

**MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.**  
**La secuencia de aproximación y acceso en la obra de F. Ll. Wright.**

**TESIS DOCTORAL**

**AUTOR:** Carlos Soler Monrabal

**DIRECTOR:** Marilda Azulay Tapiero.

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Diciembre 2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

## INDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.</b>	<b>5</b>
<b>1.1. OBJETO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.</b>	<b>5</b>
<b>1.2. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA.</b>	<b>7</b>
<b>1.3. ANTECEDENTES. LA SECUENCIA DE APROXIMACIÓN EN LA BIBLIOGRAFIA WRIGHTIANA.</b>	<b>15</b>
<b>2. EL ESPACIO SECUENCIAL. CONCEPTOS PREVIOS.</b>	<b>21</b>
<b>2.1. EL ESPACIO SECUENCIAL. LA SECUENCIA DE APROXIMACIÓN.</b>	<b>21</b>
<b>2.2. PARÁMETROS DE LA SECUENCIA. Conceptos relativos a la percepción y experiencia arquitectónica.</b>	<b>23</b>
Arquitectura y movimiento.	23
El término marche.	27
La ciudad como modelo de análisis.	29
Percepción y memoria.	31
Confinamiento.	33
El espacio narrativo.	38
Mise en scene.	41
Circulación.	42
<b>2.3. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN. Recursos compositivos para la elaboración de una secuencia.</b>	<b>47</b>
<b>2.4. MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. Interacción secuencia, forma y lugar.</b>	<b>57</b>
<b>3. EL ESPACIO SECUENCIAL EN LA OBRA DE F.LL.WRIGHT.</b>	<b>63</b>
<b>3.1. FORMACIÓN E INFLUENCIAS. En busca de los orígenes de la secuencia.</b>	<b>63</b>
La cultura Anglosajona.	63
Japón.	72
Otras influencias.	87
<b>3.2. CONSTRUYENDO LA NUEVA CASA. La secuencia en las primeras obras.</b>	<b>95</b>
Casa Henry N. Cooper.	97
El esquema cruciforme. Los proyectos para el Ladies Home Journal.	99
Casas W. Hickox, B.H. Bradley y W.W. Willits.	103
Casas F. Thomas, W.G. Fricke y Robie.	107
Las casas compactas. Casas A. Heurtley y E. Cheney.	115
La planta abierta. Casas W.A. Glasnner, W. Gerts, A. Coonley, M. Booth Sherman.	122
A cerca de la circulación en Wright y el posicionamiento de las escaleras.	137
Edificios no residenciales.	141

<b>3.3. TALIESIN.</b>	<b>147</b>
El lugar.	147
La secuencia.	157
El proyecto.	167
<b>3.4. LOS AÑOS DEL DESTIERRO. El lugar dicta la forma.</b>	<b>195</b>
Los Ángeles. Casas Barnsdall, Yamamura, Millard, Freeman, Storer y Ennis.	195
Caminando hacia el desierto. Los proyectos no realizados. Doheny Ranch development, A. M. Jonhson Desert Compound, San Marcos in the Desert.	223
Ocatilla Camp.	239
<b>3.5. TALIESIN WEST.</b>	<b>247</b>
El lugar.	247
La secuencia.	255
El proyecto.	273
<b>3.6. MÁS ALLÁ DE USONIA. La secuencia en la última etapa.</b>	<b>303</b>
El concepto usoniano y su repercusión en la secuencia.	303
Casas excepcionales. Casas Kauffman y Hanna.	313
Casas Lewis, Palmer, Pauson, Jacobs II, Price y David Wright.	323
<b>.4. CONCLUSIONES.</b>	<b>359</b>
<b>4.1. LA CONFIGURACIÓN DE LA SECUENCIA DE ACCESO Y SU INTERACCIÓN CON LA FORMA.</b>	<b>360</b>
Objeto y promenade.	361
La forma abierta.	363
<b>4.2. LA AUTONOMIA DE LA FORMA Y EL PLANO DEL SUELO.</b>	<b>365</b>
La plataforma como bastión.	369
La plataforma volada.	371
La huella del edificio.	372
<b>4.3. LA SECUENCIA DE APROXIMACIÓN COMO MECANISMO DE IMPLANTACIÓN. INTERACCIÓN MOVIMIENTO Y PAISAJE.</b>	<b>373</b>
La ocultacion.	373
La interpenetración del espacio. La integración a través del movimiento.	375
La secuencia de aproximación como patrón de análisis.	377
<b>BIBLIOGRAFÍA.</b>	<b>387</b>

## RESUMEN

La presente investigación aborda el estudio del proyecto arquitectónico en su respuesta al lugar donde se implanta y lo hace poniendo el foco en la secuencia de aproximación como recurso disciplinar. Para ello el estudio de la relación entre la forma que adopta un edificio y el espacio exterior que este define, es determinante. La manera en que nos aproximamos a un edificio condiciona el espacio exterior que este configura.

Mediante el análisis, se pretende profundizar la relación que existe entre la forma resultante de una arquitectura y la manera en que se organiza la secuencia de aproximación y acceso a la misma.

Para alcanzar este objetivo, se escoge la obra de Frank Lloyd Wright como un vehículo sobre el que reflexionar a cerca de la relación entre la secuencia de aproximación y acceso, los mecanismos de implantación adoptados y su repercusión en el planteamiento del proyecto.

## ABSTRACT

This research deals with the study of the architectural project as a response to where it implants and makes putting the focus on the sequence alignment as a resource. To do this, the study of the relationship between the form that a building and outer space defined therein, is crucial. The way we approach a building outer space conditions this set.

Through analysis, we intend to deepen the relationship between the resulting form of architecture and how the sequence alignment and access to it is organized.

To achieve this goal, the work of Frank Lloyd Wright is chosen as a vehicle on which to reflect about the relationship between the sequence alignment and access, implementation mechanisms adopted and their impact on the project approach.

## RESUM

Aquesta investigació aborda l'estudi del projecte arquitectònic en la seva resposta al lloc on s'implanta i ho fa posant el focus en la seqüència d'aproximació com a recurs. Per això l'estudi de la relació entre la forma que adopta un edifici i l'espai exterior que aquest defineix, és determinant. La manera en què ens aproximem a un edifici condiciona l'espai exterior que aquest configura.

Mitjançant l'anàlisi, es pretén aprofundir la relació que existeix entre la forma resultant d'una arquitectura i la manera en què s'organitza la seqüència d'aproximació i accés a la mateixa.

Per assolir aquest objectiu, s'escull l'obra de Frank Lloyd Wright com un vehicle sobre el qual reflexionar a prop de la relació entre la seqüència d'aproximació i accés, els mecanismes d'implantació adoptats i la seva repercussió en el plantejament del projecte.

## 1. INTRODUCCIÓN.

### 1.1. OBJETO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.

La presente investigación aborda el estudio del proyecto arquitectónico en su respuesta al lugar donde se implanta y lo hace poniendo el foco en la secuencia de aproximación como recurso disciplinar. Para ello el estudio de la relación entre la forma que adopta un edificio y el espacio exterior que este define, es determinante. La manera en que nos aproximamos a un edificio condiciona el espacio exterior que este configura y la calidad de este espacio puede pasar de ser un vacío resultante a un espacio proyectado, activo y concebido con total intencionalidad.

Un concepto importante que entra en juego en este punto es el del movimiento y la interacción, que puede llegar a condicionar de una manera particular la forma arquitectónica, estableciendo una relación más rica y compleja con su entorno y, en cierta medida, difícil de apreciar cuando se analiza un proyecto.

Aparece así, un punto de vista más complejo en el análisis arquitectónico, el que alude a la vivencia, a la experimentación sensorial, donde el movimiento y el carácter temporal son conceptos ineludibles.

No se pretende explicar la compleja gama sensorial que supone la experiencia arquitectónica, algo que sería excesivamente ambicioso. Pero sí extraer aquellos parámetros más básicos que maneja el arquitecto de una manera consciente en el proyecto. Especialmente aquellos que operan en los primeros tanteos y decisiones, cuando empieza a cobrar forma la estrategia que ha de resolver la relación del edificio con el lugar.

¿En qué medida condiciona, la forma<sup>1</sup> de un edificio, la manera en que nos aproximamos a él? Y en el otro sentido, ¿Cómo afecta a la percepción de una arquitectura, la manera en que se nos permite acercarnos?

1. Al respecto, si bien por lo común se identifica la forma con el aspecto o contorno, y cualquier cosa limitada tiene alguna forma, y forma sería equivalente a "límites discernibles", aquí se atiende al concepto de forma a la entendida como estructura esencial. Formas consistentes, concretas, estructurales y respecto de las que, como escribe Josep María Montaner (2002), dentro de cada mundo formal se desarrollan lógicas posiciones, metodologías y sistemas de pensamiento distintos.

¿Dónde empieza y dónde acaba realmente la actuación del arquitecto? ¿Cuál es el verdadero área de influencia de una obra?

El objetivo de esta investigación es profundizar, mediante el análisis, en la relación que existe entre la forma de una arquitectura y la manera en que se organiza la secuencia de aproximación y acceso a la misma.

Para alcanzar este objetivo, se escoge la obra de Frank Lloyd Wright como un vehículo sobre el que reflexionar a cerca de la relación entre la secuencia de aproximación y acceso, los mecanismos de implantación adoptados y su repercusión en el planteamiento del proyecto.

De este análisis se pretende extraer una serie de conclusiones que sinteticen las diferentes maneras de proceder a la hora de establecer la relación de la arquitectura con el lugar. A estas maneras las hemos denominado de forma genérica; mecanismos de implantación y estrategias de aproximación.

Estos mecanismos y estrategias que veremos empleados profusamente por el maestro norteamericano, nos servirán de muestra o patrón sobre la que reflexionar acerca de las diferentes actitudes que en este sentido se han producido hasta nuestros días y especialmente en los dos primeros tercios del s. XX.<sup>2</sup>

No es el objetivo principal de la investigación explicar en profundidad la obra de Wright ni establecer una disertación sobre la arquitectura orgánica como concepto.

El planteamiento tampoco busca la confrontación de la figura de Wright con la de otros maestros consagrados de la modernidad. Aunque esta confrontación se muestre en ocasiones por ser ineludible y de gran utilidad, el objetivo está más cerca de probar que los mecanismos necesarios para el análisis de la compleja arquitectura de Wright en su relación con el entorno, pueden aportarnos una nueva luz al aplicarlos sobre cualquier arquitectura ya sean de carácter similar o radicalmente distintas.

2. Los dos primeros tercios del siglo donde se produce el mayor desarrollo de la arquitectura moderna antes de ser cuestionada y que coinciden con la vida de Wright ya que su muerte se produce en 1959.

## **1.2. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA.**

La presente investigación se estructura en tres grandes bloques que se corresponden con los puntos 2, 3 y 4 del índice.

En el punto 2, Conceptos Previos, se sientan las bases de un marco conceptual en torno al tema principal de la Tesis; el espacio secuencial y la secuencia de aproximación y acceso.

Para ello, basándose en el estudio de los textos de los principales autores e historiadores que abordan la relación de la arquitectura con el movimiento, su entorno y la repercusión en la forma resultante, se pretende extraer una serie de conceptos que faciliten y simplifiquen el análisis posterior que se va realizar sobre casos concretos de estudio.

En el punto 3, El Espacio secuencial en la Obra de Wright, a partir del enunciado de estos conceptos o parámetros y su aplicación como recursos disciplinares (estrategias y mecanismos) se procede a su estudio e identificación en la obra de Frank Lloyd Wright para establecer su alcance, constituyendo el punto de mayor desarrollo de la Tesis.

Por último en el punto 4, Conclusiones, además de recoger todas aquellas reflexiones que surgen del análisis de la obra de Wright, se abre el campo de la investigación a una visión más amplia: la de establecer el alcance de la secuencia de aproximación y acceso en la configuración de la arquitectura y su relación con el entorno.

Para ello la actitud de Wright es comparada con la de otros maestros representativos de la modernidad como son Le Corbusier, Gropius, Aalto o Neutra, para establecer una visión específica de la relación de su arquitectura con el lugar y la importancia otorgada a la secuencia de aproximación y acceso.

Esta visión confrontada que se muestra en las conclusiones, se plantea como una serie de vías abiertas de investigación a partir de la metodología empleada para el análisis de la obra de Wright, a modo de reivindicación de una cierta actitud a la hora concebir y analizar la arquitectura.

