde aparece la anotación “*done*”, o tachaduras sobre escritos ya revisados. A pesar del inmenso trabajo de recopilación, tomados en un plazo de tiempo relativamente corto, su escritura registra meticulosidad y sus dibujos gran precisión, utilizando en ellos el rigor y la disciplina tan característicos del autor. Conviene recordar que son cuadernos de trabajo y que constituyen la fuente documental que emplearía para una de sus obras más conocidas “*Stones of Venice*” desarrollada en tres densos volúmenes y publicadas a la vuelta de su viaje, entre los años 1851 y 1853. Con la difusión de sus cuadernos, ampliamente conocidos a partir de la publicación de sus obras, Ruskin se convertirá en un ejemplo a seguir para los arquitectos que finales del siglo XIX y principios del XX deciden emprender viaje.

John Ruskin

Marzo y abril 1850

Cuaderno “*Verona*” (18,5 x 10,0 cm)

P. (sin número) Tinta sobre papel listado

P. 7 Tinta y aguada sobre papel listado

P. 8 Tinta sobre papel listado

P. 11 Tinta y acuarela sobre papel listado

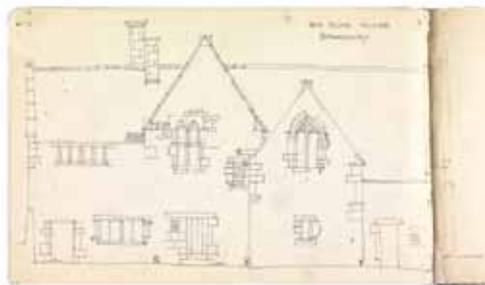
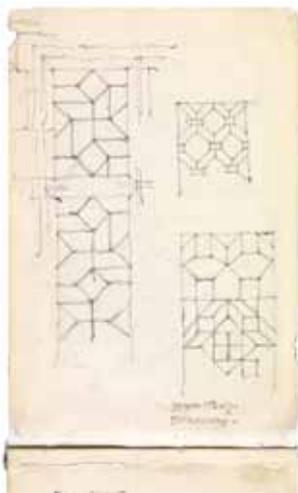
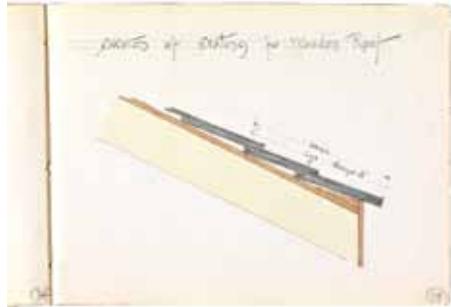
P. 14 Tinta y acuarela sobre papel listado

P. 20 Grafito sobre papel listado

P. 39 Tinta sobre papel listado

P. 79 Tinta y grafito sobre papel listado

P. (sin número) Grafito sobre papel listado



Charles Rennie Mackintosh

1880's Cuaderno de detalles constructivos
(18,2 x 13,3 cm) 45 páginas

P. 10 Detalle de ventilación.
Grafito y acuarela sobre papel

P. 14 Detalle de paños inclinados en cubierta.
Grafito y acuarela sobre papel

P. 34. Esquema de sujeción para tejados de madera.
Grafito y acuarela sobre papel

Charles Rennie Mackintosh

Septiembre 1894 Cuaderno "Cotswolds"
(17,8 x 11,5 cm)

P. 1 Guarda interior
Grafito sobre papel

P. 2 Broadway Detalle de vidriera
Grafito sobre papel

P. 17 Encuentro de edificios en perspectiva
Grafito sobre papel

P. 7 Cerrajería en alzado
Grafito sobre papel

P. 14 Broadway *Old Alm House*
Grafito sobre papel

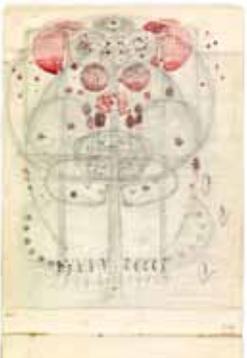
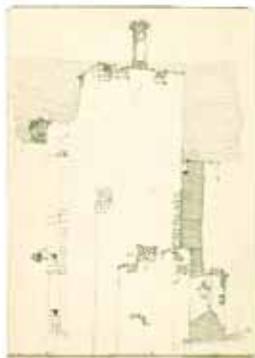
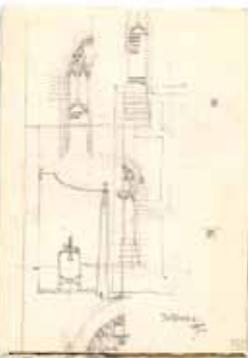
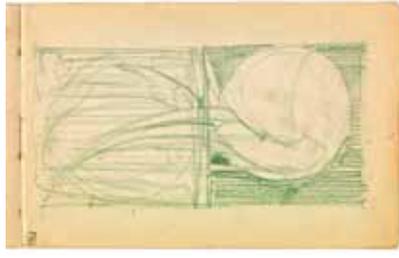
P.23 Perspectiva de una calle
Grafito sobre papel

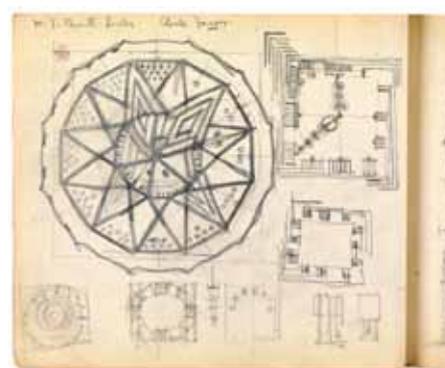
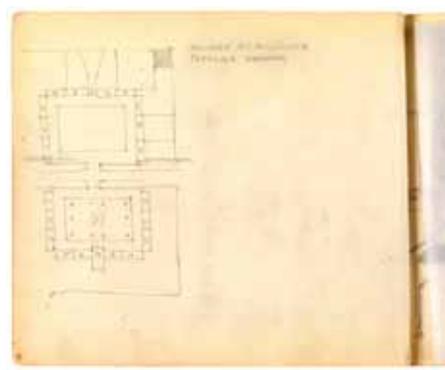
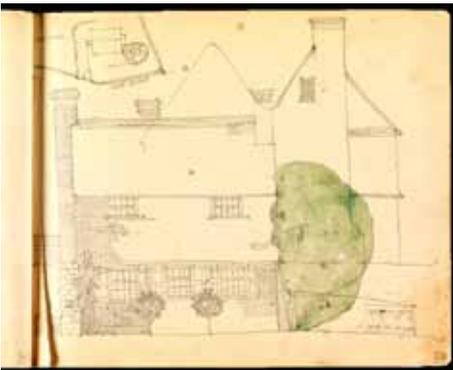
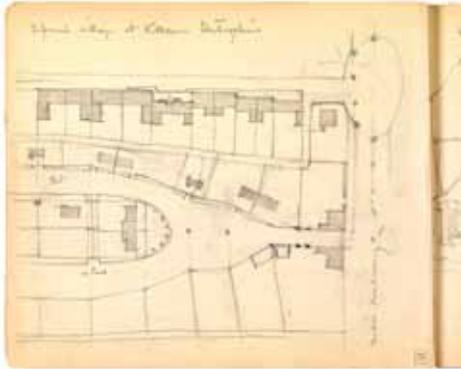
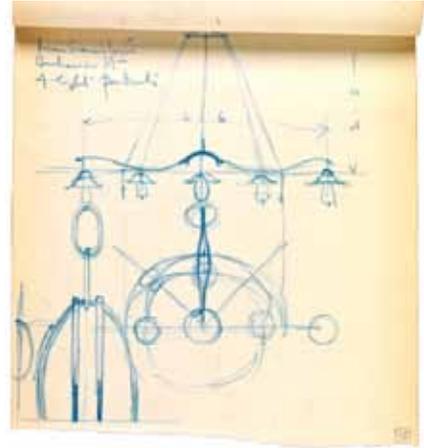
Los cuadernos de Charles Rennie Mackintosh. Estudiaremos siete de los cuadernos realizados por Mackintosh que se corresponden con diferentes etapas en su vida y que se trazaron, uno de ellos, durante un viaje a Italia realizado al terminar sus estudios de arquitectura y, los seis restantes, a lo largo de numerosos viajes por Gran Bretaña. Localizados en la *Hunterian Art Gallery* de la Universidad de Glasgow, en Escocia, se encuentran los seis cuadernos de Gran Bretaña. El primero fue realizado siendo Mackintosh un joven estudiante, los cuatro siguientes fueron ejecutados a lo largo de sus viajes por Escocia e Inglaterra y el último es un cuaderno de trabajo que recopila información relacionada con proyectos arquitectónicos localizados en Escocia y Londres en los que el autor se encontraba trabajando ocasionalmente.

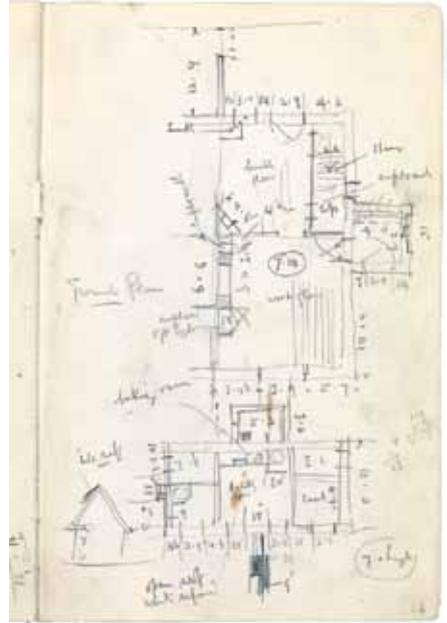
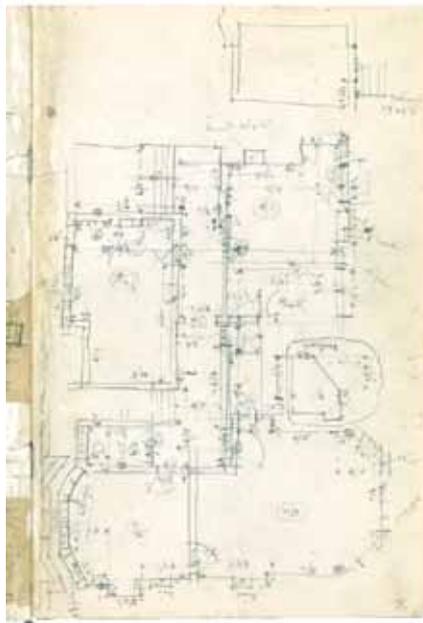
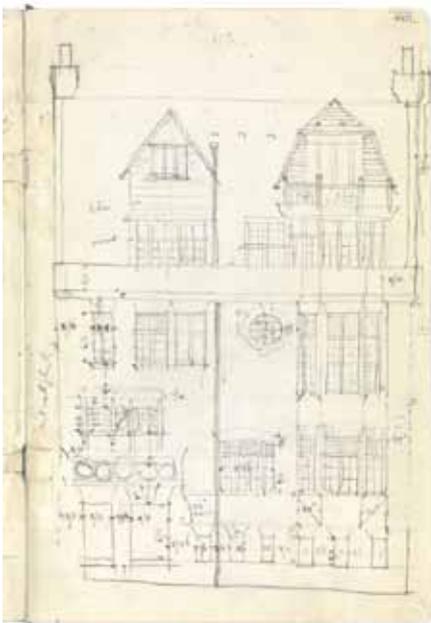
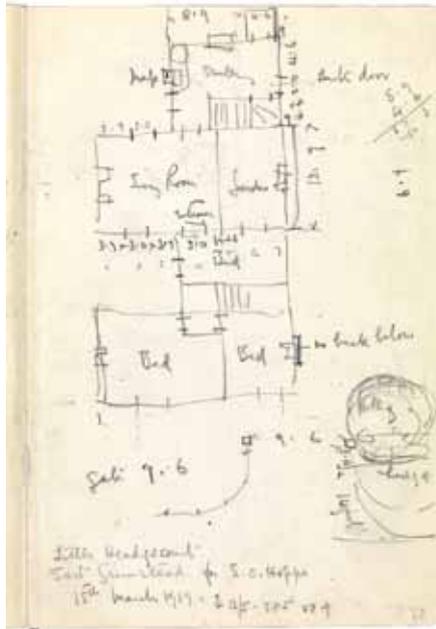
El más antiguo de los cuadernos data de finales de 1880, de formato apaisado y dimensiones de 18,2 x 13,3 centímetros, reúne un total de cuarenta y cinco páginas y contiene treinta y un dibujos de secciones y alzados acotados que ilustran detalles arquitectónicos de edificios, realizados primorosamente a lápiz y acuarela durante la etapa de estudiante en la *Glasgow School of Art*.

También en la *Hunterian Art Gallery*, se localiza el segundo y el que constituye el primer cuaderno de viaje de Mackintosh, fechado en septiembre de 1894 y realizado durante un viaje por Inglaterra en dirección a Cotswolds para visitar Broadway, Buckland, Evesham, Stanton, Winchcombe y Chipping Campden. Tiene una dimensión de 17,8 x 11,5 centímetros y contiene en su interior dibujos de edificios representados por medio de perspectivas así como detalles de vidrieras, carpintería y cerrajería, descritos a través de plantas y alzados y dibujados con lápiz de grafito blando.

El tercer cuaderno de viaje recoge apuntes tomados en Escocia y Kent entre los años 1894 y 1910. Se trata de un cuaderno también de tapa dura, entelado y con correa de cierre, que reúne un total cuarenta y seis dibujos organizados a lo largo de setenta y seis páginas, extendidos alguno de ellos a doble página. De dimensiones de 17,2 x 11,4 centímetros el cuaderno incluye, además de temas arquitectónicos, delicados estudios de botánica realizados con firme trazo y bajo una cuidada composición de clara influencia oriental, así como algunos dibujos de paisaje, algún que otro boceto de diseño y, como curiosidad, dos divertidos dibujos de personajes infantiles, que pudieron haber sido realizados para deleite de algún niño.







(doble página anterior)
Charles Rennie Mackintosh
1894-1910 Cuaderno Scotland and Kent
(17,2 x 11,4 cm) 76 páginas

P. 72 Motivo decorativo
Lápiz de color sobre papel
P. 12-13 *Oxglove*
Grafito sobre papel
P. 16-17 *Aslogdal*
Grafito sobre papel
P. 24-25 *Ahgsidf*
Grafito sobre papel
P. 74 Caricaturas
Grafito sobre papel
P. 75 Caricaturas
Grafito sobre papel

Charles Rennie Mackintosh
1896-1898 Cuaderno East Anglia and Devon
(18,6 x 13,4 cm) 70 páginas

P. 16-17 Detalle de embocadura en una puerta
Grafito sobre papel
P. 30-31 *Castle*
Grafito sobre papel
P. 64 Motivo decorativo
Grafito sobre papel
P. 65 Diseño para un sillón
Grafito sobre papel
P. 67 Motivo decorativo
Grafito y acuarela sobre papel

Charles Rennie Mackintosh
1896-1914 Cuaderno Kent Sussex Norfolk Suffolk Perts-
hire
(22,8 x 17,7 cm) 50 páginas

P. 5 *St. Martins Norwiz*
Grafito sobre papel
P. 19 Norfolk, *Westwick Church, Wall tablet*
Grafito sobre papel
P. 45 *Blairgowrie New Castle*
Grafito sobre papel
P. 95 Estudio de luminaria
Lápiz de color sobre papel
P. 35 *Arboleada*
Grafito sobre papel
P. 38 *Killearn*, propuesta para una plaza en planta
Grafito sobre papel
P. 41 1909 *Withyam*
Grafito y acuarela sobre papel
P. 42 *Village at Killearn, Cottage square*
Grafito sobre papel
P. 57 Vivienda en alzado
Acuarela sobre papel
P. (sin número) Motivos ornamentales geométricos
Grafito sobre papel

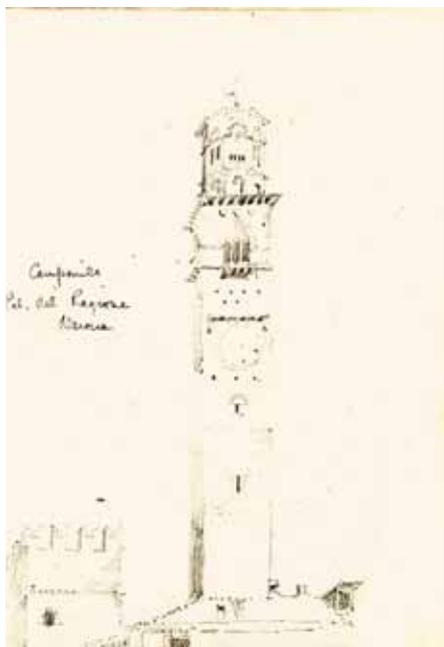
(en página adjunta)
Charles Rennie Mackintosh
1912-1920 Cuaderno detalles arquitectónicos
(21,5 x 13,6 cm) 69 páginas

Pp. 28, 29, 32 y 54
Croquis diversos, acotados.
Lápiz sobre papel

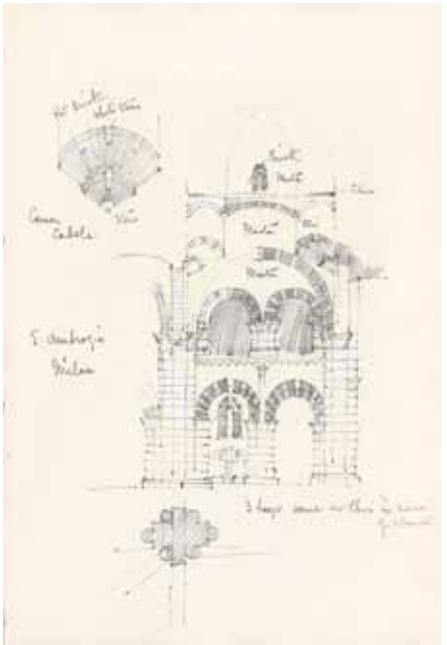
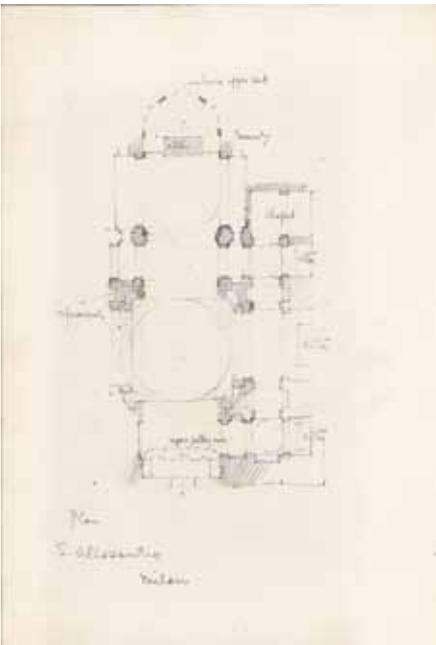
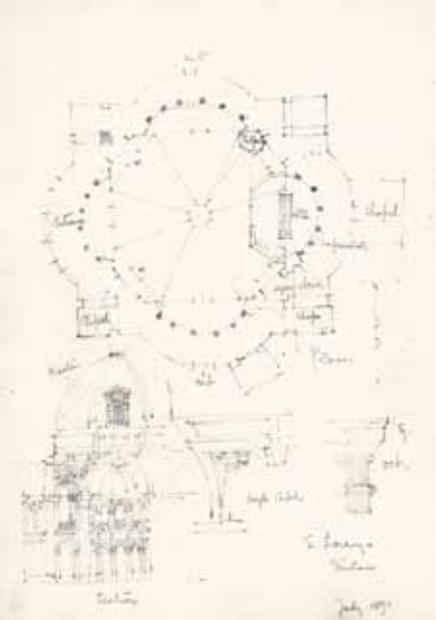
8. Hunterian Art Gallery. http://www.huntsearch.gla.ac.uk/cgi-bin/foxweb/huntsearch_Mackintosh

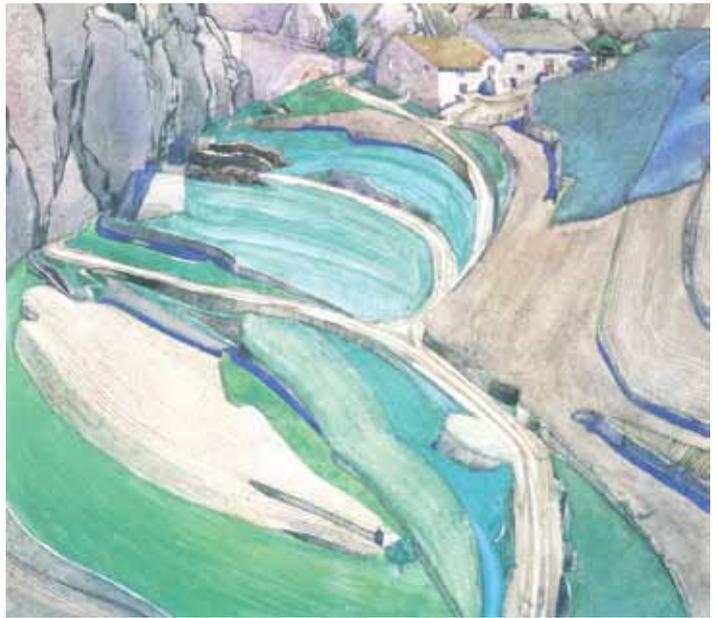
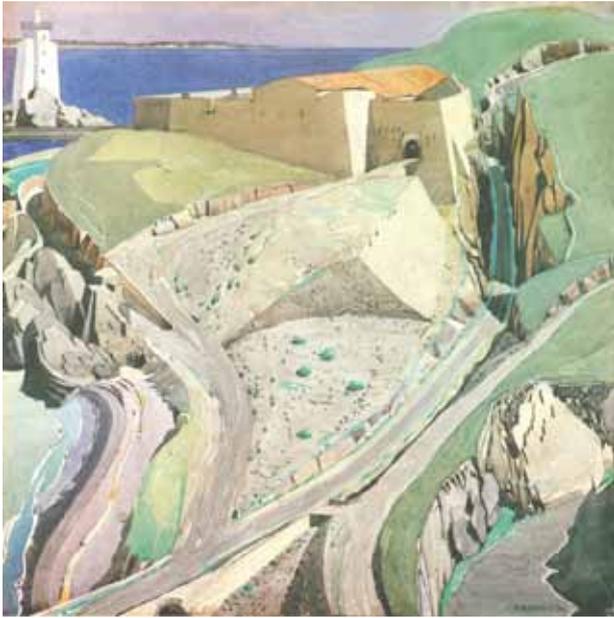
Entre los años 1896 y 1898 Mackintosh viaja con cierta frecuencia a East Anglia y a Devon. Los apuntes realizados durante estos viajes se recogen en un nuevo cuaderno, el cuarto, de formato apaisado, con tapas rígidas y enteladas y tamaño de 18,6 x 13,4 centímetros. La mayor parte de sus setenta páginas contiene dibujos de edificios y detalles arquitectónicos, realizados durante un primer viaje a Norfolk, en 1896 y un segundo a Suffolk un año después en 1897. Durante el primer viaje a Norfolk, recorrió las ciudades de Cawston, Hoveton, Little Walsingham, North Elmham y Worstead. El segundo viaje fue alentado por Francis Newbery, entonces Director de la Escuela de Arte de Glasgow, propietario de una residencia de vacaciones en Walberswick, en Suffolk. Durante el viaje hizo bocetos en las ciudades de Blythburgh, Bramfield, Halesworth, Framlingham, Reydon, South Cove, Southwold, Uggheshall, Wangford y Wenhaston. En 1898 Mackintosh viajó a Devon y tomó apuntes en Ashburton, Exeter, Stoke Gabriel, y Tavistock. Aunque casi todos los bocetos son arquitectónicos, el cuaderno contiene varias páginas de diseños para muebles y decoración, incluyendo propuestas para un salón de té para la señora Cranston en Argyle Street e Ingram Street en Glasgow⁸. En esta ocasión, Mackintosh traslada al dibujo de tema arquitectónico las cuidadas composiciones del cuaderno anterior, en el que recogía preciosos apuntes de botánica. Sus dibujos de edificios y de botánica fueron tratados con idéntica sensibilidad y esmero compositivo, utilizando el mismo tipo de trazo continuo e idéntica técnica de lápiz de grafito blando. Para lograr una mayor dimensión y acentuar la verticalidad de los edificios dibujados Mackintosh aprovecha la doble página extendiendo el dibujo sobre la anchura completa del cuaderno apaisado abierto.

El quinto cuaderno fue realizado durante los viajes fechados entre los años 1897 y 1914, durante los cuales el autor viajó a Norfolk en 1897, a Norwich, Kent y Sussex en 1909 regresando nuevamente a Kent en el año 1910 para acabar en Suffolk, localidad en la que residió con su esposa Margaret durante quince meses hasta el año 1914. Se trata de un cuaderno de 50 páginas, de 22,8 x 17,7 centímetros. Destacan en él los estudios de las viviendas construidas en la calle principal de su lugar de residencia, algunos diseños para proyectos entre los cuales se incluyen los elaborados para un salón de té para la señora Cranston y el diseño para una nueva plaza para el pueblo. Es un cuaderno de contenido muy variado, ya que Mackintosh lo utiliza a la manera tradicional, es decir, tomando en él de forma continuada nota de detalles arquitectónicos y de los edificios visitados durante sus excursiones,



~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~
Chas R Mackintosh
44o Bath St
Glasgow





(doble página anterior)

Charles Rennie Mackintosh
1891 Cuaderno de Italia

Florenca *Museo Nazionale de Bargello*
Detalle de tapicería
Acuarela sobre papel

Ravena, *St Vitale*
Grafito y acuarela sobre papel

Brescia, Castillo
Grafito sobre papel

Verona, Palacio de la Ragione, Campanile
Grafito sobre papel

Lago de Como
Grafito sobre papel

Bérgamo, Sta Maria Maggiore
Grafito sobre papel

S. d.
Grafito y acuarela sobre papel

Lago de Como Bellano
Grafito sobre papel

Milán, San Lorenzo
Grafito sobre papel

Milán, San Alessandro
Grafito sobre papel

Milán, San Ambrogio
Grafito sobre papel

Bérgamo, San Agostino
Grafito sobre papel

Charles Rennie Mackintosh

c. 1924-26 *The Fort*
Acuarela sobre papel (45,0 x 45,2 cm)

c. 1924-27 *Mont Alba*
Acuarela sobre papel (37,0 x 42,0 cm)

c. 1924-26 *Collioure*, Pirineos Orientales
Acuarela sobre papel (38,1 x 43,2 cm)

c. 1924-27 *La Lagonne*
Acuarela sobre papel (45,7 x 45,7 cm)

utilizándolo como soporte para la elaboración de bocetos para posteriores proyectos de interiorismo, mobiliario o arquitectónicos como, por ejemplo, el estudio urbano de una plaza en su localidad de residencia, Killearn.

El sexto y último de los cuadernos, de 21,5 x 13,6 centímetros y 69 páginas de extensión, incluye múltiples esquemas y bocetos arquitectónicos de tomas de datos realizadas en los emplazamientos en los que tenía encargos profesionales en curso, habiéndose iniciado alrededor del año 1912 y finalizado en el año 1920. Claramente se trata de un cuaderno de trabajo, quizás el más estrechamente vinculado a la actividad profesional, en el que se incluyen medidas anotadas sobre esquemas rigurosamente acotados, empleando como técnica única la austeridad del lápiz de grafito.

El viaje más significativo en la vida de Mackintosh tuvo como destino Italia y se realizó en el año 1891, al término de su carrera. Los frutos gráficos del mismo se recogen en dos densos cuadernos que contienen multitud de apuntes arquitectónicos realizados durante el recorrido por las ciudades visitadas. Aunque en ellos se atisba levemente el rigor, orden y método que aflorarán después en su vida, sólo se intuyen levemente, ya que en ese momento Mackintosh es todavía un joven autor con una preocupación desmedida, y lógica por la edad, de no dejar atrás edificación relevante alguna sin estudiar. La casi totalidad de los dibujos fueron realizados con lápiz de grafito y, con carácter excepcional, aparece el color de la acuarela en algún dibujo aislado.

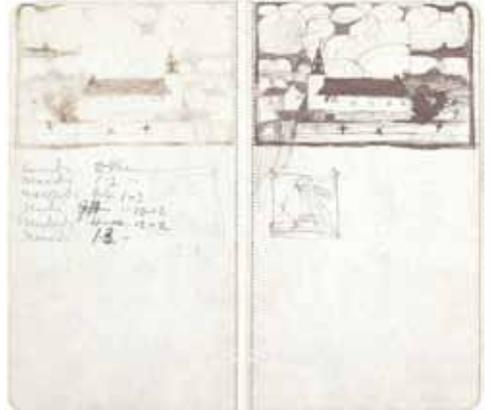
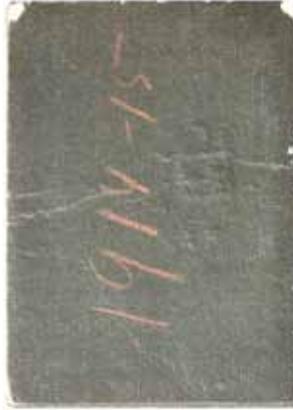
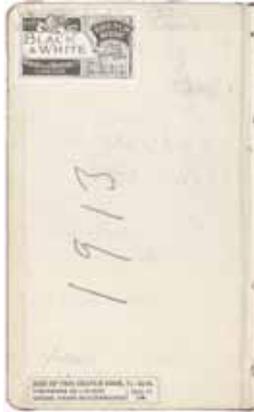
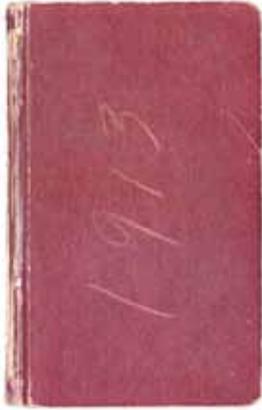
Merecen una atención especial las acuarelas realizadas en la última etapa de su vida, cuando se encuentra enfermo y apartado del ejercicio profesional de la arquitectura, durante la cual residió con su esposa en el sur de Francia. Solitario y dueño de una absoluta libertad expresiva, sin presión ni prisas, Mackintosh realiza una serie de preciosas acuarelas en las que el color y el encuadre alcanzan su máxima expresión. Adelantadas a su época siguen ofreciendo una visión moderna de la mirada del autor. La valiente combinación cromática muestra la despreocupación de Mackintosh por corrientes e influencias pictóricas del momento. Aislado del mundo, pero en simbiosis con la naturaleza, las acuarelas de Francia y del norte de España desvelan la ensoñación tardía de un maduro Mackintosh entonces poseedor de la más juvenil de sus miradas.

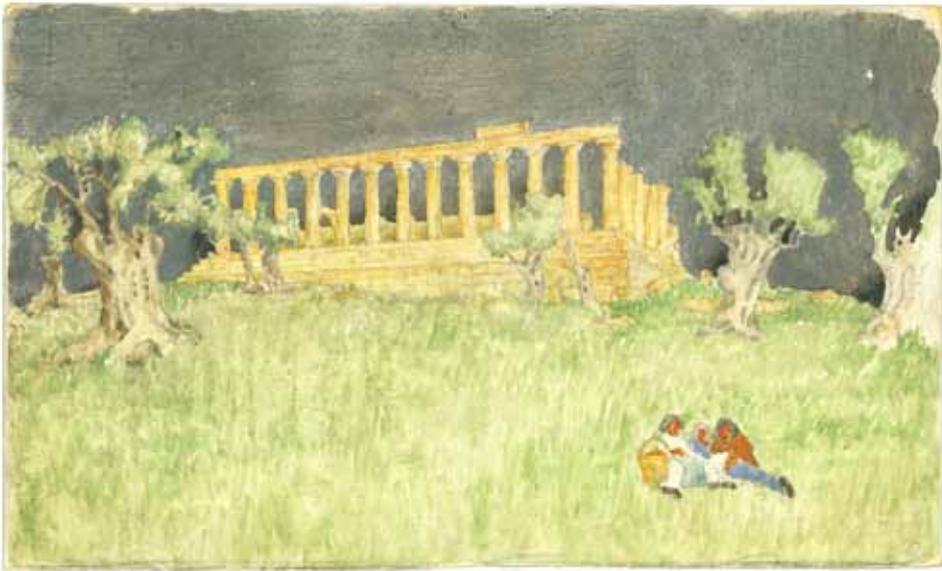


Handwritten notes in Italian, likely describing the fountain or architectural details. The text is dense and covers most of the page.



Bologna. Brunn på Palazzo Bevilacqua's gård 5 mai





(doble página anterior)

Erik Gunnar Asplund

1914 Cuaderno de Italia
(18,7 x 14 cm)

Guarda interior

Descripción de Santa María de Araceli en Roma
Anotaciones realizadas con grafito sobre papel

Descripción del Museo del Carnaval en Venecia
Anotaciones y esquema realizados con grafito sobre papel

17 mayo, Palacio Ducal en Venecia detalle del atrio
Anotaciones y esquemas realizados con grafito sobre papel

5 mayo Bolonia Palacio *Bevilaquasgard*
Fuente con león
Grafito sobre papel

1913 Cuaderno de Italia (18,4 x 11,0 cm)
1914-15 Cuaderno de Italia (18,2 x 14 cm)
s.d.
s.d.

15 de abril 1914 Florencia
Palazzo Vecchio
Grafito sobre papel

Erik Gunnar Asplund

1914 Agrigento
Acuarela sobre papel

26 de febrero 1914 Taormina
Acuarela sobre papel (29,1 x 21,4 cm)

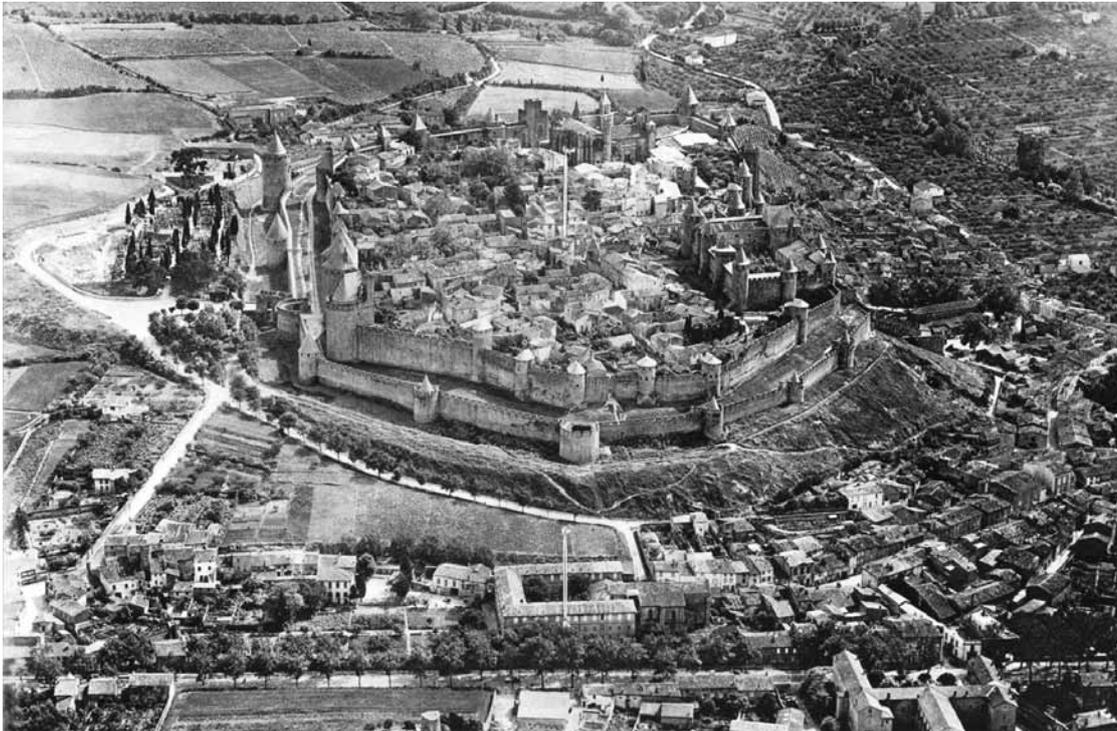
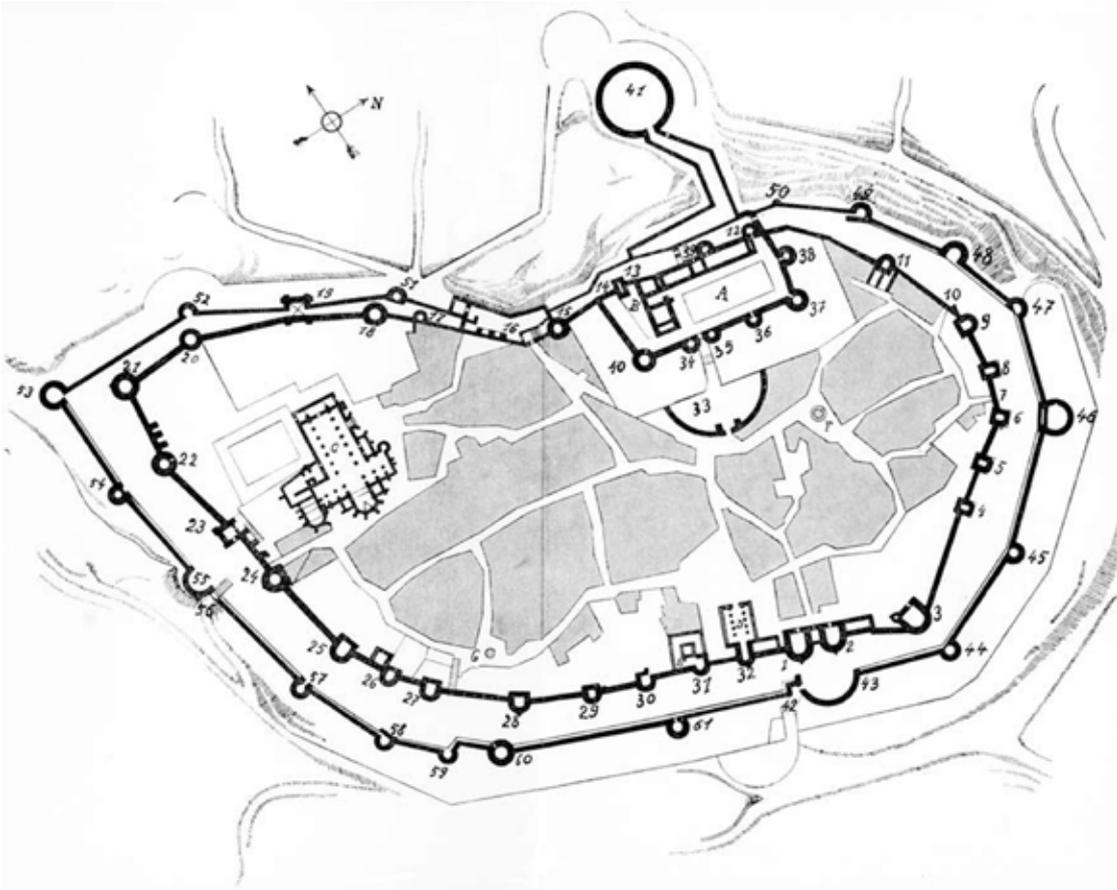
1914 Perugia
Palacio del Municipio
Acuarela sobre papel (28,0 x 20,0 cm)

9. ASPLUND, E.G. 2002, "Cuaderno de viaje 1913" en *Erik Gunnar Asplund [colección Biblioteca de Arquitectura num.10]*, Ed. L. MORENO MANSILLA, El Croquis, El Escorial, pp. 271-383

Los cuadernos de Italia de Erik Gunnar Asplund: un viaje de iniciación. Resulta necesario recordar que Asplund recoge sus impresiones en cuadernos que, no sólo contienen dibujos, sino también múltiples escritos y que, además, realizó numerosas fotografías durante el recorrido. Dada la naturaleza del presente estudio, el análisis se centrará principalmente en sus dibujos no obstante, para un estudio pormenorizado del viaje en sí mismo, se aconseja considerar las fotografías tomadas por el autor ya que el conjunto de dibujos, escritos y fotografías muestran de forma global la experiencia vivida por Asplund durante el viaje realizado entre los meses de diciembre de 1913 y mayo de 1914⁹.

Con algo más de edad de la que tenía Mackintosh al partir hacia Italia, veintitrés años, parte Asplund rumbo a Italia cuando contaba veintiocho años de edad. Independientemente de sus respectivas personalidades, es probable que la diferencia de edad entre ambos durante el viaje sirva para explicar, en parte, el contraste de actitud en sus respectivos apuntes a pesar de las múltiples coincidencias en los lugares y emplazamientos visitados. A ello habrá que añadir el carácter de cada uno, sus procedencias y la formación académica recibida. Lo cierto es que, tanto las anotaciones como los dibujos del cuaderno de Asplund demuestran un carácter reflexivo a la par que ponen de manifiesto, a pesar del aspecto algo ingenuo, el detenimiento empleado en la realización de sus apuntes. Los dibujos, amables y meticulosos, fueron realizados sin premura aparente como si el autor hubiese dispuesto ante el modelo tiempo necesario para su correcta ejecución.

Asplund ya utilizaba con cierta regularidad los cuadernos de apuntes antes de emprender viaje a Italia, convirtiéndose a partir de entonces en una práctica habitual a lo largo de toda su vida. Su contenido desvela a una persona ordenada y meticulosa, habituada a tomar notas y listar para recordar. Metódico, pulcro y preciso sus dibujos, sin embargo, no parecen haber necesitado de estructura previa de trazado alguno, mostrando una forma de dibujar directa sin ningún tipo de apoyo. Salvo contadas excepciones, Asplund utilizó casi siempre el lápiz de grafito blando como única técnica, permitiéndose sólo en algún dibujo aislado el empleo, menos afortunado, de la acuarela. Durante el viaje a Italia realizó algunos apuntes a lápiz en los que incorporó alguna mancha de color, logrando esta vez atractivos resultados, como puede observarse en los dibujos trazados durante una breve escapada a Túnez.



Pierre Embry

1939 Plano de la Cité

1939

Vista aérea de la Cité, tomada desde el Norte

Fotografía *La Campagne Aérienne Française, Suresnes*

10. JOHNSON, Philip: “Mirarle no era un placer, precisamente por sus cicatrices”. Durante la entrevista realizada por Nathaniel Kahn, 2003

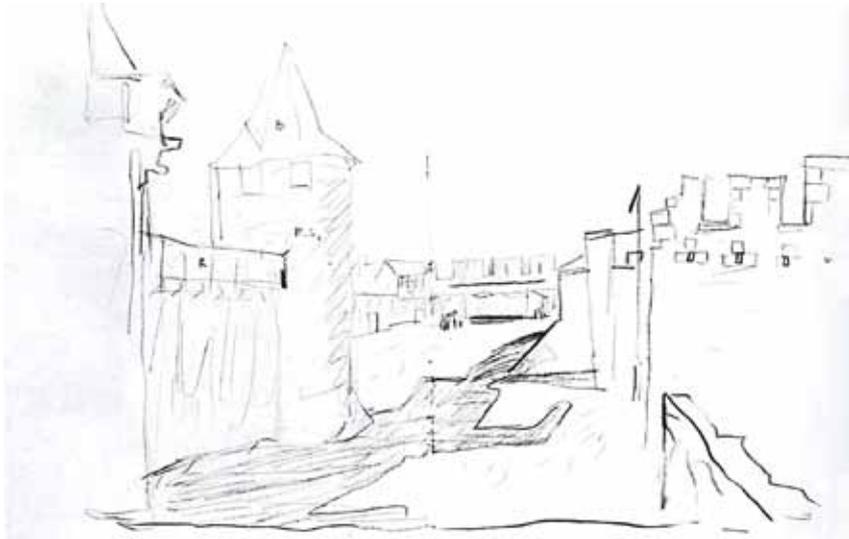
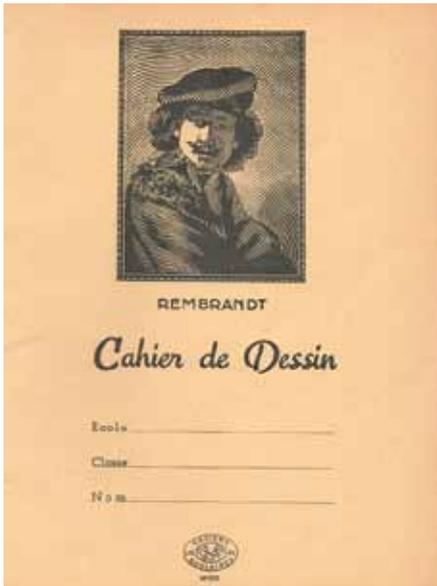
11. (SCULLY 1991). Sus dibujos pueden agruparse en tres grandes grupos, caracterizados por sus especiales y propios materiales y técnicas. El primer gran grupo de dibujos, a finales de los años veinte, emplea la acuarela y la barra de grafito y muestra las influencias del Art Decó, con reminiscencias de Georgia O’Keefe y la escuela Taos. El segundo, realizado al finalizar la segunda Guerra Mundial, emplea el lápiz y la tinta, recoge el dominio del Arte Abstracto y revela la presencia de artistas como Picasso y del movimiento *De Stijl*. El último grupo de dibujos, muchos de ellos realizados con grandes manchas de color, de gran intensidad, establece grandes lazos con artistas reconocidos como Giorgio de Chirico.

12. JOHNSON, E.J. 1996, “Albi, Carcassonne, and Ronchamp, 1959” in *Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis I. Kahn*. [Catálogo de la exposición celebrada en el Williams College Museum of Art, Massachusetts, del 6 de abril al 9 de junio de 1996], ed. Williams College Museum of Art, first edition edn, MIT Press, Massachusetts, p. 101

13. KAHN, L. [1959]2003, “[*New Frontiers in Architecture: CIAM in Otterlo 1959*] Las nuevas fronteras de la arquitectura: C.I.A.M. de Otterlo, 1959” in *Escritos, conferencias y entrevistas*, ed. A. LATOUR, El Croquis Editorial, El Escorial, Madrid, p. 91

Un día en Carcassonne. Louis I. Kahn, el cuaderno de un arquitecto. El viaje a Europa realizado por Louis Kahn en el mes de septiembre de 1959 cierra un ciclo en su vida e inicia el que será más cercano a la profesión arquitectónica. Tras muchos años de búsqueda persiguiendo el reconocimiento externo, tratando de seguir el camino de los que le precedieron, este viaje da por finalizada la etapa inicial permitiendo aflorar al arquitecto que había ido germinando lentamente en su interior. El recorrido había comenzado muchos años atrás, viajando y explorando. Los periplos no le eran ajenos a Louis Kahn, sus padres ya habían iniciado su propio éxodo desde Estonia siendo él un chiquillo. Comienzos duros para una familia que empezaba una vida nueva en América. A la humildad de su origen se añadía una huella indeleble en su rostro, fruto de un desafortunado accidente en la niñez que la acompañaría durante toda su vida. De familia judía, origen eslavo, figura menuda, mirada inquieta y rostro complicado¹⁰, seguir el camino tradicional suponía afrontar mayores dificultades que las abordadas por sus antecesores. Se explicaría así su ansiado deseo de reconocimiento, esa necesidad que parece acompañar al solitario Louis en los primeros viajes. Diferentes en cada etapa, sus dibujos de viajes desvelan influencias de conocidos artistas contemporáneos¹¹ que escoltan a Kahn en el trayecto inicial y que no le permiten, aún, descubrir su propio camino. El recorrido vital se inicia según la tradición, el *Grand Tour* por Europa, que Kahn emprende a diferencia de otros jóvenes arquitectos después de haber trabajado duramente y reunir los medios suficientes para luego continuar viajando durante toda su vida.

El viaje del 59 conlleva un cambio sustancial. En él Kahn parece haber sustituido la búsqueda y el reconocimiento por la confirmación y el encuentro. El discreto cuaderno realizado por Kahn en la ciudad de *Carcassonne* nos ofrece la oportunidad de llegar a esta conclusión. Se trata del único cuaderno intacto que se conserva de sus viajes y contiene el mayor número de apuntes realizado por el autor en una única localización¹². Reúne doce dibujos de la ciudad de *Carcassonne*, en los que se aprecian diferencias notables respecto a los dibujos de viajes anteriores. Una sola jornada empleó el arquitecto para reunir la docena de apuntes. Kahn decidió destinar seis preciados días, previos a la celebración del Congreso Internacional de Arquitectura en Otterlo, para visitar la ciudad medieval de *Carcassonne*, la catedral de Albi y la capilla de Ronchamp obra de Le Corbusier, todas ellas localizadas en Francia. La presencia de Kahn en el Congreso era relevante, tan solo dos arquitectos americanos habían sido invitados al congreso y Louis



Cashier de Dessin modelo Rembrandt

1939

Acceso por la rampa de la barbacana d'Aude
Fotografía M. Pierre Morel

Louis I. Kahn

1959 Cuaderno de Carcassonne

Fortifications, NO. 1. Château Comtal
Torres, foso y barbacana
Grafito sobre papel (22,2 x 34,3 cm)

Inside the walls, NO. 1.
Tour Saint Nazaire
Grafito sobre papel (22,2 x 34,3 cm)

14. KAHN, L. [1971]2003, “[Not for the Fainthearted] No para pusilánimes” en *Escritos, conferencias y entrevistas*, Ed. A. LATOUR, El Croquis Editorial, El Escorial, Madrid, p. 268

15. JOHNSON, E.J. 1996. *Op.cit.*

16. LIEBERMAN, Ralph. 1996. In the footprints of the master. “Kahn the architect is not consistently present in the drawings until 1959, (...), when he began actively to analyze in architectural terms the buildings he drew”. *Apud* DFS, 1996, p. 112

17. MONTES SERRANO, C. 2005, “Louis Kahn en la Costa de Amalfi (1929)”, *RA: Revista de Arquitectura*, Navarra, no. 7, p. 21

18. “Los cuadernos de dibujo de un pintor, un escultor y un arquitecto deberían ser distintos. El pintor hace bocetos para pintar, el escultor para tallar, y el arquitecto dibuja para construir”. KAHN, Louis. [1971]2003. *Op.cit.*, p. 268

19. HOCHSTIM, J. 1991, “Period IV 1950-51 Second European Trip” en *The paintings and sketches of Louis I.Kahn* Rizzoli International Publications, Inc., New York, p. 246

20. HOCHSTIM, J. 1991, “Period II 1928-29 First European Trip” en *The paintings and sketches of Louis I.Kahn* Rizzoli International Publications, Inc., New York, p. 39

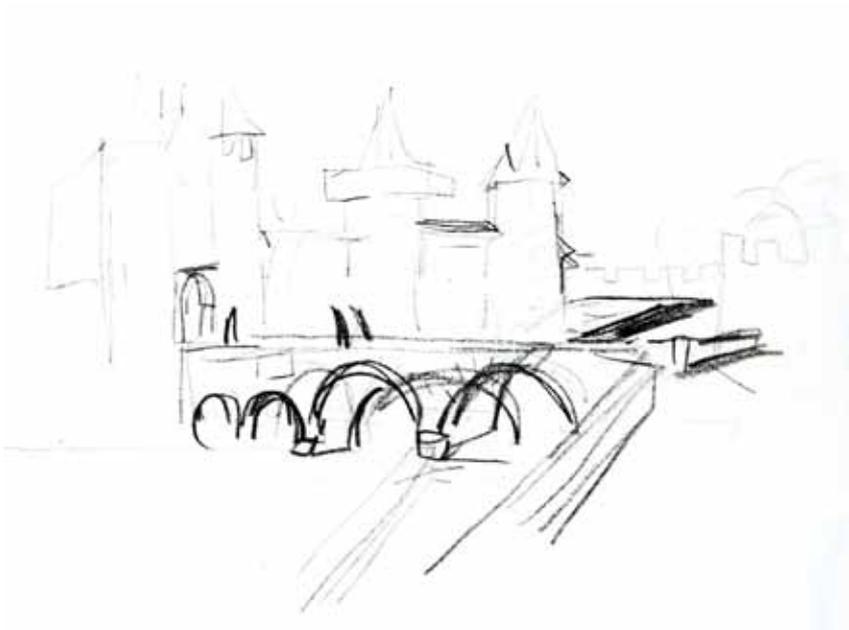
21. HOCHSTIM, J. 1991, “Period V 1959 Short European Trip. Castle Entrance, NO.1, NO.2” en *The paintings and sketches of Louis I.Kahn* Rizzoli International Publications, Inc., New York, p. 308

Kahn había sido el elegido para impartir la conferencia de clausura¹³. Podemos imaginar que la visita a Francia, en principio, suponía al arquitecto un atractivo paréntesis entre el ritmo ajetreado de trabajo que dejaba en Filadelfia y el interés y la polémica que se avecinaban en Otterlo, entre los participantes en el congreso, en un momento de incertidumbre en el cual la arquitectura necesitaba del trazado de un nuevo itinerario.

Carcassonne ya estaba presente en la mente de Kahn, incluso antes de emprender el viaje¹⁴, cuando buscaba soluciones en el año 1953 para resolver la circulación de la ciudad de Filadelfia¹⁵, tratando de trasladar los recorridos de *Carcassonne* a las arterias de tráfico de la ciudad americana. Podemos pensar por tanto, que la visita a la ciudad medieval cerraba el estudio iniciado con anterioridad. Son muchos los cierres que coinciden en la vida del arquitecto durante estos días. Este viaje es el último en el que Kahn realiza dibujos de viaje. El cuaderno de *Carcassonne* materializa sus últimos apuntes y, lo que es más significativo aún, el final de una etapa¹⁶ (el Congreso de Otterlo será el último de los C.I.A.M. celebrados). Por otro lado Kahn da señales de haber terminado su intensa búsqueda, y resulta significativo que el cuaderno no contenga dibujos previamente planificados. Es probable, incluso, que el cuaderno fuera adquirido en la propia ciudad, ya que se trata de un cuaderno colegial modelo Rembrandt que, entonces, era muy popular entre los escolares franceses. Louis Kahn no manifiesta en él las influencias pictóricas tan presentes en otros de sus dibujos de viaje¹⁷. Tampoco se preocupa en esta ocasión de adquirir postales para recrear, al final de la jornada, paisajes vividos o soñados, si descartamos tan solo una vista panorámica de la ciudad realizada en un dibujo suelto que no pertenece al cuaderno.

Los dibujos de *Carcassonne* son los dibujos de viaje de un arquitecto¹⁸, y aunque los primeros conservan aún algunas trazas de los cuadernos de Italia¹⁹ e intereses comunes con los dibujos de Inglaterra²⁰, aquellos se presentan con su propio lenguaje. Formato, trazo, técnica, contenido, sistemas y foco de atención. El formato de los dibujos es el del propio cuaderno, de diecisiete por veintidós centímetros de dimensión, si bien Kahn simultanea la orientación vertical con la horizontal y la posibilidad de la doble página cuando el encuadre lo requiere, como podemos apreciar en los dibujos “*Fortifications*” e “*Inside the walls*”.

Trazos ágiles, e incluso a veces atropellados, se vierten en el papel con la energía de quien tan solo permanecerá un día en la ciudad.



1939
Tour de Justice vista desde el acceso por la *Porte d'Aude*

Louis I. Kahn
1959 Cuaderno de *Carcassonne*

Fortifications, NO. 3. *Château Comtal*
Tours Saint Paul, Pinte, Sur
Grafito sobre papel (17,0 x 22,0 cm)

Castle Entrance, NO. 1. *Château Comtal*
Torres, foso y barbacana
Grafito sobre papel (17,0 x 22,0 cm)

El grafito le permite realizar líneas dispersas e incluso borrosas²¹, algunas veces tenues y otras intensas sobre los suaves trazos previos. Las preciosas y escasas horas pasadas en *Carcassonne* hacen que Kahn concentre su interés al dibujar. A diferencia del acceso elegido para llegar a la ciudad por la mayoría de los visitantes a través de la *Porte Narbonnaise*, situada al Este y a la altura de la zona más elevada sobre la colina, Kahn traspasa la muralla por la *Porte d'Aude*, situada discretamente al Oeste y a la que se llega tras un recorrido a pie a través de un empinado camino de piedra, que ofrece las vistas más bellas de la ciudad militar a la vez que la posibilidad de disfrutar de la espléndida perspectiva de la *Carcassonne* moderna, derramada por la ladera hasta alcanzar la orilla opuesta del río *Aude*.

