

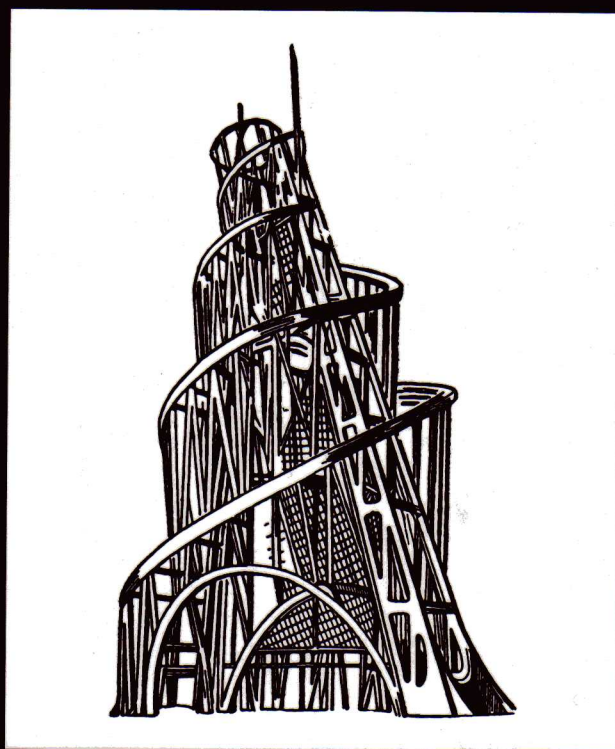
Estudios
Universitarios de
Arquitectura

17

Sigfried Giedion

ESPACIO, TIEMPO y arquitectura

Edición
definitiva



Origen y desarrollo de una nueva tradición

**Editorial
Reverté**

La evolución norteamericana

Los periodos colonial y republicano fueron de gran importancia para la evolución norteamericana; esas épocas proporcionaron unos sólidos cimientos para el avance futuro. Pero el periodo 1850-1890 es más importante por la influencia norteamericana en el resto del mundo. Los preparativos que hicieron posible esa influencia se completaron durante esas décadas. Los años comprendidos entre 1850 y 1890 presenciaron no sólo las grandes oleadas de gente hacia las tierras no colonizadas del oeste, sino también poderosas manifestaciones de un espíritu nuevo y específicamente norteamericano. Este periodo tiene una significación particular para los observadores extranjeros. Las nuevas formas que surgieron en él tenían sus raíces en una organización del trabajo completamente distinta a la que prevalecía en Europa.

El material gráfico que se publica en este libro se ha sacado a la luz con dificultades. Los documentos de este periodo no son fáciles de obtener, precisamente porque hay poco interés en él y se comprende poco su importancia. El material que muestra la evolución de la vida en este periodo y los hábitos cotidianos que se reflejan en ella resulta muy difícil de encontrar. Y lo que es todavía más importante: hay un peligro constante de que se pierda para siempre.

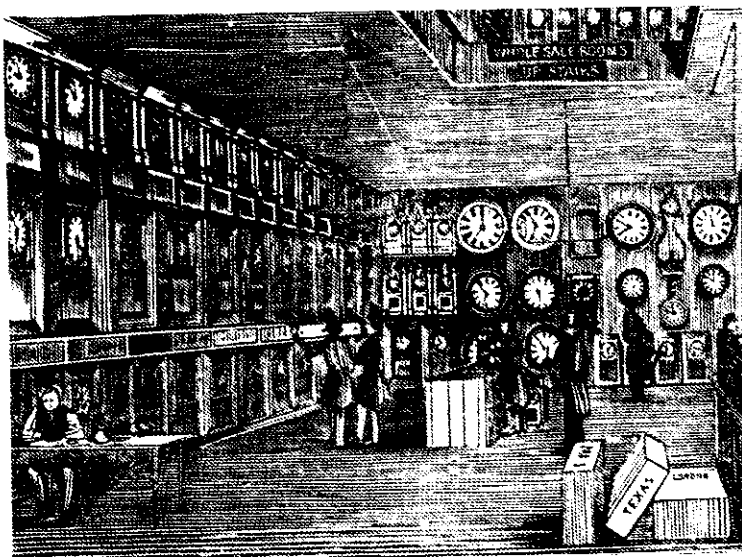
Los fabricantes sencillamente se ríen cuando se les piden muestras de sus primeras producciones y de sus catálogos antiguos. No hay tiempo para estudiar los orígenes de la tradición que rige la vida del hombre en nuestros días; y sobre todo, no hay interés en hacerlo. En el futuro, los historiadores que examinen este periodo estarán sin duda más interesados en desvelar las raíces de las grandes producciones anónimas de la industria, que en la arquitectura monumental u oficial de la época. Pero ¿qué institución intenta —con un interés más humano que técnico— recopilar los documentos que tratan sobre los comienzos anónimos de nuestra época? Estamos demasiado poco acostumbrados a considerar las interrelaciones entre los distintos ámbitos de la actividad humana como para ver claramente las cuestiones con las que están vinculados. El peligro es que el material para reconstruir esas relaciones puede haberse perdido para cuando su importancia se haya reconocido.

Europa observa la producción norteamericana

El público europeo tuvo su contacto inicial con las herramientas y los enseres domésticos norteamericanos en la primera exposición internacional: la de Londres de 1851. Los observadores europeos quedaron atónitos ante la sencillez, la exactitud técnica y la seguridad formal que se apreciaba en las producciones norteamericanas. El perspicaz Lothar Bucher llamó la atención acerca de «los relojes de pared, con su maquinaria excelentemente concebida y sus sencillas cajas de nogal; las sillas —desde sencillas me...

La im
per...

202. Relojes
norteamericanos;
hacia 1850.



sas de trabajo de madera hasta butacas— liberadas de esa recargada talla europea que nos araña las manos y nos rasga la ropa, y carentes de los ángulos rectos de esas sillas góticas, tan populares actualmente, que encorvan la espalda de todo el mundo. Todo lo que vemos del equipamiento doméstico norteamericano destila el espíritu de la comodidad y de la adecuación a su función»¹ (figura 202).

De modo similar, el conde Léon de Laborde, un observador francés, veía en los norteamericanos «una nación industrial que se hace artista». * Y añadía: «los Estados Unidos seguirán su propio camino.»²

Gottfried Semper expresó una opinión similar. Este arquitecto alemán, al igual que Richard Wagner, había sido desterrado de su país debido a sus actividades revolucionarias en Dresde. Semper fue uno de los fundadores de la primera escuela inglesa de artes aplicadas, organizada en Londres ese mismo año, 1851; y escribió: «aunque todavía hay muy pocas muestras de artesanía en los Estados Unidos, lo primero que surgirá allí será un verdadero arte nacional.»³

El mobiliario escolar
norteamericano hacia
1851; un avanzado
diseño funcional

Los norteamericanos exhibieron un mobiliario escolar con soportes de fundición, en el que todo estaba cuidadosamente adaptado a la edad, la actividad y la estructura anatómica de los alumnos (figura 203). Este mobiliario —en su mayor parte producido

1. Lothar Bucher, *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker* (Frankfurt: 1851), páginas 146 y siguientes.

* «Une nation industrielle, qui se fait artiste»; en francés en el original.

2. Léon de Laborde, *De l'Union des arts et de l'industrie* (Paris: Imprimerie impériale, 1856) volumen 1, páginas 312 y siguientes.

3. Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Braunschweig, 1852.), páginas 73 y siguientes.

The height of the lower part of the top of the desk, is just equal to the highest part of the back of the chair, so as to allow it to pass under.

The front edge of the seat is in a perpendicular line with the edge of the top of the desk, so that the scholar is required to sit erect, when engaged in writing or studying, and the same time that part of his back which requires support is fully in contact with the chair.



en la zona de Nueva Inglaterra, en torno a Boston— era fruto de veinte años de lucha por un mejor equipamiento escolar, una lucha que había empezado en 1830 con la conferencia de W.J. Adams 'Escuelas y materiales escolares', pronunciada en el American Institute of Instruction. En 1838, Henry Barnard completó una de las obras pioneras en este campo: su ensayo sobre la arquitectura escolar para la comisión permanente del Senado norteamericano para la educación. Barnard fue absolutamente claro acerca de las exigencias funcionales que tal mobiliario tenía que satisfacer: «Cada alumno, joven o viejo, debería contar con una silla de una altura suficiente para que, cuando esté convenientemente ocupado, los pies apoyen en el suelo sin que los músculos de los muslos hagan mucha presión sobre el borde delantero del asiento. [...] Los asientos deberían estar dotados de un apoyo para los músculos de la espalda y, como regla general, este apoyo debería elevarse por encima de los omóplatos y, en todos los casos, inclinarse hacia atrás según sube, una pulgada por pie.»⁴

Un cuarto de siglo más tarde, en la Feria Mundial de Filadelfia de 1876, los observadores europeos se dividieron en dos bandos. Los que esperaban hallar las modas europeas en las piezas norteamericanas quedaron decepcionados. Como decía Jakob von Falke, no encontraron «ni muebles ni tapicerías, ni vidrios ni cerámicas [...] que nos llamasen la atención por su buen gusto, su colorido o la belleza de su ornamentación». Ciertos objetos de uso cotidiano que, según Falke, deberían estar ricamente decorados —los relojes de pared, por ejemplo— revelaban «una lamenta-

4. Henry Barnard, *School Architecture, or Contributions to the Improvement of Schoolhouses in the United States*, 5ª edición (Nueva York: C.B. Norton, 1854), página 342. La comisión del Senado norteamericano rehusó publicar este ensayo de Barnard,

que no aparecería finalmente hasta 1841, y entonces sólo lo hizo —como él mismo relató— «gracias al tenaz esfuerzo de unos cuantos inteligentes amigos de las mejoras escolares» y haciéndose cargo el autor de una parte de los gastos.

203. Mobili-
estandarizado p. 20
los escol-
norteameric-
1841

204. Martillos de cabeza redonda, de maquinista y de herrero; catálogo de Chicago de 1877. De herramientas como éstas, Reuleaux comentaba: «están tan bien diseñadas para la función que han de cumplir que realmente parece que anticipan nuestras necesidades» (1876).



MAYDOLE'S CAST STEEL HAMMERS.

No.	Description	Weight	Per Dozen
81	Engineer's Ball-Pein Hammers, Extra Cast Steel,	2 lb.	\$15 00
82	" " " " " " " " " " " "	1 lb. 9 oz.	13 00
83	" " " " " " " " " " " "	1 lb. 2 oz.	11 00
One-fourth Dozen in a Package.			
Nos. 81 to 83.			
91	Engineer's Hammers, Extra Cast Steel,	2 lb. 4 oz.	12 00
92	" " " " " " " " " " " "	1 lb. 12 oz.	10 50
One-fourth Dozen in a Package.			
Nos. 91 and 92.			
61	Blacksmith's Hand Hammers, Extra Cast Steel,	3 lb.	15 00
62	" " " " " " " " " " " "	2 lb. 10 oz.	13 50
One-fourth Dozen in a Package.			
Nos. 61 and 62.			

The Weights given above are for Single Hammers, without the Handles.

ble situación debida a la total ausencia de adornos, a su vulgaridad y a su carácter irreflexivo y absurdo».⁵

En este caso, un observador europeo condenaba la característica que conferiría al arte industrial norteamericano su individualidad y significación para el futuro: la sencillez.

Por otro lado, los observadores que no juzgaron en función de criterios preconcebidos quedaron impresionados por «la belleza de la forma con la que los norteamericanos modelan sus herramientas y su maquinaria». Franz Reuleaux —el conocido científico que encabezaba la delegación alemana enviada a la exposición— lo comentaba en sus ‘Cartas desde Filadelfia’ de 1876: «Hachas, hachuelas, azadas, navajas, martillos, etcétera están realizados con tal variedad y belleza que no pueden sino provocar admiración y asombro. Una característica se repite en todos ellos: están tan bien diseñados para la función que han de cumplir que realmente parece que anticipan nuestras necesidades.»⁶

El Victoria & Albert Museum en South Kensington, Londres, ha conservado el catálogo de una firma de ferretería de Chicago de la década de 1870. Las formas precisas y sensibles de las herramientas ilustradas en él muestran por qué los europeos estaban asombrados con respecto a ellas (figura 204). Artículos tales

5. Jakob von Falke, "Vorbemerkungen zur Weltausstellung in Philadelphia", *Der Gewerbehalle*, volumen XIII (1875), páginas 144 y siguientes.

6. Franz Reuleaux, *Briefe aus Philadelphia* (Braunschweig: F. Vieweg und Sohn, 1877), páginas 18 y siguientes.

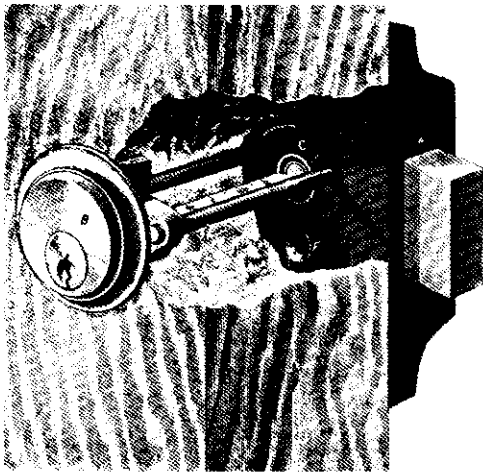
como el 'martillo de maquinista' y la cerradura Yale ni siquiera se introdujeron en Europa hasta una fecha relativamente reciente (figura 205).

Julius Lessing, el primer director del Museo de Artes Aplicadas de Berlín, cuando vio la colección de herramientas norteamericanas presentadas en la Exposición de París de 1878, ante una muestra de hachas experimentó –tal como dijo– un placer estético tan intenso como si se tratase de verdaderas obras de arte. También señaló la belleza de líneas lograda sin ningún adorno ornamental, «simplemente amoldando el hacha a la mano humana y al movimiento del cuerpo humano cuando se utiliza».⁷

Lessing fue un paso más adelante y señaló el sorprendente paralelismo entre esas herramientas y los más bellos instrumentos primitivos de piedra y bronce; al mismo tiempo, consideraba un «retroceso lamentable todos los esfuerzos de los norteamericanos por imitar las formas artísticas europeas».

El informe oficial francés sobre la Feria Mundial de Filadelfia de 1876 incluye algunos comentarios sobre el mobiliario norteamericano. Especial atención se concede al hecho de que el mobiliario norteamericano, a diferencia del europeo, se distingue por el uso de superficies lisas y por tener menos subdivisiones. «Las molduras son simples y no están ornamentadas. Por eso es fácil producir por separado los elementos y montarlos.»⁸

El informe francés afirma que ha aparecido un nuevo estilo al otro lado del Atlántico, un estilo que se manifiesta en todas las formas de las artes aplicadas. Para mostrar lo típicamente norteamericanos que, a su entender, eran estos productos, lo denominaba el 'estilo coche Pullman'.



205. Cerradura Yale; catálogo de Chicago de 1877. Un ejemplo inicial del modo en que la maquinaria llegó a desplazar al artesano especializado: en este caso, al cerrajero.

7. Julius Lessing, *Berichte von der Pariser Weltausstellung von 1878* (Berlín: Sondershausen, 1878), página 99.

8. *Exposition internationale et universelle de Philadelphie 1876* (París: Imprimerie nationale, 1877), páginas 185 y siguientes.

206. Cama plegable, Feria Mundial de Filadelfia, 1876. Una muestra del mobiliario combinado patentado que llegó a usarse de modo generalizado en esa época.



El 'mobiliario patentado' norteamericano en los años 1860

En todas las exposiciones aparecían muebles fastuosos y caros. Así, en la Exposición de París de 1867 se presentó un aparador francés, valorado en 20.000 dólares, que suscitó la admiración de todos los observadores. Considerado una pieza de museo en su momento, actualmente nos parece absolutamente espantoso. Los expositores norteamericanos —en especial después de los años 1870— preferían exhibir lo que se conocía como 'mobiliario patentado'. Una página del catálogo oficial de las piezas expuestas en París en 1878, titulada 'Mobiliario barato y selecto, todo producido en serie', incluía 'sillas de asiento perforado', 'sofás cama de muelles automáticos', 'sillas plegables' (se convertían en tumbonas), una 'cuna mecedora convertible', un 'moisés', una 'silla reclinable', etcétera (figura 206).⁹ Todas estas cosas se desarro-

9. El mobiliario patentado tuvo su origen en la Inglaterra recién industrializada de comienzos del siglo XIX. Thomas Sheraton, conocido públicamente por el estilo que lleva su nombre, tal vez sea más importante hoy como uno de los primeros ebanistas interesados en producir muebles 'patentados'. (Véase Sheraton, *Designs for Household Furniture*, 3ª edición, Londres, 1812: butacas y sillas de caza, sillas que podían convertirse en camas, mesas que podían convertirse en escritorios altos, estanterías móviles, etcétera.) Los fabricantes norteamericanos siguieron esta línea —que casi desapareció en

Europa debido a la influencia del mobiliario 'de época'— y desarrollaron deliberadamente soluciones muy originales. En 1939 no se había hecho, al parecer, investigación alguna sobre esta importante rama de la fabricación de muebles en los Estados Unidos. En *La mecanización toma el mando* (1948; 1978 en español) el mobiliario patentado norteamericano se presentó por primera vez como el mobiliario constitutivo del siglo XIX. Al igual que otros elementos constitutivos del siglo XIX —como la construcción de hierro—, este mobiliario muestra una estrecha similitud con las tendencias de los años 1920.

llaron justo en el periodo en que los fotomontajes europeos de estilos históricos estaban empezando a influir en la producción norteamericana.

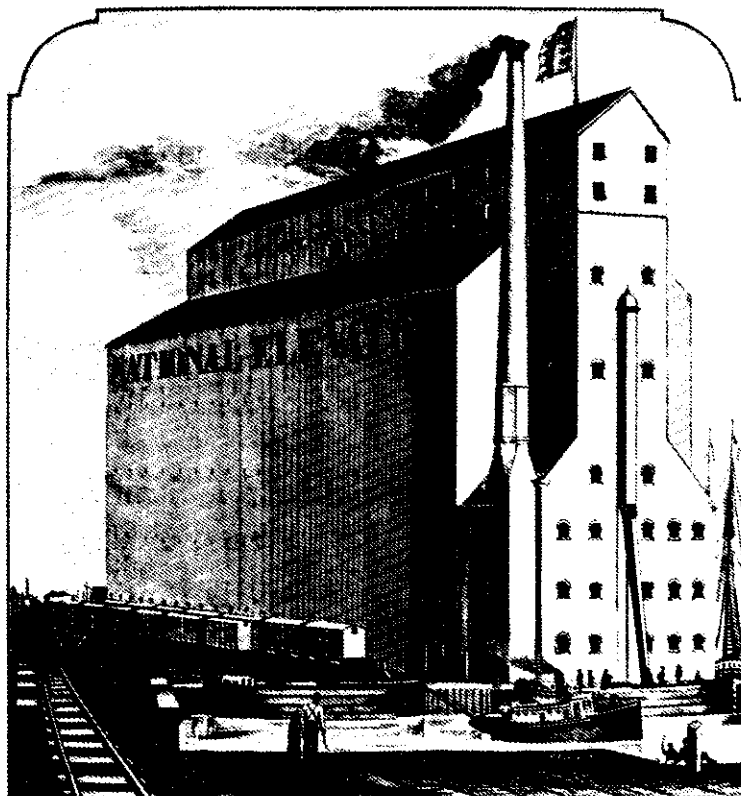
En la época de la Exposición Colombina Mundial de Chicago de 1893, Lessing observó que los norteamericanos otorgaban todos los premios a artículos europeos sumamente ornamentados. «Pero los que fuimos allí con la voluntad de aprender,» —escribía— «hemos encontrado otras cosas más importantes para la evolución futura. Nos llevamos de vuelta a Europa sillas de madera lisa, arañas eléctricas de alambre trenzado, pomos pulidos de latón y utensilios con elegantes curvas y totalmente carentes de adornos. Allí vimos utensilios creados con el mismo espíritu que nuestros ferrocarriles, barcos y coches, utensilios cuya forma deriva directamente del material y la técnica, y desarrollados con tanta claridad que ya no se dirigen al intelecto calculador, sino que hablan directamente a la vista y proporcionan al ojo ese placer puro y pleno que entendemos como belleza.»¹⁰

Como último de los observadores europeos puede citarse a Walter Gropius. En 1913, justo después de terminar la fábrica Fagus, Gropius escribió un artículo sobre la evolución de los edificios industriales modernos para una de las publicaciones del Werkbund alemán, asociación que tanto hizo por introducir las ideas contemporáneas en Alemania. Por primera vez, Gropius presentaba ilustraciones y hablaba de la belleza involuntaria de la arquitectura industrial norteamericana:

En comparación con otros países de Europa, Alemania parece haber llegado mucho más lejos en el campo del diseño de fábricas. Pero en América, patria de la industria, hay grandes construcciones industriales que, en su majestuosidad inconsciente, son superiores incluso a nuestros mejores edificios alemanes de este tipo. Los silos de grano de Canadá y América del Sur, las cintas transportadoras de carbón de las grandes líneas ferroviarias, y las plantas industriales más modernas de América del Norte son casi tan impresionantes en su poder monumental como los edificios del antiguo Egipto. Todos ellos presentan una composición arquitectónica de tal exactitud que para el observador su significado resulta forzosa e inequívocamente claro. La integridad natural de estos edificios reside no en la vastedad de sus proporciones físicas —aquí no hay que buscar la cualidad de una obra monumental—, sino en la visión clara e independiente que tienen sus proyectistas de estas formas grandiosas e imponentes. Estos proyectistas no

La belleza innata de las herramientas norteamericanas

10. Julius Lessing, "Neue Wege," *Kunst- und gewerbeblatt*, volumen VI (1895), páginas 1



207. Silo de grano,
Chicago, 1873.

están cegados por la veneración sentimental hacia la tradición ni por otros escrúpulos intelectuales que lastran nuestro diseño europeo contemporáneo y bloquean la verdadera originalidad artística»¹¹ (figura 207).

La estructura de la industria norteamericana

La industria norteamericana difiere de la europea en su estructura. Esta diferencia ha de tenerse en cuenta si se quiere entender correctamente el proceso de evolución que ha seguido la industria norteamericana. Esas diferencias estructurales son también la razón de las actitudes dispares con respecto a los oficios —y más tarde con respecto a las 'artes y oficios'— que existen en estas dos áreas geográficas.

Al surgir en suelo inglés hacia finales del siglo XVIII, la industria europea sustituyó con máquinas el trabajo manual en la elaboración de algunas materias primas sencillas: el hierro y las fibras vegetales y animales. Las máquinas de hilar y tejer que se inventa-

La industrialización de
oficios complicados

11. Walter Gropius, 'Die Kunst in Industrie und Handel', *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* (Jena: Diederichs, 1913), páginas 21-22.

ron en Inglaterra es esa época fueron factores pioneros sin parangón en la mecanización de la industria.

La industria norteamericana se hizo fuerte en un periodo muy posterior: en torno a 1850. Naturalmente, los inventos europeos se adoptaron y se introdujeron en los Estados Unidos. Las divergencias aparecieron en las cuestiones en las que los problemas inherentes a una situación totalmente distinta exigieron nuevas soluciones.

Hacia 1850, en los Estados Unidos, todos esos complicados oficios basados en el trabajo cualificado habían quedado industrializados. El cambio se produjo en parte debido a los nuevos inventos y en parte debido a los nuevos métodos de organización. De hecho, el énfasis principal se puso precisamente en una nueva organización. Muy pronto esta nueva organización penetró incluso en el hogar doméstico. En él se introdujeron nuevos utensilios para facilitar el trabajo manual en la cocina: el pelamanzanas (1868), por ejemplo.

Antes de 1850, la fabricación de ropa para hombres y niños había sido mayoritariamente una industria doméstica, pero la invención de la máquina de coser la transfirió a las fábricas. En ellas, un grupo de entre tres y cinco personas, o más, producían la prenda terminada.¹² Hacia los años 1840, el establecimiento Oak Hall, en Boston, era supuestamente el almacén de ropa más grande de los Estados Unidos; estaba instalado en un edificio de estilo neogótico que asemejaba una tumba medieval.

Por un autor de los años 1860 descubrimos que «poca gente es consciente de la enorme extensión a la que ha llegado en nuestros días la venta de ropa confeccionada. Probablemente ninguna otra rama del comercio ha aumentado con tal rapidez. Pero hace unos años, estas ventas se limitaban a artículos de calidad, estilo y marca muy inferiores, utilizadas en su mayor parte por peones y marineros.»¹³

Antes de 1876, Wanamaker ya estaba produciendo a gran escala ropa confeccionada para hombres y niños, con todos los conocimientos sobre el servicio, la publicidad y las políticas de precios perfectamente calculadas para atraer a las masas.

En la fabricación de botas y zapatos, la maquinaria no entró en uso hasta casi mediados del siglo XIX. Aproximadamente por la misma época, los mataderos se convirtieron en una industria de empaquetado de carne, con sus establos, sus elaborados métodos de refrigeración y un moderno sistema de funcionamiento en cadena, incluido un aparato mecánico para esquila de cerdos.¹⁴ La

12. Walter W. Jennings, *A History of Economic Progress in the United States* (Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1926), página 430.

13. Isaac D. Guyer, *History of Chicago, Its Commercial and Manufacturing Interests*

and Industry (Chicago: Church, Goodman & Cushing, 1862), p. 170.

14. Jennings, *A History...*, página 734; Herman T. Warschow, *Representative Industries in the United States* (Nueva York: H. Holt, 1928), páginas 444 y siguientes.

primera 'panificadora mecanizada' se estableció en Brooklyn en diciembre de 1856. La segunda se instaló poco después en Chicago; tenía «un horno que atravesaba desde el sótano hasta el tercer piso, y dentro del horno [...] había tres cadenas sin fin que sostenían las barquillas donde estaba el pan.»¹⁵

En resumen: en los Estados Unidos, los materiales eran abundantes; y la mano de obra cualificada, escasa. Es esta diversidad la que explica las diferencias en su estructura de las industrias norteamericana y europea desde los años 1850 en adelante. En los Estados Unidos, justo por esa época, la mecanización empezó a reemplazar a la mano de obra cualificada en todos los oficios complicados.

Esta tendencia puede observarse asombrosamente pronto en el campo de la vivienda: los métodos mecanizados aparecieron incluso antes de los años 1850. En este periodo, James Bogardus ya estaba realizando edificios de fundición montados con piezas prefabricadas, que fueron los precursores de la estructura de esqueleto. Sin embargo, la invasión del comercio de la artesanía cualificada por parte de la industrialización se aprecia mucho más claramente en la introducción de un nuevo tipo de construcción de madera, usada en el 60-80 por ciento de las casas de los Estados Unidos: la *balloon frame*, la 'estructura globo'. En sus aspectos técnicos, la *balloon frame* tiene poco interés para nosotros, pero un estudio de sus orígenes puede ayudarnos a entender un importante periodo de la evolución norteamericana.¹⁶

15. Guyer, *History of Chicago...*, página 122.

16. Algunas de las citas de este capítulo proceden de Heinrich Waentig, *Wirtschaft und Kunst: Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung* (Jena, 1909). Como él mismo observa en el prólogo, Waentig «sacó de la vida y de las bibliotecas» los materiales para uno de los pocos estudios realmente agudos del movimiento de las artes y oficios en el siglo XIX. Cualquiera que haya hecho investigaciones similares en las corrientes del

siglo XIX puede entender su observación de que más de una vez estuvo a punto de abandonar todo su empeño.

Waentig va directamente a los hechos constitutivos del periodo; no era historiador del arte, sino economista político, es decir, había estudiado para concentrarse en los problemas de su propia época con mucha mayor extensión de lo que permite un apéndice final a un estudio de cierto periodo anterior. Su libro es muy valioso para cualquiera que esté interesado en el siglo XIX.

La *balloon frame* y la industrialización

La *balloon frame* o 'estructura globo' (figura 208) está estrechamente ligada al nivel de industrialización que se había alcanzado en los Estados Unidos. Su invención hizo que en la práctica la construcción de madera pasase de ser un oficio complicado, practicado por una mano de obra cualificada, a convertirse en una industria.