Se plantea un método analítico para el estudio de la arquitectura en su relación con el lugar a través de los proyectos de Frank Lloyd Wright en diferentes fases de su carrera. Por un lado se propone un análisis pormenorizado y exhaustivo de dos obras emblemáticas del arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright como son Taliesin (1911) y Taliesin West (1938). Se trata de dos claros ejemplos que ilustran una actitud extensible a toda su producción arquitectónica. Como se demostrará en esta investigación, la importancia de la secuencia de aproximación y acceso es capital para entender el universo Wrightiano, e imprescindible para profundizar en la rica relación que establece su arquitectura con el lugar donde se implanta.

Para abordar estos análisis en profundidad será necesario recurrir a un estudio más global de las distintas fases anteriores y posteriores, a través de ejemplos característicos de la producción del arquitecto. Más allá de otras consideraciones, como se ha explicado en el apartado de objetivos, lo que se pretende destacar mediante este análisis, es la relación que existe entre la forma resultante y la manera en que se organiza la secuencia de aproximación y acceso.

Por tanto, el método específico de análisis que se aplicará de manera pormenorizada para las dos obras antes indicadas; Taliesin y Taliesin West, se realizará por extensión a un conjunto más amplio de obras de manera simplificada.

Atendiendo a la documentación existente y a los estudios realizados por diversos autores se propone un análisis en tres fases cuyo orden es premeditado.

- Primera fase: El lugar. Análisis descriptivo del lugar.
- Segunda fase: La secuencia. Análisis de la secuencia de aproximación y acceso.
- Tercera fase: El proyecto. Análisis de la forma arquitectónica como consecuencia de la interacción con el lugar y la secuencia de aproximación y acceso.

Habitualmente la manera tradicional de enfrentarse al análisis de una arquitectura tiende a partir de un análisis de sus planos, principalmente de su proyección en planta. A partir de una disección de la planta se suele continuar por los alzados y secciones para realizar un análisis del resultado volumétrico/espacial que generan. Más adelante, según la sensibilidad del autor del análisis y dependiendo de la influencia de la corriente de pensamiento imperante, se extiende el estudio a la relación de la arquitectura con su entorno. Aunque en la teoría, diferentes autores,<sup>1</sup> especialmente a mediados del SXX, han cuestionado esta manera de proceder y han surgido corrientes que reivindicaban el valor de la arquitectura en su relación con el lugar, llegando a considerar este aspecto como prioritario, lo cierto es que en la práctica el objeto arquitectónico tiende a imponer su protagonismo.

1. Podemos citar a Christian Norbergh-Schulz(2000) o a Bruno Zevi (1998)



Este análisis de la arquitectura como objeto o artefacto autónomo, es el que ha prevalecido a lo largo de la historia ya que es el que facilita y casi posibilita la comparación necesaria entre diferentes arquitecturas. La relación con el entorno y el paisaje es compleja y en ocasiones el lenguaje natural disciplinar del dibujo arquitectónico es insuficiente para representarla. A veces se trata de una simple cuestión de escala. Una escala adecuada para la comprensión del espacio arquitectónico suele ser grande y el entorno simplemente no cabe. Y cuando se decide representarlo es la edificación la que acaba reducida a una simple mancha en el plano dificultando el análisis que permite relacionar precisamente entorno y arquitectura con mayor profundidad. Basta echar un vistazo a cualquier publicación seria sobre historia de la arquitectura para comprobarlo.<sup>2</sup> Es habitual encontrarse con páginas enteras reproduciendo toda una batería de plantas de templos griegos o catedrales góticas de distinta procedencia con el fin de realizar un análisis tipológico comparativo, mientras, el análisis de su relación con el entorno, si este se realiza, queda relegado a un capítulo aparte, desligado del principal objeto de estudio. El estudio de la modernidad en sus inicios no ha sido ajeno a esta manera de proceder.

Aunque esta reflexión se desarrolle en el punto siguiente (2. conceptos previos), hay que mencionar que es la disciplina urbanística la que tradicionalmente se ha encargado de tratar la relación de la arquitectura con el entorno, o más bien, de la configuración del entorno mediante la arquitectura. En este sentido se produce un efecto inverso al comentado anteriormente. Basta recordar las láminas de las plazas de las ciudades europeas en la obra de Camillo Sitte<sup>3</sup> donde la planta de las iglesias es reducida a una mancha negra que marca su perímetro negando toda información relativa a su espacialidad.<sup>4</sup>

Por estos motivos se va a proceder a invertir el habitual orden del análisis.

Primero se introducirá el lugar en su origen, tratando de aportar el mayor número de datos posibles que permitan esclarecer el grado de transformación del entorno, la magnitud y profundidad de la intervención. Después se realizará un análisis descriptivo de la experiencia de la secuencia de aproximación y acceso.

Por último se volverá a retomar el proyecto arquitectónico para analizarlo en profundidad y comprobar en qué medida la experiencia de recorrerlo, ligada al lugar, proporciona una nueva perspectiva sobre sus plantas, alzados y secciones

En este punto hay que destacar la necesidad de realizar un ejercicio de cierta imaginación ya que muchos de los factores sensoriales que intervienen en la experiencia del recorrido son difíciles de ilustrar mediante un texto, esquemas y fotografías, por citar los principales medios que se van a emplear. En este sentido existe una clara voluntad de objetivación en el tratamiento del análisis y sus conclusiones, aún con el riesgo de limitar el conjunto de matices al que un tema como este se presta.

2. Choisy, Benévolo, Giedion, Pevsner, Zevi, Kaufman, Hitchcock, Frampton, etc.

3. Sitte, Camillo: Construcción de ciudades según principios artísticos, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

4. Como excepción se puede citar el famoso plano de Roma de Giambattista Nolli de 1748.

Juhani Pallasmaa en *Los Ojos de La Piel*,<sup>5</sup> reivindica un tipo de análisis que ponga en valor todos los aspectos hápticos de la experiencia arquitectónica, rechazando la primacía del análisis visual sobre el resto de sentidos. A pesar de lo interesante de este tipo de valoraciones, se ha considerado totalmente válido el método de análisis propuesto basado en los aspectos disciplinares más básicos, donde lo visual tiene un claro protagonismo en la percepción del espacio, sin tener que desprestigiar por ello otro tipo de sensaciones que lo complementan.

Solo el concepto de la percepción del espacio en movimiento, la dificultad de su descripción y la disparidad en el tratamiento por diferentes autores sirve para ilustrarlo. Por ejemplo, en el presente trabajo se va a primar el análisis del movimiento y la experiencia a nivel peatonal por tratarse del movimiento más básico y el que permite relacionar la experiencia de aproximación con la de acceso y recorrido interior, pero en muchos casos esta debe ser complementada con la experiencia del automóvil. Este segundo análisis solo va a quedar sugerido en aquellos en los que es ineludible.

En este sentido el presente estudio no pretende disertar en profundidad sobre conceptos topológicos o ligados a la percepción psicológica. Para ello, basándose en conceptos muy simples acuñados por los principales autores y comúnmente aceptados por el grueso de la crítica arquitectónica, se pretende ilustrar de la manera más fiel y simple la experiencia de recorrer la arquitectura.

Pero en ningún momento esta descripción puede ser suficiente como para convertirse en una sustitución de la experiencia real y la pretensión de esta investigación no está tanto en reflejar con mayor acierto o fidelidad esta experiencia, sino en analizarla para poder valorar sus implicaciones en el proyecto.

Para la elección de las obras objeto de análisis se ha exigido una doble condición. Por un lado son obras suficientemente representativas de una manera de proceder, capaces de ilustrar una determinada actitud o estrategia frente a la relación de la arquitectura con su entorno.

Por otro, se debía disponer de la suficiente información que permitiera documentar el proceso proyectual para poder analizar objetivamente el grado de implicación e interacción del proyecto con el lugar. Por ejemplo, una información imprescindible es la que nos permite imaginar el lugar antes de su intervención; topografía, preexistencias, limitaciones...etc. para poder comprender el verdadero alcance de la misma.

Se ha pretendido dar un carácter técnico y práctico al planteamiento de la investigación, vinculado a la disciplina del proyecto, para establecer una reflexión lógica acerca de los

#### **Justificación de las obras seleccionadas.**

5. Pallasmaa, Juhani. *Los Ojos de la Piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006

diferentes sistemas de composición o agregación volumétrica y las diferentes relaciones espaciales que establecen con el espacio exterior que generan en relación a la secuencia. Todas estas características las encontramos condensadas en dos obras; Taliesin y Taliesin West. Estas obras constituyen dos de las principales aportaciones del maestro norteamericano y por extensión de la arquitectura del SXX. De la importancia de estas obras dentro de la trayectoria del arquitecto hay manifestaciones en todas las principales monografías existentes desde las “históricas” a las más recientes. Se puede afirmar que existe cierta uniformidad en este sentido.

Es a partir de Taliesin cuando Wright sienta las bases definitivas de su arquitectura orgánica, de su “*natural House*”, de la profunda relación de la arquitectura con el lugar. Y es con Taliesin West donde, a modo de legado, deja un ejemplo construido de la materialización más radical de sus principios.

Estas dos obras condensan la filosofía del arquitecto en dos periodos clave de su carrera y en ellas trabaja en unas condiciones de total libertad creativa al liberarse de la relación con el cliente.

Aparte de la relevancia arquitectónica de estas obras dentro de la trayectoria del maestro, se trata de dos arquitecturas vinculadas a episodios con una fuerte carga emocional, especialmente Taliesin en Spring Green.

Resulta imposible explicar el origen y desarrollo de Taliesin sin adentrarse en la tortuosa biografía del arquitecto y a su vez es necesario distanciarse para que estos aspectos no enturbien un análisis que pretende ser riguroso. En este sentido es necesario remarcar la decisión de restringir el análisis de estas dos obras de F. L. Wright (Taliesin y Taliesin West) a los proyectos originales y a su inmediata ejecución. Por una simple cuestión de simplificación, el análisis no abordará en profundidad las sucesivas transformaciones que han tenido lugar en ambos proyectos con el paso del tiempo hasta convertirlos en los extensos complejos que los conforman actualmente. Aunque este tipo de análisis pudiera tener un gran interés y constituir por sí mismo un tema suficientemente rico para la elaboración de una Tesis, tan solo profundizaremos en aquellos cambios que al contrastarlos, permiten comprender el valor de los planteamientos iniciales.

Por este motivo para comprender el alcance de los planteamientos de Wright en Taliesin, creo necesario restringir el análisis al proyecto realizado en 1911 con las sucesivas intervenciones que van completando el espacio exterior hasta su primera destrucción en 1914. Periodo que se ha venido en llamar Taliesin I y que como se explicará más adelante, guarda una unidad difícil de apreciar tras la inmediata reconstrucción (Taliesin II) y sobre todo después del largo periodo de reformas y ampliaciones que se inicia después del incendio de 1925 hasta la muerte del maestro en 1959 y que se corresponde con Taliesin III.

Algo similar ocurre con Taliesin West. Aunque la historia de esta edificación no sea tan

intensa como la de su equivalente en el norte, su estado actual es el resultado de continuas alteraciones y ampliaciones del proyecto original en su mayoría llevadas a cabo por Wright. Se hace necesario centrar el análisis acotando un periodo de tiempo en el que el proyecto mantiene cierta estabilidad y cierta fidelidad a los planteamientos iniciales. Este periodo se corresponde con el inicio del proyecto en 1938 hasta 1947.

Consciente que tal planteamiento puede parecer excesivamente conservador y en cierto modo, contrario a los postulados de la arquitectura orgánica donde el crecimiento y la transformación parecen a priori cualidades intrínsecas, demostraremos la idoneidad de esta manera de proceder.

Junto con el análisis pormenorizado de estas dos obras se ha considerado conveniente introducir cada uno de los periodos que las preceden y suceden para poder valorar la evolución de la secuencia a lo largo del tiempo. Para ello se ha recurrido al análisis de gran cantidad de proyectos, de los cuales, tan solo se van a mostrar las conclusiones de carácter específico sobre el tema que nos ocupa.

Por lo tanto muchas de esas obras no van a disponer de una debida introducción, esto es, no se va a contar la historia de cada proyecto, ni tampoco se ha considerado destacar aspectos arquitectónicos que en otro tipo de estudio tendrían relevancia, mientras no guarden relación con la secuencia de aproximación y acceso.<sup>6</sup>

Las obras se van a presentar de manera cronológica, agrupadas en los 3 periodos en los que habitualmente, la historiografía wrightiana ha establecido, atendiendo a factores que simultáneamente son biográficos, estilísticos y geográficos.<sup>7</sup>

La elección de la obra y la figura de F.L.I. Wright, implica la voluntad de restringir el campo de la investigación para hacerlo más manejable y poder extraer conclusiones con mayor rigor. La tipología residencial aparece como vehículo que posibilita el estudio comparativo de las diferentes fases del arquitecto y apreciar la evolución en el tratamiento de la secuencia de aproximación y su relación con diferentes entornos.