Este acceso le permite apreciar la secuencia de planos que se suceden según se asciende hacia la Barbacana Oeste. Poca atención dedica Kahn a los interiores de las construcciones edificadas dentro del recinto amurallado, *Château Comtal*, *Basilique Saint Nazaire* o *Eglise Saint Giner*, ya que son los caminos que discurren entre los dos lienzos de la muralla, *lices hautes y basses*, los que reclaman su atención. Doce perspectivas lineales, la mayoría de ellas con un único punto de vista central, recogen la fascinación de Kahn por la ciudad. Tras un primer dibujo titubeante, quizás de tanteo al llegar a la ciudad por la *Porte D'Aude*, seguido de un dibujo realizado a la entrada del *Château Comtal*, el interés de Kahn se localiza en el puente sobre el foso visto desde el patio pequeño del palacio, rectificado una y otra vez con trazo grueso, para continuar con ese mismo trazo en la sombra de la silueta recortada de las torres de *Saint Paul, Pinte y Sur*, o enmarcar la torre *Saint Nazaire*, telón de fondo de las escaleras de subida al teatro. En los primeros dibujos del cuaderno, Kahn detiene la mirada en planos cercanos, en los dibujos centrales del álbum entrecierra sus ojos para fijar la atención en el fondo, como sucede en el trazo oscuro de la *Tour Saint Nazaire*, y son los dibujos finales los que nuevamente recuperan los primeros planos, recogiendo su paseo por la cara interior de la muralla.

Los apuntes de *Carcassonne*, experimentan un cambio definitivo en los dibujos de viaje de Kahn. La profundidad está presente en todos ellos, lo que supone una manufactura diferente si echamos la vista hacia atrás y revisamos las composiciones planas de los dibujos de Venecia o Siena realizados durante su segundo viaje a Europa, entre los años 1950 y 1951. En los dibujos del viaje a Grecia y Egipto, del mismo periodo, se evidencia la preocupación artística de Kahn por el



Louis I. Kahn
1959 Cuaderno de Carcassonne

Top of battlements, NO.1
Grafito sobre papel (17,0 x 22,0 cm)

Battlements stairs, NO.1
Grafito sobre papel (17,0 x 22,0 cm)

22. HOCHSTIM, J. 1991, "Period V 1959 Short European Trip" en *The paintings and sketches of Louis I. Kahn* Rizzoli International Publications, Inc., New York, p. 305

23. MOREL, P. 1939 *Histoire de la Cité*, en Carcassonne, la Cité, ARTHAUD, B. Grenoble, p. 40 "A partir de 1844, Viollet-le-Duc había emprendido la restauración de la Catedral Saint Nazaire, cuando en 1850 un decreto condenó a la demolición de la totalidad de las obras militares. La acción enérgica emprendida por Cros-Mayrevieille consiguió la anulación del decreto. Dos años más tarde, Viollet-le-Duc comenzaba la restauración de las murallas que se prolongó hasta el final del siglo y que no está completamente terminada hoy día. Algunos edificios militares recientes permanecen aún en el interior del patio del castillo" (T. del A.)

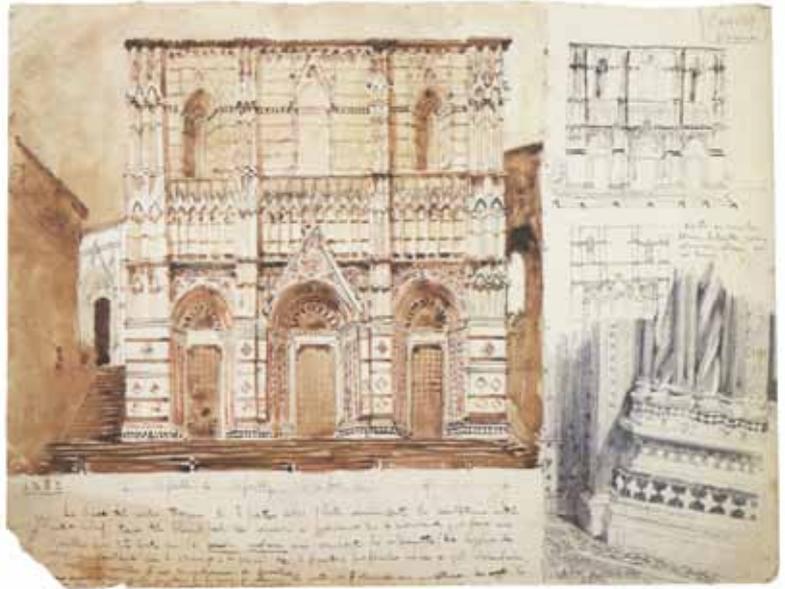
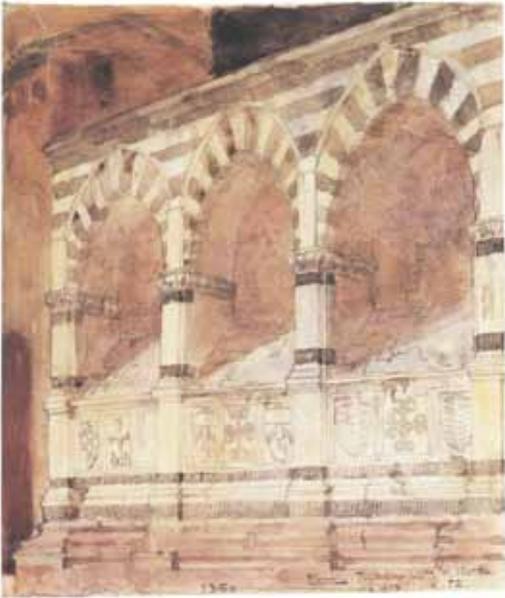
24. [KAHN, Louis, 1962. "Foreword", fechado el 26 de agosto de 1962 en Würman and Feldman]. *Apud* JOHNSON, E.J. *Op. cit.* p. 133. Nota 265

25. "Some of the sharpest battles at CIAM were between a group led by Alison and Peter Smithson, who continued to reject all historical architectural forms in their search for new ones, and a group of Italians, principally Ernesto Rogers and Giacarlo de Carlo, who were trying to integrate new structures into old urban situations by recalling, more or less directly, indigenous structures". JOHNSON, E.J. *Op.cit.* p. 97

equilibrio cromático en el juego de colores primarios y secundarios, y en la composición. Ajusta los encuadres elegidos intencionadamente para configurar hermosos dibujos, con características propias del lenguaje pictórico. En *Carcassonne*, Kahn parece haber sustituido las preocupaciones anteriores por una atención a los elementos secundarios, responsables de establecer los lazos necesarios entre los volúmenes principales. La atención se concentra en los elementos de conexión entre las partes, desplazando hacia el fondo las piezas de mayor volumen. Los enclaves escogidos por Kahn refuerzan este creciente interés, separado del interés pictórico y más cercano a la arquitectura. No es fruto de la casualidad. El álbum de *Carcassonne* es un cuaderno de madurez, realizado en poco tiempo por alguien que ya ha vivido mucho, pero que aún necesita recorrer el trayecto de la arquitectura. Kahn fija su mirada en lo que resulta esencial para su desarrollo como arquitecto y, a diferencia de lo apuntado por Hochstim - "However, Kahn's work was affected to a great extent by his impaires visión, which required him to wear eyeglasses with very thick lenses"²² podríamos pensar que es la brevedad de su visita a la ciudad la que tiene como consecuencia la rapidez en sus apuntes. Y precisamente porque el autor conoce el valor del tiempo, emplea el estrictamente necesario a diferencia del tiempo destinado en sus viajes de juventud. No se conocen comentarios o anotaciones de Louis Kahn relativas a la restauración de la ciudad, iniciadas en el año 1844 por Viollet-le-Duc²³. No parece preocupar al autor la precisión de la construcción perspectiva en el dibujo o la proporción de los volúmenes, ni tan siquiera la limpieza del trazo, porque como comenta posteriormente:

*I spent the whole day in the courts, on the rampants, and in the towers, diminishing my care about the proper proportions and the exact details. At the close of the day I was inventing shapes and placing buildings in different relationships than they were.*²⁴

A la edad de cincuenta y ocho años, cuando su presencia en el congreso de Otterlo es más que esperada y la trayectoria profesional del arquitecto reconocida y alentada por Alison y Peter Smithson, defensores de nuevas formas en la Arquitectura²⁵, la escapada a *Carcassonne* revela el pensamiento de Kahn como arquitecto, utilizando su estudio de la ciudad medieval para fijar su postura en la conferencia de clausura del Congreso. Ha dejado de buscar el reconocimiento artístico porque ya no lo necesita. Dibuja para él recogiendo en sus dibujos ideas arquitectónicas que utilizará después en sus obras. Podríamos decir que el cuaderno de *Carcassonne* es el manifiesto de su nacimiento como arquitecto.



Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier)
1907 *Il viaggio in Toscana*

8 de octubre Florencia
Santa Maria Novella
Sarcófago del muro del *Cortile* a la entrada
Acuarela y grafito sobre papel (19,0 x 26,6 cm)

Después del 29 de septiembre y antes del 5 de octubre
Siena
Battistero
Acuarela y grafito sobre papel (32,4 x 34,3 cm)

Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier)
1907 *Il viaggio in Toscana*

Después del 29 de septiembre y antes del 5 de octubre
Siena
Abadía de *San Domenico* vista desde el albergue *Alla Scala*
Acuarela y grafito sobre papel (14,8 x 10,3 cm)

23 de septiembre *Fiesole*
Vista de la ciudad con cipreses
Acuarela y grafito sobre papel

26. COLOMINA, B. 2011, "Hacia un arquitecto global" en *Los viajes de los Arquitectos/ Architects Journeys*, Eds. C. Buckley y P. Rhee, T6) Ediciones, Pamplona, Navarra, p. 37

27. [LE CORBUSIER. Boceto 323, 31 de octubre de 1955, en *Le Corbusier Sketchbooks*, vol.3.] *Apud* COLOMINA B. 2011. *Op.cit.* p. 48

El cuaderno de viaje, de Jeanneret a Le Corbusier. Elegimos dos viajes claves para comprender la evidente transformación de Charles-Édouard Jeanneret en Le Corbusier que, a nuestro juicio, se relaciona estrechamente con el cambio experimentado por la nueva forma de mirar, descubierto por el autor a través del dibujo.

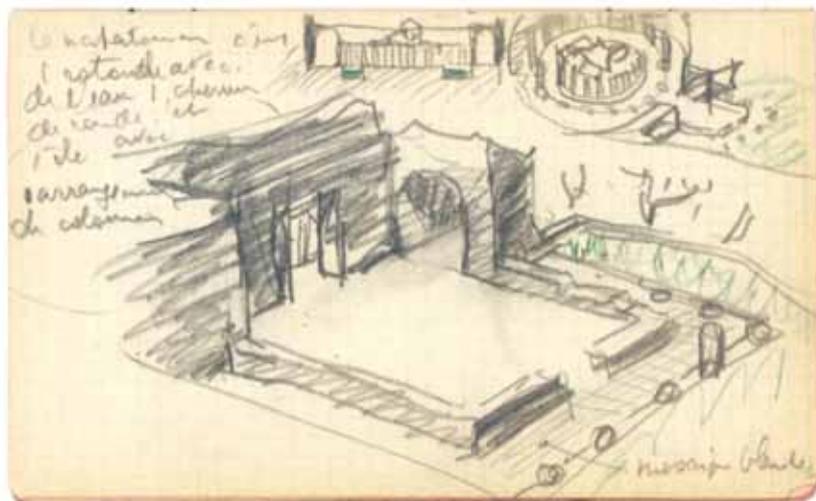
El primer viaje tiene lugar durante su formación -al inicio de su carrera en el viaje que realiza a la Toscana en el año 1907- y el segundo al comienzo de su etapa profesional -en el viaje a Oriente realizado en el año 1911-.

El recordatorio de sus propias palabras ha servido de inestimable ayuda en la elección de los cuadernos seleccionados. Según comenta Beatriz Colomina, "*incluso la educación arquitectónica de Le Corbusier consistió en viajar. Hablando, como lo hacía a menudo, en tercera persona, escribió.*"²⁶

Con diecinueve años, LC partió para Italia, 1907 Budapest, Viena; en París en febrero de 1908, 1910 Múnich, después Berlín. 1911, mochila al hombro: Praga, el Danubio, Serbia, Rumanía, Bulgaria, Turquía (Constantinopla), Asia Menor. Veintiún días en el Monte Athos. Atenas, Acrópolis seis semanas... Esa fue la escuela de arquitectura de L-C. Le proporcionó su formación, abriendo puertas y ventanas ante él-hacia el futuro²⁷.

Con las recomendaciones de Charles *L'Eplattenier* y las publicaciones de John Ruskin en su equipaje el joven Charles-Edouard Jeanneret emprende viaje hacia la Toscana en septiembre del año 1907. Muy ilusionado y con grandes deseos por recorrer el itinerario sugerido por su maestro así como por visitar los emplazamientos y arquitecturas estudiados y dibujados anteriormente por Ruskin, no resulta casual que los primeros dibujos del suizo guarden cierta semejanza, en cuanto a técnica y estilo, con los del británico.

Los dibujos de este viaje, que fueron ejecutados con gran detenimiento y escrupulosa precisión, resultaron motivo de orgullo para el autor durante algún tiempo, tal y como demuestra el hecho de que fueran seleccionados por el propio Jeanneret para formar parte de la exposición de París que tendría lugar en el año 1908, aunque poco



Le Corbusier
1911 *Voyage d'Orient*

Carnet 3 p.115 Atenas
Acrópolis, El Partenón visto a través de los Propíleos
Grafito sobre papel (10,0 x 17,0 cm)

Carnet 4 p.135 Roma
Vaticano y Belvedere
Grafito y lápiz de color sobre papel (10,0 x 17,0 cm)

Carnet 5 p.39 Tívoli
Villa Adriana
(10,0 x 17,0 cm)
Grafito y lápiz de color sobre papel

tiempo después decidiera guardarlos para siempre. Esta decisión probablemente guardaría relación con el interés de potenciar, desarrollar y defender una nueva forma de mirar y dibujar la arquitectura, cuyo cambio se produciría a partir del viaje a Oriente, tal y como apunta el profesor Carlos Montes²⁸.

Entre el viaje a la Toscana del año 1907 y el viaje a Oriente del año 1911, se ha producido un cambio significativo en la forma de ver y mirar de Charles- Édouard Jeanneret, transformación que por supuesto, se aprecia en apuntes y dibujos. Durante el viaje por la Toscana Jeanneret ha cambiado el estilo de sus apuntes iniciales, bajo el manto *ruskiniano*, por vitales y coloristas acuarelas influidas por las vanguardias pictóricas del momento, encontrando finalmente al regreso del viaje de Oriente un nuevo lenguaje gráfico que le permite observar, sintetizar y analizar cualquier lugar, con independencia de su complejidad, en un brevísimo plazo de tiempo. Este interesante cambio se ha producido en el viaje a Oriente que ha tenido lugar tan sólo tres años después del viaje a la Toscana. Nada mejor que sus propias palabras para describir el gran descubrimiento:

Quando se viaja, vemos con los ojos y dibujamos con el lápiz a fin de interiorizar la impresión que nos ha causado lo que hemos visto. Una vez que esa impresión visual se ha registrado con el lápiz, permanece, queda registrada y grabada en nuestro interior. La cámara de fotos es un instrumento para perezosos que usan la máquina para que vea por ellos. Dibujar, trazar líneas, componer volúmenes, organizar las superficies..., todo esto requiere primero ver, luego observar y finalmente quizá descubrir. Y es entonces cuando nos llega la inspiración.²⁹

28. MONTES SERRANO, C. 2011, "En el centenario del Viaje a Oriente: fotografías, cartas y dibujos", *RA: Revista de Arquitectura*, no. 13, Navarra, p. 8

29. [LE CORBUSIER. 1960 *L'Atelier de la recherche patiente*] *Apud* MONTES SERRANO, C. 2011. *Op.cit.* p. 12

El apunte rápido, realizado a lápiz y en pequeñas libretas de bolsillo, será el vehículo idóneo para lograr el resultado. Elegido a partir del viaje a Oriente se convertirá en compañero inseparable a lo largo de toda su vida. En el año 1911, a pesar de su juventud, germina en Charles- Édouard Jeanneret la semilla del que será Le Corbusier y ha sido a través del dibujo de viaje donde se ha iniciado tan significativo cambio.

Elías Torres

1992 Cuaderno de viaje a la India
Bolígrafo negro sobre papel (21,5 x 14,0 cm)

Enric Miralles

1992 Cuaderno de viaje a la India
Tinta azul sobre papel (21,0 x 15,0 cm)

Álvaro Siza

Abril 1995
Cuaderno 461
Roma, escultura de caballo de Bernini
Grafito sobre papel (29,5 x 21,0 cm)

Los cuadernos de viaje en la vida de Álvaro Siza y los cuadernos de la India de Enric Miralles y Elías Torres. Austeros y prácticos, Siza, Torres y Miralles requieren de pocos útiles para dibujar en sus viajes. Escasos y característicos son un reflejo de sus diferentes personalidades.

Cuadernos blandos y bolígrafo o lápiz de grafito negro dan muestra de la sobriedad de Álvaro Siza. Un cuaderno de tapa dura, apretado de trazos y anotaciones realizadas con bolígrafo negro expresan el carácter inquieto de Elías Torres. Múltiples cuadernos de tapas duras y dibujos flotantes en su interior trazados con preciosa tinta azul de estilográfica transmiten la elegante serenidad de Enric Miralles.

Además se da la particularidad de que en el caso de los dibujos de Siza siempre fue así, con invariable grafismo a lo largo del tiempo. Esta invariabilidad hace aconsejable a los estudiosos del arquitecto no desligarlas de su propia vida, por cuantos leves y sutiles variables puedan descubrirse a lo largo de ellos, pudiendo ayudar a una mejor comprensión de su persona.

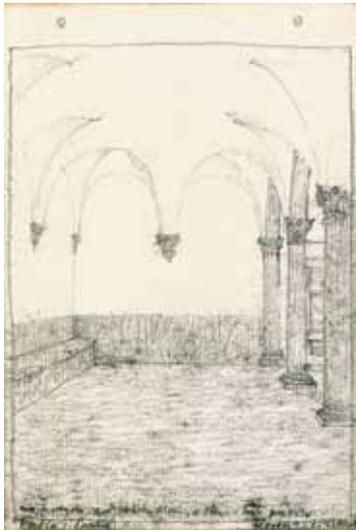
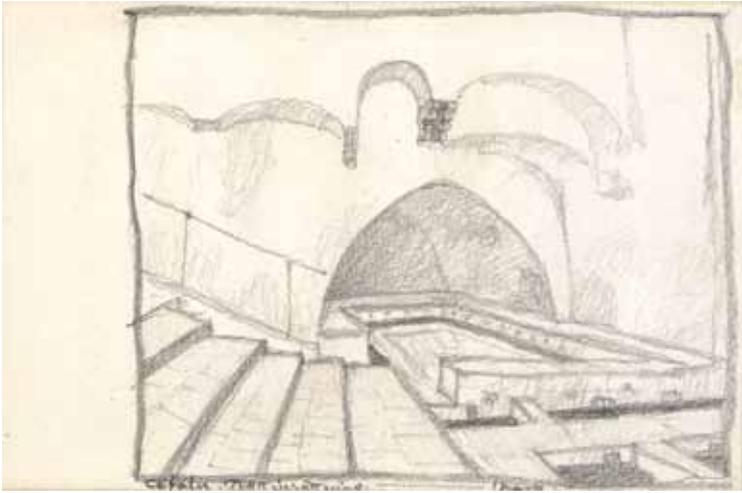
Tres autores y tres estilos suficientemente neutros para representar la globalidad de cuanto pasa ante sus vistas con sus personales grafías. Viajes y cuadernos desvelan aspectos de las vidas de todos ellos.



Representación del espacio interior en los apuntes de Asplund, Le Corbusier y Graves; recreación del espacio exterior a partir de las operaciones gráficas de Ruskin, Le Corbusier, Aalto, Mackintosh, Siza y Jacobsen.

Es adecuado recordar que todos los autores de los cuadernos estudiados son arquitectos y que, aunque sus apuntes de viaje fueron realizados a lo largo de diferentes etapas en sus vidas, todos ellos habían recibido una sólida formación arquitectónica antes de emprender viaje, lo cual hace confluír gran parte de sus intereses. A pesar de ser distintas sus procedencias existe una coincidencia temporal durante la realización de sus apuntes, ya que todos vivieron en el periodo comprendido entre finales del siglo XIX y durante el siglo XX, además de haberse alimentado de las fuentes del clasicismo de Grecia y Roma durante su formación y haber compartido referencias culturales e históricas similares.

Le Corbusier
(s.f.)
Botellas, vasos y botes
Tinta sobre papel (20,8 x 27,8 cm)



A pesar de ello y aunque son muchas las coincidencias se aprecian notables matices en la percepción de sus miradas y, por consiguiente, diferencias en la representación en sus apuntes. Para poder reproducir gráficamente el espacio arquitectónico el autor tendrá que hacer previamente un esfuerzo intelectual de reconocimiento espacial. Como el deseo de recreación es común en todos ellos, será la percepción del espacio, su captura y posterior representación, las responsables de establecer las diferencias que permiten apreciar los distintos matices entre ellos. En sus apuntes vamos a encontrar tanto espacios inmóviles encerrados en sus marcos como infinitos espacios cuyos límites, para ser comprendidos, habrá que buscarlos más allá del propio documento. En algunos apuntes descubriremos espacios habitados por la presencia de personajes capaces de configurar la escala, algunos humanos y otros divinos. Reconoceremos espacios inestables que descansan precariamente sobre firmes movedizos, a la vez que aparecerán otros pesados y cargados por la abrumadora presencia de sólidas arquitecturas. Todos ellos proceden de interpretaciones diferentes que buscan dar respuesta a sus interrogantes particulares.

Materializar el espacio interior. Observar, asimilar y plasmar en el papel un espacio se convierte en una ardua tarea si se observan los múltiples y variados intentos. Estudiando por separado las distintas operaciones gráficas descubriremos las coincidencias y las diferencias ante escenarios semejantes. Resulta lógico pensar que la proporción de un espacio concreto pueda incidir directamente en la manera de mirar y por tanto en la de dibujar. La proporción vendrá determinada por la relación existente entre la dimensión de una superficie y su altura correspondiente. Si existe un equilibrio sereno entre éstas, la captura y su posterior representación no ofrece grandes dificultades al autor. Al intentar representar espacios “desequilibrados”, es decir, aquellos que tienen una dominante clara en alguna de las dos dimensiones -superficie o altura- aumenta considerablemente la complejidad de la representación, viéndose obligado el autor a recurrir a algún mecanismo que posibilite la tarea. Lejos de huir de su representación el arquitecto se sentirá irresistiblemente atraído por los espacios “desequilibrados”, más interesantes por su complejidad que los espacios correctamente proporcionados.

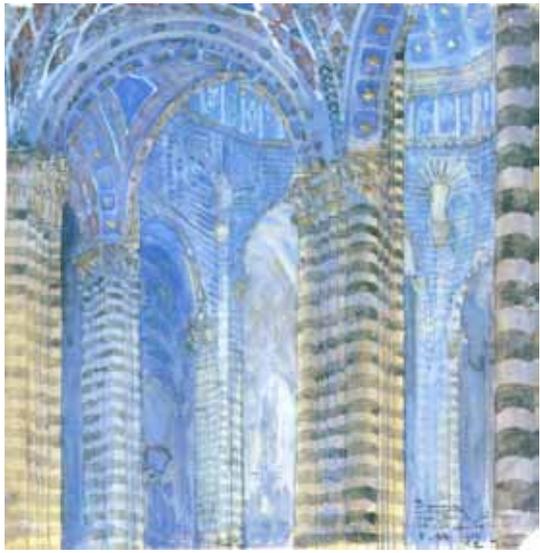
Erik Gunnar Asplund
1914 Italia

1 de marzo Cefalú
Vista de los lavaderos
Grafito sobre papel (14,4 x 21,6 cm)

21 de abril Florencia
Grafito sobre papel (22,1 x 14,5 cm)

23 de febrero Siracusa
San Giovanni escaleras hacia la cripta
Grafito sobre papel (21,5 x 14,4 cm)

22 de febrero Siracusa
Vista de patio descubierto
Grafito sobre papel (14,2 x 21,6 cm)



Erik Gunnar Asplund
1913 Italia

23 de abril Florencia
Santa Croce, cúpula de la Capilla Pazzi
Acuarela sobre papel (21,0 x 13,5 cm)

10 de febrero Palermo
San Cataldo
Grafito sobre papel (21,4 x 14,5 cm)

Charles-Édouard Jeanneret
5 de octubre de 1907 Siena
Catedral, vista de la cúpula desde el coro
Acuarela sobre papele (20,6 x 21,0 cm)

Michael Graves
1962 Siena
Duomo
Lápiz sobre papel

1. Los referentes por los que Michael Graves se sentía en deuda eran muchos, ya que con seguridad conocía con anterioridad los dibujos, fotografías y postales de Siena de Erik Gunnar Asplund, Le Corbusier o Louis I. Kahn, comentado por AMBROZIAK, B.M. 2005, "The necessity for seeing" en *Michael Graves: Images of a Grand Tour*, Ed. C. JACOBSON, Princeton Architectural Press, New York, p. 9

Dentro de los primeros, los espacios proporcionados, encontramos algunos ejemplos en los dibujos realizados por Erik Gunnar Asplund en el transcurso de su viaje por Europa a finales del año 1913, durante las visitas a las ciudades de Cefalú, Siracusa o Florencia en su recorrido por el interior de sus arquitecturas. Dado que el autor se sitúa en el interior de espacios de reducida altura los apuntes resultantes ofrecen visiones espaciales constreñidas de escaso interés, incluso para el propio Asplund, que decide prestar su atención al relieve y texturas de la envolvente, recreándose en la representación de despieces y materiales en pavimentos, y de los acabados en los paramentos verticales.

El segundo grupo de espacios ofrece un mayor atractivo en su representación si se compara con los dibujos anteriores. Como no es posible abarcar en una única mirada el espacio en su totalidad, necesariamente el autor tiene que seleccionar una dirección a la que dirigir la mirada antes de su recreación. Ante un espacio de proporción exagerada, ya sea horizontal o vertical, aumenta la tensión por el cambio de relación entre el modelo y su autor. Así, por ejemplo, en un espacio de altura extraordinaria, algunos autores recurren a elevar la mirada y recrear el volumen de aire contenido sólo en la parte superior, que en multitud de ocasiones se encuentra bellamente cincelado por atractivas cúpulas y bóvedas. Los apuntes de Erik Gunnar Asplund de la capilla *Pazzi* en el interior de la Iglesia de la *Santa Croce* en Florencia o bajo el crucero de la Iglesia de San Cataldo en Palermo recogen este proceder. De igual forma obraría Charles-Édouard Jeanneret en el año 1907 cuando, al situarse bajo la cúpula de la catedral en Siena, dibuja un bellissimo espacio en el que, ayudado del cromatismo que le proporciona el empleo de la acuarela, recrea sobrecogedoramente la magia del mismo. Bajo este mismo lugar se situará años después en 1962 Michael Graves, tratando de capturar idéntica sensación espacial. Su dibujo recoge la intención, pero, a diferencia de Jeanneret, Graves no consigue recrear la magia espacial del primero. El tiempo dedicado por Graves a su ejecución, además de la técnica rápida empleada, no lo ha hecho posible. Son pocos los dibujos realizados por Graves en la ciudad de Siena. Como aparecen fechados en el mes de abril de 1962, al igual que muchos otros que hizo en Roma en esa fecha, es bastante probable que el autor emplease una jornada rápida en la ciudad de Siena, ciudad en la que probablemente sintió la obligación de tomar apuntes antes que en otros lugares -como no podía ser de otra forma¹- de *La Piazza* del Campo.



Palazzo Tolosani
Sera. 19 aprile



Chiesa S. Giovanni
1146



Palazzo Tolosani
Venezia



Palazzo Tolosani
Venezia



Palazzo Tolosani
Venezia



1600 d. A

Erik Gunnar Asplund
1913 Italia

10 de abril Siena
Palazzo Tolomei
Grafito sobre papel (21,1 x 14,0 cm)

22 de febrero Siracusa
S. Giovanni
Grafito sobre papel (26,8 x 17,5 cm)

John Ruskin
1841 Bahía de Nápoles
Tinta y aguada sobre papel (17,8 x 25,4 cm)

1840 Niza
Tinta y aguada sobre papel (16,4 x 25,4 cm)

Erik Gunnar Asplund
1913 Italia

13 de mayo Venecia
San Marco entrada con señora
Grafito sobre papel (20,6 x 15,3 cm)

26 de mayo Verona
San Anastasio vista de capilla
Grafito sobre papel (22,4 x 15,8 cm)

28 de mayo Verona
San Fermo
Grafito sobre papel (22,5 x 15,7 cm)

Le Corbusier
1911 *Voyage d'Orient*
Carnet 5

p.27 Roma
Termas de Caracalla
Grafito y lápiz de color (10,0 x 17,0 cm)

p.67 Tívoli
Villa Adriana
Grafito y lápiz de color (10,0 x 17,0 cm)

La dificultad de apresar el espacio exterior. Al exterior la situación cambia por lo que el autor debe recurrir a nuevos mecanismos de ajuste ante el modelo. En el espacio exterior desaparecen los límites superiores y sólo se puede configurar el espacio por el plano del suelo, ayudado de cerramientos verticales. La representación del emplazamiento exterior manifiesta esta gran dificultad. Solamente mirar, hacia arriba o hacia abajo, ya no es una operación suficientemente válida para la representación. Se puede comprobar en la decisión de Asplund en Siracusa o Siena al tratar por igual cuanto sucede por encima y bajo una línea de horizonte carente de interés colocada a media altura en el papel. Pensamos que Asplund no debía de conocer los dibujos de Ruskin frente a la bahía de Nápoles o en Niza realizados en 1840, ya que de ser así hubiera podido descubrir los mecanismos por Ruskin empleados para apresar el escurridizo espacio exterior. Ingeniosamente Ruskin sitúa elevadamente el horizonte sobre el que hace descansar una oscura mancha que se desvanece hacia el extremo superior del dibujo, confiando el cierre inferior al marco arquitectónico, trabajado con mayor definición mediante un fuerte contraste de claroscuros. De esta forma, Ruskin consigue delimitar la insalvable distancia que media entre los primeros planos y el alejado horizonte.

Prestando atención a dos dibujos de Charles-Édouard Jeanneret del viaje a Oriente del año 1911, realizados en las Termas de Caracalla en Roma y en la Villa Adriana en Tívoli, descubrimos otra interesante estrategia. Para evitar que el espacio se escape por la parte superior del dibujo, Jeanneret antepone un primer plano sombreado a modo de embocadura de la escena principal, que no es otra que el propio fondo iluminado. En realidad se trata de un recurso que empleará también, aunque con menor fortuna, el propio Asplund. Basta revisar los dibujos de los accesos a la Basílica de San Marcos en Venecia, o a las iglesias de Santa Anastasia y de *San Fermo* el Mayor, localizadas ambas en Verona. En ellos Asplund, al igual que hiciera antes Jeanneret, antepone primeros planos a modo de bambalinas que enmarcan el fondo. Pero Asplund, que emplea con estricta sobriedad los recursos gráficos –recordemos su austeridad en el grafismo– no consigue resultados tan afortunados debido a su renuncia de incorporar sombras en los primeros planos.



Alvar Aalto
1924 Venecia
San Marcos
Grafito sobre papel

Michael Graves
1962 Siena
Duomo Batisterio
Grafito sobre papel

Charles Rennie Mackintosh
1894
Cabbages in an Orchard
Acuarela sobre papel (8,6 x 23,6 cm)

Charles-Édouard Jeanneret
1910-11 Suiza Alemania
Acuarela sobre papel (22 x 29,2 cm)

Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier)
1911 Pompeya
Acuarela sobre papel (23,5 x 32 cm)

Michael Graves
1962 Roma
San Pietro
Grafito sobre papel

Álvaro Siza
Junio 1998 Cabo Verde
Ribeira Grande
Cuaderno 451
Tinta sobre papel

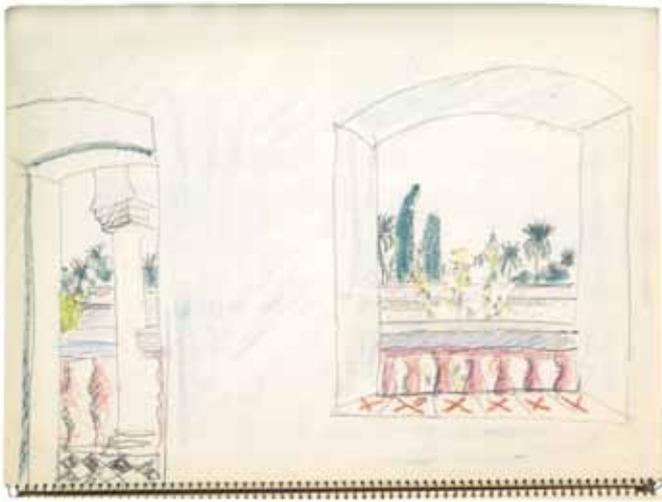
Álvaro Siza
1982 Colombia
Cartagena
Lápiz sobre papel

2. "I would explain before concluding, that anything in the sketch you cannot call a tree or a cabbage –call a gooseberry bush. And also that is confusing and indefinite state of affairs is caused by the artist- (who is no common landscape painter, but is one who paints son much above the comprehension of the ordinary ignorant public, that is pictures need an accompanying descriptive explanation such as the above". MACKINTOSH, C.R. en BILLCLIFFE, R. 1978, "Catalogue: Cabbages in an Orchard" en *Mackintosh Watercolours* John Murray, Londres, p. 28

Años más tarde, en los pocos apuntes de viaje que han sobrevivido de Alvar Aalto en Venecia, y en los de Michael Graves en Siena encontraremos idéntico proceder, pero con alguna puntualización. En el dibujo de Venecia, Alvar Aalto configura un marco oscuro que encuadra la visión de la Basílica de San Marcos y recrea un maravilloso efecto de descubrimiento. En el dibujo de Graves en Siena, de apariencia similar debido al recurso gráfico empleado, ha desaparecido la magia de la sorpresa ya que el marco del dibujo reclama toda la atención y hace perder la fuerza de un fondo poco contrastado que se aleja irremediamente de nuestra mirada por la intensidad de luces y sombras en los planos medios.

Filtrar para enlazar. En uno de los dibujos más delicados, e incomprendido, de Mackintosh² "*Cabbages in an Orchard*" descubrimos un nuevo mecanismo gráfico diferente a los ya reseñados, consistente en la disposición de un filtro que separa físicamente a la vez que enlaza visualmente el primer plano y el fondo. Las "*coles*" pinceladas en preciosas tonalidades de lavanda y malva conforman el filtro a través del cual deja llegar la calidez del inicio de la primavera.

El propio Charles-Édouard Jeanneret, consciente de las dificultades que entraña la recreación del espacio en el interior de un edificio, decide renunciar a su representación durante el viaje de juventud a la Toscana para concentrar sus intereses en otro tipo de información. Al exterior Jeanneret experimenta idéntica dinámica a la utilizada por Mackintosh. La operación es sencilla: los bosques formados por troncos o la serie de columnas permiten ver entre sus elementos, de dentro hacia fuera, diferenciando así los espacios previo y posterior. Igual proceder parece emplear Michael Graves ante la plaza San Pedro del Vaticano al observar a través de la columnata que la envuelve. Sin embargo el apunte resultante no logra idéntica fortuna que la de sus admirados maestros. Como el filtro utilizado dispone de muy pocos elementos -tan sólo dos robustos fustes- y la escala del fondo no es capaz de reproducir la gran dimensión de la plaza, el juego entre filtro y fondo se simplifica en exceso perdiendo por ello el interés que relaciona los diferentes planos. Sí lo consigue Álvaro Siza que dibuja filtros formados por troncos de árboles o mástiles de banderas a través de los cuales se vislumbran sugerentes espacios sutilmente enlazados entre sí.



Le Corbusier

1931

Cuaderno Norte de África (agosto 1931) p. 17
Vista del Palmeral de Laghouat, desde la habitación del Hotel Saharien
Grafito y lápiz de color sobre papel (20,0 x 27,5 cm)

Álvaro Siza

2 de junio 2001 Los Ángeles Hollywood
La ventana del Hotel "Chateau Marmont"
Tinta sobre papel (29,7 x 21,0 cm)

Elías Torres

1992 Chandighar
Manorama Sharabhai
Bolígrafo negro sobre papel (21,5 x 14,0 cm)

Le Corbusier

1911 Atenas

Partenón

Gouache, acuarela y grafito sobre papel (21 x 13,7 cm)

Arne Jacobsen

1953 Paestum

Templo Dórico

Acuarela sobre papel

Álvaro Siza

1980 Vaticano

Plaza de San Pedro

Tinta sobre papel

Michael Graves

S.f. Roma

Arco de Constantino

Gouache y tinta sobre papel

Michael Graves

1962 Roma

San Carlino

Grafito sobre papel

Le Corbusier

1910-11 Múnich

Vista desde *Theatinerstrasse* hacia *Odeonsplatz*

Grafito sobre papel (12,6 x 20,0 cm)

Le Corbusier, Elías Torres y Álvaro Siza, en sus dibujos de 1931, 1992 y 2001, se sientan a dibujar frente a una ventana cuyo marco se convierte en el nexo entre el exterior y el espacio interior de una habitación. Estos dibujos han sido realizados por Le Corbusier durante un viaje al norte de África a la llegada a su habitación con vistas al Palmeral de *Laghouat* en el *Hôtel Saharien*; por Elías Torres durante el viaje a la India en una entrevista concedida por Manorama Sharabhai y celebrada en su vivienda —que había sido proyectada por Le Corbusier en el año 1955— frente a una ventana con vistas al jardín de la casa y por Álvaro Siza durante un viaje a la ciudad de Los Ángeles, en la habitación del Hotel Chat en Hollywood donde se hospeda. Situados todos frente a la ventana los tres hacen uso de una mecánica similar: dibujar la ventana como marco de la naturaleza que habita al exterior, situarla en la parte central del dibujo y confiar al espacio interior la envolvente del vano.

Límites verticales y al fondo, el horizonte. Una forma nueva de delimitación espacial se aprecia en el empleo de elementos verticales que obligan a dirigir la mirada hacia un fondo en el infinito. Le Corbusier, Arne Jacobsen, Michael Graves y Álvaro Siza recurren a él cuando incorporan columnas —exentas o adosadas— en los dibujos de Atenas, Paestum, Múnich o Roma. Le Corbusier y Jacobsen actúan de igual forma en el Partenón y en Paestum delimitando verticalmente el fondo montañoso con las columnas de los templos y contrastando con fuerza luces y sombras en primeros planos para alejar el fondo sobreexposto de luz intensa. Similar técnica y parecido encuadre se observan en los dibujos de Le Corbusier en Múnich y de Michael Graves en Roma, en los que ambos contrastan el plano cercano y desvanecen el fondo. Son apreciables, sin embargo, las diferencias en la elección del encuadre: en el dibujo de Le Corbusier la proporción entre la figura y el fondo es equilibrada, pero en el dibujo de Michael Graves el fondo de tamaño reducido no logra el equilibrio adecuado con el gran frente del primer plano.

Michael Graves y Álvaro Siza dibujan en Roma entre la doble columnata de San Pedro del Vaticano el primero y frente a la Iglesia de *San Carlino* el segundo. Utilizan parecida técnica de trazo adelgazado y concentran ambos la atención de sus dibujos en la franja vertical central. Sin embargo, mientras el dibujo de Siza parece invitarnos a efectuar un recorrido, Graves muestra una estática mirada detenida en la portada de la Iglesia, acentuado por una mayor concentración de líneas en el trazado.



Sketch of a landscape with a mountain peak and buildings in the background, and a body of water in the foreground.



Charles-Édouard Jeanneret
1910 *Voyage d'Orient*
Constantinopla
Carnet 3
p. 39, 41, 37
Grafito sobre papel (10,0 x 17,0 cm)

Álvaro Siza
Septiembre 1980 Salemi
Acercamiento
Cuaderno 61
Grafito sobre papel

Álvaro Siza
1997 Duero
Grafito sobre papel

3. 'Como los "facilitadores" de la psique, los bloqueos del viajero salpican el itinerario de un viaje y mantienen el deseo en movimiento. Le Corbusier experimentó algunos de estos bloqueos facilitadores durante su viaje, por ejemplo, la cuarentena de veinticuatro horas ante el puerto de Constantinopla, donde dibujó diversos bocetos de la silueta de la ciudad desde la distancia. La epidemia de cólera viajó con el intrépido arquitecto, al igual que otras enfermedades del viajero —tales como la interminable diarrea causada por comida podrida o por la sandía turca, que el arquitecto intentaría bloquear con vino griego de pasas y macarrones italianos. Desde las corrientes de sus intestinos hasta los bloqueos de su viaje por mar, se va formando gradualmente una primordial ley del meandro —un principio psicológico que entreteje posibilidad con obstrucción, así como elementos acuosos con la solidez del edificio' en PAPAPESTROS, S. 2011, "Le Corbusier y Freud en la Acrópolis: notas sobre un itinerario paralelo" en *Los viajes de los Arquitectos/ Architects Journeys*, Eds. C. BUCKLEY y P. RHEE, T6) Ediciones, Pamplona, Navarra, p. 144

4. JEANNERET, C. 1984, "Dos embrujos, una realidad" en *El viaje de Oriente*, Ed. CODINACHS, M. et al., Colección de Arquitectura 16 edn, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, p. 123

La desaparición del límite superior e inferior. Cuando Charles-Édouard Jeanneret en el viaje a Oriente se aproxima por la noche a la ciudad de Constantinopla y está a punto de desembarcar durante la madrugada, ocurre un desafortunado imprevisto que obliga a la tripulación y a los pasajeros a permanecer durante veinticuatro horas en el interior de la embarcación frente al puerto.³

Fue una realidad, ¡ineluctable! Nos marchamos. Dejamos la ciudad conquistada y adorada. Nos habían dado un descanso de veinticuatro horas, es decir que se nos hacía sufrir una cuarentena "joven-turca" en la desembarcadura del Mar Negro. Fue sobre un gran paquebote ruso completamente lleno de peregrinos negros, judíos huyendo de las persecuciones, persas, gente vista del Cáucaso y vestidos como en el teatro (¡aunque mucho mejor!).⁴

Jeanneret ha ido aproximándose a la ciudad poco a poco, observando y describiendo entusiasmadamente sus impresiones en el que sería su conocido diario *Le Voyage d'Orient*. Conforme se acerca la embarcación a la ciudad, describe la oscura noche "*negra Pera acribillada de luces*" entre "*placas de niebla enmarañadas, oblicuas, desgarradas, blancas en lo alto, en gris muy opaco*". Cuando se encuentra a punto de poner pies en tierra descubre la ciudad "*enrojecida por el sol, y luego anegada en el polvo del agua...*" y describe cómo "*se veía un claroscuro de velas vibrantes, formando adorables triángulos*"⁴. Intensa debió de ser la impresión ya que aunque tardó -se publica cincuenta y un año después de efectuado el viaje- es sumamente apasionado el relato de su llegada a la ciudad. Aun no pudiendo experimentar idéntica emoción a la descrita -debemos recordar que las condiciones no eran nada confortables- sí podemos saber a través de la secuencia de sus dibujos lo que descubrió a su llegada. Y si como hemos explicado anteriormente resulta complicado apresar el espacio al desaparecer alguno de sus límites, aún lo será más cuando además del superior desaparece el límite inferior. Porque tan difícil es de apresar la representación del aire como, en este caso, la del agua. Le Corbusier, profundamente emocionado a su llegada a Constantinopla, añade un nuevo factor, el temporal, supeditando en esta ocasión el interés espacial a la narración secuencial.

Años después en 1980 es probable que Siza experimente una emoción similar en su aproximación a la ciudad italiana de Salemi. En esta ocasión se trata de un único dibujo que incluye las diferentes etapas del acercamiento ordenadas en el tiempo. Siza ha sustituido el mar del Bósforo de Jeanneret por colinas onduladas que ocultan y desvelan con suavidad su llegada a la ciudad. Lamentablemente desconoce-



Louis I. Kahn
1951 Karnak
Column Capitals, No.3
Pastel sobre papel (28,6 x 36,2 cm)

Louis I. Kahn
1951 Villa Adriana
Pastel sobre papel (19,0 x 22,0 cm)

Michael Graves
1 de octubre 1961 Barcelona
Casa Milá

Álvaro Siza
1 de marzo 1982 Cartagena de Indias
Cuaderno 108

mos su impresión personal pero creemos que podría parecerse a la descrita por él en el regreso a Oporto, su ciudad, después de un largo viaje: “*una imagen rápida, casi irreal. Se necesitaba entrenamiento y maña para aprehenderlo todo –instantáneo perfil petrificado, animal desdoblado, sucesión de episodios, intervalos...*”⁵

Gravedad frente a movimiento. Mientras Louis Kahn se sitúa con aplomo y sin titubeos frente al modelo, mostrando interés por las formas configuradores de pesadas arquitecturas, Siza opta por dejarse suavemente mecer sobre planos inestables en los que se apoyan arquitecturas en precario equilibrio. Resulta conveniente recordar que gran parte de los dibujos de viaje de Louis I. Kahn fueron materializados posteriormente, es probable que en su estudio y sobre un tablero, y que se trazaron alejados de la atmósfera del lugar -véanse los dibujos de Villa Adriana a las afueras de Tívoli, o los muy difundidos pasteles de las pirámides en Egipto. No es adecuado, por otro lado, agrupar apuntes de modelos de movida apariencia con dibujos de inestabilidad palmaria. Como ejemplo, se pueden apreciar estas diferencias en el dibujo de Graves ante la Casa Milá en Barcelona reflejo de una arquitectura de carácter orgánico y sinuoso relieve, frente al dibujo de Siza realizado en Cartagena de Indias delante de un edificio de viviendas en el que parece haber desaparecido la fuerza de la gravedad en el movimiento de balcones y voladizos apoyados en desplomados planos verticales.

En los dibujos, las calles, las casas, las habitaciones, las caras... se advierten giradas y suspendidas. Pocas veces aparecen marcos o ejes de coordenadas que sustenten la ingravidez de sus formas. Siempre existe una zona más elaborada de la que se desprenden líneas accesorias.⁶

No parece que Siza se sienta condicionado por la gravedad al dibujar el *Campanile* despegando y ascendiendo naturalmente hacia el cielo situado frente a la Iglesia de *San Giorgio Maggiore* en Venecia. Y así parecería si mirásemos distraídamente el dibujo, ya que una mayor atención permite descubrir la particular manera de Siza para describir la característica bruma veneciana que frecuentemente envuelve a la ciudad serpenteando por el suelo a las primeras horas del día para subir traslúcida hacia el cielo cuando la tibieza del aire gana territorio a la humedad de la laguna, porque como Siza recuerda Venecia es “*una ciudad hecha también de polvo y de barro y de niebla dorada, donde se respira uto-*

5. SIZA, Á [1994]2014, “Ciudades: Oporto (2)” en Álvaro Siza: textos, Ed. C. CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid, pp. 149-150

6. TRILLO DE LEYVA, J.L. 2012, “Ingravidez” en *La palabra y el dibujo* Ricardo Sánchez Lampreave, s.l., p. 75



Álvaro Siza

(S.f.) Venecia
San Giorgio Maggiore
Tinta sobre papel

1980 Roma
Piazza Navona
Tinta sobre papel

Septiembre 1980 Vaticano
Cuaderno 66
Tinta sobre papel

Álvaro Siza

Septiembre de 1980 Roma
Cuaderno 66
Grafito sobre papel

Abril de 1981 Roma
Piazza Navona
Ángel y "bicicleta"
Grafito sobre papel

*pía y permanencia, sueño y adecuación*⁷. El dibujo de Siza cuenta con trazos escuetos cómo es la ciudad encantada. Releyendo sus palabras “*a mí me gusta sacrificar muchas cosas, ver sólo lo que me atrae de inmediato...*”⁸, descubrimos que, en realidad, su sacrificio consiste en haber vivido el tiempo suficiente para discernir lo esencial y, más interesante aún, saberlo representar.

Trazos primero tímidos, premiosos, poco precisos, luego obstinadamente analíticos, por momentos vertiginosamente definitivos, libres hasta la embriaguez, después fatigados y gradualmente irrelevantes.⁹

Él mismo recuerda, hablando del paso del tiempo, que “*envejecer es perder la capacidad de concentración, pero sabiendo más. O de remordimiento o de inconsciencia. (Ser consciente de ello)*”¹⁰. Resulta evidente que Siza se deja seducir por el entorno cuando dibuja, así lo expresan sus apuntes donde arquitecturas y personas danzan por igual. A Siza le resulta inconcebible una ciudad sin sus habitantes, tan relevantes y necesarios. Son ellos los que la recrean, no en vano en algunos de sus dibujos Siza sustituye el plano del suelo por una delicada alfombra entretejida por sus personales habitantes y, cuando ya creíamos haber alcanzado su “*embriaguez*”, nos vuelve a embelesar haciéndolos desaparecer, convirtiendo en presencia la ausencia como sucede en el apunte de la Plaza de San Pedro del Vaticano en Roma.

Siza no hace distinción entre seres humanos y divinos, intercambiando unos y otros cuando poco a poco sus personajes amigos salen del papel para dar paso a otros desconocidos que, a su vez, desaparecen del dibujo cediendo su lugar a seres celestiales, guardianes del espacio que se sitúan cerca de nosotros o, siendo aún más precisos, entre nosotros y velan a media altura con amabilidad. Resulta curioso que se desprenda amabilidad en los trazos del autor que suele parecer adusto. Solo encontramos una explicación: Siza que es poseedor de una timidez extrema se acerca a los demás a través del dibujo, sirviéndose de éste para acortar con naturalidad la distancia. Él mismo afirma, hablando del dibujo como memoria, que “*el dibujo es el lenguaje y la memoria, la forma de comunicarse con uno mismo y con los otros...*”¹¹ porque, aunque imposible, “*lo perfecto sería que no necesitaríamos dibujar, que pudiésemos verlo todo en un proceso de reflexión interior, creo que esto no puede suceder*”¹² lo que, afortunadamente para nosotros, nos obligará a seguir aprendiendo y creciendo a través sus dibujos.

7. SIZA, Á [2003]2014, Discurso *Doctor Honoris Causa* F. Távora, Homenaje, “Otros arquitectos: Fernando Távora” en Álvaro Siza: textos, ed. C. CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid, p. 308

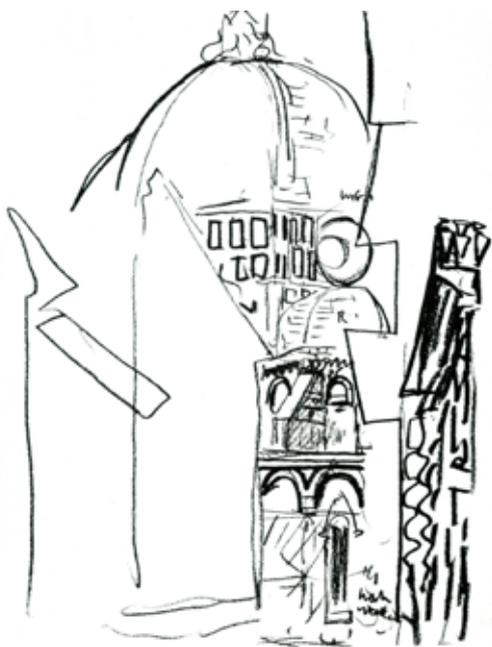
8. SIZA, Á [1988]2014, “Dibujos de viaje” en Álvaro Siza: textos, Ed. C. CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid, p. 59

9. SIZA, Á. *Ibid.*

10. SIZA, Á [1992]2014, “El paso del tiempo” en Álvaro Siza: textos, Ed. C. CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid, p. 116

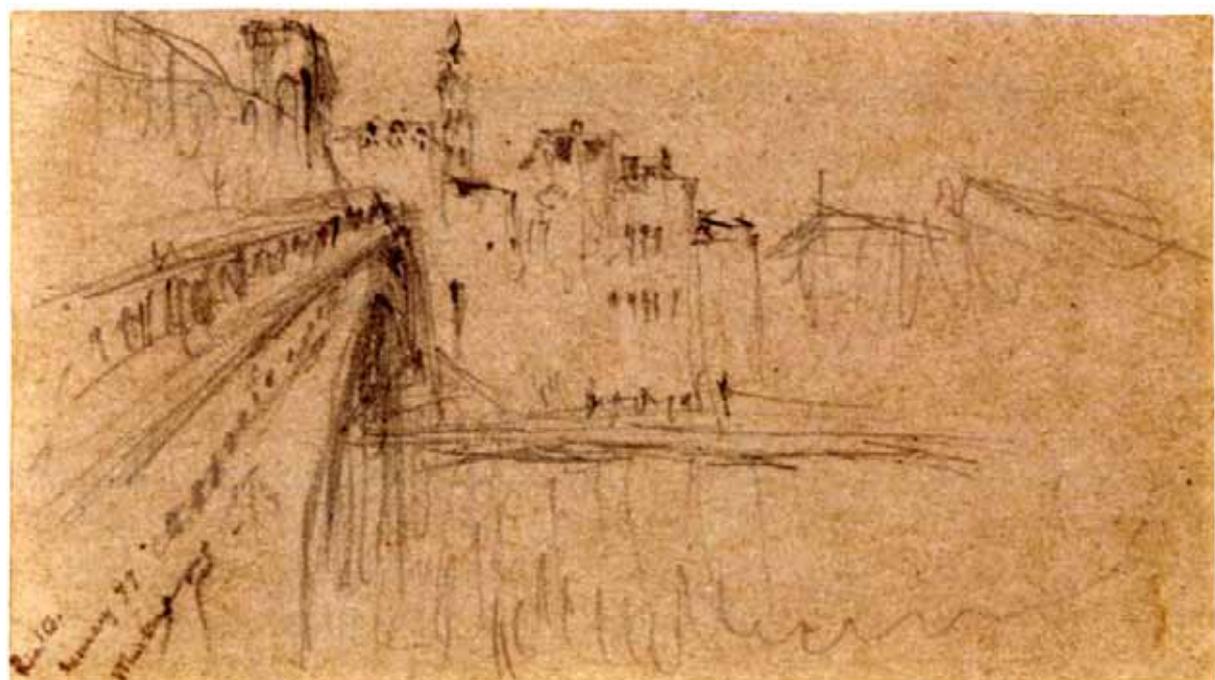
11. SIZA, Á [1994]2014, “El dibujo como memoria” en Álvaro Siza: textos, Ed. C. CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid, p. 147

12. SIZA, Álvaro. *Fragments de una experiencia. Conversaciones con Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei y Santiago Seara. Apud* TRILLO DE LEYVA, J.L. 2012 *Op.cit.* p. 75



La ciudad francesa de Albi y las ciudades italianas de San Gimignano, Roma, Florencia, Siena y Venecia

Tras una etapa común en su formación los autores que nos ocupan decidieron viajar para completar su aprendizaje. Atraídos por las grandes cunas de la civilización, el viejo continente se convertiría en un destino obligado en sus recorridos, siendo Italia el país más visitado. Tras el viaje iniciático algunos de ellos continuarían viajando por Italia durante sus vacaciones, otros lo siguieron haciendo a lo largo de toda su vida y algún otro aún sigue viajando.



John Ruskin
1887 Venecia
Rialto

El viaje a Venecia de John Ruskin en el año 1849, realizado a la edad de treinta años fue referencia para otros muchos después. Para Charles Rennie Mackintosh en su viaje a Italia del año 1891 cuando tan solo contaba veintitrés años de edad, para Erik Gunnar Asplund en el viaje a Italia del año 1913 realizado a la edad de veintiocho, para Charles-Édouard Jeanneret, más tarde Le Corbusier, que no dejaría de viajar por Italia a lo largo de toda su vida habiéndose iniciado con tan solo veinte años en el maravilloso viaje a la Toscana en el año 1907, para un recién casado Alvar Aalto acompañado de su esposa Aino, también arquitecto, durante el viaje de luna de miel por Italia del año 1924, a la edad de veintiséis, o para Louis Isadore Kahn, que viajó en dos ocasiones a Italia, la primera de ellas a finales del año 1928 a la edad de veintisiete años y la segunda con veintitrés años, en 1951. También viaja a Italia Arne Jacobsen en el año 1921, sin tan siquiera haber finalizado su formación académica, a la edad de diecinueve años y Michael Graves con una flamante beca para una estancia en Roma que le permitiría recorrer y visitar Italia durante el año 1960, como arquitecto recién titulado a la edad de veintiséis años.