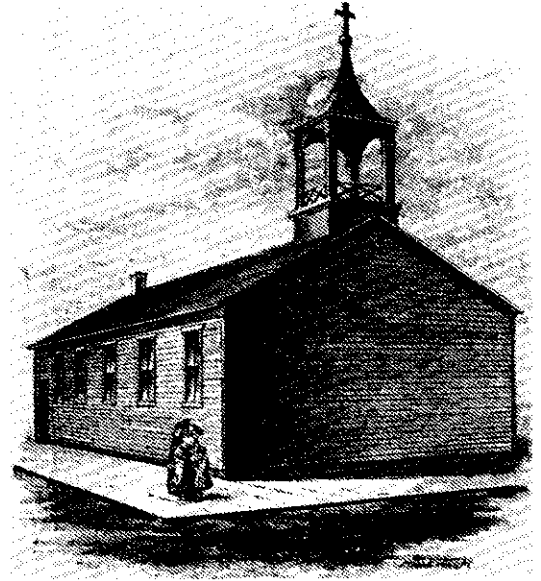
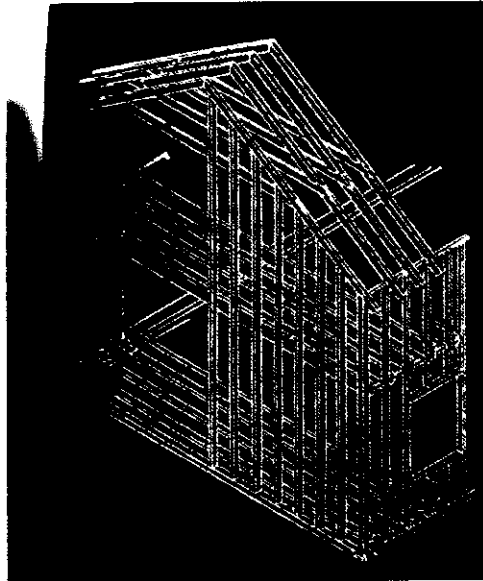
El principio de la *balloon frame* implica la sustitución de ese método constructivo caro y antiguo a base de uniones de caja y espiga, por tablas delgadas y pies derechos que recorren toda la altura del edificio y se mantienen unidos sólo con clavos. Montar una casa como una caja, usando sólo clavos, debió de parecerles algo completamente revolucionario a los carpinteros. De manera bastante natural, la *balloon frame* fue atacada al principio: «La *balloon frame* ha superado y sobrevivido a la teoría, al ridículo y al abuso de todos los que se lanzaron a atacarla. [...] El nombre se lo pusieron con desprecio esos vejstorios mecánicos que habían sido educados para privar a las piezas de madera de toda su fuerza y durabilidad cortándolas con toda clase de cajas, espigas y taladros, y luego suponiendo que serían más resistentes que una pieza mucho más ligera, colocada de modo distinto, y con todas sus cualidades intactas. [...] El nombre de *basket frame*, 'estructura en cesta', produciría una mejor impresión, pero el término *balloon*, 'globo', ha sobrevivido desde hace tiempo a la burla de la que surgió.»

La *balloon frame* indica el momento en que la industrialización empezó a llegar a la casa. Al igual que los oficios de relojero, carnicero, panadero y sastre se transformaron en industrias, también la *balloon frame* provocó la sustitución del carpintero especializado por la mano de obra no cualificada.

Un hombre y un muchacho pueden conseguir ahora (1865), con facilidad, los mismos resultados que podían lograr veinte hombres con una estructura a la antigua. [...] El principio de esta estructura es el mejor para la resistencia, y también para la economía. Si se emplea un técnico, la *balloon frame* puede levantarse *por el cuarenta por ciento menos de dinero* que la estructura a caja y espiga.¹

Sin clavos fabricados a máquina, la *balloon frame* habría sido un disparate económico. Fue sólo cuando la maquinaria hubo abaratado los clavos y «cuando los clavos cortados de acero y hierro y los clavos hechos de alambre pudieron fabricarse con una excelente calidad y a un coste mucho menor que el de los an-

1. Estas citas proceden de George E. Woodward, *Woodward's Country Homes* (Nueva York: Woodward, 1869), páginas 152-164.



23. Construcción con balloon frame o estructura globo'. De George E. Woodward, Woodward's Country Houses (Nueva York: Woodward, 1869).

24. Iglesia de St. Mary, Chicago, 1833. Es primer edificio con balloon frame; arrasado y reconstruido tres veces a lo largo de su vida.

ticuados clavos de hierro forjado [cuando] el sistema, relativamente caro, de hacer la estructura de la casa con cajas y espigas empezó a verse suplantado por otro más económico que dependía enteramente de la eficacia de los clavos.»²

La invención de la *balloon frame* coincidió realmente con la mejora de la maquinaria de los aserraderos, así como con la producción masiva de clavos (figura 210).

Varias máquinas para cortar y poner cabeza a los clavos se desarrollaron tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos hacia finales del siglo XVIII. Thomas Clifford patentó uno de estos dispositivos en 1790, y más o menos en la misma época Jacob Perkins, de Newburyport, inventó una máquina similar. Una máquina que cortaba las tachuelas, les daba forma y les ponía cabeza en una sola operación a un ritmo de 60.000 al día fue patentada por Jesse Reed en 1807.³

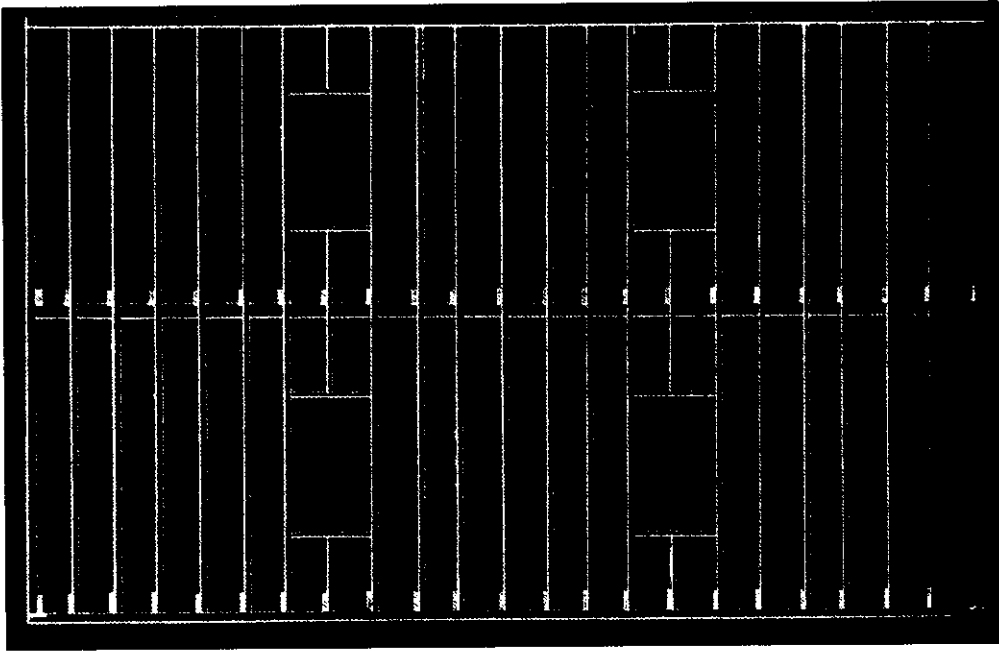
«Cuando se emprendió por primera vez la fabricación de clavos cortados, los de hierro forjado costaban 25 centavos la libra [algo menos de medio kilo]. [...] Esto hacía difícil usarlos en casas y vallas.»⁴ Todo esto cambió con la introducción de la maquinaria, puesto que el precio de los clavos se redujo súbitamente. «En 1828, la producción era tan dinámica que el precio se redujo a 8 centavos la libra. [...] En 1833, la rapidez en la pro-

2. Russell Sturgis, *Dictionary of Architecture and Building, Biographical, Historical, and Descriptive* (Nueva York: The Macmillan Company, 1902), volumen III, página 1.125.

3. *The Great Industries of the United States* (Hartford y Chicago: J.B. Burr, Hyde

& Co., 1872), página 1.072.

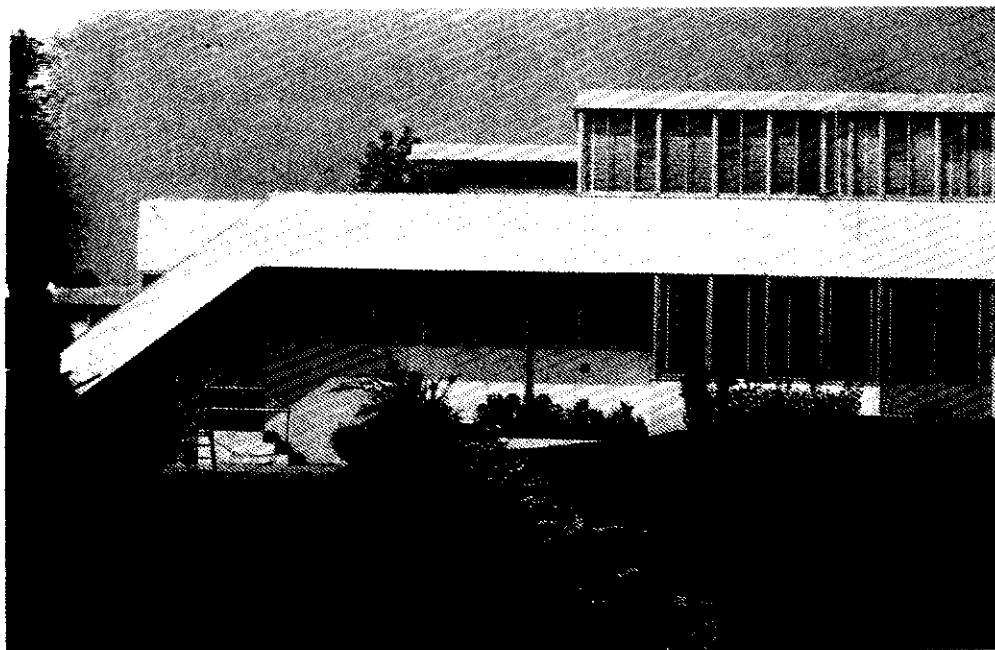
4. William E. Bell, *Carpentry Made Easy* (Filadelfia: J. Challen, 1858). Bell trabajaba como carpintero en Ottawa, Michigan. Según escribió en 1857 (página 53), tenía quince años de experiencia en la construcción y reparación de edificios con *balloon frame*.



210. Balloon frame. De William E. Bell. Carpentry Made Easy (Filadelfia: J. Chilton, 1858). «Si no hubiera sido por el conocimiento de la balloon frame, Chicago y San Francisco podrían haber pasado de ser pequeños pueblos a convertirse en grandes ciudades en un solo año, tal como ocurrió» (Solon Robinson, 1857).



211. Silla Windsor. Es análoga a la balloon frame tanto en su uso de delgadas piezas estructurales para crear una construcción ligera y resistente, como en su desarrollo anónimo.



Richard Neutra,
en Tejas, 1937. Las
modernas con
balloon frame, como
revelan la
elegancia y la ligereza
son cualidades
de este tipo
de esqueleto.

ducción había bajado los precios hasta 5 centavos [...]; en 1842, a 3 centavos.»⁵

La balloon frame y la construcción del Oeste

La *balloon frame* tiene una relación comprobada con la conquista del Oeste norteamericano, desde Chicago hasta la costa del Pacífico.

Los coetáneos sabían muy bien que las casas nunca habrían surgido con esa increíble rapidez –tanto en las praderas como dentro de las grandes ciudades– si no hubiese sido por esta clase de construcción.

«Con la aplicación de la maquinaria, la mano de obra para construir casas ha disminuido enormemente, y las praderas del oeste están salpicadas de casas que se han *enviado allí totalmente hechas*, y con las distintas piezas numeradas.»⁶ Otro observador iba más lejos: «Si no hubiese sido por el conocimiento de la *balloon frame*, Chicago y San Francisco nunca podrían haber pasado de ser pequeños pueblos a convertirse en grandes ciudades en un solo año, tal como ocurrió.»⁷

En el periodo en que se estaba construyendo el Oeste, los coetáneos calificaban «el método de construcción conocido como

5. Albert S. Bolles, *Industrial History of the United States* (Norwich, Connecticut: The Henry Bill Publishing Company, 1879.), página 220.

6. *The Great Industries of the United*

States.

7. Solon Robinson en el diario *New York Tribune*, 18 de enero de 1855. Citado en Woodward, *Woodward's Country Homes*, página 151.

«*balloon frame* la contribución más importante a nuestra arquitectura doméstica».

A mí parecer, resulta muy característico de la negligencia con la que se aborda la historia contemporánea el hecho de que ningún diccionario de arquitectura o construcción dé una respuesta precisa a la cuestión de quién inventó la *balloon frame* y cuando sucedió.

La invención de la balloon frame

Ni siquiera en los años 1850 y 1860 parece haber certeza alguna con respecto a la invención de la *balloon frame*. En 1872, un testigo inicial relataba que «cuando se usó por primera vez no se conocía con mucha seguridad, pero en los últimos cincuenta años ha reemplazado al viejo método de construcción.»⁸

En 1869, George Woodward confesaba: «La historia inicial de la *balloon frame* es algo oscura, pues no existen declaraciones autenticadas de su origen. Con todo, este sistema puede remontarse a los primeros asentamientos en nuestras praderas, donde era imposible conseguir madera dura y técnicos cualificados. [...] La *balloon frame* no pertenece a una sola persona; nadie la reivindica como un invento; y sin embargo, en el arte de la construcción es una de las mejoras más acertadas que se han hecho nunca».⁹

No obstante, la *balloon frame* sí parece haber tenido un inventor y haber surgido en una ciudad concreta.

George Washington Snow, 1797-1870

El inventor de la *balloon frame* fue George W. Snow.¹⁰ Snow nació en Keene (New Hampshire) el 16 de septiembre de 1797, en una vieja familia norteamericana que se remontaba hasta el *Mayflower*.

Snow debió de ser una persona bastante inquieta, pues primero abandonó la casa familiar para irse a Nueva York, y después se fue a Detroit con su esposa. En condiciones bastante rudimentarias atravesó el estado de Michigan y finalmente, en una piragua llevada por un guía indio, alcanzó la desembocadura del río Chicago el 12 de julio de 1832. La pequeña comunidad que fundó allí —tenía sólo 250 habitantes— complacía su temperamento pionero. Snow participó activamente en sus asuntos durante muchos años: en 1833 —cuando Chicago se convirtió en ciudad— Snow fue nombrado su primer asesor y agrimensor; fue elegido

8. *Great Industries of the United States*.

9. Woodward, *Woodward's Country Homes*, páginas 151-154.

10. Hasta que no se lleven a cabo investigaciones más precisas, no puede asegurarse que no haya alguien más en el desarrollo de la *balloon frame*. Solon Robinson (a quien

ya nos hemos referido) escribió que él ya la estaba usando en 1835. En una tesis realizada en Harvard y titulada 'Una revisión de la invención de la *balloon frame*', Walter Field muestra lo difícil que es atribuir a Snow todo el mérito de la invención de la *balloon frame*. Parece necesario investigar más.

concejal en 1849 y le hicieron comisario de alcantarillado ese mismo año; en su momento fue jefe de la compañía pionera de camiones de bomberos.

Como observaba en una carta uno de sus descendientes, al igual que muchos de los primeros colonos, Snow tenía algo de hombre orquesta (*jack of all trades*); se convirtió en uno de los primeros comerciantes madereros al adquirir el almacén de maderas Carver's en 1835; poseía una extensión considerable de tierras y dirigía un negocio inmobiliario; era constructor, además de contratista y financiero.

Snow no era simplemente agrimensor; en su juventud había estudiado para ingeniero civil. Puede que su formación técnica le llevase a la invención de la *balloon frame*. Cómo se le ocurrió y cuánto esfuerzo le costó es algo que no sabemos. La denominación de *balloon frame* era un simple sobrenombre, una jocosa referencia a la ligereza de este nuevo tipo de construcción.

En la tradición de la familia de Snow hay varias confirmaciones de que él inventó la *balloon frame*. Su invención se la atribuye Alfred T. Andreas en su *History of Chicago*;¹¹ y en *Industrial Chicago*, el libro más importante sobre el desarrollo de esta ciudad, leemos que «la *balloon frame* es una idea conjunta de George W. Snow y de la necesidad.»¹² La afirmación de Andreas se basa en las palabras de uno de los colegas y vecinos de Snow, el arquitecto J.M. van Osdel, que llegó a Chicago en 1837. En un artículo titulado «La historia de la arquitectura de Chicago», aparecido en una publicación mensual de principios de los años 1880, Van Osdel señala que «el señor Snow fue el inventor del método de construir edificios de madera llamado *balloon frame*, que en esta ciudad desbancó al viejo estilo hacer la estructura con pies derechos, jácenas, vigas y tornapuntas».¹³

El nombre de George Snow es prácticamente desconocido. No existe ningún retrato suyo en ninguna de las historias locales, pero en un álbum familiar conseguimos uno que revela un rostro lleno al mismo tiempo de energía puritana y de sensibilidad humana.¹⁴

El primer edificio con *balloon frame* fue la iglesia de St. Mary, en Chicago, la primera iglesia católica de la ciudad (figura 209). «En julio de 1833 encontramos a una serie de hombres levantando una iglesia en Lake Street, cerca de State Street.»¹⁵ Los viejos

11. Alfred T. Andreas, *History of Chicago*, volumen 1 (Chicago: edición del autor, 1884.), página 504.

12. *Industrial Chicago*, volumen 1 (Chicago: The Goodspeed Publishing Company, 1891), página 51.

13. *Inland Architect and Builder*, volumen 1, n° 3 (abril 1883), página 36. Esta revista era el órgano de la escuela de arquitectos que se estaba desarrollando en Chicago.

14. Con respecto a este material biográfico, estoy en deuda con la señorita Marion Rawls, bibliotecaria de la Burnham Library del Art Institute de Chicago, y con la señora de Georges A. Carpenter de Chicago, nieta de Snow, que me proporcionó el retrato. Este retrato lo publiqué en un artículo del anuario *New Directions*, 1939.

15. *Industrial Chicago*, volumen 1, página 51.

constructores profetizaron su derrumbe. En su breve existencia, esta iglesia fue arrasada y reconstruida tres veces.

Hasta los años 1870, la *balloon frame* se llamó simplemente la *Chicago construction*, como sabemos por un informe del comisario federal H. Bowen, publicado en Washington en 1869. Bowen hablaba de esa casa de labranza del oeste que se envió por partes a la Exposición Universal de París de 1867 como ejemplo de la 'construcción de Chicago'.

Así pues, la *balloon frame* está asociada con Chicago, al igual que la construcción de rascacielos que, medio siglo más tarde, también se denominaría simplemente 'construcción de Chicago'.

El edificio de *balloon frame*, con su esqueleto de delgados maderos cortados a máquina y su recubrimiento de tablas, se desarrolló a partir de las casas de labranza del siglo XVII levantadas por los primeros colonos. Snow conoció esas casas en su tierra natal, New Hampshire y en la de su esposa, Connecticut, donde eran particularmente comunes. En esas casas, unos maderos relativamente delgados y estrechos se usaban como estructura intermedia, con el conjunto de la construcción unida por el recubrimiento de tablas.¹⁶

Snow empezó con esos métodos tradicionales, y los fue cambiando y adaptando para aprovechar las nuevas posibilidades de la producción, de un modo que era tan sencillo como ingenioso.

La *balloon frame* ha mantenido su vitalidad durante un siglo entero y todavía se usa mucho. Esta construcción sencilla y eficaz está completamente adaptada a los requisitos de los arquitectos contemporáneos. Muchas de las casas construidas por Richard J. Neutra en Tejas y en el sur de California ponen de manifiesto la elegancia y la ligereza que son las cualidades innatas del esqueleto *balloon frame* (figura 212).

La balloon frame y la silla Windsor

Los esbeltos maderos de 2 pulgadas de la *balloon frame* se levantan en el aire aparentemente sin peso en comparación con la construcción tradicional de madera. Incluso hoy en día, los observadores europeos encuentran su esbeltez realmente temeraria.

Esta misma idea (el uso de elementos estructurales delgados para producir una construcción más eficaz en su conjunto) había estado un siglo antes en el desarrollo de la silla Windsor. Esta silla es tan extraordinariamente importante en la historia del mobiliario norteamericano como lo es la *balloon frame* en la historia de la vivienda norteamericana.

16. Véase John F. Kelly, *The Early Domestic Architecture of Connecticut* (New Haven: Yale University Press, 1924), página 40. En este libro se dice que los «maderos o elementos estructurales intermedios [...] mi-

den generalmente unas 2,5×3 pulgadas [unos 6,25×7,5 centímetros] en sección». Sin embargo, su altura era sólo igual a «la distancia entre los elementos constructivos horizontales».

Hay una conocida anécdota ligada al nombre de este mueble. Se supone que el Príncipe de Gales, a finales del siglo xvii, vio la silla original en la casita de un campesino cerca del castillo de Windsor, y ordenó copiarla para su uso personal; no obstante, Inglaterra nunca concedió a esta silla la consideración artística que tuvo en los Estados Unidos. Las sillas Windsor eran el tipo más resistente de silla que se hacía en las colonias británicas, y también resultaba fácil de transportar. Su construcción era a base de piezas fusiformes (figura 211) y las primeras estaban hechas por carreteros. Es muy poco habitual que la moda del mobiliario se extienda durante un siglo, pero la de la silla Windsor duró desde 1725 hasta 1825. Ningún fabricante de sillas concreto alcanzó fama individual por el diseño.¹⁷

Desde el punto de vista de los historiadores, merece la pena observar la curiosa interrelación existente entre el desarrollo de la *balloon frame* y de la silla Windsor en dos siglos distintos.

En ambos casos se aprecia la misma tendencia a contrarrestar el clima norteamericano —alternativamente húmedo y seco— montando partes estructurales esbeltas para crear un tipo de construcción ligera. Se aprecia la misma tendencia hacia el trabajo anónimo y la fabricación en serie, de modo que la ligereza y la eficacia se consigan con los medios más sencillos.

17. Véase Marta K. Sironen, *A History of American Furniture* (East Stroudsburg, Pennsylvania, y Nueva York: The Towse Publishing Company, 1936), página 18.

Las superficies planas en la arquitectura norteamericana

Al hablar anteriormente de la arquitectura como un organismo con su propia vida continua, señalábamos que actualmente nos interesan principalmente esas influencias persistentes que confieren a la vida su continuidad. Las líneas de fuerza que se extienden y se desarrollan a lo largo de diversos periodos nos interesan más que la historia de los estilos, pues los estilos son esos aspectos especiales de los periodos que los distinguen unos de otros.

Los estilos históricos son muy poco reveladores con respecto a lo que realmente estaba pasando en los Estados Unidos; llegaron allí plenamente formados y mostraron poca comprensión por los hechos constitutivos de la evolución autóctona norteamericana.

Durante los años 1880, la arquitectura europea fue perdiendo cada vez más su dignidad. Cuanto más se aferraba a las formas históricas en busca de seguridad, más insegura se volvía en realidad. En apenas cincuenta años, toda la herencia arquitectónica del siglo XVIII y de principios del XIX se perdió en un farrago de detalles transitorios. La intranquilidad y la incertidumbre propias del periodo aparecían una y otra vez en los tratamientos poco equilibrados de la fachada y la planta. Todo el organismo de la arquitectura estaba carcomido por una enfermedad fatal.

La independencia norteamericana con respecto a Europa se puso de manifiesto en el desarrollo de formas nuevas y lógicas para las herramientas y el mobiliario, así como en las plantas irregulares y flexibles de las casas norteamericanas. De la misma manera, la fachada conservó su unidad y su equilibrio en los Estados Unidos a lo largo de todo este periodo de incertidumbre y confusión en Europa. Los Estados Unidos produjeron su cuota de obras grotescas durante estos años, pero —a diferencia de Europa— la atención nunca se apartó de los elementos básicos de la arquitectura. Estos elementos siempre fueron predominantes en las obras norteamericanas entendidas como un todo. Puede que ésta sea la razón de que las nuevas soluciones arquitectónicas se alcanzasen en los Estados Unidos antes que en otros países.

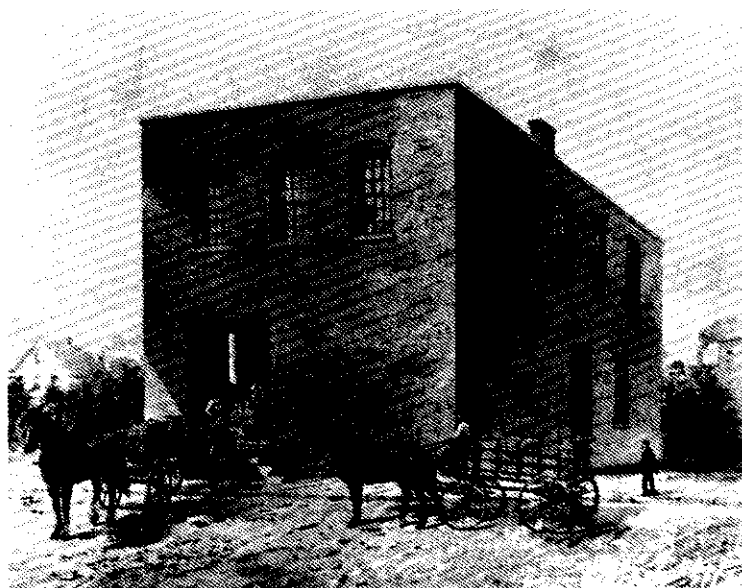
La superficie plana —la fachada lisa de madera, ladrillo o piedra— siempre ha sido un elemento básico de la arquitectura norteamericana. En parte esto se ha debido a la sencillez a la que obligaba la escasez de mano de obra cualificada; y en parte continuaba directamente las tendencias del siglo XVIII. La manera de tratar el muro de ladrillo en el periodo georgiano británico se había prolongado hasta el siglo XIX; las casas de madera se habían atendido a las tradiciones establecidas por los primeros colonos.

Para que sea barato, el *muro de ladrillo* debe ser liso y sencillo. Todos los huecos han de cortarse con toda limpieza en la superficie plana del muro.

La superficie plana: el muro de ladrillo



213. Antiguo edificio Larkin, Buffalo, Nueva York, 1837. Muestra de un edificio de ladrillo de un tipo omnipresente en los Estados Unidos, con muros lisos y sin enfoscar, y huecos nítidamente recortados.

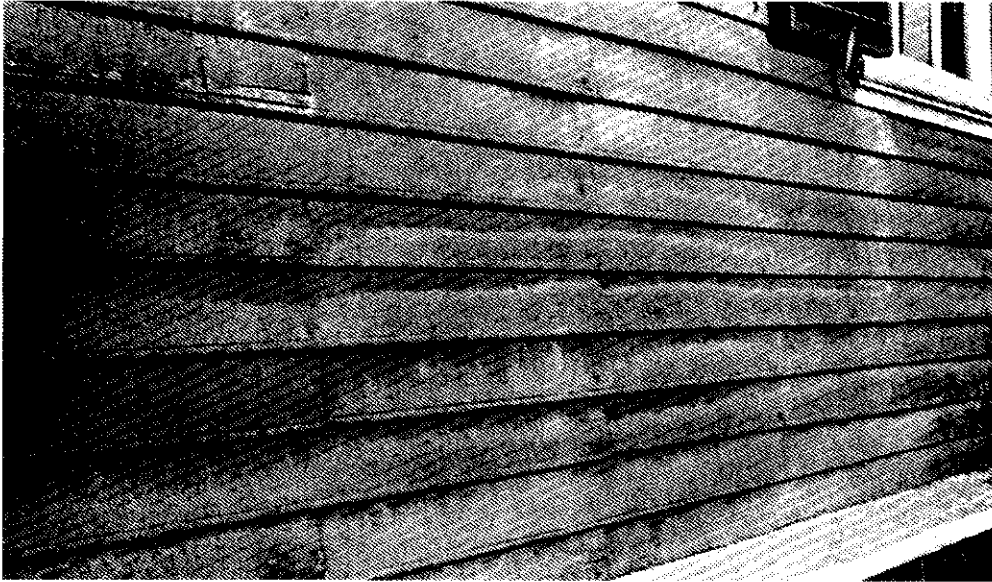


Esos muros de ladrillo sin enfoscar (figura 213) son rasgos familiares del escenario norteamericano; aparecen en las mansiones construidas en Nueva Inglaterra a finales del siglo XVIII, en pequeños edificios anónimos situados en las calles mayores de todas las ciudades, y en las grandes fábricas del periodo de la guerra civil. La simple fachada de ladrillo estaba firmemente arraigada como un elemento básico en la arquitectura cuando figuras como Henry Hobson Richardson empezaron a trabajar en los años 1870. El Sever Hall de Richardson se construyó en 1878. Encontramos un ejemplo europeo con esas superficies escrupulosamente enrasadas en la Bolsa de Amsterdam, de Hendrik Petrus Berlage. Pero esta Bolsa se construyó dos décadas más tarde. Las superficies lisas de ladrillo, como las que usaba Richardson, eran casi desconocidas en la Europa de los años 1870.

También Frank Lloyd Wright supo utilizar el muro de ladrillo, entendido como una superficie sencilla, desde el principio. A diferencia de Henry van de Velde y Victor Horta, Wright no tuvo necesidad de iniciar una cruzada contra la mutilación y el abigarramiento del muro, ni de inventar un *art nouveau* para competir con las modalidades arraigadas de la ornamentación. Wright pudo comenzar su trabajo a un nivel mucho más elevado.

El muro de madera

El *muro de madera* ha estado dominado por las tradiciones norteamericanas del siglo XVIII en mayor medida incluso que el de ladrillo. El sencillo muro de tablas (*clapboard wall*; figura 214) ha sido un elemento constitutivo durante tres siglos, sin interrupción alguna, desde los tiempos de los primeros colonizadores hasta el presente. Las tablas sí se habían usado en Inglaterra, pero sólo



para casas de labranza sin pretensiones; en los Estados Unidos estos muros dominaron todo el campo de la construcción en madera. Los encontramos por todas partes: desde las cabañas más rudimentarias hasta las mansiones, las iglesias y los ayuntamientos más hermosos. Un dominio tan extendido y duradero de un solo tipo de tratamiento mural a lo largo de un periodo de 300 años es algo completamente desconocido al otro lado del Atlántico.

