

IMÁGENES CANÓNICAS. DE LA *SCENOGRAPHIA TOTIVS FABRICÆ* DE EL ESCORIAL, DE JUAN DE HERRERA, A LOS DIBUJOS Y FOTOGRAFÍAS DE LA CASA ROBIE, DE FRANK LLOYD WRIGHT

CANONICAL IMAGES. FROM JUAN DE HERRERA'S *SCENOGRAPHIA TOTIVS FABRICÆ* OF THE ESCORIAL, TO THE DRAWINGS AND PHOTOGRAPHS OF FRANK LLOYD WRIGHT'S ROBIE HOUSE

José Antonio Franco Taboada

Se plantea en primer lugar la importancia histórica de la imagen canónica de un edificio a partir del ejemplo clásico de la perspectiva de El Escorial, grabada por Pierre Perret para Juan de Herrera. Análogamente, algunos de los dibujos y fotografías de la obra de Frank Lloyd Wright, realizadas estas últimas sobre todo por Ezra Stoller, se han convertido en referentes de la misma. Se analizan en concreto las imágenes de la Casa Robie y las diferentes manipulaciones que ha sufrido la que podría considerarse como fotografía canónica de la misma y de la que no se conoce la autoría concreta.

Palabras clave: Perspectiva; fotografía; imagen canónica; Juan de Herrera; Frank Lloyd Wright; casa Robie; Ezra Stoller

In the first place, this article stresses the historical importance of the canonical image of a building using the classical example of the perspective of "The Escorial", an etching by Pierre Perret for Juan de Herrera. Likewise, some of the drawings and photographs of the work of Frank Lloyd Wright, these last produced especially by Ezra Stoller, have become points of reference of the same. It goes on to discuss in particular the images of the Robie House and the various processes undergone by what could be considered a canonical image of it, though its specific authorship is unknown.

Keywords: Perspective; photography; canonical image; Juan de Herrera; Frank Lloyd Wright; Robie house; Ezra Stoller



Aunque parece un lugar común aceptar que la perspectiva ha sido siempre una de las herramientas clave del arquitecto, al menos desde el Renacimiento, algunas investigaciones parecen desmontar claramente este extendido tópico.

Históricamente se han interpretado los tres tipos de dibujo descritos por Vitrubio para definir un proyecto arquitectónico, *ichnographia*, *ortographia* y *scenographia*, como planta, alzado y perspectiva. No obstante, esta última “traducción”, *scenographia* por perspectiva, no parece deducirse claramente del texto vitrubiano. Por ejemplo, en la versión impresa de la *Lettera non più stampata del Conte Baldessar Castiglione a Papa Leone X*, datada hacia 1520 aunque publicada posteriormente (Castiglione 1733, 429-436), parece claro que se trata de una sección constructiva. La carta está contenida en las obras completas de Baldessar Castiglione (1478-1529), Conde de Novilara, tituladas “*Opere volgari, e latine del Conte Baldessar Castiglione*”, publicadas en Padua en 1733 ¹. No obstante, en el código manuscrito de Munich de la misma *Carta*, publicado tardíamente en 1839, se incorporaba a la carta un cuarto método de representación arquitectónica que sí podría corresponder a la perspectiva renacentista tal como la conocemos, aunque “manifiestamente distinta de la admitida como canónica en el Renacimiento italiano” (Gentil 1998, 72).

Para Gentil Baldrich, “Por más que se opine que un arquitecto prototípico del Renacimiento, no pudiera llevar a cabo su profesión como es debido sin el auxilio de la perspectiva cónica, y pese a que esto se profesara de continuo, existen pocos casos en que realmente sucediera así. Es más, el

rechazo de la perspectiva, tácito o expreso, no es difícil de encontrar en el ambiente arquitectónico...” (Gentil 1998, 74).

No obstante, pese a que la perspectiva no se utilizase normalmente en el proyecto arquitectónico, en contraste con el uso frecuente de modelos o maquetas, su valor expresivo y su posibilidad de reproducción en láminas o libros la valorizaron —eso sí, en contadas ocasiones— como representación de un edificio ya construido.

Cuando se encontraban próximas a su terminación las obras del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, a principios de 1583, Juan de Herrera (1530-1597), solicitó y consiguió de Felipe II el privilegio real para ser la única persona que pudiera imprimir y comercializar por un periodo de quince años un conjunto de Estampas que lo describían gráficamente, concesión que ya antes había obtenido del Papa Gregorio XIII para sus dominios eclesiásticos. A estos seguirían todavía otros privilegios de impresión solicitados por Herrera, en lo que demostraría no sólo una gran pericia comercial sino también una gran habilidad para publicitar su obra. En este sentido se le puede considerar un claro precursor de muchos arquitectos actuales.

El más famoso de los grabados, realizados a partir de los dibujos de Herrera por el flamenco Pierre Perret (1555-1625), ha sido el denominado *SCENOGRAPHIA TOTIVS FABRICÆ*, una perspectiva a vista de pájaro central, de plano del cuadro vertical, que explica con absoluta claridad la complejidad del edificio, sus cubiertas y sus patios, pero también la fachada principal y la de la iglesia. A sus valores gráficos, el grabado añadía el simbólico de que la obra recién termi-

Although it seems commonplace to accept that perspective has always been one of the architect’s key tools, at least from the Renaissance on, some research studies seem to clearly disprove this widespread cliché. Historically, the three types of drawing described by Vitrubio have been interpreted to define an architectural project, *ichnographia*, *ortographia* and *scenographia*, as ground plan, elevation and perspective. Nevertheless, this last translation of *scenographia* by “perspective”, does not seem easily deducible from Vitrubio’s text. For example, in the printed version of the *Lettera non più stampata del Conte Baldessar Castiglione a Papa Leone X* (1), dated around 1520 although published later (Castiglione 1733, 429-436), it seems clear that we are dealing with a constructive section. The Letter is contained in the complete works of Baldessar Castiglione (1478-1529), the Count of Novilara, entitled *Operate volgari, e latine del Conte Baldessar Castiglione*, published in Padua in 1733 ¹. Nevertheless, in the handwritten Munich codex version of the same Letter, published very late in 1839, a fourth method of architectural representation is incorporated that could indeed correspond to that of Renaissance perspective as we know it, although “manifestly different from that admitted as canonical in the Italian Renaissance” (Gentil 1998, 72).

For Gentil Baldrich: “Even though we may believe that a prototypical Renaissance architect could not duly carry out his profession without the help of the conical perspective, and even though this is claimed over and over again, few cases exist in which this really takes place. What is more, the tacit or express rejection of perspective is not hard to find in the architectural environment...” (Gentil 1998, 74). Nevertheless, in spite of the fact that perspective was not commonly used in architectural projects, in contrast with the frequent use of models, its expressive value and the possibility to reproduce it in plates or books made it valuable, even if only on a limited number of occasions, as a representation of finished buildings.