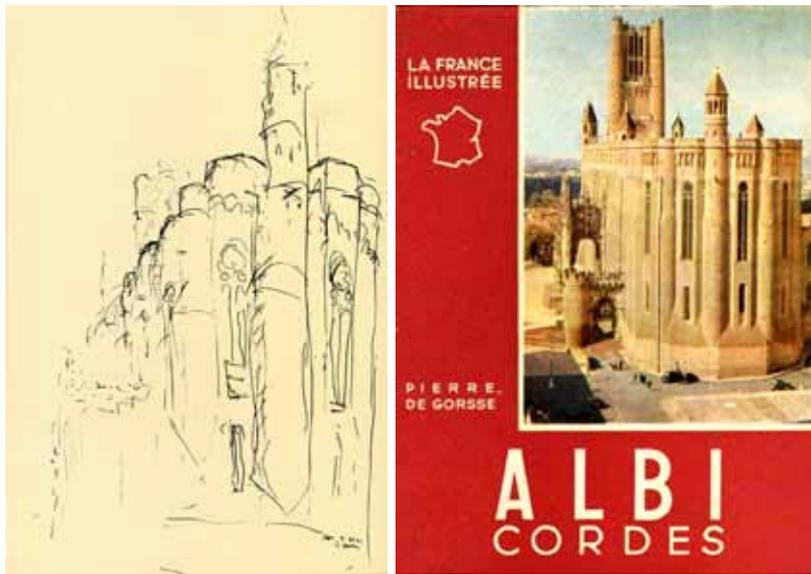
Alvar Aalto seguiría viajando a Italia durante sus vacaciones estivales al igual que Arne Jacobsen. Le Corbusier viajó durante toda su vida resultando casi imposible enumerar las veces que visitó Italia. Baste mencionar que, sólo a Venecia, viajó en cinco ocasiones, sin tener en cuenta el intenso viaje imaginado por la laguna desde la *Bibliothèque National* de París¹. Los dibujos de Louis Kahn por Italia durante su segundo viaje, así como los realizados en Albi y *Carcassonne* durante una corta estancia a su paso por el viejo continente, son un claro reflejo de madurez en su manufactura. Los dibujos de Álvaro Siza muestran el inevitable encanto de quien a pesar de haber llegado a la madurez, sigue conservando, aun bajo pesados párpados, frescura en la mirada².

1. O'BYRNE OROZCO, M.C. 2007, "La Venecia de Le Corbusier" en *El Proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier* Universidad Politécnica de Cataluña. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Barcelona, p. 20

2. "Sobre su nariz importante cabalgan unos lentes sin montura, detrás de los cuales se mueven unos ojos inquisitivos bajo unos párpados muy pesados que también se corresponden con la nuca densa, con el mentón barbudo y aprobado" durante la entrevista llevada a cabo por Manuel Vicent en el Documental de RTVE *Elogio de la luz: Álvaro Siza*, 2003

Confrontaremos la madurez de Kahn y la juventud de Graves en sus visitas a la ciudad de Albi en Francia iniciando el recorrido con ella el capítulo como preámbulo de las ciudades italianas que seguirán a continuación.

Intentando establecer un orden, se han agrupado los dibujos por ciudades no siendo éste, por supuesto, el único guión posible pero sí adecuado para realizar un análisis comparado entre los apuntes de sus autores.



Michael Graves
27 de septiembre 1961 Albi
"ALBI" No.2
Grafito sobre papel

Pierre de Gorsse
1951 "Albi Cordes" editado por la *France Illustrée*

Louis I. Kahn
1959 Albi
St. Cecil Cathedral
Vista desde el Este
Grafito y tinta sobre papel- Fragmento (18,4 x 25,1 cm)

Michael Graves
27 de septiembre 1961 Albi

"ALBI" No.3
Grafito sobre papel

"ALBI" Nos.4-8
Tinta sobre papel

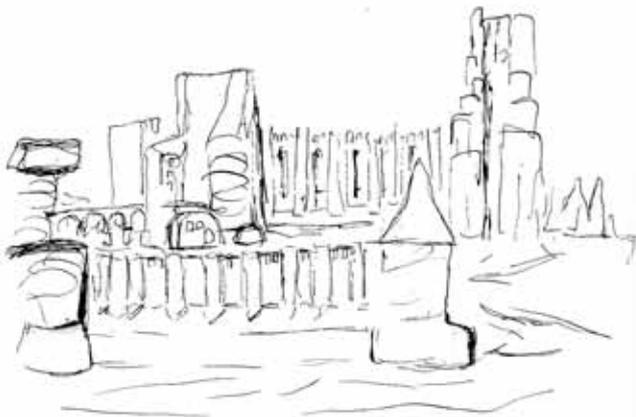
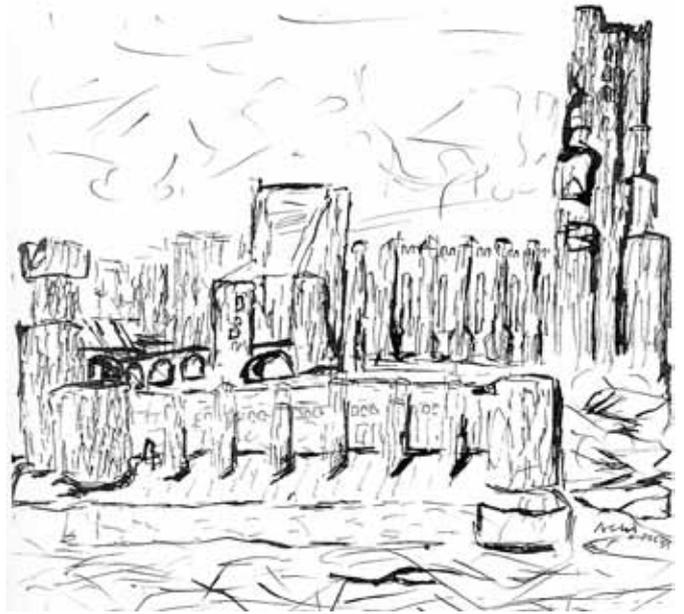
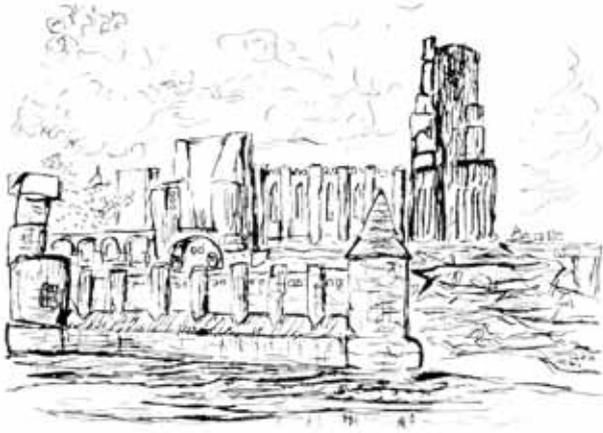
"ALBI" No.12
Grafito sobre papel

"ALBI" No.11
Tinta sobre papel

3. "In 1901 Louis Kahn was born on a castled island of Saaremaa in the Baltic Sea of the coast of Estonia. (...) The castle must have been etched in the memory of a boy of five with its impressive scale dominating the small town of almost entirely one-and-two story building". TYNG, A.G. 1997, "Born on a Castled Island in the Baltic" en *Louis Kahn to Anne Tyng: The Rome Letters 1953-1954*, Ed. A.G. TYNG, Rizzoli, New York, p. 8

Albi. La juventud de Graves y la madurez de Kahn. El 27 de septiembre de 1961, dos años después de que lo hiciera Louis I. Kahn, Michael Graves llega a la ciudad de Albi. Su visita, al igual que la de su predecesor, dura tan solo un día pero entre sus dibujos parece mediar una eternidad. La estancia de Graves en Albi tiene lugar al comienzo de su carrera cuando, al terminar sus estudios universitarios en Harvard, decide viajar a Europa aprovechando una beca como ayudante de profesor en la Academia Americana de Roma. Puede acercarse así, al *Grand Tour* de sus antecesores. Su actividad profesional aún no ha dado comienzo, ni como arquitecto pues abrirá su estudio algunos años después en Princeton, ni como profesor pues no será hasta 1962 que comience su labor docente en la Universidad. Louis I. Kahn, sin embargo, visita la ciudad francesa a la edad de cincuenta y ocho años, algo más del doble que la de Graves, después de más de veinte trabajando como arquitecto en Filadelfia y posiblemente sea su madurez, en contraste con la juventud de Graves, lo que refleja las diferentes actitudes a la hora de dibujar. Michael Graves llega a Roma en el año 1960 con el prestigioso Premio de Roma bajo el brazo. Tiene entonces veintisiete años y muchísimas ganas de aprender todo sobre la cultura clásica. Es esta razón la que le lleva a realizar numerosas visitas rápidas a los lugares de culto de la arquitectura histórica europea. Entre sus destinos cercanos destacan Rávena y Venecia, pero fuera de Italia viaja hasta Grecia, Estambul, Yugoslavia, España, Inglaterra, Alemania y Francia. De las ciudades visitadas en este último país nos interesa especialmente Albi ya que es aquí donde podremos confrontar sus intenciones con las de Louis I. Kahn. Ni que decir tiene que las diferencias entre ambos serán muy superiores a las posibles semejanzas, ya que si uno parece buscar en Albi aquellas huellas medievales³ que desde muy joven perseguía, otro no parece sino seguirle. Es en cierto modo lógico.

La visita de Kahn a Albi forma parte del viaje que un arquitecto de más de cincuenta años, con una incipiente proyección internacional, realiza con motivo de una significativa invitación para participar en el Congreso de los CIAM de Otterlo, mientras que la de Graves, realizada siendo aún joven y desconocido, es el resultado de una apreciada beca obtenida por su brillante carrera como estudiante. Esta diferencia puede rastrearse en un plano general, como enseguida demostraremos, en sus distintas actitudes sociales: mientras un solitario Kahn parece no necesitar ninguna compañía en sus viajes -al menos, no hace alusión a ellas- Graves convive en la Academia con artistas, ar-



Louis I. Kahn
1959 Albi
St. Cecile Cathedral

Vista desde el río, No. 1
Grafito y tinta sobre papel (21,9 x 26,0 cm)

Vista desde el río, No. 2
Grafito y tinta sobre papel (22,2 x 24,1 cm)

Vista desde el río, No. 3
Grafito y tinta sobre hoja de cuaderno (24,1 x 31,7 cm)

Vista desde el río, No. 4
Grafito y tinta sobre hoja de cuaderno (21,1 x 26,2 cm)

Vista desde el río, No. 5
Grafito y tinta sobre hoja de cuaderno (24,1 x 32,4 cm)

Chapter House, No. 1
Lápiz y tinta sobre papel (19,7 x 30,1 cm)

4. "In the collegiate quarters of the academy, artists and scholars come together for meals under the arcade of an open courtyard, they worked side by side in the library, and they converse during strolls through the gardens and in the streets of the surrounding neighborhoods. During his stay Graves was surrounded by top scholars working in archaeology, architecture, literature, modern Italian studies, musical composition, postclassical humanistic studies, and visual arts". AMBROZIAK, B.M. 2005, "The necessity for seeing" en *Michael Graves: Images of a Grand Tour*, Ed. C. JACOBSON, Princeton Architectural Press, New York, p. 2

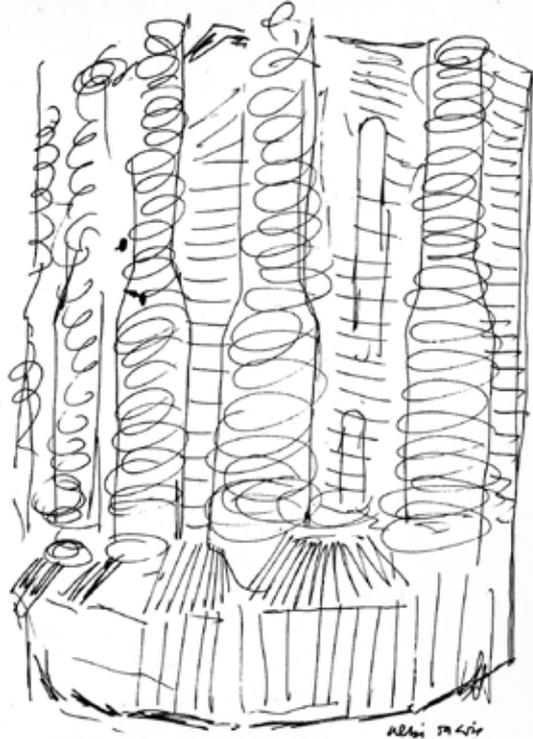
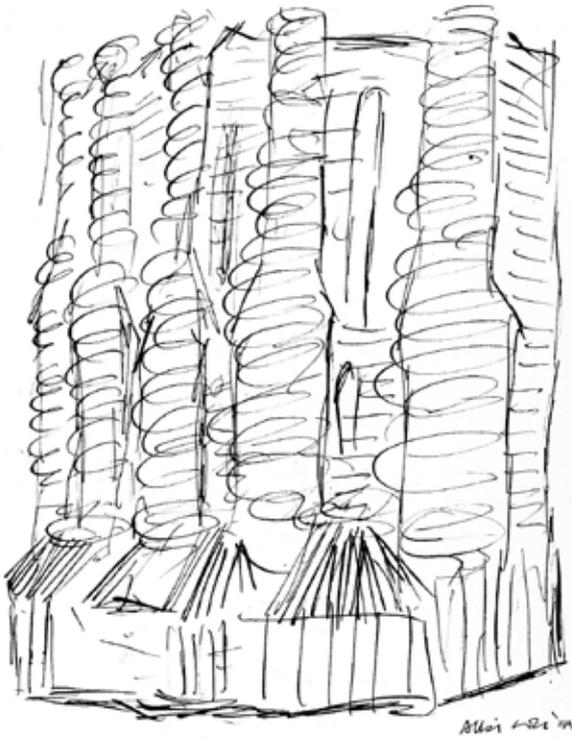
5. "In one instance he made a drawing from a photograph published in a guide book that he had purchased". JOHNSON, E.J. 1996, "Albi, Carcassonne, and Ronchamp, 1959" en *Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis I. Kahn*. [Catálogo de la exposición celebrada en el Williams College Museum of Art, Massachusetts, del 6 de abril al 9 de junio de 1996], Ed. Williams College Museum of Art, first edition edn, MIT Press, Massachusetts, p. 102

6. KAHN, L. [1931]2003, "[The Value and Aim in Sketching] El valor y el propósito del dibujo" en *Escritos, conferencias y entrevistas*, Ed. A. LATOUR, El Croquis Editorial, El Escorial, Madrid, p. 17

queólogos, historiadores, músicos y humanistas, permitiéndole intercambiar continuamente impresiones con ello así como compartir sus experiencias⁴. Louis I. Kahn, quien siempre dio una gran importancia al dibujo de viaje, solía aproximarse a cada lugar a través de medios gráficos diferentes; así los apuntes de Albi, aun realizados dentro del mismo viaje, son significativamente diferentes de los de *Carcassonne* o *Ronchamp*. Con Michael Graves sin embargo ocurre lo contrario; los dibujos de Albi forman parte de una preciosa colección que recoge la totalidad de su periplo iniciático europeo. Cuando llega a esta ciudad, es más que probable que conozca los dibujos de Kahn, siendo determinante este conocimiento en su modo de dibujar.

Cuando Graves se acerca a la *Catedral de St. Cécile* lo hace en dos tiempos; primero situándose en la orilla opuesta del río *Tarn* y después en la ribera más próxima. La mirada lejana muestra una catedral que parece emerger del terreno, elevada sobre un promontorio a modo de templo, enfatizando de este modo el carácter sagrado, reverenciado casi, mientras que la mirada cercana parece detenerse en un edificio sin escala ni acomodo adecuado. Desde aquí los apuntes resultan más forzados y menos afortunados. Entre los dibujos de escala grande encontramos uno realizado desde una ubicación similar al ejecutado por Louis Kahn dos años atrás⁵, donde se adivina el sobrecojimiento que invade a Graves ante el imponente edificio, que no parece encontrar acomodo en relación a la ciudad. Es cierto que Louis I. Kahn también había elegido dos escalas distintas de aproximación pero, a diferencia de Graves, reduce en ambos la distancia de representación. Su madurez le permite liberarse del agobio experimentado por Graves, posicionándose, astutamente, muy cerca de él haciendo desaparecer por completo su encuadre. Sus dibujos acaban allí donde se termina el papel lo que, lejos de parecer una falta de previsión, evidencia su extraordinaria firmeza y seguridad ante la altura extraordinaria de la catedral. De hecho Louis Kahn ya en el año 1931 afirmaba lo siguiente:

La impresión de una catedral -con independencia de lo fieles que seamos a las reglas que gobiernan el hacer que las cosas parezcan tridimensionales- con frecuencia sólo será una ilustración de la profundidad, la altura y la anchura; y a menos que posea ese elemento de emoción, por su diseño, por el ritmo y por el contrapunto líricos de su masa, se convertirá sencillamente en una estúpida perspectiva arquitectónica. En realidad, no hace ninguna falta seguir las reglas de la perspectiva al tomar apuntes que luego serán valiosos para nosotros.⁶



Louis I. Kahn
1959 Albi
St. Cecile Cathedral

Chapter House, No. 2
Grafito y tinta sobre papel (32,1 x 24,1 cm)

Contrafuertes
Grafito y tinta sobre papel (25,1 x 17,0 cm)

Coro/Este No. 1
Grafito y tinta sobre papel (28,0 x 24,0 cm)

Coro/Este No. 2
Grafito y tinta sobre papel (26,4 x 21,0 cm)

Por otra parte, resulta muy significativa la comparación entre los formatos elegidos por ambos arquitectos en las dos escalas empleadas. La presencia de la catedral en la ciudad, vista desde la orilla opuesta del río, se contempla adecuadamente en un formato horizontal y éste es el formato empleado por ambos en la distancia. Sin embargo, como la gran altura de *St. Cécile* impide contemplarla ligada de cerca a su entorno, es el formato vertical el que resulta más apropiado para la mirada cercana. Pero solo Kahn elige este formato mientras que Graves apuesta por uno horizontal que provoca inevitablemente problemas de encuadre.

Graves emplea en todos los dibujos de la catedral de Albi el mismo tipo de papel, un formato similar y casi idéntica técnica, con pluma y grafito, lo que da lugar a una colección con identidad propia. Por el contrario, Louis I. Kahn no concede especial importancia al soporte o a la técnica, variándolos continuamente entre uno y otro dibujo. Grafito, solo o acompañado de tinta, tinta sola o barras de cera, van extendiéndose indistintamente sobre papeles sueltos o en hojas de un mismo cuaderno. La variedad de los dibujos aumenta cuando, además, los trazos bailan sobre el lienzo con ritmos diferentes; líneas serenas, trazos puntuales persistentes y vertiginosas espirales descubren a un dibujante ya pausado, ya nervioso, enérgico o acelerado. Sirva de ejemplo el dibujo de la torre contrafuerte de la Catedral de *St. Cécile*. Se trata de un dibujo, en mi opinión, que encierra todas las claves para comprender la emocionante tensión que experimenta Kahn en su corto viaje a Francia; es aquí y ahora, en Albi y *Carcassonne*, entre otros lugares, donde por fin parece encontrar las respuestas buscadas durante tanto tiempo, aquellas que le van a permitir encajar definitivamente su idea de arquitectura.

Finalizamos con el único dibujo de cera que realiza Kahn en la ciudad de Albi, según Jan Hochstim⁷. En primer lugar parece oportuno pensar que tal vez el empleo de esta técnica, diferente a la del resto de dibujos que hizo de la catedral de *St. Cécile*, podría explicar la extraordinaria relación que se genera entre edificio y arquitecto. Se trata de un dibujo intencionadamente plano que recoge un fragmento de las torres del campanario vistas por un hipotético observador que obvia cuanto sucede a su alrededor. Aunque contamos con algunas referencias sobre la experiencia de Kahn al dibujar la catedral⁸, es difícil encontrar una sobre el dibujo de cera en particular. Ningún comentario. No es sólo la técnica lo que hace singular al dibujo, sino el encuadre, el tiempo de realización, el ajuste entre tema y formato e incluso la

7. HOCHSTIM, J. 1991, "Buttressed Tower" en *The paintings and sketches of Louis I. Kahn* Rizzoli International Publications, Inc., New York, p. 328

8. "In the presence of Albi, I felt the belief in the choice of its architectural elements, and what exhilaration and patience were combined to begin it and work towards its completion. I drew Albi from the bottom up as though I were building it. I felt the exhilaration. The patience it took to build, one didn't need, for I drew it without bothering about corrections or correct proportions. I wanted only to capture the excitement in the mind of the architect" KAHN, L. 1962 cit. en JOHNSON, E.J. 1996, "Albi, Carcassonne, and Ronchamp, 1959" en *Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis I. Kahn*. [Catálogo de la exposición celebrada en el Williams College Museum of Art, Massachusetts, del 6 de abril al 9 de junio de 1996], ed. Williams College Museum of Art, first edition edn, MIT Press, Massachusetts, p. 105



Louis I. Kahn
1959 Albi
St. Cecile Cathedral

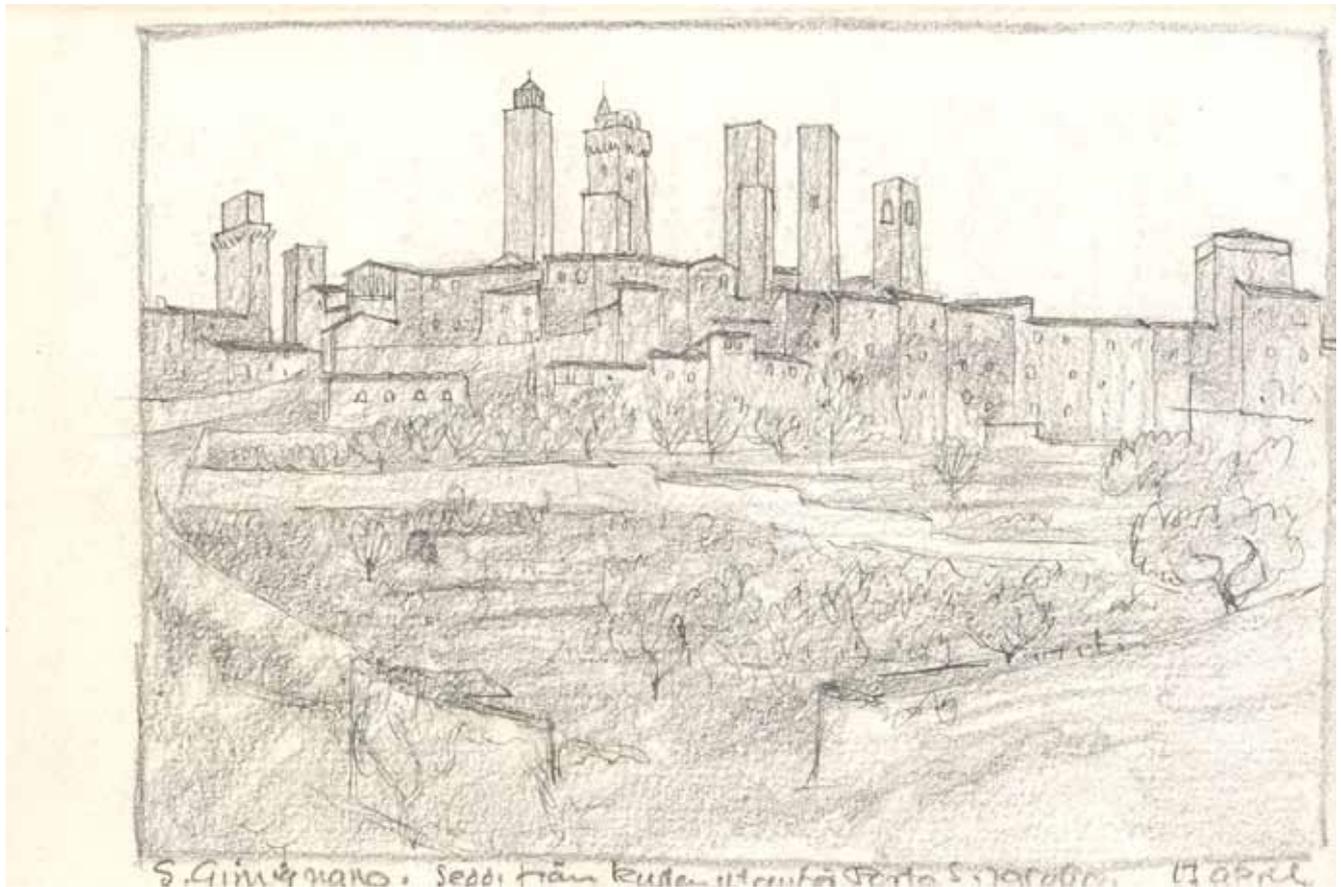
Contrafuerte
Cera sobre papel (26,4 x 16,8 cm)

"This is Kahn's only known crayon sketch of Albi Cathedral. Its assured lines convey the strength of the cylindrical forms more convincingly than pen-and-ink renditions. Crayon also allowed Kahn to rely on extra heavy lines to communicate the formal relationships of mass and to depict details through silhouettes and outlines"
Jan Hochstim, 1991

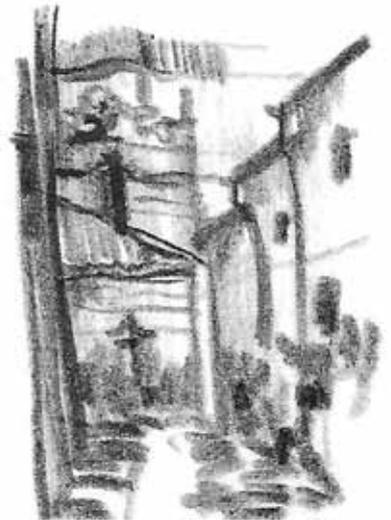
relación entre el fragmento elegido y su entorno, siendo el conjunto lo que invita a valorarlo de un modo especial. Cada emplazamiento sugiere técnicas diferentes, además de las consideraciones ante un dibujo realizados *in situ* o elaborado *posteriormente* a partir de esbozos preliminares. Aquí, el dibujo de cera se ejecuta con un único trazo, rotundo y poderoso, a diferencia de esos otros dibujos de tinta en los que se superponen, una y otra vez, varios contornos. La tinta encuentra su continuidad recorriendo con rapidez vertiginosa las torres desde el suelo hasta el cielo. Trabajando las superficies mediante líneas horizontales y en espiral Kahn consigue expresar la materialidad de la fábrica del ladrillo que construye el edificio. En el dibujo de cera, sin embargo, las formas se definen por contornos únicos, trazados con firmeza y sin titubeos. En cuanto al tema, la magnitud del fragmento dibujado es tan inmensa que las torres, prisioneras del papel, parecen desear salir de su encuadre. Mientras que en algunos dibujos de Albi, el ábside de la Catedral inicia desde abajo un baile de espirales que no se detiene hasta terminar la superficie del papel y queda enmarcado en la parte inferior por el plano del suelo, en el dibujo de cera han desaparecido los límites, atrapado el cielo entre las torres y el límite superior del papel. Si en los dibujos de tinta la velocidad se manifiesta a través del empleo de un trazo acelerado, en éste la cera parece ralentizar el tiempo. El trazo, intenso y pausado, manifiesta la constante fuerza con la que se ha presionado, lentamente, la barra sobre el papel.

Resulta de gran interés pensar cómo en un viaje de apenas un día de duración un dibujo como éste, realizado con una cadencia temporal diferente a los demás, puede informar con tanta claridad sobre la personalidad, ya madura, de alguien dueño de sus propios plazos de tiempo. Louis I. Kahn no necesita ya correr porque su búsqueda iba llegando al fin. Su viaje personal, aquel largo viaje en busca de respuestas se convertiría precisamente en el argumento central de su conferencia de clausura en el último de los congresos de los CIAM⁹. Esto ocurrió tan sólo unos días después de su visita a la ciudad de Albi. A Michael Graves aún le queda un largo camino por recorrer. En sus comienzos están aún muy presentes sus maestros, a los que admira y lleva a sus propios dibujos, rindiendo homenaje en múltiples ocasiones. Esta experiencia le ayudará a descubrir su propia personalidad y para ello deberá distanciarse de las influencias y presencias de sus maestros.

9. KAHN, L. [1959]2003, [New Frontiers in Architecture: CLAM in Otterlo 1959] "Las Nuevas Fronteras de la Arquitectura: C.I.A.M. de Otterlo, 1959" en *Escritos, conferencias y entrevistas*, Ed. A. LATOUR, El Croquis Editorial, El Escorial, Madrid, p. 91



S. Gimignano. Sedi från Katedralen på Santa Maria. 17 APRIL



Erik Gunnar Asplund
13 de abril 1914 San Gimignano
Vista de la ciudad desde las afueras, San Jacopo
Lápiz sobre papel

San Gimignano. Tres dibujos y dos miradas. Influencia de Kahn en el joven Miralles.

Fijaremos nuestra atención en tres dibujos de San Gimignano realizados por Erik Gunnar Asplund, Louis I. Kahn y Alvar Aalto. Con certeza sabemos la fecha exacta en que fue realizado el apunte de Asplund, por su inclusión en el propio dibujo, pero tan sólo podemos suponer las de los dibujos de Kahn y Aalto, aunque sí conozcamos el año, 1928 en el dibujo de Kahn y 1948 en el de Aalto. Es un dato a tener en cuenta pues da una idea del tiempo que sus autores permanecieron en la ciudad. Pero también nos apoyaremos en esa indefinición temporal para establecer lazos entre ellos.

Los dibujos de la ciudad realizados por Erik Gunnar Asplund están fechados entre el 12 y el 13 de abril. Anteriormente el autor había estado en Siena, donde se encontraba alojado desde el día 5, según datan sus dibujos y diario. En Florencia, continúa relatando en el diario, se encuentra a partir del día 15. Por lo tanto, el paso por la ciudad de San Gimignano fue muy rápido y, más aún, teniendo en cuenta que durante esos dos días tuvo que recorrer los cuarenta kilómetros que separan Siena y San Gimignano y los cincuenta entre esta última y el siguiente destino en Florencia. Ello explica los pocos dibujos que hizo en San Gimignano y el especial interés que suscita el que recoge el perfil de la ciudad en la distancia. Se trata de uno de los pocos dibujos en los que Asplund se aleja para dibujar, probablemente, interesado por el recorte de campaniles contra el cielo que da lugar a la imagen tan particular y característica de la ciudad. Su mirada es, consecuentemente lejana siendo precisamente esa distancia la que permite ver la esencia de San Gimignano, no necesitando por tanto dibujar más.

Alvar Aalto
1948 San Gimignano
Lápiz sobre papel

Louis I. Kahn
1928 San Gimignano
Barra de grafito sobre papel (16,8 x 16,2 cm)

Enric Miralles
1975 Ciudad castellana
Barra de grafito sobre papel de carta
Fragmento de carta (8,2 x 6,0 cm)

Examinando los dibujos de Louis Kahn o Alvar Aalto y escogiendo, en el caso de Kahn, el que con toda probabilidad fue realizado en un emplazamiento similar al elegido por Aalto, observamos en ambos una mirada diferente a la de Asplund. Con independencia de las diferencias entre técnicas y grafismo empleados, apreciamos que: se ha reducido la distancia del observador, el enclave escogido permite a los autores "meterse" en la ciudad en general y dentro del espacio urbano de la *Piazza della Cisterna* en particular. La visión de Asplund, moderna y probablemente más cercana a la que veremos más adelante en Le Corbusier, revela una capacidad de síntesis que no adivinamos en las miradas de Kahn o de Aalto. Es la distancia la que separa y diferencia la mirada de Asplund de las de Kahn y Aalto.

Cercano, por la apariencia, al dibujo de Kahn, descubrimos un des-



conocido dibujo de Enric Miralles. Se trata de un pequeño apunte, que pertenece a una serie de otros tres realizada a partir de un único emplazamiento, en una sola hoja de papel. El conjunto de los dibujos muestra un cambio de técnica y tipo de trazo entre los primeros y el que nos ocupa. La serie comienza con dos dibujos del emplazamiento y un detalle ampliado, realizados todos con rotulador negro de punta fina. En el cuarto y último dibujo, Miralles sustituye la tinta por la barra, hecho éste que le permite suavizar el trazo y atenuar el detalle. A diferencia de los primeros, fijada la atención en la envolvente del espacio con sus fachadas y pavimento, es el último dibujo en el que el autor entorna la mirada y centra el interés en el espacio estrecho de la calle, de un modo similar al dibujo de Louis Kahn.

Erik Gunnar Asplund
19 de enero 1914 Roma
Villa Madama
Grafito sobre papel (17,9 x 13,2 cm)

Le Corbusier
1911 Viterbo
Villa Lante
Cuaderno 5 p. 19
Grafio sobre papel (17,0 x 10,0 cm)

Roma, miradas múltiples. Aun a riesgo de reducir a sólo unas pocas las posibles miradas -no tendría cabida en este pequeño apartado abordar un gran número de ellas- nos detendremos en algunas que pueden considerarse suficientemente significativas como para avanzar en el estudio de sus autores. Roma es una ciudad densa e intensa, imposible de conocer en profundidad, a pesar de ser reconocida por todos. Nadie mejor que Johann Wolfgang von Goethe puede explicar lo que debieron sentir nuestros autores al visitarla por vez primera.

Si en otras ciudades hay que buscar los objetos dignos de interés, aquí éstos nos acosan y saturan. Adonde quieras que vayas, se revelan paisajes de todo tipo: palacios y ruinas, jardines y terrenos incultos, espacios ilimitados y espacios cerrados, casitas, establos, arcos de triunfo y columnas, a menudo todo ello tan cerca entre sí que podría dibujarse en una sola hoja. Habría que escribir con mil buriles, pues ¿de qué serviría aquí una pluma?

(Goethe, 7 de noviembre de 1786)¹⁰

Las múltiples colinas romanas obligan a observar la ciudad de un modo particular. Asentadas sobre ellas se despliegan maravillosas villas para admirar y visitar, y en muchos casos modelos para dibujar. Basten, como ejemplos, la mirada elevada de Asplund al ver y recoger en su apunte la Villa Madama situada sobre el Monte Mario, o la de Jeanneret con la Villa Lante en el Monte *Gianicolo*. Son dibujos similares porque recogen actitudes parejas. Tanto Asplund como Jeanneret son jóvenes cuando visitan la ciudad, veintiocho y veinticuatro años, siendo probable que ambos experimenten la fascinación del descubrimiento de la ciudad de Roma de manera análoga. Sus dibujos expresan la frescura de sus jóvenes miradas. Sin embargo, mientras los

10. GOETHE, J.W. 2009, "Roma" en *Viaje a Italia* Zeta, Barcelona, p. 146



Le Corbusier
1911 Roma
Piazza Campidoglio
Cuaderno 4 pp. 176 y 177
Grafito sobre papel (17,0 x 10,0 cm)

Louis I. Kahn
1951 Roma
Piazza Campidoglio
Pastel sobre papel (27,3 x 34,9 cm)

Erik Gunnar Asplund
29 de enero 1914 Roma
Castel S Angelo, puente S. Angelo
Grafito sobre papel (22,9 x 15,3 cm)

Álvaro Siza
Agosto 1980 Roma
Ciudad del Vaticano
Cuaderno 66
Grafito y tinta sobre papel (29,7 x 21,0 cm)

apuntes de Asplund seguirán conservando el factor sorpresa durante todo el viaje por Italia con cierta ingenuidad en dibujos y diario, no sucede igual en el viaje de Charles-Édouard Jeanneret, que experimentará un prodigioso proceso de madurez en un brevísimo plazo de tiempo.

Si observamos los dibujos de Kahn y Jeanneret ante la *Piazza del Campidoglio* en Roma, vemos cómo la mirada de ambos converge en un espacio donde la arquitectura sólo actúa de envolvente. Un dibujo conclusivo al que han llegado a la edad de veinticuatro y de cincuenta y un años respectivamente. Entonces Kahn disfruta de su estancia como profesor en la Academia Americana en Roma, acompañado de historiadores como, por ejemplo, Frank Brown¹¹; Jeanneret sin embargo viaja solo: su única compañía son los consejos recibidos de su buen amigo William Ritter y las Guías de viaje Baedeker, tantas veces mencionadas en sus "*carnets*" de 1911. Los dibujos de Jeanneret, recorrerán las tres escalas de la ciudad, dominando la escala cercana, la próxima y la más alejada, anticipando desde esa temprana edad el germen del arquitecto que llegará a ser Le Corbusier y que nos trae al recuerdo las palabras de Goethe.

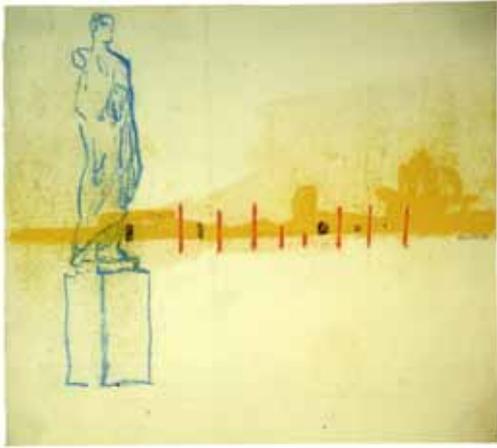
Ahora me hallo en condiciones de confesarlo, en los últimos tiempos me sentía incapaz de posar mi mirada en ningún libro latino, en ninguna estampa de un lugar italiano. El deseo de ver este país estaba más que maduro; ahora que éste ya está satisfecho, el afecto que siento hacia mis amigos y mi patria habrá ganado en profundidad, y el regreso será para mí más deseable todavía por cuanto siento que los tesoros que llevo conmigo, no son sólo para mi uso y disfrute privados sino que servirán también a los demás de guía y acicate en el transcurso de nuestra existencia.

(Goethe, 1 de noviembre de 1786)¹²

11. "One of the most important figures at the Academy was Frank Brown, an historian of Roman Architecture who led trips twice a week to Roman sites around the city. Part of what Kahn learned in Rome came from Brown rather than from the experience of Roman buildings themselves (...) Brown's conception of Roman spaces as independent capsules, shaped by use and ritual, also offered Kahn a theoretical corrective to the modernist notion of universal space". JOHNSON, E.J. 1996, "Architect in residence, the American Academy in Rome, 1950-51" en *Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis I. Kahn*. [Catálogo de la exposición celebrada en el Williams College Museum of Art, Massachusetts, del 6 de abril al 9 de junio de 1996], Ed. Williams College Museum of Art, first edition edn, MIT Press, Massachusetts, p. 66

12. GOETHE, J.W., 2009. *Op.cit.* p. 139

Detengámonos momentáneamente en las miradas de Asplund y Siza al atravesar el puente sobre el río Tíber. Asplund elige un amplio encuadre que incluye el puente que conduce hacia el recortado Castillo de *Sant'Angelo*, en un primoroso apunte de precisa figura. Asplund ha debido emplear bastante tiempo en su realización, ya que no se trata de un apunte rápido. Fijémonos en el dibujo de Siza: un brevísimo fondo sirve para centrar la atención del primer plano que, aunque también breve, recoge una figura, uno de los ángeles de Bernini, que con su movimiento parece invitar a atravesar el inexistente puente. En el dibujo de Siza el contenido de lo "no narrado" supera al trazo de lo esbozado.



Louis I. Kahn
1951 Roma-Ostia
Escultura clásica
Pastel sobre papel (19,0 x 21,9 cm)

Álvaro Siza
(S.f.) Roma
En Roma
Grafito sobre papel

Joseph Mallord William Turner
c. 1840-45
Venice with Salute
Óleo sobre lienzo (62,2 x 92,7 cm)

Joseph Mallord William Turner
c. 1845
Venice water Fête
Óleo sobre lienzo (72,4 x 113,0 cm)

Charles-Édouard Jeanneret
1907 Florencia
Santa Maria del Fiore
"La cupola della Toscana"
Lavado sobre papel (17,5 x 13,6 cm)

13. GOBBI, G. y SICA, P. 1987, "Charles Édouard Jeanneret a Firenze nel 1907: assenze e presenze" en *Il viaggio in Toscana 1907*, Ed. Cataloghi Marsilio, Venezia, p. 27

14. LE CORBUSIER, 1907 (14 de septiembre). Carta desde Florencia, *Bibliothèque Ville Chaux-de-Fonds*, LCms3. Cit. en HIDALGO HERMOSILLA, G. 2010, "Arte gótico y paisaje sublime: el viaje de Charles-Édouard Jeanneret a la Toscana en 1907", *Revista Progreso, Proyecto, Arquitectura*, vol. N3 Viajes y Traslaciones, p. 48

15. GOBBI, G. y SICA, P. *Ibid*

Analicemos una última mirada romana, esta vez de la mano de Kahn y de Siza en un dibujo de Louis Kahn ante las ruinas de Ostia y en otro de Siza titulado "Roma". Resulta desconcertante el título de *Roma* para un dibujo que recoge una estatua que sin brazos, pero empujada por los de otras, camina con su pedestal a cuestas. Si enfrentamos al movimiento de ésta la inamovilidad de la dibujada por Kahn, con un eje generador de tensión en el encuadre elegido, descubriremos cómo sólo dos dibujos, procedentes de dos únicas miradas, atesoran dos vidas de experiencias únicas y diferenciadas.

Florencia, tres aproximaciones de Le Corbusier al Duomo. Elegimos tres dibujos de Florencia realizados por Le Corbusier en los años 1907, 1911 y 1963. El primero de ellos se trazó entre los días 11 de septiembre y 10 de octubre, fechas en las que Charles-Édouard Jeanneret se encontraba en la ciudad durante el viaje a la Toscana que tuvo lugar entre los meses de septiembre y noviembre de 1907. Tiene entonces veinte años y ha emprendido el viaje portando en su equipaje a Karl Baedeker, Hippolyte Taine, John Ruskin y Charles L'Éplattienier. La guía Baedeker "*Italie Septentrionale*" le orientará en el itinerario a seguir; "*Voyage en Italie*" de Taine y "*Mornings in Florence*" de Ruskin serán sus compañeras, y L'Éplattienier, a través del intercambio de cartas, será la presencia constante durante todo el viaje¹³. Podemos, por lo tanto, afirmar que Jeanneret no viaja del todo solo. A su llegada a la ciudad sus primeras impresiones reflejan el fuerte rechazo experimentado según describe en una carta enviada a su familia, en la que expresa: "*la raza italiana me parece muy decadente: muy abatida, de ella no queda nada*"¹⁴. Recordando las palabras de Grazia Gobbi, Charles-Édouard Jeanneret muestra su fastidio por la suciedad ("*Bel aurevoir à la Suisse où tout est si cultivé, si cossu, si honnête, sérieux, et adieu aussi à la propreté*"¹⁵), fastidio por el contacto con la gente, fastidio por el ruido de la multitud, fastidio por la alimentación, fastidio por la lentitud de los trenes y fastidio por la ineficacia de la burocracia.

Todos estos "*fastidios*" ayudan a comprender algo mejor el apunte de Florencia. Jeanneret ha suprimido todo lo que le fastidia en su dibujo representando una imagen de la ciudad evanescente y luminosa más cercana a las representaciones de Venecia de William Turner que a la realidad de Florencia. Idílica, bucólica y rodeada de bruma, la cúpula del *Duomo* parece estar despertando al amanecer dibujada por un pulcro, aséptico y entonces pusilánime, Jeanneret, pues como diría el



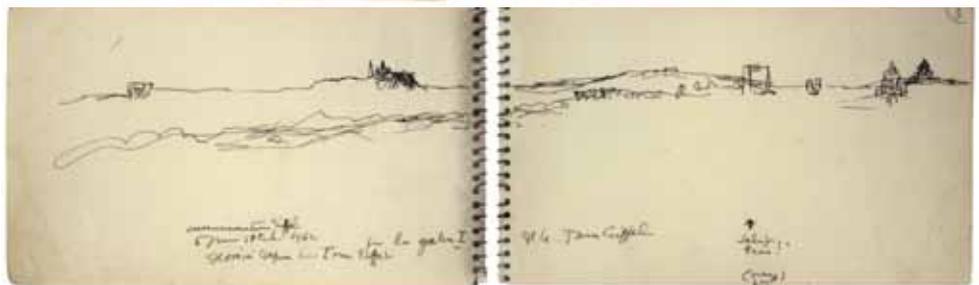
117

Octogone 14,50

la double série de la porte de Paris est en bronze, usé de ~~deux~~ métal.

pour les portes sont ouvertes, il faut i vast tableau de

en ils, emboutis ferait à l'embrasement



Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier)

1911 Berlín antes de partir al viaje a Oriente

1911 El Partenón, Atenas

1911 Florencia
Cuaderno 5 p.117
Grafito sobre papel (17,0 x 10,0 cm)

1962 Estocolmo

7 de febrero 1963 Florencia
Perfil de la ciudad
Grafito y lápiz de color (11,0 x 36,0 cm)

1962 París
"Salut Paris"
Vista panorámica de París desde la Torre Eiffel
Cuaderno S67 p.3
Tinta sobre papel (11,0 x 36,5 cm)

1963 Venecia
29 de agosto Arsenal
1 de septiembre *Piazza de San Marco*
Cuaderno T70 p.11
Lápiz de color y tinta (11,0 x 36,0 cm)

propio Le Corbusier algunos años después “*la juventud es la dureza, la intransigencia, la pureza*”¹⁶. Nada tiene que ver su aspecto apocado de entonces con la apostura que muestra sólo dos años después en su estudio de Berlín, justo antes de emprender su gran viaje por Oriente, donde se aprecia el ligero cambio de aspecto durante el viaje y, de forma mucho más acentuada, a su regreso¹⁷. El cambio de apariencia se produce paralelamente al de su mentalidad, materializándose consecuentemente en sus dibujos. En realidad es su forma de mirar la que ha cambiado.

Ante el *Duomo*, Jeanneret se detiene en el baptisterio frente a la puerta de entrada. El dibujo, esquemático y conciso, contiene múltiples anotaciones relativas a dimensiones y proporción, escritas sobre el propio apunte¹⁸. Atrás han quedado las acuarelas y los “*fastidios*” de su anterior visita a la ciudad. Jeanneret elige un nuevo soporte y formato, el del cuaderno, y otra técnica, el grafito, que son más rápidos y eficaces que los empleados anteriormente facilitando una manera diferente de dibujar que será la que le acompañará, a partir de entonces, a lo largo de toda su vida.

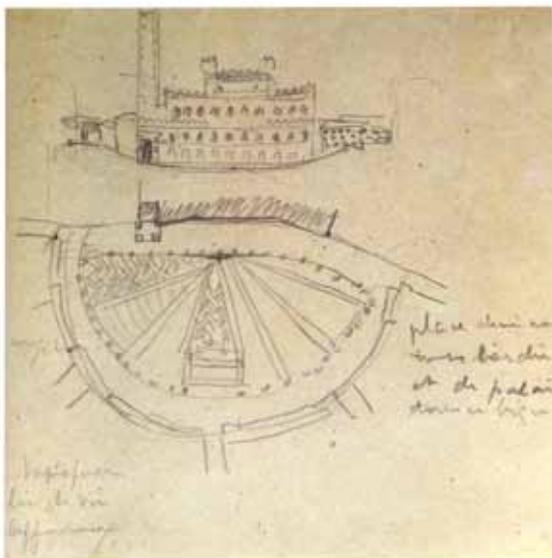
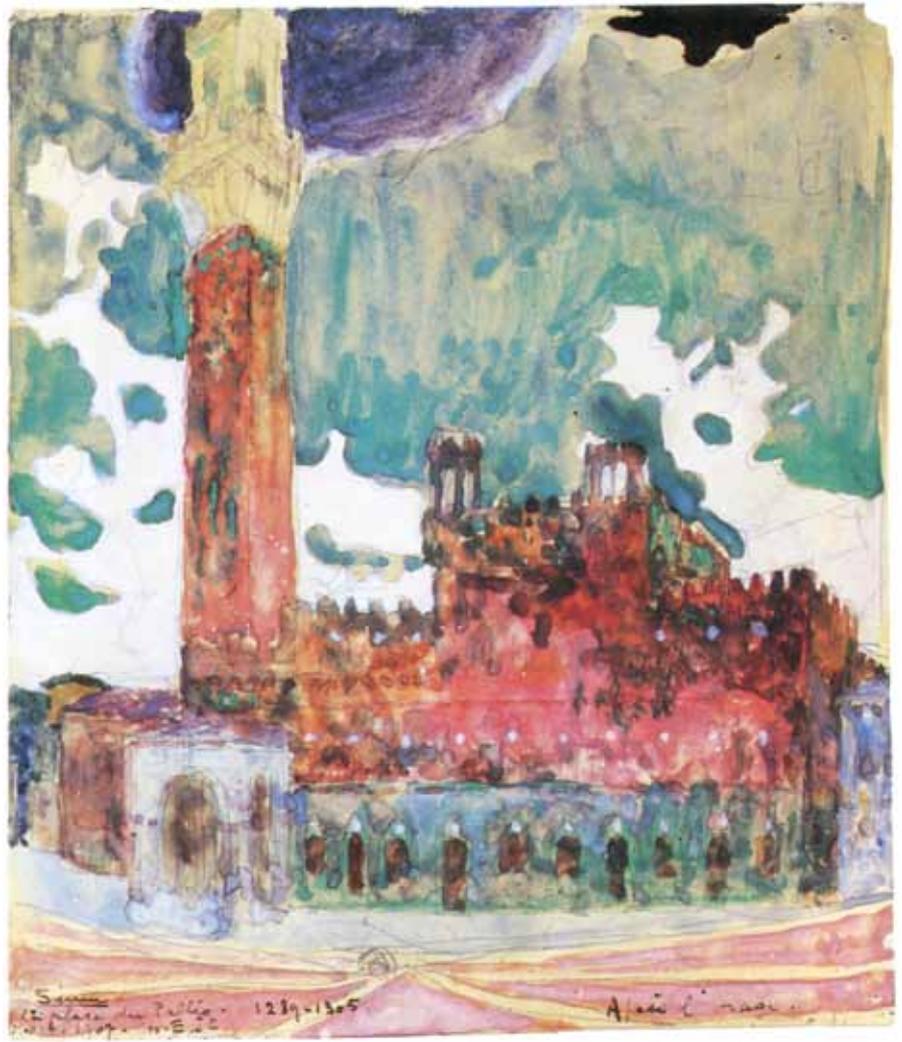
El último de los dibujos seleccionados se enmarca en la etapa final de su vida, y se realiza en el año 1963 cuando el autor contaba setenta y seis años de edad. Se trata de un perfil de la ciudad de Florencia en el que emplea una técnica similar a la que había iniciado cincuenta y dos años atrás durante el viaje a Oriente; aquél que le transformó definitivamente. De trazas parecidas a otros dibujos realizados ese mismo año en otras muchas ciudades, como París o Venecia, Le Corbusier sintetiza magistralmente la esencia de la ciudad con una única mirada. Para ello se distancia de la ciudad, situándose en un punto de vista infinito, expresado a través del poderoso horizonte en el dibujo. Cada uno de estos perfiles encierra el aprendizaje de toda una vida, la mirada personal de Le Corbusier.

16. LE CORBUSIER 2014, «*Mise au point*» en *Penser la Architecture «Mise au point» de Le Corbusier* ABADA Editores, Madrid, p. 16

17. MONTES SERRANO, C. 2011, “En el centenario del Viaje a Oriente: fotografías, cartas y dibujos”, *RA: revista de arquitectura, Navarra*, no. 13, p. 85

18. “12³/₄ / octogone / 14,50 / Le doublé seuil de la / porte de Pisano est / en bronze, usé et / doré métallique, / quand les / portes sont / ouvertes, çà / fait l vaste / tableau de / métal / car elles emboîtent juste / l'embrasure. / /” (Sic.) en LE CORBUSIER 2002, «*Carnet 5*» en *Voyage d'Orient: Carnets*, eds. Electa architecture y FLC, English edition edn, Mondadori Electa, Milano, p. 117

Piazza del Campo de Siena. Para intentar descubrir algunas de las motivaciones que acompañaron a Asplund, Jeanneret, Kahn, Graves o Siza en la *Piazza del Campo* de Siena y propiciaron sus dibujos sugerimos una aproximación al *leitmotiv* de cada uno de ellos contextualizando sus visitas en el tiempo. Veremos que los motivos difieren dando lugar, por lo tanto, a dibujos que ponen de manifiesto esta diversidad. Erik Gunnar Asplund, que tiene veintinueve años a su



Erik Gunnar Asplund
8 de abril 1914, Siena
Palacio Público Torre del *Mangia*
Grafito sobre papel (21,3 x 14,2 cm)

Erik Gunnar Asplund
8 de abril 1914, Siena
Parte Superior de la Torre del *Mangia*
Grafito sobre papel (21,3 x 14,1 cm)

Charles-Édouard Jeanneret
1907 Siena
Piazza del Campo, Torre del *Mangia*
Acuarela y grafito sobre papel (18,3 x 15,7 cm)

Charles-Édouard Jeanneret
Entre el 29 de septiembre y el 5 de octubre 1907 Siena
Piazza del Campo
Lápiz sobre papel (14,0 x 14,4 cm)

Louis I. Kahn
1951 Siena
Piazza del Campo No. 1
Pastel sobre papel (29,0 x 37,5 cm)

19. MORENO MANSILLA, L. 2002, “Dos vistas de Siena y un paseo por la mirada” en *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Colección Arquithesis 10 edn, Caja de Arquitectos, Barcelona, p. 23

20. KAHN, L. [1931]2003, [*The Value and Aim in Sketching*] “El valor y el propósito del dibujo” en *Escritos, conferencias y entrevistas*, Ed. A. LATOUR, El Croquis Editorial, El Escorial, Madrid, p. 15

llegada a Siena durante la celebración de la Semana Santa en abril del año 1914, elige el momento del amanecer para fotografiar y dibujar la *Piazza del Campo* de Siena. Charles-Édouard Jeanneret en su primer viaje a Italia acaba de estrenar sus flamantes veinte años al llegar a Siena entre el 29 de septiembre y el 5 de octubre, tras haber dejado la ciudad de Florencia. Louis I. Kahn emprende su segundo viaje a Italia a la edad de cincuenta años en el otoño del año 1950. Michael Graves cuenta veintiséis años de edad en su visita a Siena en el mes de abril durante el transcurso de una estancia de varios meses en Italia en el año 1962, mientras que Álvaro Siza tiene cuarenta y nueve años en el momento en que visita la ciudad y realiza en el mes de junio de 1988 el dibujo que nos ocupa.

“Lo que ahora importa es la presencia simultánea de esas visiones tan distintas de un mismo objeto, miradas con un encuadre parecido”¹⁹, escribe el profesor Moreno Mansilla. *Parecido*, que no igual o equivalente. Delante del Palacio Público de la *Piazza del Campo* se sitúan Asplund y Jeanneret. Mientras Asplund detiene su mirada en la coronación y remate de la Torre *Mangia* en un primer dibujo, acercándose aún más en un segundo apunte, Jeanneret deja intencionadamente fuera del encuadre el remate superior de la torre. En los dibujos de Asplund la atención se centra en el elemento construido de la torre sobre el edificio, siendo el vacío que inunda la plaza el foco de atención en la acuarela de Jeanneret. Los llenos y vacíos se enfrentan y complementan sus miradas.

Algo similar sucede en los dibujos de Jeanneret y Kahn. Son también, y a la vez, parecidos y distintos: el apunte de Jeanneret recoge un dibujo en planta y un alzado longitudinal de la plaza; el dibujo de Kahn, de punto de vista elevado, muestra una perspectiva transversal de la plaza. No es la técnica, de escueto grafito en el primero y cromático pastel en el segundo, la responsable de la diferencia. Se trata, más bien, de actitudes distintas que llevan a uno y otro a trazar estos dibujos. Sostiene Moreno Mansilla que Kahn no estuvo allí cuando realizó estos dibujos de pastel, que su visita a la ciudad no coincidió con la época del año que reflejan el color y contraluz del apunte. Sí sabemos, sin embargo, en el caso de Jeanneret que él visitó la ciudad y que realizó el apunte del natural a su paso por Siena. Mientras que para Kahn no resultaba necesario contemplar la plaza para dibujarla, ni tampoco transcribir literalmente cuanto sucedía ante su mirada, “*en todos mis dibujos intento no estar completamente supeditado al modelo, aunque lo respeto y lo considero algo tangible y vivo de donde extraer mis emociones*”²⁰, el dibujo de Le Corbusier describe la realidad observada a través del sistema



Louis I. Kahn
1951 Siena
Piazza del Campo No. 2
Pastel sobre papel (29,0 x 37,5 cm)

Michael Graves
Abril 1962 Siena
"Siena, The Campo" No. 1
Grafito sobre papel

Michael Graves
Abril 1962 Siena
"Siena, The Campo" No. 2
Grafito sobre papel

Álvaro Siza
Junio 1988 Siena
"Piazza del Campo"
Tinta sobre papel
Cuaderno 270

más fiable posible de representación, el diédrico, con una planta y su alzado correspondiente coordinado, demostrando su interés por la credibilidad del apunte.