El uso de tablas conduce automáticamente a unos tratamientos de fachada equilibrados y sencillos; las tablas no se adaptan bien a las rupturas o interrupciones de su extensión lisa y desaconsejan el uso de ornamentación aplicada.

Los *muros de piedra* se trataron con esta misma sencillez en los estados en los que la piedra se usaba como material constructivo. Una excelente factura se apreciaba en los estados de Nueva Inglaterra: en los muros de granito liso de las casas comunitarias de los *shaker* (figura 215), en los almacenes de granito situados junto a los muelles de Boston (figura 216) y en los edificios comerciales de esta misma ciudad de los años 1850 y 1860 (figuras 217 y 218).¹

1. Muchos de estos edificios fueron proyectados por Alexander Parris, que también proyectó Quincy Market (los mercados que rodean Faneuil Hall, hacia 1825). Los primeros edificios del frente ribereño datan de mediados de los años 1820; los almacenes de los muelles se construyeron en la década de 1840; las manzanas mercantiles de Commercial Street se levantaron en la década de 1850; y el resto se terminaron en su mayor

parte antes de 1869, cuando se abrió Franklin Street.

Muchos de esos edificios mercantiles son excelentes ejemplos de una arquitectura bien proporcionada y lógica anterior a Richardson, quien sin duda desempeñó en el desarrollo posterior un papel más importante de lo que generalmente se cree.

En un seminario que impartí durante el verano de 1938 sobre los edificios de oficinas

214. *Casa Longfellow.*
Cambridge.
Massachusetts, 1759.
Muro de tablas del tipo
que se ha usado sin
interrupción en los
Estados Unidos durante
tres siglos.

El muro de piedra



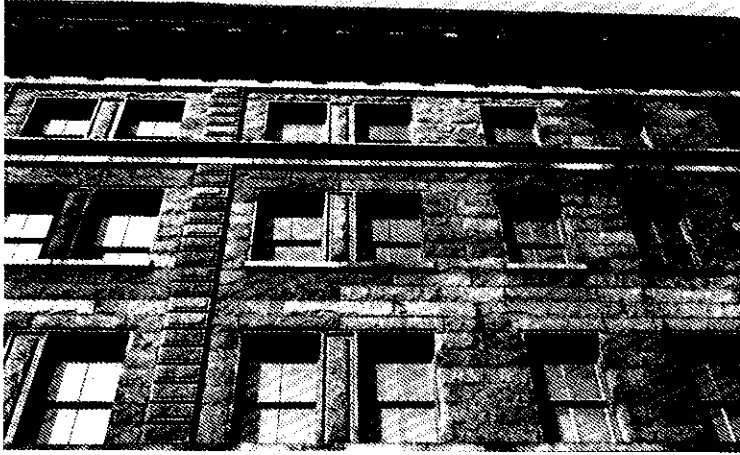
215. Casa de la comunidad shaker, Concord, Vermont, 1832. Una muestra de la excelente fábrica de piedra realizada por esta secta religiosa.

216. Muro de piedra, almacén del Union Wharf, Boston, 1846. Los pilares y dinteles de granito para las ventanas y las puertas se cortaron de una sola pieza en las canteras de Quincy.

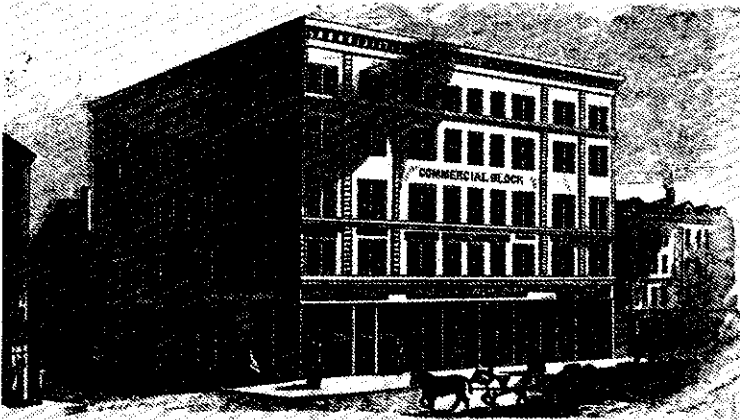


de Boston entre 1830 y 1860, nos esforzamos por aprender más de estas obras. Se descubrió un informe de uno de los primeros de los grandes arquitectos comerciales, Gridley J. Fox Bryant, en un ejemplar de la *New England Magazine* ("Un arquitecto de la vieja escuela", volumen xxv, noviembre 1901). Entre las décadas de 1850 y 1870, Bryant construyó centenares de manzanas comerciales en el frente ribereño de Boston, la ma-

yoría de ellas con edificios de granito. Según la *New England Magazine*, dejó todos sus documentos a Henry Turner Bailey. Una de mis alumnas, la señorita Lydia Jones, escribió a la viuda de Bailey. Al parecer, ese material ha desaparecido, pues la señora Bailey respondió que su marido "se había desecho de todo ello un día". Hacia 1960, la mayoría de estos edificios, así como los muelles de granito, habían desaparecido.



217. Manzana comercial, número 140 de Commercial Street, Boston, 1856. Detalle. Un ejemplo de esa arquitectura bien proporcionada y lógica, anterior a Richardson, que apareció en Boston en las décadas de 1850 y 1860.



218. Manzana comercial, número 140 de Commercial Street, Boston, del almanaque de Boston de 1856. Una estampa coetánea del edificio del que se toma el detalle de la figura 217.

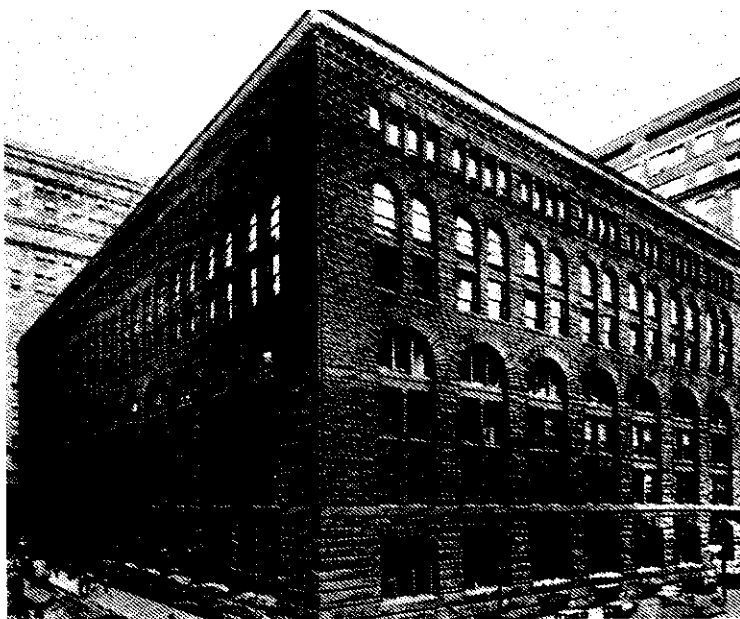
Estos edificios comerciales, con sus muros almohadillados, presentan las típicas superficies planas y una característica economía de detalles. Los almacenes anteriores, fechados en los años 1840, están contruidos con enormes bloques monolíticos de granito toscamente labrado, pero no aparecen reminiscencias de Florencia. Su impresionante austeridad se explica fácilmente: el granito procedía de las cercanas canteras de Quincy, y se ahorraba mano de obra cortando allí mismo, de una sola pieza, los pilares de las ventanas o las puertas.

Richardson estudió en Harvard en el periodo en que se levantaron estos edificios comerciales. Más adelante se fue a París y recibió las influencias europeas. No obstante, esos nuevos edificios del frente ribereño de Boston debieron de constituir sus primeras impresiones arquitectónicas.

El almacén mayorista Marshall Field (1885-1887) fue la mejor obra de Richardson (figura 219). Este edificio, con sus muros macizos de piedra, ocupa una posición bastante extraña en la evolu-

El almacén
Marshall Field

219. Henry Hobson Richardson, almacén mayorista Marshall Field, Chicago, 1885. En este edificio, Richardson continúa la tradición norteamericana del muro de piedra simple y macizo.



ción de Chicago en su conjunto. Pese a todo ello, supuso un poderoso estímulo para el trabajo de la Escuela de Chicago, y parte de su carácter se reflejó en otros edificios levantados en la zona del Loop durante los años 1880.

Las críticas de Louis Sullivan a la arquitectura de su tiempo eran tan singularmente severas como justas. Sin embargo, el almacén Marshall Field era para él un 'oasis' en medio de un desierto de edificaciones dudosamente sinceras. El 'joven' al que se lo describe en sus *Charlas con un arquitecto* le interrumpe con un asombro irónico:

¿Quiere decir que hay una buena obra arquitectónica que tengo que mirar?

No, quiero decir que ahí hay un hombre al que tienes que mirar. [...] Quiero decir que ahí la piedra y el mortero cobran vida y ya no son cosas materiales y sórdidas; [...] he ahí lo saludable, he ahí el aliento vital, he ahí un impulso elemental.²

Interrumpimos esta visión poética tan sólo para preguntar: ¿qué es este edificio?, ¿románico?, ¿renacentista florentino?³ Pero ¿necesitamos llegar tan lejos? ¿No sería más sencillo buscar su origen en los toscos muros de piedra que supusieron para Ri-

2. *Kindergarten Chats* (Laurence, Kansas: Scarab Fraternity Press, 1934), página 15. Versión española: *Charlas con un arquitecto* (Buenos Aires: Infinito, 1959).

3. En su biografía de Richardson, Henry-

Russell Hitchcock hace un cuidadoso esfuerzo por rastrear las etapas a través de las cuales Richardson llegó a su estilo románico. La explicación (inevitablemente) presenta grandes lagunas.

Richardson sus primeras impresiones arquitectónicas? El muro de piedra simple y macizo había sido uno de los elementos básicos de la arquitectura norteamericana desde el principio: desde las fortificaciones del periodo revolucionario hasta los edificios comerciales coetáneos a los días en que Richardson estudiaba en Harvard. El carácter sobrio e imponente de este almacén podría ser románico y al mismo tiempo completamente autóctono: una transmutación artística de elementos que habían surgido de la vida norteamericana.

La planta libre y flexible

La arquitectura norteamericana ha estado marcada por una única tendencia desde la llegada de los primeros colonizadores: a la casa norteamericana se le dota de una planta que pueda ampliarse siempre que las nuevas condiciones sociales y económicas lo hagan deseable. Esto supone un marcado contraste con el procedimiento europeo. En Europa, una casa de labranza se proyecta como una pieza maciza y cúbica desde el principio. A veces el interior se deja inacabado, para que lo acondicionen las generaciones posteriores cuando lleguen a necesitar más zonas vivideras.

La costumbre norteamericana de añadir nuevas piezas a la original puede verse en esas casas de Nueva Inglaterra que sobreviven desde el siglo XVII.⁴ Todas esas casas casi enteramente de madera empezaban siendo construcciones de un piso y medio o, como mucho, dos, con una única sala en la planta baja. Al disfrutar de mejores condiciones, la siguiente generación ampliaba el núcleo de sus antepasados tanto en horizontal como en vertical. Sobre todos esos añadidos se extendía una nueva cubierta de manera bastante asimétrica. Pero lo importante era el añadido de alas, que estaba muy generalizado. La planta en forma de L, el comienzo del esquema libre y flexible, se desarrolló a partir de esta clase de proyectos.

Las casas no siempre se ampliaban. A veces —como en la casa de William Pepperell en Kittery, Maine— resultaron ser demasiado grandes para la generación posterior y se redujeron. «Esta mansión familiar era antes mucho más imponente que ahora, pues tenía 10 pies [3 metros] más en cada extremo y estaba rodeada por un precioso parque; se redujo después de la revolución norteamericana, cuando la propiedad fue confiscada en 1779.»⁵

A finales del siglo XVIII, la gente no vacilaba en cortar el armarzón de roble macizo de una casa y dividirlo en varias porciones. Éstas se trasladaban luego a un nuevo emplazamiento y volvían a montarse, con todos los cambios y las ampliaciones que

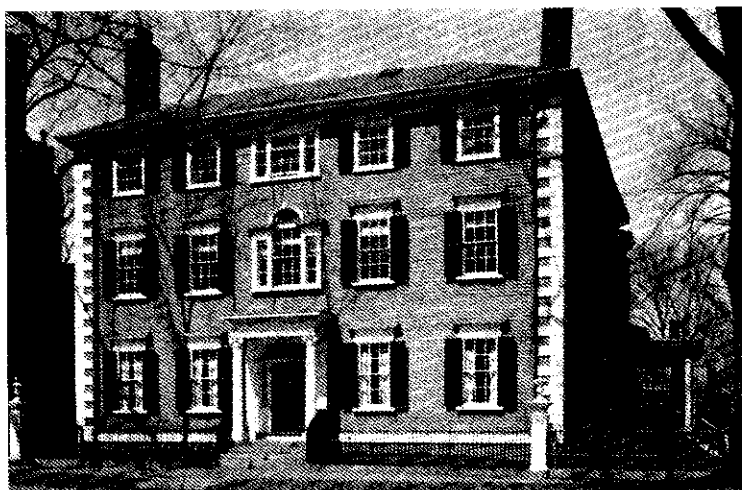
Las casas de labranza norteamericanas y europeas

4. Por ejemplo, la casa Hancock, en Lexington, Massachusetts (1698, ampliada en 1734); la casa Jackson, en Portsmouth, New Hampshire (hacia 1664); y la casa Whipple,

en Ipswich, Massachusetts (1642).

5. Sarah H. Foster, *The Portsmouth Guide Book* (Portsmouth, New Hampshire: Joseph H. Foster, 1876), páginas 145-146.

220. Casa en el 34 de Chestnut Street, Salem, Massachusetts, 1824. Los dos extremos eran originalmente parte de otra casa y se trasladaron sobre ruedas hasta el emplazamiento de Chestnut Street; allí se construyó la parte central.



hiciesen falta. La casa del número 34 de Chestnut Street en Salem, Massachusetts (figura 220) es fruto de tales métodos, aunque nadie lo sospecharía nunca. Esta encantadora residencia —que parece estar concebida como un conjunto unificado— se construyó realmente en tres partes. «Es la única casa de las que queda en pie en esta calle que no se construyó en su emplazamiento actual, sino que se trasladó hasta aquí. [...] Originalmente era una porción de la casa situada en la West Farm de Oak Hill, Danvers [a kilómetros de distancia], y se trasladó sobre ruedas hasta Chestnut Street en dos partes, hacia 1824.»⁶ El arquitecto añadió el centro, con su ventana palladiana, y cambió y adaptó el conjunto a la planta llamada palladiana o académica, que estaba en boga en ese periodo.

Este tratamiento flexible de la casa —que ha sido una práctica habitual en los Estados Unidos desde los tiempos coloniales— es una de las claves de su arquitectura doméstica. Se supone que las opiniones cambian más a menudo en este país que en otros, pero esto no es así en el campo de la vivienda. En este caso ha habido un crecimiento continuo. Los avances norteamericanos muestran más continuidad de la que encontramos en Europa, y también más energía para desarrollar nuevos elementos para el futuro a partir de la herencia arquitectónica existente.

Interiores
norteamericanos de los
años 1890

Las publicaciones norteamericanas de los años 1860 y 1870 muestran la gran variedad de influencias extranjeras existentes en el país. Inglaterra, Alemania, Francia, España, Oriente: modas de todos esos lugares estuvieron en boga. Sin embargo, quedaron tan sólo como las últimas modas de una u otra temporada; no in-

6. Richard Hall Wiswall, *Notes on the Building of Chestnut Street* (Salem, Massachusetts, 1939), página 18.

fectaron de manera permanente la arquitectura norteamericana. Cuando Wilhelm Bode visitó la Exposición Colombina Mundial de Chicago en 1893, señaló: «a diferencia de Alemania, la casa moderna norteamericana está íntegramente construida de dentro afuera. No sólo responde a las exigencias individuales en particular, sino también a todas las peculiaridades, costumbres y necesidades de los norteamericanos. El hecho de que estas costumbres sean muy acusadas y estén claramente definidas proporciona a la arquitectura doméstica de los Estados Unidos una gran ventaja sobre nuestra propia arquitectura alemana.»⁷

Son precisamente las cosas que todavía hoy impresionan a los observadores europeos las que sorprendieron a Bode hace cincuenta años. Éste anotaba: «las habitaciones situadas junto al recibidor están dotadas de puertas o tabiques correderos —a menudo de la mitad de anchura que las paredes— y esas puertas casi siempre se dejan abiertas.»⁸ De este modo se pueden contemplar las diversas habitaciones de la casa.» Las viviendas de Europa continental a las que Bode estaba acostumbrado —con sus techos ridículamente altos, sus habitaciones oscuras y sobrecargadas, y sus lujosos revestimientos de paredes— contrastaban de un modo muy acusado con los interiores norteamericanos. En los Estados Unidos —señalaba Bode—, «las habitaciones, según nuestros criterios, son algo bajas; no están sobrecargadas de muebles y *tienen paredes y techos de colores claros.*»⁹ (Se trata de características que los arquitectos contemporáneos han incorporado finalmente en Europa, tras una lucha considerable.)

El informe de Bode acerca de esa avanzada arquitectura doméstica norteamericana se apoyaba en la bibliografía popular sobre la construcción de casas publicada ya en los años 1870. Libros como el de Eugene C. Gardner, *Illustrated Homes: a Series of Papers, Describing Real Houses and Real People* (Boston: J.R. Osgood & Co., 1875),¹⁰ contribuyeron mucho a propagar la vivienda de calidad. El modo en que estos libros de los años 1870

Proyectos funcionales
en los años 1870

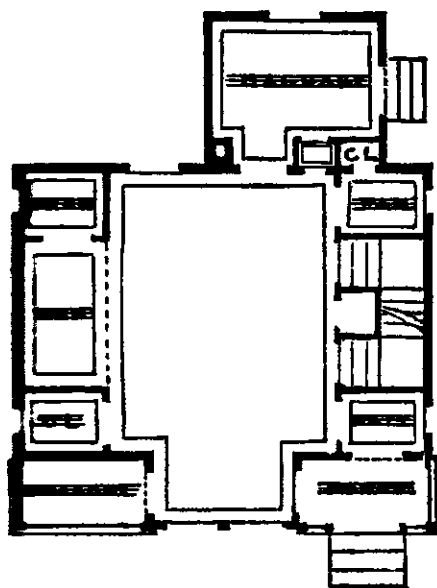
7. Wilhelm Bode, "Moderne Kunst in der Vereinigten Staaten," *Kunstgewerbeblatt*, volumen V (1894), páginas 115-117.

8. Hasta nuestros días, la casa del europeo sigue siendo, más o menos, su castillo. Las puertas son puertas de verdad, y suelen mantenerse cerradas. Los tabiques correderos nunca se abren a los recibidores, sino que se usan tan sólo para comunicar habitaciones interiores. En las casas norteamericanas no sólo hay esos tabiques atrevidamente colocados, sino que la mitad de las puertas interiores de la casa carecen de llave, y los armarios y guardarropas no tienen cerraduras. Las ventanas europeas están equipadas con persianas y cortinas, y ambas cosas se cierran al caer la noche; no así en los Estados

Unidos. Los norteamericanos rara vez vallan sus casas y últimamente hay algunos signos de que podrían abandonar el garaje y acostumbrarse a dejar el coche bajo un sencillo cobertizo. «Ya no es necesario un garaje, tal como están hechos los coches;» —decía Frank Lloyd Wright— «una cochera bastará, con una generosa protección por encima y muros a los dos lados» (*Architectural Forum*, enero 1938, página 79).

9. Bode, "Moderne Kunst in der Vereinigten Staaten," p. 117.

10. Eugene C. Gardner (1836-1915) fue uno de los autores populares en este campo; fue rector de la Tallmadge Academy, en Tallmadge, Ohio, y director de *The Builder* desde 1885 hasta 1887.



221. Eugene C. Gardner, casa de una sola habitación para una 'solterona'.

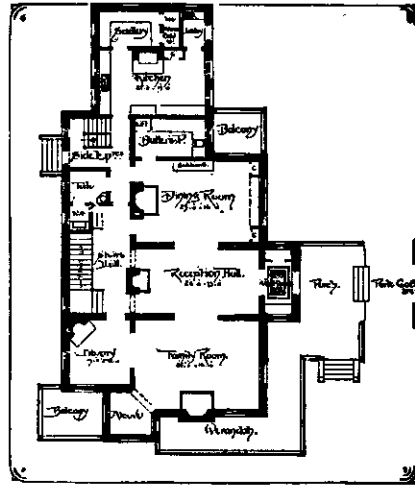
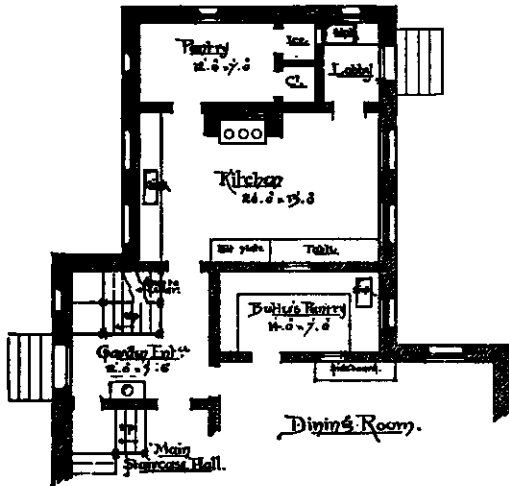
222. El arquitecto y su cliente soltera. De Eugene C. Gardner, *Illustrated Homes* (Boston, 1875).

enfocaban el problema de la casa es sorprendente si tenemos en cuenta el periodo. En vez del debate que podría esperarse —sobre los detalles—, la casa se considera como un todo: como una unidad que debe variar en cada caso especial. Sus autores encuentran esta actitud tan natural que el tono de los debates es siempre tranquilo y fácil, y a veces realmente entretenido. Se estudian las casas proyectadas no en algún estilo especial, sino para algún propósito especial: casas para recién casados, casas de médicos, casas de acaudalados hombres de negocios; e incluso casas de una sola habitación para 'solteronas'.

La solterona y su casa son particularmente interesantes (figuras 221 y 222). Se trata de una señora que sabe con toda precisión lo que quiere: «Me propongo construir una casa para vivir, simplemente eso y nada más. [...] Mi casa debe tener una habitación y cuatro armarios: uno para un pequeño vestidor; uno para mis vestidos de seda, que iré acumulando, ya que no tengo nadie a quien dárselos salvo a las esposas de los misioneros domésticos, y éstas no deberían ponerse sedas; y uno para mis paraguas y mis chanclos.»¹¹ La unidad compacta de la planta creada para satisfacer estas exigencias y la economía con la que se hace uso del espacio recuerdan las viviendas baratas de alquiler de Jacobus J.P. Oud en los años 1920.

El espíritu funcional que predominaba en Europa en los años 1920 se hace patente incluso con mayor claridad en el modo en que se afrontaba el problema de la cocina. En otro de sus libros,

11. Gardner, *Illustrated Homes*, página 114.



Gardner proponía un planteamiento de ahorro de espacio asombrosamente similar al de la cocina de Frankfurt, de 1920 aproximadamente (figura 223). Se suponía que el diseño de esta última derivaba de las economías espaciales aplicadas en los modernos vagones restaurante. Gardner alcanzó su solución gracias a un enfoque directo de los problemas de trabajo de los cocineros y las amas de casa. La cocina se hace larga y estrecha «de modo que pueda tener una amplia superficie de pared y sin embargo se mantenga lo más corta posible la distancia entre el fogón y la despensa»; tiene ventanas en lados opuestos «para dejar entrar mucha luz» y para que «las brisas estivales puedan atravesarla y mantener una corriente de aire fresco entre el fogón de cocinar y el comedor.»¹²

El interior de la casa típica norteamericana está subdividido lo menos posible (figura 224). Este impulso de unir las diversas habitaciones y abrir el interior se refleja ocasionalmente en el uso de diferentes niveles en el suelo, al igual que en ciertas grandes casas neoclásicas de los años 1890.

Los norteamericanos del siglo XIX que se podían permitir estar a la última tenían casas cuyas formas exteriores reflejaban los estilos en boga en la época: romántico, victoriano, renacentista francés, románico o clásico. Sin embargo, la planta conservaba su sensatez. Esa planta libre y flexible que, en conjunto, era habitual en los Estados Unidos surgió sin grandes nombres asociados a ella; al igual que las herramientas y el mobiliario patentado, si-

223. Eugene C. Gardner, cocina, 1882.

224. Eugene C. Gardner, casa de campo, 1882.

Una evolución anónima

12. *The House that Jill Built, after Jack's Had Proved a Failure* (Nueva York: Fords, Howard, & Hulbert, 1882), página 82. Las cocinas con una organización sumamente diferenciada y unas instalaciones técnicas muy desarrolladas se pueden encontrar por pri-

mera vez en Inglaterra en los años 1840. Véase la interesante descripción de la gran cocina del Reform Club en Londres (construido por Charles Barry en 1837) en el *Dictionnaire du XIX^e siècle* de Larrouse, en la voz 'club'.

guió siendo estrictamente anónima; es fruto tanto de la búsqueda de comodidad en la vivienda como de la tendencia norteamericana a abordar los problemas de modo directo. Frank Lloyd Wright encontró los elementos básicos de la planta flexible ya listos y en el proceso de su evolución anónima. Indudablemente, Richardson confirió una nueva intensidad artística a esta clase de plantas en sus casas de principios de los años 1880, en particular las construidas en torno a Chicago y en Nueva Inglaterra. Pero el propio proyecto abierto, la planta libre y flexible, es fruto de la evolución norteamericana en su conjunto.

La Escuela de Chicago

Durante los años 1880, surgió repentinamente en Chicago toda una colección de edificios con alturas de doce, catorce, dieciséis y veintitrés pisos. Estos edificios no se levantaron separados—como ocurrió en otras ciudades—, sino muy próximos unos a otros. Cada uno tenía su propio aspecto individual y su propio nombre, y sin embargo la apariencia conjunta no era caótica.

Los edificios norteamericanos suelen tener una vida tan corta que tal vez dentro de unas cuantas décadas éstos habrán desaparecido. Muchos de los mejores ejemplos ya se han perdido y muchos más están destinados a hacerlo pronto.

El mayor crecimiento de la Escuela de Chicago se produjo entre 1883 y 1893.¹ Dos veces coetáneas pueden informarnos acerca de su estado al comienzo y al final de este periodo.

En ningún otro periodo, desde 1830, ha experimentado la ciudad un desarrollo tan formidable en cuanto al aumento de la población, el comercio y la edificación como [...] en 1882. [...] El carácter de los edificios son [sic] gigantescos y costosos. [...] Hay tal demanda de locales de negocios y oficinas que tan pronto como se da la licencia de obras para una manzana se reciben solicitudes para alquilar los pisos, y antes de que el edificio esté terminado ya está todo alquilado y los inquilinos están listos para entrar con los pertrechos de su actividad. Manzana tras manzana se van acumulando hacia las nubes y sobresalen de la ciudad en cada calle y cada avenida.²

En 1893, poco después de que una gran crisis afectase a Chicago y sus actividades, otro testigo coetáneo explicaba así el final

Chicago en la década de 1880

1. Las obras relacionadas con la Escuela de Chicago en su evolución entre 1883 y 1893 son en su mayor parte anónimas. Los dos primeros volúmenes de *Industrial Chicago*, publicados por la Goodspeed Publishing Company (Chicago, 1891-1896, 6 volúmenes), se ocupan de la edificación. Esos dos volúmenes, rara vez encontrados en las bibliotecas norteamericanas, son el *vasari* de la Escuela de Chicago. Los volúmenes de *Inland Architecture* (Chicago) a partir de 1883 también ofrecen una visión de la evolución de esta escuela.

Los mejores planos e ilustraciones (además de los de *Industrial Chicago*) se encuentran en *Prominent Buildings Erected by the George A. Fuller Company, Chicago* (Chicago, 1893?) y en *Fireproof Building Construction: Prominent Buildings Erected by the Geo. A. Fuller Company* (Nueva York y Chicago, 1904), ambos publicados por la George A. Fuller Company. George A. Fuller

(1851-1900), de Massachusetts, se instaló como constructor en Chicago; fue uno de los primeros contratistas que trabajaron con la estructura de esqueleto, y estuvo relacionado con la construcción de muchos edificios de los que trataremos: el Tacoma, el Monadnock, el Pontiac, el Fair, el Reliance y el Marquette, el bloque Ashland y los grandes almacenes Carson, Pirie, Scott & Company mientras Louis Sullivan trabajó en ellos.

No deben pasarse por alto varias guías, como la de Louis Schick *Chicago and Its Environs: A Handbook for Travellers* (Chicago: edición del autor, 1891). Más adelante mencionaremos otras más. Para las ilustraciones, véase *Pictorial Chicago* (Chicago: Rand McNally, 1893).