When the building work being carried out on the Monastery of Saint Lorenzo el Real in the Escorial, was found to be near completion at the beginning of 1583, Juan de Herrera (1530-1597), requested and was granted a fifteen-year royal

franchise by King Philip II as the only person who could print and commercialize a set of images that described it graphically, a franchise that he had already obtained from Pope Gregory XIII for his ecclesiastical states. After this, other printing rights requested by Herrera would also follow, displaying not only his great commercial acumen but also great skill in publicizing his work. In this sense he can be clearly considered a forerunner of many of today's architects.

The most famous of the engravings, using the drawings of Herrera, made by the Flemish artist Pierre Perret (1555-1625), is the so-called *SCENOGRAPHIA TOTIVS FABRICÆ*, a central bird's eye perspective, a vertical picture plane, that explains perfectly clearly the complexity of the building, its roofing and courtyards, but also the main façade and that of the church. As well as its graphic values, the engraving has the added symbolic value that the recently finished work was intended to be considered a reconstruction of Solomon's Temple (Fig.1).

This image would become the canonical image of the monastery, inasmuch as the word "canon", of Greekion or retinue (Figs. 2 and 3).

II

On the occasion of my collaboration in an exhibition held to commemorate the centenary of the termination of the Robie House (2010) ², I searched for those images, drawings and photographs that best represented one of the most important buildings of the 20th century, at present being used as a museum.

In the world pervaded with images in which we live, some photographs of notable architectural works, from very specific points of view, have nevertheless become the canonical images of the same. We just need to shut our eyes and think about a particular building of Wright's, such as the Kaufmann House: there is one image that immediately springs to mind more or less clearly (Fig. 4). This image, the work of the photographer Ezra Stoller, but taken from the same point of view as several drawings by Wright, has been reproduced many times, and has become the "canonical photograph" of the building.

In the same way as the *SCENOGRAPHIA* of The Escorial became, over the centuries, its canonical image, so some of Frank Lloyd

1. *SCENOGRAPHIA TOTIVS FABRICÆ S•LAVRENTII IN ESCORIALI*. Up it appears *CVM PRIVILEGIO*. Original engraving realized by Pierre Perret from a drawing by Juan of Herrera (University of Seville).

1. *SCENOGRAPHIA TOTIVS FABRICÆ S•LAVRENTII IN ESCORIALI*. Arriba aparece *CVM PRIVILEGIO*. Grabado original realizado por Pierre Perret a partir de un dibujo de Juan de Herrera (Universidad de Sevilla).



1

nada pretendía poder ser considerada una reconstrucción del Templo de Salomón (fig.1).

Esta imagen se convertiría en la imagen "canónica" del monasterio, en cuanto la palabra canoan elementos como una procesión o comitiva (figs. 2 y 3).

II

Con motivo de mi colaboración en una exposición realizada para conmemorar el centenario de la terminación de la Casa Robie (2010) ², busqué aquellas imágenes, dibujos y fotografías que mejor representaran uno de los edificios más importantes del siglo XX, actualmente convertido en museo.

En el mundo saturado de imágenes en que vivimos algunas fotografías, con puntos de vista muy concretos de obras arquitectónicas relevantes, se han convertido no obstante en las imágenes canónicas de las mismas.

Basta cerrar los ojos y pensar en un edificio concreto de Wright, como la

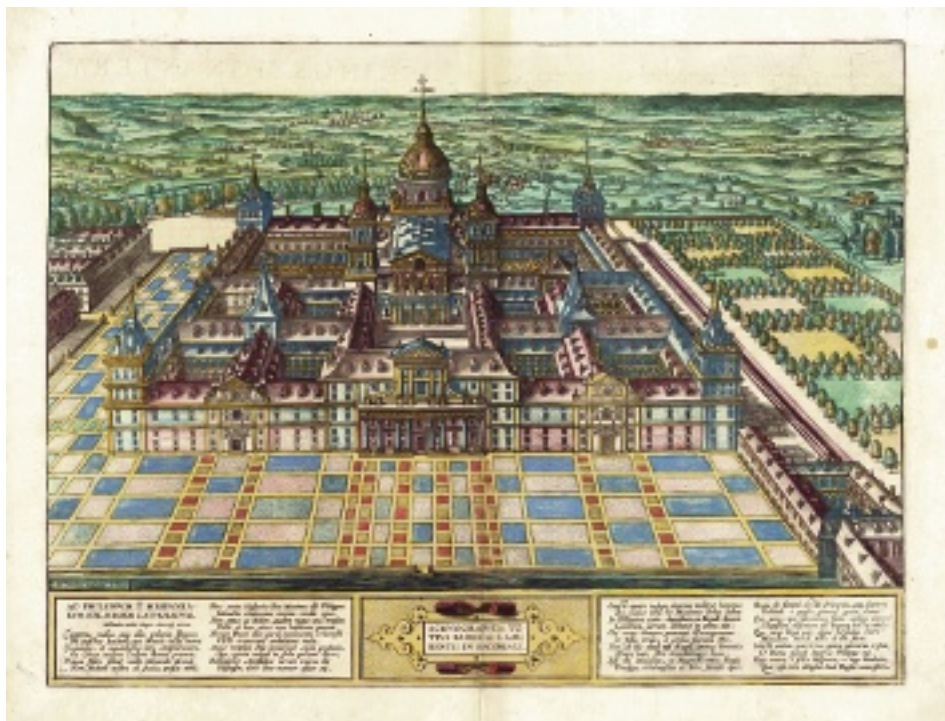
Casa Kaufmann: existe una imagen que enseguida se dibuja más o menos nítidamente en nuestra mente (fig. 4). Esta imagen, obra del fotógrafo Ezra Stoller, pero realizada con el mismo punto de vista que varios dibujos de Wright, ha sido reproducida muchas veces, convertida en la fotografía "canónica" del edificio.

Análogamente a como la *SCENOGRAPHIA* de El Escorial se convirtió, durante siglos, en su imagen canónica, ciertos dibujos de Frank Lloyd Wright lo han sido de sus obras más emblemáticas, como el Edificio Larkin (1902-06), la Casa Robie (1908-10), la Casa Kaufmann (1934-37) o el Museo Guggenheim (1943-59), entre muchas otras.

No obstante, es preciso señalar que, contra lo que suele creerse, Frank Lloyd Wright no solía hacer en esa época perspectivas cuando concebía sus proyectos. Para decirlo con más precisión, no necesitaba hacerlas. Uno de los principales estudiosos de su



2. *SCENOGRAPHIA TOTIVS FABRICÆ S. LAURENTII IN ESCORIALI*. Realizada a partir del grabado de Perret de la figura 1. Dedicada *AD PHILIPPVM II. HISPANIARUM ETC. REGEM CATHOLICVM*, por Michaelis vander Hagen Antverpÿ carmen. (Instituto Geográfico Nacional).



2



3

3. *SCENOGRAPHIA TOTIVS FABRICÆ S. LAURENTII IN ESCVRIALI*. Cambia la ortografía del nombre del monasterio. Sin dedicatoria ni firma. Realizada a partir del grabado de Perret de la figura 1, al que se le ha añadido una procesión o comitiva. (blogspot, ver referencia completa).