Como es imposible el punto de vista elegido por Kahn en su segundo dibujo de la plaza, a Michael Graves le debe de resultar muy complicado situarse en el preciso lugar cuando intenta recrear la misma sensación espacial que debió experimentar el primero. De nuevo nos encontramos con técnicas gráficas diferentes pero nos damos cuenta, una vez más, que la diferencia radica en algo más profundo, no apreciable a simple vista. La búsqueda de Louis Kahn y de Michael Graves, maestro el primero y alumno aventajado el segundo, madurez frente a juventud, persiguiendo quimeras uno o persiguiendo al maestro el otro, convergen en un mismo lugar, pero muestran miradas divergentes. Graves sí estuvo en el lugar, sí eligió cuidadosamente el punto de vista para dibujar y al igual que Kahn también desalojó de gente los *Campos* y contrastó el fondo recortado con los edificios que conforman el espacio, pero no incorporó las imposibles sombras de Kahn al dibujo, como tampoco reinventó las proporciones de algunas de las fachadas de la plaza, ni sobrelevó el punto de vista desde donde dibujaba, ya que ni podía, ni probablemente deseaba compartir absolutamente el pensamiento de Kahn sino tan sólo experimentar el proceso de Kahn en sus dibujos, sin detenerse quizás a comprobar que Kahn no dibujaba un lugar, sino su idea particular del lugar.

El dibujo es un modo de representación. No importa si una acuarela es precisa, suelta o anodina; si revela algún propósito, ya tiene valor; y cuanto mejor entendamos ese propósito, más valiosa llegará a ser nuestra acuarela. (...) Hacer un dibujo de esta clase requiere, por supuesto, la elaboración de muchas impresiones y apuntes 'sobre la marcha'. Luego hay que apartarse de todo ello para rehacerlo y materializar nuestros pensamientos con objeto de desarrollar la imagen en forma de diseño legible.²¹

Comparemos por último, los dibujos de la *Piazza del Campo* de Siena de Graves y Siza realizados con encuadres y técnicas similares. Un rápido vistazo permite apreciar la evidente ausencia y presencia de personas en las *suave concavidad* de los *Campos* de Graves y Siza. Resulta de interés reseñar cómo el dibujo de Siza, a pesar de la presencia de personas que cubren gran parte del pavimento, muestra una mayor concavidad que el dibujo de Graves, en el que el pavimento de pendiente aparentemente constante ha ido perdiendo la magia indiscutible de

21. KAHN, L. [1931]2003. *Op.cit.*



Le Corbusier
1922 Venecia
Vista desde el ambarcadero al lado del actual Hotel
Mónaco de la isla de *San Giorgio Maggiore*
Acuarela sobre papel

Louis I. Kahn
1928-29 Venecia
San Giorgio Maggiore
Grafito sobre papel (15,6 x 21,3 cm)

Louis I. Kahn
1950 Venecia
"Doge's Palace"
Lápiz de color sobre papel (15,2 x 25,4 cm)

Louis I. Kahn
1950 Venecia
"Piazzeta di San Marco"
Lápiz de color sobre papel (15,2 x 25,4 cm)

Michael Graves
5 de noviembre 1961 Venecia
"San Marco, view from Canal"
Grafito sobre papel

los "campos" de la plaza que sin embargo Siza ha sabido derramar con gracia descendiendo por sus fachadas. Graves ha visitado Siena en primavera y Siza lo ha hecho durante el estío. Podemos deducir que en ambas fechas la ciudad palpita con sus gentes, habitantes y paseantes, y que la *Piazza del Campo* es un lugar bullicioso y de encuentro entre todos ellos. Sin embargo, no lo refleja así el dibujo de Graves, como tampoco el de Asplund, Jeanneret o Kahn. Parece que Álvaro Siza es el único interesado en recrear ese ambiente alegre y estival sabiéndose rodear en su madurez de la vitalidad que le brindan estas al sentarse en una terraza al finalizar el día y dibujar solo, sintiéndose acompañado.

A través del dibujo se percibe el sentido general del ambiente. No es una casualidad, entonces, que en muchos dibujos, y alguien me ha hecho ver esto, yo incorpore a las personas. Estoy dibujando el perfil de esa ciudad y hay personas que pasan, aparecen... Esto me ayuda un poco a entender el espíritu de la ciudad(...).Y por eso dibujo mucho, exactamente por el placer que se siente en el momento maravilloso en el que se llega y se ve una ciudad maravillosa, nueva. Se trata, por lo tanto, de un impulso irreprimible, con el objetivo de captar cualquier cosa de ese lugar.²²

22. SIZA, Á 2012, "Entrevista" en Álvaro Siza: *viagem sem programa*, Eds. R. BETTI y G. RUFFINO, Red Publishing, Bolonia, p. 12

23. RUSKIN, J. 1879 [1853], *The stones of Venice I, II, III*

24. ASPLUND, E.G. 2002, "Cuaderno de viaje 1913" en *Erik Gunnar Asplund [colección Biblioteca de Arquitectura num. 10]*, MORENO MANSILLA, Luis Edn, El Croquis, El Escorial, pp. 271-383

25. LE CORBUSIER 1917. Apuntes de Venecia. *Bibliothèque National de Paris*

26. HOCHSTIM, J. 1991, *The paintings and Sketches of Louis I. Kahn*, Rizzoli International Publications, Inc., New York

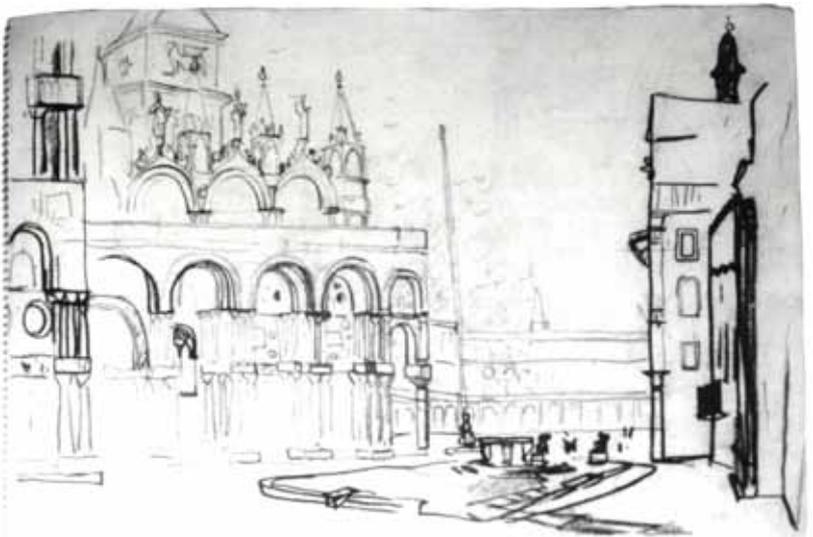
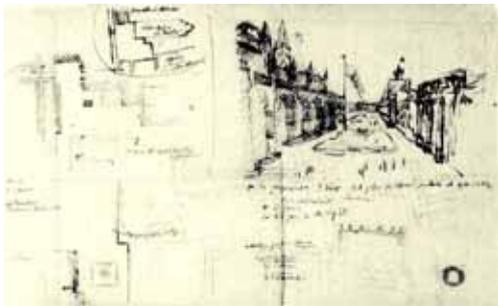
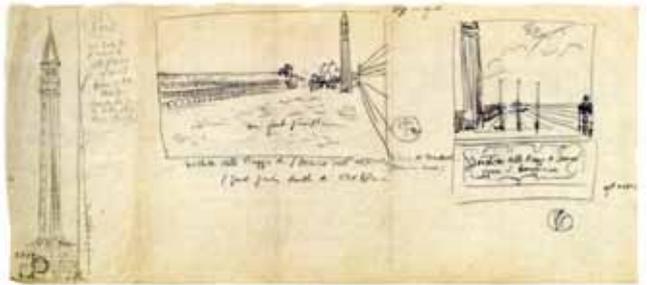
27. AMBROZIAK, B.M. 2005, *Michael Graves: Images of a Grand Tour*, Princeton Architectural Press, New York

28. SIZA, Á [2004]2014, "Discurso Doctor Honoris Causa, Ciudades: Nápoles" en Álvaro Siza: *textos*, Ed. C. CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid, p. 325

29. LE CORBUSIER 1999, "Grandeza de las cosas" en *Cuando las catedrales eran blancas* Apóstrofe, Barcelona, pp. 21

La Serenissima, el paseo por la ciudad. Difícil resulta escapar del encantamiento veneciano. Nuestros autores presentan con sus dibujos el gran respeto que sienten por tan particular ciudad. Venecia es a la vez un laboratorio de habitabilidad precaria, refugio de artistas y precioso cofre de incalculables tesoros. No en vano han pasado por ella, dejando su herencia literaria y gráfica, autores como John Ruskin²³, Erik Gunnar Asplund²⁴, Le Corbusier²⁵, Louis I. Kahn²⁶, Michael Graves²⁷ o aún hoy Álvaro Siza.

Álvaro Siza recuerda a Le Corbusier cuando habla de Venecia: "*La vocación de Venecia es muy diferente. El encanto de Venecia resulta sobre todo de la sensación de total libertad de movimientos: los únicos obstáculos son los canales constantemente atravesados por puentes. Ese encanto impresionó a Le Corbusier, el arquitecto que soñaba con una ciudad nueva hecha para el hombre libre*"²⁸. Le Corbusier la describe como la "*ciudad que, a causa de su plano acuático, representa el dispositivo más formal, la función más exacta, la verdad más indiscutible*"²⁹. Para ilustrar sus palabras nada mejor que los dibujos de su tercer viaje a la ciudad.



Le Corbusier
1915 Venecia
Dibujos realizado en la *Bibliothèque Nationale* de París

Piazzeta y muelle de San Marco
Recorrido: muelle formado por la fachada sur del Palacio Ducal, la oeste de la Biblioteca y la columna de San Marcos; *Piazzeta* vista desde la torre del reloj, y desde el muelle; vista de la biblioteca y perspectiva de la *Piazzeta dei Leoncini*

Piazza di San Marco y Campanile

Piazzeta dei Leoncini en planta y en perspectiva

Louis I. Kahn
1950 Venecia
Basilica di San Marco, fachada Norte
Grafito de color negro sobre papel (15,2 x 25,4 cm)

Michael Graves
5 de noviembre 1961 Venecia
San Marco, vista desde la *Piazza*
Grafito sobre papel

Louis I. Kahn
1950 Venecia
Piazza di San Marco
Grafito de color negro sobre papel (15,2 x 25,4 cm)

En 1922, Jeanneret toma distancia, sentado en algún tipo de embarcación o desde las *fondamenta* que a lado y lado del canal le permiten observar estas franjas de ciudad confinadas entre azul-gris del cielo y de la laguna. Así, desde el agua, descubre otra Venecia y otra manera de entender la ciudad: la silueta urbana. No importa el edificio, el detalle. Interesa comprender el conjunto: cómo la suma de varios edificios, hechos por diferentes arquitectos, maestros de obra o simples constructores, forman una unidad. En las diferentes vistas, las iglesias de Palladio (...), la iglesia de los *Gesuati* o Santa María *della Salute*, están dibujadas con muy pocos detalles. Sólo las líneas de composición. Las edificaciones que las acompañan, sin ningún detalle, son sólo manchas, masas. Sobresalen las cúpulas y las torres, y alguna que otra embarcación que pasa por el canal.³⁰

Similar experiencia debió de sentir Louis Kahn al llegar a Venecia en el año 1928 y elegir un punto de vista equivalente –algo más cercano quizás- desde donde poder ver el perfil de la Iglesia de *San Giorgio Maggiore*. Kahn se sitúa en uno de los embarcaderos cercanos a la *Piazza San Marcos* y dibuja la iglesia en una suerte de apoyo milagroso formado por su propio reflejo en el agua. Continuando el paralelismo entre ambos autores, detenemos la mirada en los dibujos de Jeanneret del año 1915 y en los de Kahn de 1950. Jeanneret vuelve a Venecia en el verano del año 1915 –tras el primer viaje del año 1907- pero esta vez lo hace con la imaginación. Sentado en la *Bibliothèque Nationale* de París, necesita reunir suficiente material gráfico para ilustrar la publicación que venía redactando desde 1910 y que se dará a conocer bajo el título “*La construction des villes*”³¹. Forman parte de este extenso trabajo de recopilación algunos de los dibujos aquí seleccionados. En ellos se aprecia una notable diferencia en contraste con los examinados anteriormente, cuya realización fue posterior. Jeanneret centra toda su atención en el estudio del vacío de la plaza como espacio generador de la ciudad³², analizando a través de múltiples esquemas la relación existente entre vacíos, llenos y corredores de comunicación entre ellos.

Los dibujos de Kahn, que han sido realizados durante el segundo viaje a la ciudad, -entonces Kahn tiene cuarenta y nueve años de edad frente a los veintiocho de Jeanneret durante el viaje imaginario- muestran idéntico interés al de Jeanneret, según se desprende de sus respectivos dibujos. En los de Kahn existe, además, una especial atención por reconocer e identificar las arterias de la ciudad. Cuando algunos años después, Michael Graves se sitúa en el mismo enclave de Louis Kahn frente a la Torre del Reloj en la *Piazzeta* dejando a su espalda el León de San Marcos para dibujar intencionadamente desde el

30. O'BYRNE OROZCO, M.C. 2007, “La Venecia de Le Corbusier: la ciudad como silueta” en *El Proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier* Universidad Politécnica de Cataluña. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Barcelona, p. 36

31. O'BYRNE OROZCO, M.C. 2007. *Op.cit.* p. 28

32. O'BYRNE OROZCO, M.C. 2007. *Íbid.*



mismo encuadre, algo se desencaja en el dibujo que le impide recoger la intención de su antecesor. En el apunte de Graves la Basílica se ha convertido en protagonista, mientras que en el de Kahn era el espacio urbano el que concentraba la atención, dejando a la Basílica, Palacio Ducal y Torre del reloj el papel secundario de envolvente.

Por último, nos detendremos en las posiciones elegidas por Michael Graves, Charles-Édouard Jeanneret y Álvaro Siza al dibujar, desde la *Piazza* de San Marcos, la *Piazzeta dei Leoni*. Graves sube a la Torre del Reloj, Jeanneret elige un punto de vista casi infinito y Siza desciende al plano bajo del suelo. La posición desde la torre permite a Graves divisar e incorporar en su apunte la Iglesia de *San Giorgio Maggiore* a continuación de la fachada del Palacio Ducal, logrando así el cierre de la magnífica escenografía que se despliega ante él desde su situación en el balcón. Charles-Édouard Jeanneret está tan lejos de Venecia como lejos parece su punto de vista elegido al dibujar la *Piazzeta*. Es lógico, situar el horizonte media altura de las fachadas de la plaza permite un aséptico análisis para llevar a cabo el estudio de los espacios urbanos para incluir en la publicación "*A propos d'Urbanisme*". Álvaro Siza recrea desde la más baja de las posiciones, y sentado en un velador al aire libre, el espacio más habitado de los tres. Rodeado y acompañado, sus dibujos ofrecen una visión totalmente diferente con un elegante desequilibrio a merced de la isla inestable. Tres posiciones y tres actitudes conviven anacrónicamente en un mismo lugar, mostrando la multiplicidad de miradas que pueden habitar en la ciudad.

Michael Graves

5 de noviembre 1961 Venecia
"San Marco"
Grafito sobre papel

Le Corbusier

Venecia
Vista de pájaro de Venecia dibujada en 1915 en la *Bibliothèque Nationale* de París y publicada en *Propos d'Urbanisme*, 1946, p. 36

Álvaro Siza

Venecia

(s.f.) "Plaza de San Marcos"
Tinta sobre papel

Julio de 1974 "Plaza de San Marcos"
Grafito y tinta sobre papel (29,7 x 21,0 cm)
Cuaderno 373

s.f. "Plaza de San Marcos"
Grafito y tinta sobre papel

s.f. "Plaza de San Marcos"
Grafito y tinta sobre papel



De Viollet-le-Duc a Siza: un paseo por el paisaje a través de las miradas de Ruskin, Mackintosh, Asplund, Aalto, Kahn, Le Corbusier, Jacobsen y Siza.

Se abordará en este capítulo el estudio de los dibujos de viaje que utilizan el paisaje como motivo principal. Se han seleccionado una serie de apuntes agrupados en tres apartados cuyo recorrido se inicia con el horizonte calmado como el más complaciente de los paisajes, para continuar con el horizonte arrugado de la montaña y finalizar con el horizonte cambiante en la particular mirada de Alvar Aalto.



Eugène Viollet-le-Duc

24 de junio 1836

"Léon Gaucherel et leur guide Pepe sur son cheval marchant sur une plage"

Sanguina sobre papel (26,3 x 47,3 cm)

Enric Miralles

30 agosto 1975 [finales de agosto 1974] Colera

Pastel sobre papel (29,7 x 21,0 cm)

Inscripción "Cuando os separéis de vuestro amigo no os entristezcáis" G(J). Gibran

Colección particular

Fijar el horizonte: el trazo amable y descansado. Iniciar un recorrido por la bahía acompañado de Eugène Viollet-le-Duc o Enric Miralles, resbalar la vista por el campo y llegar hasta el mar con Charles-Édouard Jeanneret, subir por suaves colinas con Louis Isadore Kahn y disfrutar del verano marroquí con Alvar Aalto, del estío francés con Arne Jacobsen y del suizo con Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira nos descubre por medio de sus dibujos el carácter amable que posiblemente acompañó a los autores durante su realización.

Nos dejaremos llevar precisamente por este rasgo para su agrupación. Sus apuntes reflejan la placidez y el *dolce far niente*¹, aparentemente exento de intenciones previas que invitan a la cadencia amable del trazo sobre el papel. Dibujos de asueto, realizados durante la juventud o la madurez, pero dibujos relajados siempre. Apenas se adivina su profesión, como si en sus descansos hubieran decidido disfrutar de la naturaleza y alejar la arquitectura de sus miradas.

Resultan tan coincidentes los entramados que entretejen sus dibujos que, por momentos es posible olvidar los tiempos que les separan. Temas y motivos, relación con el modelo y emplazamiento frente a él, formatos y encuadres en el dibujo y, en definitiva, actitudes semejantes parecen confabularse para formar esa extraña familia que ignora la falta de parentescos o temporalidad bajo cielos cálidos que envuelven de tibieza momentos de disfrute ante paisajes soleados, exuberantes vegetaciones o mares calmados. Dibujos muchos de ellos pintados de acuarela, la más limpia entre las técnicas, transparente y clara, luminosa y franca. Realizados sin prisas, adivinamos en ellos a sus autores reposados, mostrando sin premura la calma de sus pinceladas.

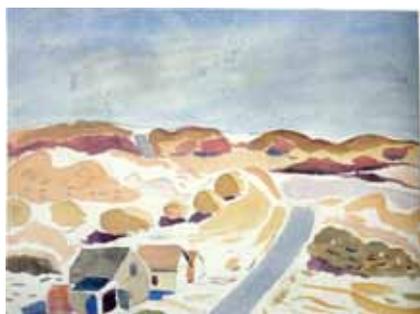
Tras un primer vistazo, una mirada más atenta puede hallar sutiles recovecos en la personalidad de los dibujos allegados. Así por ejemplo, vemos una playa pintada por Viollet-le-Duc a la edad de veintidós años, donde el aire es algo menos tibio que el imaginado². El 24 de junio de 1836, escribe en su diario:

1. Del italiano "dulce hacer nada"

2. VIOLLET-LE-DUC, E. Léon Gaucherel y su guía Pepe a caballo pasean por la playa.

3. «Les dessins d'Italie» 1980, en *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837* [Catálogo de la exposición celebrada en la Chapelle des Petits-Agustins Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts en enero-marzo 1980], Ed. Centro Di, Ecole des Beaux-Arts, Paris, p. 34

*Ce matin... nous partons pour Tindari; nous marchons sur le bord de la mer, dans des sables fatigants; l'Etna se voit très bien, belles montagnes. Ennui de la route fatigante que nous suivons; nous prenons notre parti et, étant bas et souliers, nous marchons les pieds dans la mer...*³



Charles-Édouard Jeanneret
1902
Paisaje del Jura
Acuarela sobre papel (11,9 x 15,9 cm)

1908
Paisaje con flores
Grafito y acuarela sobre papel (20,7 x 14,8 cm)

1905
Paisaje con lago
Grafito, acuarela y tinta sobre papel (12,2 x 17,3 cm)

Louis I. Kahn
1936 *Massachusetts*
Rolling countryside Cape Ann
Acuarela sobre papel (17,5 x 23,2 cm)

1931 *New York*
Farming Village Adirondack Mountains
Acuarela sobre papel (17,1 x 10,0 cm)

Arne Jacobsen
1965 *Villefranche*
Acuarela sobre papel

(doble página siguiente)

Eugène Viollet-le-Duc
Abril 1836 Pozzuoli
La Solfatara, Pouzzoli, Baies, l'Île d'Ischia
Acuarela sobre papel (32,2 x 48,5 cm)

Louis I. Kahn
1934-35 *New York*
River Adirondack Mountains
Gouache sobre papel (20,6 x 27,3 cm)

Charles-Édouard Jeanneret
1917
Paisaje al lado del mar
Grafito y acuarela sobre papel (35,5 x 51,0 cm)

Louis I. Kahn
1935 *Massachusetts*
Sand dunes Provincetown
Acuarela sobre papel (21,6 x 28,3 cm)

4. HOCHSTIM, J. 1991, "Biographical Sketch" en *The paintings and sketches of Louis I. Kahn* Rizzoli International Publications, Inc., New York, p. 19

5. KAHN, L. [1931]2003, [*The Value and Aim in sketching*] "El valor y el propósito del dibujo" en *Escritos, conferencias y entrevistas*, Ed. A. LATOUR, El Croquis Editorial, El Escorial, Madrid, p. 15

6. La Riviera Francesa se había convertido en un lugar de culto entre las clases altas europeas desde que la Reina Victoria I de Inglaterra eligiese la ciudad de Niza como lugar de vacaciones de invierno a principios del siglo XX. A ella le siguieron las grandes familias inglesas que mandaron construir palacetes donde pasar sus estancias veraniegas. (N.A.)

Asoman de nuevo esos recovecos horadando el paisaje en el dibujo de Miralles, realizado en el mes de agosto de 1975, que rememora un añorado mes de agosto anterior. Aparecen sus pliegues en la nostálgica frase que acompaña el precioso dibujo en el que Enric Miralles atrapa las sensaciones vividas junto a un intenso amor de juventud al final de un cálido verano en el Mediterráneo. Realizado sobre papel de color de la arena y pintado con pasteles de color del atardecer, Enric funde ambos en una perfecta simbiosis que retrata su experiencia. Vuelven esos pliegues para enseñarnos cómo un joven Jeanneret va dejando atrás la inocencia de las pintorescas acuarelas de la adolescencia pasada en su Suiza natal, abandonando el estilo inicial en favor de un lenguaje gráfico nuevo ante idénticos paisajes no mucho tiempo después, dejándose seducir esta vez por atractivos paisajes cercanos al mar, tal y como ya le ocurriera años atrás a Viollet-le Duc.

En el caso de Kahn, el recoveco lo encontramos en su viaje hacia Nueva Inglaterra o Canadá durante la Gran Depresión, al término de la Segunda Guerra Mundial. Recién casado, viaja al norte con su esposa Esther Virginia Israeli y aprovecha las vacaciones para pintar e intentar vender, después, sus acuarelas para subsistir. Aunque somos conocedores de la nula fortuna del intento de venta de sus pinturas, es justo reconocer la enorme ilusión con la que fueron realizadas⁴, fácilmente comprensible en su matrimonio recientemente estrenado. Son acuarelas y témperas de alegres colores que hablan del estío y del calor, del mar y del sol. Y aunque escasean los artículos escritos por Kahn durante esos años, rescatamos alguno donde se manifiesta su interés por la naturaleza.

Para los artistas, todo es bueno en la naturaleza. Quienes estén embargados por la pasión de la verdad aprenderán a encontrar la belleza en los objetos más corrientes. Sólo el profano ve fealdad en la naturaleza, debido a su falta de entendimiento de las verdades filosófica subyacentes.⁵

Como Louis Kahn junto a su amada, Enric Miralles recorre junto a la suya paisajes castellanos que guarda en su memoria. A modo de ofrenda, vuelca su recuerdo en un poderoso dibujo de carbón y tinta fruto de la inmensidad de la planicie recortada por un claro horizonte y alterada por un promontorio. Similar a las de Kahn, aunque distante en tiempo y lugar, es la acuarela de Jacobsen que fue realizada, junto

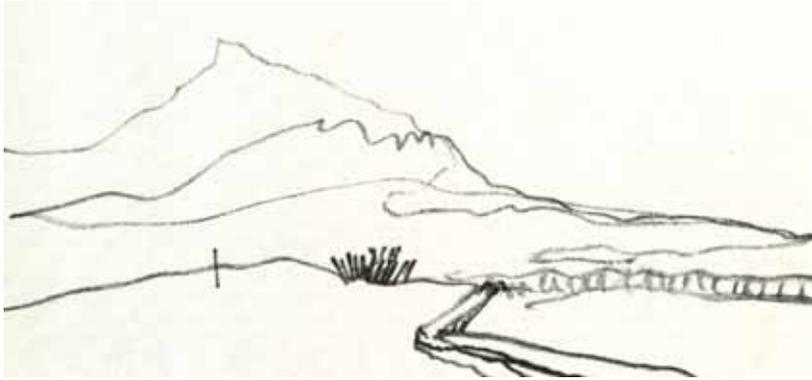




Recuerdo de
un paisaje castellano.

Recordamoslo junto Virginia.





*Edmond 1917
Kauai*



Kauai Eastward 1917



*Edmond 1917
Kauai*

(doble página anterior)

Enric Miralles

1974 Paisaje castellano
Grafito, tinta y carboncillo sobre papel (con pliegues)
(29,0 x 35,0 cm)
Colección particular

Alvar Aalto

1951 Marruecos
Grafito sobre papel

Álvaro Siza

Abril 1996 Lugano
Tinta sobre papel
Cuaderno 414

Arne Jacobsen

1964 *Kalundborg* 1,2 y 3
Tinta sobre papel

a otras, durante las frecuentes vacaciones pasadas en la preciosa localidad de *Villefranche*, situada en la Riviera Francesa⁶. La delicadeza que se destila en ellos obedece a diferentes momentos de sus vidas: la de un joven Kahn de treinta y pocos años de edad, frente a un maduro Jacobsen de sesenta y tres.

Los dibujos de grafito o tinta de Aalto, Siza y Jacobsen se separan, en cuanto a técnica, de los anteriores y aunque simple no es arbitraria la elección de ellos que obedece a algo más sutil. Nos referimos al tiempo, o mejor a sus tiempos. El dibujo de Alvar Aalto ha sido realizado a la edad de cincuenta y tres años durante unas vacaciones veraniegas pasadas en Marruecos. El de Álvaro Siza fue realizado en Suiza frente al lago Lugano durante el mes de abril a la de sesenta y tres. Los de Jacobsen se trazaron en la casa familiar del arquitecto a la edad de sesenta y dos años, en la localidad de *Kalundborg*, ciudad portuaria danesa. Aunque desconocemos los motivos que llevan a Siza a Suiza, sí sabemos que Aalto disfrutaba de sus vacaciones viajando. Conocidos son sus frecuentes viajes por el Mediterráneo a Italia (1948, 1952 y 1953), España y Marruecos (1951), Grecia (1953) o Egipto (1954-55). Concretamente el viaje a Marruecos tiene lugar a continuación de su visita a España -con motivo de una invitación del Colegio de Arquitectos de Cataluña para impartir dos conferencias en Barcelona durante el invierno de 1951, después de la cual visita Madrid y sus alrededores- prolongando el viaje hacia Marruecos⁷. En los últimos años de la trayectoria profesional, “*Jacobsen rehabilita una antigua granja que transforma como vivienda en Kalundborg, con vistas al lago Tisso (...) convirtiendo la ventana en un perfecto encuadre para divisar (...) y dibujar el paisaje y el horizonte dando continuidad al viaje arquitectónico*”⁸.

Podemos deducir, por las fechas en que fueron ejecutados, que todos los dibujos son fruto de una etapa de madurez en sus autores. Y si regresamos de nuevo al tiempo, a sus tiempos, descubrimos que todos han sido capaces de expresar con el trazo leve y preciso de la edad lo que en sus dibujos de juventud requirió de un plazo mayor de ejecución y de una técnica más expresiva.

Los dibujos seleccionados, algunos del comienzo de unas vidas aún por vivir y otros al final de las ya gastadas, fueron realizados al fin y al cabo para descanso de sus miradas.

7. DELGADO ORUSCO, E. 2013, “Una introducción a Alvar Aalto” en *Alvar Aalto en España*, Ed. Casimiro, Madrid, p. 11

8. ORTEGA SANZ, Y. 2014, “Arne Jacobsen: orden y naturaleza a través del dibujo de viaje” en *El dibujo de viaje de los arquitectos [Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica]*, Ed. Servicio de Publicaciones ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria, p. 582

9. MANN, T. *La montaña mágica* se empezó a escribir por su autor en el año 1912 y fue publicada doce años después, en 1924

10. La cita de la obra corresponde a la siguiente traducción al español: Thomas Mann: *La montaña mágica*. Traducción de Isabel García Adán. Edhasa: 2005. ISBN 84-350-3462-3. http://es.wikipedia.org/wiki/La_montaña_mágica



Eugène Viollet-le-Duc
(s.f.) *Mont Blanc*
Grafito y pastel sobre papel

1876 *Mont Blanc*
Les glaciers de l'Argentière et du Tour
Grabado para publicación

1876 Suiza Italia
Partie orientale du col du Saint-Gothard
Grabado para publicación

John Ruskin
1856 Suiza Italia
El Paso de San Gotardo
Grafito sobre papel

1845 Suiza Italia
El Paso de San Gotardo
Grafito, tinta y pastel sobre papel

(doble página siguiente)

Eugène Viollet-le-Duc
1876 *Mont Blanc*
Massif vu du sommet du Buét
Grabado para publicación

John Ruskin
1844 Alpes franceses
Panorama
Grafito sobre papel

John Ruskin
1856 Alpes franceses
Aiguille
Grafito, tinta y lavado sobre papel

Eugène Viollet-le-Duc
1876 *Mont Blanc*
Sommet de l'aiguille du Midi
Grabado para publicación

Eugène Viollet-le-Duc
1876 *Mont Blanc*
L'aiguille du Midi
Grabado para publicación

John Ruskin
1856 Alpes franceses
Aiguille Structure
Tinta y lavado sobre papel

Eugène Viollet-le-Duc
1876 *Mont Blanc*
Modifications apportés à un sommet
Grabado para publicación

11. VIOLLET-LE-DUC, E. 1876, *Le massif du Mont Blanc*, Librairie Polytechnique, Paris

12. RUSKIN, J. 1907. <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/Pages/switzerland.htm>

13. WILDMAN, S. 2001, *Ruskin and Switzerland Part 1*, New paperback Edn, Lancaster

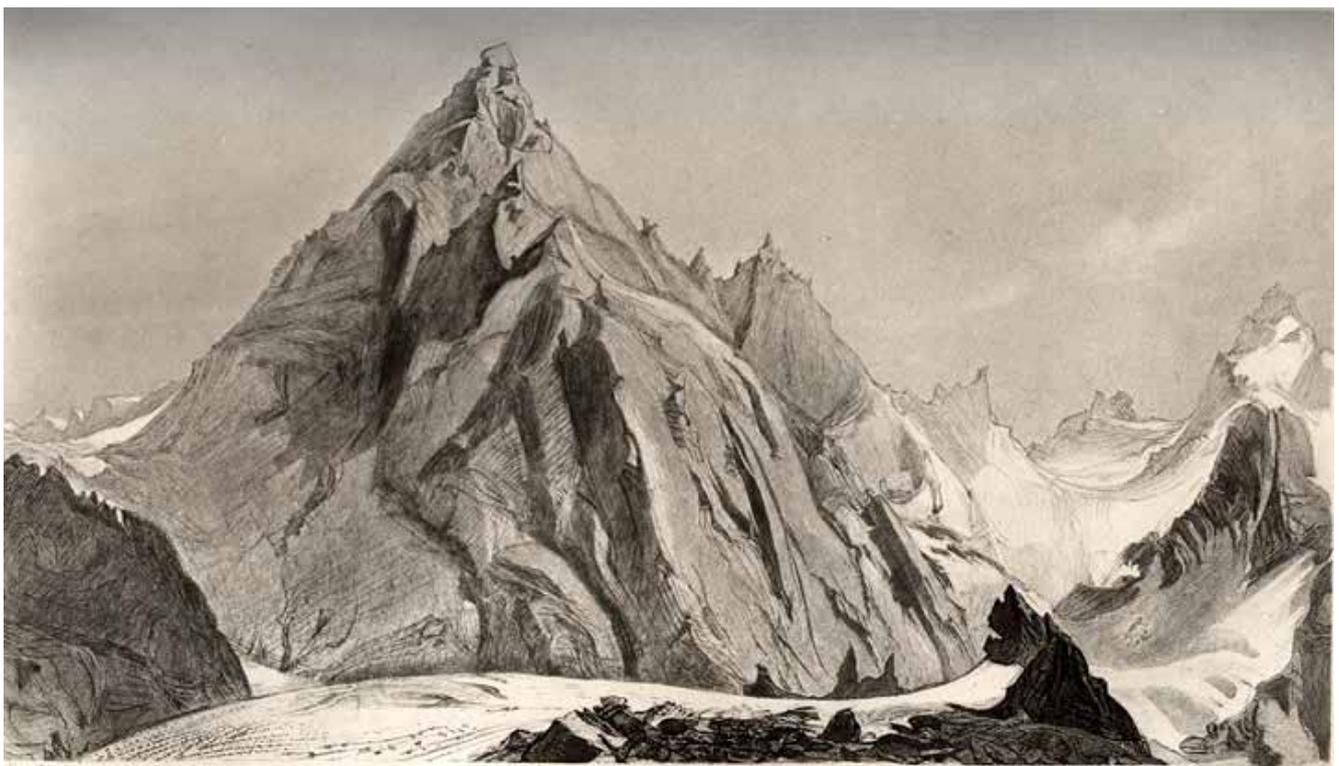
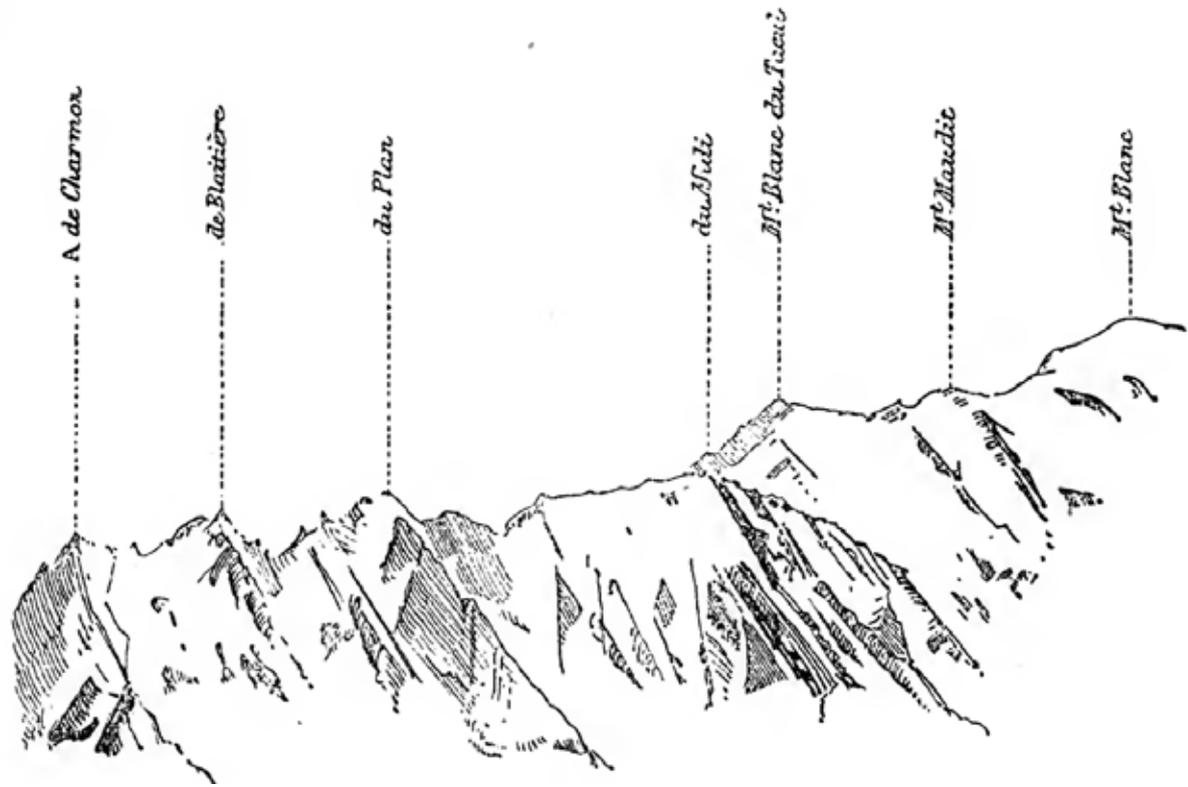
La montaña mágica. Al igual que *Hans Castorp*⁹ permanece atrapado involuntariamente durante siete años en el Sanatorio Internacional *Berghof* en los Alpes cuando acude a visitar a su primo *Joachim Ziemssen*, nuestros autores se sienten magnéticamente atraídos ante el extraordinario paisaje.

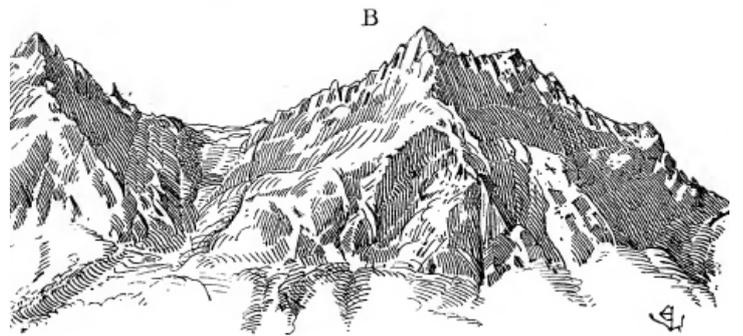
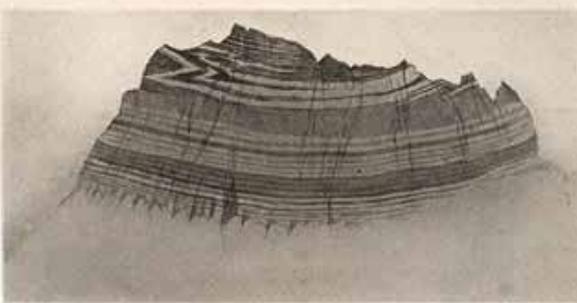
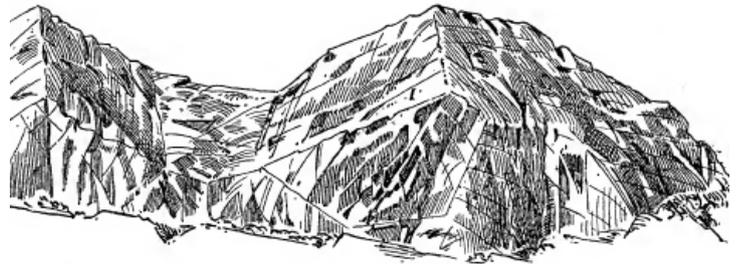
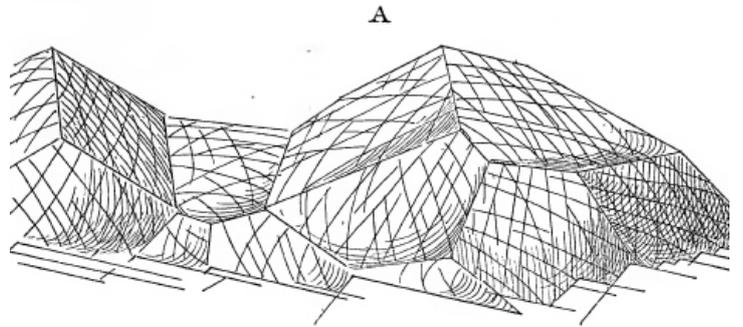
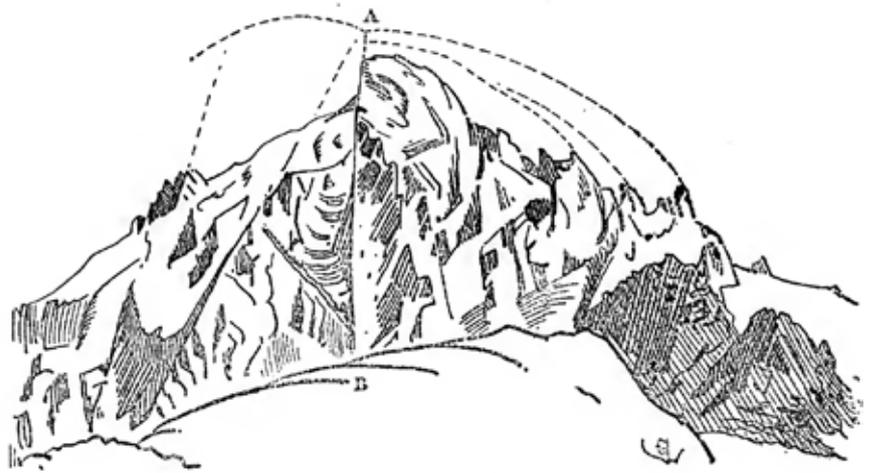
Durante el segundo invierno que Castorp pasa en el sanatorio, cae una enorme nevada, y el protagonista, deseoso de entrar en contacto con la naturaleza, decide adquirir unos esquís, y, así equipado, emprende una serie de excursiones por los valles cercanos. Durante una de ellas, buscando intencionadamente el peligro de la «blanca nada» del paisaje nevado, que ejerce sobre él una romántica atracción, Hans Castorp se ve atrapado en una tormenta de nieve. Debe refugiarse del viento junto a una cabaña solitaria, en la que no consigue entrar. Bebe un trago de oporto. El efecto de la bebida, junto con el del esfuerzo al que no está acostumbrado, le causa un extraño sueño.¹⁰

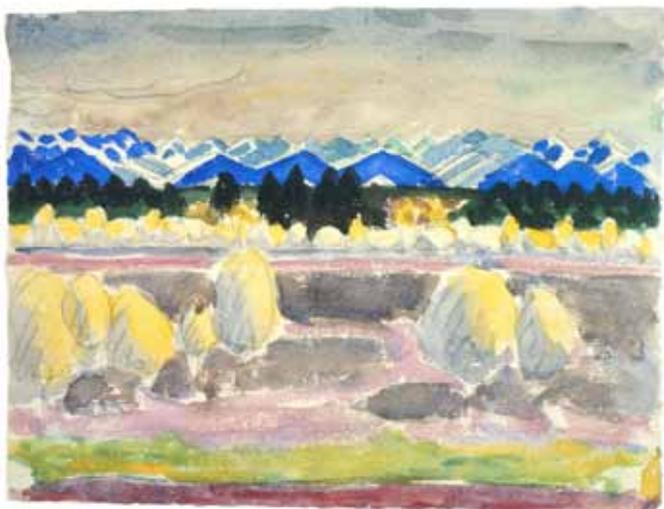
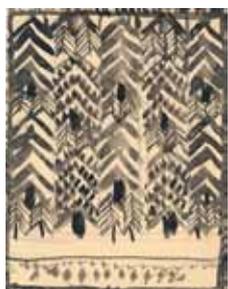
Viollet-le-Duc, John Ruskin y Charles-Édouard Jeanneret descubren durante su juventud la seducción de la montaña. Las emociones experimentadas se materializarán en sus dibujos. Los apuntes de Viollet y de Ruskin, además, permanecerán ligados entre sí debido al interés mostrado por ambos autores en la formación geológica del macizo montañoso alpino. Viollet-le-Duc da un paso más al escribir y publicar en el año 1876 un tratado sobre la cordillera del Mont Blanc,¹¹ en el que incluye bellísimas ilustraciones que acompañan al texto. En el caso de Ruskin su juventud está estrechamente ligada al paisaje montañoso de Suiza, país al que viajará hasta un total de veinticinco veces lo largo de su vida y por el que manifiesta un evidente interés estableciendo temporalmente su residencia en múltiples ocasiones. Las recordadas montañas serán frecuentemente citadas en su autobiografía *Præterita* ya desde los primeros capítulos en el recuerdo del verano de 1883 transcurrido cuando tenía catorce años:

“Having so much of science mixed with feeling as to make the sight of the Alps not only the revelation of the beauty of the earth, but opening of the first page of its volume”.¹²

En sucesivos viajes a *Chamonix* justo en la cara francesa de Los Alpes, concretamente entre los años 1844 y 1849, realizó numerosos estudios y dibujos de las cimas y de los glaciares, buscando teorías capaces de explicar la geología con la convicción de que se trataba de una obra divina, algunas de las cuales fueron incluidas en los últimos volúmenes de su obra *Modern Painters (1843-60)*. Cuando años más tarde, en 1854, le pregunta un amigo sobre cuál es su lugar favorito responde:







“(…) *the top of the Montanvert and a small rock on the flank of the Breven. I have been happiest on the Montanvert, but oftenest at this rock, where I generally pass my evenings when at Chamonix*”.¹³

Enlazados por el lugar observamos los dibujos de Viollet-le-Duc y de Ruskin. Precisos y meticulosos los primeros, preciosos y evocadores los segundos y no exentos ambos de ensoñación, parecen inmersos en el halo de misterio que envuelve a la cordillera. Los dibujos realizados *in situ* por Viollet servirán de base para los grabados del tratado que años después publicará sobre la formación del macizo del Mont Blanc. Los de Ruskin, reflejo de su pasión por el lugar, serán los que le guíen en la elaboración de sus teorías espirituales sobre la geología. Pero si sencillamente nos fijamos en los dibujos, dejando al margen los motivos que a uno y otro llevaron al lugar, descubriremos la grandeza de la montaña, la voluptuosidad de la atmósfera que la envuelve y en definitiva el grandioso espacio generado por ella que tanto debió de sobrecoger a los autores.

Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier)

1904

Motivos geométricos
Curso de diseño en *La Chaux-de-Fonds*
Tinta y aguada sobre papel

1904-05 Suiza-Alemania

Paisaje de montaña
Grafito y acuarela sobre papel (6,5 x 17,1 cm)

1904-05 Suiza-Alemania

Paisaje de montaña
Grafito, acuarela y gouache sobre papel (16,7 x 22,0 cm)

1910

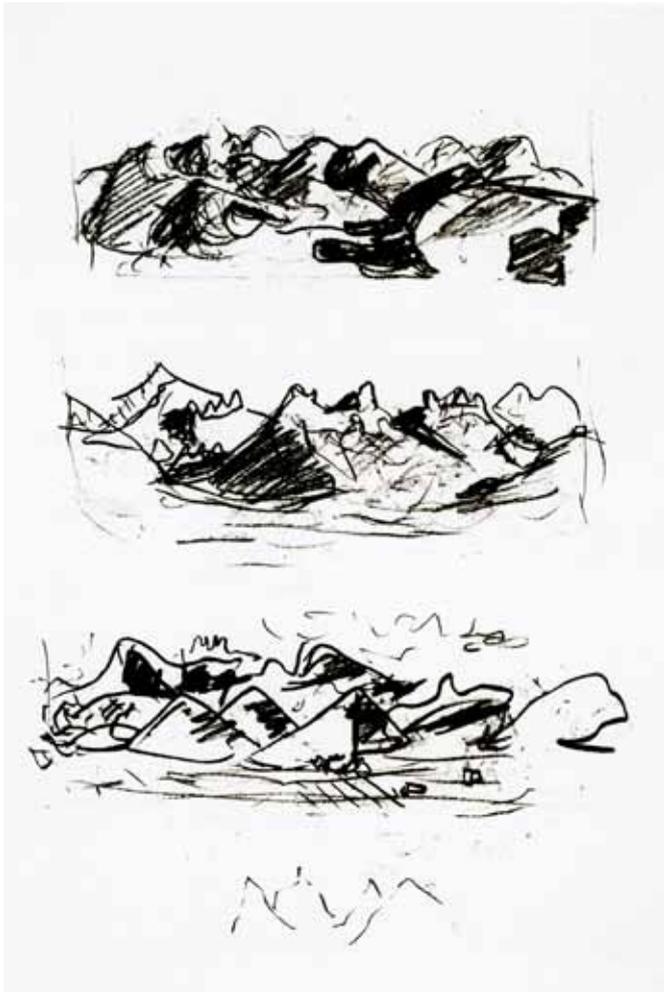
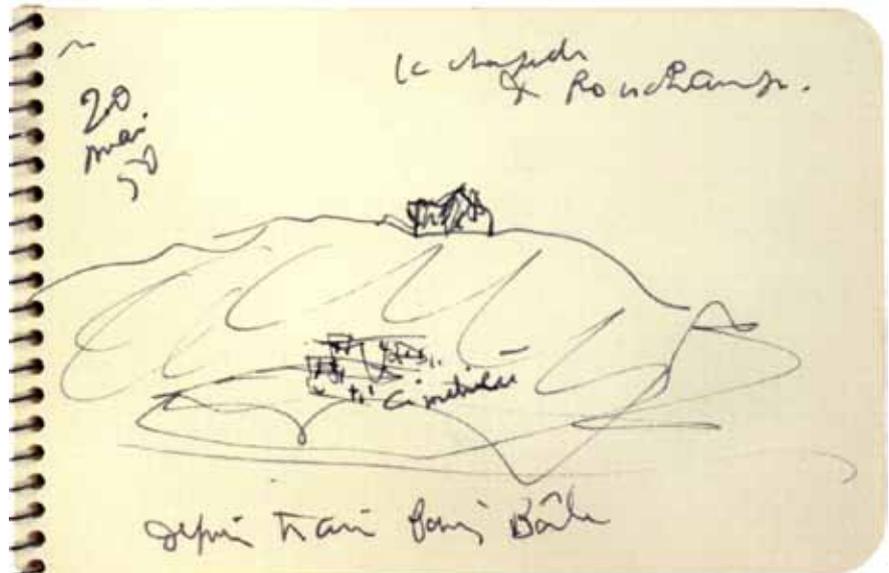
Montañas azules
Grafito, acuarela y tinta sobre papel (16,2 x 19,5 cm)

1918-20 Ginebra

Paisaje y lago
Grafito y lápiz de color sobre papel (25,4 x 33,0 cm)

En el año 1904, Charles-Édouard Jeanneret se matricula en el curso superior de decoración en la Escuela de Arte de *La Chaux-de-Fonds* en Suiza, entonces dirigido por Charles L *Eplatténier*. El maestro, que vislumbra grandes dotes para la arquitectura en el alumno aventajado, le anima a reorientar sus intereses más allá de las Artes Decorativas y del estudio del grabado hacia la arquitectura. Algunos de los primeros dibujos realizados durante el curso recogen en sus diseños motivos inspirados en el paisaje de la infancia. No es de extrañar, el entorno montañoso en el que ha crecido será el lugar al que regrese una y otra vez para descansar y visitar a su madre a lo largo de su ajetreada y viajera vida. Sin embargo, cada vuelta a sus montañas es diferente, como así lo reflejan sus apuntes, fruto de las múltiples experiencias vividas en cada momento.

Sus dibujos son testigos de la transformación, tal como se aprecia en los notables cambios experimentados entre los primeros apuntes de los años 1904 y 1905 y los realizados después del viaje a Italia por la Toscana en el año 1907. Los primeros son dibujos amables que muestran la llegada de la cálida primavera expresada a través de luminosas acuarelas. Los realizados tras el viaje a Italia descubren a un autor de intereses diferentes, según se observa en el empleo en sus dibujos de la técnica de la acuarela de una forma completamente radical respecto a los anteriores. Los colores se han saturado y la paleta cromática



Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier)

1931 Mallorca
Grafito y lápiz de color sobre papel (18,0 x 21,0 cm)
Carnet Barcelone p.3

1931 Formentor
Grafito sobre papel (18,0 x 21,0 cm)
Carnet Barcelone p.35

20 de mayo 1950 Ronchamp
Vista del sitio para la capilla de Ronchamp desde la carretera de París a Basilea
Tinta sobre papel (10,0 x 15,0 cm)
Cuaderno D17

Louis I. Kahn

1951 Delfos
Peak of Arakhova, on the road to Delphi
Lápiz de color negro sobre papel (26,7 x 20,3 cm)

Arne Jacobsen

1962 Delfos
Tinta sobre papel

se ha reducido; la profundidad en los primeros, lograda con el juego de la luz, ha sido sustituida por una secuencia de planos abstractos y paralelos en los dibujos de 1910 y 1918. Años después volveremos a encontrar nuevamente dibujos de montañas -esta vez lejos de su Suiza natal- en los apuntes realizados entre 1931 y 1932 durante un viaje por las islas baleares españolas y norte de África. En ellos es evidente la personalidad de quien se ha convertido y transformado en *Le Corbusier*. En sus apuntes la acuarela ha sido sustituida por el grafito, ha aumentado el tamaño del encuadre e incorporado la línea del horizonte. La mirada se ha ampliado, cimas y crestas se han suavizado. Pero con independencia de la distancia y lugar elegidos para dibujar, el misterio de la montaña persiste y le acompaña hasta el final. Basta detenernos en el escueto apunte realizado a la edad de sesenta y tres años en el que con trazo mínimo expresa la extraordinaria fuerza de la colina de *Ronchamp* en el cantón de *Champagney*.

Unidos por la amistad que se profesaban Louis Kahn y Arne Jacobsen reunimos los dibujos que ambos realizan en las montañas de Delfos en Grecia. Kahn visita Grecia en el año 1951 a la edad de cincuenta años y Jacobsen lo hará algo después en el año 1964 a la edad de sesenta y dos años. No conocemos los detalles del viaje de Jacobsen a Grecia pero sí los de Kahn, del cual sabemos que realiza un viaje intenso por Europa recorriendo Italia, Grecia, viajando después a Egipto. Durante el viaje visitará multitud de ciudades y emplazamientos en los que tomará numerosos apuntes con la intención de trabajar posteriormente con ellos en su obra pictórica a la vuelta a América. Como el tiempo destinado al viaje era escaso, se deduce que no pudo dedicar mucho a cada uno de los muchos apuntes realizados, siendo por tanto la mayor parte de ellos, apuntes rápidos.

Enfrentar los dibujos de Kahn y de Jacobsen, realizados por ambos durante la madurez en el mismo emplazamiento, permite descubrir rasgos distintivos fruto de sus respectivas personalidades. Kahn tiene prisa, en sus dibujos el trazo es enérgico y se podría decir que nervioso. El apunte triple de los picos de *Arakhova* ha sido realizado desde la carretera, de camino a Delfos. El tercer apunte incluso anticipa las formas piramidales de los lugares que visitará a continuación en la prolongación del viaje hacia Egipto. De alguna forma, está preparándose para los apuntes futuros. Jacobsen, sin embargo, se ha tomado su tiempo. Ante las cordilleras montañosas griegas ha dibujado, e in-



cluso repetido, el mismo encuadre. Su trazo es preciso, lento y cuidado. Los dibujos han sido realizados a tinta, técnica que no le permite enmiendas posibles, por lo que debe dibujar despacio, manifestando de este modo su expreso deseo de que así sea. La diferencia de edad entre ambos, cincuenta y dos y sesenta años, no parece excesiva, sin embargo, esos ocho años sirven para poner de manifiesto las diferencias de actitud. Mientras a Kahn le queda aún mucho por hacer, Jacobsen ya ha satisfecho su recorrido vital y es conocedor de sus habilidades, acentuándose el carácter sombrío y tímido del primero frente a la simpatía y magnetismo del segundo.