Se ha buscado un enfoque de carácter disciplinar. La acción de proyectar, esto es, la de establecer en el marco físico de un proyecto todos los requerimientos exigibles a una arquitectura en el sentido más amplio posible. En este sentido tal y como se explicaba en la introducción, la necesidades de un determinado programa funcional pueden no casar con la mejor solución para un entorno concreto.

En otras ocasiones la respuesta adecuada a un emplazamiento puede ser el único requi-

**Carácter residencial  
de las obras a tratar.**

6. En algunos casos se va a prescindir incluso de realizar una descripción de su configuración espacial o distributiva por considerarse suficientemente conocida o apreciable en los planos.

7. Los principales autores como Hitchcock (1978), Zevi (1985) o Pfeiffer (2009) organizan sus estudios en diferentes periodos cronológicos pero existe un consenso en establecer tres grandes etapas diferenciadas, que más tarde subdividen de forma particular. La primera de las tres etapas arrancarían desde su nacimiento hasta 1910 o 1914 (periodo Prairie), la segunda llegaría hasta 1932 (Japon-California-Desierto) y la última hasta su muerte en 1959 (periodo Usonian).

sito que se le exige de partida. También el desarrollo y planteamiento de una determinada secuencia de acceso procesional puede ser algo impuesto o incluso el principal problema a resolver, como en el caso de los pabellones efímeros de las exposiciones universales o los lugares conmemorativos. Por este motivo, para ilustrar la verdadera actitud de un arquitecto frente al entorno y la atención que presta a la secuencia de aproximación y acceso, conviene trabajar sobre proyectos que incorporen exigencias funcionales complejas e independientes.

Para poder valorar la importancia que un arquitecto otorga a la relación de su arquitectura con el entorno será más revelador recurrir a proyectos que a priori no incorporen en su programa funcional la necesidad de resolver tal relación. Cuanto más irrelevante sea este aspecto en el origen del encargo podremos apreciar cuánto hay de propia voluntad en incorporarlo. Lo mismo sucede con la necesidad o no de tener que configurar un determinado tipo de aproximación. Un claro ejemplo de programas donde el recorrido y el movimiento a través de los espacios es una característica establecida casi de partida frente a otras de otra índole, es el caso de los proyectos para las exposiciones universales.

En estos proyectos los aspectos ligados a la permanencia, conservación y solución de un complejo sistema de relaciones funcionales independientes son de escasa o nula trascendencia.

Por el contrario, todas aquellas cuestiones relativas a la representatividad, reclamo, sorpresa y elaboración de una secuencia atractiva, son prioritarias. Por tanto quizás tenga menos mérito cuando un arquitecto es capaz de proporcionar un espacio memorable en este sentido que cuando lo hace teniendo que enfrentarse a otro tipo de requerimientos. A esta categoría de edificios podríamos añadir los monumentos, memoriales e intervenciones con un exclusivo carácter paisajístico. No obstante se puede recurrir a determinados ejemplos de estas y otras tipologías que ayudan a ilustrar una manera de proceder puesto que la historia de la arquitectura moderna se ha basado en estos campos de pruebas que son esta clase de intervenciones para dar algunos de sus pasos más intrépidos.

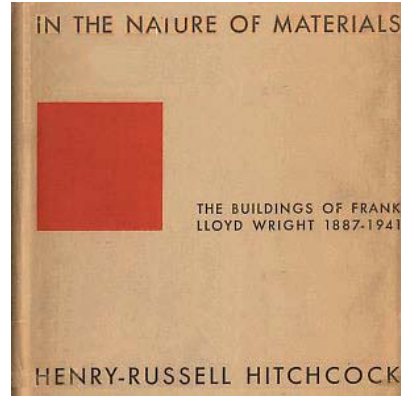
MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



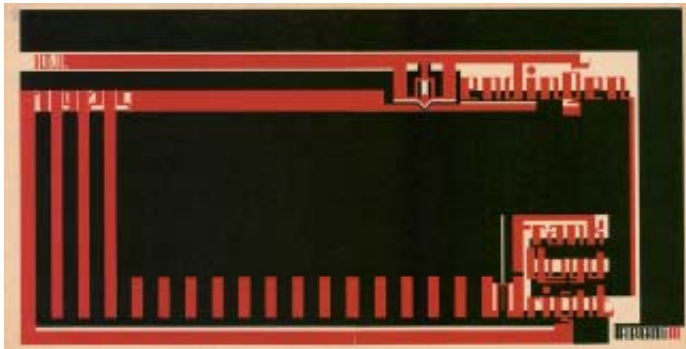
1



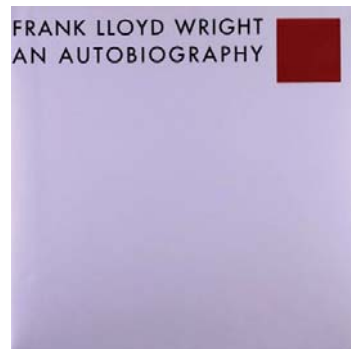
2



3



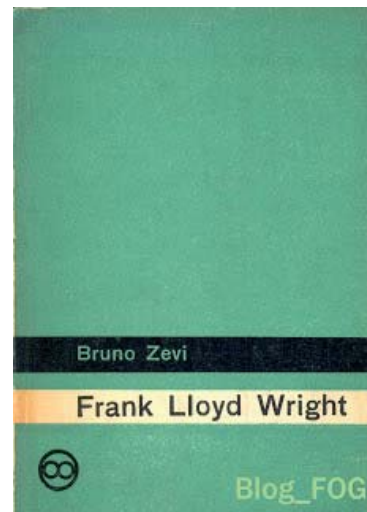
4



5

Algunas de las publicaciones canónicas o históricas de la inabarcable bibliografía sobre F. L. Wright.

1. El Portfolio Wasmuth de 1910. (Wright, 1983)
2. Los artículos para *Architectural Record* de 1908 a 1952 bajo el título: *In Cause of Architecture*. (Wright, 1975.)
3. La monografía de Hitchcock, *In the Nature of the Materials*, de 1942. (Hitchcock, 1978.)
4. La edición monográfica sobre Wright de la revista holandesa *Wendingen* de 1925. (Wright, 1992).
5. Su famosa autobiografía de 1932, ampliada posteriormente. (Wright, 2008)
6. La monografía de Bruno Zevi en 1942. (Zevi, 1985)



6

### **1.3. ANTECEDENTES. LA SECUENCIA EN LA BIBLIOGRAFÍA WRIGHTIANA.**

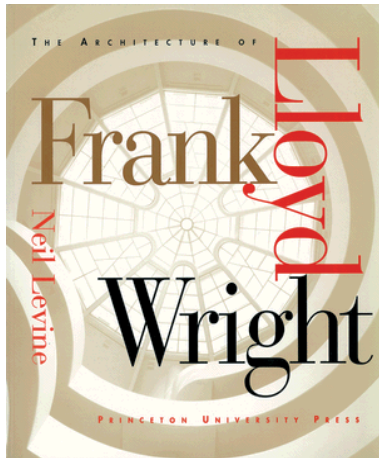
Dada la compleja biografía y su extensa producción arquitectónica, la figura de Wright ha planteado bastantes dificultades a los historiadores a la hora de abordarla. Su incursión en el conjunto de la arquitectura moderna (o del sXX si se prefiere), constituye un capítulo incómodo, a veces por cuestiones tan simples como la cronología y otras por discrepancias con el verdadero alcance de su figura. Basta con hacer el ejercicio de coger los principales estudios sobre la historia de la arquitectura moderna, y buscar a Wright en ellos para comprobarlo (Kauffman, Hitchcock, Zevi, Giedion, Pevsner, Benevolo, Banham, Frampton...). De todas maneras el presente estudio no pretende realizar un análisis exhaustivo sobre la obra de Wright, ni tampoco disertar sobre la trascendencia de su figura ya que para ello se dispone de una de las más extensas bibliografías que pueden existir sobre la figura de un arquitecto.

En efecto, la obra de Wright ha sido analizada desde múltiples puntos de vista y ha gozado por así decirlo de diversos apóstoles o defensores de su causa. La figura del maestro y su lugar en la historia de la arquitectura ha quedado perfectamente establecida, incluso podríamos decir, rehabilitada en sucesivas ocasiones.

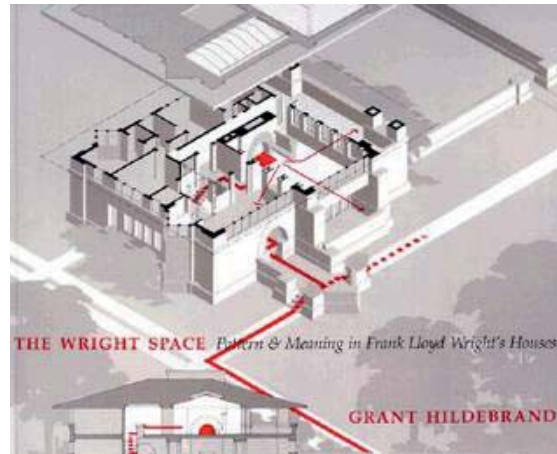
En este caso la obra de Wright se coge como ejemplo para poder ilustrar la compleja relación a tres bandas que se establece entre la forma arquitectónica, la respuesta al medio físico y la secuencia de aproximación y acceso proyectada. Centrándonos en estos conceptos podremos en ocasiones profundizar en otros aspectos más generales posibilitando otra visión de los mismos.

Gracias a los autores "clásicos" como H.R. Hitchcock, Bruno Zevi, Lewis Mumford, Peter Blake o Vincent Scully, por citar solo algunos de los más conocidos, se tiene un corpus claro, unas trazos firmes sobre los que adentrarse en la inmensidad del universo Wrightiano.

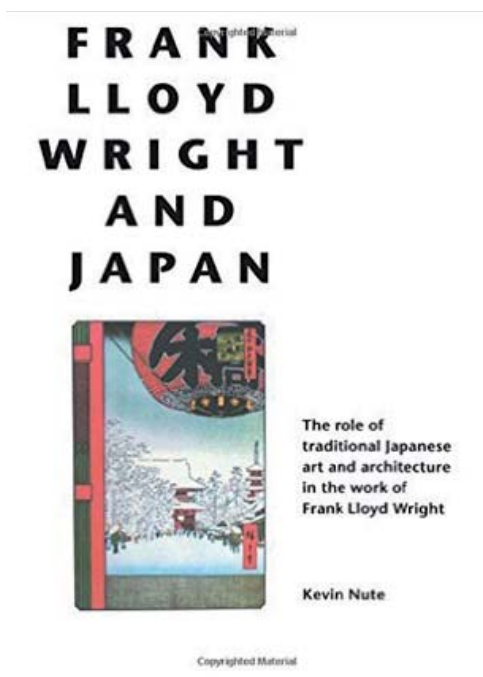
La mayoría de estos autores hacen alguna referencia a la manera tan peculiar de disponer los accesos y al carácter secuencial en la organización de sus espacios, pero la



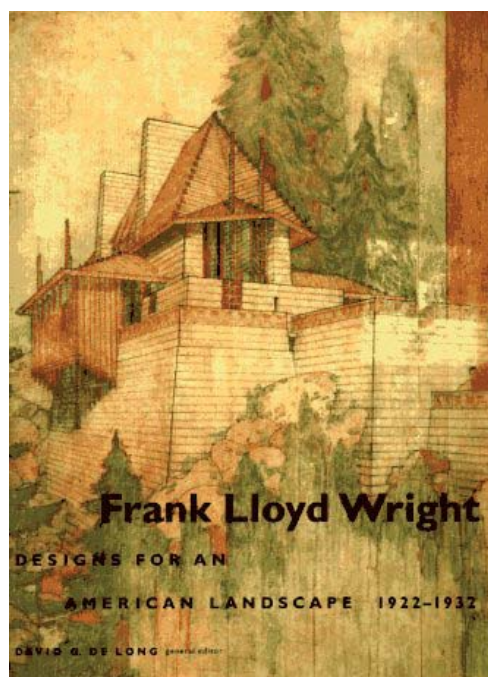
7



8



9



10

Algunos de los estudios publicados en los últimos 25 años que abordan la obra de Wright en profundidad con especial atención a su interacción con el paisaje o sobre temas específicos.