2. *SCENOGRAPHIA TOTIVS FABRICÆ S. LAURENTII IN ESCORIALI*. Realized from Perret engraving of Figure 1. Dedicated *AD PHILIPPVM II. HISPANIARUM ETC. REGEM CATHOLICVM*, by Michaelis van der Hagen Antverpÿ carmen. (Instituto Geográfico Nacional of Spain).

3. *SCENOGRAPHIA TOTIVS FABRICÆ S. LAURENTII IN ESCVRIALI*. It changes the spelling of the name of the monastery. Without dedication or signature. Realized from Perret's engraving of Figure 1, to which has been added a procession or retinue. (blogspot, see complete reference).

Wright's drawings have become canonical of his more emblematic works, like the Larkin Building (1902-06), the Robie House (1908-10), the Kaufmann House (1934-37) or the Guggenheim Museum (1943-59), along with many others. Nevertheless, it needs to be pointed out that, in contrast to what used to be believed, Frank Lloyd Wright did not use to make perspectives at the time when he conceived his projects. To be more exact, he did not need to make them. One of the greatest experts on his works, Donald Hoffmann, has underlined, in relation with the project of the Robie House: "With his training as a mechanical engineer, Robie ³ must have been able to understand the plans without the crutch of a pretty perspective; and Wright thought little of perspectives except when they served to convince a client to build." ⁴

When Wright traveled to Germany to put on a great exhibition about his work in Berlin, after the Oak Park period, he decided to send himself into exile in Europe for a year ⁵. It would be in Florence where he prepared the extraordinary lithographs from drawings and photographs collected in the two large volumes (64 x 40 cm.) of the Wasmuth Portfolio, published in Berlin in 1910, that confirmed his own universal fame and that of his "organic architecture" ⁶. Wright's works appeared by way of planes and glorious perspectives, which highlighted the incorporation of nature and which were sometimes combined in the same lithograph with plants or details of the building. The Wasmuth Portfolio constitutes the best demonstration that the ultimate purpose of his perspectives was to make known his finished work and publicize it within the world of architecture.

As Lawrence Wright states:

Frank Lloyd Wright perspectives, almost all in pure ink line, are in straightforward, unaffected manner ideally suited to illustrating his 'quiet mass-outlines extended upon the ground levels in becoming human proportions throughout' [...] If trees and shrubs are indicated, we may be sure that they either existed on the site or were to be planted. (Wright 1983, 227).

As Vittorio Magnago also points out: "In Wright's drawings the relationship between nature and architecture is of particular importance. The landscape... is at least of equal importance as the artistic creed, if not more so." (Magnago 1983, 7).

The perspective of the Robie House that appears

in the Wasmuth Portfolio (Fig. 5) is realized from an imaginary point of view and omits some details. Nevertheless, it introduces nature into the surroundings and in the building itself, something barely perceptible in another perspective dated 1906 (Fig. 6). This last can be considered the definitive canonical image of the building and constitutes one of the best examples of Wright's drawings, in spite of the fact that it is not integrated within nature as in the previous drawing. Besides, for Hoffmann, *"The date on it errs by three years; the plan also misrepresents the light wells and the doors to the south balcony, and shows no way into the court"*. It could be a drawing made three years afterwards as the basis of the Portfolio and afterwards discarded 7, which would seem reasonable, since the floor plan that he incorporates is incomplete, something that does not occur with the published one (plate XXXVII). It could even be hazarded that we are dealing with a drawing obtained from a photograph, as is reliably stated of a lot of plates of the Portfolio, although Wright, in the last paragraph of the introduction to the same, assures us that: *"The drawings, by means of which these buildings are presented here, have been made expressly for this work from colored drawings which were made from time to time as the projects were presented for solution"* (Wright [1910] 1983, 7). Anyway, in spite of the hardness of the shadows, it gathers together the essential characteristics of Wright's canonical drawings, principally the choice of a natural point of view—and therefore possible in reality—and the incorporation of a floor plan of the building in the same drawing, as well as the integration, even though timidly, of nature in the architecture.

III

Many photographers took pictures of his works. But when he was a mature architect, Wright met up with a graduate in architecture from the University of New York who had developed into a photographer... of architecture, Ezra Stoller (1915-2004), and who would later create the ESTO photographic agency, specializing in this field. In spite of the age difference, Stoller would become Wright's "house photographer". He knew how to read his works, analyzed his drawings, photographed the perceptions that

4. Casa Kaufmann, de Frank Lloyd Wright. Fotografía de Ezra Stoller (ESTO).

4. Kaufmann House, by Frank Lloyd Wright. Photograph by Ezra Stoller (ESTO).



4

obra, Donald Hoffmann, ha subrayado, en relación con el proyecto de la Robie: *"With his training as a mechanical engineer, Robie 3 must have been able to understand the plans without the crutch of a pretty perspective; and Wright thought little of perspectives except when they served to convince a client to build."* 4

Cuando Wright viaja a Alemania a fin de realizar una gran exposición sobre su obra en Berlín, después de la etapa de Oak Park, decide autoexiliarse durante un año en Europa 5. Será en Florencia donde prepare las extraordinarias litografías a partir de dibujos y fotografías, recogidas en los dos grandes volúmenes (64 x 40 cm.) del Portfolio Wasmuth, publicado en Berlín en

1910 y que cimentaría su fama universal y la de su "arquitectura orgánica" 6. Las obras de Wright aparecían a través de planos y de magníficas perspectivas, en las que resaltaba la incorporación de la naturaleza y que algunas veces se combinaban en la misma litografía con las plantas o detalles del edificio. El Portfolio Wasmuth constituye la mejor demostración de que la finalidad última de sus perspectivas era dar a conocer su obra ya construida y publicitarla en el mundo de la arquitectura.

Como señala Lawrence Wright:

Las perspectivas de Frank Lloyd Wright, casi todas en líneas puras de tinta, se adecuan taxativamente de manera ideal y natural a la ilustración de sus «tranquilos contornos masivos prolongados a nivel de



tierra para acoger plenamente la proporción humana» [...] Si se señalaban árboles y setos, podemos tener la seguridad de que ya existen en el emplazamiento de la construcción o se van a plantar (Wright 1985, 241).

Como también resalta Vittorio Magnago, “En los dibujos de Wright es de especial importancia la relación entre naturaleza y arquitectura. El paisaje... es protagonista cuando menos equiparable, si no principal, del credo artístico” (Magnago 1983, 7).

La perspectiva de la Robie que aparece en el Portfolio Wasmuth (fig. 5) está realizada desde un punto de vista imaginario y omite algunos detalles. No obstante, introduce la naturaleza en el entorno y en el propio edificio, algo apenas insinuado en otra perspectiva datada en 1906 (fig. 6).