Alvar Aalto
1953 Delfos
Paisaje
Grafito sobre papel

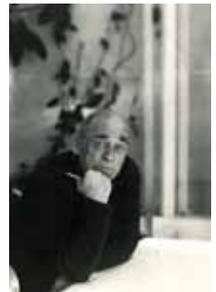
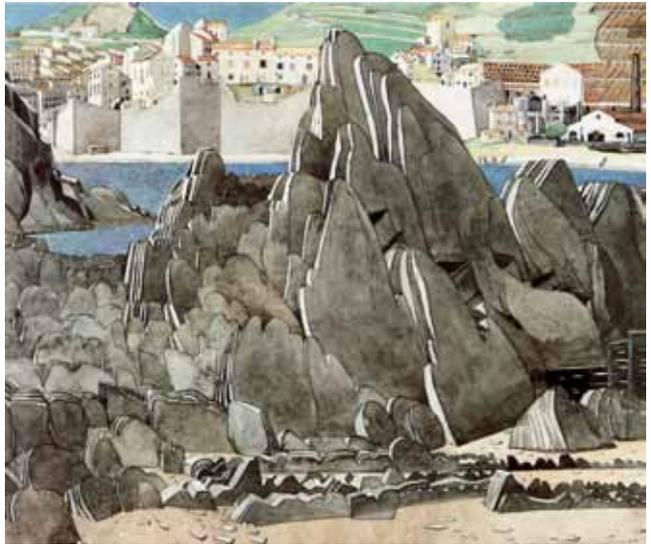
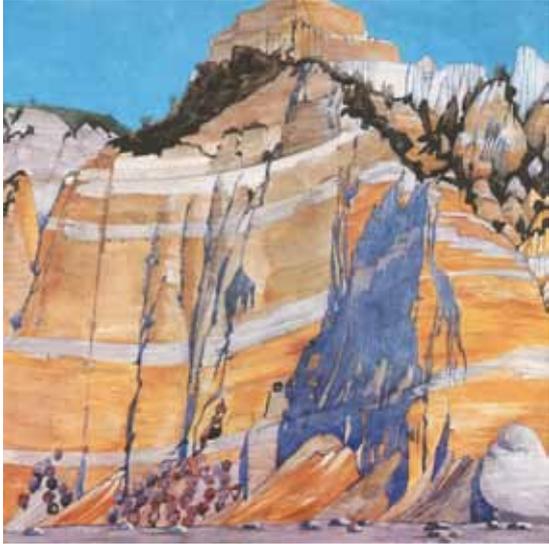
Álvaro Siza
Junio 1995 Machu Picchu
Cuaderno 399
Grafito sobre papel

Aunque nada parece indicar que exista relación alguna entre el sitio arqueológico de Delfos y el promontorio rocoso andino de Machu Picchu, sí encontramos razones para agrupar los dibujos allí realizados. La primera se vislumbra en la proximidad gráfica que se evidencia en la representación de los dibujos de Alvar Aalto y Álvaro Siza en las ubicaciones. A lo largo de la historia ambos emplazamientos fueron lugares reverenciales destinados a la loa de seres superiores, pero, más allá de las creencias nos encontramos ante parajes insólitos que han sido cincelados con lentitud por el paso de un tiempo que ha construido atractivas escenografías naturales, que se muestran fascinantes a los ojos de nuestros autores. Son espacios sobrecogedores ante los cuales Aalto y Siza despliegan un trazo tímido y respetuoso con el lugar, constituyendo precisamente éste el rasgo que les une en el reconocimiento y aceptación de la grandeza del emplazamiento.

Le Corbusier
1935 República Checa
Valles del Zlín y Drevnice
Tinta y lápiz sobre vitela (115,0 x 233,1 cm)

Arne Jacobsen
Paisaje
Tinta sobre papel

Razones similares encontramos para confrontar los siguientes dibujos de Le Corbusier y Arne Jacobsen. Tanto uno como el otro han decidido alejar sus miradas hasta el infinito para así poder representar el territorio. Si dejamos a un lado la concreción de sus emplazamientos, irrelevantes en este caso, los apuntes de ambos confluyen en la elección del trazo. Jugando sólo con la riqueza del valor de la línea, se ha minimizado la dificultad permanente de trasladar al dibujo plano el relieve y profundidad de un vasto territorio. Trazos poderosos discurren junto a otros sinuosos y frágiles, que a modo de curvas de nivel nos conducen a interpretar el relieve del lugar, enmarcado en ambos casos por encuadres que sobrepasan el papel.



Charles Rennie Mackintosh
c.1925 *Héré de Mallet*
Ille sur Têt
Acuarela sobre papel (46,0 x 46,0 cm)

1927
The Rocks
Acuarela sobre papel (30,5 x 36,8 cm)

1927 *Le Fort Maillert*
Acuarela sobre papel (35,8 x 28,5 cm)

Al final de su vida Charles Rennie Mackintosh aquejado por una larga enfermedad decide trasladarse a vivir al sur de Francia en busca de la paz para su espíritu y de consuelo para su batallado cuerpo. Corre el año 1927 -Mackintosh fallecerá un año después- cuando los *Mackintoshes* deciden cambiar su lugar de residencia de Londres por la costa mediterránea francesa, a solo unas pocas millas de distancia de la frontera franco española, habiendo sido aconsejados por su buen amigo el pintor escocés J.D.Fergusson acostumbrado a visitar frecuentemente la zona entre los años 1919 y 1939.

Tras dejar correctamente acomodado a su esposo, Margaret Mackintosh regresa de nuevo a Londres para conseguir el tratamiento médico adecuado con el que paliar las graves dolencias que ya por entonces padecía. Gravemente enfermo y debilitado, Mackintosh tan solo encuentra refugio en el dibujo. Con la frialdad de la enfermedad anidada en su cuerpo, elige cálidas temperaturas y días soleados que aprovecha para pintar acuarelas. A ellas dedicará todo su tiempo, volviendo una y otra vez al emplazamiento elegido hasta su completa finalización, tal como describe en las cartas enviadas a Margaret mientras ella se encuentra en Londres¹⁴. Mackintosh sabe que se acerca al final. Estas son las circunstancias que envuelven la realización de sus últimos dibujos y, por tanto, las circunstancias que deberíamos tener en cuenta para su estudio. Las acuarelas de *Le Fort Maillert* y *The Rocks* son tan delicadamente hermosas como deliciosamente limpias, de trazado tan transparente y sutil que dejan ver, a través de sus pinceladas, la geografía del propio papel. Las rocas cristalizadas han detenido su evolución en el tiempo para mostrar todas sus facetas simultáneamente, al unísono y sin dobleces, de frente y con geometría plisada, todo ello bajo el manto del intenso azul mediterráneo. Las acuarelas francesas de Charles Rennie Mackintosh constituyen, antes de apagarse, un canto a la vida.

Alvar Aalto, imagen tomada en 1930
Alvar Aalto, imagen tomada en 1968

14. BILLCLIFFE, R. 1978, "Mackintosh as a Watercolourist" en *Mackintosh Watercolours* John Murray, Londres, p. 19

15. Como gustaba recordar Julio Vidaurre Jofre, catedrático de Dibujo Técnico en la ETSAM entre los años 1974 y 1991

Alvar Aalto: desde el suelo, desde el cielo. La profunda mirada de Aalto parece interrogar al espectador desde unos retratos que muestran un físico más cercano al de un apuesto galán de cine que al de un creador de ilusiones arquitectónicas¹⁵. Solo permanece horizontal ante la cámara su mirada ya que, acostumbrado al territorio finlandés plano, verde o blanco según la época del año, no resulta extraño imaginar el deseo de inclinar su vista limpia y franca. Si durante su infancia habitó la explanada finlandesa de infinitos e inacabados hori-

Alhambra de Aragón



a



Alhambra de Toledo 20/11/1911

a



ALIZA DE VALLADOLID



zontes resulta fácil imaginar su deseo por alcanzar cumbres añoradas o soñadas.

Alvar Aalto viajó y dibujó en sus viajes lo que otros no miraban, como muestran los dibujos de su viaje por España, durante el cual se aparta incomprensiblemente del itinerario cuidadosamente elegido por sus desconcertados anfitriones para pasear su mirada por Epila, Aliza de Valladolid o Salillas del Jalón, quizás deslumbrado por el recorte contra el cielo de pequeñas construcciones que emergían sobre las colinas.

Los dibujos de sus cuadernos revelan el deseo por alzar la vista y encontrar un horizonte diferente al que nunca variaba en su juventud. Y así, en el año 1951, de la mano de Fernando Chueca Goitia y de Luís Moya Blanco y en compañía de Rafael Aburto y Francisco de Asís Cabrero durante el viaje en tren de Barcelona a Madrid, Aalto desliza su mirada hacia el campo aragonés y castellano descubriendo humildes pueblos como recuerda Chueca, “*muy pegados al terreno*”¹⁶. No debería haber sorprendido tanto a los arquitectos españoles la actitud de Aalto ya que, si lo hubiesen conocido de una forma más cercana, habrían descubierto que necesitaba la tierra, que no sabía ni quería vivir sin ella, que era el punto de partida en sus obras, pero que también lo era en su vida. “*Se nos hizo familiar por su sencillez, su seguridad, (...) acostumbrado a pisar firme sobre terreno inseguro; llevaba su propio terreno consigo y no se salía de él*”¹⁷ relata Moya recordando su visita a El Escorial, cuando Aalto desvía la atención del Real Monasterio de San Lorenzo, dándole la espalda, para fijarla en los montes que lo rodean.

Alvar Aalto
1951 Viaje a España

Alhama de Aragón
Grafito sobre papel

Salillas de Jalón
Grafito sobre papel

Aliza de Valladolid
Grafito sobre papel

Calatorao
Grafito sobre papel

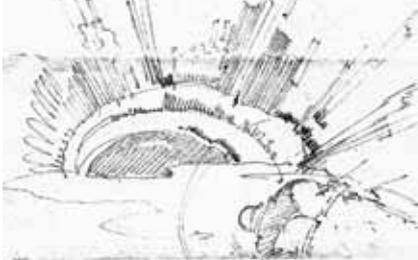
16. LABORDA YNEVA, J. 1998, “La España de Alvar Aalto”, *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, Madrid, no. 315, pp. 30-33

17. LABORDA YNEVA, J. 1998 *Ibid.*

18. SCHILDT, G. 1991, “The Travels of Alvar Aalto. Notebook sketches”, *Lotus International*, New York, no. 68, pp. 35-47

En el año 1924 un joven e ilusionado Aalto recién casado con Aino Marsio, colega y entonces colaboradora, amiga y después esposa, emprenden viaje de novios rumbo a Italia. Pasan por Innsbruck y, según relata Schildt¹⁸, durante el trayecto son los Alpes y no la arquitectura los que reclaman su atención. Recorren el norte de Italia y, como hará en muchas otras ocasiones, su atención no se detiene en grandes obras arquitectónicas según muestran los dibujos realizados durante el viaje. En el caso de los cuadernos de viaje de Aalto, ni siquiera podemos afirmar que sus dibujos sean documentos recopilatorios. Porque Alvar Aalto apenas repara en ellos, no siente la necesidad de guardarlos o archivarlos. Apenas se conservan unos cuantos dibujos origina-

Kullua, jota esiinilla voi
 saada, kokehtyvämmä. Kuu.
 Tammilauhin, mikä on alkuun
 aurora borealis omiksi millin
 kaun alle nähty.

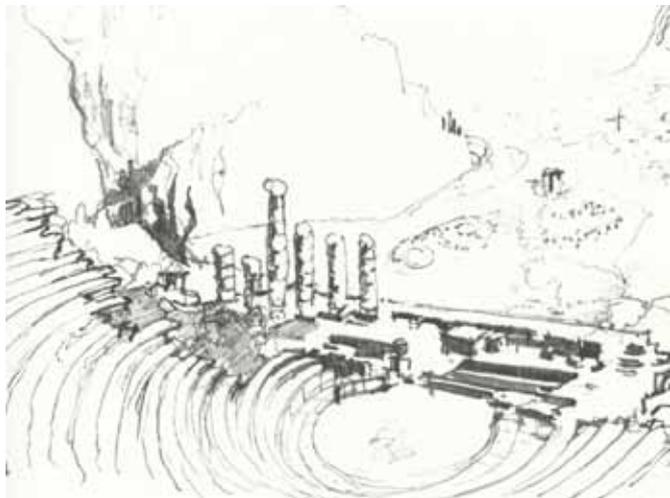


Tähän tammilauhin, se on aika
 omia varten, mielestäni hyvin tarkka
 puu, New Tammilauhinissa oli ollut
 taratimet tarkentamiskeskus
 ja tullat onitkaa otos Iivonvalla.
 Täytyi onnistua lausua oma
 Maanlaunin piirreer kaupunkiin
 gaakka. Noin tulon New Yorkin



Island Keltin

42 A



Alvar Aalto
28 de febrero 1947 Desde el avión
Aurora boreal
Grafito sobre papel de carta (enviada a Aino Aalto)

Alvar Aalto
1947 Desde el avión, de Finlandia a EEUU
Volcán *Hekla*
Grafito sobre papel

Alvar Aalto
1953 Delfos
Teatro
Grafito sobre papel

Alvar Aalto
1953 Delfos
Teatro
Grafito sobre papel

les ya que, en realidad, dibuja para recordar y fijar en su memoria, que no en el papel, escenografías y momentos que más tarde revivirán en su mente para encontrar el camino hacia el proyecto.

Llaman nuestra atención algunos de sus dibujos realizados en el cielo. Con motivo de la celebración de su bicentenario el 22 de febrero de 1947 la Universidad de Princeton invita a Alvar Aalto, entonces ya muy conocido, a participar en una serie de ceremonias entre las cuales tendrá lugar una en la que será homenajeado. Días después escribe una carta a Aino en la que describe los acontecimientos del viaje desde el despegue del avión en el aeropuerto describiendo después el desarrollo de los actos festejados por la Universidad¹⁹. En la carta incluye un precioso dibujo de una bellísima aurora boreal vista en el cielo desde su asiento del avión situado cerca de los propulsores. También le acompañará el cielo en el dibujo que realiza al sobrevolar, igualmente en el año 1947, el volcán islandés Hekla durante el viaje que parte de Finlandia en dirección a los Estados Unidos de América. En ambos dibujos la línea del horizonte ha desaparecido elevándose hacia un plano superior del encuadre habitual al que nos tiene acostumbrados hasta desaparecer del marco. Ese cambio de estrategia en su mirada lo encontraremos nuevamente años después, en 1953, en los apuntes de viaje de Grecia. Una dramática y escenográfica vista contrapicada convertirá la arena del teatro en el centro de atención, siendo dicho escenario motivo y punto de partida para proyectos de arquitecturas posteriores²⁰.

Y de nuevo, el horizonte. En el año 1954, un Alvar Aalto mayor y cansado de una excesiva y continuada carga de trabajo a lo largo de los últimos años y habiendo permanecido apartado de las atracciones turísticas, decide aceptar la invitación de su buen amigo Göran Schildt para realizar junto a su esposa un crucero por el Nilo. El propio Schildt explica que “*para nosotros fue una sorpresa increíble que en 1954, cuando mi esposa y yo nos disponíamos a remontar el Nilo en nuestro pequeño yate Daphne, que Alvar y Elissa accedieran a navegar con nosotros por espacio de diez días*”²¹. Partiendo de Luxor el día de Navidad, ambos matrimonios llevaron a cabo una dura e intensa travesía a lo largo de los muchos parajes recorridos. Durante el trayecto Aalto fue trazando a diario un mapa del recorrido del *Daphne* hasta llegar a la ciudad de Esna el 30 de diciembre y acabar celebrando una sencilla fiesta de fin de año en

19 SCHILDT, G. 1989, “Carefree Days on the Nile” en *The Mature Years* Rizzoli, New York, p 213

20. Véanse Iglesia del Centro Parroquial de Seinäjoki (1959), Biblioteca de Rovaniemi (1963), Sala de Conciertos de Helsinki (1973). En todos estos edificios identificamos el vacío del teatro griego flotando sobre las cubiertas. Y, a pesar de que siempre se nos muestran desde el nivel de suelo, es muy probable que fueran proyectados para verse desde el cielo.

21. SCHILDT, G. 1989, *Op.cit.* p. 213.



Alvar Aalto
Fin de Año 1954 Crucero por el Nilo
Grafito sobre papel

el interior de la cabina del barco. Durante el viaje Alvar Aalto realizó numerosos dibujos de las vistas que iba descubriendo a medida que la embarcación avanzaba por el Nilo. Aalto recupera en estos dibujos el horizonte olvidado de su niñez. Superpuesto al plano del agua, una línea horizontal separa dos mundos que, en cierta medida, pudo haberle recordado a sus lagos finlandeses. Por encima de la horizontal descubre una vegetación tropical y cálida junto a pequeñas edificaciones de arcilla, en la que pudo observar cómo los colores rojizos de la tierra jugueteaban con los turquesas del agua. Todos estos dibujos se recogen en el diario del *Daphne*. Un recuerdo inolvidable de este viaje será narrado a Carola Giedion por un emocionado Aalto en forma de ‘epopeya Homérica’ tras su regreso a Finlandia, tal como ésta explica a Göran Schildt veintidós años después²².

22. SCHILDT, G. 1989, *Op.cit.* p. 213



Norte de África, Grecia y España a través de las miradas de Asplund, Le Corbusier, Graves, Jacobsen y Aalto. La mirada particular de Torres y Miralles en la India de Le Corbusier

La atracción por el pasado forma parte del conjunto de razones que ha llevado a numerosos arquitectos a emprender viajes con la finalidad de obtener un conocimiento directo del origen de las culturas modernas y aprender de la tradición. Iniciamos este nuevo recorrido con los dibujos de Erik Gunnar Asplund durante la escapada desde Sicilia al Norte de África aproximadamente en el ecuador de su viaje por Italia. Como resulta imposible abordar, por número y volumen, todos los viajes y dibujos realizados en Grecia por los autores estudiados, haremos una selección humilde en la que se destacan una pequeña muestra de apuntes en la Acrópolis de Grecia de Le Corbusier, Michael Graves y Arne Jacobsen. Nos detendremos en España, país de paso hacia Marruecos, en concreto en los apuntes recogidos por Alvar Aalto y Le Corbusier. Por último, y ya cercanos a nuestro tiempo, recorreremos con especial interés la arquitectura de Le Corbusier en Chandigarh y Ahmedabad a través de las miradas simultáneas de Elías Torres y Enric Miralles en su viaje a la India.

Erik Gunnar Asplund
5 de marzo 1914 Túnez
Torre coronada con media luna
Grafito y acuarela sobre papel (22,1x 14,1 cm)

6 de marzo 1914 Túnez
Perspectiva sombreada de una calle
Grafito y acuarela sobre papel (21,6 x 14,3 cm)

7 de marzo 1914 Túnez
Perspectiva de una tumba religiosa vista a través del
ramaje de un árbol
Grafito y lápiz de color sobre papel (21,7 x 14,3 cm)

11 de marzo 1914 Túnez
Alzado parcial con puerta
Grafito y acuarela sobre papel (21,6 x 14,3 cm)

“Túnez es lo más divertido que he visto en los 28 años de mi existencia”. Así inicia Erik Gunnar Asplund en su diario la descripción de los días pasados en Túnez entre el 4 y el 11 de marzo del año 1914. El 3 de marzo embarca en una nave italiana que parte desde Palermo en dirección hacia Túnez. En sus anotaciones hace constar que el trayecto no fue especialmente confortable. La ínfima categoría del pasaje unida a la inestabilidad meteorológica que tuvo lugar durante el trayecto convirtió en un episodio calamitoso la travesía iniciada al atardecer, que había continuado durante toda la noche hasta su entrada en el golfo de Túnez justo al amanecer. A su llegada, y tras un largo descanso después del ajetreado viaje, Asplund comienza a recorrer la ciudad.

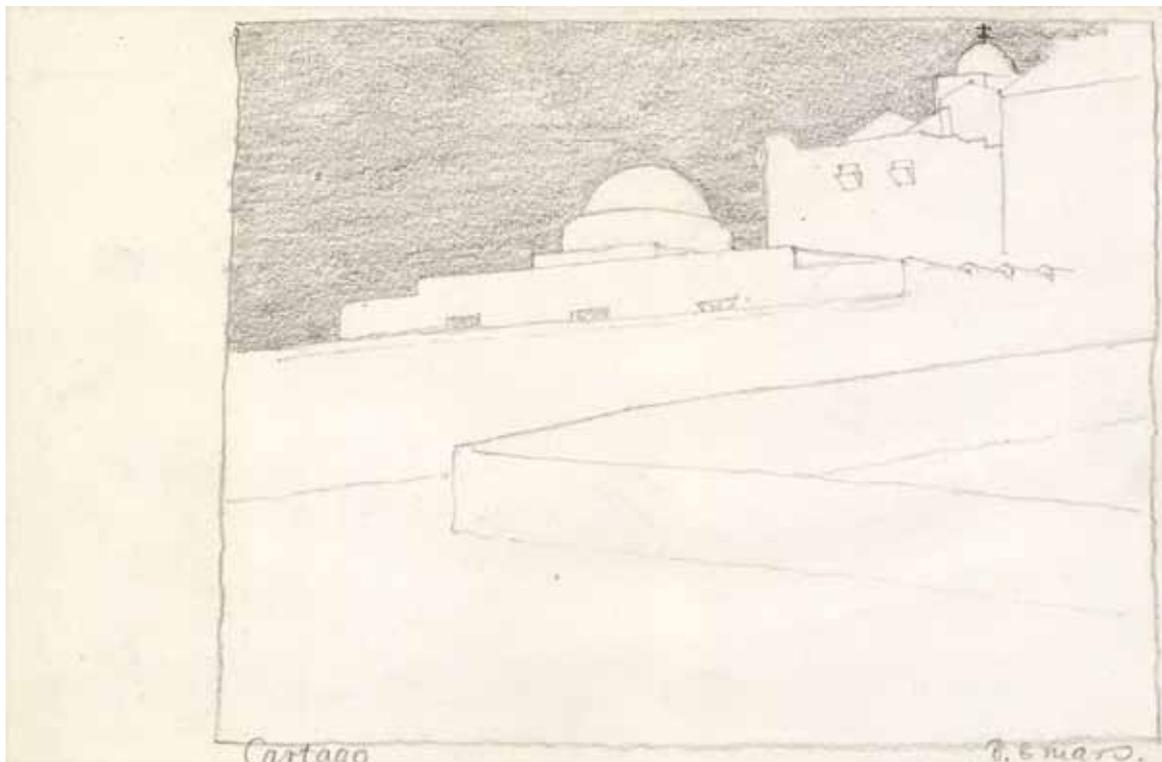
Sobre nuestras cabezas, un cielo claro y profundo, como yo jamás había visto, con tal tonalidad en su color que constantemente estoy imaginando el cielo como una vasta cúpula pintada de azul. Todos los edificios blancos, las calles de un blanco de cal deslumbrante, haciendo daño a nuestros ojos, que parecían unas estrechas hendiduras. Y luego la vida más agitada y con más movimiento que en ninguna ciudad de Italia.¹

A pesar de que *“el arquitecto sueco es capaz de condensar la emoción”*², en algo más de una semana Asplund sucumbirá a los encantos del norte de África durante la estancia disfrutada en las ciudades de Túnez y Cartago. Maravillado y envuelto por la luminosidad del cielo descubre y describe los brillantes colores prodigados en las vestimentas de hombres y mujeres, en las fachadas de los edificios y en los interiores de las viviendas. El ritmo de escritura en su diario se acelera: la narración vertiginosa y meticulosa ya no se detiene sólo en los aspectos formales, ya que importantes serán por igual los sonidos y los aromas que se esparcen y flotan en el ambiente. Sonidos en el aire, como *“el murmullo de las plegarias que llega de una casa árabe de rezos”* o el de *“los vendedores, gritando y ofreciendo (mercancía) a la gente que pasa”* constituyen, junto al color, un mundo fascinante para trasladar al papel.

Árabes altos y delgados vestidos con mantos blancos, capucha de seda amarilla o roja, piernas desnudas o descalzos, o con un par de babuchas preciosas amarillas... O con un fez rojo con borla negra, chilaba a rayas grises, o un saco normal, o trapos cosidos de todos los colores en vez de la capa. Las mujeres árabes..., vestidas con velos de seda blanca desde la cabeza hasta debajo de la rodilla (...). Las mujeres judías se visten con chales de seda, a rayas multicolores y chillonas, pantalones de una tela parecida y babuchas de muchos colores, pero sin velos que cubran la cara (...). Unas mujeres misteriosas contra la pared blanca, vestidas con una ropa llamativa y preciosa, de un amarillo furioso, rojos y verdes, azul y violeta a la vez, tatuadas con rojo en la frente (...). Un árabe en chilaba blanca galopa sobre su corcel blanco.³

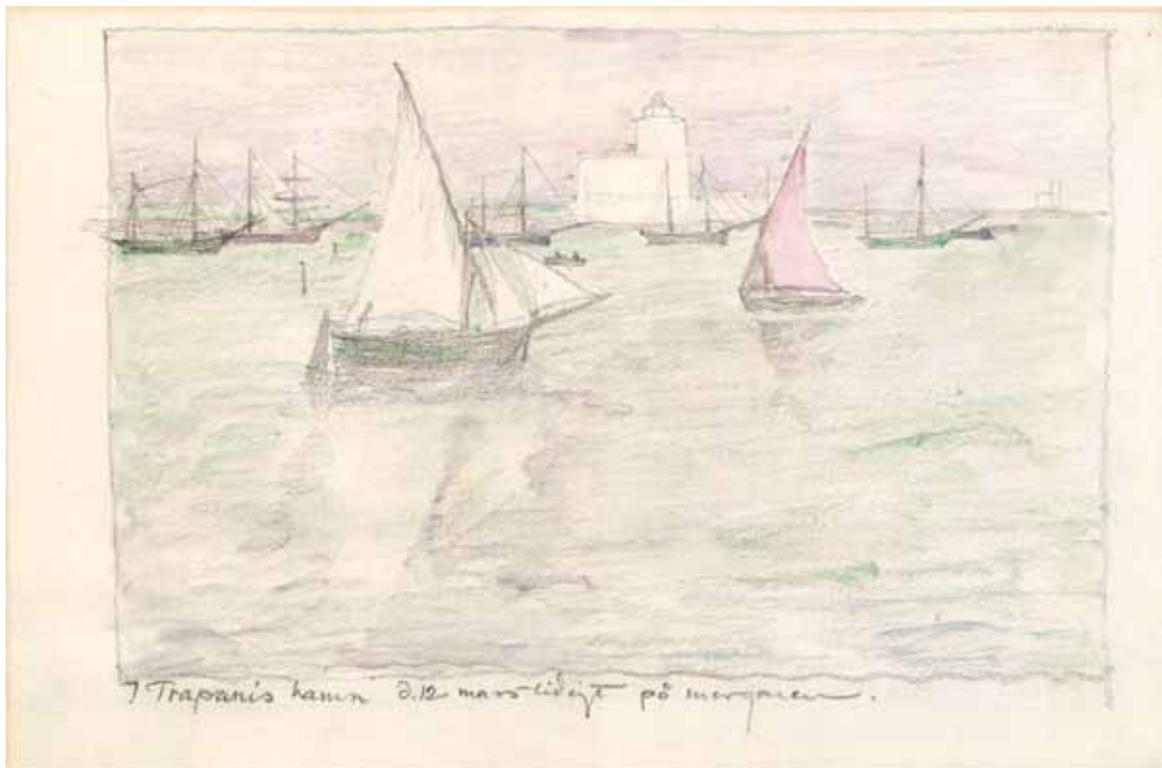
1. ASPLUND, E.G. 2002, “Cuaderno de viaje 1913. De Palermo a Túnez, 3 de marzo” en *Erik Gunnar Asplund*, El Croquis, El Escorial, p. 313

2. MORENO MANSILLA, L. 2002, “Dos vistas de Siena y un paseo por la mirada” en *Apuntes de viaje al interior del tiempo Colección Arquithesis 10*, Colección Arquithesis 10 edn, Caja de Arquitectos, Barcelona, p. 23



Cartago

P. S. M. A. D.



7 Trapanis hamn d. 12 mars tidigt på morgonen.

Erik Gunnar Asplund
8 de marzo 1914 Cartago
Vista de la ciudad apareciendo tras los muros
Grafito sobre papel (14,3 x 21,7 cm)

12 de marzo 1914 Túnez
Vista del puerto de Taprani
Grafito y acuarela sobre papel (14,4 x 21,7 cm)

En los apuntes de Túnez el color irrumpe impetuosamente y, aunque ya había sido utilizado con timidez y de forma ocasional en alguna acuarela de las realizadas en Italia, es en estos apuntes donde experimenta el estallido cromático. Se aprecia en una mancha teñida de añil, o de profundo esmeralda, o en pequeños toques de bermellón derramados sobre cielos, puertas, tejadillos o barras multicolores sobre blancos de cal que contrastan con las sombras refugiadas del despiadado sol. Se trata de los únicos dibujos en los que Asplund concede un mayor protagonismo al color que al motivo representado. De hecho, a su regreso a Italia, Asplund cerrará este paréntesis “tintado” para continuar en sus dibujos con el personal grafismo iniciado al comienzo del viaje. Pero Asplund, que por primera vez ha experimentado y dibujado la luz con el color, interioriza con tal intensidad esta experiencia que la acabará convirtiendo en su inseparable y vital compañera desde el regreso a su Estocolmo natal. La experiencia vital en Túnez se traduce en la presencia cromática en su obra.

Tres miradas a La Acrópolis. Los dibujos de Le Corbusier, Michael Graves y Arne Jacobsen en la Acrópolis nos descubren, en función de la relación que los autores establecieron con el promontorio, cuán diferentes eran los objetivos por ellos perseguidos. Contextualizando temporalmente sus apuntes encontramos una primera mirada joven de Le Corbusier -entonces Charles-Édouard Jeanneret- seguida de una segunda, igualmente joven aunque diferente, de Michael Graves y por último una visión madura en la mirada de Arne Jacobsen.

Escribía Le Corbusier en el año 1936 en el “*Viaje al país de los tímidos, Cuando las catedrales eran blancas*”:

¿Aprender? Pero si es la alegría de cada día, el rayo de sol de la vida. Digo que si se desarrollara, al contrario, sin descanso en el curso de la existencia, la facultad generosa de aprender, los hombres encontrarían en eso la mismísima felicidad: la felicidad gratuita, ilimitada, sin plazo; la felicidad hasta el último día. Se formarían otros hombres: hombres nuevos.⁴

Veinticuatro, veintisiete y sesenta años son las edades de Le Corbusier, Michael Graves y Arne Jacobsen al realizar sus dibujos en los años 1911, 1961 y 1962 respectivamente. Pensemos en que, por la edad en la que fueron ejecutados se podría producir cierta proximidad entre los dibujos de Le Corbusier y de Graves y que, por las fechas de

3. ASPLUND, E.G. 2002, *Op.cit.* p. 315

4. LE CORBUSIER 1999, “La Escuela de Bellas Artes de París” en *Cuando las catedrales eran blancas* Apóstrofe, Barcelona, p. 163



Le Corbusier
1911 Atenas
Acrópolis
Grafito sobre papel (10,0 x 17,0 cm)
Carnet 3 p. 104

Michael Graves
1961 Atenas
Acrópolis
Grafito sobre papel

Michael Graves
1961 Atenas
Acrópolis
Grafito sobre papel

Arne Jacobsen
1961 Atenas
Acrópolis
Tinta sobre papel

su realización se acercarían los de Graves y Jacobsen. Pero a pesar de estos vínculos temporales la relación no los une tanto. A su llegada a La Acrópolis tanto Le Corbusier como Michael Graves eligen encuadres lejanos para abarcar el templo y la colina donde se asienta. El apunte de Le Corbusier parece contener invisibles lazos entre el templo construido, el horizonte y el plano sobre el que se eleva La Acrópolis. Los dibujos de Graves, que recogen un encuadre idéntico, no captan las relaciones comprendidas por Le Corbusier. En el caso del primero, el dibujo muestra el aprendizaje directo de un descubrimiento en el cual es probable que el autor haya alcanzado esa “*felicidad gratuita*” que mencionaba en el “*Viaje al País de los tímidos*”. En la mente de Michael Graves las referencias preexistentes tienen un peso de tal magnitud –nos referimos a los apuntes de viaje de Le Corbusier o de Louis Kahn– que no permiten al autor un aprendizaje directo, ya que el lugar ha sido estudiado e intuido con anterioridad al viaje a través de las miradas de sus maestros. Esta razón, sin embargo, no es válida en el caso de Arne Jacobsen cuando, a sus sesenta años de edad y a su llegada a La Acrópolis, elige con calma un encuadre bajo, cercano y protegido del sol, que le permite dibujar sin prisa e incluso podríamos afirmar con parsimonia. Situado frente a La Acrópolis no necesita ver para aprender porque a su edad puede ver solo para admirar, siendo así que su apunte tan solo desee, sencillamente, mostrar la grandeza del lugar.

Llegar al norte de África partiendo de España. Durante los años treinta, en el caso de Le Corbusier, y en los cincuenta en el de Aalto, es probable que España provocara sentimientos simultáneos de rechazo y de atracción en ambos arquitectos. Una sociedad oscura palpataba inseparable de su folclore, un tanto exótico, en un país charnela entre Europa y África. España, situada tan cerca de los países del Magreb, se convertía en lugar de paso obligado en las rutas terrestres de los que se dirigían hacia el Norte de África. Y, aunque son muchos más los documentos gráficos de los viajes por Oriente de los autores estudiados, merecen nuestra atención algunos realizados a su paso por España.

Son varias las ocasiones en las que Le Corbusier visita nuestro país. En algunas de ellas lo hace conduciendo su propio vehículo para atravesar el país de Norte a Sur y embarcar después hacia el Norte de África.



Le Corbusier

mayo 1928 Castilla
Grafito sobre papel (10,5 x 17,5 cm)
Carnet C11 p. 45

Alvar Aalto

1951 Marruecos
Grafito sobre papel

Le Corbusier

1931
Grafito y lápiz de color sobre papel (18,0 x 21,0 cm)
Carnet "Barcelone" p. 5

Alvar Aalto

1951 Castilla
Casa con higuera
Grafito sobre papel

Alvar Aalto

1951 Castilla
Granja
Grafito sobre papel

Le Corbusier

mayo 1928 Sigüenza
Grafito sobre papel (10,5 x 17,5 cm)
Carnet C11 p.43

Alvar Aalto

1951 Salillas de Jalón
Grafito sobre papel

Alvar Aalto

1951 Épila
Grafito sobre papel

(siguiente doble página)

Le Corbusier

Marzo 1933 Marruecos
Perspectiva con minarete, palmeras y Atlas
Grafito y lápiz de color sobre papel (17,5 x 23,5 cm)
Cuaderno Norte de África p.21

Agosto 1931 Riff

Escena de un poblado
Grafito y lápiz de color sobre papel (20,0 x 27,0 cm)
Cuaderno Norte de África p.2

Agosto 1931 Oasis de *Laghouat*

Bulevar alrededor de la muralla perimetral
Grafito y lápiz de color sobre papel (20,0 x 27,0 cm)
Cuaderno Norte de África p.19

Alvar Aalto

1951 Marrakech
Vista de la muralla con el Atlas
Grafito sobre papel

1951 *Ntsamga*

Grafito sobre papel

1951 Marrakech

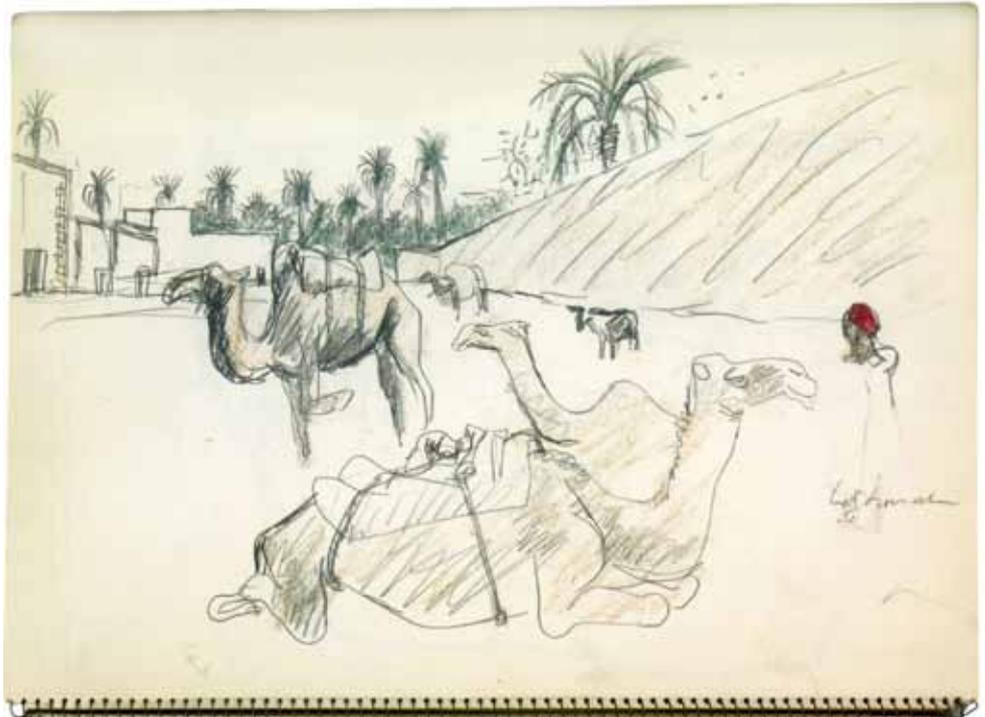
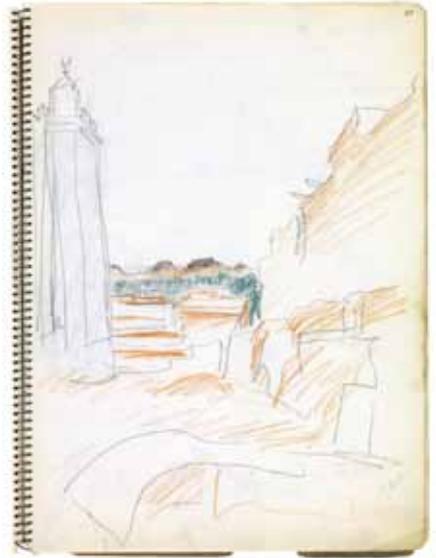
Vista de la muralla
Grafito sobre papel

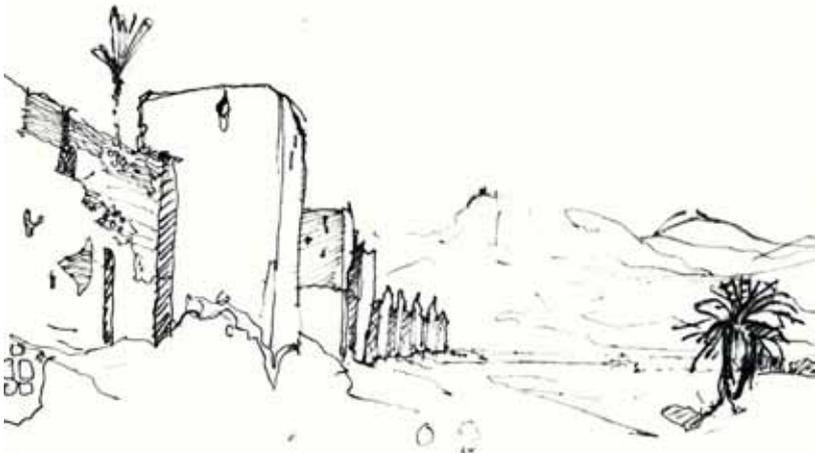
5. LE CORBUSIER 2014, «Mise au point» en *Penser la Architecture «Mise au point» de Le Corbusier* ABADA Editores, Madrid, p. 15

A los 32 años estaba en "L'Esprit Nouveau", por fervor, lealtad, temeridad, pero también coraje y riesgo aceptado. A los 32 años había escrito "Vers une architecture", aparición clara y afirmación de una visión de las cosas (riesgos incluidos), cuando las raíces estaban formadas, cuando las raíces estaban formándose. La juventud es la dureza, la intransigencia, la pureza. El resorte se destensa, se ha destensado. Estaba inscrito en el hombre, en el destino. ¡Desde la infancia hasta los 30 años, aquel rumor intenso, qué aprendizaje, cuántas adquisiciones!"⁵

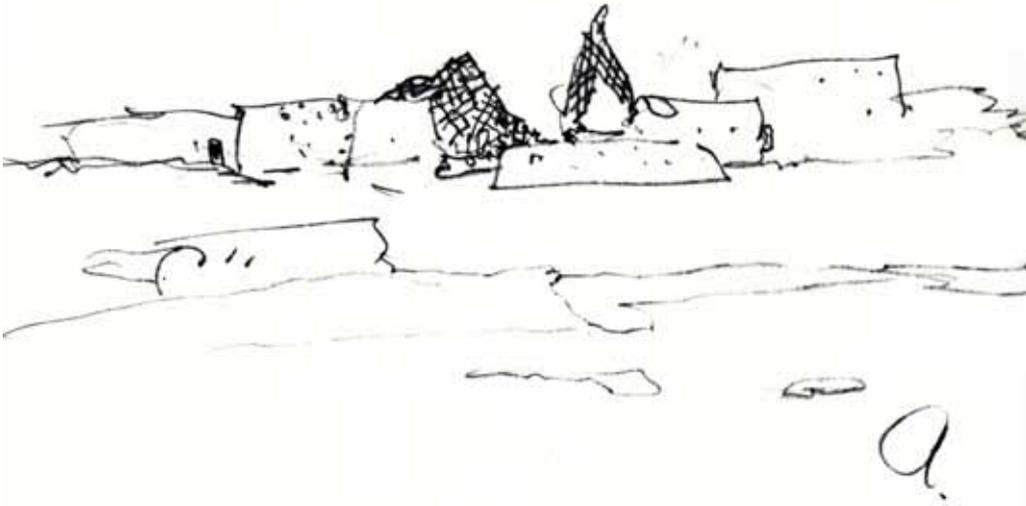
Creemos necesario apuntar que los dibujos de Le Corbusier fueron ejecutados en torno a la edad de cuarenta y cinco años y que los de Alvar Aalto se realizaron con cincuenta y tres años de edad. Nos encontramos, por lo tanto, en un tramo de sus vidas en el que ya han "destensado sus resortes". Sus dibujos reflejan cómo sus "raíces ya se han formado" después de haber finalizado el aprendizaje. El afán por descubrir y aprender de lo desconocido ha sido decisivo y ahora que ha concluido da comienzo una nueva etapa de cristalización en sus vidas que se ve materializado en estos dibujos.

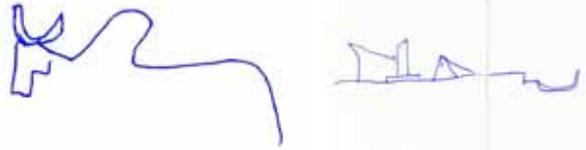
Descubrimos que sus apuntes no son tan diferentes pues tampoco lo son sus actitudes. Así por ejemplo vemos como la figura dibujada de un asno, en España o en Marruecos, reclama por igual la atención de Le Corbusier o de Aalto originando dibujos hermanados no sólo por el motivo elegido sino incluso por el propio tipo de trazado. Lo rural y la integración de pequeñas construcciones en el paisaje, ya sea balear o castellano, acercan sus miradas una vez más. Sigüenza, Aliza o Salillas, que son pequeñas poblaciones construidas sobre altos montículos siguiendo la más arcaica de las tradiciones, se ven materializadas en delicados y breves apuntes entre los que se ha generado un vínculo tan fraternal que nos lleva a confundir, o al menos desearlo, sus respectivas autorías. Las ciudades de Laghouat en Argel y de Marrakech en Marruecos acortan su distancia en los dibujos de Le Corbusier y Aalto. En ellos, un horizonte colocado a similar altura, reclama la atención hacia la espléndida cordillera del Atlas percibida con igual interés desde Argelia o desde Marruecos. Abundantes palmerales y majestuosos cipreses asoman por encima de tapiales coloreados por la arena del desierto bajo cielos de sol inclemente. Sus dibujos muestran que Le Corbusier y Aalto han dejado de buscar para empezar a encontrar; de ahí que en ellos encontremos respuestas donde otros se hicieron preguntas.





NTSAMBA v. 57





de lejos del punto de partida. (toda a la de facto... a su aire...)



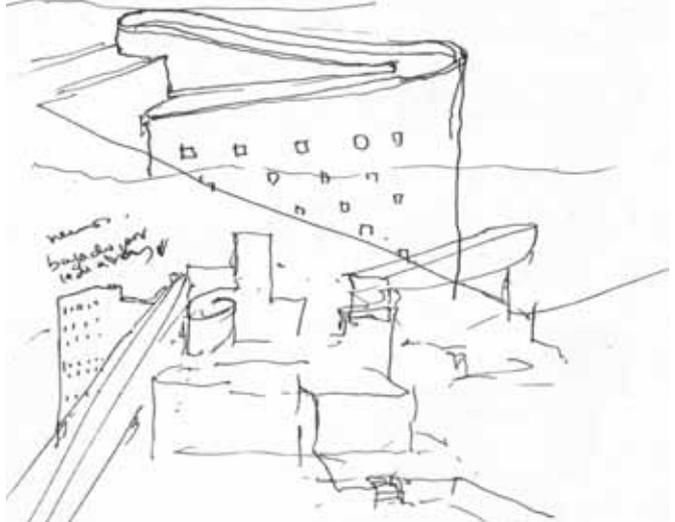
La adaptación ...

El cambio en el espacio. (explicación como arriba... L.C. no grande - otra edificación de gran altura...)



edificios - buques a su aire...

de arriba sobre el sol



L.C. podría pensar en el crecimiento de los planes para el 2000... Distribución...

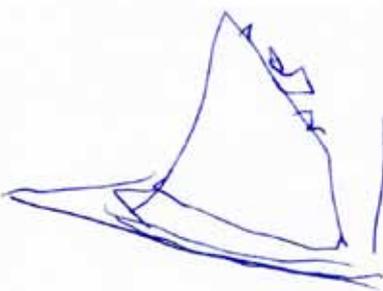
Thomas Halsey el que ha dicho que en los 20 años de eso...

Hoy día es bastante aplicada como...

Son calles... como una imagen para...

Una de gente...

las oficinas...



Le Corbusier

1950

Primeros bocetos para una futura capital en Chandigarh

Publicado en *Obra completa 1946-52* p. 116

Enric Miralles

1992 Chandigarh

Tinta azul sobre cuaderno de papel (6,0 x 10,0 cm)

Enric Miralles

1992 Chandigarh

Tinta azul sobre cuaderno de papel (15,0 x 20,0 cm)

Elías Torres

1992 Chandigarh

Capitolio

Bolígrafo sobre cuaderno de papel (21,5 x 14,0 cm)

Elías Torres

1992 Chandigarh

Asamblea

Bolígrafo sobre cuaderno de papel (21,5 x 14,0 cm)

Enric Miralles

1992 Chandigarh

Tinta azul sobre cuaderno de papel (15,0 x 20,0 cm)

Enric Miralles

1992 Chandigarh

Tinta azul sobre cuaderno de papel (20,0 x 15,0 cm)

Un viaje a la India de Le Corbusier. A su llegada a Chandigarh en el año 1951 Le Corbusier traza una serie de pequeños croquis en su cuaderno de viaje que anticipan el carácter de la que sería la futura capital del Punjab. Uno de ellos muestra en primer término la figura de un búfalo frente al paisaje. Años más tarde en 1992, Miralles recupera en el mismo lugar y con un escueto esquema la idea original de Le Corbusier. En la silueta del animal dibujado descubrimos el recorte de las cubiertas del edificio del Parlamento de Chandigarh. Miralles desvela las claves del proyecto y son sus dibujos los que así lo demuestran. No dibuja la ciudad, tampoco los edificios que se ofrecen ante su mirada, dibuja las ideas de quien la proyectó. El cuaderno de Miralles recoge el pensamiento de Le Corbusier, la esencia y el espíritu de la concepción de la ciudad. Como explicaría en una entrevista concedida a Josep Lluís Mateo “*construir es casi un trabajo de recuperar, de hacer memoria*”.⁶

Junto a Mogens Krustup, Jesús Menéndez, Thomas y Helke Bayrle, Götze Stockmann y Valerio Ferrari, Elías Torres y Enric Miralles, acompañado por Benedetta Tagliabue, viajan a la India en febrero de 1992. La arquitectura de Le Corbusier, en Chandigarh y Ahmedabad, y las obras de Louis Kahn, en Ahmedabad y en Dakha, centran el interés del periplo. Según describe Quetglas⁷, Enric llenó con su estilográfica de tinta azul cinco cuadernos de dibujo de tapas duras, de 15 x 10,5 centímetros, producidos por la *Glasgow School of Art*, que eran los que habitualmente utilizaba en esa época. Elías Torres rellenó, a bolígrafo negro y hasta hacerle saltar las costuras, un *hardbound sketchbook* de 21,5 x 14 centímetros. Tanto Torres como Miralles recogen en sus cuadernos bocetos y anotaciones realizados durante el viaje y, aunque resulta relativamente fácil la lectura transversal de los dibujos de ambos, no lo es tanto establecer una correspondencia entre las impresiones reflejadas por sus autores. Si bien en la mayor parte de las ocasiones dibujan el mismo motivo, uno situado al lado del otro, explicará Elías que, a diferencia de sus dibujos, convencionales y fruto de la formación recibida en su generación, los de Enric son completamente diferentes, “*capturando en ellos la esencia para convertirla en otra realidad, robando la realidad para convertirla en un acto de transformación*”.⁸

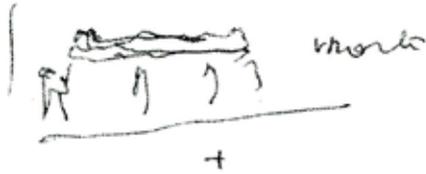
Los dibujos de Elías Torres contienen una información concentrada y exhaustiva, acompañada de multitud de anotaciones. Con frecuencia se simultanean varios apuntes en cada página del cuaderno. Su apretado carnet es un diario que permite seguir el itinerario del viaje a través de sus bocetos y notas. No sucede lo mismo en los cuadernos

6. MIRALLES, E. 1993. “Lugar y aprendizaje. Una entrevista con Enric Miralles” en *Arquitectura Viva* 28 *Arquitectura Viva*, Madrid, p. 28

7. QUETGLAS, J. 2011. “Dibujos de Enric Miralles y Elías Torres en la India. 1992” en *Dibujos de Enric Miralles y Elías Torres en la India. 1992* *Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques-Massilia*, Barcelona, p. 44

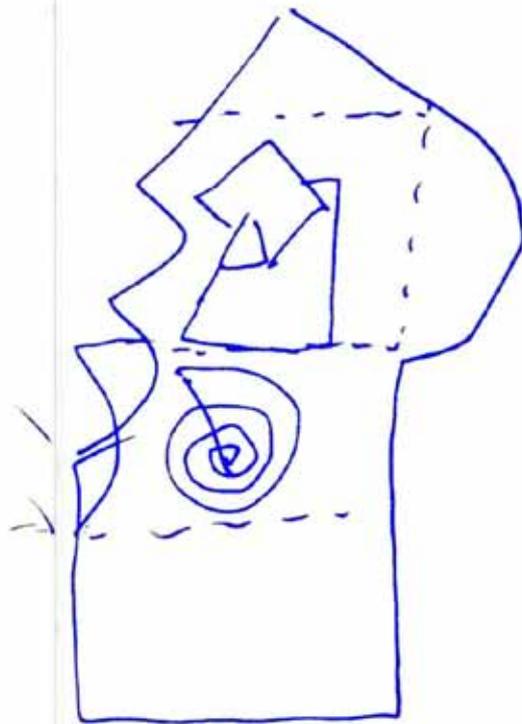
8. TORRES, E. 2009. Mesa redonda en la Escuela de Arquitectura de La Salle, Barcelona con motivo de la presentación de la exposición *Le Corbusier en la India*.

Demals 1 lat portak (7)
de fr-Usule Corpacion
Palau d'ural



aty. usule linea...

part of C.C. x
figures.



Le Corbusier

1963. Apunte sobre un detalle de la obra de Carpaccio
"El Funeral de Santa Úrsula"
Gallerie dell' Accademia, Venecia

Enric Miralles

1992 Chandigarh
Boceto en la Puerta esmaltada del Parlamento Chan-
digarh
Inscripción "Portrait of L.C. x (...)"
Tinta azul sobre cuaderno de papel (10,0 x 20,0 cm)

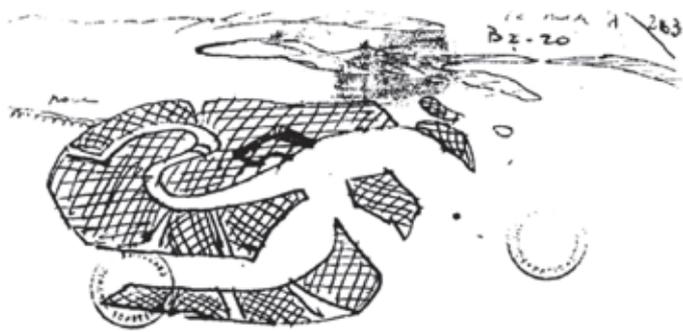
de Miralles. Necesitamos ayudarnos del de Elías para estudiar el recorrido de los dibujos de Enric. Los cuadernos de ambos se antojan complementarios bajo nuestra mirada. Los dibujos de Torres parecen haber sido realizados con rapidez, con nervio. Expresan la necesidad de apresar en un plazo breve de tiempo la mayor cantidad de información posible. Los cuadernos de Enric reflejan una cadencia completamente diferente. Parece ser dueño de su tiempo. No necesita, aparentemente al menos, atrapar en sus bocetos ingente información. Selecciona cuidadosamente un sutil cambio de plano, un fragmento, un pequeño detalle o una silueta y eso le lleva tiempo, de ahí la impresión de que sus refinados dibujos han necesitado de la calma antes de que su autor deposite con levedad el trazo sobre el papel. Pocas notaciones los acompañan siendo éstas tan breves como escaso el trazado. De nuevo nos viene a la memoria algún que otro apunte de Le Corbusier como el realizado ante la obra de Carpaccio "Funeral de Santa Úrsula" en una de sus visitas a Venecia en el año 1963, apunte que recoge un fragmento de la obra Carpaccio que encierra el germen del proyecto para un hospital que le ha llevado a la ciudad. Enric, gran admirador de Le Corbusier y estudioso entusiasta de su obra⁹, rinde homenaje en todos y cada uno de sus apuntes en la India en los que con frecuencia aparecen las siglas "L.C." en sus infrecuentes anotaciones o alusiones directas a través del dibujo del cuervo recordando su apelación.

Antes de que sucedan las cosas debes imaginarlas, por eso la relación entre el viaje, la construcción y la información es algo consustancial a la arquitectura.¹⁰

Desde el avión, Enric toma un apunte del paisaje a su llegada a Chandigarh en el que, nuevamente, nos conduce a otro realizado por Le Corbusier años atrás, una vista aérea de Venecia, con motivo del encargo del proyecto para la construcción del nuevo hospital. Ambos dibujos muestran la extraordinaria y habilidosa capacidad que tienen sus autores por sintetizar en pocos trazos la globalidad del lugar, limpia de cualquier distracción ajena a sus intereses. Estos dibujos, de trazado cuasi caligráfico hablan de un lenguaje imaginario en Le Corbusier y en Miralles, tan personal, que tan sólo nos atrevemos a analizar desde el dibujo. Enric, que dibuja escribiendo y escribe dibujando con pluma estilográfica de luminosa tinta azul, afirma:

9. Miralles afirmaba haber estudiado y adquirido, siendo muy joven, la obra completa de Le Corbusier a pesar del extraordinario valor económico de la misma.

10. ZABALBEASCOA, A. 1999, *Entrevista Miralles Tagliabue: Arquitecturas del tiempo*, GG, Barcelona



Una de verze e' val d'octebu.
area til



Hay un placer en dibujar dejando que la mano, como un instrumento abstracto, recoja sobre el papel lo que el ojo está seleccionando. Se establece una complicidad secreta entre el punto final del radio de esa mirada y la punta de la pluma sobre la hoja... Es fácil confundir esos apuntes con la escritura”.¹¹

Charles-Édouard Jeanneret
1915. Venecia
Dibujada en la *Bibliothèque Nationale de Paris*

Enric Miralles
1992 Chandigarh
Vista aérea
Tinta azul sobre cuaderno de papel (15,0 x 10,0 cm)

Los dos dibujos se enmarcan en su parte superior con el horizonte del paisaje dejando que el espacio residual entre los trazos de tinta describan el recorrido sinuoso y serpenteante de los canales en la Venecia de Le Corbusier y de los caminos en la Chandigarh de Miralles. Agua y tierra, esquematizados por ambos a la perfección, se expresan de idéntica forma, desde un punto de vista elevado que les permite dominar el vasto y complicado territorio.