Sobre el periodo anterior véase Alfred T. Andreas, *History of Chicago* (Chicago: edición del autor, 1884), que contiene estadísticas e ilustraciones poco frecuentes.

2. *Stranger's Guide* (Chicago, 1883).

de este periodo: «muchas veces ha ocurrido en Chicago que los periódicos matutinos han salido con informaciones sobre la firma del contrato para el mayor edificio de oficinas de la ciudad, y los periódicos vespertinos del mismo día han incluido noticias de otros contratos para edificios que superaban con mucho los mencionados por la mañana.»³

En los años 1880, el Loop —el centro de negocios de la ciudad— se convirtió en el ejemplo perfecto de la audacia norteamericana debido al modo directo de afrontar los problemas. Calles enteras se edificaron de una manera que nunca antes se había visto. Caminando por el Loop, la impresión que tenemos es que Chicago es el puesto de avanzada para las inmensas áreas que se extienden a sus espaldas. En la época en que se levantaron sus grandes edificios, Chicago era el verdadero punto de concentración de los productos del oeste y el medio oeste norteamericanos, y no simplemente una enorme bolsa de comercio, como Nueva York. El rápido crecimiento de este gran centro llevó a un repentino incremento de sus necesidades. Para satisfacerlas, surgió el impulso de usar las nuevas posibilidades de la construcción, unas posibilidades que hasta entonces se habían aprovechado tan sólo en puentes y construcciones industriales de varias clases.

Los edificios de oficinas para firmas comerciales y compañías aseguradoras fueron los primeros en aparecer. Pero pronto surgieron edificios de una fuerza equivalente para satisfacer otras demandas: inmensos hoteles para los viajeros que hacían escala en la ciudad y edificios que combinaban oficinas, teatros y hoteles, como el Auditorium de Dankmar Adler y Louis Sullivan. Al mismo tiempo, el problema del edificio de viviendas moderno —que aún está por resolver— se afrontó con gran coherencia y audacia.

Los edificios de oficinas
como punto de partida
de la Escuela
de Chicago

La Escuela de Chicago está estrechamente ligada a la creación del edificio de oficinas moderno: en otras palabras, a la creación de un centro administrativo (figura 231). Toda clase de problemas ingenieriles se incluyeron en la solución alcanzada en los edificios de Chicago, y el fundador de la escuela, William Le Baron Jenney (1832-1907),⁴ era ingeniero antes que arquitecto. Jenney tenía una sólida base técnica y había sido comandante en el cuerpo de ingenieros del general Sherman. Los futuros arquitectos de Chicago se formaron en el estudio de Jenney, que en la educación de la joven generación de Chicago desempeñó en buena parte el mismo papel que Peter Behrens tendría en Alemania hacia 1910, o Auguste Perret en Francia. Jenney dio a los jóvenes arquitectos la preparación que necesitaban para afrontar esos nuevos problemas para los que las escuelas no podían ofrecer soluciones.

3. *World's Fair Souvenirs* (Chicago, 1893).

4. Véase Charles B. Jenkins, "W.L.B. Jen-

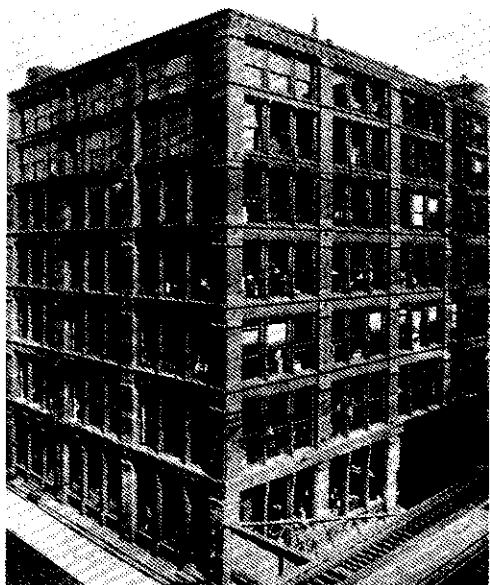
ney and W.B. Mundie", *Architectural Reviewer* (Chicago), febrero 1897.

Actualmente, la imaginación y el coraje de Jenney no están suficientemente reconocidos. Incluso Sullivan lo describía más como un entendido que como un arquitecto, y en Chicago uno de los colaboradores de Sullivan me contó que Jenney no tenía sensibilidad para los detalles y la ornamentación. Es cierto que los detalles arquitectónicos y las reminiscencias estilísticas son una parte insignificante de la obra de Jenney. Pese a todo ello, fue el autor del edificio Leiter, de 1889, la solución más temprana al problema del gran edificio con construcción de esqueleto, una solución cuya claridad y libertad con respecto a todo compromiso estaban muy por encima de la media.

La educación de Jenney era excelente; había recibido la mejor formación técnica posible en esa época en la École Polytechnique y la École Centrale de París. En el estudio de Jenney la ingeniería francesa se combinaba con los métodos de sus especialistas alemanes en ornamentación, para producir una curiosa mezcla. En 1873, como un joven principiante, Sullivan trabajó en este estudio y abrió los ojos a las «funciones reprimidas» de la arquitectura. Además de Sullivan —que estuvo allí tan poco tiempo como en la mayoría de los sitios—, el equipo de Jenney incluyó, en un momento u otro, a muchos de los futuros constructores de Chicago: Martin Roche, William Holabird e incluso Daniel Burnham, más tarde socio de John Root.

La mano de Jenney se reveló claramente por primera vez en un almacén que construyó para Leiter en el número 280 de West Monroe Street, en 1879 (figura 225). Este edificio —que aún existe— tiene pilares de ladrillo en las fachadas exteriores y amplios huecos de vidrio similares a las ‘ventanas de Chicago’ de fecha

El papel de William
Le Baron Jenney



225. William Le Baron Jenney, primer edificio Leiter, Chicago, 1879. Pilares de ladrillo en las fachadas exteriores; columnas de fundición en el interior. Los amplios huecos de vidrio recuerdan las ‘ventanas de Chicago’ de fecha posterior.

--- William Le Baron
Jenney, edificio
Manhattan, Chicago,
1881. Los miradores,
de muchas formas
distintas, pretenden
captar la mayor
cantidad de luz posible
en esta calle estrecha;
por eso desaparecen
totalmente en los pisos
superiores, donde no
hay obstáculos.



posterior. El interior tiene las columnas de fundición que eran habituales durante este periodo.

El primer edificio de Jenney que constituyó un tipo nuevo tanto por su altura como por su construcción fue el de la Home Insurance Company en 1884-1885.⁵ En él una compleja construcción mixta logró crear un conjunto totalmente integrado.

Jenney, un líder en
la construcción

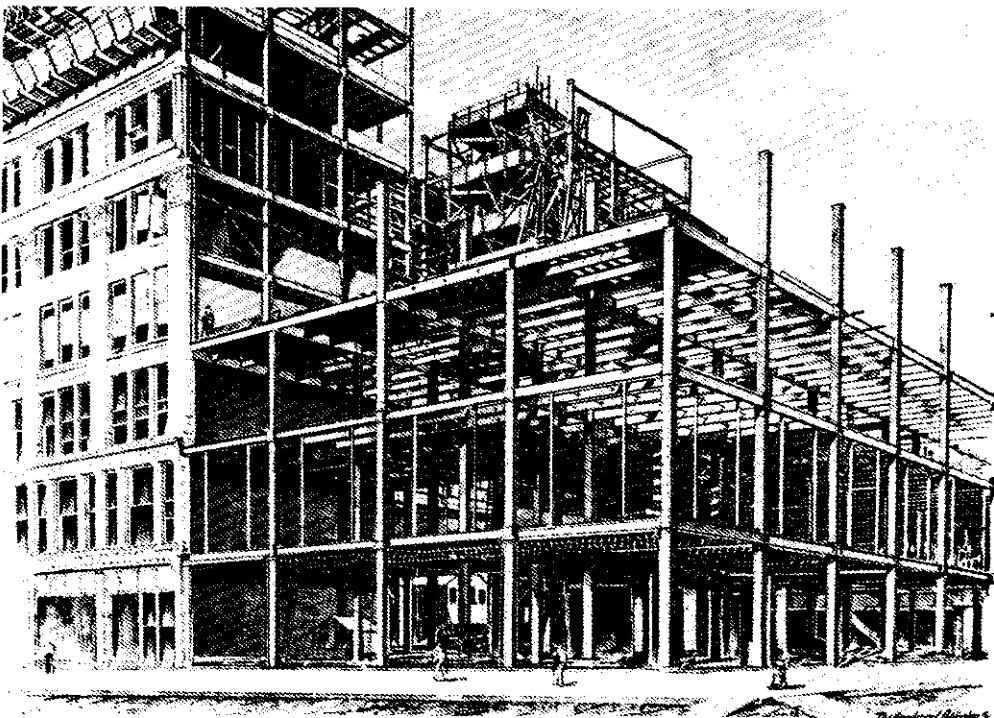
Henry Hobson Richardson proyectó el almacén mayorista Marshall Field (véase la figura 219) cuando Jenney estaba ocupado en su edificio de la Home Insurance Company. Ese almacén mostró a los arquitectos de Chicago cómo se podía integrar un gran volumen con toda discreción. Richardson incorporó en este edificio algo de la vitalidad de la ciudad en auge, con un tratamiento que estaba lleno de dignidad; destaca el predominio de las ventanas—como ocurre en las oficinas de la Home Insurance de Jenney—, pero la construcción es bastante conservadora. Los macizos muros de piedra de Richardson pertenecen a un periodo anterior. Cuando Adler y Sullivan emprendieron la construcción de su Auditorium, usaron muros exteriores igualmente macizos, pese a que la estructura interior de hierro era muy atrevida.

5. Véanse las páginas 225-226. Este edificio todavía se conservaba en buenas condiciones cuando se derribó.



227. William Le Baron Jenney, edificio The Fair, Chicago, 1891. En este proyecto se hace del esqueleto el factor determinante.

228. William Le Baron Jenney, The Fair, Chicago, 1891. El esqueleto.



Los arquitectos no siguieron enseguida a Jenney en su adopción de la construcción de esqueleto. Sin embargo, en 1889, tres años después de la sede de la Home Insurance Company, Holabird y Roche levantaron el edificio Tacoma, una construcción de esqueleto de doce pisos.⁶

Mientras tanto, Jenney seguía su propio camino: construyó su segundo edificio Leiter en 1889; y el edificio Manhattan (figura 226) —en su momento el edificio más alto de estricta construcción de esqueleto— se terminó en 1891.⁷ El Manhattan está en Dearborn Street, que es una calle relativamente estrecha. Con el fin de captar la mayor cantidad posible de luz, Jenney —al igual que Holabird y Roche en el edificio Tacoma— llenaron la fachada de miradores (*bay windows*).⁸ Pero esos huecos se han diversificado con mucho cuidado en su forma y desaparecen completamente en los pisos superiores, sin obstáculos para la luz.⁹

Jenney construyó The Fair, uno de los mayores grandes almacenes de Chicago, en 1891. Con este edificio de nueve pisos, en las calles Dearborn, Adams y State, Jenney volvió a su principio de hacer del esqueleto el factor determinante del proyecto. Los dos primeros pisos del Fair son casi puro vidrio (figuras 227 y 228). Esta cualidad la exigían los propietarios del almacén, que querían la mayor cantidad posible de superficie de escaparate.

Las nuevas
posibilidades cambian el
aspecto de la ciudad

El espíritu de la Escuela de Chicago, su impulso hacia las soluciones más sencillas y evidentes, enseguida llegó a dominar todo el Loop. Sus obras brotaban unas junto a otras. Burnham y Root levantaron su bloque Monadnock en la esquina de las calles Dearborn y Jackson en 1891. Éste fue el último de los edificios en altura construidos con muros macizos de fábrica. Un crítico coetáneo, Montgomery Schuyler, lo denominó «el mejor de todos los edificios de oficinas en altura»,¹⁰ pero no es demasiado típico de la Escuela de Chicago. Su expresión deriva más de los refinamientos arquitectónicos que de las nuevas posibilidades.¹¹ Y los

6. En un edificio de las dimensiones del Tacoma, la ganancia de superficie útil de alquiler gracias al uso del esqueleto en vez de la construcción de fábrica equivalía al alquiler de una planta adicional. Éste fue el motivo de que se usase la construcción de esqueleto. En el diseño del Tacoma todavía queda patente cierta indecisión. La superficie total de ventanas es excepcionalmente grande, pero cada una de las ventanas en sí es bastante pequeña. El Tacoma fue derribado en 1929.

7. «El Manhattan, con fachada a Dearborn Street, es el pionero de los edificios de dieciséis pisos y sótano [...] 204 pies [63 metros] de altura [...] proyectado en mayo de 1890 y terminado en el verano de 1891», (*Industrial Chicago*, volumen 1, 1891, página 69).

8. «La luz y el espacio son preferibles a cualquier estilo concreto» (ibídem).

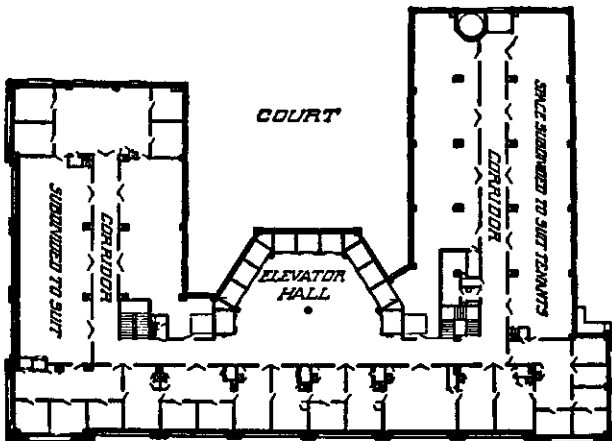
9. El Manhattan se publicó en *Inland Architect*, volumen XIII (1889), nº 8.

10. Harriet Monroe, *John Wellborn Root: a Study of his Life and Work* (Boston y Nueva York: Houghton, Mifflin & Co., 1896), páginas 141-142.

11. En este periodo, el gusto de los especuladores y los asesores de inversión era a veces más avanzado que el de los arquitectos, un fenómeno poco frecuente. «El Monadnock —'Jumbo', tal como solía llamarlo Root— fue el último de los edificios en altura en exhibir muros macizos de fábrica. Para este edificio, el señor Aldis [Owen F. Aldis, de Boston] —que controlaba la inversión— animó siempre a sus arquitectos a utilizar una



229. Holabird y Roche, edificio Marquette, Chicago, 1894. El frente está excepcionalmente bien proporcionado, y es imponente por su sencillez y su gran extensión de 'ventanas de Chicago'.



230. Holabird y Roche, edificio Marquette, Chicago, 1894. Planta de un piso con oficinas diáfanas, de modo que puedan subdividirse más tarde a la medida de los inquilinos.

pesados muros de fábrica no eran la solución al problema de los edificios de muchos pisos. Las dimensiones más bien pequeñas de las ventanas indican hasta qué punto causaron dificultades a los arquitectos.

Al otro lado de la calle, en diagonal desde el bloque Monadnock, hay otro edificio de Burnham y Root, el Great Northern Hotel (1891; figura 232). Sus limpias fachadas de ladrillo incluyen para las habitaciones del hotel las 'ventanas de Chicago' usadas para las oficinas. The Fair, los grandes almacenes de Jenney, se construyó también en esta época. Tres años después, en 1894, Holabird y Roche construyeron el edificio Marquette un poco más abajo de la calle (figura 229).

El frente del Marquette está excepcionalmente bien proporcionado y es imponente por su sencillez y su gran extensión de 'ventanas de Chicago'; sigue siendo el edificio de oficinas típico del Chicago de los años 1890. La exigencia de los propietarios de que ni un solo centímetro del interior quedase sin luz quedó plenamente satisfecha. Desde la calle, el Marquette parece un bloque cerrado, pero en realidad está recortado en la parte trasera más o menos como una letra E. El palo intermedio de la E—la parte comparativamente más oscura del edificio— se usa como vestíbulo de ascensores, con todos ellos agrupados en él. Como en la mayoría de estos edificios, buena parte de la planta se construyó sin tabiques, de modo que pudiesen subdividirse más tarde a la medida de los inquilinos (figura 230).¹²

Los edificios de viviendas¹³

En Chicago, los problemas del alojamiento a gran escala, de los hoteles y los edificios de viviendas, se afrontaron con la misma lucidez que se aprecia en los edificios de oficinas de la ciudad. Durante la década de 1870, justo después del gran incendio, surgió una tendencia a alejarse de la pequeña casa particular y acercarse a los edificios de viviendas de muchas plantas: ésta es la versión

sencillez extrema y rechazó uno o dos de los croquis de Root por estar demasiado recargados. Durante una ausencia de Root para pasar una quincena de vacaciones en la costa, el señor Burnham ordenó a uno de sus dibujantes un diseño de fachada recta de arriba abajo sin contemplaciones y sin adornos. Cuando Root regresó, al principio se mostró indignado con este proyecto de una caja de ladrillo; sin embargo, poco a poco se fue metiendo de lleno en el espíritu en cuestión y un día le dijo al señor Aldis que se le había ocurrido usar las líneas pesadas e inclinadas de un pilono egipcio como base de este proyecto, y que "levantaría todo sin un solo ornamento"» (Monroe, *John Wellborn Root*, página 141).

12. Joseph Kendall Freitag, *Architectural*

Engineering, with Special Reference to High Building Construction, 3ª edición (Nueva York: J. Wiley & Sons, 1912), página 38. El libro de Freitag es una de las primeras publicaciones técnicas que datan del período más floreciente de la Escuela de Chicago; contiene plantas de muchos edificios importantes, así como abundantes detalles técnicos.

13. Véase *Industrial Chicago*, volumen 1, capítulo 7, sobre los pisos modernos y otras residencias, así como las figuras y los comentarios de los siguientes números de *Inland Architect*: agosto 1884, páginas 8 y 15; enero 1887, página 101; diciembre 1890, lámina (viviendas Ricardi); octubre 1891, lámina (viviendas Cary); marzo 1887, página 28 y lámina; febrero 1893, lámina 'el Kenwood'; y noviembre 1893, lámina 'el Omaha'.

del autor anónimo de *Industrial Chicago*, que afirmaba: «el piso moderno es el palacio de quienes desean liberarse de la posesión de una casa y de sus cuidados.»¹⁴

La organización interior y los detalles arquitectónicos de algunos de estos edificios son asombrosamente atrevidos y avanzados. Soluciones que todavía hoy están en proceso de formulación aparecieron esbozadas en estos pisos y hoteles de una generación atrás, al igual que los centros cívicos y empresariales contemporáneos fueron anticipados por las manzanas de oficinas de Chicago.

El Auditorium de Adler y Sullivan marca una de las primeras etapas de esta evolución. Esta construcción enorme y complicada albergaba no sólo el propio auditorio y un edificio de oficinas, sino también un gran hotel. Este hotel es notable en muchos aspectos: la escalera está modelada con una energía impresionante; la gran longitud del bar se enfatiza con una pesada viga que recorre el techo en paralelo a su borde delantero con un solo vano sin soportes verticales; el comedor de la última planta (luego dedicado a otros usos) se desarrolla como una amplia bóveda de cañón, haciendo juego así con el propio auditorio.¹⁵

El Hyde Park Hotel, situado en la parte sur de la ciudad, fue construido entre 1887 y 1891 por Theodore Starrett y George A. Fuller. Su emplazamiento, en la Fifty-first Street, cerca de la orilla del lago, era por entonces casi rural; desde entonces se ha urbanizado considerablemente. «El hotel tiene 300 habitaciones, coronadas por conjuntos de entre 2 y 5 apartamentos. [...] 50 *suites* están equipadas con baños privados y lámparas incandescentes [...] y con calefacción de vapor.»¹⁶ El edificio tenía ocho plantas, con amplias ventanas y —de nuevo según *Industrial Chicago*— «una galería muy grande que se extendía alrededor del edificio».

Algunos de estos edificios de viviendas tenían tabiques desmontables, de modo que un conjunto de cinco habitaciones podía agruparse en una sola. Éste era el caso de los pisos Leander McCormick, más tarde Virginia Hotel, situados en la esquina noroeste de las calles Ohio y Rush. El arquitecto fue Clinton J. Warren, salido del estudio de Burnham y Root.¹⁷

Las viviendas Brewster, en Pine Grove Avenue, construidas a principios de los años 1890, aún se conservan. El arquitecto, Enoch Hill Turnock, había empezado trabajando con Jenney. La escalera principal tiene peldaños de vidrio plano, de modo que la

14. *Industrial Chicago*, volumen I, página 254.

15. Una descripción detallada y con planos de este teatro, el mejor de la época, puede encontrarse en Hugh Morrison, *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture* (Nueva York: Museum of Modern Art and W.W. Norton & Co, 1935).

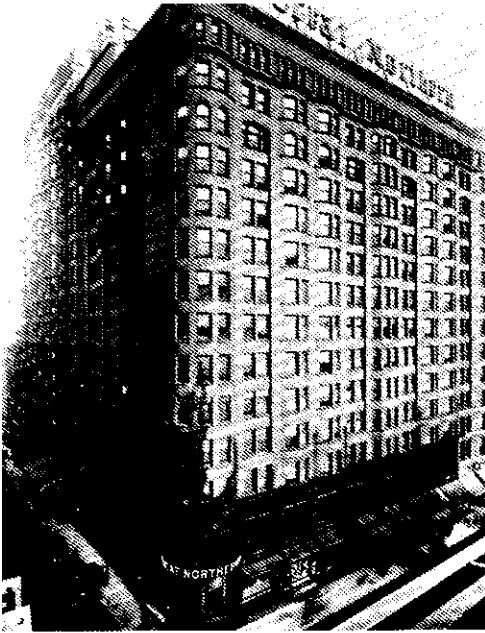
16. *Industrial Chicago*, volumen I, pági-

na 460.

17. Este edificio se derribó pocos años antes de escribir este libro y luego el solar se usó como aparcamiento. En su época, el Virginia era uno de los mejores hoteles residenciales de la ciudad, como el Drake. Véase la ilustración de Paul T. Gilbert y Charles L. Bryson en *Chicago and its Makers* (Chicago: F. Mendelsohn, 1929), página 529.

231. (Página siguiente)
Chicago a principios de los años 1890, Randolph Street hacia 1891. El gran bloque que se ve aquí es el edificio de oficinas Ashland, construido por Burnham y Root en 1891.





232. *Great Northern Hotel, Chicago, 1891. Los adelantos aplicados en los edificios de oficinas de Chicago se adoptaron para crear un tipo de hotel y de edificio de viviendas adecuado a la era industrial.*

luz puede fluir a través de las ocho plantas del edificio desde el lucernario de la cubierta. Como es bien sabido, Le Corbusier llegó a una solución similar unos cuarenta años más tarde, en su inmueble Clarté de Ginebra (1932).

Aquí no hemos podido más que señalar simplemente unos cuantos edificios incluidos en el ámbito de la evolución de Chicago. Éste es un campo cuya importancia se ha pasado por alto demasiado tiempo, tanto que los edificios y también los documentos tal vez hayan desaparecido antes de haber obtenido una visión real de lo que representan. Estos edificios de viviendas de Chicago constituyen los primeros pasos hacia una especie de alojamiento a gran escala muy distinto de todo lo que encontramos en Europa. Sin embargo, el avance en esta dirección fue prácticamente anulado en la siguiente generación. Lo que surgió fue una reacción en contra de los grandes edificios de viviendas y de los hoteles residenciales, acompañada de una nueva concentración del interés en la vivienda unifamiliar particular. Frank Lloyd Wright es la figura más destacada de este movimiento posterior.¹⁸

En 1893, esta arquitectura de Chicago impresionó a un observador francés, el novelista Paul Bourget, por «la simple fuerza de la necesidad como principio de la belleza. [...] Hay tan poco capricho y fantasía en estos monumentos y en estas calles que pare-

18. Más información sobre el curso de este movimiento puede encontrarse en Purcell, Feick y Elmslie, "The Statics and Dynamics of Architecture", *Western Architect*, enero 1913, página 1; y en el artículo sobre la obra

de Irving Gill en California, abril 1913, página 35. El número de agosto de 1913 contiene una descripción de Walter Burley Griffin de algunos de sus propios conjuntos suburbanos (página 66).

...cen ser obra de algún poder impersonal, irresistible e inconsciente; como una fuerza de la naturaleza, al servicio de la cual el hombre no ha sido más que un dócil instrumento. Es esta expresión de la inmensidad abrumadora del comercio moderno lo que confiere a la ciudad algo de tragedia y, a mi entender, cierta poesía». ¹⁹

La Escuela de Chicago es importante por muchas razones. Sus miembros fueron los primeros en hacer un uso expresivo de las nuevas posibilidades técnicas en edificios que eran partes permanentes y esenciales de la estructura de la vida cotidiana de Chicago; y no realizaron tan sólo unas cuantas construcciones de muestra, sino que cubrieron la totalidad del distrito empresarial de la ciudad con una nueva arquitectura; su trabajo cambió completamente el aspecto de una gran ciudad moderna.

19. Paul Bourget, *Outre Mer*, volumen 1, *born Root*, páginas 136-137. citado en Monroe, *John Well-*

Hacia las formas puras

Los arquitectos de la Escuela de Chicago empleaban un nuevo tipo de construcción: el esqueleto de hierro. En esa época, se le llamaba simplemente la 'construcción de Chicago'.

Esos arquitectos inventaron un nuevo tipo de cimientos para resolver el problema del terreno fangoso de Chicago: la cimentación flotante. Y también introdujeron la ventana alargada en horizontal: la 'ventana de Chicago'.

Ellos fueron los que crearon el moderno edificio empresarial y administrativo. La importancia de esta escuela para la historia de la arquitectura radica en este hecho: por primera vez en el siglo XIX se puso fin al cisma entre la construcción y la arquitectura, entre los ingenieros y los arquitectos. Este cisma marcó toda la parte anterior del siglo. Con una audacia sorprendente, la Escuela de Chicago se esforzó por abrirse paso hacia las formas puras, hacia las formas que aunasen la construcción y la arquitectura en una expresión idéntica.

Esos arquitectos de Chicago de los años 1880 eran perfectamente conscientes de su audacia. En 1890, John Root —constructor del bloque Monadnock— decía, hablando de los modernos edificios empresariales, que «despilfarrar en ellos toda una profusión de delicados adornos es algo peor que inútil. [...] Al contrario: con su masa y sus proporciones deberían transmitir en un sentido amplio y elemental la idea de las grandes fuerzas, estables y eficaces, de la civilización moderna.» Y seguía:

Fruto de los métodos que he indicado será la descomposición de nuestros proyectos arquitectónicos en sus elementos esenciales. La estructura subyacente de estos edificios ha llegado a ser tan vital que debe dictar absolutamente el punto de partida general de las formas externas; y las exigencias comerciales y constructivas son tan imperativas que todos los detalles arquitectónicos empleados para expresarlas han de quedar supeditados a ellas. En estas condiciones, estamos obligados a trabajar de un modo definido y con objetivos definidos, impregnándonos plenamente del espíritu de la época, de modo que podamos dar a su arquitectura unas auténticas formas artísticas.¹

La cantidad de trabajo que salió de la Escuela de Chicago en el curso de su evolución fue muy considerable. Escogeremos tres edificios, cada uno de un arquitecto distinto, pero todos con sig-

Innovaciones de la Escuela de Chicago

Declaración coetánea de sus objetivos

1. De un texto leído en el Art Institute de Chicago y publicado en *Inland Architect*, junio 1890. Citado en Monroe, *John Wellborn Root*, página 107.

nos claros de ese impulso inherente a la Escuela de Chicago de buscar la pureza de la forma.

El edificio Leiter, 1889

El primer edificio con un esqueleto puro; su significación estética

William Le Baron Jenney no sólo creó el primer ejemplo de la nueva construcción de Chicago con la sede de la Home Insurance Company, de 1884-1885, sino que también levantó el primer edificio en el que no había ni un solo muro autoportante: el edificio Leiter.

Con él, la pureza de los métodos constructivos pareció encontrar su equivalente en la arquitectura. El edificio Leiter alcanza una expresión en la que los persistentes recuerdos de los estilos históricos tienen un papel insignificante.