Esta última se puede considerar como la imagen canónica definitiva del edificio y constituye uno de los mejores ejemplos de dibujos de Wright, pese a que no se integra en la naturaleza como el dibujo anterior. Además, para Hoffmann, “*The date on it errs by three years; the plan also misrepresents the light wells and the doors to the south balcony, and shows no way into the court*”. Puede que se trate de un dibujo realizado tres años después como base del Portfolio y luego descartado 7. Lo que parece razonable, dado que la planta que incorpora está incompleta, lo que no ocurre con la publicada (plancha XXXVII). Incluso podría aventurarse que se trata de un dibujo obtenido a partir de una fotografía, como consta fehacientemente de muchas láminas del Portfolio, aunque Wright, en el último párrafo de la introducción al mismo, asegure que “*The drawings, by means of which these buildings are presented here, have been made expressly for this work*

from colored drawings which were made from time to time as the projects were presented for solution” (Wright [1910] 1983, 7). En todo caso, a pesar de la dureza de las sombras, reúne las características esenciales de los dibujos canónicos de Wright, principalmente la elección de un punto de vista natural –y por lo tanto posible– y la incorporación de una planta del edificio en el mismo dibujo, así como la integración, eso sí tímidamente, de la naturaleza en la arquitectura.

III

Sus obras fueron fotografiadas por muchos fotógrafos. Pero ya en su madurez Wright se encontró con un graduado en arquitectura de la universidad de Nueva York reconvertido en fotógrafo... de arquitectura, Ezra Stoller (1915-2004), que posteriormente crearía la agencia fotográfica ESTO, especializada en este campo. Para Wright, a pesar de la diferencia de edad, Stoller se convertiría en su “fotógrafo de cabecera”. Supo leer su obra, analizó sus dibujos, fotografió la visión que estos adelantaban. Parece fácil, pero no lo es tanto. Aunque tengamos delante los dibujos del maestro, hay que buscar –y encontrar– los puntos de vista con el ángulo adecuado, a veces en difíciles situaciones, como cuando fotografía la Casa Kaufmann 8.

En el caso de Stoller y Wright las cosas estaban claras desde el principio. Stoller supo plasmar en una realidad paralela, la fotografía, la realidad construida por Wright. Con ello contribuyó a su popularidad, pero también a la suya propia. Decía Stoller: “Durante los años que trabajé con Wright, me explicó con frecuencia que la arquitectura era la «la madre de las artes», y que todas las demás estaban subordinadas a ella” (Arquitectura Viva 1990, 37).

these displayed. It may seem so simple, but far from it. Even though we may have the master's drawings in front of us, it is necessary to look for –and find– points of view with the proper angle, sometimes in difficult situations, as when Stoller photographs the Kaufmann House 8.

In the case of Stoller and Wright, things were clear from the beginning: Stoller knew how to reflect the reality built by Wright in a parallel reality, photography. In this way, he contributed to Wright's popularity, but also to his own.

Stoller said: “During the years that I worked with Wright, he would often explain to me that architecture was the ‘the mother of the arts’ and that all the other were subordinate to her”

(*Arquitectura Viva* 1990, 37). And Stoller, consequently, held the following opinion about the photography of architecture: “[...] I am convinced that there is no more than one: that photography that manages to transmit the idea of the architect” (*Arquitectura Viva* 1990, 11).

Nevertheless, in the Robie, somebody got in ahead of Ezra Stoller in realizing the canonical photograph of the building. Unsurprisingly, since when the house was finished Stoller had not yet been born. The image in Figure 7 is given by the Frank Lloyd Wright Foundation, without any more information. Who did it, Wright himself? It can be considered the authentic canonical photograph of the building, given that its point of view coincides almost exactly with Wright's drawing, also canonical, seen in Figure 6.

But we need to make some observations on this photograph, the authentic icon of the Robie and which appears on book-covers such as the one by Hoffmann about this building.

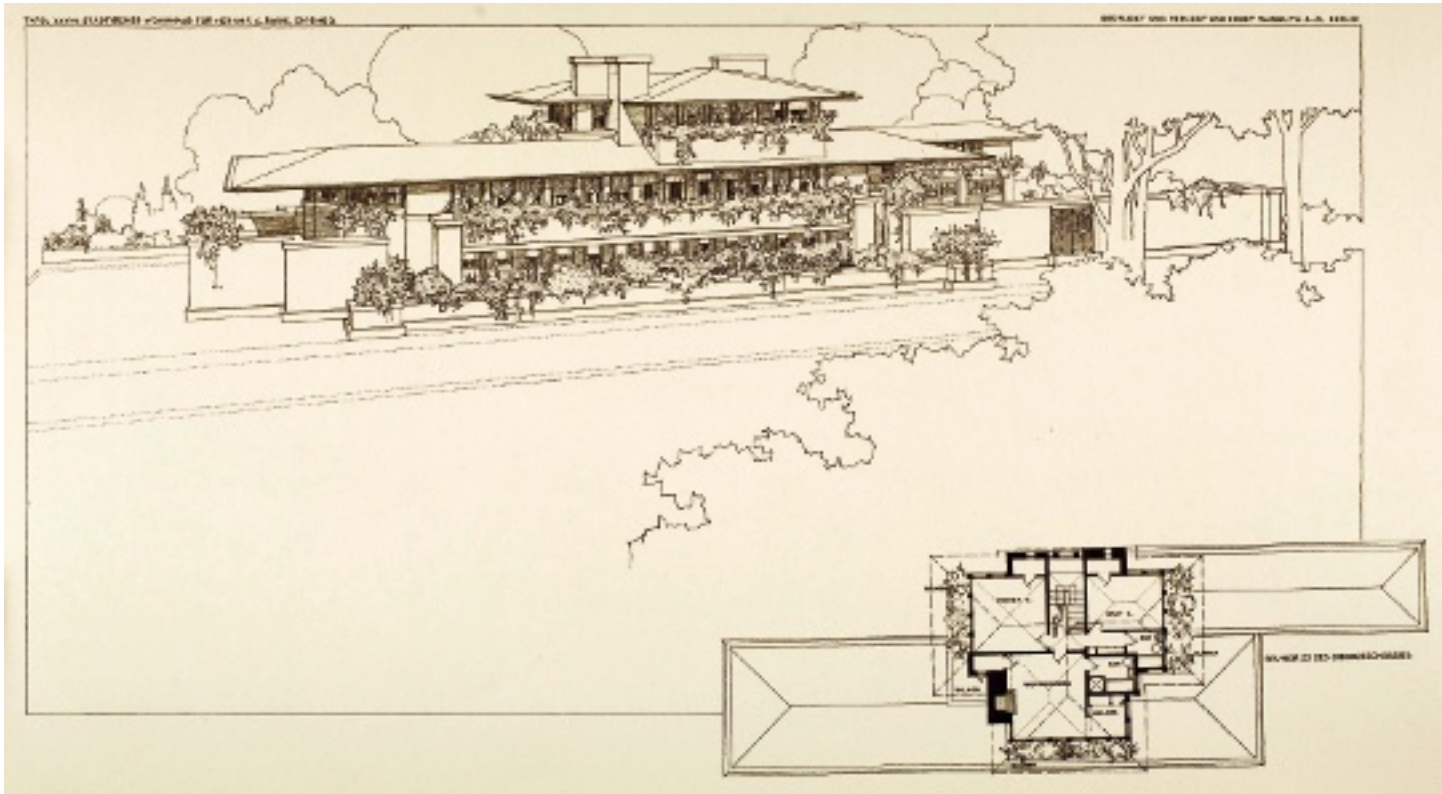
In another image of the house taken from the front, dated at the beginning of 1910 (Fig. 8), no building appears behind the Robie (Hoffmann, 1984, 33). This photograph, slightly cropped, which also appears on the cover of another work on the same house (Connors, 1984), looks as if it is made with the work only recently finished, since the vegetation in the flower-beds along the front of the façade has hardly grown. If we now observe Figure 7, the canonical photograph of the building, it turns out that another building has made its appearance in the left-hand corner. We could say that the person who took it also got there late, in a way, or that nobody thus far had been concerned to look for that special point of view that coincided with Wright's perspective.