(doble página siguiente)

Elías Torres
1992 Chandigarh
Desde el Secretariado
Bolígrafo sobre cuaderno de papel (21,5 x 14,0 cm)

Enric Miralles
1992 Chandigarh
Tinta azul sobre cuaderno de papel (15,0 x 20,0 cm)

Enric Miralles
1992 Chandigarh
Tinta azul sobre cuaderno de papel (15,0 x 20,0 cm)

Miralles visita la India a través de la mirada de Le Corbusier: los dibujos del viaje recogen las impresiones que años atrás retuvieron la atención del maestro. Sin embargo, no se trata de una simple repetición. Miralles comenta que “*cuando te identificas con algo, ese algo se convierte en una especie de fantasma y te metes en su propio cuerpo. Uno se incorpora repitiendo los gestos de un lugar o una persona*”.¹² Estas palabras tejen la urdimbre en la que se bordan sus dibujos. Los puntos de partida que Le Corbusier bosqueja para sus proyectos en la India son reconocidos e identificados por Miralles al visitar sus arquitecturas. Parece como si el *fantasma* de Le Corbusier dibujara en el cuaderno a través de la mano de Miralles. Y si los dibujos de Le Corbusier parecen sintéticos los de Miralles alcanzan el refinamiento máximo en su esencia y aún más si se estudian en paralelo con los realizados por Torres. Elías y Enric, que son arquitectos y buenos amigos que viajan y dibujan a la vez en idénticos lugares y parajes tienen, sin embargo, miradas completamente diferentes. Sus tiempos son iguales, no así el de Le Corbusier con el de Miralles y Torres. Así aparece el concepto del tiempo, que tan presente se encontraba en la mente de Miralles: “*Para mí, el tiempo tiene que ver con el viaje, y el viaje con el movimiento... La idea histórica del tiempo como devenir se ha confundido con el tiempo real*”.¹³ Eso ayudaría a explicar por qué parecen tan cercanos Le Corbusier y Miralles y distantes Miralles y Torres.

11. MIRALLES MOYA, E. 1996, “Ruinas romanas: Robert Adam” en *Enric Miralles. Obra completa* Electa, Milán, pp. 58-59

12. MIRALLES MOYA, E. 1999, EMBT TIME ARCHITECTURE n° 4, p. 61, *Apud.* BIGAS VIDAL, M. 2006, *Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico*, Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona, p. 69

13. ZABALBEASCOA, A. 1999. *Op.cit.*

14. KRUSTRUP, M. 1991, *Porte email*, Arkitektens Forlag, Michigan

Recordemos que entre el grupo de amigos que los acompañaban se encontraba Mogens Krustup, autor de la obra *Porte Email*¹⁴, un estudio sobre la puerta esmaltada del Parlamento en Chandigarh que había sido publicada el año anterior al viaje. Explica Benedetta Tagliabue que el viaje fue concebido, inicialmente, como una peregrinación hacia la puerta. Podemos suponer que todos conocían, al menos en



Cacheo en la puerta estado de guerra locos e ilusos porteros.

desde el Secretariado.



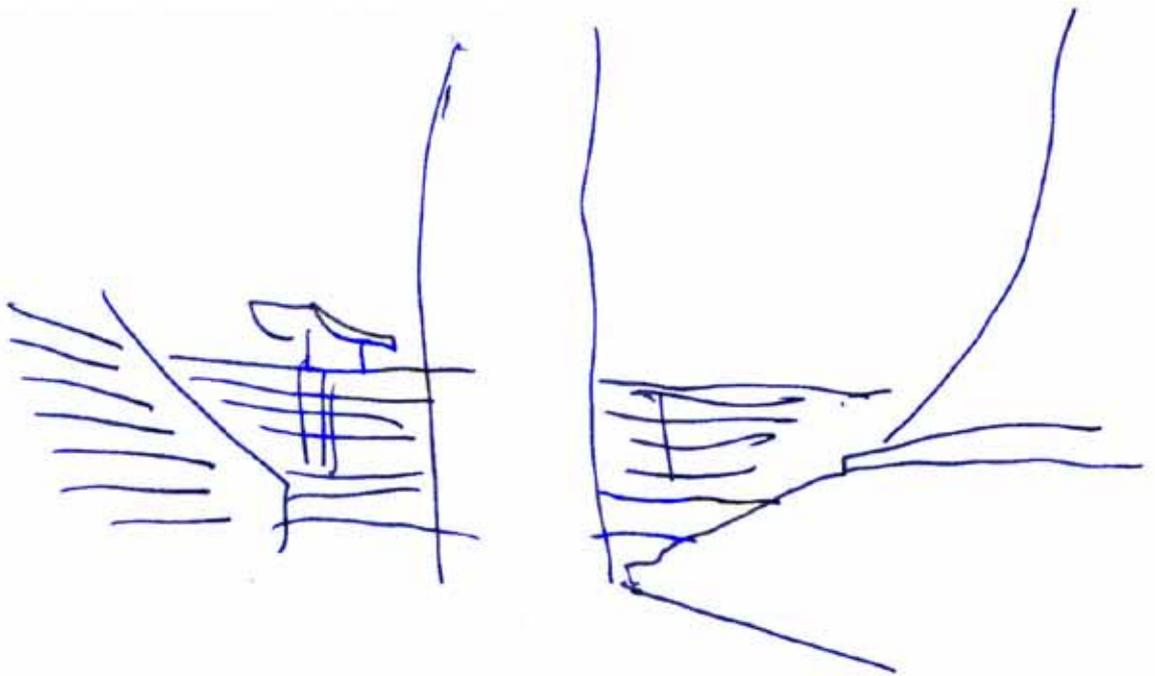
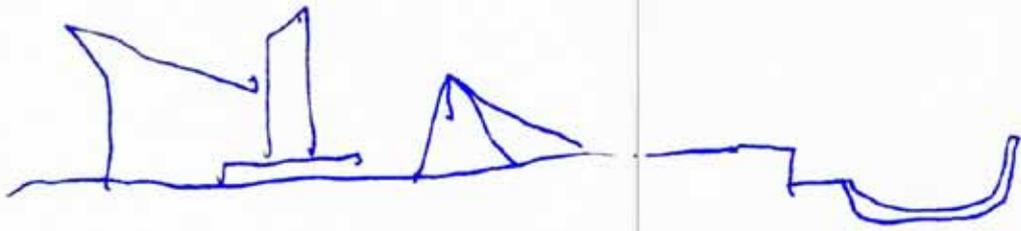
Escalera en el interior del secretariado

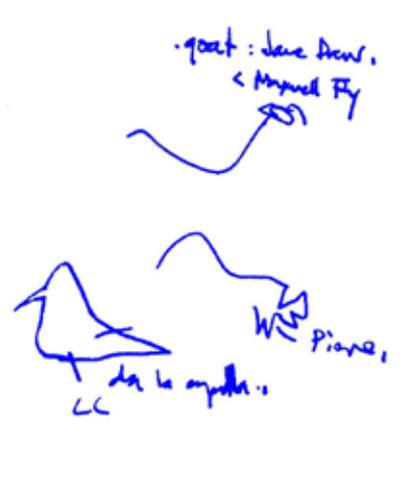
Piso 2
Paseo

La subida en ascensor - lo en puerta a empesones -- desde la pared del vestíbulo a cal



desde la cantina . . .





Parlamento en Chandigarh
Puerta esmaltada ,cara exterior
Le Corbusier
Obra completa 1946-52

Parlamento en Chandigarh
Puerta esmaltada ,cara interior
Le Corbusier
Obra completa 1946-52

Elías Torres
1992 Chandigarh
Puerta esmaltada del Parlamento
Bolígrafo sobre cuaderno de papel (21,5 x 14,0 cm)

Enric Miralles
1992 Chandigarh
Puerta esmaltada del Parlamento
Tinta azul sobre cuaderno de papel (15,0 x 20,0 cm)

Le Corbusier
1952 Dibujo dedicado a su socia Jane B. Drew

Elías Torres
1992 Chandigarh
Detalle ampliado del dibujo anterior de la Puerta esmaltada del Parlamento

Enric Miralles
1992 Chandigarh
Detalle
Tinta azul sobre cuaderno de papel (10,0 x 10,0 cm)

15. “La puerta de la Asamblea de Chandigarh tiene una superficie pintada de 110 m². Cada cara contiene 55 placas metálicas de 0,70 x 1,40 m. que fueron pintadas por en Francia por Le Corbusier con la ayuda de Jean Petit, y después embarcadas desde Marsella a Bombay, donadas por el Gobierno francés” en SARMIENTO OCAMPO, J.A. 1998, “La puerta de Ronchamp”, *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, UPC, Barcelona, no. 1, pp. 89-103

16. En la biblioteca personal de Le Corbusier se encontraban los libros de Matila Ghyka, autor entre otros, de *Esthétiques des Proportions dans la nature et dans les arts* (1925). Según Ghyka, en nuestros tiempos, hay unos pocos herederos del espíritu pitagórico que combina las matemáticas con la magia y los rituales, y uno de ellos es Le Corbusier. SARMIENTO OCAMPO, J.A. *Ibid.*

17. QUETGLAS, J. 2011 *Op.cit.*

parte, el origen de la misma, así como el significado de muchos de los símbolos que en ella se encuentran representados. Es probable que el propio Krusturp les hubiera ilustrado antes y durante el viaje. Cuando el grupo llega al Parlamento y se sitúa ante la puerta de entrada al edificio, Torres y Miralles dibujan y anotan sus primeras impresiones. Elías Torres dibuja la puerta desde el exterior, cerrada y enmarcada dentro de su propio entorno arquitectónico. En la misma página del cuaderno y con más detalle, dibuja algunos de los símbolos en ella representados¹⁵. Se trata de los dibujos de Le Corbusier alusivos a la pareja formada por Jean Drew y Maxwell Fry, además de Pierre Jeaneret y el propio Le Corbusier, representados a través de las figuras de una cabra, un perro, un gallo y un cuervo respectivamente. A la derecha de estos dibujos, fieles a la realidad, reconocemos otras imágenes esmaltadas en las planchas superiores de la puerta como es el esquema del movimiento del sol durante el equinoccio.

La reacción de Miralles ante la puerta frente a la de Torres es diferente según muestran sus dibujos. Analiza los símbolos, descontextualizándolos de la propia puerta. Cada uno de los recogidos en su cuaderno descubre una nueva realidad. Así, por ejemplo, vemos como la pequeña ventana representada en la cara interior de la puerta ha reclamado su atención en el escueto dibujo al que acompañan algunas anotaciones. En la parte superior del dibujo de la ventana escribe la palabra “*Pentágonó*” seguida del nombre “*Matila Ghyka*”¹⁶ y bajo la ventana escribe “*la puerta abierta a las ventanas*”. En la página derecha del cuaderno un pequeño esquema establece una relación entre exterior, interior y naturaleza con palabras escritas en una secuencia más próxima al orden matemático que al lenguaje arquitectónico (“*outside=inside=nature*”). En cuanto a los animales dibujados resulta de interés observar que sus tamaños relativos han variado y que, incluso, la escala conceptual tampoco es la misma si los comparamos con el modelo original. La figura del cuervo, adelantada y definida enteramente por su contorno, es la más detallada en el dibujo. Situada ligeramente a su derecha y del mismo tamaño, pero definido a medias por el contorno, Enric dibuja el gallo y sobre él, aún con menor definición, menor tamaño relativo y gesto aún más abstracto, la cabra, el perro ha desaparecido, dejando tan sólo el nombre del animal ausente Maxwell Fry. Las figuras dibujadas han cambiado su tamaño y definición, como si Miralles hubiera querido situar a cada una de las personas representadas en el lugar que ocupan en su mente, recordando de nuevo las palabras de Torres, “*capturando la esencia para convertirla en otra realidad*”¹⁷.

Obras en el edificio del Secretariado
Le Corbusier
Obra completa 1946-52

Enric Miralles
1992 Chandigarh
Tinta azul sobre cuaderno de papel (15,0 x 20,0 cm)

Pasaje cubierto entre los edificios del Secretariado y
Parlamento, Chandigarh
Le Corbusier
Obra completa 1946-52

Enric Miralles
1992 Chandigarh
Tinta azul sobre cuaderno de papel (10,0 x 15,0 cm)

Elías Torres
1992 Chandigarh
Bolígrafo sobre cuaderno de papel (21,5,0 x 14,0 cm)
Fragmento (12,0 x 14,0 cm)

Enric Miralles
1992 Chandigarh
Tinta azul sobre cuaderno de papel (15,0 x 20,0 cm)

Interior de la Sala de la Asamblea, Chandigarh
Le Corbusier
Obra completa 1946-52

Inteior de la Sala de la Asamblea, Chandigarh
Le Corbusier
Obra completa 1946-52

Los dibujos de Miralles no llenan la totalidad de la superficie del papel, de hecho, la ocupación del vacío es mayor que la del lleno. Y es en el vacío del papel donde Miralles parece almacenar lo que no dibuja, lo que no escribe, lo que formará parte de su memoria y que ya no es tan evidente a nuestros ojos. El vacío equilibra en el encuadre del dibujo a las tres personas que camina con las manos elevadas sincronizadas. A nuestro parecer, describe la forma en la que los obreros transportan materiales en la construcción, siendo innecesario para Miralles recrear todo aquello que es ajeno a la propia acción de los personajes. Las figuras situadas a la izquierda del papel parecen necesitar el resto de la hoja para completar su recorrido hacia el extremo opuesto.

Ese mismo vacío adquiere una gran belleza cuando se adueña del aire, del que pasa a través de los orificios del pasaje que une los edificios del Secretariado y del Parlamento, en un delicado y mínimo dibujo donde Enric recoge tan sólo eso, agujeros de aire. Miralles aprovecha el vacío del papel cuando lo recorta, a modo de ingravidas nubes, en la cúpula de la Asamblea y desdibuja el límite entre interior y exterior hasta su desaparición. El trazo recortado iguala las figuras del vano y de las siluetas, materializando el deseo de éstas por salir a través de aquél¹⁸. Mientras tanto, Torres se ha mantenido fiel a su representación con el trazo fluido y cierto que le tanto le caracteriza. En su dibujo no hay lugar para el vacío pues Elías utiliza la superficie residual del dibujo en el papel incluyendo todo tipo de anotaciones relativas al modelo representado: sobre el edificio, sobre su historia, o sobre sus propias impresiones.

El 22 de noviembre de 1952 tiene lugar el primer encuentro entre Le Corbusier y el Primer Ministro de la India, Pandit Jawâharlâl Nehrû. Esta reunión causa en el arquitecto una profunda impresión que recoge en su cuaderno de viaje con múltiples anotaciones salpicadas de pequeños dibujos. En una de las hojas del cuaderno aparecen tres dibujos, dos del dirigente y un tercero que muestra una mano abierta. Deteniéndonos en los dibujos que representan a Nehrû observamos que, aunque gráficamente parecen opuestos -el primero concentra gran cantidad de trazos y el segundo tan sólo recoge la silueta- ambos constituyen en realidad el anverso y reverso de una única figura. Le Corbusier representa a Nehrû en un plano medio, es decir, recorta el cuerpo a la altura de la cintura que, según el lenguaje cinematográfico

18. Le Corbusier diseña unas placas especiales para corregir la acústica en el interior de la cúpula de la sala de la Asamblea. LE CORBUSIER 1953, «La ville de Chandigarh» en *Le Corbusier. Ouvre complète 1965-1969 Vol. 8*, ed. W. Boesiger, Les Editions d'Architecture Zurich, Zurich, pp. 44-118

Le Corbusier

22 noviembre 1952
Primer encuentro de Le Corbusier con Nheru
Notas en cuaderno de viaje
Obra completa 1946-52

Le Corbusier

22 noviembre 1952
Detalle ampliado de dibujo anterior
Primer encuentro de Le Corbusier con Nheru
Notas en cuaderno de viaje
Obra completa 1946-52

Elías Torres

1992 Ahmedabad
Encuentro con Manorama Sarabhai
Bolígrafo sobre cuaderno de papel (21,5 x 14,0 cm)

Enric Miralles

1992 Ahmedabad
Tinta azul sobre cuaderno de papel (15,0 x 10,0 cm)

Enric Miralles

1992 Ahmedabad
Tinta azul sobre cuaderno de papel (15,0 x 10,0 cm)

Le Corbusier

22 noviembre 1952
Detalle ampliado

Le Corbusier

22 noviembre 1952
Detalle ampliado

Enric Miralles

1992 Ahmedabad
Detalle ampliado

Enric Miralles

1992 Ahmedabad
Detalle ampliado

19. ZABALBEASCOA, A. 1999. *Op.cit.*

20. ZABALBEASCOA, A. 1999. *Ibid.*

expresa la distancia adecuada para mostrar la realidad entre dos sujetos, como es el caso de las entrevistas. En los dos dibujos destaca la posición del brazo y la mano que adquieren un mayor protagonismo al aumentar su tamaño relativo respecto del cuerpo. Adivinamos por el aumento de su escala en el dibujo que la mano del Pandit llamó especialmente la atención del arquitecto.

Si observamos los dos dibujos realizados por Miralles durante la visita a la Casa Sarabhai -en la que el grupo de amigos tiene la oportunidad de conocer en persona a la señora Manorama Sarabhai- apreciamos que la posición del brazo y la mano derecha de Manorama aparecen destacados. Entre ambos dibujos se ha producido un cambio: del primero al segundo se desdibuja la figura de la persona, el torso se ha transformado en un plano abstracto similar al del segundo dibujo de Le Corbusier y la mano derecha ha pasado a convertirse en el centro de atención. De nuevo la mano tendida por la señora Sarabhai parece intensificar el vínculo que Miralles experimenta en la India con Le Corbusier, acercándose a este último y distanciándose, a pesar de la cercanía del momento, del de su amigo Elías que recoge un dibujo más cercano a la realidad vivida.

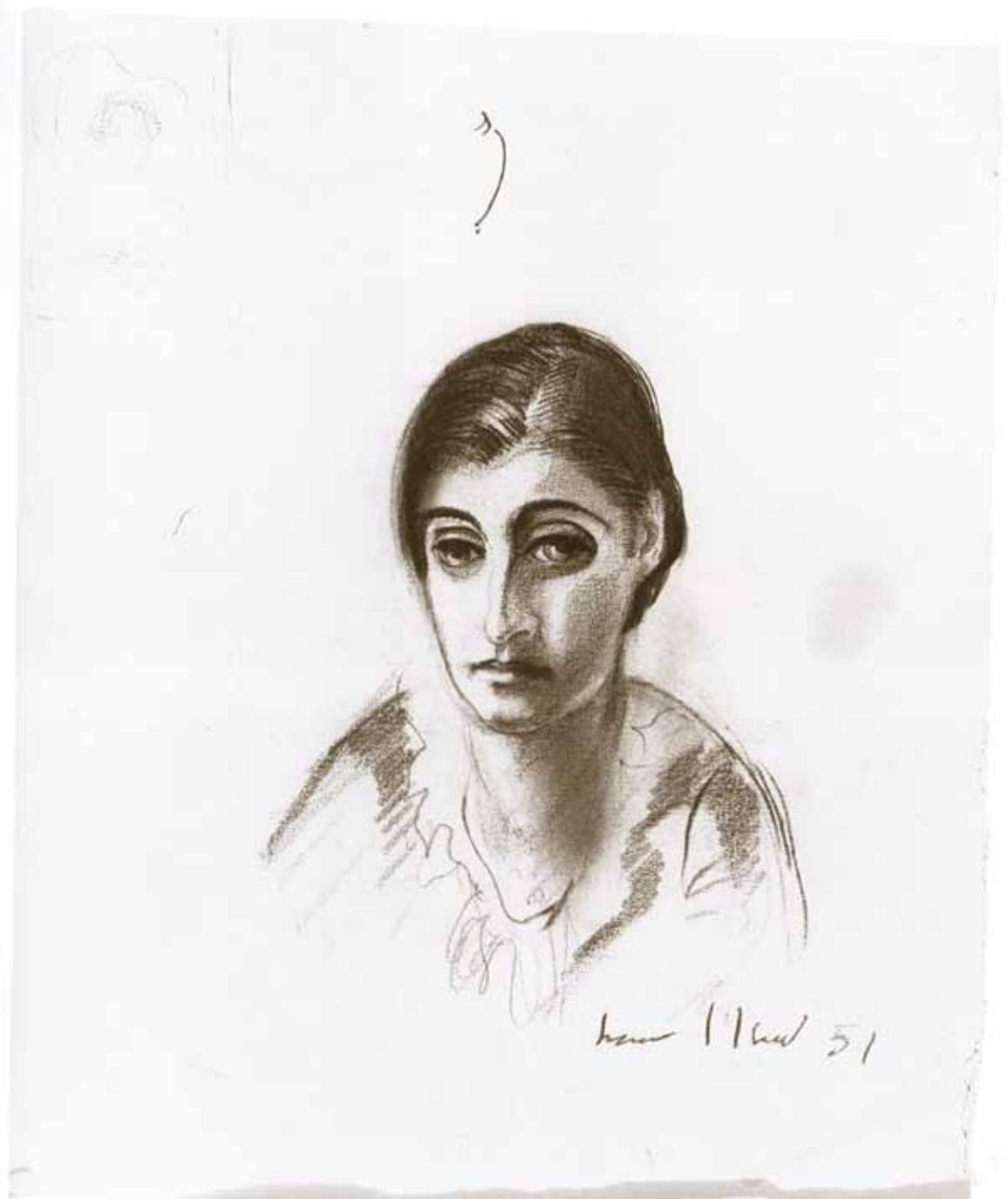
Recordando sus palabras “*el experimento está ligado a la duración de tu vida, no a la de tu obra*”¹⁹ y sabedores, hoy día, que Miralles no tendrá la suerte de recorrer el largo camino de Le Corbusier, resulta de interés el comentario realizado al afirmar que “*Le Corbusier tuvo tiempo, comprobó cosas y, así, los edificios posteriores a Chandigarh constituyen una crítica a Chandigarh*”. Puede ser que la intuición llevara a Enric Miralles a dibujar con calma, para no tener que rectificar, acercándose más en su actitud a la de Louis Kahn de quien expresó que “*lo bonito de su caso es que no tuvo tiempo de comprobar nada, pero tuvo intuición y la siguió*”²⁰.



Ches
Sullivan
11/11
11/11
11/11

Por amor a una mujer, admiración hacia una madre, por entretenimiento, autorretratos y retratos de toda una vida

Como es lógico los autores elegidos han tomado, por lo general, de modelos a personas allegadas a ellos. Para poder hacer una lectura comparada de sus dibujos se ha procedido a su agrupación en función de los lazos existentes entre el autor y su modelo. Comenzamos por los retratos de las esposas Louis Kahn y Alvar Aalto. Un segundo grupo lo constituyen los dibujos que expresan la admiración de Le Corbusier y de Álvaro Siza hacia sus madres. Además de la relación con su esposa, Le Corbusier tendrá la oportunidad de relacionarse con otras mujeres que se convertirán en modelos ocasionales en sus dibujos. A Arne Jacobsen le atraen, se aprecia en sus apuntes, personajes anónimos a los que se acerca con sus dibujos. Una especial atención se dedicará a los tres autorretratos de Louis Kahn reflejo de toda una vida. Se finaliza el capítulo estudiando la evolución de algunos de los numerosos autorretratos realizados por Álvaro Siza.



Esther Israeli Kahn en su viaje de luna de miel, 1930
(fragmento)

Louis I. Kahn

1931 Esther con un gato 2
Carboncillo sobre papel (30,2 x 22,9 cm)

1931 Esther con un gato 1
Carboncillo sobre papel (19,0 x 22,5 cm)

1935 Esther
Acuarela sobre papel (19,4 x 12,0 cm)

1939 Esther
Oleo sobre lienzo (24,7 x 19,7 cm)

1931 Esther
Carboncillo sobre papel (23,5 x 19,4 cm)

(doble página siguiente)

Aino -Maria Marsio-Aalto

Alvar Aalto
1940 Aino Aalto

Alvar Aalto
1949 Aino Aalto
Último retrato

Alvar Aalto
Enero 1949 Aino Aalto
Inscripción "Mami, 2.1.49"

Elissa -Elsa Kaisa Mäkinieimi- Aalto y Alvar Aalto
Fotografía Lehtikuva
(fragmento)

Elissa -Elsa Kaisa Mäkinieimi- Aalto y Alvar Aalto
Fotografía Adam Woolfitt (fragmento)

Alvar Aalto
Elissa Aalto, 1950

Alvar Aalto
Elissa Aalto, 1950

1. HOCHSTIM, J. 1991, "Period III: 1929-50. Depression, War and Post-War Years. Figures and portraits" en *The paintings and sketches of Louis I. Kahn* Rizzoli International Publications, Inc., New York, p. 207

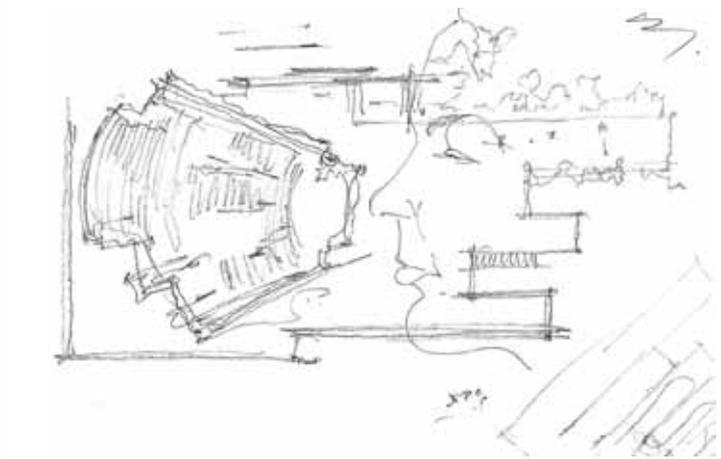
2. HOCHSTIM, J. 1991, "Self-Portrait with a cigarette" en *The paintings and sketches of Louis I. Kahn* Rizzoli International Publications, Inc., New York, p. 205

Retratos por amor. Estos dibujos contienen bastante más que el sencillo apunte de un conocido rostro: son capaces de materializar gráficamente el vínculo afectivo existente entre el autor y la modelo. Adivinamos en la contemplación de la persona retratada la mirada de quién las observó, la vinculación entre ambos, el sentimiento sus unión, un instante detenido en sus vidas, el ámbito de lo privado, la atmósfera que les envolvía. Fueron realizados por amor, en el caso de Louis Kahn y Alvar Aalto al dibujar a sus parejas, o por un sentimiento de profundo afecto como en el caso de Le Corbusier y Álvaro Siza al retratar a sus madres. Se trata, por lo tanto, de dibujos personales en los que el afecto dirige la mano que traza recorriendo con ternura el semblante, desnudando el sentimiento, desvelando el amor recibido y el cariño entregado. Son dibujos íntimos que captan la complicidad entre el autor y su modelo.

Louis Kahn retrata a Esther Israeli Kahn en múltiples ocasiones a lo largo de su vida. Casi todos los dibujos de su esposa reflejan una mirada triste y algo ausente, alejada de la expresión sonriente con la que aparecía fotografiada durante su viaje de luna de miel en Atlantic City del año 1930. Solo unos meses después, en 1931, Kahn realiza dos breves apuntes de Esther en los que aparece distraídamente absorta mientras acaricia un gato en su regazo, a partir de lo cuales es probable que Kahn realizara un tercero más elaborado. Sobre este último comenta Hochstim:

Este boceto es con gran diferencia el más sensible de todos los intentos de retratos realizados por Kahn. En este dibujo consigue llegar al alma del sujeto y capturar la belleza melancólica mediante un buen manejo con la barra de carboncillo. Es especialmente interesante la exageración de Kahn en los ojos para lograr expresar el humor de su esposa.¹

Kahn seguirá pintando a Esther, y a la hermana de ella Olivia, durante algunos años después, sin embargo, sus siguientes retratos muestran a un autor más interesado por incorporar las influencias de las nuevas corrientes pictóricas a sus dibujos –de Cézanne, Matisse, Picasso, Dufy y Derain²– que por seguir descubriendo con su pincel el alma de su querida esposa, tal como expresa el abandono de la mirada de la propia Esther.



Aino -Maria Marsio-Aalto

Alvar Aalto

1940 Aino Aalto
Grafito sobre papel

Elissa -Elsa Kaisa Mäkiniemi- Aalto y Alvar Aalto
Fotografía Lehtikuva
(fragmento)

Alvar Aalto

1949 Aino Aalto
Último retrato
Grafito sobre papel

Alvar Aalto

Enero 1949 Aino Aalto
Inscripción "Mami, 2.1.49"
Grafito sobre papel

Alvar Aalto

Elissa Aalto, 1950
Grafito sobre papel

Alvar Aalto

Elissa Aalto, 1950
Grafito sobre papel
Retrato superpuesto sobre croquis de una idea de
proyecto arquitectónico

Aino Marsio y Elissa Makieniemi, primera y segunda esposa de Alvar Aalto, serán improvisadas y casi las únicas modelos de sus apuntes, si exceptuamos un pequeño dibujo de su hermana realizado a la edad de dieciséis años. Mientras los dibujos de Aino expresan la fuerza y la extraordinaria personalidad de la primera esposa, los de Elissa transmiten la alegría particular del carácter de la segunda. Ayudan a apreciar estas diferencias algunos datos biográficos del autor. La pérdida de su madre, Selma Mathilda, fue traumática debido a la temprana edad en que ésta falleció en la vida de Aalto. De alguna forma, el vacío originado por su muerte fue ocupado años después por Aino -a la que incluso Aalto llamaba cariñosamente "mami"- y en quien parecía haber encontrado la protección arrebatada, tal como se refleja en la carta enviada a Aino en el año 1932, escrita durante una travesía en barco camino de Estocolmo.

"I lay and talked with you as never before. Always when a thought of you in my loneliness, it was as if I had begged you to help me in something—I missed you terribly, and at the same time there was something painful about it".³

De los tres apuntes de su primera esposa destacan la presencia de una poderosa mirada en el primero, reflejo de una gran serenidad y fuerza, y el giro de su rostro y descenso de la mirada en los dos últimos. Aalto dibuja a Aino por última vez el 13 de enero de 1949, tan solo once días antes de su fallecimiento. De alguna forma, los dos últimos retratos parecen recoger cómo ambos, Alvar y Aino, se están preparando para la inminente despedida. Un delgado trazo, casi desvanecido, define un precioso y sutil dibujo de reminiscencia oriental que expresa la inmensa dulzura existente entre ellos en tan duros momentos. Podemos imaginar el desgarramiento que producirá en Aalto la desaparición de Aino en el año 1949⁴, fue como revivir de nuevo la muerte de su madre; consecuencia de ello los siguientes años quizás representen una de las etapas más oscuras en la vida del arquitecto. Destrozado por la muerte de Aino, pasarán dos años hasta conocer a la vital y sonriente Elissa. La aparición de Elissa irrumpe en su vida como un soplo de aire fresco. Su juventud hace recuperar las ganas de vivir al arquitecto que no duda en dibujar su hermoso perfil en cualquier momento. Elissa está tan presente en él que la dibuja aun ausente. Los apuntes de Elissa fueron realizados con un trazado diferente al empleado en los dibujos de Aino. Un trazo enérgico, vigoroso y vivo describe a Elissa a la vez que muestra al nuevo Aalto. Elissa, amante y cómplice, compañera y colega, será la fascinante y dinámica mujer que impulse de nuevo su vida.

3. SCHILDT, G. 1989, "Death of Aino" en *The Mature Years* Rizzoli, New York, p. 130

4. "As we see, Alvar could not face up the thought of losing Aino even in the cruel last weeks of her illness. He still spoke of "our life", and assumed that they would continue to share it. Throughout his life, he refused to confront death, shutting his eyes in panic". SCHILDT, G. 1989. *Ibid.*

1959 Le lac Vevey
Le Corbusier con su madre, Charlotte y su hermano,
Albert

Octubre 1936 Charlotte en *Le lac Vevey*
La madre de Le Corbusier "con su pelo suelto"
Fotografía Le Corbusier

Álvaro Siza con sus padres y sus hermanos
(fila superior, segundo izquierda)

Le Corbusier
1951 Charlotte Jeanneret
Lápiz sobre papel

Le Corbusier
1951 Charlotte Jeanneret
Rotulador de punta fina (21,0 x 26,0 cm)
Dibujo homenaje de Le Corbusier a su madre
Inscripción: "a sus 90 años, Marie Charlotte Amélie Jeanneret-Perret descansa bajo el sol, la luna, las colinas, el lago y la casa rodeada de la admiración de sus hijos", 10 de septiembre de 1951

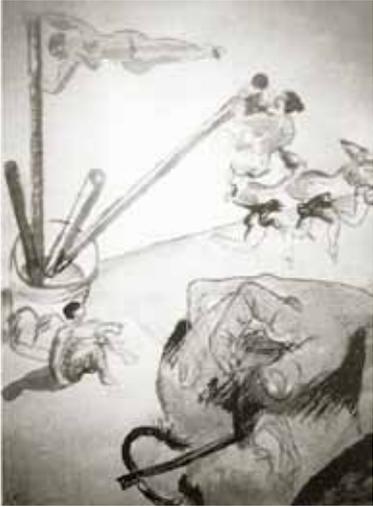
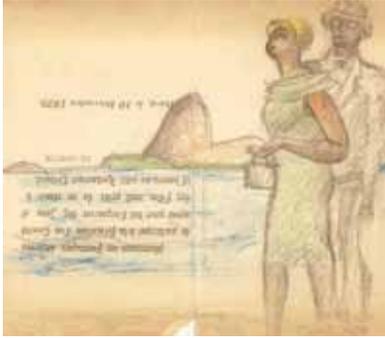
Álvaro Siza
1956 Retrato de Cacilda Siza
Tinta sobre papel (29,7 x 21,0 cm)

Marie Charlotte Amélie Jeanneret-Perret y Cacilda Ermelinda Camacho Carneiro de Melo fueron modelos de sus hijos Le Corbusier y Álvaro Siza en los años 1951 y 1956, cuando estos tenían sesenta y cuatro y veintitrés años. Los dibujos realizados por Le Corbusier de su madre se hicieron con un trazo nervioso y vivo, reflejando con bastante probabilidad la vitalidad de la que disfrutó en vida la madre, ya que la longeva Marie Charlotte vivió hasta los noventa y seis años. En el dibujo del año 1951, Le Corbusier esboza un retrato de un rostro de mirada directa y semblante serio, sin ambages, que muestra la ausencia de secretos existentes entre madre e hijo. No es de extrañar pues, según explica Cohen, tras la muerte de Yvonne Gallis, esposa de Le Corbusier, su madre se convirtió en su única confidente. Aclara Cohen que, en realidad, nunca había dejado de serlo ya que, desde que Charles-Édouard partiera de viaje a Viena en el año 1907, mantuvo con ella una relación epistolar constante por tierra, mar y aire. Durante cincuenta y tres años, el hijo no dejó de mantenerla al corriente de todas sus esperanzas, fracasos y triunfos⁵. Si entendemos cuán importante es la presencia de Marie Charlotte en la vida de Le Corbusier, seremos capaces de apreciar los dibujos de ella realizados. Le Corbusier emplea sin titubeos un trazo brioso y vivaz. Conocía muy bien a la modelo, incluso nos aventuramos a pensar que los dibujos fueron realizados sin su presencia, que no debía de ser estrictamente necesaria para Le Corbusier, por lo mucho que la conocía.

El trazo empleado por Le Corbusier en el dibujo de la madre nos lleva a observar el dibujo de Cacilda Ermelinda Camacho Carneiro de Melo, realizado por Álvaro Siza en el año 1956, cuando ésta tenía alrededor de cincuenta años de edad. Así como el trazo de Le Corbusier expresaba la determinación del carácter de su madre, el de Álvaro Siza, empleado de igual manera, dibuja el perfil de la madre para mostrar su particular personalidad. El trazo se concentra de tal forma que casi se puede sentir la presión del lápiz sobre el papel, e incluso llegar a imaginar el sonido de la mano desplazándose pesadamente por el lienzo. Siza recorre el semblante con una espléndida secuencia que enlaza su frente, nariz y boca, tan graves todos ellos que necesitan del soporte estable de la mano acodada sobre la mesa para sostener su cabeza.

Los dibujos de ambos arquitectos expresan con trazo firme la mirada altiva de la primera y la dulzura ensoñadora de la segunda, en suma, las poderosas presencias de extraordinarias mujeres en sus vidas.

5. COHEN, J. 2005, «Une petite maman» en *Le Corbusier: La planète comme chantier* Éditions ZOE, París, p. 182



14 de noviembre de 1929

De izquierda a derecha: Agorio, Le Corbusier, Josephine Baker, Gervasio Muñoz y Pepito Abantino.

Imagen tomada en la cubierta del "Giulio Cesare" en la escala efectuada en el puerto de Montevideo, durante la travesía realizada entre Sao Paulo y Río de Janeiro. Publicada el 15 de noviembre en el diario "Imparcial" de Montevideo

Le Corbusier

10 de diciembre 1929

Josephine Baker y Le Corbusier

Grafito y lápiz de color sobre tarjetón impreso

Le Corbusier

Octubre 1926

"50 aquarelles de Music-Hall ou le QUAND-MÊME des Illusions". Realizadas para Marcel Levaillant

Acuarela 50

Le Corbusier

1931 Barcelona

Grafito sobre papel (18,0 x 21,0 cm)

Carnet Barcelone p. 15

Le Corbusier

1929 Josephine Baker

Grafito sobre papel

Otros retratos. Le Corbusier había conocido a Joséphine Baker a finales del año 1929 durante una travesía efectuada entre Buenos Aires y Río de Janeiro a bordo de la embarcación "*Giulio Cesare*". De inmediato se produjo entre ellos una más que evidente complicidad que, iniciada al comienzo del viaje, continuaría a su llegada a Río y se prolongaría en el viaje de regreso a bordo del "Lutetia". El tiempo transcurrido en el "*Giulio Cesare*" permite al arquitecto entablar una estrecha amistad con la artista. Tras las cenas, amenizadas con espectáculos, se suceden bailes que les congregan en un ambiente distendido en la compañía de otras amenas personas a lo largo de la travesía. Le Corbusier, que es un gran aficionado al cabaret y amante del espectáculo, rápidamente encuentra en la "perla negra" una compañía ideal.

En 1926 Le Corbusier realiza para Marcel Levaillant una serie de 50 acuarelas sobre el circo y el music hall (...) Podríamos decir que lo trágico de determinadas representaciones está en este caso unido-como vamos a observar posteriormente en muchos de los cuadernos de viaje y de los apuntes de Le Corbusier- a un explícito erotismo de acróbatas y danzarinas que despliegan una actividad frenética realizada siempre bajo ese "peligro de muerte", en un equilibrio inestable.⁶

Animado por la cercanía de Joséphine Baker, diseña durante el trayecto, y en exclusiva para ella, el esquema de un baile donde se deslizan por la pista un bailarín de color y una chica tatuada, adornada únicamente por una platanera en su cintura, moviéndose ambos contra un telón de fondo que representa un mar con meandros.

A su llegada a Río descubrirán juntos el exuberante paisaje ante el cual un emocionado Le Corbusier escribirá: "*Prêt à pleurer*" ante la "*si intense et dramatique sensibilité*" del canto de esta "*petite enfant pure et simple, limpide*".

Ya en alta mar, y de regreso a bordo del "Lutetia", Le Corbusier realiza cinco dibujos de Joséphine Baker al tiempo que le hace la promesa de mantenerla al corriente de sus negocios en la construcción, confiando en que ella invirtiera en sus empresas. No son muchos los dibujos de Joséphine Baker realizados por Le Corbusier. El primero de ellos es un breve apunte trazado sobre un tarjetón impreso con una invitación a participar en el comité de festejos durante la travesía. De trazo rápido, realizado con lápiz de grafito y de color, Le Corbusier parece trasladar al dibujo las palabras de su llegada a Río, representando a ambos ante el paisaje. Los siguientes dibujos muestran a

6. HERNÁNDEZ DE LEÓN, J.M. 2009, "La sombra de la mano abierta" en *Doblando el Ángulo Recto*, Ed. J. CALATRAVA, Círculo de Bellas Artes, Madrid, p. 178



Le Corbusier
1929 Josephine Baker
Grafito y acuarela sobre papel

Le Corbusier
1929 Josephine Baker
Grafito y acuarela sobre papel

Le Corbusier
1929 Josephine Baker
Grafito sobre papel

Le Corbusier
1929 Josephine Baker
Grafito sobre papel

Le Corbusier
1932 Mallorca
Grafito sobre papel
Carnet C10 p.37

la bailarina desnuda. Le Corbusier la representa bailando o posando quizás para él. Resulta de interés apreciar como en ellos destaca el movimiento del cuerpo frente a la expresión de un chispeante rostro que se apoya con gracia en un cuerpo de interminables piernas. Los últimos dibujos parecen haber sido realizados mientras Joséphine dormía.

A lo largo de los seis apuntes observamos cómo, poco a poco, Le Corbusier ha pasado a ser un amigo íntimo de la artista en vez del pasajero conocido. No obstante y, a pesar de cuanto se ha escrito sobre la pasión del arquitecto en esta relación, a nuestro parecer, en sus dibujos no se desprende carga sexual alguna aunque sí la admiración y el hechizo que provocó Baker en Le Corbusier. De la relación entre ambos se desprende cierta singularidad. Aunque es innegable la atracción física surgida entre ellos, no se producirá, sin embargo, bilateralidad en sus intereses comerciales ya que Joséphine no muestra el entusiasmo en los negocios de Le Corbusier por él esperados.

Cuando finaliza la travesía en barco, Le Corbusier trata de mantener vivo el contacto tanto con Joséphine como con Pepito Abantino, su manager⁷. Ante la insistente propuesta del arquitecto a colaborar en sus negocios, Abantino le dirige una educada carta fechada el 3 de diciembre de 1930 en la que pone de manifiesto el rechazo de su representada. A pesar de ello, años más tarde, en 1935, Le Corbusier escribe nuevamente a Joséphine y le reprocha que haya olvidado su propuesta de mostrarle los apartamentos de la *rue Nungesser-et-Coli*, en cuya promoción se encontraba entonces trabajando. Al año siguiente, y casi a punto de coincidir ambos en la ciudad de Nueva York, Le Corbusier retoma de nuevo el contacto y le propone que invierta en la construcción de un proyecto extremadamente interesante en donde podría recuperar con creces la inversión inicial⁸.

En el transcurso de estos años, entre diciembre de 1929 y febrero de 1935, Joséphine Baker ha pasado de ser una chica "*pure et simple, limpi-de*" a convertirse en una fuente potencial para sus negocios. Utilizando las palabras de su buen amigo Léger, fatídicamente Le Corbusier ha intentado *contaminar* a la bailarina con su insistencia⁹. Atrás quedan los momentos de diversión pasados y la mirada limpia que Le Corbusier encontró y reflejó en sus dibujos.

Sí parece indudable la profunda impresión que la artista debió de causar en el arquitecto. A nuestro parecer es posible descubrir en algún dibujo posterior dicha influencia, encontrando cierto parecido a

7. BIRKSTED, J.K. 2009, "Capítulo 1 Intuitive flashes of Unexpected Insight. Nota 143" en *Le Corbusier and the occult* MIT Press Book, Cambridge, pp. 344-345

8. COHEN, J. 2005, «Coup de coeur pure Josephine Baker» en *Le Corbusier: La planète comme chantier* Editions ZOE, París, p. 96

9. "Lo stesso accade nel Barrio Chino: nell'articolo del 1930 Léger pregava affinché le ballerine di Barcellona rimanessero nella loro città, che nessuno le portasse a Parigi dove si sarebbero contaminate, come già stava accadendo a Joséphine Baker". Nota: esta cita aparece en un artículo de Léger editado en la sección "Voyages d'artistes" de la publicación "L'Intransigeant" a raíz del viaje realizado a España en el año 1930 en compañía de Le Corbusier, su primo Pierre y su hermano Albert. *Apud* LAHUERTA, J.J. 2006, "Le Corbusier e la Spagna" en *Le Corbusier e la Spagna* Electa, Milán, p. 58



Yvonne Gallis

1936 Yvonne Gallis
Instantánea de Yvonne en su apartamento
Le Corbusier

1936 Brittany
Yvonne Gallis en la playa de *Plougrescant*
Le Corbusier

1936 Brittany
Yvonne Gallis en la playa de *Plougrescant*
Le Corbusier

Septiembre 1936 *Le Piquey*
Autorretrato
Le Corbusier

10. Afirma LC a Ritter en noviembre de 1913 “*j’ai borreur du mariage, le considérant trop comme un gouffre où toute rencontré est possible, la mauvaise avant la bonne*”. *Apud* COHEN, J. 2005, «Yvonne Gallis» en *Le Corbusier: La planète comme chantier* Éditions ZOE, París, p. 64

11. “El 18 de diciembre de 1930, Le Corbusier se casa repentinamente con Yvonne Gallis, que diseñaba sombreros y era conocida por su cómico sentido de humor. Amédée Ozenfant había presentado Le Corbusier a Yvonne en el año 1922. Los aficionados de Le Corbusier estarán interesados en saber que Charles-Édouard Jeanneret había dicho a William Ritter (en una carta de fecha 21 de enero de 1914) que había despertado al amor con su prima hacía cinco años, pero que su padre había rehusado dar su permiso por lo que la relación se terminó y ella se casó con otro (Fondos William Ritter, Archives Littéraires Suisses, Bibliothèque National Suisse, Berne, Box 367, no. 63)” en BIRKSTED, J.K. 2009, *Capítulo 1 Intuitive flashes of Unexpected Insight. Nota 143*, MIT Press Book, Cambridge

12. “Yvonne, cada vez más, cumple la generosa tarea de ser la compañera de un hombre que tiene sus manías. Bondad, gentileza y complacencia y presencia siempre eficaz. Buena, buena chica” (T.a.) en COHEN, J. 2005, *Yvonne Gallis, Op.cit.*

13. BENTON, T. 2012, «The Private Le Corbusier» en *LC FOTO: Le Corbusier Secret Photographer*, ed. Lars Müller Publishers, Lars Müller Publishers, Zurich, p. 186

Josephine Baker en algún apunte de mujeres anónimas realizados por Le Corbusier, tal y como se puede observar en los contenidos en el cuaderno de Barcelona del año 1932.

A pesar de la recalcitrante reticencia mostrada por Le Corbusier hacia el matrimonio¹⁰ el 18 de diciembre de 1930 desposará a Yvonne Gallis, a quien conocía desde el año 1922. Conviene recordar que esta decisión fue tomada de forma algo apresurada¹¹ y que en la premura podría haber influido una carta de Abantino, recibida solo unos días antes de la boda, con fecha de 3 de diciembre. Poco tiempo después de haber contraído matrimonio, Le Corbusier dirige una carta a su madre en la que sincerándose con ella le informa sobre Yvonne:

*Yvonne, de plus en plus, accomplit sa tâche généreuse d’être la compagne d’un homme qui a des marottes. Bonté gentillesse et complaisance et présence toujours efficace. Brave, brave gosse.*¹²

“Von” o “Vonvon” -apelativo cariñoso empleado por Le Corbusier- será hasta los años cincuenta su compañera y confidente, pero también una figura clave en la relación del arquitecto con los demás artistas, ya que ella estaba unida a aquéllos por una profunda amistad como muestra el hecho de que Yvonne se alojara en la granja de Fernand Léger cuando Le Corbusier pasaba largos periodos de tiempo trabajando en París. A pesar de que Yvonne era una gran belleza en los años veinte, ella no se sentía especialmente cómoda posando ante la cámara fotográfica para Le Corbusier. Es evidente: en las fotografías tomadas por Le Corbusier aparece frecuentemente mirando a la cámara con gesto adusto antes de salir corriendo y alejarse del objetivo. Quizás se explique así la dificultad de encontrar dibujos de Yvonne realizados por el arquitecto. Debemos recordar que contraen matrimonio a una edad madura, cuarenta y tres y treinta y ocho años tenían el uno y la otra, y que no muchos años después atravesarán una etapa de distanciamiento que coincide con el climaterio de Yvonne y la llegada a los cincuenta años de Le Corbusier. En una carta dirigida a su madre el 19 de diciembre de 1936, Le Corbusier escribe refiriéndose a ella:

Además, está atravesando un cambio en su vida, con la depresión que ello conlleva. La naturaleza es misteriosa: hay transformaciones graduales y profundas que tienen efectos psicológicos. Tenemos que entender todo ello. Los hombres son más fuertes, y están en posesión de todos sus poderes a la edad de cincuenta.¹³



Le Corbusier
11 de enero 1926
Georges Edouard Jeanneret
Grafito sobre papel

Le Corbusier
1 de octubre 1957
Manos enlazadas de Yvonne y Le Corbusier
Grafito sobre papel

Le Corbusier
7 de octubre 1957
Yvonne
Grafito y lápiz de color sobre papel

Es interesante la explicación que sobre esta etapa aporta Tim Benton “*In my view, there is an erotic melancholy about many of his paintings and photographs of the mid-thirties. The photographs Le Corbusier took of himself in the mirror, naked or nearly so, add to this picture of midlife crisis*”¹⁴.

Los dibujos conocidos de Yvonne realizados por Le Corbusier pertenecen a la etapa final de la vida de su esposa. En su lecho de muerte, Le Corbusier sujeta con delicadeza en su mano izquierda la derecha menuda de Yvonne mientras, suponemos, realiza el apunte. De alguna forma Le Corbusier hace un dibujo de despedida en el que aparecen dos fechas, 1 y 5 de octubre de 1957, siendo esta última fue la fecha del fallecimiento. El día 7 de octubre Yvonne, fallecida, se convierte en modelo de Le Corbusier por primera y última vez¹⁵.

A pesar de la extrañeza que pueda producir el momento elegido para dibujar a su esposa, Le Corbusier ha vuelto a repetir ese instante en el pasado dibujando el cuerpo sin vida del padre cuando fallece en el año 1926. Hemos de pensar que Le Corbusier en ese triste momento debió de sobreponerse a su dolor tomando un lápiz para rendir, dibujando, su último y personal adiós. Aparecen la siguiente anotación en el dibujo de su padre “*la noche de la muerte -11 de enero del 26 a las 4 horas- su mano derecha está un tanto hinchada*” y “*lunes 7 de octubre del 57, 19’ / horas –Adiós pequeño / (a) Von, tu Von*” en el de su esposa. En ambas situaciones, Le Corbusier ha utilizado el dibujo para comunicarse con ellos, sus modelos, sólo que en esta ocasión se trata de una despedida, esta vez sin respuesta. Deteniéndonos en estos dibujos observamos cómo el trazo se ha suavizado: Le Corbusier se ha tomado su tiempo, incorporando sombras en el rostro apagado de su padre o aportando color en el rostro del cuerpo amortajado de Yvonne. Sus últimos dibujos se transforman en una delicada y respetuosa caricia sobre los rostros para siempre dormidos.

El carácter frío y distante no impedía a Le Corbusier sentirse atraído por la mujer: su cuerpo y sus formas se le antojaban atractivas como para abandonarse en ellos. Fueron muchas las mujeres que captaron la atención de Le Corbusier por lo que no es extraño que algunas de ellas se convirtieran en anónimas modelos en sus dibujos. Al respecto existen varias interpretaciones que, en parte, ayudan a comprender la fascinación del suizo por la mujer.

14. BENTON, T. *Op.cit.*

15. Se desconoce la existencia de otros dibujos sobre la modelo realizados por Le Corbusier.



Le Corbusier

Agosto 1931 Fez
Mujer sahariana, con tocado y joya
Grafito y lápiz de color sobre papel (19,6 x 26,5 cm)
Cuaderno Norte de África p.15

Le Corbusier

Agosto 1931 *Laghovut*
Nómada, mujer berebere con cabello trenzado
Grafito y lápiz de color sobre papel (19,6 x 26,5 cm)
Cuaderno Norte de África p.16

(doble página siguiente)

Le Corbusier

1931 Barcelona
Carnet Barcelone (18,0 x 21,0 cm)
Grafito y lápiz de color sobre papel
Pp. 13, 17, 11 y 27

Le Corbusier

1933 Barcelona
Carnet C10 (10,5 x 18,0 cm)
Grafito y lápiz de color sobre papel
Pp. 67, 61, 63 y 65

Le Corbusier

Agosto 1931
Carnet Norte África (26,5 x 19,5 cm)
Grafito y lápiz de color
P.5 Joven desnuda, manos sobre las caderas
P.6 Desnudo femenino de piel clara, sentado sobre un sillón

Postal de finales de los años 20
Scenes et types d'Afrique du Nord. Femmes Kabyles

Le Corbusier

1932 *Deux femmes en buste enlacées*
Grafito y lápiz de color (32,0 x 24,5 cm)

Le Corbusier

Marzo 1933
Carnet Norte África (23,5 x 17,5 cm)
Grafito y lápiz de color
P.4 Desnudo femenino tendido en un banco
P.47 Desnudo femenino tumbado

16. ÁBALOS, I. 2009, «Le Corbusier, naturaleza y paisaje» en *Doblando el Ángulo Recto*, Ed. J. CALA-TRAVA, Círculo de Bellas Artes, Madrid, p. 67

17. LAHUERTA, J.J. 2006, “5. Le Corbusier e la Spagna” en *Le Corbusier e la Spagna* Electa, Milán, p. 58

18. LAHUERTA, J.J. 2015, “España: viajar para ver lo previsto”, *AV: Le Corbusier, An Atlas of Landscapes*, vol. 176, p. 36

Y pronto, en su primer viaje a Argel (1930), comenzará a interesarse por el desnudo femenino como forma artística, sucumbiendo lenta pero sistemáticamente a un cierto erotismo de las formas orgánicas que abrirán y harán más complejos los conflictos entre sus primeros intereses maquinistas y su progresiva atracción por las formas sensuales de la naturaleza.¹⁶

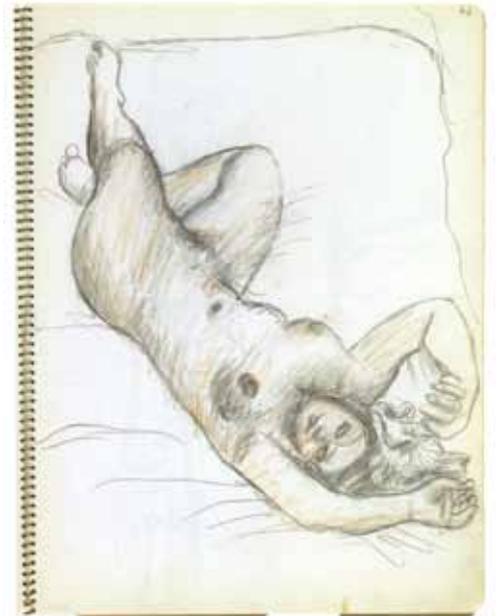
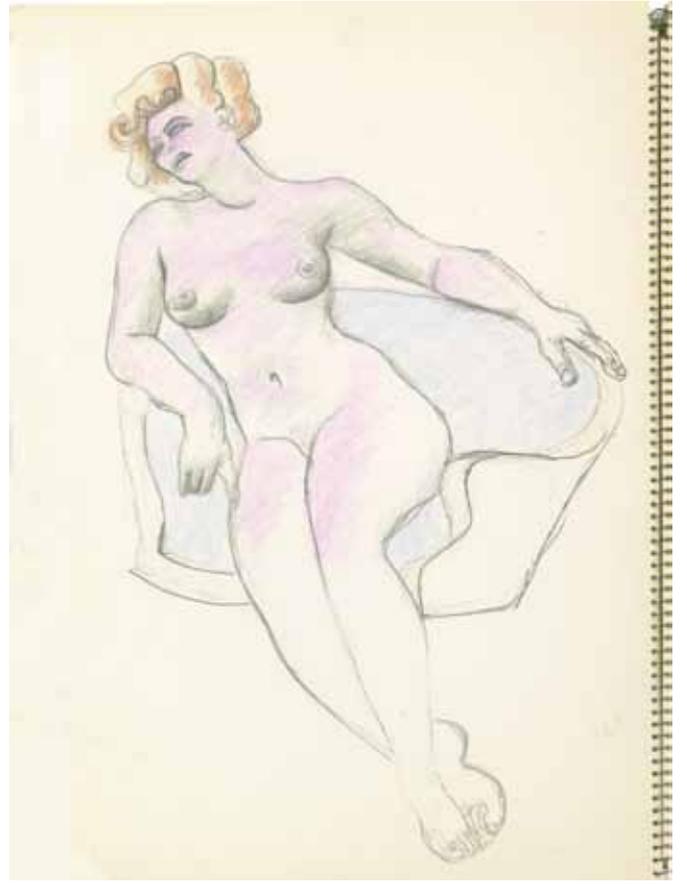
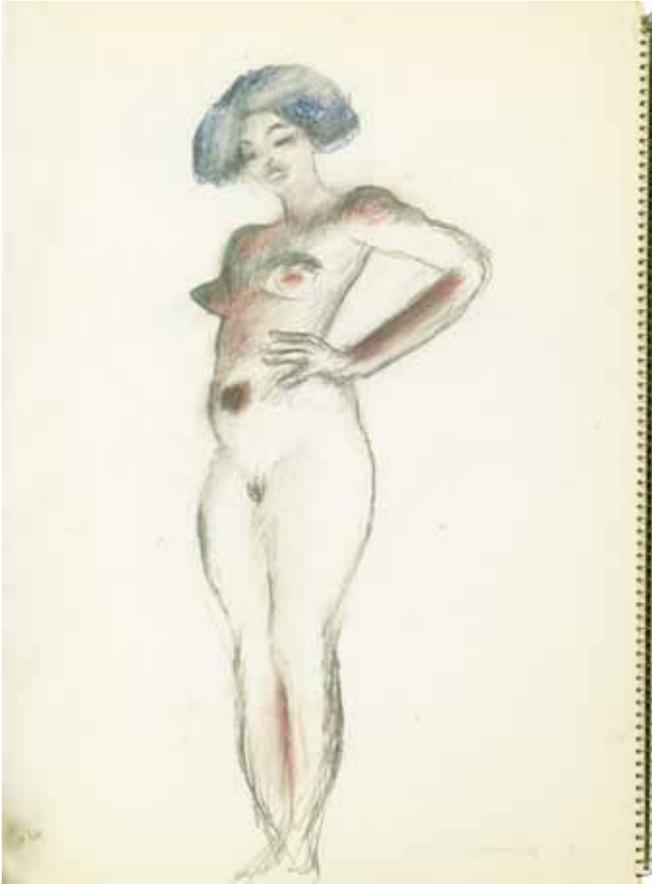
Es indudable que el desnudo de la mujer era más interesante que cualquier ornamento, pues poco a poco se observa como a la vez que dibuja cuerpos desnudos desnuda cuerpos vestidos, imaginados bajo el ropaje. Creemos que el interés por el desnudo se prolongará durante muchos años a lo largo de su vida. Prueba de ello son los numerosos dibujos de prostitutas del Barrio Chino de Barcelona recogidos en el *Carnet Barcelone* de 1931 “*Barcelone Barrio Chino + Majorque*” y en el C10 “*Paques 1932/Barcelone/Mallorque/1933 Stockholm/1933 Alger*”. Sobre la atracción de Le Corbusier por el Barrio Chino de Barcelona explica Lahuerta:

El Barrio Chino de Barcelona durante esos años era presentado en la literatura francesa de la época como el lugar donde se mezclaban la revolución y el vicio. Nido de anarquistas, como rezaba el título de un libro de aquellos años, vivero de revolucionarios (...)