El edificio Leiter, proyectado en 1889, llena toda una manzana en las calles Van Buren y State (figura 233).² Jenney afrontó y resolvió un frente de 400 pies [unos 120 metros] de largo y ocho pisos de alto gracias al uso de piezas grandes y sencillas. El esqueleto proporciona los acentos dominantes del edificio, que aparecen en los enormes cuadrados en los que se divide la fachada exterior. Estos paneles se rellenan con ventanas de vidrio plano que «están separadas tan sólo por soportes metálicos protegidos del fuego».³

Le Corbusier

El espíritu que inspiró este empleo del esqueleto como recurso arquitectónico ha recibido un impulso adicional en la arquitectura contemporánea. El inmueble Clarté de Le Corbusier, un bloque de viviendas en Ginebra de 1932, representa una fase posterior de esta evolución (figura 234).

coetánea

Parece que los coetáneos de Jenney sí reconocieron la significación de esta obra. Incluso el autor anónimo de *Industrial Chicago* (1891) deja a un lado momentáneamente su acostumbrada sobriedad al hablar de ella: «Se ha construido con la misma ciencia y toda la cuidadosa factura que se usaría en la construcción de un puente ferroviario de acero de primer orden. El exterior, severamente sencillo, es grandioso en sus proporciones. Los grandes pilares de esquina se elevan hasta una sobria cornisa. Proyectado pensando en el espacio, la luz, la ventilación y la seguridad, el edificio Leiter logra el objetivo buscado en cada uno de sus detalles.» Con respecto a la construcción, sigue afirmando: «una edificación gigantesca, [...] de aspecto vigoroso, ligera y etérea aunque sólida, se añadió a los grandes edificios de una gran ciudad, [...]

2. «El edificio se situará en el lado este de State Street y se extenderá desde Van Buren Street hasta Congress Street; tendrá ocho pisos; los tres frentes de calle serán de granito gris claro de Nueva Inglaterra; la construcción será un esqueleto de acero, con mam-

postería de protección de los soportes exteriores. Se pretende que todo el edificio sea un gran almacén minorista» (*Inland Architect*, volumen XIV, n° 1, agosto 1889, página 10).

3. *Industrial Chicago*, volumen 1, página 205.





Le Corbusier,
 Pierre Clarté,
 1930-1932.
 Las propiedades del
 esqueleto, al servicio de
 las necesidades
 funcionales.

La experiencia de la
 Escuela de Chicago,
 sintetizada en esta
 torre de vidrio

(Página anterior)
 William Le Baron
 Jenney, edificio Leiter,
 Buren Street,
 Chicago, 1889. El
 esqueleto se convierte
 en un medio para la
 expresión
 arquitectónica.

una mole comercial en un estilo inimaginable cuando Buonarroti erigió el mayor templo de la cristiandad.»⁴

Aunque el edificio Leiter parece ser el primero de los edificios en altura que puso de manifiesto la tendencia en favor del uso de las formas puras, actualmente es casi desconocido, salvo para un puñado de especialistas. Su importancia radica no en su altura —que resulta ser de ocho pisos, en vez de doce o veinte—, sino en la coincidencia entre lo que se expresa en su construcción y en su arquitectura. El edificio Leiter marca el punto de partida para esta clase de pureza arquitectónica y no debería pasarse por alto en la historia de la arquitectura.

El edificio Reliance, 1894

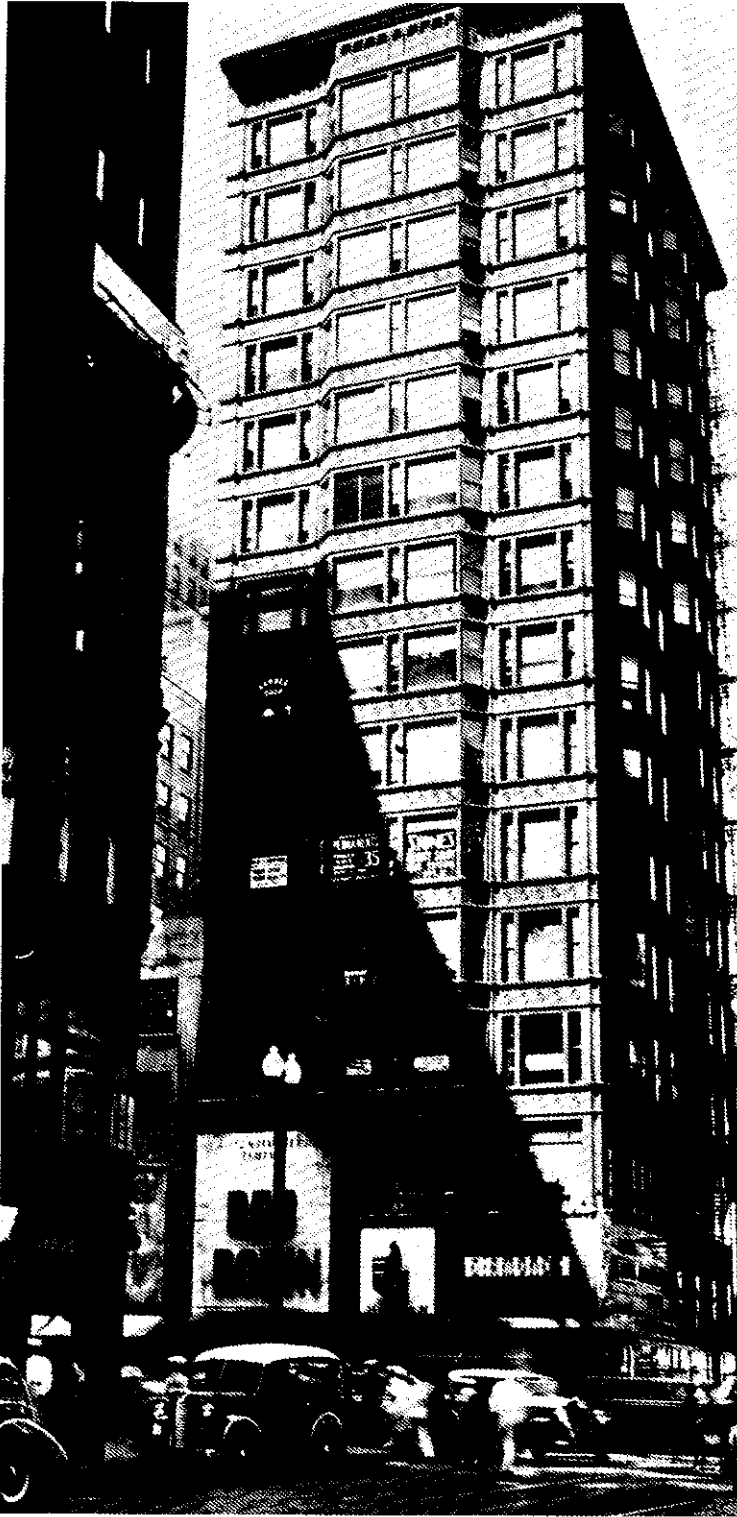
John Root murió en 1891; Daniel Burnham, su socio, se pasó a la escuela clásica y siguió el ejemplo de Nueva York.⁵ Pero en 1894, del estudio de Burnham salió otro edificio que seguía el espíritu de su difunto socio: el edificio Reliance, en State Street, el 'canto del cisne' de la Escuela de Chicago.⁶ Hablando en un sentido más amplio, tal vez podría decirse que este edificio había

4. *Industrial Chicago*, volumen 1, páginas 204-205.

5. Peter B. Wight, "Daniel Hudson Burnham and His Associates", en la revista *Architectural Record*, volumen xxxviii, n° 1 (julio 1915).

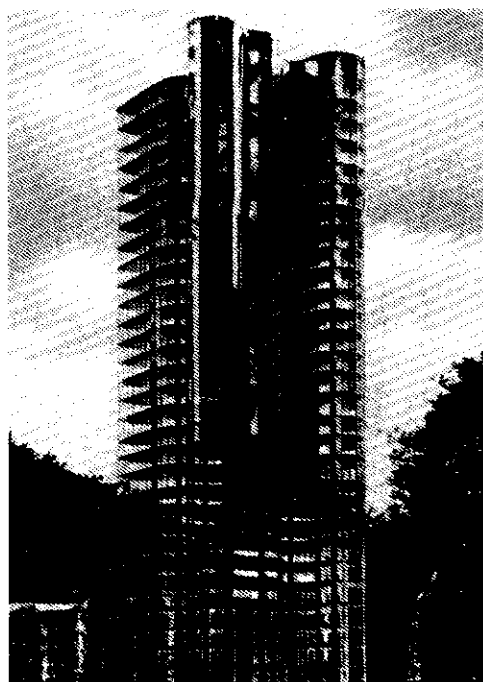
6. «El edificio Reliance fue el 'canto del cisne' de las viejas tradiciones, basadas en esa independencia de diseño por la que se distinguían las obras de Burnham y Root;

hoy en día constituye un símbolo de nuestra incoherencia y una prueba más que suficiente de que en cuanto nos acercamos a una manera común de trabajar, la promesa de un estilo verdaderamente expresivo de la arquitectura norteamericana queda rota por la introducción caprichosa de una nueva moda» (A.N. Rebori, "The Work of Burnham and Root", *Architectural Record*, volumen xxxviii, n° 1, julio 1915, página 62).



235. Burnham & Company, edificio Reliance, Chicago, 1894. Por su ligereza y su pureza de proporciones, este edificio sirve para simbolizar el espíritu de la Escuela de Chicago, de la que fue el canto del cisne.

236. Ludwig Mies van der Rohe, proyecto para un rascacielos de vidrio, 1921. Una incursión moderna en el reino de la fantasía, parte de cuyo espíritu, no obstante, se había anticipado ya en el edificio Reliance.



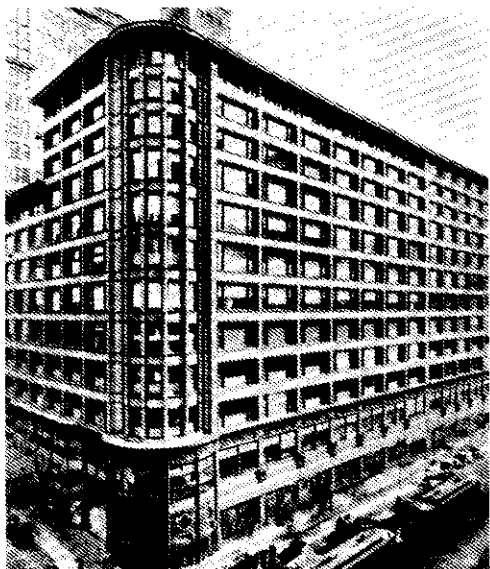
brotado del propio suelo de Chicago, que era un reflejo del alto nivel arquitectónico que se había alcanzado en esa ciudad.

El edificio Reliance es una torre de vidrio de quince pisos de altura (figura 235). La base está compuesta de una piedra oscura y discreta, en marcado contraste con la torre de vidrio y cerámica vidriada blanca que surge de ella. Los aleros de la cubierta plana son tan sólo losas delgadas, enfatizadas lo justo para servir de protección. No hay ninguna cornisa de piedra dominante.⁷

Diez años de experiencia respaldan la aplicación de esa 'ventana de Chicago' de proporciones horizontales. En los anteriores edificios de oficinas de la Escuela de Chicago (el Tacoma de Holabird y Roche, ya demolido, por ejemplo) los miradores muestran cierta tendencia a ser partes independientes y aisladas del diseño; en el edificio Reliance, en cambio, sobresalen lo justo para captar la luz; están completamente incorporados al cuerpo de vidrio del edificio.

Esta torre de vidrio aún está en pie y, aunque los azulejos blancos están recubiertos de suciedad, su ligereza y la pureza de sus proporciones hacen de él un símbolo del espíritu de la Escuela de Chicago. Es curioso que también este edificio haya pasado desapercibido en la historia de la arquitectura, cuando tiene un sitio en ella como testigo de lo mejor del espíritu del siglo XIX.

7. En esto difiere claramente del edificio Flatiron, construido por Burnham en Nueva York (1902), con una cornisa inmensa y el esqueleto revestido de una pesada cantería.



237. Louis Sullivan,
grandes almacenes
Carson, Pirie, Scott &
Company, Chicago,
1899-1904.

Construidos en tres
partes en las calles State
y Madison, 'la esquina
más concurrida del
mundo'. La torre
redonda de la esquina
se incluyó ante la
insistencia de los
propietarios.

El proyecto de Ludwig Mies van der Rohe para un rascacielos de hierro y vidrio es el sueño de un arquitecto europeo en el año 1921 (figura 236). Los puntos de partida para los sueños de esta clase tal vez deberían buscarse en obras como el edificio Reliance, de unas tres décadas antes. Pero puede que este edificio de Chicago sea algo más que un incentivo para la fantasía: una anticipación arquitectónica del futuro.

Mies van der Rohe,
1921

Louis Sullivan: los almacenes Carson, Pirie, Scott, 1899-1906

En 1899, Louis Sullivan empezó a remodelar los almacenes Schlesinger & Mayer en las calles State y Madison, en la famosa 'esquina más concurrida del mundo' (*world's busiest corner*). Las obras se hicieron en tres partes: en 1899, 1903-1904 y 1906.⁸ En el verano de 1904, el establecimiento fue adquirido por la firma Carson, Pirie, Scott. La tercera parte la construyó para ella Daniel Burnham & Company, pero el proyecto de Sullivan para las dos primeras partes se mantuvo con tan sólo unos cuantos pequeños cambios (figura 237).

A pesar de su complejidad, el edificio de Sullivan sigue siendo igualable por su fuerza expresiva. El interior es todavía del tipo

Una fuerza y una
precisión sin igual

8. La primera parte tenía nueve pisos y tres crujeas (unos 60 pies [18 metros]) de anchura; la segunda tenía doce pisos y 150 pies [45 metros] de anchura, pero por lo demás era idéntica en su diseño a la primera. La parte final tenía 105 pies [31,5 metros] de anchura. Hugh Morrison (uno de los prime-

ros en reconocer la importancia arquitectónica de estos almacenes) ofrece una detallada descripción de su construcción en su minucioso estudio *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture* (Nueva York: Museum of Modern Art and W.W. Norton & Co, 1935), páginas 197 y siguientes.

depósito, con plantas continuas y diáfanas. El frente está proyectado para cumplir su función indispensable: la entrada de luz. Sus elementos básicos son las 'ventanas de Chicago' alargadas en horizontal, admirablemente homogéneas y colocadas para coincidir con el entramado del esqueleto. Todo el frente está realizado con una fuerza y una precisión no igualadas por ningún otro edificio de la época. Las más sutiles diferencias de proporción pueden apreciarse enseguida sobre un fondo de esta exactitud. Las ventanas, con sus delgadas carpinterías metálicas, se recortan con nitidez en la fachada (figura 238). Las ventanas de los pisos inferiores están conectadas por una estrecha línea de ornamentación comprimida en la terracota. Demasiado delgada para verse en la fotografía, esta línea contribuye, no obstante, a acentuar la organización horizontal del frente.⁹

La intrusión del pabellón

Aunque seguían avanzando hacia nuevas soluciones, los arquitectos de la generación de Sullivan se veían a veces frenados por las tradiciones del siglo XIX; padecían esa especie de doble personalidad de la que ya hemos hablado anteriormente. Esa doble personalidad de los arquitectos del siglo XIX se dejó sentir en el edificio Carson, Pirie, Scott de Sullivan. La torre redonda de la esquina, con sus esbeltos nervios verticales y sus estrechas hojas de vidrio, introduce de repente un motivo totalmente incongruente con el resto del edificio. Los propietarios habían solicitado este añadido curvilíneo —que ya indicamos como un vestigio estilístico en los almacenes Au Bon Marché de Eiffel y Boileau, de 1876— como una reminiscencia del pabellón adosado a sus viejos almacenes. Pero esto por sí solo no habría afectado a un hombre de fuertes convicciones como Sullivan.

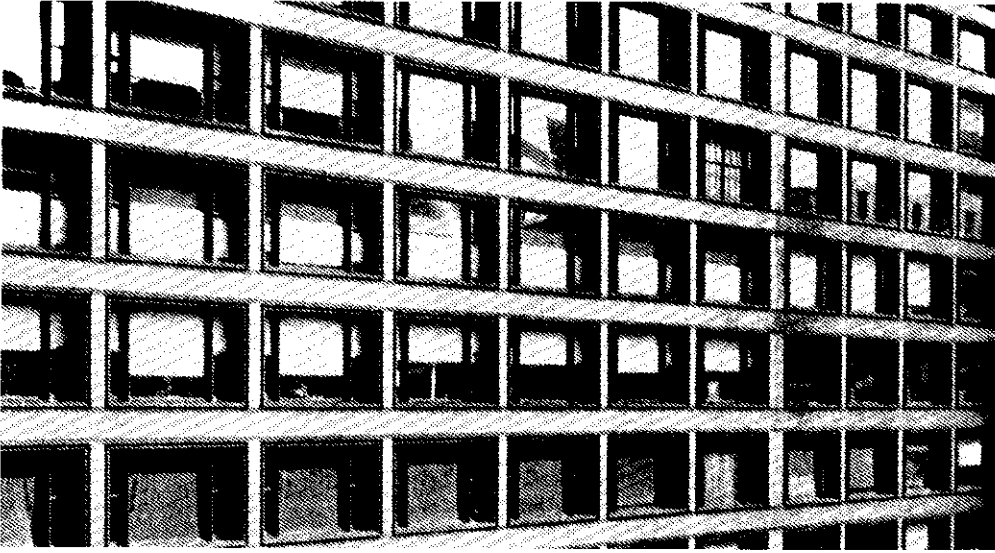
Cuando se terminaron, hacia 1900, estos almacenes les parecían anticuados a sus coetáneos. Por esos años todos habían perdido la cabeza y el corazón en favor del 'clasicismo comercial' de los arquitectos de Nueva York y su transformación de los edificios empresariales en palacios mercantiles. Durante tres décadas, los profesionales neoyorquinos de la arquitectura académica dominaron todo el país.

El contraste con otros edificios de Sullivan

Los almacenes Carson, Pirie, Scott —una de las últimas creaciones de la Escuela de Chicago— parecen estar modelados más por el espíritu anónimo que rigió el trabajo de esa escuela que por las tendencias personales de Sullivan. En sus edificios más conocidos —desde el Wainwright en St. Louis (1890-1891) hasta el Bayard en Nueva York (1897-1898), pasando por el Guaranty (ahora Prudential) en Buffalo (1894-1895)—, Sullivan fue aumentando

9. George Elmslie —al que ya hemos mencionado como uno de los colaboradores más incondicionales de Sullivan— fue el diseñador

de la mayor parte de la ornamentación de los edificios de éste. Elmslie no se vio influido por el *art nouveau* coetáneo.



238. Almacenes Carson, Pirie, Scott. Detalle. Excepcional por su fuerza y su pureza de expresión incluso en la obra de Sullivan. Lo que se enfatiza aquí es el equilibrio neutro e imparcial inherente a la construcción 'en jaula', más que sus elementos verticales.

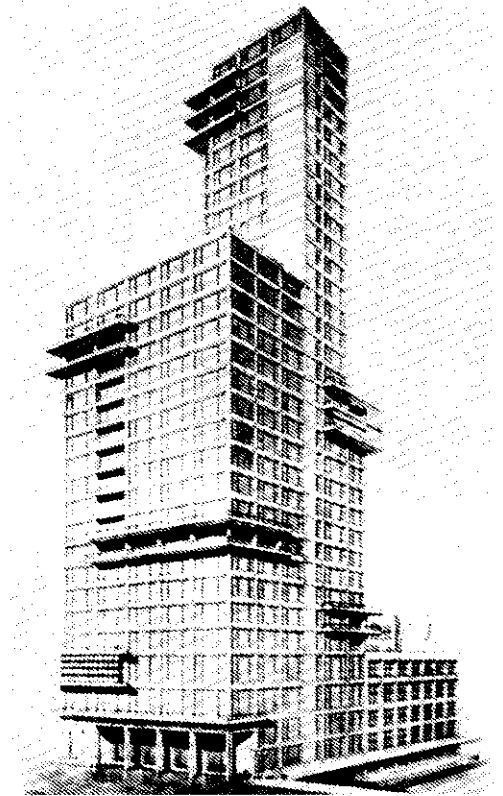
continuamente el acento en los elementos verticales en el diseño, enfatizando para ello los pilares de las esquinas. Sullivan usaba pilares esbeltos y daba al conjunto del edificio una orientación estrictamente ascendente, un movimiento tan pronunciado como el que encontramos en las catedrales góticas.

Pero el esqueleto —ya sea de hierro, acero u hormigón armado— es esencialmente una malla espacial neutra. Su 'construcción en jaula' (*cage construction*) define un determinado volumen de espacio con una imparcialidad total, sin dirección intrínseca alguna. En sus edificios más característicos, Sullivan destacó y enfatizó las líneas de fuerza verticales en esta malla. Sin embargo, en los almacenes Carson, Pirie, Scott es el equilibrio neutro e imparcial inherente a la construcción de esqueleto lo que Sullivan decidió proyectar sobre la fachada del edificio.

La influencia de la Escuela de Chicago quedó interrumpida por el influjo del eclecticismo. Sullivan —el gran arquitecto de la escuela— dejó su sello en la siguiente generación de arquitectos del medio oeste norteamericano. (Frank Lloyd Wright surgiría como la figura sobresaliente de esta generación.) Y durante la primera década del siglo xx, las tradiciones de la Escuela de Chicago sobrevivieron en las obras de algunos de sus miembros más jóvenes: George Elmslie, Hugh Garden, George Maher, Walter Griffin, Thomas Tallmadge y unos cuantos más. Algunos de sus edificios

El esqueleto, una malla neutra

239. *Walter Gropius, propuesta para el concurso de la torre del Tribune, Chicago, 1923. Los hechos constitutivos desarrollados por la Escuela de Chicago reaparecen de modo independiente en este proyecto europeo.*



podrían haber servido de revelación para la generación europea en ascenso; sin embargo, no consiguieron influir en los grupos equivalentes de su propio país. Una educación arquitectónica de carácter literario apartó a los más jóvenes de los principios de la Escuela de Chicago y destruyó también su individualidad. Abandonados en su aislamiento, los miembros supervivientes de la Escuela de Chicago se fueron desanimando y muchos de ellos perdieron la energía que habían demostrado en un periodo más favorable.

La torre del *Chicago Tribune*; la anulación de la tradición de Chicago

En el concurso de 1922 para el edificio del diario *Chicago Tribune*, los planos de un competente arquitecto norteamericano, Raymond Hood, se llevaron el primer premio. Por esa época, sin embargo, la confianza y la fe en sus propias fuerzas en que siempre se había apoyado la Escuela de Chicago habían desaparecido por completo. Era como si la escuela no hubiese existido nunca; sus principios fueron desplazados por la moda del 'gótico Woolworth'.¹⁰

10. En referencia al edificio Woolworth de Nueva York, 1911-1913.

El concurso internacional para el edificio del *Tribune*, premiado con 100.000 dólares, atrajo propuestas de todas partes. Los proyectos presentados ofrecen un inestimable muestrario de la arquitectura de ese periodo.¹¹ Uno de los participantes extranjeros era Walter Gropius. Tanto el jurado como el público debieron de considerar su propuesta totalmente sin estilo y anticuada. Sin embargo, no cabe duda de que estaba mucho más próxima al espíritu de la Escuela de Chicago que la torre gótica que finalmente se realizó. Cuando comparamos el proyecto de Gropius, de 1922, con los almacenes Carson, Pirie, Scott de Sullivan, parecen dos etapas en el desarrollo del mismo conjunto de ideas. En ambos casos la malla del esqueleto es la base de la expresión arquitectónica y resulta inseparable de ella; se aprecian las mismas superficies suspendidas y nitidamente recortadas. Gropius emplea incluso la 'ventana de Chicago', con una hoja de vidrio fija en medio y dos ventanas estrechas de ventilación a los lados (figura 239). Todo el proyecto parece salido de la Escuela de Chicago, pero en realidad las ventanas de Chicago y sus rascacielos eran desconocidos en Europa. Esta coincidencia —el modo en que estos dos hombres llegaron por separado a soluciones similares— muestra que la Escuela de Chicago realmente estaba «impregnada del espíritu de la época», en palabras de uno de sus mejores representantes. Por eso pudo crear hechos constitutivos para la arquitectura, hechos que reaparecieron en periodos posteriores al igual que el muro ondulado de Borromini reapareció en los conjuntos residenciales ingleses.¹²

La influencia de la Feria Mundial de Chicago, 1893

En el mismo momento en que la Escuela de Chicago logró dominar los nuevos recursos que había creado, su evolución posterior y su influencia quedaron bruscamente interrumpidas. El acontecimiento que provocó directamente este cambio fue la Feria Mundial (oficialmente Exposición Colombina Mundial) de Chicago

Los proyectos extranjeros, más próximos a la Escuela de Chicago

La Exposición Mundial y la Escuela de Chicago

11. Todos esos proyectos, con la excepción de la propuesta de Knud Lönberg-Holm, se publicaron en el volumen *International Competition for a New Administration Building for the Chicago Tribune* (Chicago, 1923), editado por la Tribune Company. Por desgracia, las propuestas norteamericanas no están a la altura del nivel alcanzado en Chicago durante los años 1880 y 1890. Los arquitectos en boga presentaron muestras típicas del 'gótico Woolworth', dominante por entonces, y todas las propuestas muestran una extravagancia de segunda mano, en vez de sentido de la escala y la proporción. El concurso inspiró principalmente una desventurada incursión en el romanticismo. Una impotencia igualmente penosa aparece en los proyectos europeos, con la excepción de unas cuantas propuestas alemanas y

holandesas: Bruno Taut (proyecto n° 231), Max Taut (n° 229), Bernard Bijvoet y Johannes Duiker, Knud Lönberg-Holm, y la de Walter Gropius y Adolf Meyer (n° 197). (Los números hacen referencia a los planos publicados en *The International Competition*.) Estos arquitectos crearon proyectos que constituían esfuerzos por escapar de la consabida rutina.

12. El propio Hood —cuya torre del *Tribune*, de estilo gótico, se terminó en 1925— estaba al borde de un cambio que alcanzó su plena expresión en torno a 1930. Ese año construyó el edificio McGraw-Hill en Nueva York, en cuya arquitectura se reconocen en parte las nuevas creaciones europeas. Más tarde llegaría a soluciones mucho más impresionantes en los edificios del Rockefeller Center.

de 1893, pero algunas influencias que iban en esa dirección se habían iniciado mucho antes en otra zona del país.

La arquitectura norteamericana tuvo muchas influencias distintas durante el siglo XIX, pero ninguna fue tan intensa ni llegó a tal punto crítico como el ascenso al poder del clasicismo mercantil desarrollado en la costa este.

Un clamoroso éxito de público

La Exposición Mundial de 1893 provocó toda una variedad de respuestas. El público y la mayoría de los arquitectos quedaron extasiados de gozo. Cuando yo estuve en Chicago, un arquitecto que había trabajado en ella citaba de memoria el comentario bastante irónico de William James: «Todo el mundo dice que deberíamos vender todo lo que tenemos e hipotecar nuestra alma para ir allí; se considera toda una revelación de la belleza. La gente se despoja del pecado y la maldad, se echa a llorar y se vuelve religiosa, y cosas así, bajo su influencia.»

Algunos observadores europeos eran más escépticos. El constructor belga Arthur Vierendeel, muy bien informado, encontró tímidas y de segunda mano tanto su arquitectura de escayola como la construcción que ésta envolvía, tal como vimos hacia el final de nuestro estudio de las grandes exposiciones del siglo XIX.

La profecía de Sullivan

Las voces solitarias que se alzaron contra esa seducción nunca vista del gusto público que subyacía en el seudoesplendor de la exposición fueron desoídas. Louis Sullivan dijo con amargura: «el daño causado a este país por la Feria Mundial de Chicago durará medio siglo.» En su momento, puede que esto pareciera tan sólo la expresión exagerada de un artista indignado, pero al final resultó ser una profecía precisa de lo que realmente ocurriría.

La influencia de las Beaux-Arts

El público, los artistas y los literatos creyeron estar presenciando un espléndido renacimiento de las grandes tradiciones de épocas pasadas. El inmenso atractivo de este pasado recreado en la 'ciudad blanca' sólo puede achacarse a un complejo de inferioridad nacional absolutamente innecesario. Fue este mismo sentimiento —reforzado por el prestigio de la Exposición de París de 1889— el que otorgó a los académicos franceses un papel preponderante en esta exposición de Chicago. El biógrafo coetáneo de John Root lo expresaba con toda claridad: «En aquel tiempo, pocos esperaban rivalizar con París; la capacidad y experiencia artísticas de los franceses nos hacían desconfiar de nosotros mismos. Debíamos tener una gran feria norteamericana, pero en cuestiones de composición y diseño, teníamos que dar por hecha la inferioridad con respecto al gusto francés.»¹³ Y fue a Francia hacia donde los

13. Monroe, *John Wellborn Root*, página 218.

constructores de la exposición miraron en busca de la belleza. Sus bellezas se tomaron de los tarros de conservas de la Académie des Beaux-Arts, donde se habían almacenado durante lo que sin duda fue su peor periodo. Se copiaron fachadas de Grand Prix de Rome, y hombres como Burnham —que había contribuido a elevar la Escuela de Chicago a un nivel mucho más alto que el de la Academia— actuaron como niños dóciles en presencia de los maestros franceses. Todo esto es otro ejemplo de la escisión entre el pensamiento y la sensibilidad en el siglo XIX. Tan sólo Sullivan tuvo la suficiente fuerza interior como para mantenerse firme en medio de una rendición general. Pero su edificio de los transportes marcó el inicio de su impopularidad como arquitecto.