5. Lámina XXXVII del Portfolio Wasmuth, correspondiente a la planta superior y la perspectiva de la Casa Robie y rotulada *TAFEL XXXVII. STÄDISCHES WOHNHAUS FÜR HERRN F. C. ROBIE, CHICAGO*. En otra lámina con el mismo nombre se incluían las otras dos plantas. El estilo visual de los dibujos, en el que reside una parte importante de su atractivo, se debe a la colaboración de su asistente Marion Mahony Griffin, autora de aproximadamente la mitad de los mismos (WRIGHT [1910] 1986, 58).

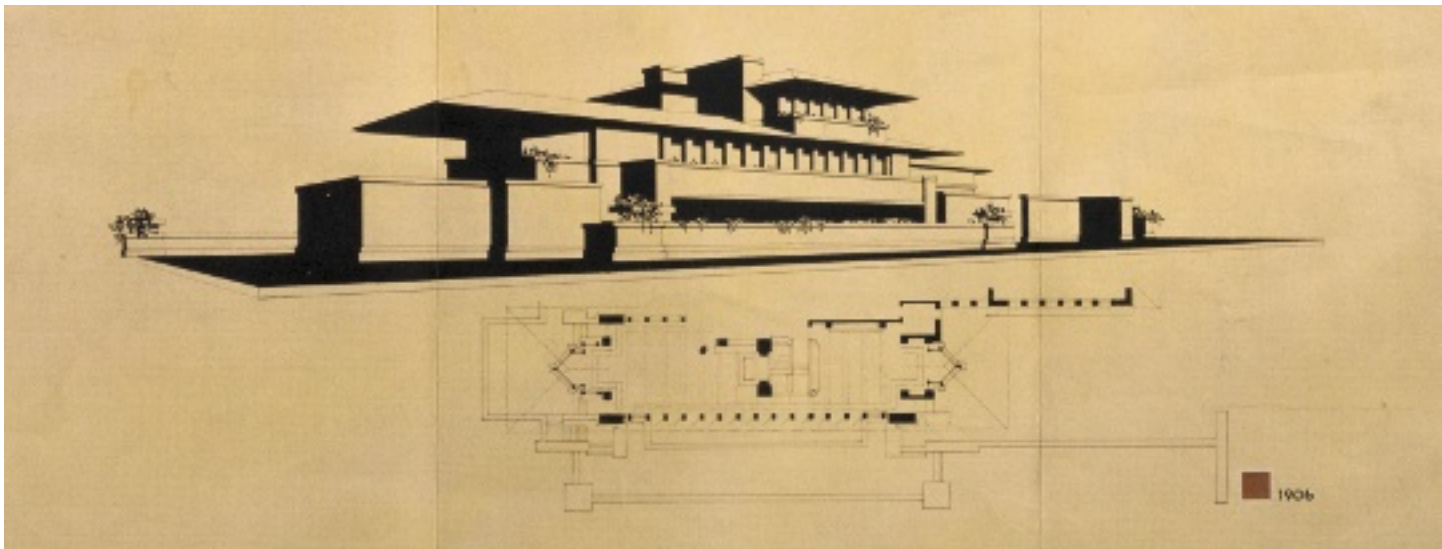
6. Perspectiva de la Casa Robie con la planta primera debajo, con el sello-firma rojo de Wright y datada en 1906, pero posiblemente realizada en 1909 (Fundación Frank Lloyd Wright).

5. Plate XXXVII of the Wasmuth Portfolio, corresponding to the upper story and the perspective of the Robie House and entitled *TAFEL XXXVII. STÄDISCHES WOHNHAUS FÜR HERRN F. C. ROBIE, CHICAGO*. In another plate with the same name are included the other two floors. The visual style of the drawings, in which resides an important part of their appeal, is due to the collaboration of his assistant Marion Mahony Griffin, the author of roughly half of the same (WRIGHT [1910] 1986, 58).

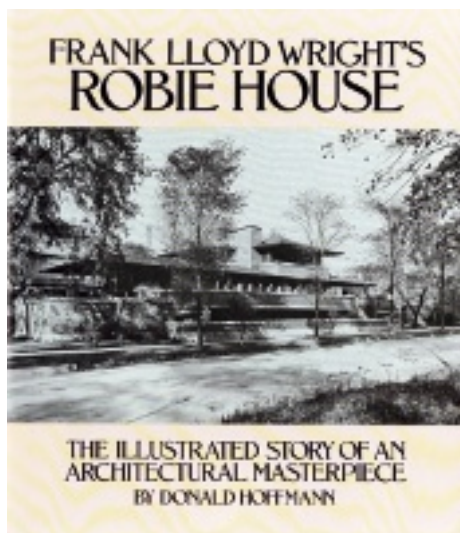
6. Perspective of the Robie House, with the first story below, with Wright's red stamp-signatures and dated 1906, but possibly realized in 1909 (Frank Lloyd Wright Foundation).



5



6



7

7. Portada de la obra de Hoffmann citada en el texto, que incluye la imagen también en páginas interiores. Se trata de la fotografía canónica original de la Casa Robie, que posteriormente fue copiada y/o manipulada como se recoge en el texto (Hoffmann, 1984).

8. Imagen frontal de la Casa Robie, de principios de 1910. Se aprecia claramente que todavía no se ha construido el edificio que se situaría en la zona posterior izquierda de la misma (Hoffmann 1984, 33).

7. Cover of the work of Hoffmann, cited in the text, which includes the image also on the inside pages. It concerns the original canonical photograph of the Robie House, which was copied and/or manipulated later as is noted in the text (Hoffmann, 1984).

8. Front image of the Robie House, dated at the beginning of 1910. It is clearly seen that the building that would be situated in the left rear area of the same has not yet been built (Hoffmann 1984, 33).



8

Y Stoller, consecuentemente, opinaba de la fotografía de arquitectura: “[...] yo estoy convencido de que no hay más que una: aquella que consigue transmitir la idea del arquitecto” (Arquitectura Viva 1990, 11).