Turista y voyeur, orientalista ambiguo y colonizador no exactamente ingenuo, es en Barcelona en el barrio de peor fama de Europa, donde Le Corbusier descubre a la mujer española. Una gloria literaria: eso es lo que *se respira* en Barcelona.¹⁷

No en vano, continúa Lahuerta, “España constituía un sujeto privilegiado, y su definición como lugar exótico e invariable había quedado ya perfectamente establecida desde el Romanticismo”¹⁸. Recordando que los artistas creían que la contaminación procedía del Norte, España y el norte de África representaban por tanto la pureza. Los dibujos de las mujeres españolas y africanas pintados por Le Corbusier intentan expresar esa frescura con insistencia, como queriéndose escapar del vicio contagioso originado en el norte de Europa. Es creíble que las mujeres del Barrio Chino de Barcelona se aligerasen de sus ropas en los dibujos de Le Corbusier, tal y como hiciera en su célebre dibujo de “*Deux femmes enlacées*” calcado sobre una postal. Poco a poco observamos cómo todas ellas van desprendiéndose de sedas y alhajas, peinetas y abalorios, para mostrarse sin artificios ante la mirada de otros. De alguna forma, podemos pensar que Le Corbusier necesita desnudarlas para descubrirlas.







c. 1960 *Klamperborg*
Arne Jacobsen en el jardín de su casa

Arne Jacobsen
Grafito sobre papel

Arne Jacobsen
Realizados entre 1958 y 1965
Tinta sobre papel

Jacobsen, en busca de la felicidad. Poseedor de un carácter afable, a pesar de haber crecido en un internado apartado de la cercanía de un hogar familiar, o quizás tal vez por ello, Jacobsen era consciente de la necesidad de generar bienestar a su alrededor para propiciar la grata convivencia entre las personas. Los dibujos de Arne Jacobsen nos hacen pensar que en el momento de su realización el arquitecto debía de encontrarse en paz consigo mismo. Sensible y consciente de la influencia emocional que su actitud podía ejercer en los demás, la vida de Jacobsen parece seguir una senda previamente trazada cuyo objetivo consistía en lograr hacer de su entorno un lugar más agradable.

Y de hecho se descubrió que en Albertslund, por ejemplo, la gente ni siquiera era capaz de encontrar el lugar de su jardín donde diera más el sol. Y esto es lo que me pone nervioso, porque lo que puede dar a la vida de la gente algo de substancia, aquello sobre lo que pueden construir, es la imaginación- y esto es algo que la gente no tiene precisamente en exceso.¹⁹

Creemos, casi tenemos la certeza de ello, que Jacobsen debió de trabajar intensamente y sin desfallecer para ser una persona feliz. Prueba de ello es la divertida anécdota contaba en la que, tras haberle sido otorgada en París, en el año 1925, una medalla de plata por el diseño de una silla, le enviaron para su comunicación una tarjeta dirigida al “*artiste Arne Jacobsen*”. Cuando el padre la vio exclamó: *debe estar equivocado, hijo mío, tú no eres un artista, y estás demasiado gordo para ser un “artista”*²⁰. Continúa explicando “*muy en el fondo me sentía infeliz, pero su actitud (refiriéndose a su padre) me ha llevado a estar armado hasta los dientes para pelear por hacer algo que valga la pena*”. Sus dibujos, y no nos referimos sólo a los seleccionados en este capítulo, ponen de manifiesto su carácter animoso y alegre.

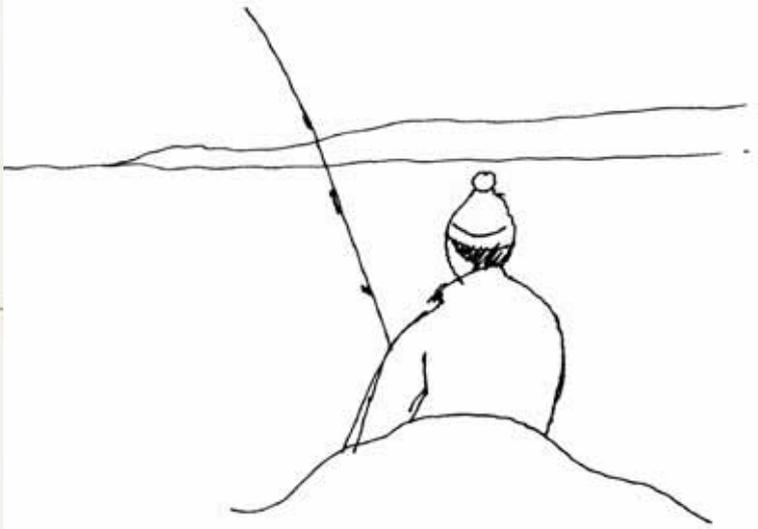
Se pueden subrayar hasta cuatro las veces en que Jacobsen hace mención a la felicidad o a la infelicidad en una entrevista concedida al periódico *Politiken* publicada el 28 de febrero de 1971, apenas un mes antes de su fallecimiento. Tenía entonces sesenta y nueve años, gozaba de buena salud y planificaba con ilusión el inicio de nuevos proyectos en su vida, según se deduce de la respuesta a su entrevistador, Ninka, después de haberle preguntado si pensaba convertirse en profesor emérito una vez llegara a la jubilación²¹:

No si sigo con buena salud; espero ver terminado el Banco Nacional en unos seis o siete años. Por lo demás me voy a dedicar a mi jardín; quizás acabe mis días como un viejo jardinero. Hasta ahora me han gustado especialmente las verdes praderas en primavera, siempre que la floración no sea lo más importante. Nunca me han gustado las rosas, hay algo de pedantería

19. JACOBSEN, A. 1991, “Las nuevas ideas son siempre criticadas. [Entrevista a Jacobsen publicada en el periódico *Politiken* el 28 de febrero de 1971]” en *Jacobsen*, Ed. F. SOLAGUREN-BEASCOA, UPC Centre d’Estudis de Disseny E.T.S. Arquitectura de Barcelona, Barcelona, p. 203

20. JACOBSEN, A. 1991, *Apud*

21. Arne Jacobsen había sido profesor de Arquitectura en la Real Academia Danesa de Bellas Artes en Copenhague entre 1956 y 1965



Arne Jacobsen
Realizados entre 1958 y 1965
Tinta y grafito sobre papel

en las rosas modernas, y por lo demás me parece una lástima que no tengan aroma. Pero ahora estoy en contacto con un viverista que lleva 40 años dedicado a cultivar rosas perfumadas, rosas de forma aplanada, como en las viejas pinturas holandesas. De hecho son tremendamente bellas, yo las cultivo en el jardín de mi casa de verano.²²

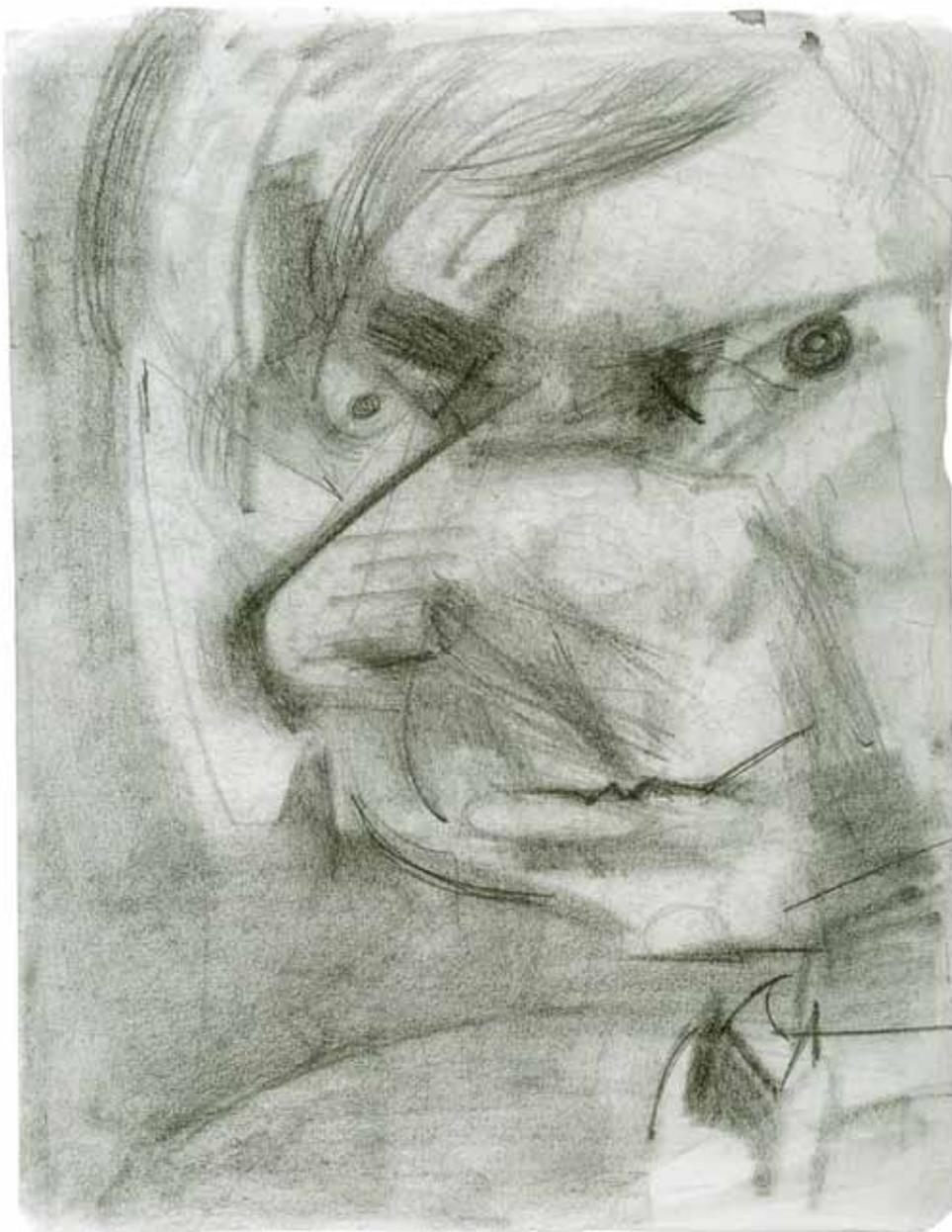
Jacobsen disfrutaba dibujando, lo hacía desde niño y soñaba entonces con dedicarse profesionalmente a la pintura antes de decidirse finalmente por los estudios de arquitectura. Continuó dibujando a lo largo de toda su vida y no era extraño verle pasar las horas pintando frente al jardín de la casa familiar situada en *Ordrupvej* delante del caballete de pintura. Podía y sabía, sin miedo al ridículo y con una fácil sonrisa, extraer lo mejor de la vida, reconocer su belleza y disfrutar con ella. Resulta fácil adivinar el placer que le proporcionaba caricaturizar con gesto amable momentos cotidianos de personas que se encontraban alrededor. Alejados de sus acuarelas de viaje o de los dibujos pausados de paisajes, se encuentran estos apuntes rápidos en un impreciso término medio entre la caricatura y el retrato.

A pesar de la indefinición de lugares y de fechas de su realización, o quizás gracias a ello -si recordamos el comentario de Solaguren-Beascoa al encontrar los apuntes largo tiempo extraviados de Jacobsen desencuadrados y revueltos “*estoy convencido de que el propio Jacobsen lo hubiera preferido así, dejados un poco al azar*”²³-, se estudian estos dibujos a la vez que se descubre, contenido en ellos, el carácter del autor. Sabemos que fueron realizados entre los años 1958 y 1965, en una etapa prácticamente coincidente con la dedicada a la docencia, que tuvo lugar entre 1956 y 1965. Aprecia el profesor Solaguren que se trata de “*bosquejos hechos a tinta o lápiz en los que se prescinde del entorno para centrarse en la persona*”²³. Debemos imaginar que el estudio del entorno debía de tener un papel determinante para el arquitecto, tanto en el ámbito profesional como en el educacional, por lo que prescindir de éste en estos apuntes supondría relajar en cierta medida la tensión generada por la profesión.

Sin aparente objetivo desfilan por ellos personajes y personajillos, algunos incluso parecidos a su autor, a modo de ilustraciones de historias breves cuyo guión no conocemos. Sería divertido adueñarse del *azar* de Solaguren y reagrupar a los personajes para inventar nuevas relaciones entre ellos, construir otras historias y darles otra vida. Podríamos demostrar a Jacobsen que aún queda margen para la imaginación. Al igual que Solaguren, creemos que este juego también hubiera podido ser del agrado de Jacobsen.

22. NINKA. En JACOBSEN, A. 1991, *Op.cit.* p. 205

23. SOLAGUREN-BEASCOA, F. 2002, “*Arne Jacobsen, justificación*” en *Arne Jacobsen: dibujos, 1958-1965 [colección Arquítbemas num. 10]*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, p. 7



Las caras de Kahn. Los autorretratos realizados por Louis Kahn son capaces de desvelar más aspectos de la persona que el conjunto de la gran mayoría de las fotografías tomadas sobre él a lo largo de su existencia (1901-1974). Consciente o inconscientemente, tal vez involuntariamente, Kahn nos conduce a través de ellos hacia pliegues de su personalidad que, aunque desvelados en apenas veinte años, encierran toda una vida. Los seis autorretratos que presentamos a continuación corresponden al periodo comprendido entre los años 1928 y 1949.

Louis I. Kahn
c. 1949 Autorretrato
Grafito sobre papel (30,0 x 22,5 cm)

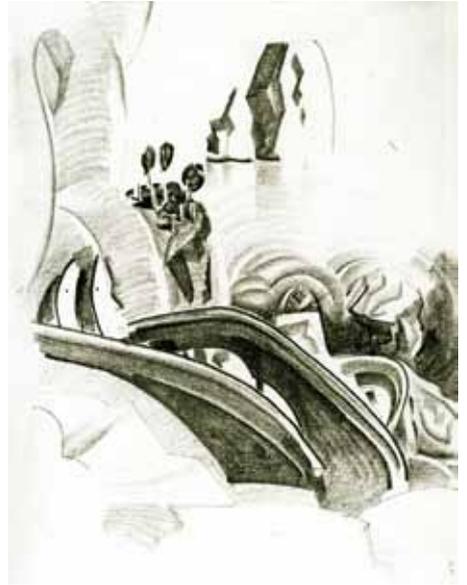
1974 Ahmedabad
Fotografía tomada en el año de su fallecimiento
Imagen volteada

El autorretrato que Kahn realiza en el año 49, avanza el aspecto que tendría al final de su vida. En realidad este retrato posee el extraño poder de predecir su vida o casi su muerte, a la manera del retrato de Gertrud Stein de Picasso o el de Dorian Gray de Wilde. Adelantándose a los rostros de Bacon, el último autorretrato de Kahn, de mirada feroz e inquisitiva, muestra un rostro serio que oculta, detrás del perfil de su nariz, las huellas de un accidente infantil. El dibujo del 49 custodia los secretos de toda su existencia, incluso hasta de los años que le quedan aún por vivir. Repasemos los otros cinco retratos anteriores a este anticipado final.

Años treinta. El primero de ellos, realizado durante su estancia en Italia en el año 1928-29, permite hacer una lectura de la vida de Kahn considerando no solo el momento y el lugar de su autoría sino el tipo de dibujo y el rostro en él reflejado. De semblante elegante, porte distinguido y compostura de dandi, el dibujo ofrece un aspecto inmejorable de su autor. Según afirma Montes, es probable que se hubiera realizado a partir de una fotografía tomada alrededor de esos años a la que Louis podría haber añadido una elegante pipa otorgándole ese aire misterioso, enfatizado por la desaparición de la mitad de la faz²⁴.

Afilando el rostro, acentuando el pómulo y añadiendo a su atuendo un flamante pañuelo de seda blanca atado al cuello, el retrato nos trae al recuerdo imágenes de los pintores americanos Charles Sheeler o Charles Demuth, ambos de Pennsylvania, a los cuales es probable que Kahn admirase por entonces. No resulta descabellado pensar que eran de su conocimiento los retratos realizados por Tamara Lempicka o los propios de pintores como Henri Gaudier Brzeska, Wydham Lewis o Hugh Ramsay, cuyas poses guardan un cierto parecido a la del retrato de Kahn. El empaque del retrato permanecerá en Kahn durante algunos meses según apreciamos en la fotografía realizada durante su luna de miel en Atlantic City, tras haber contraído matri-

24. MONTES SERRANO, C. 2005, "Louis Kahn en la Costa de Amalfi (1929)", *RA: revista de arquitectura*, Navarra, no. 7, p. 19



Louis I. Kahn
1928-29 Autorretrato con una pipa
Grafito sobre papel de carta (25,4,0 x 20,3 cm)

1924 Louis I. Kahn
Fotografía tomada en el año de su graduación en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Pensilvania

Louis I. Kahn
1928-29 Amalfi
Costa Rocosa
Grafito sobre papel (28,3 x 21,9 cm)

1930 Esther y Louis Kahn
Fotografía tomada durante el viaje de luna de miel en Atlantic City

Louis I. Kahn
1930 Filadelfia
Autorretrato con una pipa
Grafito sobre papel de carta con membrete (14,6 x 13,6 cm)

monio con Esther Virginia Israeli en agosto del año 1930 a su regreso del viaje por Europa. Observando el retrato, apreciamos cómo el trazo firme, realizado con barra de grafito negra, recorre su rostro saltando directamente de sus dibujos italianos, donde los bocetos de la costa de Amalfi coquetean con los paisajes del oeste americano de Georgia O'Keeffe²⁵, a diferencia de los trazos lineales a los que estaba acostumbrado por su trabajo en la oficina del arquitecto Paul Cret durante los años 1929 y 1930 en Filadelfia. El pulso con que sostiene la barra biselada de grafito refleja la firmeza, determinación y seguridad de Kahn durante esos dos años. Había alcanzado, al fin, su tan deseada meta de viajar por Europa siguiendo la estela de los que le precedieron.

La Gran Depresión. A la vuelta del viaje por Europa, en el inicio de la Gran Depresión, Louis Kahn comienza a trabajar en la oficina Zantziger, Borie & Medary Architects de Filadelfia gracias a la amistad de Paul Cret con Clarence Zantziger²⁶. El autorretrato del 30 manifiesta el cambio anímico respecto del realizado en Italia. En el rostro de Kahn asoma la seriedad de una mirada atenta a la transformación que está viviendo América. El dibujo desvela la crisis de esos años y, a diferencia del trazo suelto y libre del retrato del 29, este es el apunte de un semblante endurecido a pesar del intento -esta vez menos afortunado- de añadir una relajada pipa a su rostro. En esta ocasión Kahn ha cambiado la firmeza de la barra de grafito del 29 por un trazado de mancha algo torpe que provoca un dibujo forzado, sin posibilidad alguna de continuidad debido al intenso recorte que rodea su cara. Casi podemos adivinar en este dibujo cerrado la preocupación de Louis por los años venideros, cuando al finalizar su trabajo en febrero de 1932 y permanecer durante los cuatro años siguientes desocupado, debe vivir al abrigo de su esposa, permaneciendo en el domicilio familiar de los padres de ella.

25. SCULLY, V. 1991, "Marvelous Fountainsheads. Louis I. Kahn Travel Drawings", *Lotus International*, New York, no. 68, p. 49

26. BROWNLEE, D.B. 1998, "Aventuras en territorios inexplorados: Definiendo una filosofía, 1901-1951" en *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, Castellana Edn, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 12-49

Un soplo de aire fresco. Algunos años después, el retrato del 46 refleja una etapa totalmente diferente en la vida de Louis Kahn. Es el único en el que muestra sus cicatrices. Está realizado al mismo tiempo que el dibujo de su fiel colaboradora durante esos años, Anne Tyng, responsable en gran medida de este cambio. En el año 1945 Anne Griswold Tyng había pasado por la oficina de Kahn, situada en el



Louis I. Kahn
1946 Filadelfia
Autorretrato con un cigarrillo
Grafito y tinta sobre papel de croquis (27,9 x 21,6 cm)

Louis I. Kahn
1946 Filadelfia
Anne G. Tyng
Grafito y tinta sobre papel de croquis (27,9 x 21,6 cm)

Pablo Picasso
1919
Autorretrato
Grafito y carboncillo sobre papel (64,0 x 49,5 cm)

Louis I. Kahn
1949 Autorretrato 1
Grafito sobre papel (30,0 x 22,5 cm)

Alberto Giacometti
1954 Jean Genet
Grafito sobre papel

antiguo edificio *Evening Bulletin*, para recoger a su amiga Betty Ware Carlhian y comer juntas. Casualmente fue presentada a los entonces socios de la firma Louis Kahn y Oscar Stonorov, quienes al enterarse de su profesión le propusieron de inmediato incorporarse a trabajar en la oficina. Entonces Louis tenía cuarenta y cuatro años y ella veinticinco. La atracción surgida entre ambos fue mutua, como almas gemelas que se encuentran unidas por el amor a la arquitectura. Anne describe a Kahn como una persona tímida y con encanto frente al carácter pasional y fanfarrón de su socio Stonorov.

Respecto de las marcas de su cara, Anne comenta:

Sus cicatrices me parecieron una parte de su natural carisma” (...) Nunca había conocido a nadie como él. Generaba una profunda energía- en su paso firme, en el trazado vivaz de sus dibujos y en sus ideas que parecían tomar forma cuando dibujaba y cuando hablaba.²⁷

Esta admiración podría explicar por qué Louis Kahn no tuvo ningún problema en dibujar su rostro al completo con sus cicatrices. Apartados del resto del mundo, vivían su amor en la oficina de la calle Spruce, en Filadelfia, alimentándose el uno del otro como muestran los retratos de Louis y Anne. Louis apenas recoge en estos dos dibujos las influencias que parecen evidenciarse en los demás autorretratos. Tan solo podemos encontrar algún tímido retazo de los dibujos de Picasso del 19, o de algunos de los retratos realizados por Gustav Klimt, Edvard Munch o Jean Cocteau en la primera década del siglo XX, donde el trazo delicado de una línea elegante recorre los rostros sin necesidad de añadir mancha alguna para definirlos. Se trata de dos dibujos ejecutados a línea con lápiz y tinta sobre papel de croquis, de formato y tamaño idénticos, realizados probablemente en su propia oficina²⁸. El rostro de Kahn recoge una atenta mirada, como detenida en el de Anne quien, a su vez, se muestra relajada y dulce, con la vista bajada tímidamente en el dibujo realizado por Louis.

La serie del 49. La serie de los tres autorretratos realizados en el año 49 merece un estudio pormenorizado. El año 49 fue un año de transición en la vida de Louis Kahn²⁹. Se estaban produciendo grandes cambios en la Universidad de Yale, donde entonces impartía clases,

27. TYNG, A.G. 1997, “Born on a Castled Island in the Baltic” en *Louis Kahn to Anne Tyng: The Rome Letters 1953-1954*, Ed. A.G. TYNG, Rizzoli, New York, p. 8

28. HOCHSTIM, J. 1991, *Self-Portrait with a cigarette*, Rizzoli International Publications, Inc., New York, p. 205

29. BROWNLEE, D.B. *Op.cit.*



Francis Bacon
1979-80
Tres estudios para un autorretrato

Louis I. Kahn
c. 1949 Autorretrato 2
Grafito sobre papel (30,0 x 22,5 cm)

Pablo Picasso
1917 *Montrouge*
Autorretrato a la edad de treinta y seis años
Grafito sobre papel (34,0 x 26,8 cm)

Pablo Picasso
1917
Autorretrato
Grafito sobre papel

que creaban conflictos entre su formación clásica y el entendimiento del Movimiento Moderno. En su vida privada se daban simultáneamente dos relaciones diferentes y en su vida profesional se había producido un grave descenso en los encargos, apenas seis viviendas en tres años y muchos proyectos que no llegaron a construirse. No resulta por tanto extraño que Kahn aceptase la invitación de la Academia Americana para ir a Roma como arquitecto residente al año siguiente, en el otoño de 1951.

Los retratos fueron realizados en el mismo año y, según Hochstim, casi con toda probabilidad al mismo tiempo, sobre idéntico tipo de papel y formato, de tamaño treinta por veintidós centímetros y medio. El primer dibujo se trazó a lápiz y los dos siguientes fueron realizados con barra de carbón. El que se considera el primer retrato es, a mi juicio, el más enigmático a pesar de no ser el más llamativo de los tres. El trazo del lápiz parece haber arañado dolorosamente el papel como si se hubiera utilizado una punta seca, a la manera de los retratos de Giacometti. No hay nitidez en sus líneas y la faz tan solo aparece cuando los rasguños se aproximan entre sí para definir el semblante de Kahn. Del rostro en el papel destaca su mirada, suave y lánguida, que evoluciona volviéndose incisiva y desconfiada en los otros retratos.

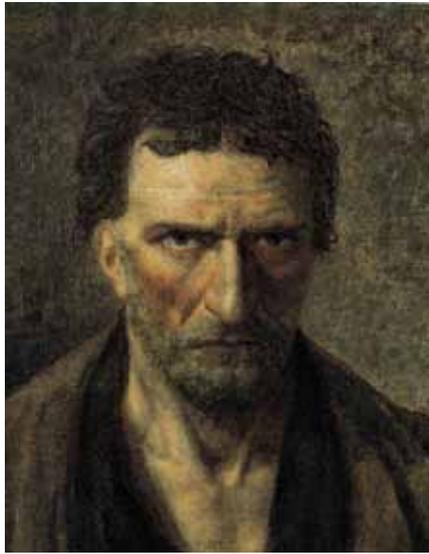
Sobre ellos afirma Hochstim:

El primero, sugiriendo débilmente rasgos faciales, presenta a Kahn en un estado contemplativo. El segundo es agresivo y está deformado, revelando conflicto interno. El tercero, reminiscencia de los autorretratos de Francis Bacon, muestra una grotesca deformación, que incluso entendida como una caricatura, se manifiesta como un retrato inquietante de un hombre atormentado.³⁰

30. HOCHSTIM, J. 1991, *Period III: 1929-50. Depression, War and Post-War Years. Figures and portraits*, Rizzoli International Publications, Inc., New York, p. 207

31. BERGER, J. 1987, "Francis Bacon y Walt Disney" en *Mirar* Hermann Blume, Madrid, pp. 106-111

Compartiendo las palabras de Hochstim es necesario realizar alguna puntualización. Francis Bacon y Louis Kahn son contemporáneos por lo que no queda del todo clara la influencia del primero sobre el segundo, aunque sí sean evidentes las coincidencias, como por ejemplo en la seriación. En el caso de los retratos de Bacon la deformidad



Théodore Géricault
1822-1828 La Loca

Théodore Géricault
1820 *Borderline*

Théodore Géricault
1820 Retrato de un cleptomaniaco

del rostro le acerca a la realidad³¹, mientras que en los dibujos de Kahn le alejan continuamente, prueba de ello es la desaparición de sus cicatrices. Bacon no mira a un interlocutor concreto en sus retratos, mientras que Kahn sostiene una mirada desafiante y dura frente a su observador. Los dibujos seriados de Bacon guardan continuidad entre ellos, mientras que en los tres dibujos de Kahn la continuidad ha sido sustituida por dos estados claramente diferenciados, en el primer y tercer dibujo, y uno intermedio que necesita realizar antes de enfrentarse a la dureza del tercero. El segundo retrato es extraño, ha perdido la evanescencia o el halo misterioso del primero, el trazo es algo rudo y agarrotado y, aunque sigue conservando la intensidad de la mirada, no consigue alcanzar la fuerza del tercer rostro, como sí sucede en los retratos de Picasso del 17, en los que la transición a lo largo de ellos sucede de forma natural. Es el tercero el que emerge, tras este intento menos afortunado, mostrando a un Kahn desafiante, que parece anticiparse a su futuro, como muestra el gran parecido con la fotografía tomada en el año de su muerte.

Rembrandt
1652 Autorretrato

Francisco de Goya
1815 Autorretrato

Eugène Carrière
1893 Autorretrato

Resulta de interés recordar las palabras de John Berger cuando al hablar del fin del retrato en la historia de la pintura afirma que “*los dos o tres extraordinarios retratos de locos pintados por Théodore Géricault en el primer periodo de desilusión y rebeldía románticas que siguió a la derrota de Napoleón son los últimos relevantes antes de que se hiciera perceptible el declive del retrato pictórico*”.³²

Comparando las miradas de los personajes de Géricault con las detenidas en los autorretratos de Rembrandt, Goya o Eugène Carrière al final de sus vidas, podemos observar que la mirada de los seres extraordinarios de Géricault tiene una fuerza desgarradora, mientras que las de los pintores, en el último tramo, ha alcanzado la serenidad y la paz de quienes saben que están llegando al final. Y es precisamente entre ambas donde se sitúa la mirada del retrato de Kahn, aún poderosa. En ella se adivina no sólo el tiempo que aún le queda por vivir, como ya indicamos, sino ya algo de esa calma y de esa paz que sobrevenirá al final del camino.

32. BERGER, J. [1969]2006, [“The Changing View of Man in the Portrait”] “La imagen cambiante del hombre en el retrato” en *Sobre las propiedades del retrato fotográfico* GGmínima, Barcelona, p. 25



Cacilda y Júlio, padres de Álvaro Siza
(Fragmento de fotografía)

Álvaro Siza con su padre, Júlio

Álvaro Siza
2006 Autorretrato
Grafito sobre papel

Álvaro Siza
1954 Retrato de Júlio Siza
Tinta sobre papel (21,5 x 27 cm)

Álvaro Siza
Autorretrato
Grafito sobre papel

Álvaro Siza: dibujar para recordar, vivir para desdibujar. Incluso desde muy temprana edad, resultan frecuentes las reflexiones vertidas por Álvaro Siza sobre la memoria en sus escritos, mostrando la gran preocupación que sufre por su falta. Esa paulatina pérdida ha ido moldeando una personalidad que discurre apartada de los caminos lógicos en la andadura profesional de los grandes arquitectos, como es su caso. El dibujo, tal y como él mismo afirma, le ayuda a recordar, a fijar en la memoria cuanto de forma natural se escapa de la suya propia. “*Diseñar deviene para Siza, un modo de tomar contacto físico con el folio en blanco, de ejercitar la memoria y el placer de una antigua sabiduría de los gestos, tanto como del ojo. Imaginar significa recordar lo que la memoria guarda escrito dentro de nosotros...*”³³

El arquitecto trabaja manipulando la memoria, de eso no hay duda alguna, conscientemente a veces, y casi siempre subconscientemente. El conocimiento, la información y el estudio de la obra de los arquitectos y de la Historia de arquitectura, tienden o deben tender a ser asimilados, hasta perderse en el inconsciente o en el subconsciente de cada uno.³⁴

Álvaro Siza, que dibuja sin parar y acostumbra a recoger con ágil trazo las presencias de amigos y extraños, afirma, sin embargo, al intentar describir a su buen amigo Gregotti, que “*no consigue trazar un retrato preciso, sólo un momento, y otro momento (...)*”³⁵. Precisamente en estas palabras encontramos algunas de las claves que ayudan a una mejor comprensión de sus retratos, que consiste en estudiarlos como momentos detenidos, leves pasajes dentro de una vida. Bajo esta premisa reunimos algunos de los numerosos retratos y autorretratos realizados por Siza, observando que a través de sus apuntes se va entretejiendo su vida o quizás más adecuado sería expresar que se entretejen simultáneamente muchas vidas.

33. GREGOTTI, V. 2003, “El otro” en Álvaro Siza: Imaginar la evidencia ABADA, Madrid, pp. 5-8

34. SIZA, Á. 2003, “Repetir nunca es repetir” en Álvaro Siza: Imaginar la evidencia Abada, Madrid, p. 13

35. SIZA, Á. [1989]2014, “Otros arquitectos: Gregotti” en Álvaro Siza: textos, Ed. C. CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid, p. 71

36. Júlio Siza Vieira es el padre de Álvaro Siza

Un delicado enlace, y desenlace, se traza entre Júlio y Álvaro³⁶ a través del dibujo. Con fuerza al principio, mediante un trazo vigoroso y firme, debilitándose poco a poco según se desgasta la vida. Y conforme recorren sus vidas, la de su padre y la suya propia, la vitalidad disminuida se traslada al dibujo. El trazo se adelgaza, apoyándose con mayor brevedad en el papel al tiempo que las figuras empiezan a desvanecer. La línea, cada vez más leve, es dirigida por el movimiento de



Platon
x. Alen
M.

Álvaro Siza
Autorretrato
Grafito sobre papel (29,7 x 21,0 cm)

37. SIZA, Á [1982]2014, “Reflexión” en Álvaro Siza: textos, Ed. C. CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid, p. 29

la mano de quien dibuja, conservando sin fisuras su particular talante. El dibujo de Siza ha variado a lo largo de su vida. Sus dibujos, aún más sintéticos que lo eran antes, se desprenden cada vez de más trazos para expresar sus sentimientos. Los perfiles se afinan a la vez que se enturbia la mirada bajo aquellos pesados párpados que la tapan. Porque en los dibujos de Siza podemos sentir el peso, no solo de sus párpados sino también de sus manos, grandes, reposadas, y elocuentes sin embargo, y como él mismo afirma, descubrir que “*el dibujo es el deseo de la inteligencia*”.³⁷

Desenhos de Viagem

Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagens.

Viajar é prosa de fogo, individual ou colectivamente.

Cada um de nós esquece à partida um saco cheio de preocupações, aborrecimentos, stress, tédio, preconceitos. Simultaneamente perdemos um mundo de pequenas comediadões e os encantos perversos da retina.

Viajantes íntimos ou desconhecidos dividem-se em dois tipos: admitíveis ou insuperáveis.

Um bom amigo sofre verdadeiramente porque o Mundo é grande. Jamais poderá permitir-se — diz — repetir uma visita; está nervoso, crispado, os olhos a saltar das órbitas.

Por mim gosto de sacrificar muita coisa, de ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor.

Haverá melhor do que sentar numa esplanada, em Roma, ao fim da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor exquisita — monumental e monumental por ver e a preguiça suspirando docemente?

De-súbito o lápis ou a bic começam a fixar imagens, vestes em primeiro plano, perfis esbaldados ou luminosos pormenores, as mãos que os desenhavam.

Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes.

Num intervalo de verdadeira Viagem os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade.

Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.



CONCLUSIONES

Suponiendo que vivir es realizar un viaje a través del tiempo, podríamos considerar que los apuntes de viaje son retazos de tiempo dibujados. Detenidos en el tiempo, los bocetos del natural cristalizan momentos de la vida de los autores. Directos, estos apuntes expresan gráficamente pequeñas porciones del pensamiento de la mente del arquitecto. Transmiten sus deseos y anhelos, la curiosidad y la búsqueda, a la vez que sus sorpresas, desengaños o hallazgos.

Todos los autores perseguían algún objetivo en sus viajes aunque no siempre fuera conocido de antemano. Intentaban encontrar respuestas pero, la realidad es que fueron más relevantes las cuestiones que se plantearon que las respuestas que hallaron. Sus dibujos así lo expresan.

Pero ¿qué buscaban Ruskin, Mackintosh, Asplund, Le Corbusier, Aalto, Kahn, Jacobsen, Siza, Miralles o Graves?, o ¿qué es lo que encontraron? Siendo múltiples y diversas las respuestas a la primera cues-

ción, resulta más sencillo tratar de responder a la segunda. En nuestra opinión necesitaban alejarse de todo aquello que les era conocido para poder encontrarse con ellos mismos. El viaje permitiría liberarse de las ataduras diarias para transformarse en otro pensando que el viaje hacia lo desconocido en cierto modo era como volver a empezar. La mayoría de ellos iniciaba sus andaduras en solitario, descubriendo que resultaba más fácil convertirse en otros cuando se alejaban de la presencia de conocidos. Sin embargo, sus dibujos evidencian que, aun en la distancia, no es fácil escapar de uno mismo, ya que el carácter de cada uno es único como también lo son sus particulares dibujos.

Aunque en el trascurso del trabajo no haya sido considerada, siempre ha estado presente la profesión de los autores durante el viaje. Sus habilidades gráficas, adquiridas durante la formación académica, les capacitaban para emplear un lenguaje común. La decisión de no considerar la obra profesional de los autores, premisa previa e inicial del estudio, ha permitido realizar una valoración diferente al alejar la faceta más conocida del arquitecto para acercarnos a ellos de una forma algo más reservada de la acostumbrada. Sus apuntes nos han dejado descubrir a través de sutiles pliegues, no siempre evidentes, algún que otro resquicio de sus más hondos pensamientos. Observar calmadamente sus dibujos, entretejiéndolos todos ellos, ha propiciado el descubrimiento de una especie de rara autobiografía inesperada, ajena probablemente a la intención del autor.

Fue determinante la decisión de estudiar sus apuntes de viaje, no agrupados por autor, sino por temas que permitieran un análisis comparado. Como el material gráfico estudiado, tras una detenida e intensa selección, era muy voluminoso resultó muy eficaz la agrupación por temáticas comunes, comprobando que las miradas de sus autores sobrevolaban por encima de ellas cuando escogían sus modelos como pretextos imprescindibles para sus personales búsquedas. No cabe duda que gran parte de los temas escogidos guardan una estrecha relación con su profesión, aunque no deban considerarse exclusivos de la arquitectura. Recordemos que de ellos han disfrutado, en mayor o menor medida, otros viajeros tales como pintores, escritores o investigadores guiados por deseos paralelos, recorriendo itinerarios similares. De inestimable ayuda han resultado sus escritos, cuando existían, ya que han aportado una valiosa información complementaria al dibujo que ha contribuido en gran medida a confirmar algunas de las consideraciones que se vislumbraban al comienzo.

En los inicios el itinerario del viaje de los arquitectos fue parecido –tal vez influido por modas, publicaciones o escuelas- sin embargo en el tiempo las trayectorias se fueron personalizando al detenerse o avanzar en cada destino y estacionar o acelerar sus estancias durante las diferentes etapas. Viajes largos, la mayor parte de ellos, así lo permitían. Algunas travesías han salpicado tan continuamente sus vidas que resulta impensable aislarlas de sus biografías.

Revisando los temas abordados y tras analizar y estudiar las distancias a las que se aproximaron a sus modelos, los soportes y técnicas variadas que emplearon al dibujar la arquitectura, la ciudad, el paisaje o la tradición, rodeados o aislados de personas en sus personales viajes, nos sentimos capaces de dejar por escrito no tanto conclusiones como algunas reflexiones y consideraciones al respecto.

Los soportes del dibujo han estado posiblemente más condicionados por las circunstancias eventuales del viaje que por las preferencias particulares de los arquitectos al dibujar. La facilidad para esbozar y el tiempo disponible inclinaba de antemano su elección. Soportes pequeños simplificaban su transporte siendo habitual que los apuntes se realizasen en pequeños cuadernos de tapas algo rígidas en las que apoyarse para dibujar. Menos frecuentes han sido los soportes de papel en hojas aisladas que necesitaban de apoyos auxiliares y que, por lo general, exigían un mayor plazo de tiempo para su realización.

En la mayoría de los casos no ha sido especialmente significativa la elección de la técnica o técnicas empleadas para la ejecución de sus dibujos, sin embargo, consideramos especialmente relevantes su empleo en dos de los autores. Nos referimos en particular a Enric Miralles y Álvaro Siza. Curiosamente ambos emplean para dibujar útiles propios de la escritura, estilográfica de brillante tinta azul el primero y bolígrafo de tinta negra el segundo, dando traslado del pensamiento al dibujo, como si dibujar y escribir formasen conjuntamente una vía única de expresión.

La distancia entre el autor y el modelo estaba subordinada al medio de transporte disponible. Amplias perspectivas requerían de emplazamientos apartados y, por tanto, retirarse a cierta distancia para dibujar. Fijémonos, por ejemplo, en los dibujos de paisajes y en particular en aquellos territorios abruptos y de complicado acceso. Estas consi-

deraciones nos llevan a pensar que la distancia con el modelo estaba en cierta medida limitada por condicionantes externos y ajenos a la voluntad del autor.

Sí formaban parte de sus decisiones, sin embargo, el lugar en concreto en el que se detenían para dibujar. Ciudades y arquitecturas formaban parte de la decisión, resultando la secuencia de ellas fruto de las rutas del recorrido. Aunque existen grandes coincidencias en la elección de ciudades y lugares, no es coincidente el tiempo dedicado a cada uno de ellos. Recordemos el largo periodo de tiempo empleado en Venecia por Ruskin, recopilando con intensidad gran cantidad de documentación que sirviera de base para sus escritos en posteriores publicaciones. O las múltiples visitas de Le Corbusier a la ciudad que acabarían cristalizando, ya en la madurez, en un relevante encargo arquitectónico de largo desarrollo en el tiempo. No tan destacados, pero igualmente reseñables, son los lugares elegidos por algunos de los autores para descansar y dibujar. Jacobsen y Aalto solían disfrutar sus vacaciones en la costa francesa el primero y en pequeñas localidades italianas el segundo. El sur de Francia se convertiría en el lugar de reposo donde se retiraría a dibujar Mackintosh. Se deduce de sus apuntes que el dibujo de viaje estaba estrechamente unido al placer y que cuando los autores se retiraban a descansar utilizaban sus pinceles y útiles de dibujo para llevar a cabo una actividad sumamente grata.

Se evidencia en los apuntes estudiados que los modelos de carácter exclusivamente arquitectónico se prodigaban con mayor frecuencia en los viajes de juventud, como complemento a la formación académica recibida que aconsejaba establecer contacto directo e *in situ* con la arquitectura. A medida que el autor va recorriendo otras etapas de su vida los intereses arquitectónicos se amplían y complementan con la naturaleza que, en algunos autores acaba por convertirse en su único modelo. Prueba de ello la podemos encontrar en los dibujos de Alvar Aalto o en la etapa última de la vida de Mackintosh. Diferente de todos ellos es la consecuencia del emplazamiento elegido por Kahn que le transformará en el arquitecto que llegó a ser y que marcó el comienzo de la madurez profesional.

Los dibujos de paisajes revelan añoranzas de infancia y juventud en Ruskin, Viollet-le-Duc, Le Corbusier o Miralles, que una y otra vez dibujan naturalezas en sus pensamientos guardadas. Algo diferente es la relación mantenida con el paisaje por Aalto, reflejo más del deseo o carencia de un tipo de paisaje que de la añoranza del recordado.

Los viajes de peregrinación en busca de lo vernáculo y de la tradición arrojan dibujos que expresan el deseo necesario de acudir al origen, al inicio, a la cuna de la civilización, de manera tal que permita un conocimiento directo sin aderezos, difícil no obstante, ya que la difusión del conocimiento en el siglo XX al que pertenecen los autores estudiados les preparaba inevitablemente para dicho encuentro. Aun así, es revelador el viaje de Miralles a la India, o siendo más precisos a la India de Le Corbusier e incluso más aún a Le Corbusier, dejándonos unos apuntes tan personales que se apartan por completo de todos los demás. Su abstracción y síntesis alcanza cotas difíciles de encontrar en otros autores.

El último de los temas elegidos, el retrato, no es del todo un apunte de viaje, sin embargo al inicio de este trabajo se consideró que la relación que guardaba tanto con el viaje como con el propio autor podría arrojar luz en el desarrollo de la investigación. Mereció la pena el riesgo de su incorporación: los dibujos estudiados han sido capaces de mucho más que eso, han desvelado el carácter de la relación de los autores con sus semejantes, aportando información muy diferente a la contenida en los apuntes de los temas anteriormente tratados. Los pliegues emergieron con fuerza en las caras de Kahn, las mujeres de Le Corbusier, los amigos y conocidos de Siza o en los alegres personajes de Jacobsen, mostrando la faceta humana de todos ellos.

Explorar estos apuntes de viaje ha permitido acercarnos un poco más a ellos, sus autores, de un modo íntimo y personal, desvelando durante nuestro camino sus propios descubrimientos.

Güñes, verano de 2015

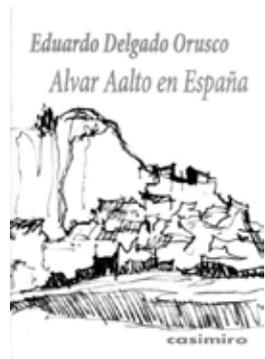
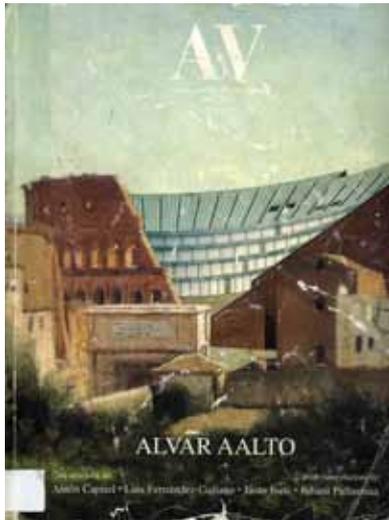
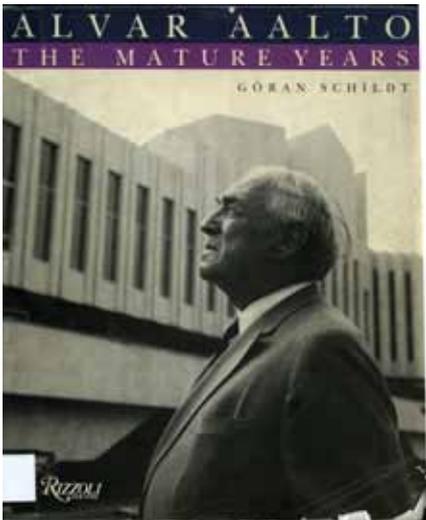
BIBLIOGRAFÍA

Se ha procedido a agrupar la bibliografía en tres apartados diferentes, según se describen a continuación. El primero está formado por las publicaciones de cada uno de los diez autores cuyos dibujos han sido estudiados. Comprende tanto las publicaciones y catálogos de sus dibujos, como escritos de los propios autores o específicos de otros autores sobre sus dibujos de viaje. Se ha ordenado por autores de dibujo.

El segundo grupo corresponde a la bibliografía específica del tema del dibujo de viaje y comprende aquéllas publicaciones escritas sobre el tema, cuyo contenido versa sobre la obra de múltiples autores de dibujos de viaje.

El último apartado comprende todas las publicaciones que fueron consultados en los comienzos de este estudio y que dieron lugar al desarrollo del trabajo posterior, constituyendo la base inicial.

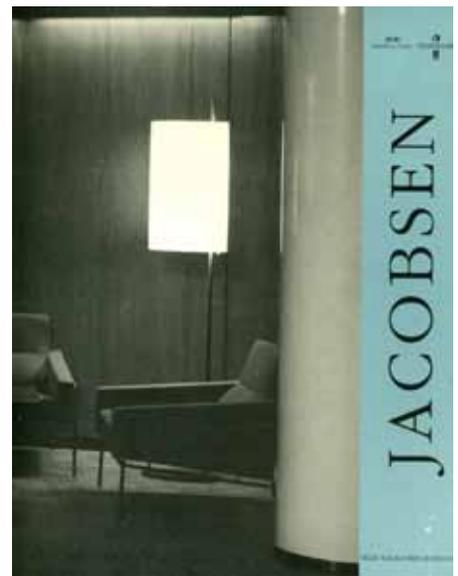
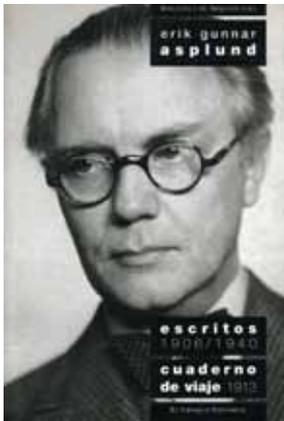
Se ha considerado que el orden establecido podría ayudar a los interesados en el tema del dibujo de viaje que decidan acometer nuevas vías de estudio.



BIBLIOGRAFÍA POR AUTORES

ALVAR AALTO

- AALTO, Alvar. 1978, *Sketches*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London.
- AALTO, Alvar. 1989, *Alvar Aalto: de l'œuvre aux écrits [Catálogo de la exposición celebrada en el Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou en París de octubre de 1988 a enero de 1989]*, Centre Georges Pompidou, París.
- AALTO, Alvar y SCHILDT, Göran. 2000, *Alvar Aalto, de palabra y por escrito*, El Croquis, Madrid.
- CAPITEL, Antón. 1999, *Alvar Aalto: proyecto y método*, Akal, Madrid.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo. 2013, *Alvar Aalto en España*, Casimiro, Madrid.
- IGLESIAS, Helena. 1998, "Dibujar el rigor a sentimiento: los dibujos de Alvar Aalto", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, Madrid, n. 315, pp. 20-27.
- LABORDA YNEVA, José. 1998, "La España de Alvar Aalto", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, Madrid, n. 315, pp. 30-33.
- SCHILDT, Göran. 1991, "The Travels of Alvar Aalto. Notebook sketches", *Lotus International*, New York, n. 68, pp. 35-47.
- SCHILDT, Göran. 1989, *The Mature Years*, Rizzoli, New York.
- VV.AA. 1981, *Alvar Aalto 1898-1976*, 3ª Ed., Museum of Finnish Architecture, Helsinki.

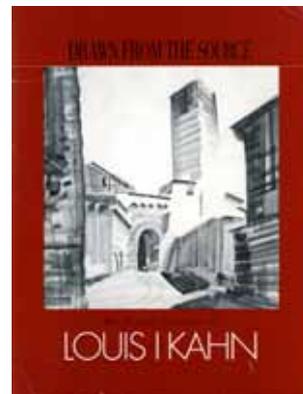
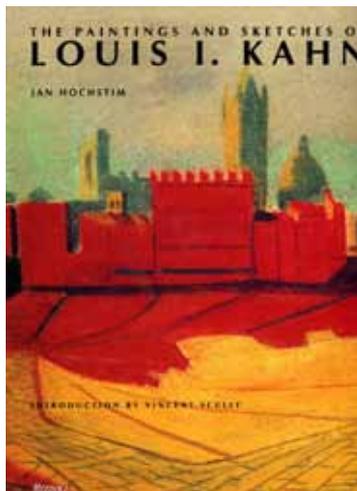
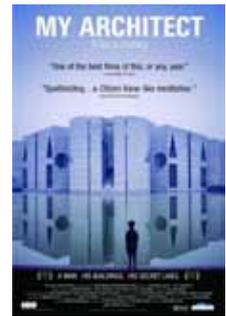
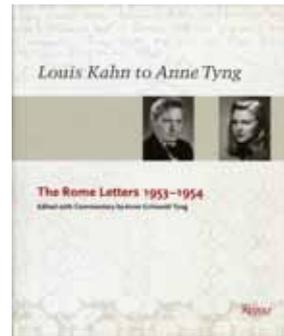
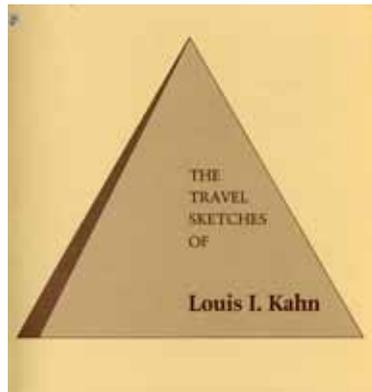


ERIK GUNNAR ASPLUND

- ASPLUND, Erik Gunnar. 2002, "Cuaderno de viaje 1913" en *Erik Gunnar Asplund [Colección Biblioteca de Arquitectura num.10]*, Luís MORENO MANSILLA, Edn, El Croquis, El Escorial, pp. 271-383.
- ASPLUND, Erik Gunnar. 2002, "Escritos 1906/1940" en *Erik Gunnar Asplund [Colección Biblioteca de Arquitectura num.10]*, José Manuel LÓPEZ PELÁEZ, Edn, El Croquis, El Escorial, pp. 7-243.
- LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. 2002, *La arquitectura de Gunnar Asplund [Colección Arquítesis num. 11]*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.
- MORENO MANSILLA, Luís. 2002, *Apuntes de viaje al interior del tiempo [Colección Arquítesis 10]* Caja de Arquitectos, Barcelona.
- Capítulo I. "Dos vistas de Siena y un paseo por la mirada" pp. 17-31
 - Capítulo V. "Ruinas y personajes. La segunda naturaleza" pp. 77-95
 - Capítulo VIII. El alumno distinguido de Fausto. El lenguaje mudo pp. 133-158
 - Capítulo XI. "La conciencia intelectual de la materia. Otra mañana en Villa Adriana" pp. 197-213
- MORENO MANSILLA, Luís. 2000, "El sur de los arquitectos nórdicos. Dos vistas de Siena, y un paseo por la mirada", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, vol. 322, pp. 79-106.
- ORTELLI, Luca. 1991, "Heading South: Asplund's Impressions", *Lotus International*, New York, n. 68, pp. 23-34.
- SAN ANTONIO GÓMEZ, José Carlos de. 2010. "El viaje de Alvar Aalto a España en 1951: luces y sombras" [*Actas del Congreso Internacional Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*], Pamplona, España. pp. 363-370
- WINTER, Karim. 1987, "Viaje a Italia" en *Erik Gunnar Asplund* Centro de Publicaciones. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, pp. 15-21.

ARNE JACOBSEN

- ORTEGA SANZ, Yolanda. 2014, "Arne Jacobsen: orden y naturaleza a través del dibujo de viaje" en *El dibujo de viaje de los arquitectos [Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica]*, ed. Servicio de Publicaciones UPLGC, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 575-582.
- RUBINO, Luciano. 1980, *Arne Jacobsen: opera completa 1909/1971*, Kappa, Roma.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. 2002, *Arne Jacobsen: dibujos, 1958-1965 [Colección Arquítesis num. 10]*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.
- VALLESPÍN MUNIESA, Aurelio, CABODEVILLA ARTIEDA, Ignacio y LAREDO TORRES, Taciana. 2014, "Louis I.Kahn y Arne Jacobsen a través de sus cuadernos de viaje" en *El dibujo de viaje de los arquitectos [Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica]*, ed. Servicio de Publicaciones UPLGC, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 675-681.
- VV.AA. 1981, *Jacobsen*, Ed. Félix SOLAGUREN-BEASCOA, UPC Centre d'Estudis de Disseny E.T.S. Arquitectura de Barcelona.