7. El monumental ensayo de Neil Levine. (Levine, 1996)
8. El imprescindible enfoque de Grant Hildebrand. (Hildebrand, 1991)
9. Kevin Nute y su exhaustivo estudio sobre Wright y la cultura japonesa. (Nute, 2000)
10. La visión sobre Wright y el paisaje de David G. De long y Anne Whiston. (De Long, 1996)



atención prestada a estos factores es secundaria y casi anecdótica frente al protagonismo de las cuestiones disciplinares habituales en la historiografía arquitectónica.

A partir de estos trabajos “clásicos” o “canónicos”, toda una avalancha de estudios y publicaciones se han sucedido a lo largo de los años con mayor o menor periodicidad. Especialmente en la década de los 90 del pasado siglo se produce una eclosión de nuevos trabajos y exposiciones sobre la figura de Wright.<sup>1</sup>

En este sentido es necesario resaltar de todos los estudios existentes, aquellos que recientemente han abordado este aspecto de manera un poco más específica y han servido de base para el desarrollo de la presente investigación.

Probablemente el estudio más específico sobre el tema sea el de Grant Hildebrand *The Wright Space; Pattern and Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*,<sup>2</sup>. Hildebrand realiza un exhaustivo estudio sobre la manera en que Wright dispone su arquitectura en el paisaje y lo hace además prestando especial atención a la secuencia de aproximación y acceso. El rasgo característico de su estudio es la combinación de una visión antropológica con otra puramente disciplinar.

Basándose en la teoría denominada *prospect and refuge* del geógrafo inglés Jay Appleton desarrollada en su obra *The experience of Landscape*,<sup>3</sup> Hildebrand construye un discurso renovado que se suma al resto de teorías “oficiales” sin contravenirlas. La teoría antropológica denominada *prospect* (perspectiva/expectativa/proyección) and *refuge* (refugio) se podría enunciar de manera muy simplificada como la predilección del ser humano por asentarse en lugares que simultáneamente poseen la cualidad de un refugio y de una atalaya. Por *prospect* entendemos la condición de una visión dominante sobre el territorio, una visión que lo abarca, y por *refuge*, el lugar para esconderse. De la combinación simultánea de estas dos cualidades se produce un refuerzo de ambas dando como resultado un lugar donde uno puede ver sin ser visto. Esta combinación tiene un claro valor para la supervivencia, al escoger este tipo de lugares para establecer su morada, el Homo sapiens podía cazar exitosamente sin ser cazado.

Aparte de otras consideraciones de tipo antropológico es evidente la repercusión que tiene esta condición a la hora de elegir el lugar donde asentarse y lo que es más importante, la manera de asentarse en el lugar. O bien el lugar ha de poseer unas determinadas características o será necesario transformarlo para lograrlas dando pie a la disciplina arquitectónica.

Hildebrand logra trasladar estos conceptos de ámbito territorial, al campo del diseño arquitectónico y aplicarlos elocuentemente a la obra de Wright. La tesis de Hildebrand tiene el valor de proporcionar una visión unitaria e invariante de la amplia y compleja

1. Además de una simple cuestión de interés periódico sobre la figura del maestro, se puede argumentar que el auge editorial sobre Wright de la década de los 90 tiene su origen en el impacto que supone la publicación de su obra completa en el año 1986 por Yukio Futagawa y Bruce Brooks Pfeiffer con una gran cantidad de documentación inédita procedente de Frank Lloyd Wright Foundation facilitando la accesibilidad a la misma.

2. Hildebrand, Grand. *The Wright Space: Pattern and Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*. Seattle: University of Washington Press, 1991.

3. Appleton, Jay. *The Experience of Landscape*. London: John Wiley & Son, 1975.

producción del maestro y lo que es más importante, proporciona una base sobre la que desarrollar el estudio de la respuesta de su arquitectura al entorno lejos de los aspectos formales más recurrentes. Su análisis basado en la experiencia del individuo que recorre la arquitectura proporciona una lectura imprescindible para analizar la manera en que Wright se inserta en el paisaje introduciendo el movimiento como hecho diferencial frente a los habituales enfoques.

El único inconveniente de este estudio quizá sea la reiterada necesidad de explicar la obra de Wright a través de la teoría del *prospect and refuge* cuando, siendo éste un aspecto verdaderamente revelador, desde luego no es el único. El tratar de justificar cada uno de los aspectos del diseño bajo éste u otro punto de vista exclusivamente, conduce al reduccionismo en una obra tan compleja como la de Wright.

En este sentido la principal dificultad al abordar el estudio de la obra de Wright no consiste en explicar las cualidades de su arquitectura ni la filosofía que subyace en ella, sino los mecanismos proyectuales y disciplinares empleados. En el presente estudio donde no se pretende explicar la obra de Wright en su totalidad, sino analizar la repercusión que tiene la manera de organizar la secuencia de acceso en resultado final del proyecto, las observaciones de Hildebrand han constituido una herramienta fundamental.

En una línea similar, en la importancia otorgada a la implantación y acceso, no por las cuestiones antropológicas, está el trabajo de Richard A. Etlin, *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier, The Romantic Legacy*.<sup>4</sup> En él, Etlin utiliza el concepto de *mise en scene*<sup>5</sup>, empleado por Violet Le Duc para referirse a la manera en que la arquitectura de estos dos maestros se dispone configurando una secuencia a través de escenas perfectamente estudiadas y calculadas que enlazan con la tradición romántica.

Otro de los referentes inevitables en la "reciente" bibliografía Wrightiana es la figura de Neil Levine. Su obra publicada en 1996 *The Architecture of Frank Lloyd Wright*,<sup>6</sup> es probablemente, el ensayo más completo y exhaustivo realizado hasta la fecha. La información y el análisis aportado por Levine es imprescindible, especialmente en lo referente al conocimiento de los lugares y sus características físicas o paisajísticas antes de ser intervenidos.

Levine es con diferencia el autor que más distancia física toma con la obra analizada, estableciendo un área de influencia mayor al habitual, posibilitando la lectura de la arquitectura a una escala territorial. Algo que para otras arquitecturas sea quizás excesivo, en el caso de Wright es fundamental especialmente en su última etapa.

A parte de estos trabajos, también habría que destacar aquellos artículos e investigaciones donde se ahonda en la rica y compleja relación entre la arquitectura de Wright y el paisaje, abordada desde múltiples puntos de vista e interpretaciones. Por citar algunos de

4. A. Etlin, Richard. *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier; The romantic legacy*. Manchester, Manchester :University Press, 1994.

5. Término que se desarrolla en el punto 4 del presente trabajo; conceptos previos.

6. Levine, Neil. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

ellos, los textos de Gwendoling Wright y Terence Riley aparecidos en la publicación *Frank Lloyd Wright: Architect*<sup>7</sup> con motivo de la exposición organizada por el Moma en 1994<sup>8</sup> y los de David G. De Long y Anne Whiston Spirn en *Frank Lloyd Wright: Designs for an American Landscape 1922-1932*, publicación que acompañó la exposición organizada por el Canadian Centre for Architecture de Montreal y la Librería de Congreso de Wasihinton en 1996.<sup>9</sup>

Pero en la mayoría de ellos como ocurre con las monografías dedicadas al maestro, el enfoque acaba siendo más bien teórico y abstracto en un intento por conceptualizar la imprecisa y sincrética filosofía Wrightiana a cerca del hombre y la naturaleza ante la que es tan fácil sucumbir. A veces tras el excesivo aporte documental e historiográfico se echa en falta un análisis más concreto y pormenorizado de tipo disciplinar, el cual es más fácil encontrar en las monografías dedicadas a una obra concreta, o sobre temas específicos, como el trabajo de Kevin Nute (2000) "The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright" donde se analiza en profundidad la relación de la arquitectura de Wright y la cultura Japonesa.

## Fuentes

La presente investigación se apoya en la bibliografía aportada, una de caracter general para el desarrollo del punto 2, Conceptos prtevios, y otra específica para el análisis de la obra de Wright.

Como se ha apuntado en la metodología, la principal aportación de esta investigación es el análisis de la arquitectura y por tanto el aporte documental gráfico no es relevante en sí mismo sino como apoyo o refuerzo a este análisis.

Uno de los motivos de elección de la figura de Wright, a parte del carácter de su arquitectura, es la abundante bibliografía existente que permite disponer anuestro alcance prácticamente la totalidad del material gráfico necesario, especealmente para el tratamiento de las fases previas y posteriores a los dos Taliesin.

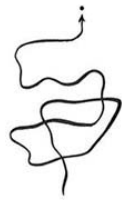
En cuanto al desarrollo de algunos casos concretos como Taliesin, Taliesin West o la casa Pauson ha sido de gran utilidad el acceso a diferentes plataformas digitales como son los *F.LI. Wright Archives*, la *Wisconsin Historical Society* o la *Library of Congres*. En estos archivos oficiales ha sido posible encontrar algunas imágenes, no editadas, que ayudan a ilustrar la secuencia en los proyectos originales antes de su desaparición o transformación.

7. Riley, Terence, ed. *Frank Lloyd Wright: Architect*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

8. Wright, Gwendoling. "Frank Lloyd Wright and the Domestic Landscape". En: *Frank Lloyd Wright: Architect*. Ed. Terence Riley, New York: The Museum of Modern Art, 1994 y también Riley, Terence. "The Landscapes of Frank Lloyd Wright: a Pattern of Work". En: *Frank Lloyd Wright: Architect*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

9. De Long, David D, ed. *Frank Lloyd Wright: Desings for an American Landscape 1922-1932*. New York: Harry N. Abrams, 1996. y Whiston Spirn, Anne. "Frank Lloyd Wright: Architect of Landscape." En: *Frank Lloyd Wright: Desings for an American Landscape 1922-1932*. Ed. De Long, David D, New York: Harry N. Abrams, 1996.

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



Meandering



Direct



Curvilinear



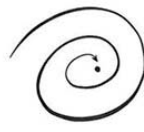
Erratic



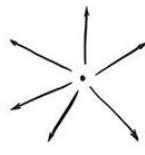
Looping



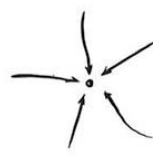
Passing



In-circling



Dispersing



Congregating



Rounding



Returning



Diverging



Homing

## **2. EL ESPACIO SECUENCIAL. CONCEPTOS PREVIOS**

### **2.1. EL ESPACIO SECUENCIAL. LA SECUENCIA DE APROXIMACIÓN.**

Las tres primeras acepciones que establece el diccionario de la R.E.A. para el término secuencia son:

(Del lat. sequentia, continuación; de sequi, seguir).

1. f. Continuidad, sucesión ordenada.
2. f. Serie o sucesión de cosas que guardan entre sí cierta relación.
3. f. En cinematografía, serie de planos o escenas que en una película se refieren a una misma parte del argumento.

De acuerdo con la definición de secuencia, el espacio secuencial vendría a ser el espacio caracterizado por el conjunto de “planos” o “escenas” que se presencian al recorrerlo. Hasta aquí, la definición de espacio secuencial podría servir como equivalente del espacio arquitectónico convencional ya que no define un hecho diferencial de la experiencia del recorrido en arquitectura.

Entonces, ¿Tiene sentido hablar de espacio secuencial? ¿supone un categoría espacial en sí mismo?

Se puede salir del paso reconociendo que si bien no constituye una categoría o tipo de espacio, si que puede servir para describir o ilustrar una determinada actitud del arquitecto a la hora de concebirlo.

Podremos hablar de un espacio secuencial cuando parece que se ha prestado especial atención al conjunto de escenas o experiencias que se producen al recorrerlo y si éstas se desarrollan de manera continua u ordenada.

Desde un punto de vista perceptivo cualquier arquitectura conlleva el establecimiento de una secuencia. El simple hecho de ubicar un objeto en el espacio propicia la aparición de una serie de relaciones y cualidades espaciales alrededor de él. La arquitectura más básica que podamos imaginar necesariamente se enfrenta al hecho de tener que aproximarse hasta ella. La aproximación, esto es, la acción de recorrer la distancia que existe entre el individuo y una arquitectura supone el establecimiento de una secuencia aunque ésta no se haya considerado previamente de manera consciente.

De esta manera, parafraseando a Rudolf Arnheim<sup>1</sup> cuando dice que se puede desdeñar la forma de un objeto pero no se puede prescindir de ella, podríamos afirmar que se puede descuidar la manera en que se produce la aproximación y acceso al edificio y las implicaciones de esta con su entorno pero no se puede prescindir de ella.