No obstante, en la Robie alguien se adelantó a Ezra Stoller a la hora de realizar la fotografía canónica del edificio. Lógico, dado que cuando la casa se terminó Stoller aún no había nacido. La imagen de la figura 7 está cedida por la Fundación Frank Lloyd Wright, sin más datos. ¿Quién la hizo,

el propio Wright? Se puede considerar como la auténtica fotografía canónica del edificio, dado que su punto de vista coincide casi exactamente con el dibujo también canónico de Wright, recogido en la figura 6.

Pero es preciso hacer algunas observaciones sobre esta fotografía, auténtico icono de la Robie y portada de libros como el de Hoffmann sobre el edificio.

En otra imagen de la casa tomada frontalmente, de principios de 1910 (fig. 8), no aparece ningún edificio detrás de la Robie (Hoffmann 1984, 33).

Nevertheless, the photograph has achieved something apparently quite difficult: it maintains the architect’s vision of his best referential drawing, in spite of the existence of the building at the back, thanks to the time of day chosen, to the providential greenery in the same area of the building, and possibly also to a skillful photographic development.

Now, for some fans of Wright’s work it still might not seem really canonical. And the canonical photo of the Robie, long before the appearance of the omnipresent Photoshop program –and other similar ones– would undergo a hazardous pilgrimage. It appears, apparently without touching up or cropping, in

the work of Hoffmann cited above, both on the cover and inside pages (Hoffmann 1984, 2), and one can easily make out the building situated behind the house, to the left of the photo and the fact that the tree in the foreground is on the sidewalk.

But in a large number of publications it appears mutilated to a greater or lesser degree **9**. The most surprising case is that of *The Work of Frank Lloyd Wright* (Wijdeveld 1965, 26), known as the “Wendingen Edition” and supervised by Wright himself **10**, in which the “intrusive” building has been deleted and some trees drawn in its place. But, in an even more serious manipulation, the integration of nature in the building has been carried to its limit, when the tree situated in the background in front of the left-hand side of the *balkon 11*, is removed from the sidewalk and placed inside the *blumengarten 12* or flower garden, by the radical procedure (worthy of a Photoshop-addict), of deleting the base of the trunk and reintroducing the gate (Fig. 9).

In most cases the same modifications have been maintained, but without drawing greenery in the space that the deleted house occupied.

Examples of this can be cited, such as *Frank Lloyd Wright: Works 1887-1941* (Hitchcock 1978, 164), a work that, in its original edition, made up the catalogue of the exhibition organized by the MOMA in 1940, *Frank Lloyd Wright* (Zevi 1985, 92-93), *Frank Lloyd Wright. The Living City* (V.V.A.A. 2000, 197) or *Frank Lloyd Wright 1867-1959. Building for Democracy* (Brooks, 2004, 30) **13**.

In Number 54 of *AV Monographs* (*AV* 1995, 49) the same manipulated photo appears, with, moreover, the upper and lower areas cropped, quoting as the source of the photograph, precisely... the Frank Lloyd Wright Foundation (Fig. 10).

Paradoxically, the grave mutilations suffered to a greater or lesser extent by the canonical photograph of the Robie show precisely its canonical nature. It was not good enough to use another more or less similar photo; they felt compelled to use this one, even though it was considered appropriate to mutilate it. The question that needs answering is who made or tolerated these mutilations. Was it the Frank Lloyd Wright Foundation and/or the successive authors and publishers that used it? Anyway, the canonical photograph of the Robie was not made

La foto, que también constituye, ligeramente recuadrada, la portada de otra obra sobre la misma casa (Connors, 1984), parece hecha recién terminada, dado que la vegetación de las jardinerías corridas de la fachada apenas ha crecido. Si ahora observamos la figura 7, la fotografía “canónica” del edificio, resulta que ya aparece en esa esquina izquierda otro edificio. Podríamos decir que el que la hizo –en cierta manera– también llegó tarde, o que nadie hasta entonces se había preocupado por buscar tan especial punto de vista, coincidente con el de la perspectiva de Wright. No obstante, la fotografía ha conseguido algo aparentemente difícil: se mantiene la visión del arquitecto de su mejor dibujo referencial, pese a la existencia del edificio posterior, gracias a la hora del día escogida, a una providencial vegetación en la misma zona del edificio y posiblemente también a un hábil positivado.

Ahora bien, para algunos fanáticos de la obra de Wright podría no parecer todavía bastante “canónica”. Y la foto canónica de la Robie, mucho antes de la aparición del omnipresente programa Photoshop –y otros parecidos– sufriría una azarosa carrera. Aparece, aparentemente sin retocar ni recortar, en la obra de Hoffmann ya citada, en la portada y en el interior (Hoffmann 1984, 2) y se puede apreciar perfectamente la edificación situada detrás de la casa, a la izquierda de la foto y que el árbol en primer plano se encuentra sobre la acera.

Pero en gran número de publicaciones aparece más o menos mutilada **9**. El caso más sorprendente es el de la obra *The Work of Frank Lloyd Wright* (Wijdeveld 1965, 26), conocida como la “Wendingen Edition” y supervisada por el propio Wright **10**, en la que se ha eliminado el edificio

que “estorba” y se han dibujado encima unos árboles. Pero, en una manipulación incluso más grave, se ha llevado al límite la integración de la naturaleza en el edificio, al pasar el árbol situado en segundo plano delante del lado izquierdo del *balkon 11*, de la acera al interior del *blumengarten 12* o jardín de flores, por el expeditivo procedimiento, digno de un buen adicto al Photoshop actual, de suprimir la base del tronco y restituir (?) el cierre de la casa (fig. 9).

En la mayoría de los casos se han mantenido las mismas modificaciones, pero sin dibujar vegetación encima del espacio que ocupaba la casa suprimida. Como ejemplos de ello podemos citar *Frank Lloyd Wright. Obras 1887-1941* (Hitchcock 1978, 164), obra que en su edición original constituyó el catálogo de la exposición organizada por el MOMA neoyorquino de 1940, *Frank Lloyd Wright* (Zevi 1985, 92-93), *Frank Lloyd Wright. La ciudad viviente* (V.V.A.A. 2000, 197) o *Frank Lloyd Wright 1867-1959. Construir para la democracia* (Brooks, 2004, 30) **13**.

En el número 54 de *AV Monográficas* (*AV* 1995, 49) aparece también la misma foto manipulada y además con las zonas superior e inferior recortadas, citándose como procedencia de la fotografía, precisamente... la Fundación Frank Lloyd Wright (fig. 10).

Paradójicamente, las más o menos graves mutilaciones sufridas por la fotografía “canónica” de la Robie demuestran precisamente su condición de tal. No era suficiente otra foto más o menos similar, era precisa inexcusablemente esa foto, aunque se considerase conveniente mutilarla. La duda estriba en quién hizo o toleró esas mutilaciones. ¿La Fundación Frank Lloyd Wright y/o los sucesivos autores y edi-



9



10



11

9. En esta copia de la fotografía de la figura 7 se ha borrado el edificio situado detrás y se han dibujado torpemente unos arbustos para disimular el vacío creado y que, evidentemente, no es la vegetación que aparecía en la fotografía de la figura 8. También se ha “introducido” dentro de la casa el árbol situado en segundo plano, en el centro, por el expeditivo procedimiento de borrar la parte de abajo del tronco y “reconstruir” el muro situado detrás. Se publicó en la mundialmente famosa Wendigen Edition ((Wijdeveld 1965, 26) supervisada por el propio Wright.