MICHAEL GRAVES

AMBROZIAK, Briam. Michael. 2005, *Michael Graves: Images of a Grand Tour*, Princeton Architectural Press, New York.

GRAVES, Michael. 2005, "Foreword" en *Michael Graves: Images of a Grand Tour*, Princeton Architectural Press, New York, p. IX.

LOUIS I. KAHN

AMADO LORENZO, Antonio. 2011, "El interior de Ronchamp en un dibujo de Louis I. Kahn", *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, Valencia, no. 17, pp. 80-89.

BROWNLEE, David B. y LONG, David G. de. 1997, *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, Castellana Edn, Gustavo Gili, Barcelona.

HOCHSTIM, Jan. 1991, *The paintings and sketches of Louis I. Kahn* Rizzoli International Publications, Inc., New York.

JOHNSON, Eugene J. y LEWIS, Michael J. 1996, *Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis I. Kahn*. [Catálogo de la exposición celebrada en el Williams College Museum of Art, Massachusetts, del 6 de abril al 9 de junio de 1996], Ed. Williams College Museum of Art Ed., 1ª edición, MIT Press, Massachusetts.

JUÁREZ, Antonio. 2006, *El Universo imaginario de Louis I. Kahn*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.

KAHN, Louis I. 2003, *Escritos, conferencias y entrevistas*, Ed. Alessandra LATOUR, El Croquis Editorial, El Escorial.

- [1972] "I Love Beginnings" / "Me encantan los comienzos" pp. 297-305

- [1971] "Not for the Fainthearted" / "No para pusilánimes" pp. 268-273

- [1959] "New Frontiers in Architecture: CLAM in Otterlo 1959" / "Las nuevas fronteras de la arquitectura: C.I.A.M. de Otterlo, 1959" pp. 91-110

- [1931] "The Value and Aim in Sketching" / "El valor y el propósito del dibujo" pp. 15-17

KAHN, Louis I. 2002, *Conversaciones con estudiantes*, Gustavo Gili, Barcelona.

KAHN, Louis I. 1984, *Forma y diseño*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

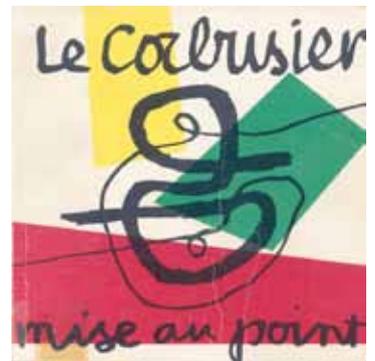
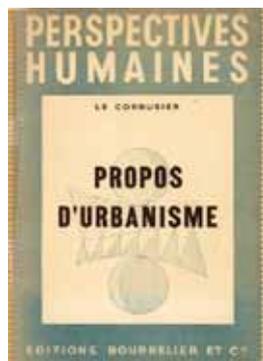
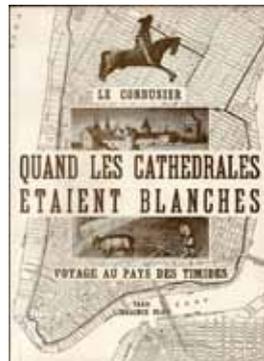
KAHN, Louis I. 1983, "4 Sketches", *A+U Architecture and Urbanism*, vol. 11 Louis I. Kahn: conception and meaning, pp. 27-32.

KAHN, Louis I. 1973, *The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn*, Ed. Richard Saul WURMAN y FELDMAN Eugene, MIT Press, Cambridge.

KAHN, Nathaniel. 2003, *Louis I. Kahn: Mi arquitecto*, Fundación Caja de Arquitectos. Colección arquía/documental 3ª edición, EE UU.

LABORDA YNEVA, José. 1998, "La España de Alvar Aalto", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, Madrid, n. 315, pp. 30-33.

LARAN, Jean. 1965, *La Cathédrale d'Albi*, Ed. Henri LAURENS, Petites Monographies des Grandes Édifices de la France, Paris.



MONTES SERRANO, Carlos. 2005, "Louis Kahn en la Costa de Amalfi (1929)", *RA: revista de arquitectura*, Navarra, n. 7, pp. 19-30.

MOREL, Pierre. 1939, *Carcassonne: La Cité*, Ed. B. ARTHAUD, Grenoble.

MORENO MANSILLA, Luís. 2002, *Apuntes de viaje al interior del tiempo [Colección Arquíthesis 10]* Caja de Arquitectos, Barcelona.

- Capítulo I. "Dos vistas de Siena y un paseo por la mirada" pp. 17-31

- Capítulo V. "Ruinas y personajes. La segunda naturaleza" pp. 77-95

MORENO MANSILLA, Luís. 2000, "El sur de los arquitectos nórdicos. Dos vistas de Siena, y un paseo por la mirada", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, vol. 322, pp. 79-106.

MORSHED, Adnan Zillur. 1995, *Dialectics of vision: the voyages of Louis I. Kahn, 1950-59*, Massachusetts Institute of Technology. Department of Architecture.

NORBERG-SCHULZ, Christian. 1981, *Louis I. Kahn, idea e imagen* Xarait, Madrid.

SCULLY, Vincent. 1991, "Marvelous Fountainsheads. Louis I. Kahn Travel Drawings", *Lotus International*, New York, n. 68, pp. 48-63.

TYNG, Anne Griswold. 1997, *Louis Kahn to Anne Tyng: The Rome Letters 1953-1954*, Ed. Anne Griswold TYNG, Rizzoli, New York.

VV.AA. 1978, *The Travel Sketches of Louis I. Kahn [Catálogo de la exposición celebrada en la Pennsylvania Academy of the Fine Arts del 10 de febrero al 26 de marzo de 1978]* Museum Press, Washington.

LE CORBUSIER

ÁBALOS, Iñaki. 2009, "Le Corbusier, naturaleza y paisaje" en *Doblando el Ángulo Recto*, Ed. Juan CALATRAVA, Círculo de Bellas Artes, Madrid, pp. 67-93.

BENTON, Tim. 2012, *LC FOTO: Le Corbusier Secret Photographer*, Lars Müller Publishers, Zürich.

BIRKSTED, J.K. 2009, "Cap. 1: Intuitive flashes of Unexpected Insight. Nota 143" en *Le Corbusier and the occult* MIT Press Book, Cambridge, pp. 344-345.

CALATRAVA, Juan. 2015, "Una visión del mundo. Le Corbusier: the Art of Postcards", *Arquitectura Viva*, Madrid, n. 170, pp. 48-58.

CALATRAVA, Juan. 2014, "Prólogo" en *Pensar la Arquitectura "Mise au point" de Le Corbusier* ABADA Editores, Madrid, pp. 9-18.

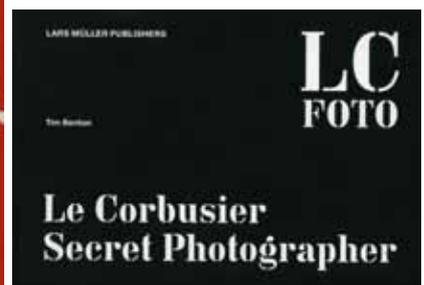
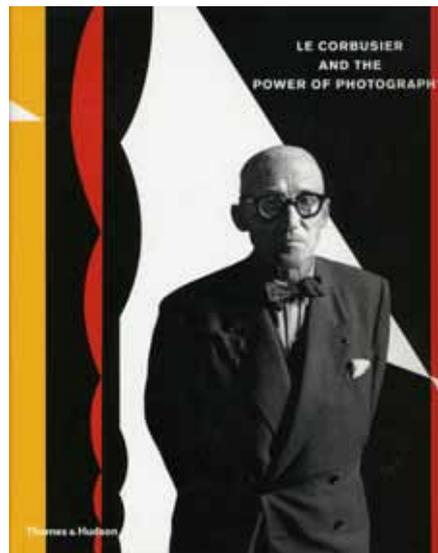
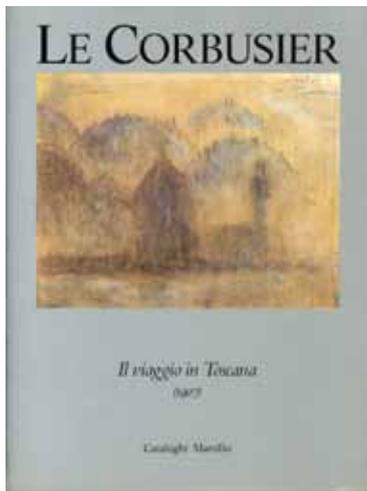
CASCIATO, Maristella. 2010, "Cuatro europeos en Chandigarh: LC+Pierre Jeanneret, Jane Drew & Maxell Fry", *RA: revista de arquitectura*, Navarra, n. 12, pp. 17-24.

COHEN, Jean-Louis. 2015, *AV: Le Corbusier, An Atlas of Landscapes*, vol. 176.

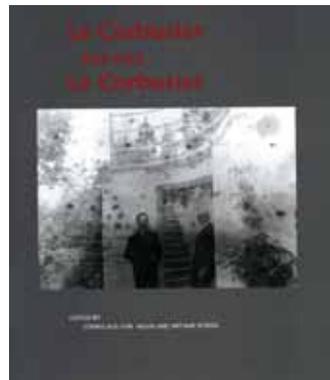
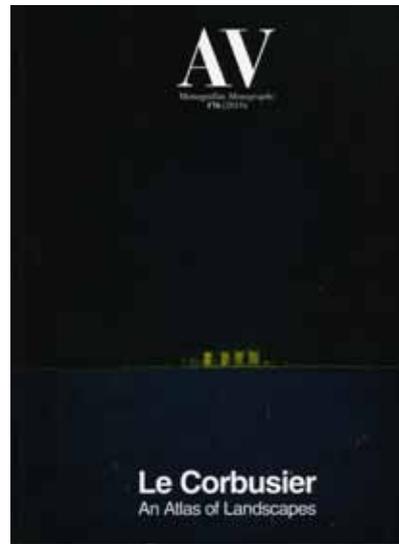
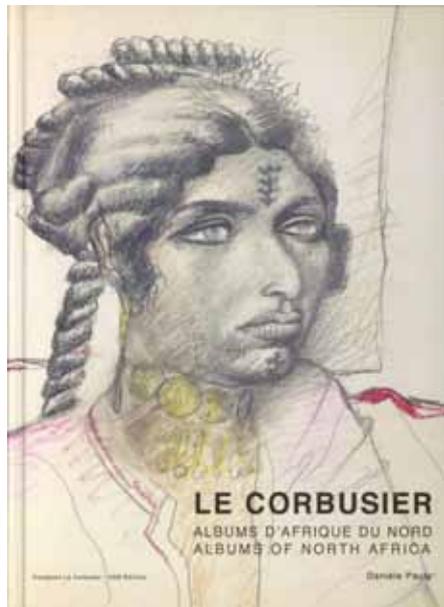
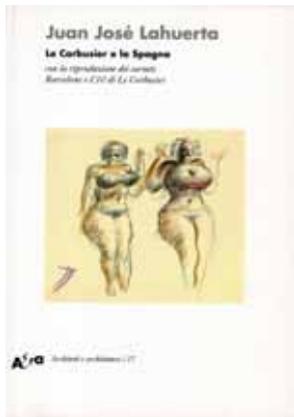
- "En defensa del paisaje" pp. 4-19

- "Roma: una lección de paisaje urbano" pp. 28-35

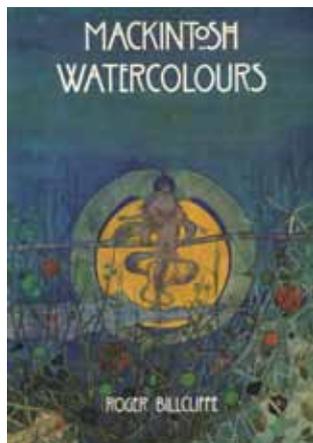
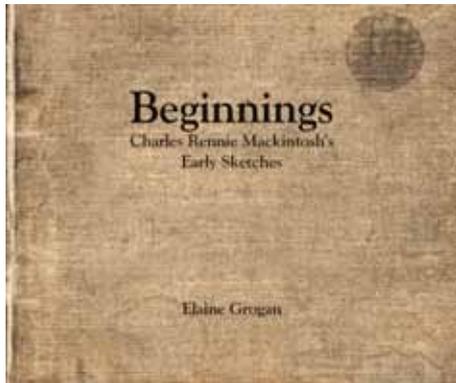
COHEN, Jean-Louis. 2013, *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes [Catálogo de la exposición celebrada en The Museum of Modern Art, New York]*, Thames & Hudson, Londres.



- COHEN, Jean-Louis. 2005 *Le Corbusier: La planète comme chantier* Editions ZOE, París.
- "Yvonne Gallis" p. 64
 - "Coup de coeur pure Josephine Baker" p. 96
 - "Une petite maman" p. 182
- COLOMINA, Beatriz. 2011, "Hacia un arquitecto global" en *Los viajes de los Arquitectos/ Architects Journeys*, eds. Craig BUCKLEY y Pollyanna RHEE, T6) Ediciones, Navarra, pp. 20-49.
- DAZA CAICEDO, Ricardo. 2015, *Tras el Viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret-Le Corbusier [Colección arquia/tesis num.39]* Edn, Fundación Caja de Arquitectos, Madrid.
- GOBBI, Grazia y SICA, Pablo. 1987, "Charles-Édouard Jeanneret a Firenze nel 1907: assenze e presenze" en *Il viaggio in Toscana 1907*, Ed. Cataloghi MARSILIO, Venezia, pp. 27-50.
- GRESLERI, Giuliano. 1991, "From Diary to Project: Le Corbusier's Carnets 1-6", *Lotus International*, New York, n. 68, pp. 6-21.
- GRESLERI, Giuliano. [1994] 2002, "The German Carnets: 'triomphe de l'ordre' and 'heureuse évolution'" en *Les voyages d'Allemagne: Carnets* Electa, Milano, pp. 9-25.
- GRESLERI, Giuliano. [1987] 2002, "The Rediscovery Carnets" en *Voyage d'Orient: Carnets* Electa, Milano, pp. 8-25.
- HERNÁNDEZ DE LEÓN, Juan Miguel. 2009, "La sombra de la mano abierta" en *Doblando el Ángulo Recto*, Ed. Juan CALATRAVA, Círculo de Bellas Artes, Madrid, pp. 178-199.
- HIDALGO HERMOSILLA, Germán. 2010, "Arte gótico y paisaje sublime: el viaje de Charles-Édouard Jeanneret a la Toscana en 1907", *Revista Progreso, Proyecto, Arquitectura*, vol. N3 Viajes y Traslaciones, pp. 48-61.
- JEANNERET, Charles-Édouard. 1984, *El viaje de Oriente*, Colección de Arquitectura 16 Edn, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia.
- LAHUERTA, Juan José. 2015, "España: viajar para ver lo previsto", *AV: Le Corbusier, An Atlas of Landscapes*, vol. 176, pp. 36-43.
- LAHUERTA, Juan José. 2006, *Le Corbusier e la Spagna* Electa, Milán.
- LE CORBUSIER [1966]2014, "Mise au point", Edición *facsimile*, ABADA Editores, Madrid.
- LE CORBUSIER 2012, *Le Corbusier and the power of photography*, Thames and Hudson, London.
- LE CORBUSIER 2011, *Voyage d'Orient 1910-1911*, Éditions de La Villette, París.
- LE CORBUSIER 2002, *Voyage d'Orient: Carnets*, English edition, Mondadori Electa, Milano.
- LE CORBUSIER 2002, *Les voyages d'Allemagne: Carnets*, English edition, Mondadori Electa, Milano.
- LE CORBUSIER 1999, *Cuando las catedrales eran blancas*, Apóstrofe, Barcelona.



- LE CORBUSIER 1987, *Il viaggio in Toscana 1907*, Cataloghi MARSILIO, Venezia.
- LE CORBUSIER 1978, *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Barcelona.
- LE CORBUSIER 1960, *L'Atelier de la recherche patiente* FLC/ADAGP.
- LE CORBUSIER 1953, en *Le Corbusier. Œuvre complète 1946-1952 Vol. 5, 1965-1969 Vol. 8* Ed. W. BOESIGER, Les Editions d'Architecture, Zurich.
- "Chandigarh: La Naissance de la nouvelle capitale du Punjab (Indes) 1951-54". Vol. 5 pp. 112-165
 - "Le nouvel hôpital de Venise (project 1964/65)". Vol. 8 pp. 132-141
 - "La ville de Chandigarh". Vol. 8 pp. 44-158
- MONTES SERRANO, Carlos y EGAÑA CASARIEGO, Francisco. 2014, "Viajes por el Scriptorium: el dibujo de viaje imaginario de los arquitectos" en *El dibujo de viaje de los arquitectos [Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica]*, Ed. Servicio de Publicaciones ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 701-711.
- MONTES SERRANO, Carlos. 2011, "En el centenario del Viaje a Oriente: fotografías, cartas y dibujos", *RA: revista de arquitectura*, Navarra, n. 13, pp. 3-12.
- MOOS, Stanislaus von. 2015, "El lago Lemán y los Alpes: marcos panorámicos", *AV: Le Corbusier, An Atlas of Landscapes*, vol. 176, pp. 20-27.
- MOOS, Stanislaus von. 2011, "Voyages en zigzag" en *Voyage d'Orient 1910-1911* Éditions de La Villette, París, pp. 104-129.
- O'BYRNE OROZCO, María Cecilia. 2007, *El Proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*, Universidad Politécnica de Cataluña. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- PAPAPETROS, Spyros. 2011, "Le Corbusier y Freud en la Acrópolis: notas sobre un itinerario paralelo" en *Los viajes de los Arquitectos/Architect's Journeys*, Eds. Craig BUCKLEY y Pollyanna RHEE, T6 Ediciones, Navarra, pp. 136-170.
- RUSKIN, John. 1881, *Mornings in Florence*, Hurst & Company, New York.
- SARMIENTO OCAMPO, Jaime Alberto. 1998, "La puerta de Ronchamp", *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, Barcelona, n. 1, pp. 89-103.
- SHAH, Mahnaz. 2013, "History of the Project: Inception of the Project" en *Le Corbusier's Venice Hospital Project* ASHGATE, Surrey, England, pp. 10-24.
- TAINÉ, Hyppolite. 1876, *Voyage en Italie*, ed. Librairie Hachette et Cie., 3ª edn, París.
- TALAMONA, Marida y otros. 2010, *L'Italie de Le Corbusier*, Fondation Le Corbusier, París.
- TORRES, Jorge. 2014, *Pensar la Arquitectura: "Mise au point" de Le Corbusier*, Edición facsimile, ABADA Editores, Madrid.
- WIGLEY, Mark. 2011, "El mito de lo local" en *Los viajes de los Arquitectos/Architect's Journeys*, Eds. Craig BUCKLEY y Pollyanna RHEE, T6 Ediciones, Navarra, pp. 208-252.



Dibujos de Enric Miralles y Eusebio Sanguinetti en la India, 1992

1. De febrero de 1992 viajó a la India un grupo de amigos, formado por Miquel Miralles, Enric Miralles y Gemma Sanguinetti, Eusebio Sanguinetti, Jesús Merino, Tomás y Valde Olaso, Carlos Sotomayor y Javier L'loren.

En el centro del viaje estaba la visita a la arquitectura de Le Corbusier en Chandigarh y Haridwar, y a la obra de Louis Kahn.

Enric Miralles tuvo con su antropología de forma así como estudios de urbanismo de la zona de Chandigarh, de 1980 a 1985, producidos por la Obra Social de la UIC, que eran los habitualmente usados por él en aquel tiempo.

Eusebio Sanguinetti, a través de su viaje y hasta hacerle saber las costuras, un momento de la obra de Le Corbusier de 1930 a 1940.

De muchas ocasiones Enric y Eusebio dibujaban el mismo motivo, una parte a otro. Enric, además, formaba dibujos, que luego utilizó como piezas de sus instalaciones permanentes.

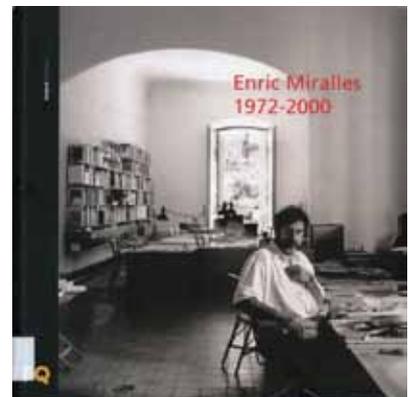
Algunos de estos dibujos son los que se muestran en este cuaderno, y acompañan la exposición organizada por la Fundación Obra Social de la UIC en la India.

La visita de Enric Miralles y Eusebio Sanguinetti al centro de la arquitectura de Le Corbusier, a nada más más optimista que actual? la mayoría de la arquitectura de un momento por momentos en arquitectura han dibujado como los que nos han regido antes en su obra profesional.

Es posible que dos hechos de la historia — el dibujo de la arquitectura de Le Corbusier, desde su colaboración a la obra de otros arquitectos. Los valores de su obra son los que nos han regido antes en su obra profesional. Enric Miralles, además, un manual para enseñar a pensar a los otros arquitectos. Chandigarh es una ciudad para la gente, un lugar, pero puede serlo también, pasando por el desarrollo de Chandigarh, como lo es en su obra futura desde el momento de su primer viaje hasta su arquitectura con nosotros por las generaciones futuras.

2. "¿Cómo se ven en los barrios, como el barrio? Este sistema del urbanista francés Pierre Chaux (ver puede aplicarse a Le Corbusier).

Chaux sugiere que en el centro urbano de la Europa clásica, allí donde está el trabajo y el poder económico, allí donde todo el mundo se lo vea. — París, Amsterdam, Londres — en los siglos XIX y XX, — no hay otro al tiempo



CHARLES RENNIE MACKINTOSH

BILLCLIFFE, Roger. 1978, *Mackintosh Watercolours* John Murray, Londres.

GROGAN, Elaine. 2002, *Beginnings: Charles Rennie Mackintosh's: Early sketches*, National Library of Ireland, Oxford.

ENRIC MIRALLES

BIGAS VIDAL, Montserrat. 2006, *Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico*, Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona.

CORTÉS BUENO, Gustavo. 2000, *Enric Miralles: Aprendizajes del arquitecto*, [Colección *arquía/documental*] Fundación Caja de Arquitectos. 15ª edn, Francia/España.

KRUSTRUP, Mogens. 1991, *Porte email*, Arkitektens Forlag, Michigan.

LAHUERTA, Juan José. 1999, *Enric Miralles. Obra completa* Electa, Milán.

MIRALLES MOYA, Enric. 1999, *Entrevista Miralles Tagliabue: Arquitecturas del tiempo*, GG, Barcelona.

MIRALLES MOYA, Enric. 1996, *Enric Miralles. Obra completa* Electa, Milán.

- "Introducción" p. 7
- "Ruinas romanas: Robert Adam" pp. 58-59
- "Viajeros entusiastas" pp. 90-93

MIRALLES MOYA, Enric. 1995, "Un retrato de Giacometti", *El croquis Enric Miralles 1995*, El croquis vol. 72(II), pp. 128-132.

MIRALLES MOYA, Enric. 1987, *Cosas vistas a izquierda y derecha (Sin gafas)*, ETSAB. Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona.

MIRALLES MOYA, Enric y TORRES, Elías. 2011, *Dibujos de Enric Miralles y Elías Torres en la India.1992*, Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques-Massilia, Barcelona.

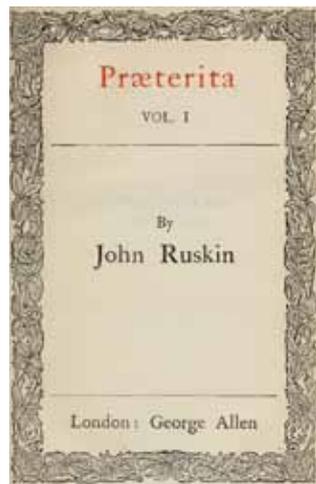
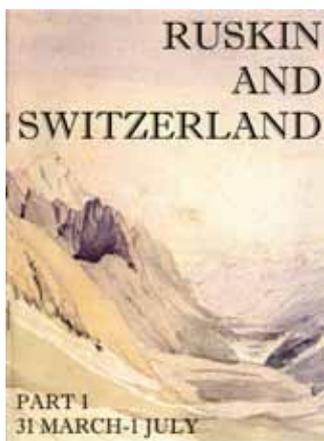
MONEO, Rafael. 2009, "Cosas vistas de izquierda a derecha (sin gafas): Un comentario a la tesis doctoral de Enric Miralles Moya, 1987", *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, Barcelona, n. 17, pp. 115-128.

QUETGLAS, Josep. 2011, "Dibujos de Enric Miralles y Elías Torres en la India.1992" en *Dibujos de Enric Miralles y Elías Torres en la India.1992* Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques- Massilia, Barcelona, pp. 1 y 44.

QUETGLAS, Josep. 1991, "No te hagas ilusiones", *El Croquis Miralles/Pinós 1988-1991*, El Croquis vol. 49/50, pp. 28-33.

ROVIRA, Josep María, GRANELL, Enric y MONEO, Rafael. 2011, Ed. Josep María ROVIRA, *Enric Miralles, 1972- 2000 [Colección *arquía/temas num.33*]* Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.

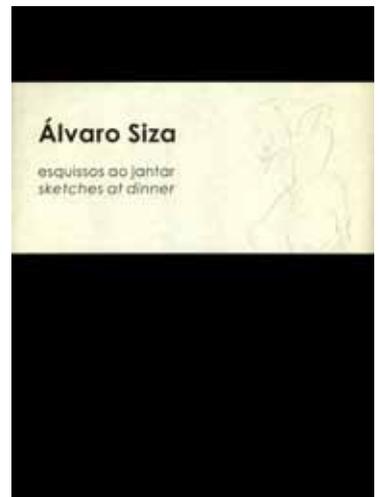
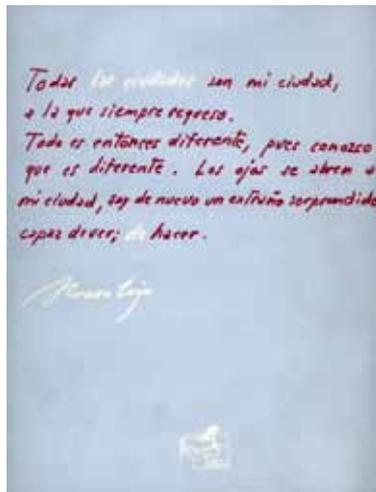
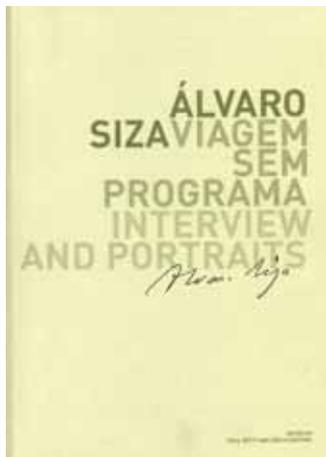
SARMIENTO OCAMPO, Jaime Alberto. 1998, "La puerta de Ronchamp", *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, Barcelona, n. 1, pp. 89-103.



- TORRES, Elías y TAGLIABUE, Benedetta. 2009, *Mesa redonda sobre Le Corbusier en la India*, celebrada el 6 de junio en la Escuela de Arquitectura de la Salle en Barcelona.
- TUSQUETS, Óscar. 2000, *Un arquitecto con más pasado que futuro*, EL PAÍS 4 de julio de 2000, Madrid.
- ZABALBEASCOA, Anaxu. 2000, *El arquitecto Enric Miralles muere a los 45 años*, EL PAÍS 4 de julio de 2000, Madrid.
- ZABALBEASCOA, Anaxu. 1999, *Entrevista Miralles Tagliabue: Arquitecturas del tiempo*, GG, Barcelona.
- ZAERA, Alejandro. 1995, "Una conversación con Enric Miralles", *El croquis Enric Miralles 1995*, vol. 72(II), pp. 6-21.

JOHN RUSKIN

- COSTA GUIX, Xavier. 2000, "Las piedras de Venecia, el libro" en *Ruskin. Las Piedras de Venecia*, Ed. X. COSTA GUIX, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Valencia, pp. XXIX-XXXIII.
- JARAUTA, Francisco. 2000, "Ruskin. El aura de Venecia" en *Ruskin. Las Piedras de Venecia*, Ed. X. COSTA GUIX, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Valencia, pp. XI-XXI.
- RUSKIN, John. 2000, *Las Piedras de Venecia*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Valencia.
- RUSKIN, John. 2000, *Las Siete lámparas de la Arquitectura*, 4ª edn, Alta Fulla, Barcelona.
- RUSKIN, John. 1989, *Las Siete lámparas de la Arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia.
- RUSKIN, J. 1881, *Mornings in Florence*, Hurst & Company, New York.
- RUSKIN, John. 1878, *Notes by Mr Ruskin on his Collection of drawings by the late J.M.W. Turner*, The Fine Art Society, London.
- RUSKIN, John. 1907, *Praeterita*, George Allen, London. <http://www.archive.org/details/praeiterita01rusk>
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. 1989, "John Ruskin. Siete palabras sobre la Arquitectura" en *Ruskin. Las Siete lámparas de la Arquitectura*, Ed. X. COSTA GUIX, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, pp. 17-21.
- WILDMAN, Stephen. 2001, *Ruskin and Switzerland Part 1*, New paperback Edn, Lancaster.
- WILDMAN, Stephen. 2001, *Ruskin and Switzerland Part 2*, New paperback Edn, Lancaster.



ÁLVARO SIZA

- ALAMEDA, Sol. 2002, *Álvaro Siza, el alma de la casa*, EPS 1 de diciembre de 2002, Madrid.
- ALBA DORADO, María Isabel. 2013, “Manos que piensan. Reflexiones acerca del proceso creativo del proyecto de arquitectura”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 22, Valencia, pp. 196-203.
- FLECK, Brigitte. 2004, “Biografía en Matosinhos” en *Álvaro Siza* AKAI Arquitectura, Madrid, pp. 21-30.
- FRANCO TABOADA, José Antonio. 2014, “El dibujo del viaje real: una aventura imperecedera” en *El dibujo de viaje de los arquitectos [Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica]*, Ed. Servicio de Publicaciones ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 17-31.
- GRANERO MARTÍN, Francisco. 2012, “Conversando con Álvaro Siza: el dibujo como liberación del espíritu”, *Revista EGA*, vol. 20, Valencia, pp. 56-64.
- GREGOTTI, Vittorio. 2003, “El otro” en *Álvaro Siza: Imaginar la evidencia* ABADA, Madrid, pp. 5-8.
- HERNÁNDEZ DE LEÓN, Juan Miguel. 2003, *La tranquila madurez de Álvaro Siza*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid COAM vol. 334, Madrid, pp. 20-25.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. 2012, “Danza de ángeles” en *La palabra y el dibujo* Ricardo Sánchez Lampreave, [s.l.], pp. 9-24.
- MELIÁN GARCÍA, Ángel. 2014, “El dibujo de viajes de Álvaro Siza: la instauración de la mirada” en *El dibujo de viaje de los arquitectos [Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica]*, Ed. Servicio de Publicaciones ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 491-498.
- MONTES SERRANO, Carlos y EGAÑA CASARIEGO, Francisco. 2014, “Viajes por el Scriptorium: el dibujo de viaje imaginario de los arquitectos” en *El dibujo de viaje de los arquitectos [Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica]*, ed. Servicio de Publicaciones ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 701-711.
- MORENO MANSILLA, Luís. 2002, *Apuntes de viaje al interior del tiempo [Colección Arquíthesis 10]* Caja de Arquitectos, Barcelona.
- Prólogo pp. 9-16
 - Capítulo X. “El ademán geológico” pp. 181-195
 - Capítulo XI. “La conciencia intelectual de la materia. Otra mañana en Villa Adriana” pp. 197-215
- MURO, Carles. 1992, *Notas sobre algunos dibujos de Álvaro Siza*, 13ª Edn, CIRCO M.R.T., Madrid.
- PEREIRA TEIXEIRA DA CUNHA, Nuno Higinio. 2007, *Los dibujos de Álvaro Siza: anotaciones al margen*, Universidad Complutense de Madrid.
- RAYON, Jean Paul. 1991, “Sketching: Álvaro Siza’s Notes”, *Lotus International*, New York, no. 68, pp. 82.
- SIZA, Álvaro. 2012, *Álvaro Siza: viagem sem programa*, Red Publishing, Bolonia.



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Estética IV



LOS DIBUJOS DE ÁLVARO SIZA: ANOTACIONES AL
MARGEN

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Jose Miguel Perera Sánchez de Castejón

Bajo la dirección del doctor:
Julán Santos Guzmán

Madrid, 2007

ISBN 978-84-469-3111-4

SIZA, Álvaro. 2012, "Entrevista" en *Álvaro Siza: viagem sem programa*, Eds. Raul BETTI y Greta RUFFINO, Red Publishing, Bolonia, 12.14".

SIZA, Álvaro. 2014, *Álvaro Siza: textos*, Ed. Carlos CAMPOS MORAIS, Abada, Madrid.

- [2003] "La mayor parte de mis proyectos" pp. 314-315
- [2001] "Dibujos- Exposición Japón" pp. 288-289
- [2007] "Sólo las personas está alegres o tristes" pp. 391-395
- [2006] "Viaje a Marruecos" p. 379
- [2004] "Nápoles" pp. 324-327
- [1997] "Nota autobiográfica" pp. 196-197
- [1994] "Regreso a Oporto" pp. 149-150
- [1994] "El dibujo como memoria" pp. 147-148
- [1992] "El paso del tiempo" pp. 115-116
- [1989] "Otros arquitectos: Gregotti" pp. 71
- [1988] "Dibujos de viaje" pp. 58-59
- [1987] "La importancia de dibujar" pp. 43-44

SIZA, Álvaro. 2003, *Álvaro Siza: Imaginar la evidencia* ABADA, Madrid.

- "Una casa" pp. 35-44
- "Repetir nunca es repetir" p. 13

SIZA, Álvaro. 2001, "Dibujos de viaje" en *Las ciudades de Álvaro Siza*, Eds. Carlos CASTANHEIRA y Chiara PORCU, Talis, Madrid.

SIZA, Álvaro y ALVES COSTA, Alexandre. 1990, *Álvaro Siza: arquitectura [Álbum de la exposición celebrada en la Galería de Exposiciones del MOPU de octubre a diciembre de 1990]*, Centro de Publicaciones MOPU, Madrid.

SIZA, Álvaro y CRUZ, Valdemar. 2005, *Álvaro Siza: Conversaciones con Valdemar Cruz*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

- "Bonjour tristesse" pp. 51-60
- "Confesionario" pp. 20-50
- "Prohibido prohibir" pp. 61-80

SIZA, Álvaro y otros. 2006, *Esquissos ao Jantar*, CASADARQUITECTURA.

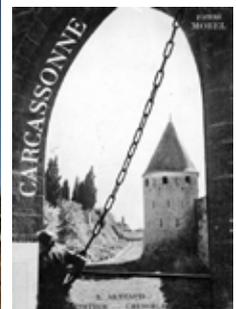
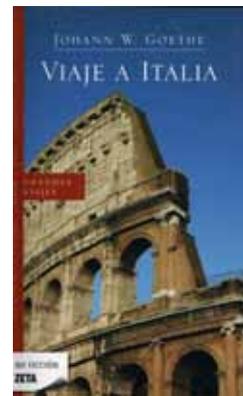
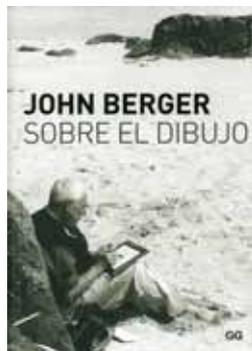
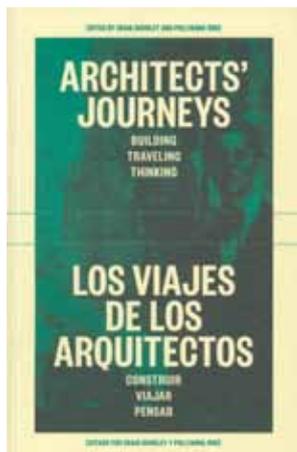
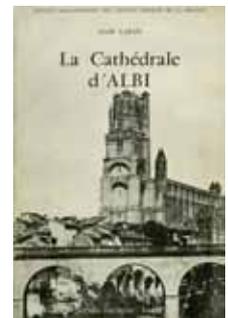
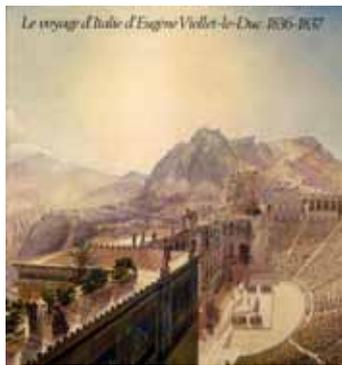
TÁVORA, Fernando. 1991, "Sketching: Álvaro Siza's Notes", *Lotus International*, New York, n. 68, pp. 72-87.

TRILLO DE LEYVA, Juan Luís y MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel (Eds.) 2012, *La palabra y el dibujo*, Ricardo Sánchez Lampreave, [s.l.]

- TRILLO DE LEYVA, Juan Luís. "Ingravidez" pp. 75-78
- TRILLO DE LEYVA, Juan Luís. "Métodos" pp. 71-75

VICENT, Manuel. 2003, *Álvaro Siza. Elogio de la luz*, Ed. Juan Manuel MARTÍN DE BLAS, RTVE, Madrid, emitido el 4 de mayo de 2003.

ZABALBEASCOA, Anaxu. 2011, *El valor de las cosas aflora en los momentos difíciles [Entrevista a Álvaro Siza]*, EL PAÍS 2 de octubre de 2011, Madrid.



BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

BERGER, John. 2011, “Un secreto profesional (fragmento)” en *Sobre el dibujo*, Ed. Jim SAVAGE, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 61.

BERGER, John. 2006, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, GGmínima, Barcelona.

BERGER, John. 1987, “Francis Bacon y Walt Disney” en *Mirar* Hermann Blume, Madrid, pp. 106-111.

BERGER, John. 1972, *Selected Essays and Article. The Look of Things*, Penguin Books, London.

GOETHE, Johan Wolfgang von. 2009, *Viaje a Italia* Zeta, Barcelona.

LAPUERTA, José María de la. 1997, “Los apuntes de viaje y la mirada del arquitecto” en *El croquis, proyecto y arquitectura: (scintilla divinitatis)*, 1ª edn, Celeste Ediciones, Madrid, pp. 53-56.

MORENO MANSILLA, Luís. 2012, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, 178ª edn, CIRCO M.R.T., Madrid.

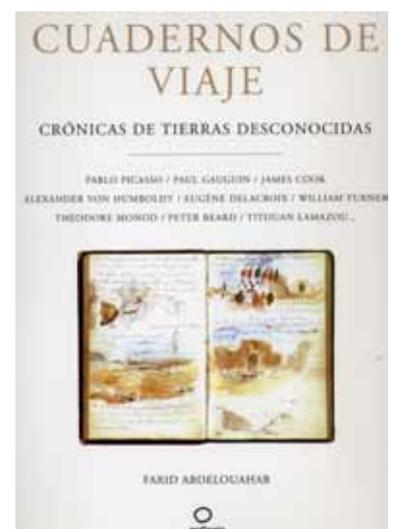
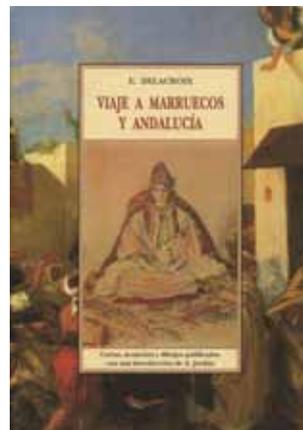
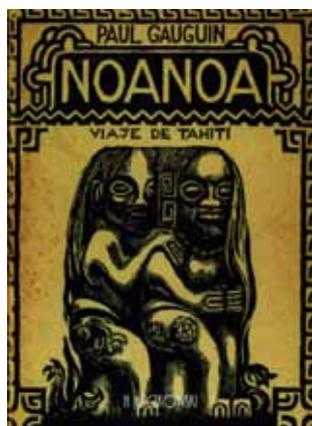
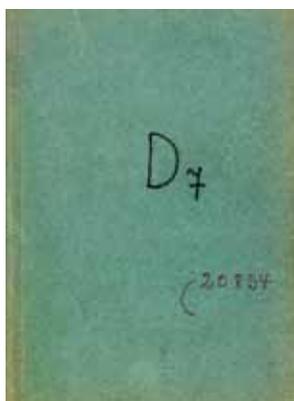
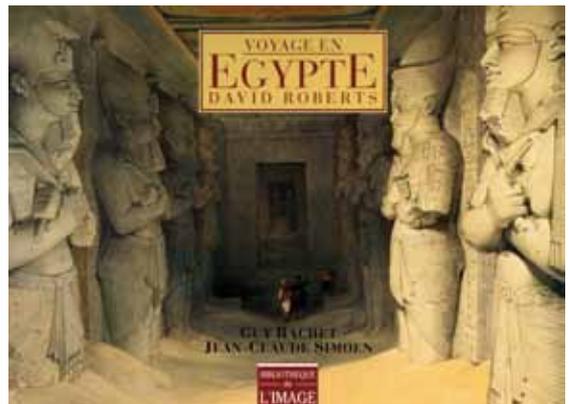
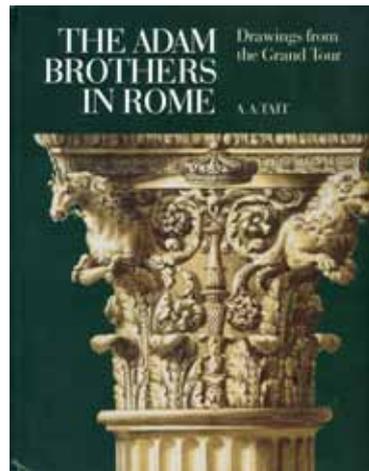
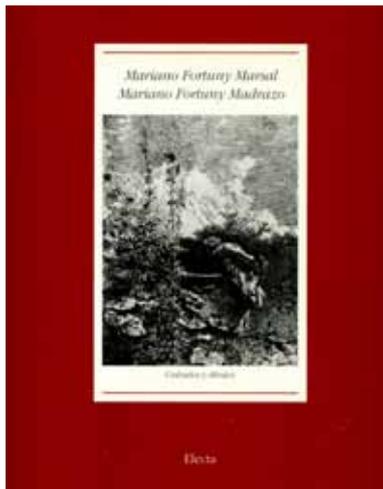
MORENO MANSILLA, Luís. 2002, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Caja de Arquitectos, Barcelona.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. 1876, *Le massif du Mont Blanc*, Librairie Polytechnique.

VV.AA. *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837 [Catálogo de la exposición celebrada en la Chapelle des Petits- Augustins Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts en enero-marzo 1980]*, 1980, Ecole des Beaux-Arts, Paris.

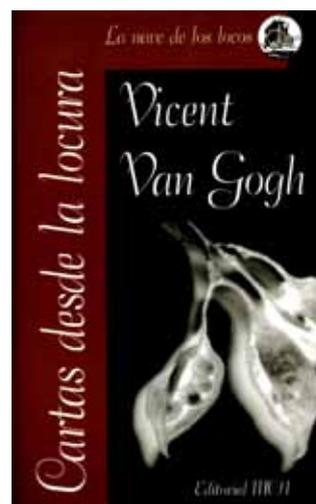
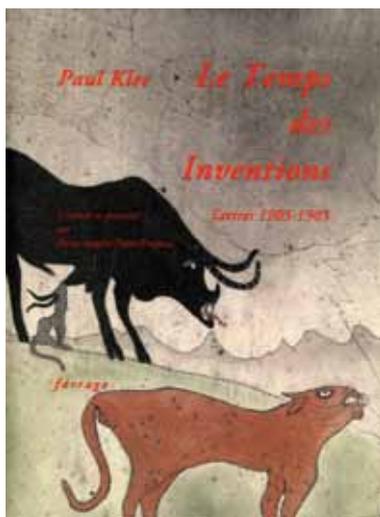
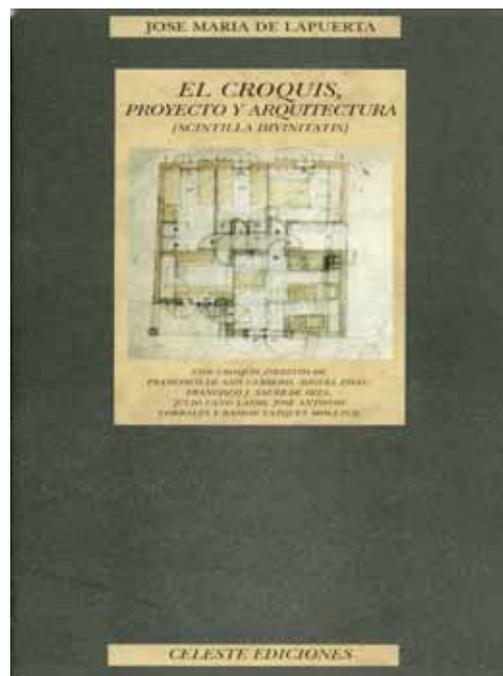
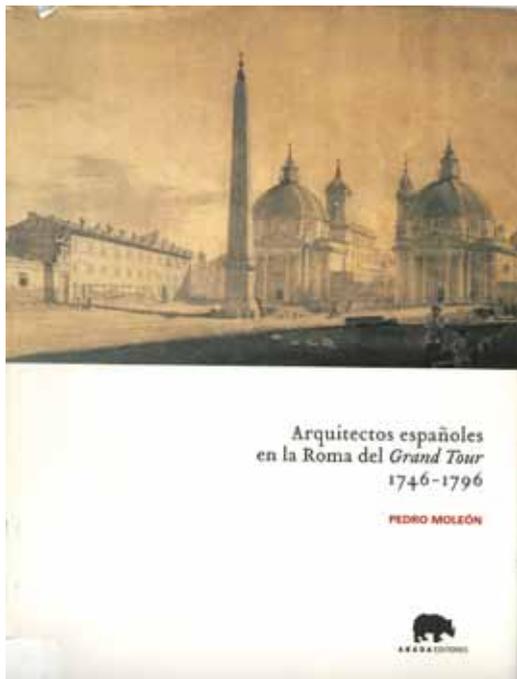
VV.AA. 2014, *El dibujo de viaje de los arquitectos [Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica]*, ed. Servicio de Publicaciones ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria.

VV.AA. *Los viajes de los Arquitectos/ Architects Journeys*, Eds. Craig BUCKLEY y Pollyanna RHEE, T6 Ediciones, Navarra.



BIBLIOGRAFÍA INICIAL DE LA INVESTIGACIÓN

- ABDELOUAHAB, Farid. 2006, *Cuadernos de viaje: Crónicas de tierras desconocidas*, Geoplaneta, Barcelona.
- BORCHERS, Juan. 2012, *D7*, edicionesvaticanochico, Chile.
- BOT, Marc le. 1995, *Paul Gauguin: Noa Noa: Viaje a Tabiti*, HK, París.
- CAMPO BAEZA, Alberto. 1998, “Viaje a Venecia”, *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, Madrid, n. 313, pp. 88-89.
- CANO LASSO, Julio. 1996, *Conversaciones con un arquitecto del pasado: Diálogo de la técnica y el espíritu*, Fundación Esteyco, Madrid.
- CANO PINTOS, Diego. 1998, “Viajes en el recuerdo: (dibujos de Julio Cano Lasso)”, *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, Madrid, n. 313, pp. 30-31.
- CUENCA, María Luisa 1994, “Dibujos de Mariano Fortuny Marsal” en *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo: Grabados y dibujos [Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid en 1994]* Electa, Madrid, pp. 224-369.
- DARLEY, G. 2001, “El Grand Tour” en *John Soane Arquitecto: Maestro del Espacio y la Luz [Catálogo de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 6 de noviembre al 14 de diciembre de 2001]*, Eds. M. RICHARDSON y M. STEVENS, Royal Academy of Arts, London. The British Council; Ministerio de Fomento, España, Madrid, pp. 96-113.
- FLORES, Carlos. 1984, “Fernando García Mercadal; dibujos y recuerdos” en *La casa mediterránea [Catálogo de la exposición-homenaje celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en otoño de 1984]*, Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 9-10.
- GÁMIZ GORDO, Antonio. 2010, “Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas, hacia 1833”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, Valencia, n. 15, pp. 54-65.
- GÁMIZ GORDO, Antonio. 2007, “Dibujos de Richard Ford en Granada: nuevos puntos de vista sobre su paisaje urbano (1831-1833)” en *La Sevilla de Richard Ford 1803-1833 [Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural El Monte de Sevilla en enero-marzo 2007]* Fundación El Monte, Sevilla, pp. 87-110.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando. 1922, “Notas de un cuaderno de viaje: Algunas impresiones de Italia”, *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, Madrid, n. 36, pp. 154-158.
- GARCÍA SÁNCHEZ, José. 2002, “Isamu Noguchi: viaje de ida y vuelta de occidente a oriente”, *Revistart: revista de las artes*, Barcelona, n. 69, pp. 10-11.
- GARCÍA-G MOSTEIRO, Javier. 1998, “El dibujar del arquitecto más allá del



- proyectar: a propósito de Luis Moya”, *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, Madrid, n. 313, pp. 26-29.
- HRVOL FLORES, Carol A. 2006, *Owen Jones: Design, ornament, architecture and theory in an age of transition*, Rizzoli, USA.
- IGLESIAS, Helena. 1998, “El juego de la oca’ o ‘jugando con formas’: los dibujos de Aldo Rossi”, *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, Madrid, n. 313, pp. 32-38.
- KLEE, Paul. 2002, *Lettres d’Italie (1901-1902)*, Leo SCHEER Edn, farrago, Bern.
- MARTÍNEZ MINGUEDÍA, Francisco. 2011, “Vista desde mi alojamiento”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, Valencia, n. 17, pp. 90-103.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando José. 2007, *Francisco Lameyer y Berenguer, pintor, militar y viajero, 1825-1877*. Universidad Complutense de Madrid.
- MAURE RUBIO, Lilia. 1999, “Robert Adam: La creación de un nuevo estilo en la Roma de mediados del siglo XVIII”, *Goya: Revista de arte*, Madrid, n. 271, pp. 295-307.
- MAURE RUBIO, Lilia. 1994, “El viajero y la Ilustración: La búsqueda de un nuevo orden arquitectónico”, *Goya: Revista de arte*, Madrid, n. 243, pp. 138-148.
- MOLEÓN, Pedro. 2003, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Serie Lecturas Historia del Arte y de la Arquitectura edn, ABADA, Madrid.
- MONTANER LÓPEZ, Emilia. 2006, “Leon Ambroise Gauthier, un pintor viajero”, *Anales del Museo de América*, Madrid, n. 14, pp. 225-253.
- MONTES SERRANO, Carlos. 2009, “Nosotros somos latinos. Españoles dibujando en Nueva York, 1930”, *RA: revista de arquitectura*, Navarra, n. 11, pp. 57-68.
- RACHET, Guy y SIMOEN, Jean-Claude. 1995, *Voyage en Egypte: David Roberts*, Bibliothèque de l’Image, [s.l.].
- ROBERTSON, Ian. 2007, “Richard Ford y las cosas de España” en *La Sevilla de Richard Ford 1803-1833 [Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural El Monte de Sevilla en enero-marzo 2007]* Fundación El Monte, Sevilla, pp. 27-55.
- RODA LAMSFUS, Paloma de. 2007, *Miguel Fisac: Apuntes y viajes*, Scriptum, Madrid.
- RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier. 2007, “La ciudad como templo: arquitectura religiosa” en *La Sevilla de Richard Ford 1803-1833 [Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural El Monte de Sevilla en enero-marzo 2007]* Fundación El Monte, Sevilla, pp. 218-229.
- TAIT, A.A. 2008, *The Adam Brothers in Rome: Drawings from the Grand Tour*, Scala, Londres.
- URRUTIA NÚÑEZ, Ángel. 1994, “Ramón Vázquez Molezún: De pensionado en Roma a gran arquitecto”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, n. 6, pp. 259-273.
- VAGNETTI, Luigi. 1958, “Il disegno come mezzo di espressione” en *Disegno e Architettura* Soc. Editrice Vitali e Ghianda, Genova, pp. 109-144.

LUIGI VAGNETTI



**DISEGNO E
ARCHITETTURA**

CON UNO DEI PIÙ GRANDI ARCHITETTI DEL MONDO

LEONARDO DA VINCI

**TRATADO
DE
PINTURA**



EDICIÓN PREPARADA POR
ANGEL GONZALEZ GARCIA

BRUNO

- VV.AA. L'occhio dell'architetto /The Eye of the Architect *Lotus International*, 1991, New York, n. 68.
- FERA, Stefano. 1991, "Aldo Rossi: Reelaborations. Journey and Palimpsest", pp. 112-121
 - KRUNTORAD, Paul. 1991, "Broadened horizons: the paradigm of travel in Italy", pp. 122-127
 - NICOLIN, P. 1991, "Rob Krier's Walks: From Landscape to Treatise", pp. 64-71
 - SAMBONET, Guía. 1991, "Ettore Sottsass, Architect: Formal Exercise 1979", pp. 102-111
 - VIDLER, Anthony. 1991, "John Hejduk: Vagabond Architecture: Reveries of a Journeyman Architect" pp. 88-101
- VV.AA. *Cuaderno de dibujos de José Manuel Aizpúrua Azqueta*, 2004, Edición facsímil, Zarautz.
- VV.AA. *Delacroix: Viaje a Marruecos, Acuarelas*, 2000, Bibliothèque de l'Image, Paris.
- VV.AA. *Victor Hugo: "caos en el pincel..." dibujos [Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza en Madrid del 2 de junio al 10 de septiembre de 2000]*, 2000, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- VV.AA. *Pascal Coste, toutes les Egyptes [a l'occasion de l'exposition organisée par la Bibliothèque municipale de Marseille juin-septembre 1998]*, 1998, Parenthèses, Marseille.
- VV.AA. *Description de l'Égypte: Publiée par les ordres de Napoléon Bonaparte*, 1994, Taschen, Germany.
- VV.AA. *Pebr Löffling y la expedición al Orinoco 1754-1761 [Catálogo de la exposición celebrada en el Pabellón Villanueva del Real Jardín Botánico de Madrid en octubre-noviembre de 1990]*, 1990, Real Jardín Botánico-Quinto Centenario, Madrid.
- VV.AA. *Aldo Rossi: Disegni di architettura 1967-1985 [Catálogo de la exposición celebrada en la Accademia Albertina en Torino del 31 de enero al 16 de marzo de 1986]*, 1986, Mazzotta, Milano.

ABSTRACT

If we were to see life as a journey, these travel notes could be the drafts of fragments of time. Frozen in time, the life drawings nature crystallizing the moments he experiences. These drawings are straightforward and direct graphic expressions of small portions of the architect's thoughts. They therefore also convey his wishes and desires, his curiosity and quests as well as his surprise, disappointment or discovery.

We have selected ten twentieth century architects, prominent authors of travel notes: John Ruskin, Charles Rennie Mackintosh, Erik Gunnar Asplund, Le Corbusier, Alvar Aalto, Louis I. Kahn, Arne Jacobsen, Alvaro Siza, Enric Miralles and Michael Graves. All of them were pursuing some goal when travelling but weren't always aware of it in advance. They were seeking answers but the fact is that their questions were more relevant than the answers they sought. And as such it is expressed in their drawings.

The profession of the authors has always been present during their travels even if it was not considered in the course of the study. The graphic skills acquired during their academic education qualified them to use a common language. The prior and initial premise of the study is not to consider the authors' professional work which has allowed us to make a different assessment by keeping their best known architectural work at a distance and approach them in a quieter and more reserved way than is customary. Their notes allow us to discover through subtle and not always obvious, folds some signs of their deepest thoughts. The calm observation of their drawings, the interweaving of them all, has led to the discovery of a rare kind of unexpected autobiography, probably outside of the intention of their authors.

The decision to study their travel notes grouped by subjects instead of by author has allowed for a comparative analysis. We have studied and analyzed the distances they used to approach their models, the media and the various techniques they used to draw buildings, cities, landscapes or local traditions as well as the portraits of those closest to them.

The exploration of these travel notes has allowed us to approach—its authors a bit more- in an intimate and personal way, revealing to us in our path their own discovery.

UNIVERSIDAD CEU SAN PABLO

ESCUELA POLITÉCNICA SUPERIOR ARQUITECTURA