El clasicismo mercantil había estado desarrollándose y tomando impulso en Nueva York desde la década de 1880, pero alcanzó la supremacía a escala nacional en la Exposición Colombina Mundial de 1893.¹⁴

El espíritu que inspiraba esta exposición había llegado por entonces a ejercer su autoridad sobre la arquitectura norteamericana en su conjunto.¹⁵ En realidad, la exposición debería haberse celebrado en Nueva York, pues representaba completamente la influencia de esta ciudad. Pero en cuanto se propuso una exposición colombina, la gente de Chicago se volcó en esa idea. «El entusiasmo de la ciudad se puso en marcha para dar lo mejor de sí misma; se organizó una intensa campaña y se comprometieron cinco millones de dólares por suscripción pública antes de que otras ciudades empezasen a actuar.»¹⁶

El encanto hipnótico que producía el clasicismo mercantil aparece en algunas líneas de la *Autobiografía* de Frank Lloyd Wright. Poco después de la clausura de la exposición (y tras terminar Wright la casa Winslow), Burnham le llamó.

Para ser breve: se haría cargo de mi mujer y de mis hijos si yo me iba a París, cuatro años de Beaux-Arts. Luego a Roma, dos años. Todos los gastos pagados. Un puesto de trabajo con él cuando regresase...

«Otro año y será demasiado tarde, Frank», dijo tío Dan.

«Sí, demasiado tarde, tío Dan. Ya es demasiado tarde, temo. Ya estoy echado a perder.

El clasicismo mercantil
de la costa este

Frank Lloyd Wright y
las Beaux-Arts

14. Algunos despachos profesionales de Nueva York, inmensos y totalmente eficaces (como el de McKim, Mead & White) llevaron a cabo la mayor parte de la exposición.

15. El profesor Hamlin observaba que «hacia 1880 había constantemente entre doce y quince norteamericanos en la École de París. En todas las escuelas había demanda de hombres formados en París para ejercer

de profesores. [...] La École había proporcionado el modelo sobre el que todas nuestras escuelas norteamericanas estaban configurando la enseñanza de los proyectos» («The influence of the École des Beaux-Arts on Our Architectural Education», *Architectural Record*, abril 1908, página 242).

16. Monroe, *John Wellborn Root*, página 216.

He estado demasiado cerca del señor Sullivan. Él ha contribuido a echar a perder las Beaux-Arts para mí, o me ha echado a perder a mí para las Beaux-Arts. Imagino que es así, quiero decir.»

«[...] La Feria va a tener una gran influencia en nuestro país. El pueblo norteamericano ha visto los 'clásicos' a gran escala por primera vez. [...] Puedo ver todo Estados Unidos construido siguiendo las líneas de la Feria, en un noble y 'majestuoso' estilo clásico. Los grandes hombres del momento opinan todos así al respecto, todos ellos.»¹⁷

17. Frank Lloyd Wright, *An Autobiography* (Londres y Nueva York: Longman's Green & Co., 1932), páginas 123-124; ver-

sión española: *Autobiografía* (colección 'Biblioteca de arquitectura' n.º 7); Madrid: El Croquis Editorial, 1998.

Frank Lloyd Wright

Wright y la evolución norteamericana

De todos los arquitectos contemporáneos cuyo periodo de actividad había comenzado en el siglo XIX, Frank Lloyd Wright era sin duda el más clarividente, un genio de una vitalidad inexplicablemente rica y continua; abarcó una amplia gama de interrelaciones históricas y se inspiró particularmente en la arquitectura del Lejano Oriente, pero no a la manera del siglo XIX (como sustituto del impulso creativo), sino, como Matisse con el arte negro o persa: a partir de una receptiva relación interna. Al mismo tiempo, Wright surgió de la tierra y de la tradición norteamericanas tal vez de un modo más directo que ningún otro de los grandes arquitectos norteamericanos. La verdadera comprensión de su obra exige un enfoque algo sutil, pues la personalidad dominante de Wright —presente en cualquier aspecto de lo que hacía— no era sencilla en absoluto. Wright llevaba en sí las marcas de finales del siglo XIX; aunque aislado y trabajando por su cuenta, sin ayuda de los pintores y escultores coetáneos, introdujo los inicios de una nueva concepción.

Su preeminencia
como arquitecto

Cuando empezó a trabajar en Chicago en 1887, Wright estaba en el mismísimo centro, en el manantial del desarrollo arquitectónico; fue aprendiz en el estudio de dos de las mejores figuras: Louis Sullivan, su *lieber Meister* ('querido maestro') como él lo llamaba, y Dankmar Adler, *the grand old chief* ('el viejo gran jefe'), justo cuando estaban en alza en el aspecto creativo, mientras hacían el edificio Auditorium. Wright tuvo como principal influencia de su juventud la culminación del renacer de Chicago. Y sin embargo, cuando empezó a trabajar por su cuenta, Wright no continuó directamente la Escuela de Chicago; no extendió el uso de los nuevos materiales (el esqueleto de hierro y las grandes superficies de vidrio de los edificios de oficinas) a su propia esfera: la vivienda. Por el contrario, Wright era bastante conservador; en muchos aspectos, siguió a Richardson más que a Sullivan. Sólo a finales de los años 1930, cuando los arquitectos europeos ya estaban aplicando las posibilidades inherentes del hormigón armado hasta sus últimas consecuencias, fue cuando usó Wright —como él mismo dijo— este material por primera vez con cierta generosidad en una de sus casas.¹ Esto no se debió a ninguna falta de capacidad técnica, sino a su propia voluntad y su propio carácter.

Los antecedentes
norteamericanos

En Europa, Wright fue rápidamente aceptado y entendido por la generación que fue responsable del movimiento moderno. En 1908 recibió la visita de Kuno Francke, por entonces profesor

1. La casa Kaufmann, denominada 'Fallingwater' o, en español, la 'Casa de la Cascada', construida en Bear Run, Pensilvania, 1937.

alemán en un intercambio para dar clase de estética en la Universidad de Harvard. El resultado de esa visita fue la publicación en Alemania, en 1910, de una obra monumental sobre la arquitectura de Wright.² Este volumen se complementó en 1911 con una obra más pequeña sobre el mismo tema, que gozó de una amplia difusión.³ Estos dos libros marcaron el comienzo de la influencia de Wright en el extranjero; el estudio del libro publicado en 1910 todavía no se ha abordado de un modo exhaustivo.

¿Cuál es la explicación del hecho de que Wright fuese el único arquitecto tan adelantado de su propia generación, una figura que construyó obras de gran influencia hasta el último día de su vida? La respuesta es bastante sencilla: tenía menos desechos que eliminar que los europeos. Había nacido en el medio oeste norteamericano, a la sombra del lugar que poseía la mayor vitalidad arquitectónica de su época: Chicago.

Objeción por la casa

Desde el principio, Wright se dedicó al problema que le iba a interesar de por vida: la casa como refugio. Wright tenía a su disposición la tradición anónima norteamericana, el ejemplo de Sullivan y la maestría deliberada que Richardson había cultivado en la construcción doméstica. El secreto del trabajo de Wright radica en que encontró en la tradición de la casa norteamericana los elementos que podían usarse como fundamento para el futuro. Wright tomó esos elementos básicos y les añadió otros nuevos, ampliando así —con toda la fuerza de su genio— la estructura de la casa tal como había llegado hasta él.

La objeción que puede alegarse es que los ingleses llevaban trabajando en el problema de la casa desde 1860. Pero en esa época los ingleses no tenían arquitectos de la talla de Sullivan o Richardson. Philip Webb y Norman Shaw no pueden compararse con los dos norteamericanos. La clave de la diferencia entre los arquitectos ingleses y los norteamericanos radicaba en su punto de partida: los ingleses empezaron con una reforma, a través de la artesanía, de los muebles, las alfombras, el papel pintado y otros pequeños objetos domésticos que habían quedado degradados por la producción industrial. Por su parte, los norteamericanos comenzaron a partir de la casa como un todo, y no quedaron seducidos por un excesivo énfasis en la artesanía.

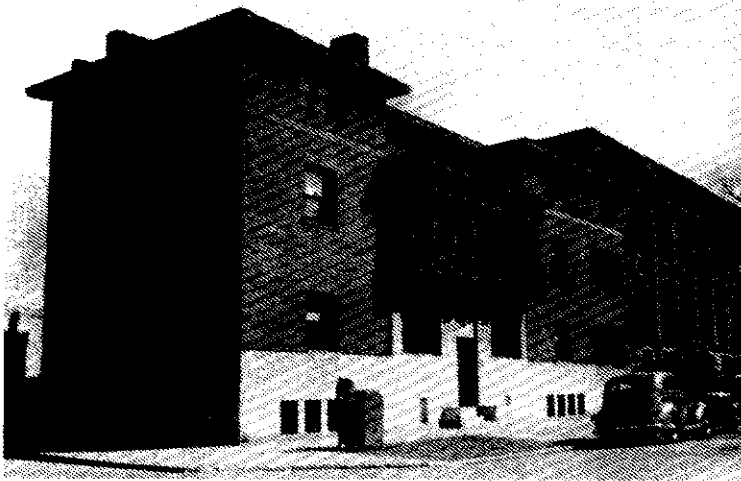
Wright y la evolución inglesa

No carecería de interés hacer un estudio comparativo de Wright y su coetáneo escocés, Charles Rennie Mackintosh,⁴ que nació el mismo año: para observar sus diferencias y los rasgos que tenían

2. *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* (Berlín: Ernst Wasmuth, 1910), con un prefacio de Wright en alemán.

3. *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten* (Berlín: Ernst Wasmuth, 1911); prólogo de Charles Robert Ashbee.

4. El arquitecto escocés Charles Rennie Mackintosh (1869-1928) es conocido por su Escuela de Arte en Glasgow y en especial por sus casas de campo (por ejemplo, la casa del doctor Blackie, en Helensborough, 1902). Mackintosh tuvo una influencia directa en el



240. Frank Lloyd Wright, casa Charnley, Astor Street, Chicago, 1892. Esta casa es del periodo más temprano de Wright, cuando todavía era empleado de Adler y Sullivan. (La ampliación del ala derecha es de fecha posterior.) En ella, Wright usó las superficies lisas de la tradición norteamericana, definiendo las ventanas con nitidez, como si estuviesen cortadas con un hacha.

en común; para considerar el modo en que trataban las superficies murales, cómo usaban y dejaban vistos los pies derechos y las vigas de madera, y cómo concebían sus muebles. Ambos empezaron trabajando según las directrices de su propia generación, Mackintosh en Glasgow y Wright al otro lado del Atlántico. Algunas de las peculiaridades iniciales de Wright, especialmente en su mobiliario, persistieron hasta la última fase de su obra.

La casa Charnley, en Astor Street, Chicago (figura 240), con sus alas salientes (realizada en 1892 mientras Wright era todavía empleado de Adler y Sullivan, y habitualmente atribuida a esa firma), no es muy distinta de la colonia Mary Ward en el barrio londinense de Bloomsbury.⁵ A fin de cuentas, las fachadas de los edificios europeos no podían eludir la agitación y, en cierta medida, estaban divididas en detalles. Sus arquitectos nunca se atrevieron a usar con rigor —como hizo Wright en la casa Charnley— las superficies planas de la tradición norteamericana, ni a recortar las ventanas nítida y claramente, como con un hacha, ni a modelar la casa con sólo unos cuantos acentos, pero determinantes.⁶

La casa Charnley

movimiento del *art décoratif* de Viena, en los Wiener Werkstätte. El fundador de esta institución llevó a sus artistas a Escocia para enseñarles cómo deberían diseñarse la arquitectura y los enseres domésticos. La influencia fue completa en su momento, pero se limitó a cuestiones de gusto. No surgió de ella ninguna nueva visión arquitectónica. Nikolaus Pevsner, en su libro *Pioneers of the Modern Movement* (Londres: Faber & Faber, 1936; versión española: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*; Buenos Aires: Infinito, 1958) ofrece un excelente análisis de la obra de Mackintosh, además de una bibliografía (página 252). También puede consultarse este libro de

Pevsner acerca de otras cuestiones relativas a la evolución británica. En cambio, su compatriota Philip Morton Shand adoptó una actitud claramente desfavorable hacia Mackintosh en su artículo "Glasgow Interlude", *Architectural Review*, volumen LXXVII (enero 1935), página 23.

5. Véase Pevsner, *Pioneros...*, página 167.

6. Hablando de la casa Charnley, Hugh Morrison, en su libro *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture* (Nueva York: Museum of Modern Art y W.W. Norton & Co, 1935), dice que era «más amplia en su concepción que ninguna de las otras residencias de Sullivan, con más sensibilidad para la organización de las superficies planas, hábil-

Pero en su conjunto, las casas iniciales de Wright –incluso las primeras construidas por su cuenta– no son básicamente distintas de los mejores ejemplos ingleses. Sin embargo, el cambio no tardaría en llegar. Inglaterra no produjo nada más. Europa iba a la deriva, buscando soluciones. Frank Lloyd Wright siguió adelante.

La planta cruciforme y la planta alargada

La planta y el espacio interior

Antes de haber visto ninguna de las casas de Wright, paré a descansar en un refugio de caza en las colinas de Vermont. Tenía una inmensa chimenea de piedra que se alzaba, enorme, en el centro y ocupaba toda la altura, saliendo desde el suelo y atravesando la cubierta. El espacio interior era diáfano, salvo por un tabique que separaba la cocina y el dormitorio. No había techo, sino simplemente las viguetas de la cubierta a la vista, de las que colgaban pieles de zorro y de oso. En ese momento comencé a entender el modo en que Wright concebía sus espacios interiores. Wright trabajaba fundamentalmente, y en lo posible, con la casa entendida como una sola habitación. Su espacio interior está diferenciado para satisfacer necesidades especiales. Como él señalaba, «establecía toda [...] la planta como una sola habitación, separando la cocina como un laboratorio, poniendo los cuartos de estar y los dormitorios de los criados junto a ella, adosados, en la planta baja, y ocultando varias porciones de la sala grande para determinados fines domésticos, como comer o leer, o recibir alguna visita protocolaria.»⁷

La planta cruciforme

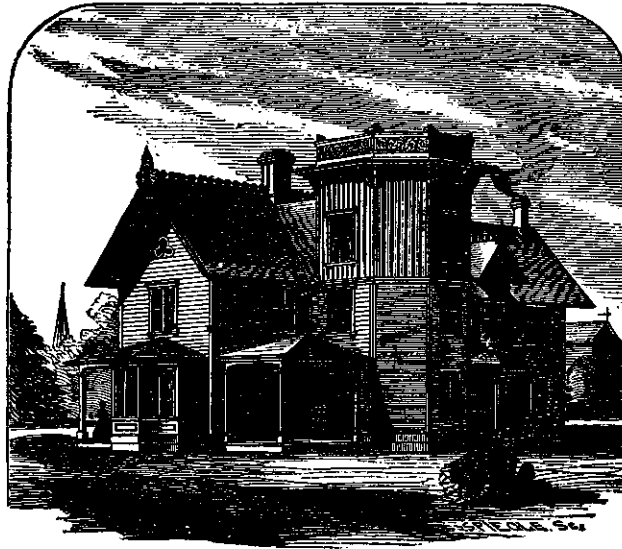
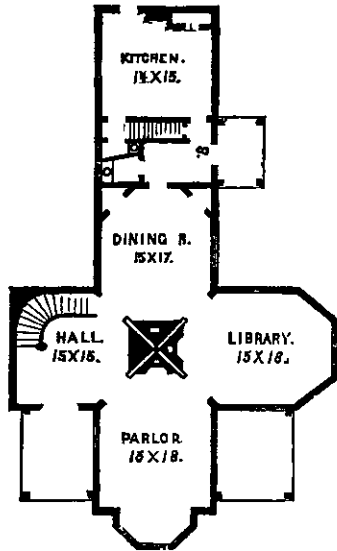
Para organizar sus plantas, Wright se remontaba al siglo XVII en el uso de la gran chimenea situada en el centro de la casa como punto de partida de todo el esquema; y luego extendía las distintas habitaciones a partir de ese núcleo macizo. Lo que primero impresionó a los arquitectos europeos fue su planta en ‘molinete’, llamada así por el modo en que las habitaciones se extendían hacia fuera desde el centro como las aspas de un molinete (figura 243). Esta planta en ‘molinete’ en realidad es cruciforme: una interpenetración de dos partes de la casa que se cortan transversalmente para formar una cruz. A menudo estas alas son de alturas distintas, con lo que el efecto es el de una pastilla superpuesta a la otra y penetrando en ella.

Esa temprana costumbre norteamericana de usar una chimenea central como núcleo de la casa, como punto en torno al cual se organiza el conjunto, se mantuvo viva también durante todo el siglo XIX (figura 241). De nuevo podemos citar como testigo a uno de esos escritores desconocidos que reflejaban el gusto habitual. En uno de esos libritos populares sobre casas suburbanas y

mente perforadas por los huecos de las ventanas» (páginas 132-133).

7. Frank Lloyd Wright, *Modern Architec-*

ture (Princeton: Princeton University Press, 1931), Princeton Monographs in Art and Architecture, página 2.



241. G.E. Woodward, planta de una casa de campo cruciforme, 1873. De Woodward, *Suburban and Country Houses* (Nueva York, 1873). Construida en

torno a una chimenea cuádruple de cuatro lados, con puertas correderas en diagonal, lo que convierte la casa, hasta cierto punto, en un espacio único.

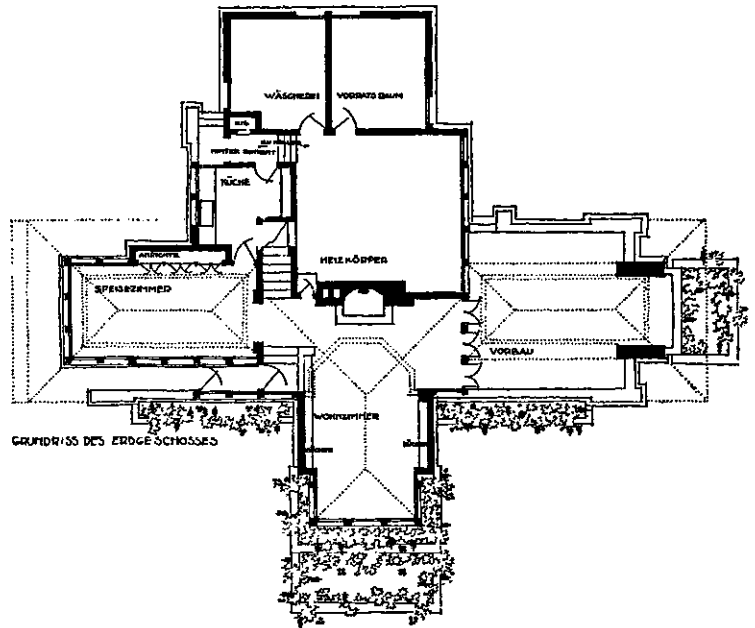
242. G.E. Woodward, casa de campo cruciforme, 1873. Como ocurría siempre en este periodo, el exterior no tiene nada de la precisión de la

planta. Uno de los mayores logros de Wright consistió en encontrar un equivalente de la planta en el tratamiento espacial y exterior.

campestres de principios de los años 1870, se proponía una casa de campo íntegramente construida alrededor de una chimenea cuádruple de cuatro lados, con habitaciones que salían hacia fuera, en alas, desde cada uno de los lados. La razón que daba el autor para esta disposición cruciforme es muy parecida a la propia intención de Wright, tanto en el acento puesto en la luz—Wright resaltaba el hecho de que las habitaciones de su esquema recibían luz por tres lados— como en la voluntad de tratar las diversas habitaciones como una unidad: «El proyecto de esta casa se hizo con el propósito de dar a cada habitación una orientación soleada al sur; y de diez habitaciones, nueve tienen al menos una vista al sureste. La planta principal está tratada de modo que la espaciosa sala con la escalera curva presenta un rasgo atractivo al entrar. La chimenea está en el centro de la casa y unas puertas correderas comunican cada una de las habitaciones principales, de modo que cuando la ocasión lo requiere, el vestíbulo, la sala de estar, la biblioteca y el comedor pueden quedar unidos, y la forma octogonal de estas habitaciones contribuye mucho a su belleza.»⁸ Como ocurría siempre en este periodo, el exterior de la casa

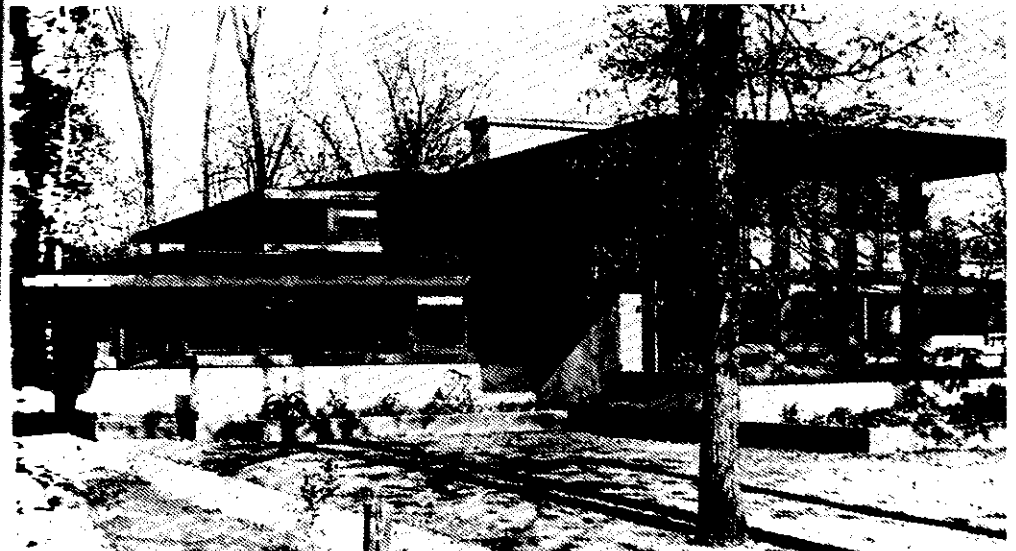
8. George E. Woodward, *Suburban and Country Houses* (Nueva York: O. Judd, 1873), páginas 15-16.

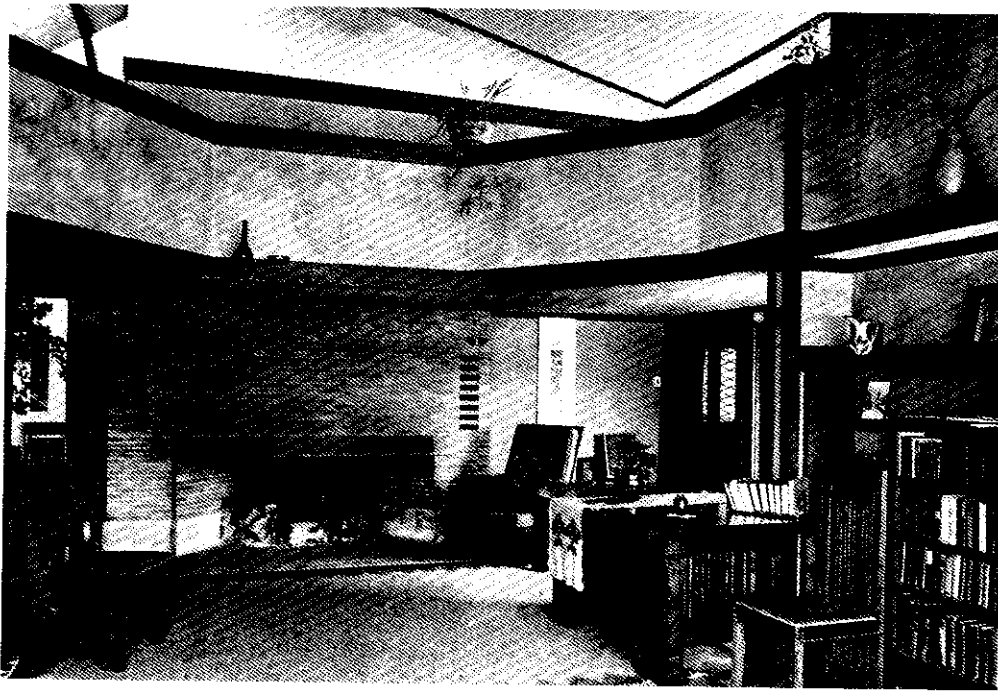
244. Frank Lloyd Wright, casa Isabel Roberts, River Forest, Illinois, 1907. Planta. Esta casa se construyó al final del periodo de Chicago, cuando Wright ya había encontrado su libertad de expresión.



244. Frank Lloyd Wright, casa Isabel Roberts, River Forest, Illinois, 1907. La losa de cubierta y la extensión baja y horizontal de las alas

resultan muy interesantes. Este exterior muestra la forma clara y pura en la que Wright transformaba los materiales corrientes.





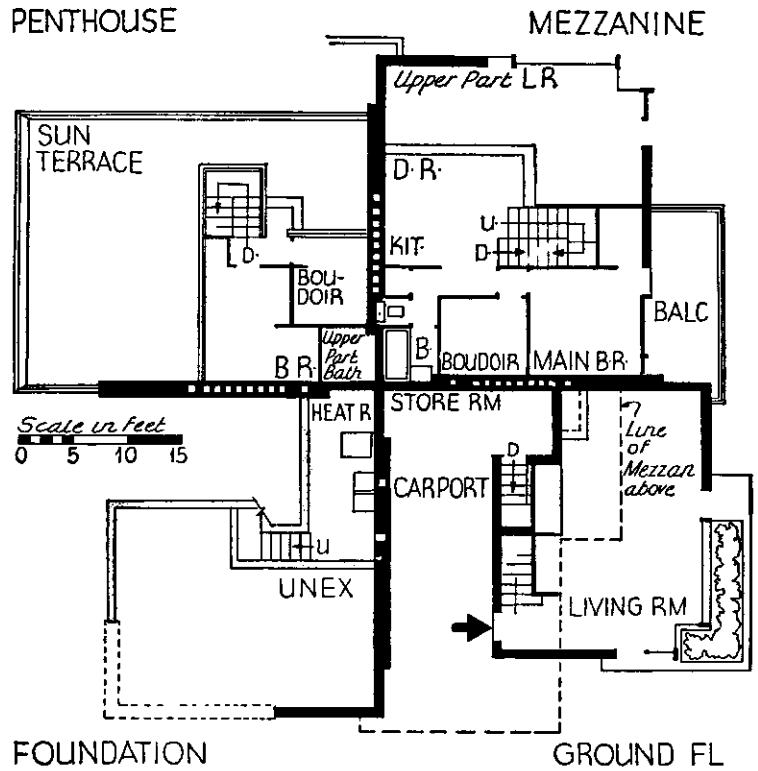
no tiene nada de la precisión de la planta (figura 242). No obstante, hay ciertas indicaciones de la interpenetración de los dos volúmenes, para la cual Wright encontraría soluciones artísticas en su periodo de Chicago.

La mayoría de las casas de Wright, en especial las pequeñas, se basan en la planta cruciforme que deriva de esta interpenetración de dos volúmenes de distintas alturas, y que es fruto de ella. Entre ellas están la casa Hickox en Kankakee, Illinois, 1901; la casa Ward en Willett Park, Illinois, 1901; la casa Willitts en Highland Park, Illinois, 1901; la pequeña casa de campo Charles Ross en el lago Delavan, Wisconsin, 1902; la casa Robert Evans en Longwood, Illinois, 1904; la casa Isabel Roberts, 1907; y la casa Horner en Birchwood, 1908.

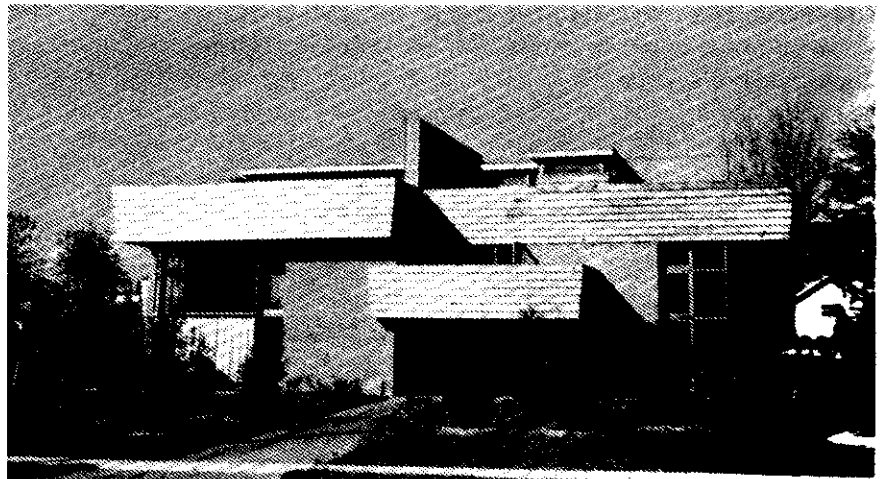
De ellas, la casa Isabel Roberts en River Forest, Illinois (figuras 243 y 244), una de las más encantadoras de las casas pequeñas de Wright, muestra un interesante empleo de la interpenetración de dos volúmenes de distintas alturas, en la que Wright usó el volumen más alto para modelar no el vestíbulo, sino el espacio del salón desde el suelo hasta la altura completa de los planos interiores de la cubierta (figura 245). Esto supone un esfuerzo por satisfacer ese deseo de usar toda la altura como sala de estar. Este deseo encuentra su expresión no sólo en las casas de los colonos norteamericanos del siglo XVII, sino en muchas civilizaciones primitivas, y ha reaparecido en nuestra propia época. Wright fue uno de los primeros en reconocer este deseo, en formularlo y en

245. Frank Lloyd Wright, casa Isabel Roberts, River Forest, Illinois, 1907. Salón de dos alturas. Wright usa el volumen más alto para modelar el espacio del salón desde el suelo, abarcando toda la altura, hasta los planos interiores de la cubierta.