Del mismo modo podemos considerar el acceso como experiencia inseparable de la idea de arquitectura ligada a la secuencia de aproximación. En el momento que se define un espacio interior se ha de establecer un punto, lugar o espacio por el cual poder acceder desde el exterior. A este punto, lugar o espacio lo denominamos umbral o acceso.

Atendiendo a las tres acepciones del término secuencia y especialmente a las dos últimas podemos establecer una relación de continuidad entre los conceptos de aproximación y acceso lo suficientemente clara para considerar que forman parte de una secuencia diferenciada o por lo menos autónoma, del resto de secuencias que configuran el espacio secuencial de una obra.

A esta secuencia la denominaremos secuencia de aproximación y acceso. En muchos casos, la mayoría, la secuencia de aproximación y acceso no se puede desligar del resto de secuencias que constituyen la experiencia de recorrer una obra, pero si se puede plantear su análisis de manera específica al constituir un episodio diferenciado.

Del mismo modo que no se puede desligar un sistema estructural del tipo espacio que configura, pero podemos y debemos plantear cierta independencia en su análisis para después poder valorar su alcance o repercusión en el resultado final.

1. Arnheim, Rudolf, La Forma Visual de la Arquitectura, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978, 2001.

## 2.2. PARÁMETROS DE LA SECUENCIA. Conceptos relativos a la percepción y experiencia arquitectónica.

### Arquitectura y movimiento.

El movimiento es una cualidad inherente a la idea de arquitectura. Independientemente de la atención que se le preste en el origen de un diseño, el movimiento ha sido y será un factor fundamental de la concepción arquitectónica.

Lejos de las tesis de S. Giedion<sup>1</sup> el movimiento está presente a lo largo de toda la historia de la arquitectura y en algunos periodos constituye uno de sus rasgos principales.

Desde los orígenes de la humanidad ha existido lo que P. Johnson<sup>2</sup> denominaba “El elemento procesional en la arquitectura”, esto es, la secuencia espacial en el tiempo.

Pero la dimensión temporal entendida no del modo pseudocientífico que proponía S. Giedion, sino en un sentido experimental que depende de las múltiples percepciones de un hombre en movimiento. En este sentido se puede recurrir a la figura de Bruno Zevi que aunque también habla de una cuarta y hasta más dimensiones vinculadas a la experiencia arquitectónica, quedan todas ellas ligadas al fenómeno del movimiento.

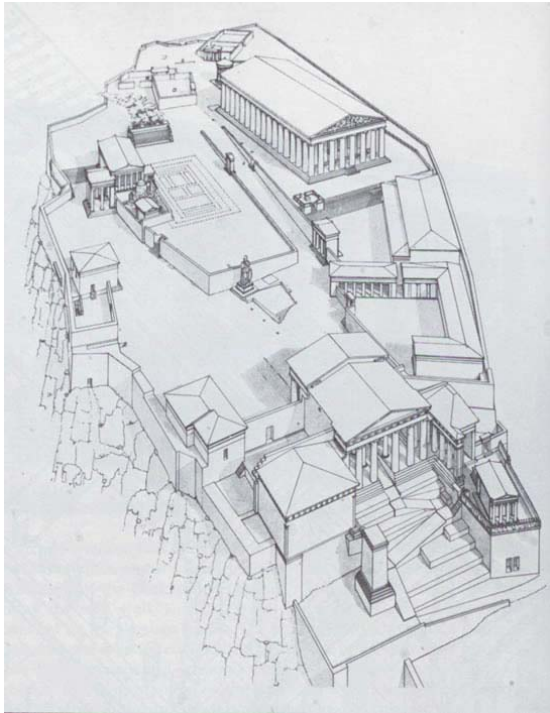
*“Desde la primera choza del hombre primitivo hasta nuestra casa, hasta la iglesia, hasta la escuela, hasta la oficina donde trabajamos, toda obra de arquitectura, para ser comprendida y vivida, requiere el tiempo de nuestro recorrido, la cuarta dimensión.”*

*“...el hombre, que moviéndose en el edificio y estudiándolo desde sucesivos puntos de vista crea, por así decir, la cuarta dimensión, comunica al espacio su realidad integral.”*<sup>3</sup> (Zevi, 1998:25-26)

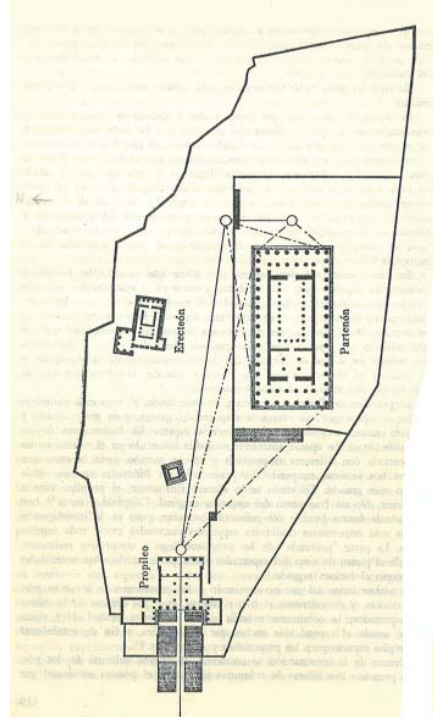
1. Según Giedion, partiendo de la revolucionaria abolición de la perspectiva clásica lograda por la pintura cubista, la arquitectura consiguió hacer realidad por primera vez la interpenetración de los espacios interior y exterior; y sobre todo, logró la incorporación del tiempo y el movimiento en la concepción de la propia arquitectura. (Giedion, Sigfried: Espacio, Tiempo y Arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición, Barcelona, Reverté S.A., 2009.)

2. Johnson, P., Whence and Whither: The processional element in Architecture, Perspecta, 9/10, 1965, pp 167-178.

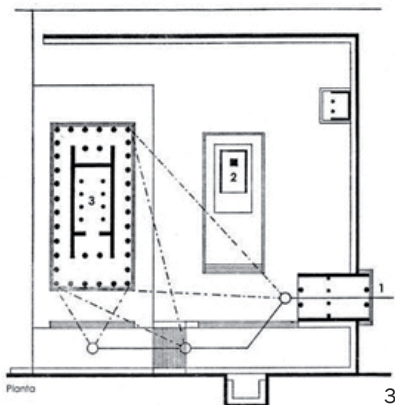
3. Zevi, Bruno: Saber ver la Arquitectura, Barcelona, Apóstrofe, S.L., 1998



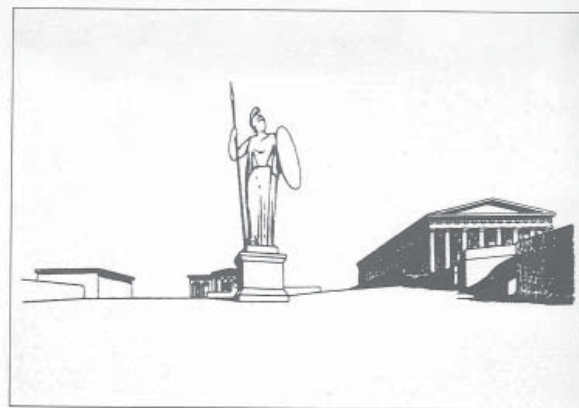
1



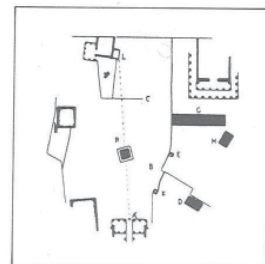
2



3



1. Perspectiva de la Acrópolis de Atenas del periodo de Pericles (Scully, 1979). Notese como la plataforma del Erecteion acota un espacio previo tras atravesar los propileos de una escala menor que la grafiada por Choisy (1980), y la configuración de una calle estrecha para acceder al Partenon entre los muros de los recintos de los dos templos.
2. El estudio de la secuencia de acceso y las diferentes visuales hacia el Partenon desde cada posición efectuado por R. Martienssen (<1956>, 1984).
3. La secuencia en el santuario de sunio. R. Martienssen (<1956>, 1984)
4. Vista y planta de la Acrópolis de Atenas (tras atravesar los propileos) realizada por A. Choisy (1980) en su Historia de la Arquitectura y reproducida por Le corbusier en Hacia una Arquitectura.



4



No se pretende con esta postura obviar la variable temporal, pero si evitar sus complicadas implicaciones en un marco teórico- físico. De alguna manera el movimiento como concepto lleva implícita la dimensión temporal y resulta mucho más sencillo de entender y manejar. La acción de una persona que se desplaza y recorre la arquitectura necesariamente lo hace en el transcurso de un intervalo de tiempo. El tiempo es necesario para que haya movimiento pero no deja de ser una variable coyuntural no determinante. Por este motivo en el presente trabajo hablaremos del tiempo siempre vinculado al movimiento.

Volviendo al elemento procesional o ceremonial de la arquitectura, los estudios más conocidos sobre la arquitectura griega ya nos muestran una arquitectura que se descubre y se entiende desde el movimiento.

Esto puede parecer a simple vista paradójico por la sensación de equilibrio estático que desprenden los templos, basados en su ideal de perfección clásica. Pero es así porque el valor de su arquitectura no reside exclusivamente en el objeto y sus bellas proporciones, sino en la relación de este con las otras construcciones integrantes del témeno y el paisaje. Y ante todo la manera en que se van descubriendo todas estas relaciones de manera gradual a través del movimiento.

Tanto A. Choisy como Rex Martiensenn o Vincent Scully hacen hincapié, con matices, sobre la importancia de este hecho. Auguste Choisy en su *Historia de la Arquitectura* destaca la visión oblicua de la arquitectura griega y su posición pintoresca en el paisaje frente a posiciones frontales.

*“Los griegos no imaginan nunca un edificio independiente del lugar que le presta marco y de los edificios que lo rodean.*

*La idea de nivelar el emplazamiento les es absolutamente extraña, aceptan, regularizándolo apenas, el emplazamiento, tal cual lo creara la naturaleza y su única preocupación consiste en armonizar su arquitectura con el paisaje; Los templos griegos valen tanto por la elección de su emplazamiento como por el arte que ha presidido su ejecución”.* (Choisy, 1980: 222)

En la misma línea desarrollará sus tesis Vincent Scully en su *The Earth, The Temple an The Gods*<sup>4</sup> pero será R. Martienssen<sup>5</sup> el que tratará de establecer de una manera analítica las variables de esa relación a través del movimiento;

*“..hemos examinado el temeno como un completo y construido sistema que está en proceso de ser explorado por un espectador en movimiento; éste sería así un*

4. Scully, Vincent: *The earth, the temple, the gods*. New Haven, Yale University Press. 1979

5. Martienssen, Rex D.: *La idea de espacio en la arquitectura griega: Con especial referencia al templo dórico y su emplazamiento*. Buenos Aires, Nueva Visión. 1984

*participante característico de una verdadera ceremonia que tiene lugar dentro de sus límites. Los aspectos movimiento y dirección constituyen , en esta forma de análisis, términos predominantes en el sistema espacial que surge de la combinación de factores fijos y variables. La experiencia visual es una función (en el sentido matemático) de esa combinación y, en consecuencia no puede ser estimada como un valor absoluto.” (Martienssen, <1956>, 1984: 140)*

Pero se acaba rindiendo ante la evidencia de que si bien existen unas pautas en torno a la disposición de los templos en el temeno en función de la secuencia, estas son de carácter muy general y de “extrema flexibilidad”, por lo que es necesario el estudio pormenorizado de cada caso;

*“Estos factores dan lugar simultáneamente a una gama infinitamente amplia de experiencias plásticas y a una similitud básica o marco reconocible de los elementos participantes.” (Martienssen, <1956>, 1984: 140)*

En su conocido ensayo, *La Experiencia de la Arquitectura*,<sup>6</sup> Steen Eiler Rasmussen, en el capítulo dedicado al Ritmo, reflexiona lúcidamente en torno al concepto del movimiento en arquitectura. En una crítica a la tendencia en incorporar el movimiento de una manera plástica en la arquitectura como si de un escultura se tratase, a la que se quiere imprimir movimiento. Poniendo como ejemplo la torre Einstein de Erich Mendelson, censuraba la incongruencia de hacer aerodinámicas unas construcciones que no se van a mover, para terminar sentenciando que: “El diseño de los edificios -que han de permanecer inmóviles- debe basarse en el movimiento que fluirá a través de ellos” (Rasmussen, 2000: 118). Aunque pueda considerarse algo bastante obvio, esta aclaración del concepto de movimiento en arquitectura todavía parece necesaria en nuestros días. De hecho en el mismo capítulo de su ensayo y casi en la totalidad del mismo abunda una lectura superficial de los aspectos experienciales de la arquitectura.