10. Esta otra copia de la foto de la figura 7 aparece mutilada de manera similar a la de la figura 9, pero algo más discretamente. Se aprecia claramente la desaparición del edificio posterior que “estorba” y la introducción del árbol central dentro del edificio, por lo que parece que ambas tienen la misma procedencia en cuanto a las mutilaciones principales, pero con retoques menores diferentes. En este caso, además, se ha recuadrado eliminando las partes superior e inferior de la fotografía, seguramente para acentuar la

11. Cuando Ezra Stoller llegó para fotografiar la Casa Robie, utilizó el mismo punto de vista del dibujo de Wright de la figura 6 y el de la fotografía canónica que había sido realizada hacía muchos años (figura 7), sin manipulaciones (ESTO).

9. In this copy of the photograph of Figure 7 the building situated behind has been erased and some bushes have been sketched in roughly to disguise the empty space created and that, obviously, is not the vegetation that appeared in the photograph of Figure 8. Also the tree situated in the background has been placed “inside” the house, in the centre, by the simple procedure of erasing the lower part of the trunk and “reconstructing” the wall situated behind. It was published in the world-famous Wendigen Edition ((Wijdeveld 1965, 26) supervised by Wright himself.

10. This, another copy of the photo of Figure 7, appears mutilated in a similar way to the one in Figure 9, but rather more tactfully. We can clearly appreciate the disappearance of the disconcerting building at the back and the introduction of the central tree inside the building, so it seems that both have the same origin regarding the main mutilations, but with different touching up in lower areas. In this case, besides, it has been cropped, deleting the upper and lower parts of the photograph, surely to stress the horizontal character of the construction (AV 1995, 49).

11. When Ezra Stoller arrived to photograph the Robie House, he used the same point of view as Wright’s drawing of Figure 6 and of the canonical photograph that had been realized many years before (Figure 7), without manipulations (ESTO).

by its canonical photographer *par excellence*, Ezra Stoller.

When he arrived, two things had happened: the tree in the centre of the photograph had grown too much; the other was considerably worse: the building at the back that appears to the left had already been constructed long before. Even so, Stoller photographed the house from the same point of view as Wright's drawing in Figure 6 and the original canonical photograph of Figure 7, but without manipulating it (Fig. 11). ■

NOTES

1 / Published in the same work but as a kind of annex. Digitalized in 2011 by Duke University Libraries:

<http://www.archive.org/details/operevolgari00cast>

2 / Exhibition and catalogue in 2010 by the Department of Composition of the University of A Coruña in its School of Architecture. Curator: José Ramón Soraluze Blond.

3 / Frederick C. Robie, was an entrepreneur, car-designer and engineer (although it does not seem that he had obtained the qualification) for whom Wright projected the house.

4 / Hoffmann adds:

Barry Byrne recalled that the perspectives, if any, typically came last: Although Mr. Wright is sometimes pictured as studying his compositions in perspective, this was not his way when I worked under him [...] Endowed as he was with an unerring sense of the third dimension, Mr. Wright [...] always arrived at his designs in plan and elevation (Hoffmann 1984, 27).

Francis Barry Byrne worked for Wright in his Oak Park study between 1902 and 1908. The inset paragraph is quoted by Hoffmann from BYRNE, Barry. June 1963. "On Frank Lloyd Wright and His Atelier". *AIA Journal*, 39 (June 1963), p.110.

5 / Actually he eloped with the wife of his client Edwin Cheney, Mamah Borthwick, after abandoning his wife and six children. The year 1910 marked the end of a period in the life of Wright, both due to the aforementioned facts, the Robie house and the publishing of his Portfolio.

6 / It was published in German, with the title *AUSGEFÜHRTE BAUTEN UND ENTWÜRFE VON FRANK LLOYD WRIGHT*.

7 / It is beyond the scope of this present work to clarify this point in detail.

8 / The American Institute of Architects awarded him the medal for Architectural Photography in 1961.

9 / A superficial analysis of the photographs published, regarding the shadows and form of the vegetation, besides, obviously, the point of view used, allows us to affirm without a shadow of a doubt, that we are dealing with the same photograph. In other cases, like *Space, time & architecture: the growth of a new tradition*, by Giedion, the image used, although similar, is clearly another photograph (Giedion [1941] 2008, 409).

10 / The work has its origin in seven special numbers of the magazine of Dutch art *Wendingen*, edited in 1925 by the architect Teodoro Hendrikus Wijdeveld and known as the *Wendingen Edition*.

11 / Using the German term, the Wasmuth Portfolio.

12 / Ditto previous note.

13 / I wish to acknowledge the help given by Professor Antonio S. Río Vázquez, lecturer of the Department of Composition, in the research of the references quoted in this paragraph.

14 / In the case of there being two references in different languages, these are cited due to one or the other having been used in the text, in the images or for the English version.

toriales que la utilizaron? En todo caso, la fotografía canónica de la Robie no fue hecha por su fotógrafo canónico por excelencia, Ezra Stoller.

Cuando llegó habían ocurrido dos cosas: una natural, el árbol en el centro de la foto había crecido demasiado; la otra era considerablemente peor: ya se había realizado hacía mucho tiempo la edificación posterior, que aparece a la izquierda, Aún así, Stoller fotografió la casa desde el mismo punto de vista que el dibujo de Wright de la figura 6 y que la fotografía original "canónica" de la 7, pero sin manipular el resultado (fig. 11). ■

NOTAS

1 / Publicada en la misma obra pero como una especie de anexo. Digitalizada en 2011 por la Duke University Libraries: <http://www.archive.org/details/operevolgari00cast>

2 / Exposición y catálogo realizados en 2010 por el Departamento de Composición de la Universidad de A Coruña en su Escuela de Arquitectura y en el COAG. Comisario: José Ramón Soraluze Blond.

3 / Frederick C. Robie, era el empresario, diseñador de coches e ingeniero –aunque no parece que hubiese obtenido el título– para el que Wright proyectó la casa.

4 / Añade Hoffmann:

Barry Byrne recalled that the perspectives, if any, typically came last: Although Mr. Wright is sometimes pictured as studying his compositions in perspective, this was not his way when I worked under him [...] Endowed as he was with an unerring sense of the third dimension, Mr. Wright [...] always arrived at his designs in plan and elevation (Hoffmann 1984, 27).

Francis Barry Byrne trabajó para Wright en su estudio de Oak Park entre 1902 y 1908. El párrafo con la sangría aumentada lo recoge Hoffmann de BYRNE, Barry. June 1963. "On Frank Lloyd Wright and His Atelier". *AIA Journal*, 39 (June 1963), p.110.