Frank Lloyd
 Wright, casas Suntop,
 Ardmore, Pensilvania,
 1939. En esta
 planta de alojamiento
 se destaca para
 las familias, Wright
 las diferentes
 habitaciones mediante
 el uso de ladrillo que se
 ven en ángulo recto.
 El núcleo central
 incluye todas las
 funciones
 (cocina, calefacción,
 electricidad y
 ventilación), de modo
 que se concentren en el
 espacio más oscuro
 del edificio.



247. Frank Lloyd
 Wright, casas Suntop,
 Ardmore, Pensilvania,
 1939.



darle expresión. En la casa Isabel Roberts, el salón es el elemento dominante, se alza hasta la cubierta de suave pendiente y está dividido en altura por una galería, de modo que hay espacios retranqueados tanto arriba como abajo. Esto confiere una plasticidad desacostumbrada y nueva a toda la habitación, que se ve realzada por el uso de varios planos en distintos materiales: el frente de ladrillo de la chimenea, las diversas superficies murales y la pendiente de la cubierta.

El arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe —uno de los pocos que en su obra inicial reflejó la influencia de Wright sin quedar absorbido por ella y sin reducirla a un uso meramente decorativo— desarrolló la planta en ‘molinete’ en varias de sus propuestas.⁹

El propio Wright nunca abandonó la idea de una casa extendida a partir de un núcleo central. Cuando en 1939 construyó una unidad de alojamiento de bajo coste para cuatro familias (las casas Suntop, en Ardmore, Pensilvania; figuras 246 y 247),¹⁰ separó las diferentes viviendas mediante muros de ladrillo cruzados en ángulo recto. En el núcleo central puso no una chimenea, sino todas las instalaciones (fontanería, calefacción, electricidad y ventilación), de modo que estuviesen concentradas en el punto más oscuro del edificio.

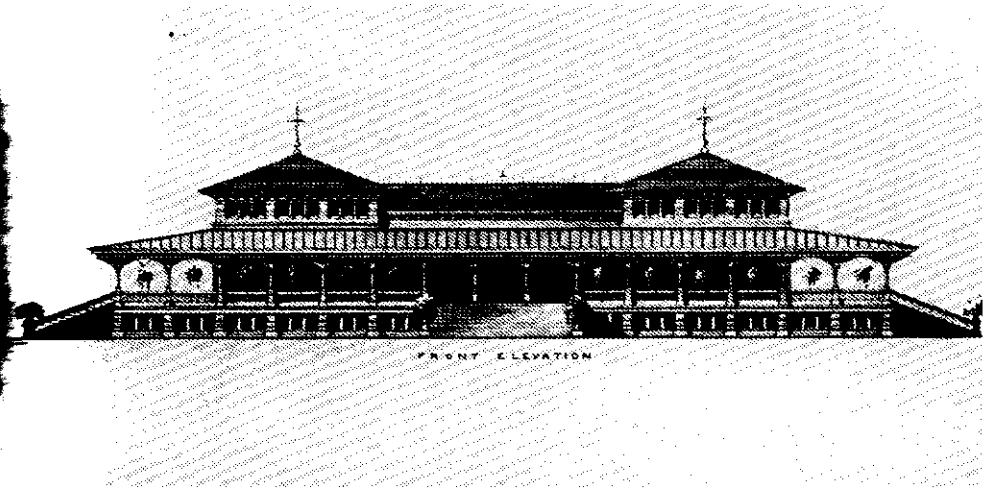
Cuando era posible, a Wright le gustaba extender sus construcciones libremente hacia fuera por el terreno. En la introducción al estudio de su obra publicado en Berlín en 1910, Wright señalaba que la planta inferior solía construirse fundamentalmente como un sótano. Los principales espacios vivideros se sitúan en el piso superior, en una sola planta, como en la casa Coonley (1911), en la que sólo el vestíbulo de entrada y la sala de juegos se encuentran en la planta baja; en Taliesin, su propia casa en Wisconsin, todo está colocado sobre el terreno y comunicado con él. Esto le llevó a esa planta flexible e irregular tan profundamente arraigada en la evolución arquitectónica norteamericana desde sus comienzos. Como consecuencia de esa evolución, Wright dejó que las diferentes habitaciones fluyesen hacia fuera en horizontal, exactamente igual que las había modelado en vertical en casas como la Isabel Roberts.

Hacia 1910, Wright había logrado una flexibilidad en la planta abierta nunca alcanzada hasta entonces. En otros países, por esas fechas, la planta flexible y el interior y el exterior modelados con flexibilidad eran casi desconocidos. La materialización por parte de Wright de un tratamiento flexible del espacio interior de un edificio fue probablemente su mayor servicio a la arquitectu-

La planta flexible e irregular

9. Véase el proyecto para una casa de campo en ladrillo, de 1922.

10. Véase *Architectural Forum*, agosto 1939.



224. Casino de Central
Park. Nueva York,
1902.

El uso de elementos autóctonos

ra; con ello infundió vida, movimiento y libertad en todo el cuerpo rígido y entumecido de la arquitectura moderna.

Superficies planas y estructura

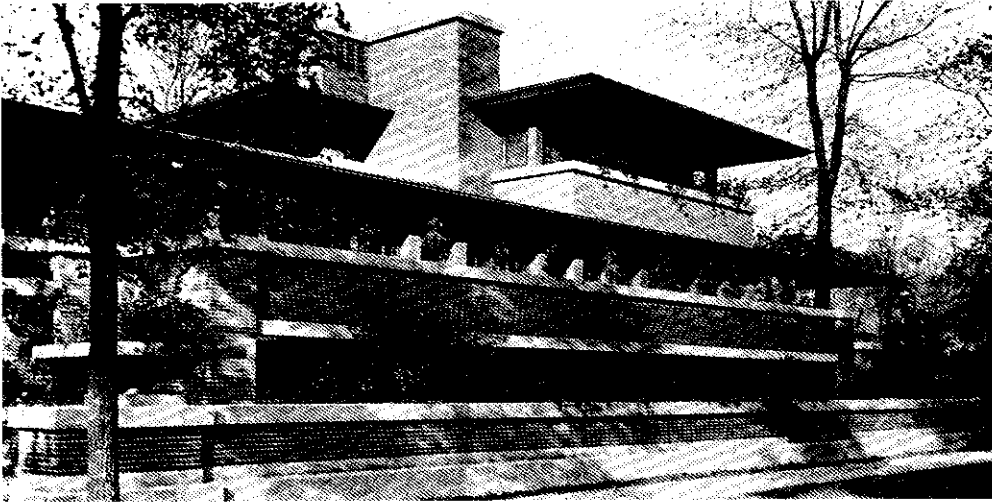
La casa japonesa impresionó a Frank Lloyd Wright como «un estudio supremo de la eliminación: no sólo de la suciedad, sino de la eliminación, también, de lo *insignificante*». Para la casa norteamericana, Wright consiguió exactamente esa clase de eliminación, un rechazo de lo confuso y lo trivial; pero hizo algo más que eso: retomó esos elementos que estaban por todas partes, inadvertidos —elementos surgidos de soluciones puramente utilitarias— y descubrió en esa materia prima su expresividad oculta, igual que la generación siguiente descubriría la expresividad oculta en la ingeniería y la construcción. Wright mejoró esos elementos y los cambió, nos abrió los ojos a sus posibilidades secretas y a su belleza inherente, puso de manifiesto su fuerza simbólica como hace un poeta al desvelar ese contenido interno de sensibilidad que tienen para él y para nosotros los árboles y las montañas, los ríos y los lagos de su tierra natal.¹¹

El porche

En el tratamiento de la casa como un espacio unitario, Wright aprovechaba esos elementos dondequiera que podía encontrarlos; también trataba de configurar toda la casa en función de su propia época. Las primeras casas norteamericanas —las de los colonizadores a lo largo de la frontera— tenían que procurarse protección frente a los ataques y, en consecuencia, estaban escasamente dotadas de huecos en la planta baja, y carecían de bandas de ventanas y galerías abiertas como las que han dado a las casas

11. Joseph Hudnut, en el prólogo del catálogo de la primera exposición de Wright en Nueva Inglaterra (Institute of Modern Art,

Boston, enero-febrero 1940), resalta el hecho de que para entender a Wright «debemos pensar en él [...] como un poeta».



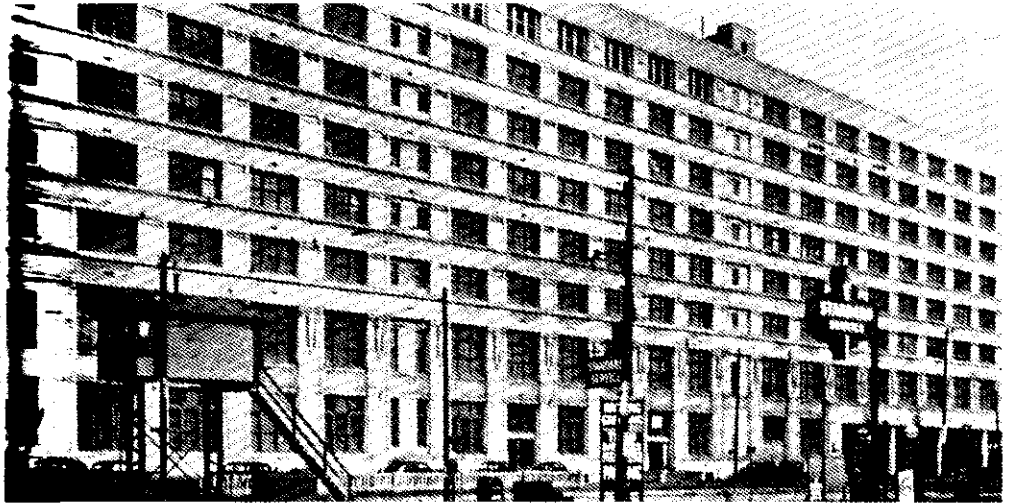
249. Frank Lloyd Wright, casa Robie, Woodlawn Avenue, Chicago, 1908. En esta casa, que ha tenido una

gran influencia, Wright ha usado superficies planas a distintas profundidades, adelantándose y

retranqueándose. Esta villa urbana, tiene una estrecha relación con los objetivos de la Escuela de Chicago.

rurales de Suiza y el sur de Alemania –al menos desde el siglo XVII– un exterior tan distintivo. Mucho más tarde, con la aparición del porche en las casas de las plantaciones sureñas de arroz y algodón, se produjo la correspondiente apertura de la casa norteamericana en la parte sur del país. En el siglo XIX, el porche se usó en los Estados Unidos como zona de recreo del hogar de un modo mucho más generalizado que la galería de la casa rural europea, e incluso se convirtió en un elemento decisivo en la aparición de las casas suburbanas y campestres. A veces ese porche se extendía en líneas largas e ininterrumpidas, cubierto con un tejado con ligera pendiente. La aparición del casino de Central Park, en Nueva York, 1871 (figura 248) –uno de los muchos ejemplos anónimos– se debió a una generalización de este empleo del porche tan específicamente norteamericano. Al parecer, a los norteamericanos les gusta esa línea horizontal, fuerte e ininterrumpida tanto en sus casas como en los coches Pullman.

Wright adoptó el porche para sus casas, pero no rodeando con él sus edificios, sino impulsándolo hacia delante, en consonancia con sus plantas cruciformes o alargadas, como extensión de las alas. Muy a menudo, el porche irrumpe en el espacio como un simple voladizo suspendido encima del terreno. Este tratamiento nunca se había intentado antes. Es verdad que se trata del antiguo elemento del porche, pero no es algo simplemente adosado a la casa; es más bien una parte esencial de la construcción, modelado como algo inseparable de ella. Por varias razones, explica-



250. R.E. Schmidt,
Garden y Martin,
almacén de hormigón
armado para

Montgomery, Ward &
Co., Chicago, 1908. Se
trata de un almacén
inmenso construido el

mismo año que la casa
Robie. Con líneas
horizontales
ininterrumpidas.

das en sus escritos, Wright usaba aleros volados; y los trataba también como planos horizontales —«refugios cubiertos, amplios y protectores» como los llamaba él— exactamente igual que Daniel Burnham, antes de volverse clasicista, había cubierto el edificio Reliance (1894) con una losa delgada (véase la figura 235).

El tratamiento de los muros

A estos elementos horizontales flotantes Wright añadió el plano de las superficies verticales. Cuando construyó la casa Charnley en 1892 (figura 240), Wright usó las superficies planas y nítidas de la tradición norteamericana. Pero pronto se volvió más atrevido, especialmente en sus esquemas alargados, como el de la casa D.D. Martin en Buffalo (1904) y en la casa que tal vez haya ejercido la influencia de mayor alcance de todas sus obras: la casa Robie, una villa urbana en Woodlawn Avenue, Chicago (figura 249). Un triste ejemplo de la falta de entendimiento del valor arquitectónico es que la Universidad de Chicago pretendiese echar abajo esta casa para hacer sitio a una residencia de estudiantes. Sólo se salvó de la destrucción en el último momento, gracias a un agente inmobiliario de Nueva York. En el siglo XIX, el exterior de la casa norteamericana no estaba a la altura de la planta en cuanto a calidad y expresión artística. Wright hizo un cambio: tomó las superficies planas que se le ofrecían y las organizó de varios modos, multiplicándolas, intersecándolas o colocándolas a distintas profundidades unas tras otras, incorporando el plano de la valla del jardín con los diferentes planos adelanta-

dos o retrasados de la propia casa, de modo que a menudo su volumen macizo no resulta evidente en absoluto. Hablar de estas casas como de 'estilo de la pradera', como si estuviesen inspiradas por las largas líneas de las praderas de la región no va a la raíz de la cuestión. Las formas de la casa Robie (las largas bandas horizontales, las series de ventanas o los muretes del jardín) están nítidamente cortadas como con una máquina. Estas casas son una pura expresión artística que está profundamente vinculada a las intenciones anónimas de su tiempo. Este enfoque no carece de relación con lo que se estaba estudiando en esos momentos en Francia en cuanto a concepciones espaciales.

Los habitantes de Chicago a quienes no les gustaba la casa Robie, que se sentían ofendidos por la novedad de su aspecto y sus largas y extendidas líneas horizontales, trataron de ridiculizarla comparándola con un barco de vapor, lo mismo que iban a decir más adelante los críticos de Le Corbusier sobre sus edificios. Sin saberlo, estaban dando a entender que la casa estaba construida en el espíritu de la época de la que procedía; que, al igual que el barco de vapor, también esta casa había surgido de modo natural de su periodo. Lo que es decisivo en ella no una similitud superficial y mal entendida con un barco de vapor, sino su relación interna con los objetivos de su tiempo. El almacén de Montgomery, Ward & Company (figura 250), con su frente ininterrumpido de unos 800 pies [240 metros] y la expresión patente de su cuerpo estructural,¹² fue construido en el mismo año (1908) que la casa Robie.

Desde el principio, Wright trató como una superficie plana tanto el muro interior como el exterior; nunca se le ocurrió hacer lo que hicieron los arquitectos europeos alrededor de 1896: reemplazar la decoración rococó con las líneas serpentinadas del *art nouveau*. En sus interiores también hay una lucha constante por encontrar interrelaciones entre varios elementos distintos: paredes, techos, ventanas y huecos de puertas. A veces se introducen distintas alturas de techo en la misma habitación, un tratamiento que es análogo al uso por parte de Wright de planos horizontales a distintas alturas, como porches en voladizo, aleros salientes y niveles que varían según la inclinación del solar.

Relacionado con el uso de superficies planas abstractas está el uso de materiales distintos y estructuras opuestas. A menudo aparecen yuxtapuestos el muro grueso de ladrillo de una chimenea y unas paredes de colores claros con divisiones de madera. Muy pronto Wright introdujo en la casa la estructura rugosa de un

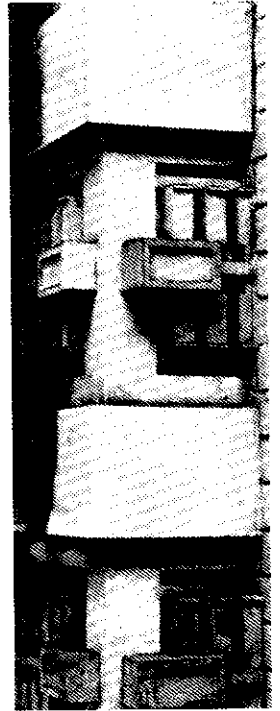
El espacio interior

El uso de diferentes estructuras

12. Véase el capítulo sobre el hormigón armado, páginas 335-336. El almacén fue construido por Richard E. Schmidt, Garden y Martin.

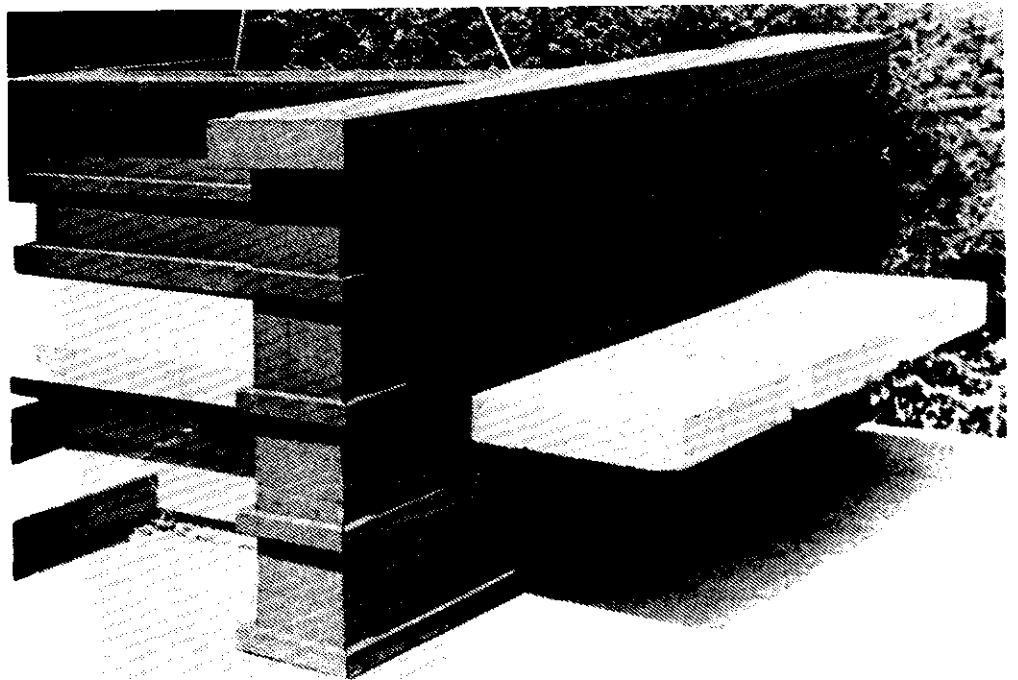
251. Frank Lloyd Wright, edificio administrativo Larkin, Buffalo, Nueva York, 1904. Detalles de los capiteles de los pilares. Estas formas de bordes rectos y ángulos marcados aparecen en lo alto de los grandes soportes,

ocupando el lugar asignado habitualmente a los capiteles. Aunque son decorativos, no obstante —al igual que toda la obra de Wright—, tienen un impacto que va más allá de lo puramente ornamental.



252. Frank Lloyd Wright, Club de tenis, River Forest, Illinois, 1906. Banco de losas de hormigón. El modo de trabajar de Wright con las losas y la interpenetración de los volúmenes puede

observarse incluso en los pequeños detalles, como este banco, en el que las losas de hormigón se usan para alargar uno de los niveles, atravesando el murete y flotando sobre el suelo.



muro almohadillado, llevándolo de modo ininterrumpido desde el exterior, como en los tiempos primitivos. En esta sensibilidad por los materiales diferentes y en su búsqueda de una nueva calidad de iluminación, Wright fue desarrollando un refinamiento cada vez más marcado a medida que se iba haciendo mayor. Los edificios de la Johnson Wax Company en Racine, Wisconsin (1937-1939), están iluminados por medio de tubos de vidrio Pyrex (figura 256). En la casa de invierno de la hermandad de Talliesin, situada en el desierto de Arizona (1939), se usaron muchos materiales distintos: piedra del desierto, muros de hormigón de escombros, cerchas de madera y planos inclinados de tela que forman en una sola superficie ventanas y techos, lo que crea —como en los edificios de la Johnson Wax Company— una cualidad específica en consonancia con las circunstancias existentes.

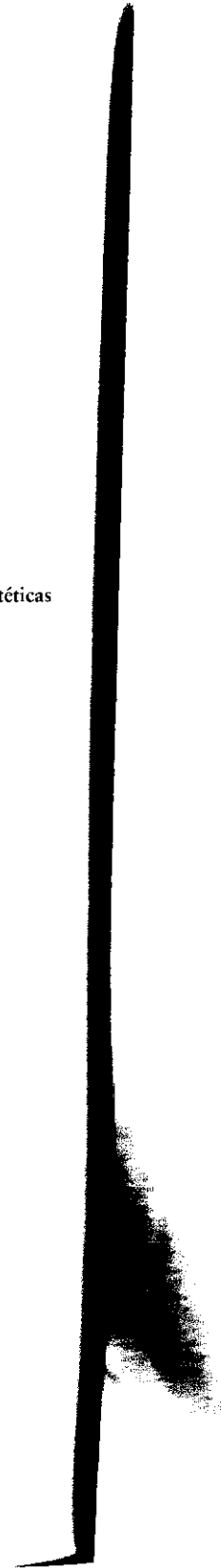
Usar superficies planas, por un lado, y conferirles fuerza y expresión mediante el uso franco de materiales vistos, por otro, es emplear —como pronto veremos— uno de los recursos de la pintura, que en esa época, en Francia, estaba abriendo el camino a nuestras nuevas concepciones espaciales.

Wright no tenía alrededor pintores ni escultores que estuviesen inspirados por el mismo espíritu; era una de esas raras excepciones: un arquitecto que iba por delante de los pintores coetáneos en su visión óptica. En Europa —donde las nuevas concepciones espaciales florecieron hacia 1910—, la situación era justo la opuesta: allí los pintores indicaban el camino. Pero Wright tuvo que hacer su trabajo solo: diseñó sus propias ventanas con vidrieras, sus detalles arquitectónicos (figura 252) y su ornamentación pictórica; hizo los capiteles del edificio Larkin (figura 251) como «grupos de ornamentos de bordes rectos y ángulos marcados situados en lo alto de los grandes pilares y directamente debajo de los lucernarios [...] extrañas masas con un dibujo de bordes cuadrados».¹³ El fresco de los Midway Gardens, un restaurante de Chicago —ya perdido con la demolición del edificio— lo diseñó a base de círculos interpenetrados de distintos tamaños y diferentes colores. En su intención pictórica, este fresco está a mitad de camino entre los diseños del grupo inglés en torno a Mackintosh y los nuevos planteamientos espaciales que Wassily Kandinsky estaba abordando en Múnich por esa misma época.

En sus casas, Wright tomaba las superficies lisas tradicionales y las diseccionaba en bandas organizadas en horizontal y en un juego yuxtapuesto con volúmenes macizos, con las chimeneas verticales atravesando la cubierta en oposición a los planos horizontales de los porches volados y los aleros salientes, con lo que

Orientaciones estéticas

13. Russell Sturgis, "The Larkin Building, Buffalo, N.Y.," *Architectural Record*, volumen XXIII (1908), página 320.



daba al exterior de la casa norteamericana una expresión equivalente a la planta. Wright diseccionaba el muro y lo volvía a agrupar con una agudeza imaginativa sin precedentes (después de todo, estamos en la primera década del siglo xx); se veía impulsado inconscientemente por las mismas fuerzas que actuarían en Europa unos diez años más tarde; sin embargo, en Europa el interés era explorar nuevas penetraciones del espacio interior y exterior en vez de tratar la casa —como hacía Wright— como un espacio unitario delimitado.

Wright usaba a menudo los mismos elementos que los arquitectos holandeses del grupo De Stijl, que Piet Mondrian y Theo van Doesburg, o que los constructivistas rusos como Kazimir Malévich: por ejemplo, el cuadrado abstracto, que sigue siendo el distintivo de la obra de Wright. Sin embargo, Malévich lo usaba como una forma absoluta, como una protesta contra el *trompe l'oeil* o trampantojo académico. Los holandeses organizaban las formas geométricas no para la ornamentación, sino para la expresión de interrelaciones puras y manifiestas entre las superficies y los colores. En la investigación europea existe, en cierta medida, otra voluntad y otra concepción espacial.

El impulso hacia lo orgánico

A lo largo de la historia persisten dos tendencias distintas: una hacia lo racional y lo geométrico, y la otra hacia lo irracional y lo orgánico; son dos maneras diferentes de abordar o dominar el entorno. Estos enfoques opuestos del problema han sido evidentes en todas las culturas, tanto primitivas como tardías. Desde el comienzo de la civilización ha habido ciudades planificadas según esquemas regulares y ciudades que han crecido orgánicamente como los árboles. Los antiguos griegos ponían sus templos, proporcionados matemáticamente, en lo alto de acrópolis rocosas, recortados contra los cielos meridionales; los pueblos de las islas griegas, enclavados en las crestas de las colinas, se distinguen fácilmente a lo lejos desde el mar debido a sus muros claramente marcados y periódicamente reblanqueados.

La diferencia entre las visiones orgánica y geométrica está presente incluso hoy en día en la pintura y la arquitectura contemporáneas; son modos de aproximación constantemente recurrentes; ninguno puede considerarse superior al otro. El artista tiene derecho a elegir, a decir, según su propio punto de vista, cuál es el que le agrada y cuál seguirá. Desde el principio, Wright se orientó hacia una visión orgánica del mundo.

Toda la carrera de Wright fue una lucha por expresarse en lo que él denominaba 'arquitectura orgánica', sea lo que sea eso. A Wright le gustaba trabajar a la sombra de esta sensibilidad. Cuando, el 25 de enero de 1940, dio una conferencia en el Jackson Hall de Boston, dedicó toda su exposición a este problema de su vida;



intentó —mediante una especie de diálogo socrático, un toma y daca entre él mismo y el público— definirla y explicarla. Pero su esfuerzo fue en vano. Al final, quedó claro que no era posible explicación alguna con palabras, que lo que quería decir con arquitectura orgánica sólo podía revelarse en su obra.

En torno a 1900, Louis Sullivan, en sus *Charlas con un arquitecto*,¹⁴ trataba de llegar al «verdadero significado de las palabras 'arquitectura orgánica'» mediante el contraste: examinando «lo que no significa la palabra 'orgánico'». Según decía Sullivan, orgánico significa vivo, significa desarrollo, y no, como en la arquitectura reinante en los Estados Unidos en 1900, «penoso en su insensatez, [...] funciones sin formas, formas sin funciones; detalles sin relación con las masas, y masas sin relación con nada más que la insensatez [...]». De esta arquitectura, añadía: «orgánica no es; inorgánica se está volviendo.» «Lo orgánico» significaba para él la «búsqueda de realidades, una palabra que adoro porque adoro el sentido de la vida que representa, ese agarrar las cosas a dos manos que implica [...]». Lo 'orgánico', en el sentido de Sullivan y Wright, era una protesta en contra de la doble personalidad, en contra de la doble cultura; es idéntico a «agarrar a dos manos la realidad» o a esa evolución en la que el pensamiento y la sensibilidad se acercan a la coincidencia.

En un día intensamente azul de julio de 1939, estábamos en la cumbre de la colina sobre la que está construido el hogar de

253. Frank Lloyd Wright, residencia Taliesin, Wisconsin.

El tratamiento orgánico de Wright

14. Las *Kindergarten Chats*, publicadas por primera vez en 1901-1902 en *Interstate Architect and Builder*, son el testamento de Louis Sullivan dedicado a la juventud norteamericana; están llenas de profecías, algunas de las cuales ya se han cumplido; y otras

—creo yo— se cumplirán. Las citas proceden de la edición revisada publicada como libro por Claude Bragdon (Laurence [?], Kansas: Scarab Fraternity Press, 1934), páginas 46-49; versión española: *Charlas con un arquitecto* (Buenos Aires: Infinito, 1959).

Wright en Wisconsin: Taliesin (figura 253). La cima de la colina era tan precisa en su forma –en especial la coronación, convertida en un jardín de muretes bajos por encima de los patios circundantes, al que se accedía por escalones de piedra tallados en las laderas–¹⁵ que pregunté si se había elevado con esa regularidad artificial desde abajo. «No, es el terreno natural;» –dijo Wright, «nunca construyo casas en lo alto de una colina. Las construyo alrededor de ella, como una ceja.» Y entendí que en realidad era la propia casa la que nos hacía tomar conciencia de la curva pura del terreno, que en cierto sentido sus formas multiestratificadas y discretas conferían significado y definición a los contornos a partir de los cuales se levantaba.