El concepto de ritmo, aunque lo extiende más allá de la simple consideración ligada al aspecto formal de movimiento del edificio, no parece dejar de limitarse a la interacción armónica de los distintos atributos de las superficies envolventes de la arquitectura mientras esta se recorre. Sus observaciones se centran en carácter perceptivo de determinados episodios aislados más que analizar en profundidad la totalidad de una secuencia espacial y lo que es más importante, las implicaciones y repercusión en el proyecto arquitectónico. Esta es una tarea verdaderamente compleja y difícil y tiene poco sentido hacerlo de una manera genérica. Lo más lógico es tratar de analizar casos concretos pormenorizadamente para después extraer conclusiones de carácter general.

6. Rasmussen, Steen Eiler, *La Experiencia de la Arquitectura*. Madrid: Mairera y Celeste Ediciones S.A., 2000

**El término marche.**

El término marche significa literalmente “el lugar donde se pone el pie” “ la acción de poner un pie tras otro procediendo en alguna dirección” como apunta David Van Zanten en el capítulo dedicado a la composición en la Ecole de Beaux-Arts dentro del conjunto de textos recogidos por Arthur Drexler<sup>7</sup>.

Figurativamente se puede interpretar como “una manera de proceder de acuerdo con un cierto orden” y era comúnmente empleado para referirse tanto a la secuencia de imágenes en un poema o la acción en una novela como a la progresión de una pieza de música o a los movimientos en el ajedrez.

Además de tener un significado similar aunque más elaborado para la disciplina pictórica, lo interesante es dilucidar el verdadero significado atribuido dentro de la disciplina arquitectónica y en qué manera era empleado por la Ecole para analizar si tiene vigencia en nuestros días, si hay otros términos que lo engloban o si aporta un significado diferencial específico.

Para ello David Van Zanten recurre al análisis de las deliberaciones de la Sección de Arquitectura de la Ecole de Beaux-Arts cuando juzgaba los proyectos del Gran Prix. Tras este análisis el término parece designar la experiencia del edificio imaginado como si se recorriese caminando a través de su eje principal. Por tanto marche no hace referencia a la ordenación abstracto de la planta, para lo cual el término empleado era parti (tomar partido, posicionarse). Parti hace referencia a la disposición conceptual de las partes dispuestas por el arquitecto en el origen del proyecto.

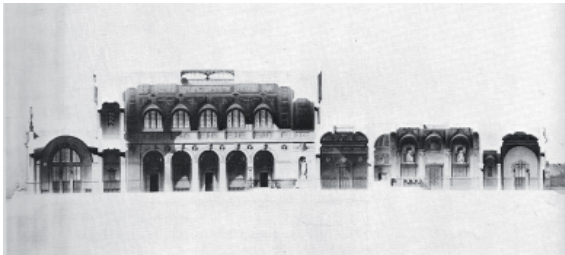
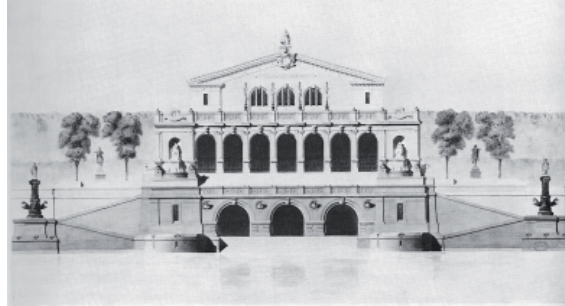
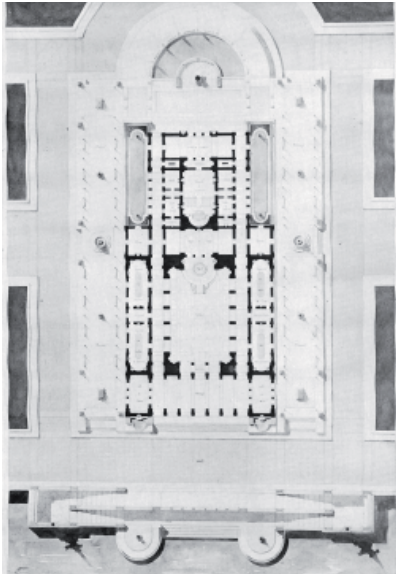
Una apreciación importante es que, según la manera en que lo usaba la Sección de Arquitectura, el término parti parece pertenecer al arquitecto mientras que la marche pertenece al proyecto. De esta manera la Sección de Arquitectura podía por un lado destacar la originalidad del parti de un concursante y por otro la grandeza o simplicidad de la marche del proyecto.

La marche nos permite apreciar el impacto de las enfilades o alineaciones y el cambio de carácter de una habitación a otra. En otras palabras, es lo que podríamos llamar la vivencia del espacio interior.

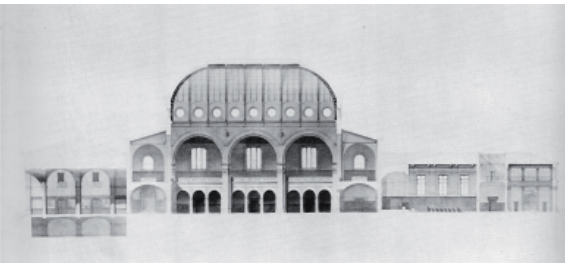
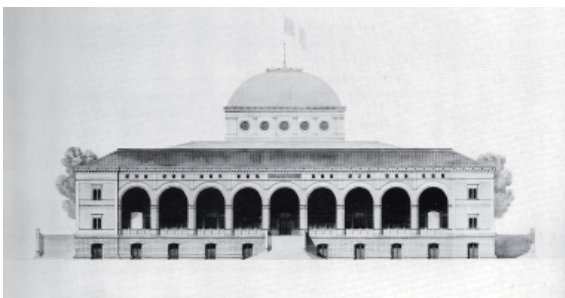
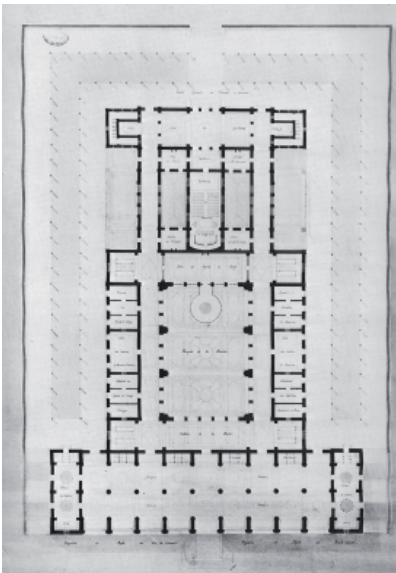
Pero a la hora de juzgar la vigencia del término o concepto al que representa para ver si tiene sentido aplicado al proyecto moderno nos seguimos encontrando en un terreno bastante ambiguo e impreciso.

La conclusión más interesante respecto al término surge cuando lo vemos aplicado a proyectos concretos presentados a concurso y sus respectivas valoraciones. En una de estas valoraciones se habla críticamente como un estudiante había sacrificado la marche por la “integridad abstracta del sistema estructural”. Lo que nos da una pista importante sobre un aspecto de vital importancia para nuestra investigación; la posible incompatibilidad o

7. Drexler, Arthur, *the Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Secker and Warburg, Londres, 1977. Conjunto de ensayos basados en la exposición que con el mismo título se realizó en el MOMA de Nueva York en 1975.



5



6

5. Eduard-Auguste Villain, concurso para sede de la bolsa, 1849. Planta, alzado frontal y sección longitudinal. Este proyecto obtuvo el décimo puesto (medalla) pese a disponer de una mejor *marche* en la medida que existe una mayor continuidad en el tratamiento de los espacios que componen la secuencia de acceso escalera-logia-sala principal. (Drexler, 1977)

6. Gabriel Davioud, concurso para sede de la bolsa, 1849. Planta, alzado frontal y sección longitudinal. El proyecto ganador de la primera medalla plantea una disposición de los espacios que integran la secuencia de acceso de una manera más autónoma y diferenciada. Disminuye la continuidad de la *marche* pero gana en claridad volumétrica, algo muy apreciado por el jurado y que se evidencia en el alzado frontal. (Drexler, 1977)

dicotomía entre la integridad formal y la marche. ¿Son conceptos opuestos? ¿son complementarios? ¿el refuerzo de uno es a costa de la disminución del otro?

Realmente no creo que sea necesario contestar todas estas preguntas porque cualquier respuesta puede valer según el caso.

Aunque el término marche puede hacer referencia a lo que técnicamente en nuestros días llamamos circulación, la sustitución de un término por otro deja fuera muchos matices. La marche parece abarcar o incorporar una reflexión más profunda de cómo la experiencia de circular afecta a la composición y viceversa que nuestro específico término circulación.

Lo que parece evidente es que la concepción secuencial del espacio siempre ha existido. Con un tratamiento más o menos consciente o con mayor o menor repercusión en el planteamiento general de la arquitectura. Y más en concreto el tratamiento de la secuencia de aproximación y acceso. ¿Qué ocurre con lo que comúnmente llamamos modernidad? De una manera algo simplista podemos adelantar que este aspecto de la arquitectura no estuvo al principio entre sus principales preocupaciones. Es a partir de la crisis de la modernidad, a mediados de siglo, cuando una nueva sensibilidad hacia el entorno y la historia de la arquitectura en un sentido más amplio y abstracto propician actitudes más receptivas a estos temas.

Es aquí donde la figura de Wright cobra un papel verdaderamente singular e importante ya que en su arquitectura, la concepción del espacio de una manera secuencial es una característica constante desde el inicio hasta el final de su carrera.

### **La ciudad como modelo de análisis.**

El campo tradicional del estudio del espacio exterior y su relación con la arquitectura es la disciplina urbanística. Del estudio de estas relaciones y del espacio o vacío configurado por las masas edificadas podemos extraer toda una serie de conceptos y reflexiones acerca de la percepción del espacio.

Los estudios existentes sobre la secuencia urbana son la base para poder desarrollar una terminología con la que poder afrontar el estudio de la secuencia de aproximación y acceso de un proyecto arquitectónico.

La ciudad con su multiplicidad de episodios espaciales propicia la aparición de innumerables secuencias cuyo análisis es verdaderamente complejo pero puede ayudar a esclarecer cuales son los factores que hacen que un determinado recorrido constituya una secuencia.

Antoine S. Bailly<sup>8</sup> en su obra *La percepción del espacio urbano*, establece, para un estudio sistemático de la percepción urbana los siguientes criterios perceptivos;

- Puntos de referencia; los elementos especiales que facilitan la orientación y sitúan la

8. Bailly, Antonie, S., *La percepción del espacio urbano*, Madrid, I.E.A.L., 1979.

progresión.

- Esquemas lógicos; permiten que el hombre descubra en la simetría urbana el funcionamiento lógico que de ella se espera. La noción de familiaridad y la relación personal objeto-sujeto fundamentan dichos esquemas.
- Factor de escala; fundamental en la relación con la disposición y estructuración del paisaje. Bally afirma que éste disminuye cuando aumenta la velocidad, pudiéndose aplicar a la drástica diferencia que existe entre la experiencia de un recorrido peatonal y en automóvil.

En el completo compendio; *Arquitectura Urbana, Elementos de teoría y diseño*,<sup>9</sup> elaborado por Carlos Martínez Caro y Juan Luis de las Rivas, se desarrolla este tema en el capítulo *El espacio y el tiempo en la secuencia urbana. Memorización y movimiento*.

En él, se afirma que de acuerdo con un recorrido se suceden una serie de imágenes parciales y superpuestas que proporcionan una gran cantidad de información, retenida por la memoria y evocada posteriormente.

Según los autores la viveza de una secuencia genera un conocimiento de lo percibido que provoca una sensación de familiaridad prolongada en el tiempo que facilita la unidad del recuerdo. La dimensión temporal es por tanto, complementaria a la espacial, las sucesivas impresiones constituyen la imagen global del espacio por un proceso acumulativo en la memoria.

La memoria juega un papel esencial en el registro del proceso perceptivo. La perspectiva aislada no es tan importante como el efecto acumulativo de una secuencia. Una ausencia de equilibrio formal puede pasar desapercibida frente a una experiencia espacial intensa a través del movimiento, como puede ser la de pasar de un lugar angosto a otro más amplio e iluminado.