5 / En realidad se fugó con la mujer de su cliente Edwin Cheney, Mamah Borthwick, después de abandonar a su mujer y sus seis hijos. El año de 1910 marcó el final de una época en la vida de Wright, tanto por lo anterior como por la Casa Robie y por la edición de su Portfolio.

6 / Fue publicado en alemán, con el título *AUSGEFÜHRTE BAUTEN UND ENTWÜRFE VON FRANK LLOYD WRIGHT*.

7 / Aclarar en detalle este punto excede del alcance del presente trabajo.

8 / El Instituto Americano de Arquitectos le concedió en 1961 la medalla a la Fotografía de Arquitectura.

9 / Un somero análisis de las fotos publicadas, en cuanto a las sombras y forma de la vegetación, además evidentemente del punto de vista utilizado, permite afirmar sin ningún género de dudas que se trata de la misma foto. En otros casos, como *Space, time & architecture: The growth of a new tradition*, de Giedion, la imagen utilizada, aunque parecida, es claramente otra fotografía (Giedion [1941] 2008, 409).

10 / La obra tiene su origen en siete números especiales de la revista de arte neerlandés *Wendingen*, editada en 1925 por el arquitecto Teodoro Hendrikus Wijdeveld y conocida como la "Wendingen Edition".

11 / Empleando el término alemán del Portfolio Wasmuth.

12 / Ídem nota anterior.

13 / Agradezco a Antonio S. Río Vázquez, profesor del Departamento de Composición, su ayuda en la búsqueda de las referencias citadas en este párrafo.

14 / En el caso de dos referencias en distintos idiomas se recogen por haberse utilizado una u otra en el texto, en las imágenes o para la versión inglesa.

Referencias

- Arquitectura Viva nº12. 1990. *Papel fotográfico. La arquitectura, de la cámara a la página: construcción de imágenes para una era mediática*. AviSa. Madrid.
- AV Monografías nº 54. 1995. *Frank Lloyd Wright*. Arquitectura Viva. Madrid.
- BROOKS PFEIFFER, Bruce. 2004. *Frank Lloyd Wright 1867-1959. Construir para la democracia*. Taschen, Köln.
- CONNORS, Joseph. 1984. *The Robie House of Frank Lloyd Wright*. The University of Chicago Press.
- GENTIL BALDRICH, José María. 1998. *Traza y modelo en el Renacimiento*. Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilla.
- GIEDION, Sigfried, 2008. *Space, time & architecture. The growth of a new tradition*. Harvard University Press, Harvard.
- HOFFMANN, Donald. 1984. *Frank Lloyd Wright's Robie House. The illustrated story of an architectural masterpiece*. Dover Publications, New York.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. 1978. *Frank Lloyd Wright. Obras 1887-1941*. Gustavo Gili, Barcelona.
- MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio. 1983. *Dibujos y textos de la arquitectura del siglo xx. Utopía y realidad*. Gustavo Gili, Barcelona.
- V.V.AA. 2000. *Frank Lloyd Wright. La ciudad viviente*. Skira, Milán.
- WIJDEVELD, Hendrikus Theodorus (Ed.). 1965. *The Work of Frank Lloyd Wright* Bramhall House, New York.
- WRIGHT, Frank Lloyd. [1910] 1983. *Drawings and plans of Frank Lloyd Wright. The Early Period (1893-1909)*. Dover, New York.
- WRIGHT, Frank Lloyd. [1910] 1986. *Projets et realisations de Frank Lloyd Wright*. Les Éditions Herscher, Paris. Reimpresión reducida de la edición original publicada en 1910 por E. Wasmuth en Berlín.
- WRIGHT, Lawrence. 1983. *Perspective in perspective*. Routledge & Kegan Paul, London, Boston, Melbourne and Henley.
- WRIGHT, Lawrence. 1985. *Tratado de perspectiva*. Editorial Stylos, Barcelona.
- ZEVI, Bruno. 1985. *Frank Lloyd Wright*. Gustavo Gili, Barcelona.

Otras Referencias

- <http://www.archive.org/details/operevolgari00cast>
- <http://content.lib.utah.edu/cdm4/browse.php?CISOROOT=/FLWright-jp2>
- http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/nontech/filw_bks.html
- <http://madrid2008-09.blogspot.com/2008/11/apuntes-mircoles-5-de-noviembre.html>
- <http://www.ign.es/ign/home/cartografia/cartoteca/mapasHistoricos/mapHistoricos.jsp>



References

- Arquitectura Viva nº12. 1990. *Papel fotográfico. La arquitectura, de la cámara a la página: construcción de imágenes para una era mediática.* AviSa. Madrid.
- AV Monografías nº 54. 1995. *Frank Lloyd Wright.* Arquitectura Viva. Madrid.
- BROOKS PFEIFFER, Bruce. 2004. *Frank Lloyd Wright 1867-1959. Construir para la democracia.* Taschen, Köln.
- CONNORS, Joseph. 1984. *The Robie House of Frank Lloyd Wright.* The University of Chicago Press.
- GENTIL BALDRICH, José María. 1998. *Traza y modelo en el Renacimiento.* Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilla.
- GIEDION, Sigfried, 2008. *Space, time & architecture. The growth of a new tradition.* Harvard University Press, Harvard.
- HOFFMANN, Donald. 1984. *Frank Lloyd Wright's Robie House. The illustrated story of an architectural masterpiece.* Dover Publications, New York.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. 1978. *Frank Lloyd Wright. Obras 1887-1941.* Gustavo Gili, Barcelona.
- MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio. 1983. *Dibujos y textos de la arquitectura del siglo XX. Utopía y realidad.* Gustavo Gili, Barcelona.
- V.V.AA. 2000. *Frank Lloyd Wright. La ciudad viviente.* Skira, Milán.
- WIJDEVELD, Hendrikus Theodorus (Ed.). 1965. *The Work of Frank Lloyd Wright* Bramhall House, New York.
- WRIGHT, Frank Lloyd. [1910] 1983. *Drawings and plans of Frank Lloyd Wright. The Early Period (1893-1909).* Dover, New York.
- WRIGHT, Frank Lloyd. [1910] 1986. *Projets et réalisations de Frank Lloyd Wright.* Les Éditions Herscher, Paris. Reimpresión reducida de la edición original publicada en 1910 por E. Wasmuth en Berlín.
- WRIGHT, Lawrence. 1983. *Perspective in perspective.* Routledge & Kegan Paul, London, Boston, Melbourne and Henley.
- WRIGHT, Lawrence. 1985. *Tratado de perspectiva.* Editorial Stylos, Barcelona.
- ZEVI, Bruno. 1985. *Frank Lloyd Wright.* Gustavo Gili, Barcelona.

Other References

- <http://www.archive.org/details/operevolgari00cast>
- <http://content.lib.utah.edu/cdm4/browse.php?CISOROOT=/FLWright-jp2>
- http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/nontech/fllw_bks.html
- <http://madrid2008-09.blogspot.com/2008/11/apuntes-mircoles-5-de-noviembre.html>
- <http://www.ign.es/ign/home/cartografia/cartoteca/mapasHistoricos/mapHistoricos.jsp>