En la época en que estaba aislado en su profesión y sin apoyo del público, cuando su propio país se había vuelto en contra suya, Wright construyó casas incluso en los pliegues de la tierra, de modo que parecían crecer hacia dentro de la naturaleza y a partir de ella. Pero incluso en sus casas iniciales, como la Coonley de 1911 –con sus aleros salientes y las plantas creciendo por ellas y extendiéndose por ménsulas de madera–, podemos ver esa tendencia de la casa a fundirse con sus alrededores, de modo que a menudo resulta imposible decir dónde empieza. También hay escultores contemporáneos, como Hans Arp, que preferirían colocar sus obras en medio del bosque, de modo que, como parte de la naturaleza, no pudiesen distinguirse de otras piedras.

Este impulso hacia lo orgánico puede explicar en parte por qué Wright prefería usar materiales tomados directamente de la naturaleza: muros de piedra sin desbastar, suelos de granito rugoso y pesadas maderas sin barnizar. A lo largo de toda su época de Chicago, Wright no hizo uso del esqueleto, ni de hierro ni de hormigón armado;¹⁶ era muy reacio a usar el vidrio y el color blanco, y tan cauteloso con los huecos que a veces resulta difícil incluso encontrar la puerta de entrada. Asimismo, su impulso hacia lo orgánico explica su desarrollo de la planta flexible y abierta –en la época de la calefacción central– a partir de las enormes chimeneas de las primeras casas coloniales.

La crítica habitual de las casas de su periodo de Chicago –la casa Martin en Buffalo (1904), por ejemplo, e incluso la casa Robie (1908)– es que son bastante oscuras. Todas tienen aleros salientes y habitaciones bajas y profundas. No está del todo claro qué trataba de expresar Wright con ellas, ni cuáles eran sus verdaderos motivos. Puede que, habiendo crecido en el periodo más vigoroso de Chicago, reaccionase en contra de la gran ciudad y

15. Véase Wright, *Autobiografía*.

16. Cuando usó el hormigón, fue, como en el Unity Temple de Oak Park, en forma de muros sin superficies de vidrio. Para los muros y los pilares de los porches, Wright prefería el ladrillo o el pequeño ladrillo romano,

tal como lo usaba McIntire a principios del siglo XIX y Richardson a finales. Wright evitaba incluso los recubrimientos de tablas de madera y los usó tan sólo –por lo que yo sé– en una casa singular de Chicago, proyectada cuando aún estaba trabajando con Sullivan.

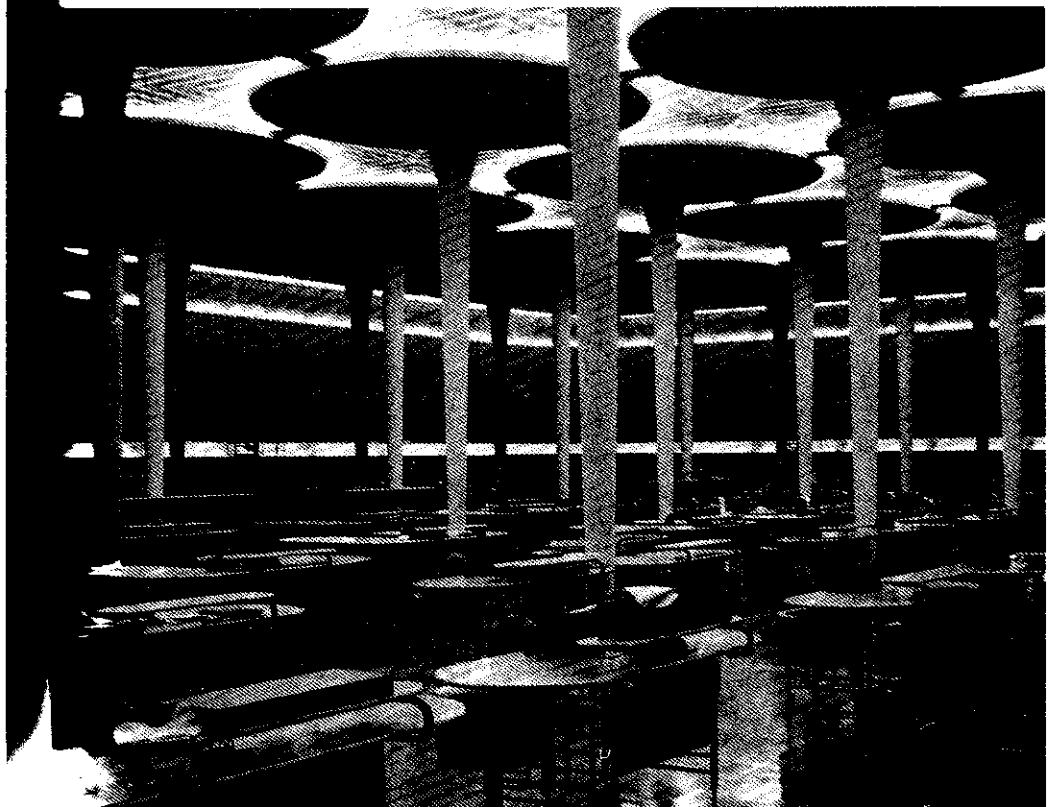


(Página anterior)
 Frank Lloyd Wright,
 Edificio administrativo
 en Buffalo, Nueva
 York, 1904. La nave,
 las galerías
 y el ascensor.

Frank Lloyd
 Wright, edificio
 administrativo de la
 Wisconsin Wax Company,
 Madison, Wisconsin,
 1911-1913. Interior.

sus superficies ampliamente acristaladas. En sus casas e incluso en sus edificios administrativos, Wright trataba de hacer del edificio un espacio unitario, pero sellarlo en vez de abrirlo.

Tras esta cautela en el uso de nuevos materiales y tras su vacilación en cuanto a abrir la casa con fachadas de vidrio —como se hizo en los edificios de oficinas de Chicago de los años 1880 y en las casas europeas de los años 1920—, parece existir una especial concepción de las necesidades de la naturaleza humana. Wright ligaba la vivienda humana a la tierra lo más íntimamente posible, y para ello introducía la tierra en la casa en forma de muros rugosos, y los adosaba a ella como si tratase, en palabras de Sullivan, de «agarrar a dos manos la realidad». Para Wright, la casa era un refugio, un cobijo al que el animal humano podía retirarse como si fuese una cueva, protegida de la lluvia y el viento y... de la luz; en ella podía agazaparse, por decirlo así, con total seguridad y relajación, como un animal en su guarida. Detrás de esto ¿está ese deseo de penumbra sombría que prevalecía a finales del siglo XIX?; ¿o bien se trata de un impulso hacia los eternos instintos primitivos que antes o después deben satisfacerse? No lo sabemos. En el estudio de la personalidad de Wright ha de hacerse siempre una distinción entre, por un lado, el uso que hizo de



los elementos pertenecientes a su generación y, por otro, su propio genio, que salta sus confines naturales.

La evolución europea basada en los medios constructivos y el nuevo enfoque visual tuvo primero que limpiar la atmósfera mediante el funcionalismo puro. Esto fue necesario, inevitable y saludable, pero en cuanto se encontraron los medios de expresión y se terminó la limpieza, pudo sentirse de nuevo el impulso hacia lo orgánico, eso sí, a otro nivel y por caminos distintos a los que Wright había emprendido hacia lo orgánico. En los países nórdicos, la obra del arquitecto finlandés Alvar Aalto indica eso; y no sólo allí.

Edificios de oficinas

La sensibilidad claramente individual de Wright con respecto a la casa como refugio y su tratamiento como un espacio unitario cerrado se reflejan en sus dos edificios de oficinas: el edificio administrativo de la Larkin Soap Company, en Buffalo, Nueva York (1904; figura 254); y el de la Johnson Wax Company, en Racine, Wisconsin (1939; figura 255). Aunque se levantaron con una diferencia de más de treinta años y son muy diferentes en su apariencia, los dos muestran el mismo espíritu y ofrecen una visión equivalente del tratamiento arquitectónico de Wright. Ambos están tratados primordialmente como un espacio único; ambos están separados del exterior; ambos están delimitados por muros macizos y reciben la luz por lucernarios y ventanas colocadas en lo alto, o bien por tubos de vidrio. Los dos son caparzones que dejan fuera el mundo exterior, unidades aisladas y autosuficientes, y por ello muestran el máximo contraste, por un lado, con los edificios de la Escuela de Chicago de los años 1880 —con sus amplias superficies acristaladas— y, por otro, con los proyectos del movimiento europeo de los años 1920.

El edificio Larkin se alzaba como una masa decididamente independiente, abrazada por las alas extendidas del edificio fabril de la compañía, mucho más grande. Había cierta interacción entre el volumen de su espacio unitario y las torres cuadradas situadas en ambos extremos y a los lados de la entrada. Estas torres —que recubrían las escaleras y se elevaban con severidad sin interrupción más de 100 pies [unos 30 metros]— sacaban de quicio a los críticos coetáneos, quienes aducían que se alzaban con tal energía que no había juego de luces y sombras, y pensaban que debían aligerarse con molduras o suavizarse con cerámica vidriada en varios dibujos de colores.¹⁷ El propio edificio tenía para esos críticos un aspecto deprimente que les repugnaba. Para ellos era una

El edificio Larkin

17. Véase Sturgis, "The Larkin Building," páginas 319 y 321. Es interesante señalar cómo un crítico serio que aprecia la alta calidad de la planta y la organización del edificio no puede, por mucho que lo intenta, aceptarlo en el plano emocional.

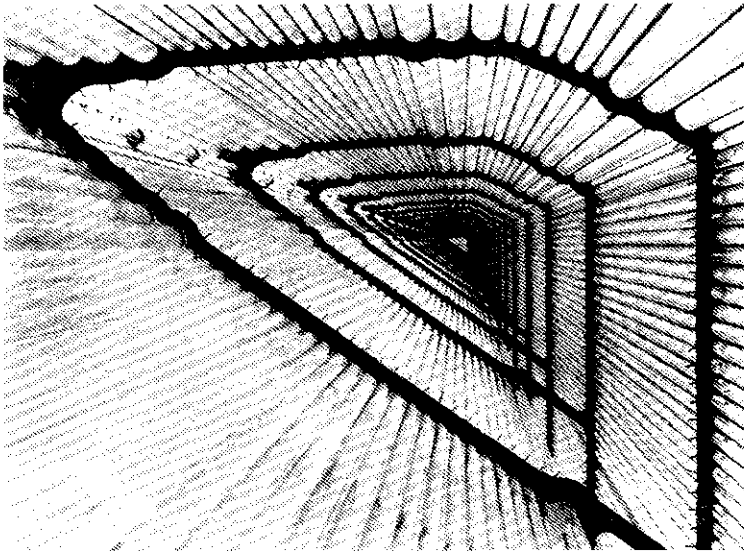
255a. Frank Lloyd Wright, edificio Larkin, 1904. El primer mobiliario de oficina de barras cuadradas de acero. Las mesas y las sillas de toda la organización fueron diseñadas por Wright especialmente para este edificio; se completaron en 1939, tan sólo diez años antes de la imperdonable destrucción del edificio. No está claro si alguna de estas sillas y mesas se conservaron para llevarlas a un museo.



«acumulación de extraños sólidos de aristas vivas que no ofrece ninguna modulación superficial», cuyos rasgos eran «la esquina cuadrada, el ángulo de 90 grados, la arista recta, los bordes afilados, las líneas firmes, verticales y horizontales, ininterrumpidas, inalteradas y categóricas en su precisión geométrica».¹⁸ Curiosamente, éste es en gran medida el mismo ataque que más tarde lanzaría Wright a los ángulos rectos, las superficies planas y los triángulos de los arquitectos europeos de los años 1920. Esta precisión sin concesiones se prolongó en 1960 en los laboratorios científicos Richards, construidos por Louis Kahn para la Universidad de Filadelfia, que parecen estrechamente relacionados con el edificio Larkin.

En el edificio Larkin no se usó esqueleto alguno. Al igual que en sus viviendas pequeñas, Wright empleó el ladrillo: las torres

18. *Ibidem*, página 319.



256. Frank Lloyd Wright, edificio administrativo de la Johnson Wax Company. Racine, Wisconsin, 1938-1939. Interior de la cornisa de tubos de vidrio situada en el muro exterior.

eran cajas cuadradas de ladrillo; los muros formaban un caparazón macizo de ladrillo cerrado por arriba con una cubierta plana perforada por lucernarios. El propio arquitecto describía así la estructura: «Edificio sellado. [...] Mobiliario y archivadores fijos de acero. [...] Primer edificio de oficinas con aire acondicionado.¹⁹ [...] Primeras puertas y ventanas de vidrio plano con carpintería metálica. [...]» (figura 255a).²⁰ Su núcleo interior era un gran espacio de cinco pisos de altura, rodeado por galerías, que formaba una gran nave abierta al lucernario. Unos pilares cuadrados de ladrillo de color arena se elevaban con una fuerza gótica y separaban la nave de las galerías. El hecho de que los propietarios colocasen posteriormente un órgano en este vasto espacio es un indicador de la serenidad del conjunto. De pie en la planta superior y mirando hacia abajo, a la nave y las galerías, se podía observar cómo la luz caía sobre las mesas metálicas desde unas ventanas colocadas en lo alto. Resulta difícilmente creíble que esta obra maestra de la pericia norteamericana ya no exista. En 1949, la misma firma que lo había construido encargó su demolición.

El edificio administrativo de la Johnson Wax Company (1937-1939) también está tratado como un espacio unitario, pero primordialmente de una sola altura; pronto se hizo famoso debido a sus columnas de forma insólita. Pero también en este caso el acento vuelve a estar en la manera en que se consigue la iluminación. Tuve ocasión de ver el edificio justo antes de que se terminase y me gustaría ofrecer aquí mis primeras impresiones:

El edificio de la Johnson Wax Company

19. Buffalo es la cuna del aire acondicionado.

20. *Architectural Forum*, volumen LXVIII (enero 1938), página 88.

Llegamos a Racine, treinta millas al norte de Chicago, uno de esos lugares que no tienen ni principio ni final. En medio de la ciudad está el edificio de oficinas que estamos buscando y delante de nosotros hay un muro curvo de ladrillo con unas extrañas bandas alargadas de vidrio en lo alto, apenas visibles con la luz invernal. [...] Desde una entrada oscura, llegamos a una gran sala llena de pilares fungiformes. Todos los ingenieros han dicho que no con la cabeza ante estos pilares que se adelgazan hacia abajo y que están encajados en calzos de acero.²¹ En lo alto hay amplios discos circulares que parecen flotar como hojas de *Victoria regia** entre tubos de vidrio termorresistente (Pyrex). Muchos de los pilares no soportan nada más que el aire que tienen encima. Este vidrio se fabrica en longitudes cortas y es muy difícil de fijar; pero no se decolora, y esto es lo que quería Wright. Los pilares son un lujo, y también lo es el vidrio especial, pero un edificio administrativo —que es un lugar de trabajo— ¿por qué no debería por una vez basarse en la poesía? La luz que resplandece por los tubos es de una calidad maravillosa. La impresión de la sala es mágica. Miramos arriba, hacia la luz, como los peces desde el fondo de un estanque, y las láminas parecen nadar en vidrio fluido. La sala es lo más fantástico que se ha concebido en la imaginación arquitectónica en mucho tiempo. Su aparente falta de sentido irrita a mucha gente,²² pues se podría haber cubierto todo el espacio con una sola cercha. Pero el efecto mágico se habría perdido.

Se dice que este edificio ha costado el doble de lo previsto originalmente, pero la firma puede permitirse este lujo y está dispuesta a hacerlo. Siempre ha habido edificios que dieron satisfacción a esta necesidad de lujo, y volverá a haberlos.

21. Este tipo de columnas fueron cuestionadas por las autoridades. Tenían «22 pies [6,6 metros] de altura, soportaban unas 12 toneladas, tenían una base de 9 pulgadas [unos 23 centímetros] de diámetro, que incumplía de manera flagrante la norma que exigía un grosor de 30 pulgadas [unos 76 centímetros] en una columna de esta altura. Para demostrar la solidez de su diseño, Wright encofró y vertió una columna de prueba, la dejó fraguar siete días y vigiló mientras los obreros la cargaban con 60 toneladas de material. Convencidos, los escépticos no apilaron más, y la echaron abajo. Según esta la prueba, la columna estaría bien para un mínimo de 80 toneladas a los 28 días. El secreto de su fuerza increíble es la malla metálica, soldada en forma de cono.» («Frank Lloyd Wright Tests a Column», *Architectural Forum*, volumen LXVII, agosto 1937, página 10.)

* Nombre botánico del taropé, planta acuática de la familia de las ninfeáceas, especie de nenúfar de hojas grandes.

22. El edificio administrativo de la Johnson Wax Company ha sido duramente atacado por los arquitectos más jóvenes no sólo por su exterior aerodinámico, sino también porque dicen que no da respuesta a su función y es teatral en su efecto. Sin duda, como en todos los edificios de Wright, se pueden encontrar en los detalles muchas reminiscencias de una generación pasada, pero frente a estas objeciones nos parece necesario poner de relieve el hecho de que la importancia de este edificio radica en su experimentación con formas plásticas y en una nueva calidad de luz, un nuevo recurso técnico, para ampliar la escala emocional. Al igual que una iglesia barroca, este edificio no puede juzgarse sin verlo, sin recorrerlo, sin experimentarlo.

Lo que importa es lo que hemos de entender por lujo. Lujo no significa simplemente derroche de material, sino que sólo tiene sentido cuando *amplía la experiencia emocional mediante un nuevo descubrimiento*. Sólo unos pocos pueden conseguir esto. Frank Lloyd Wright lo logra en este edificio por medio de la luz plateada y la plasticidad de la forma: una nueva sensación espacial sin la cual no es posible pensar en la arquitectura. Wright nos muestra en este caso, tras medio siglo construyendo, cómo el lujo todavía puede ser creativo en la arquitectura ²³ (figura 256).

El edificio para la Johnson Wax dio inicio a los últimos veinte años de la obra de Wright, en los que se apartó del ángulo recto y con un vigor creciente fue enfatizando los círculos y las curvas.

La influencia de Wright

Wright no sólo era arquitecto; se cuenta también entre los grandes predicadores de su país; tenía por naturaleza la voluntad y el coraje de protestar, de sublevarse y de perseverar; extendió a la arquitectura esa tradición de férreo individualismo de la que a mediados del siglo XIX Walt Whitman y Henry Thoreau fueron los portavoces literarios. Wright consideraba esta tradición parte de sí mismo. Como profeta, predicador e individualista agrario, predicaba el odio a la ciudad y la vuelta a la tierra y a la comunidad productiva autosuficiente; y eso, en un país en el que la relación del hombre con la tierra demasiado a menudo es remota e impersonal; en el que al mismo tiempo, según las exigencias variables del ciclo económico, los bosques se están convirtiendo en granjas y hectáreas de cultivos de cereales se están convirtiendo de nuevo en bosques; y en el que buena parte de la comida llega a la mesa en latas.

Wright pertenece, en cierto sentido de la palabra, a una generación sacrificada. Cuando comenzó a construir, tenía todas las posibilidades de alcanzar el éxito comercial; construyó más casas en su periodo inicial que cualquiera de sus precursores europeos. Pero lo que construyó era sólo para clientes particulares. No es que sus casas—todas ellas levantadas en el medio oeste y en el oeste—²⁴ sean puramente locales o estén condicionadas por la región y los gustos y requisitos personales de cada cliente singular; como todas las obras de arte, sus casas encarnan algo que está por encima de cualquier condicionante del lugar o de la propiedad personal. Pero no han tenido influencia alguna en el país; no se han convertido en una fuerza creativa impulsora.

Wright, el predicador

La reacción
norteamericana

23. Sigfried Giedion, "The Dangers and Advantages of Luxury," *Focus* (Londres), nº 3, primavera 1939, páginas 34-39.

24. Wright no construyó ninguna casa en el centro financiero del país, Nueva York; y tampoco en Boston.

La razón es que Wright empezó a trabajar en el mismo momento en que la arquitectura norteamericana estaba socavada por la reacción más peligrosa desde los tiempos de su origen. Por supuesto, las modas clásica y gótica que en esos años arrollaban los hechos constitutivos de la arquitectura norteamericana nada tenían que ver con la tradición; no valían más que para dar una apoyatura artificial a personas que eran débiles en su estructura emocional. Tras las cortinas de sus casas (un Versalles en miniatura, una villa toscana o una mansión medieval) o de sus rascacielos de sagradas formas góticas, esas personas podían esconder su incertidumbre interna. Esto tenía unas consecuencias deplorables para el ejercicio profesional de la arquitectura. Los arquitectos que deseaban ganarse la vida con su profesión tenían que ajustarse a la moda o darse por vencidos.

Durante este predominio de las imitaciones clásicas y góticas —que se fue haciendo más intenso entre 1910 y 1925—, Wright y Sullivan tuvieron que vivir casi como exiliados en su propio país. Tal como me contó un veterano arquitecto de Chicago, el último año de su vida Sullivan recibió mensualmente una ayuda monetaria por parte de algunos de sus colegas. Y en 1940, Wright, hablando en una exposición suya en Boston, lo resumió diciendo simplemente: «Mataron a Sullivan y casi me matan a mí.»

En ese periodo, Wright y Sullivan se convirtieron, a ojos de sus coetáneos, en los representantes de una causa perdida. Pero la realidad es que no fueron ellos los que perdieron; más bien fue el país el que salió perdiendo, pues más adelante fue el país, y no Wright, el que tuvo que cambiar. En esos momentos, cuando Europa estaba empezando a purificar los recursos arquitectónicos y cuando la exigencia de veracidad apareció en la arquitectura, los Estados Unidos no tenían órgano alguno con el que percibir lo que estaba pasando. Todo lo que se expresaba en el extranjero se cortaba como una radio silenciada. Los efectos todavía pueden sentirse hoy en día.

La naturaleza de la influencia de Wright

Los cimientos en los que se apoya la obra de Wright forman un poderoso trípode: la tradición norteamericana, su impulso hacia lo orgánico y su energía para encontrar un lenguaje artístico para su propia época. Cuando la publicación definitiva de sus edificios apareció en Berlín en 1910, todo esto ya se había hecho realidad. A los cuarenta años, Wright ya había reunido un conjunto de obras lo bastante grande e influyente como para asegurarse un lugar en la historia.

Lo que hay que entender es que lo que puede observarse de su influencia directa con frecuencia es tan sólo superficial y provoca malentendidos. Todos los que como arquitectos han intentado imitarle o incluso seguirle, ya sea en Europa o en los Estados Unidos, han utilizado mal su obra y han malentendido su espíritu.

Tal vez mucho más importante que la influencia directa de Wright haya sido su significación como un indicador, como una especie de señal que marcaba nuevos caminos, pues no puede encontrarse equivalente alguno de su obra en Europa entre 1900 y 1910.

A partir de 1910, los mejores cerebros de Europa comenzaron a entender lo que Wright había logrado en los Estados Unidos. Uno de los mejores, Hendrik Petrus Berlage, presentó extensamente la obra de Wright por toda Europa a través de sus propias exposiciones y conferencias. Gracias a su autoridad moral, Berlage aseguró a la siguiente generación holandesa un estímulo para su propio desarrollo.²⁵ Los holandeses estaban mejor preparados para recibir ayuda del empuje de Wright. A este respecto, no estamos pensando tanto en la obra de Willem Marinus Dudok en Hilversum—quien a comienzos de los años 1920 tuvo un gran éxito con unos edificios bastante sentimentales—, sino más bien en un arquitecto tan sensible y vehemente como Robert van 't Hoff, que construyó dos sólidas casas de hormigón en Huis ter Heide entre 1914 y 1915. Estas casas—las únicas que construyó Van 't Hoff—eran un reflejo directo de las ideas de Wright. Aunque fueron un caso aislado en Europa, desempeñaron una función esclarecedora; se dieron a conocer a la vanguardia europea en 1919 gracias a un artículo de Van Doesburg en su revista *De Stijl*, 'el estilo'.

Su influencia en Europa

En la obra inicial de varios arquitectos holandeses, y también en algunos proyectos de Jacobus J.P. Oud, fue sin duda el estímulo que podían hallar en la obra de Wright lo que les ayudó a abrirse camino hacia su autorrealización. Pero sería totalmente superficial y erróneo tratar de encontrar pruebas detalladas de su influencia en ellos, o referirse a modelos e imágenes que tengan similitudes con los proyectos de Wright. Y es que en la arquitectura europea hay otros elementos—como enseguida veremos—que configuraron el carácter específico de estos arquitectos. No, la verdadera influencia de Wright, su gran influencia educativa, no puede mostrarse en unas cuantas fotos de poca calidad; su verdadera influencia es la de sus métodos e ideas tal como se reflejan en su obra. Luego veremos cómo, más adelante, la concepción del espacio ideada por Wright, al entrar en contacto con el movimiento europeo, se desarrolló y cambió a manos de sus principales figuras. Wright tuvo siempre, hasta el final, la inspiración de un genio que veía mucho más allá de su propia generación.

El último periodo de Wright

Wright murió en 1959. Nunca antes había tenido tantos encargos ni había recibido tanta adulación. La prensa norteamericana

25. Curiosamente, Le Corbusier también dio con Wright a través de un artículo aparecido en la *Schweizerische Bauzeitung* en 1912, y que era un extenso resumen hecho por el propio Berlage de una conferencia que había dado en Zúrich.

—que diez años antes no había encontrado espacio para él— ahora se excedía a veces y le calificaba como un genio destacado y como el mejor arquitecto de todos los tiempos. Y todo ello, después de que durante décadas hubiese tenido que soportar una humillación que habría quebrado un carácter menos resistente. En los años 1920 y comienzos de 1930, Wright fue perseguido por sus acreedores, amenazado por procesos judiciales, se vio envuelto en escándalos (que en un país de convicciones puritanas suelen acabar con cualquier persona) y se quedó casi sin trabajo; se le excluyó de la sociedad y de todas las actividades importantes como un delincuente moral y un hombre muy alejado del gusto imperante. El destino de Wright no fue algo único en los Estados Unidos ni se limitó a su persona. Todos los pioneros de este periodo se encontraron con una suerte similar.

La riqueza de su visión se manifestó en proyectos inmensos que a veces se perdieron en la fantasía y la excentricidad, como su propuesta para la zona del Triángulo de Oro, en el centro de Pittsburgh, o la Ópera de Bagdad. Probablemente para fortuna de Wright, ninguno de ellos se llegó a construir. En esa misma época, Wright estaba ocupado en el proyecto de un edificio circular con rampas helicoidales por dentro y por fuera. La tienda Morris (1950), en San Francisco, fue el primer espacio interior de esta clase que se creó. El círculo y el helicoide aparecen en una forma monumental en el Guggenheim Museum, situado en la Quinta Avenida de Nueva York. Los espacios de exposición corren junto a la rampa helicoidal, delimitados por muros circulares que confluyen hacia el fondo. Las dificultades que presentan estos muros al montar una exposición quedaron patentes en la muestra de escultura exhibida en la inauguración del edificio, poco después de la muerte de Wright.

Wright siempre tenía en mente al público. Hablando en términos arquitectónicos, esto significaba el hábitat humano, la vivienda mínima, la casa unifamiliar e incluso el rascacielos de una milla de altura que proyectó hacia el final de su vida. En las casas unifamiliares del periodo de Chicago había sentado las bases de la arquitectura contemporánea. Incluso en su periodo más oscuro —en la década de 1920, cuando construyó unas cuantas casas de hormigón armado—, el hábitat humano era su preocupación dominante. En la etapa final de su vida, Wright fue uno de los primeros en abandonar la sala de estar rectangular, aunque —como yo afirmaba en *Arquitectura y comunidad*— «todos nosotros tenemos en mente los resultados de cinco mil años de tradición: una sala es un espacio delimitado por cuatro planos rectangulares».²⁶

26. La cita está en la página 150 de *Architecture, You and Me* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958); publicado originalmente en alemán como

Architektur und Gemeinschaft (Hamburgo: Rowohlt, 1956); versión española: *Arquitectura y comunidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1957).

Wright reconocía la influencia japonesa, y el arte oriental era el único que coleccionaba y exhibía en su hogar. Sin embargo, en su última década se aproximó inconscientemente a recuerdos prímigenios. Las formas de sus casas adoptaron curvas redondeadas derivadas de unas salas de estar que ya no eran rectangulares. En ellas reaparecen las casas ovaladas de la Creta minoica, aproximadamente de 1500 a.C., o las casas mesopotámicas del cuarto o tercer milenio a.C. En sus últimos años, las plantas de las casas de Wright adoptaron finalmente un contorno en forma de hoz (casa en Virginia, 1953), con una rampa externa circundante y un patio interno. Wright fue probablemente el primero en reincorporar a la casa ese tranquilo punto focal, el patio, que desde entonces se ha ido convirtiendo cada vez más en parte integrante de la vivienda moderna.