De todos modos es necesario distanciarse del análisis de la secuencia en un ámbito urbano para poder extraer las variables que pueden ser de utilidad en un campo exclusivamente arquitectónico. Las complejas y ricas secuencias espaciales que se dan en la ciudad histórica, se han generado por causas y procedimientos muy distintos a las posibilidades y limitaciones con las que cuenta el urbanismo moderno y excede con creces el campo de acción de un arquitecto que se enfrenta a con un proyecto concreto.

La mayoría de los espacios de la ciudad tradicional han sido generados de una manera aditiva por acumulación de piezas simples, tras siglos y siglos de continuas transformaciones.

El resultado raras veces es consecuencia de un diseño previo ejecutado con precisión. También sería falso afirmar que la ciudad tradicional es un producto de la más completa aleatoriedad puesto que muchas de las intervenciones de mayor o menor escala tuvieron un objetivo claramente planificado. Pero el resultado general del conjunto a efectos de la

9. Martínez Caro, Carlos/ De Las Rivas, Juan Luis: *Arquitectura Urbana: Elementos de teoría y diseño*. Madrid, Bellisco Editorial. 1988.

experiencia secuencial, es la suma de cierta planificación con un crecimiento acumulativo incontrolado de carácter orgánico.

Por este motivo la mayoría de recursos espaciales que se dan en la ciudad son de difícil aplicación al proyecto arquitectónico por una cuestión de escala. Resulta difícil que en un proyecto arquitectónico, a no ser que se trate de una gran intervención, se produzcan una multiplicidad de experiencias y estímulos comparables a los que se dan en una secuencia urbana.

Aún así la disciplina urbanística nos proporciona una serie de recursos que, debidamente simplificados podremos aplicar a la disciplina del proyecto arquitectónico.

Retomando la definición de secuencia; “continuidad, sucesión ordenada..”, vemos que aquello que da, a una serie de episodios o experiencias espaciales, la categoría de secuencia es la relación de continuidad entre ellos.

La continuidad necesaria para constituir una secuencia urbana se logrará mediante diferentes recursos o estrategias que podemos tratar de sintetizar sin olvidar que su principal característica es la simultaneidad.

**Percepción y memoria** Como hemos adelantado la memoria juega un papel fundamental en el hecho perceptivo de la secuencia, pero ¿Cómo se activa este mecanismo? ¿Cuáles son las variables que intervienen?

Sin adentrarnos en profundos análisis psicológicos, lo cierto es que el individuo es capaz de asimilar una serie limitada de estímulos en función de diversos factores subjetivos y objetivos que le hacen ser selectivos en los datos que almacenará en su memoria y que le sirven para configurar la secuencia en su mente.

Según Norberg-Schulz<sup>10</sup> las leyes absolutas de la psicología de la forma de la Gestalt han sido reemplazadas por los esquemas más flexibles de Piaget.

Lo cierto es que las leyes de la Gestalt son vigentes y aplicables pero tienen una utilidad limitada en un verdadero análisis. La realidad de la arquitectura es mucho más compleja y la simultaneidad de estímulos hace que sean poco determinantes. Dicho de otra manera, los arquitectos raramente están pensando en el efecto figura-fondo, en las relaciones de proximidad, repetición, continuidad y cierre. Aún así en un análisis se puede tratar de aislar cuando alguna de estas propiedades es voluntariamente utilizada.

Siguiendo con Norberg-Schulz; La topología no trata de distancias, ángulos y áreas permanentes, sino que está basada en relaciones tales como proximidad, separación sucesión, clausura(interior-exterior) y continuidad.

Los hallazgos de Piaget están de acuerdo con la psicología de la Gestalt, aunque les da a

10. Norberg-Schulz, Christian: Existencia espacio y arquitectura. Barcelona, Blume. 2000.

los principios organizadores otra explicación. Jean Piaget integra las estructuras psicológicas en un estructuralismo más amplio afirmando que la verdadera naturaleza del espacio no reside en el carácter más o menos extenso de las sensaciones como tales, sino en la inteligencia que conecta entre sí esas sensaciones..

Si interpretamos los resultados básicos de la psicología de la percepción podemos decir que los esquemas elementales de organización consisten en el establecimiento de “centros o lugares” (proximidad), “direcciones o caminos” (continuidad) y “áreas o regiones” (cerramientos o cercados).

Es necesario mantener una posición un tanto reservada respecto al análisis topológico puro y duro. De alguna manera se pretende “rescatar” algunos conceptos empleados por esta rama de la filosofía/Psicología en su concepción más simple para poder estructurar el análisis más objetivo y riguroso posible. Si bien este debe partir de aspectos disciplinares concretos inherentes a la arquitectura y más aún como se ha explicado en el apartado “objetivos”, referentes al proyecto arquitectónico y su entorno inmediato. Por lo tanto muchos de los conceptos teóricos y la mayoría de términos empleados no tienen una traslación concreta en el campo de la arquitectura, por decirlo de alguna manera, no existe una relación unívoca entre un determinado concepto y el ejemplo arquitectónico que usemos para tratar de ilustrarlo. En la mayoría de casos los conceptos tratan de reducir a la esencia ejemplos concretos por una lógica necesidad de abstracción. En esa reducción, que es la base del significado del propio término, se quedan fuera una cantidad de matices que lo hacen inútil para su aplicación a ejemplos concretos.

Es decir el mismo término puede aplicarse con igual sentido/significado a arquitecturas muy diferentes. O arquitecturas bien distintas pueden servir para ilustrar el mismo concepto.

No se trata de realizar aquí una crítica feroz a la Topología como ciencia sino más bien cuestionar la utilidad de su aplicación en el caso de la experiencia arquitectónica.

La complejidad de la disciplina arquitectónica desde un punto de vista experiencial es tan grande que muchos de los conceptos manejados por la topología pueden servir para ilustrar, analizar y dar claridad sobre un aspecto parcial de una obra o un episodio perceptivo que en ella se produce. Pero me temo que con mucha dificultad hallaremos el término o concepto adecuado que permita explicar la totalidad de una obra de arquitectura y su relación con el lugar. Cuanto mayor es la complejidad y el aumento de variables a considerar más se resisten las experiencias y por consiguiente los proyectos a encajar en una determinada categoría espacial.

Hemos establecido que la memoria juega un papel primordial en la apreciación de la unidad necesaria en la secuencia pero ¿de que depende que se fije esta unidad? ¿El movimiento? El movimiento es necesario para la experiencia de la secuencia pero no es aquello que le otorga unidad. Los elementos deberán guardar una relación o conexión



independiente a este, establecida previamente en la composición de la secuencia y que se aprecia o se activa plenamente con el movimiento.

Esa conexión puede ser de diversa índole; geométrica, visual, simbólica, material,..etc. y puede estar fuertemente marcada o ser verdaderamente sutil.

### **Confinamiento**

Está comprobado que el hombre necesita referencias espaciales próximas para apreciar las cualidades de un lugar. La propia experiencia espacial se basa en la existencia de referentes visuales sobre los que la mente puede establecer relaciones. El vacío supone la anulación de la experiencia arquitectónica.

Este es un aspecto fundamental de la propia disciplina arquitectónica en general pero que afecta a la concepción del espacio secuencial en particular.

Rudolf Arnheim ahonda en este tema y lo expresa de una manera clara en *La Forma Visual de la Arquitectura*<sup>11</sup>. Una de las características importantes del planteamiento general de este texto está en la defensa de un tipo de análisis de la forma basado en sus aspectos visuales y perceptivos frente a planteamientos funcionalistas o excesivamente teóricos<sup>12</sup>.

Mediante lo que llama *“los campos intermedios”, “vacío y abandono” y “la dinámica del espacio circundante”* entra de lleno en el análisis del espacio exterior y su relación- repercusión en la forma arquitectónica.

Arnheim insiste en el concepto de espacio como una relación entre objetos frente a la concepción de espacio como vacío. Cuando habla de los campos intermedios establece que las relaciones visuales entre objetos son de este tipo. El espacio entre las cosas no parece simplemente vacío, y pone el ejemplo de dos edificios que estando el uno al lado del otro, separados una distancia, se pueden analizar las características de cada uno de forma independiente lo que conduce al caos visual de la actualidad.

Por el contrario, la experiencia más completa y dinámica es considerar a los edificios como integrantes de una misma imagen y sus características espaciales adquieren valor por contraste. Por tanto el espacio vacío es una parte inseparable de la imagen.

Lo cual nos lleva a reconsiderar el valor de la relación del edificio con su entorno y el espacio circundante como un hecho fundamental, por lo que;

*“lejos de estar vacío, este espacio intersticial está invadido por gradientes”. La dimensión de este espacio es fundamental en el resultado de la imagen de los edificios” (Arnheim, 1978: 19)*

11. Arnheim, Rudolf, *La Forma Visual de la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1978, 2001. El título original; *The Dynamics of Architectural form*, que podríamos traducir por *“La Dinámica de la Forma Arquitectónica”* quizás sea más ilustrativo de su contenido.

12. Este tipo de análisis de carácter perceptivo y experiencial será también el enfoque que guíe la presente investigación junto con algunos aspectos de carácter disciplinar, evitando por todos los medios el caer en complejas y espesas disertaciones de tipo teórico-abstracto.

Reflexión verdaderamente importante para el análisis del presente estudio. No solo la dimensión de este espacio “vacío” sino todas sus características espaciales en relación a lo construido tendrán una gran relevancia. De hecho este espacio es un espacio verdaderamente construido pero de naturaleza exterior.

Arnheim habla de “compresión y descompresión perceptiva” a medida que la distancia (entre los dos objetos) el espacio parece más holgado y ligero y más denso cuando ésta disminuye.

Según Arnheim este fenómeno no ha sido investigado en profundidad y sus connotaciones son complejas<sup>13</sup>. A esto habría que añadir el carácter dinámico de la experiencia arquitectónica del observador en movimiento que hace que las conclusiones lógicas sobre el espacio entre edificios antes expuestas desde un punto de vista estático, puedan ser mucho más ricas y complejas.

*“El espacio intermedio establece una relación particular de proximidad y lejanía que afecta al complejo arquitectónico en su conjunto. Cuando no consideramos la lejanía y la proximidad simplemente como distancias métricas, sino de forma dinámica, descubrimos que dependen de fuerzas de atracción y repulsión. Los objetos que aparecen demasiado juntos despliegan mutua repulsión, desean ser separados. A una distancia mayor el intervalo puede parecer correcto o los objetos pueden atraerse entre sí.” (Arnheim, 1978: 20)*

Podríamos hablar de una “escala adecuada del espacio intermedio”, si este sigue aumentando, los objetos ni se atraerán ni se repelerán y su tensión espacial irá decreciendo hasta desaparecer. Aparece así el concepto de vacío o abandono:

*“Cuando la distancia entre edificios aumenta, la densidad del intervalo disminuye y acaba por desaparecer totalmente. Ya no experimentamos ninguna relación entre los edificios. Se puede decir que en estas condiciones el espacio entre ellos está vacío.” (Arnheim, 1978: 21)*

Se establece una interesante analogía con el silencio en la música. Dependiendo de la duración del intervalo de silencio/vacío entre notas o sonidos emitidos este adquiere un carácter activo en la composición, es parte integrante de la melodía o puede ser percibido como una interrupción si esta aumenta.

De la misma manera que la influencia de una nota musical se prolonga mentalmente en el silencio que la sucede o precede, la influencia de un objeto arquitectónico se prolonga en su área de influencia. Esta podríamos definirla como el espacio circundante necesario

13. La cultura oriental está tradicionalmente más familiarizada con estos conceptos. En Japón existe el término Ma (espacio entre las cosas) que engloba y define de manera simple lo que para los occidentales supone un esfuerzo de abstracción constante.

para la percepción de este objeto arquitectónico. Por tanto se trata de un espacio ocupado por una tensión (tensión espacial) no se encuentra vacío.

Más tarde Arnheim afirma que las cualidades de este espacio son complejas, que no se pueden reducir a un asunto exclusivamente dimensional. Hay implicaciones formales más complejas que influyen en gran medida.

*“El grado hasta el cual es “llenado” un intervalo no depende simplemente de su extensión objetiva, visualmente también, cuando los objetos que delimitan el intervalo (espacio) se necesitan para completarse entre sí (son complementarios), el intervalo está más lleno, activa y densamente que si las dos formas fueran independientes y autónomas. El efecto de vacío surge cuando las formas que lo rodean, es decir, los contornos no imponen una organización estructural sobre la superficie en cuestión.” (Arnheim, 1978: 21-22)*

Es lo que ocurre con espacios excesivamente homogéneos que no producen estímulos ni referencias en el observador. Da igual estar en un sitio u otro, el observador nota la falta de coordenadas espaciales que ayudan a situarle y en consecuencia se experimenta una sensación de abandono.

De alguna manera existe toda una doctrina crítica con la modernidad en este sentido, que permite trazar una línea que va desde las teorías de Camilo Sitte hasta los planteamientos de Colin Rowe<sup>14</sup>.

Colin Rowe y Fred Koetter en su famoso ensayo *Crisis del objeto: dificultades de textura* incluido en su *Ciudad Collage*<sup>15</sup> realiza un análisis crítico con los postulados del urbanismo moderno y utiliza la figura de Le Corbusier como cabeza de turco para confrontarlos con los valores de la ciudad tradicional.

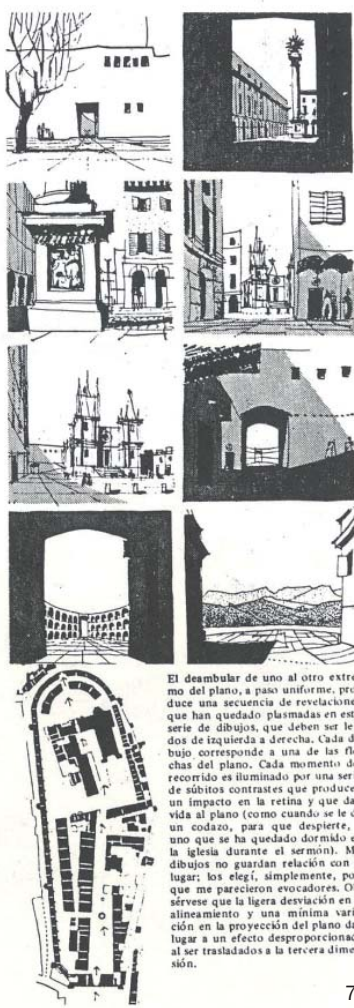
En esta confrontación la figura de Le Corbusier sale mal parada acusado prácticamente de ser el responsable de todos los males que el urbanismo moderno ha infligido a la ciudad tradicional y de ser incapaz de incorporar ninguna de sus virtudes.

La línea central de su argumento es la escasa atención que a su juicio presta la arquitectura moderna al espacio vacío o libre de edificación frente a la plaza o calle de la ciudad tradicional. Una arquitectura heredera de las vanguardias con vocación redentora pretendía salvar a la insalubre y obsoleta ciudad tradicional poniendo el acento en el objeto arquitectónico exento, con todas sus posibilidades de ventilación e iluminación a la vez que con todo su potencial formal.

Mientras, el suelo se liberaba para que la naturaleza, “el verdor” según Le Corbusier,

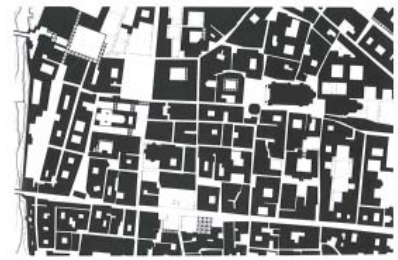
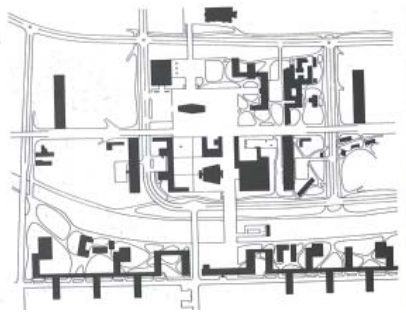
14. En la obra *Camillo Site y el nacimiento del urbanismo moderno* de G.R. Collins y C.C. Collins describen la trayectoria que han seguido las ideas de Sitte a lo largo del SXX y la influencia que ha tenido en autores como Christopher Hussey *The Picturesque: Studies in a Point of View* o Nikolaus Pevsner; *Visual Planning and the picturesque* o en movimientos como el *Townscape* en las páginas de *Architectural Review* con la figura de Gordon Cullen.

15. Rowe, Colin/ Koetter, Fred: *Ciudad Collage*, Barcelona, GG Reprints. Gustavo Gili, 1998.

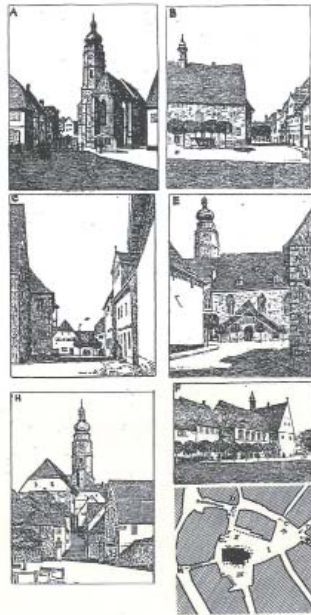


El deambular de uno al otro extremo del plano, a paso uniforme, produce una secuencia de revelaciones que han quedado plasmadas en esta serie de dibujos, que deben ser leídos de izquierda a derecha. Cada dibujo corresponde a una de las flechas del plano. Cada momento del recorrido es iluminado por una serie de súbitos contrastes que producen un impacto en la retina y que dan vida al plano (como cuando se le da un codazo, para que despierte, a uno que se ha quedado dormido en la iglesia durante el sermón). Mis dibujos no guardan relación con el lugar; los elegí, simplemente, porque me parecieron evocadores. Obsérvese que la ligera desviación en el alineamiento y una mínima variación en la proyección del plano dan lugar a un efecto desproporcionado al ser trasladados a la tercera dimensión.

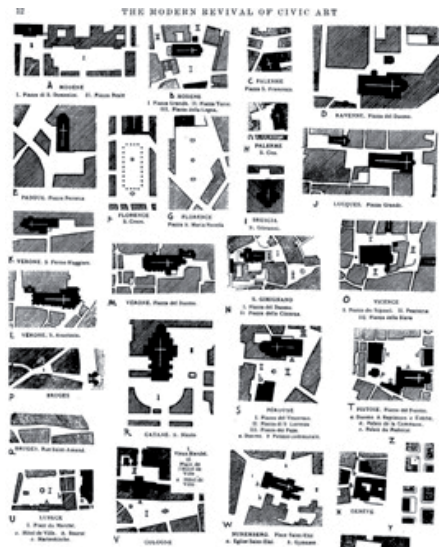
7



8



9



10



11

7. Ejemplo del estudio de una secuencia urbana en *Townscape* (Cullen, 1977).  
 8. Comparción del espacio exterior entre la ciudad moderna (Saint-Dié, Le Corbusier) y la ciudad tradicional mediante los reveladores esquemas de figura-fondo realizados por Colin Rowe en su *Ciudad Collage* (Rowe, 1998).  
 9. Estudio de la Villa de Buttstedt efectuado por Camillo Sitte. (Martinez Caro/De las Rivas, 1998).  
 10. Estudio de distintas plazas. La importancia de la posición (generalmente descentrada) de la iglesia. Camillo Sitte, *Construcción de ciudades según principios artísticos* (Sitte, 1889).  
 11. Nikolaus Pevsner; *Visual Planning and the picturesque*, portada del libro.

inundase el espacio circundante generando un continuo informe y sin escala.

Por contra en la heterogénea ciudad tradicional en sus múltiples manifestaciones los edificios se disponen conformando calles y plazas sacrificando, salvo algunas excepciones, sus posibilidades formales como objeto para constituirse en piezas integrantes de una trama u orden superior ("textura") dando como resultado espacios más articulados intencionalmente.

Especialmente elocuente es la comparación de la Unite de Marsella de Le Corbusier con la galería de los Uffizi en Florencia. De alguna manera lo que nos plantea Colin Rowe es el estudio y puesta en valor del espacio libre como resultado de la geometría en planta de los edificios, para lo cual recurre a esclarecedores diagramas de figura-fondo que ilustran su discurso.

De alguna manera los esquemas y el mensaje que encierran no son muy distintos de los que ya reflejara Camillo Sitte en su seminal "Construcción de ciudades según principios artísticos" de 1889. En ellas se hace hincapié en la posición no exenta de las iglesias en las principales plazas de la ciudad tradicional, destacando la manera en que se adosan al resto de la trama edificada compartiendo medianera y como sacrifican su integridad formal por constituirse en parte del conjunto sin renunciar a su condición de hito o referente urbano.

Este es solo un ejemplo de un completo análisis donde se pone en valor la irregularidad del espacio como virtud ya que se demuestra que tal irregularidad está supeditada a un conjunto de leyes que lo mantienen en equilibrio y lo alejan del caos. La irregularidad vista así no es más que un orden de naturaleza superior, orgánico en su proceso de creación y crecimiento en contraste con la "pobreza y aridez del urbanismo moderno" preocupado en resolver los "problemas" basándose en la geometría regular.

Evidentemente el tema es algo más amplio y complejo de la pretensión del presente apartado, que no es otra que identificar las variables con las que cuenta un arquitecto para configurar la secuencia de aproximación y acceso a una obra según principios perceptivos.

Pero podemos sintetizar el aspecto más importante del mensaje de Sitte en el concepto de confinamiento. Confinamiento en el sentido de cierre, de espacio limitado visualmente capaz de guiar al individuo. Vuelven a aparecer conceptos de la psicología de la Gestalt proximidad, cierre, semejanza...en los que se basa el concepto de "lugar".

El confinamiento estaría ligado al concepto de escala en tanto en cuanto nos referimos a la dimensión y proporción del espacio exterior necesario para que este se mantenga activo, pero supone un paso más allá, puesto que hace referencia a la manera en que ese espacio exterior cobra forma.

En este sentido habría que destacar que el plano del suelo donde se fija el camino que se ha de pisar para experimentar la secuencia, no es más importante que los planos vertica-

les o que el plano del cielo, que confinan el espacio guiando la mirada estableciendo una direccionalidad.

No obstante vuelvo a remarcar que la multiplicidad de espacios que brinda la ciudad por una cuestión de escala, son difícilmente trasladables a un proyecto arquitectónico de escala intermedia. En gran medida, las secuencias espaciales en la ciudad tradicional no han sido planificadas, de ahí su encanto, pero entonces, ¿Qué conclusiones se puede extraer de la ciudad cuando nos enfrentamos a un proyecto donde además su entorno puede no estar apenas consolidado o ser básicamente natural?

En estos casos donde el espacio exterior no está marcado activamente es donde se debe tratar de constituir su propio entorno, un espacio activo que interactúe con el edificio.

Retomando a R. Arnheim, expresa de manera muy elocuente refiriéndose al espacio previo a Notre Dame de París:

*“El espacio es lo suficientemente importante para que la estructura ejerza su impacto, y lo suficientemente limitado para evitar que se diluya en su intensidad.”*  
(Arnheim, 1978: 26)

Aunque podríamos añadir que no se trata solo de una cuestión de escala sino de forma. La forma de ese espacio exterior, aunque dependa de su tamaño para ser leído como tal, jugara un papel fundamental como espacio activo de la arquitectura.

Podemos hablar de cierta territorialidad de los edificios, un área o campo de fuerzas alrededor donde todo aquello que sucede acaba teniendo una repercusión en su lectura.

A veces este área se delimita y se marca como una clara frontera a partir de la cual, empiezan a operar una serie de leyes. Surge así la idea ancestral de recinto, concepto fundamental relacionado con la escala del espacio exterior en relación a los edificios.

De la idea de recinto podemos trazar un recorrido que va del temenos griego a la plaza o a la calle de la ciudad tradicional.

La circulación en la ciudad es libre y multidireccional. Aunque existan vías principales y direcciones preferentes que conducen a determinados lugares e hitos arquitectónicos, no hay, salvo excepciones, una manera “correcta” o única de recorrerla.

Pero un proyecto arquitectónico por lo general, necesita resolver un acceso principal y la secuencia de aproximación que conduce hasta él.<sup>16</sup>. Si el proyecto se inserta en un ámbito urbano consolidado, la ciudad puede haber realizado la mayor parte del trabajo de aproxi-

## **El espacio narrativo**

16. Evidentemente hay excepciones ligadas a tipologías de pública concurrencia, como los estadios deportivos exteriores que resuelven múltiples accesos simultáneos sin una especial jerarquía.

mación y la tarea se reduce a configurar bien el acceso. En muchos casos la estrategia consistirá en la prolongación de la secuencia urbana existente en el interior del ámbito del edificio. Como ejemplo puede servir el proyecto del Ayuntamiento de Estocolmo de Ragnar Östberg 1913-23 y su magistral secuencia de patios abiertos, logias y patios cubiertos.

Pero si no es así el espacio hacia el acceso a partir de una cierta distancia, debe ser trabajado o tenido en cuenta de alguna manera porque forma parte de la secuencia de aproximación. Esa distancia puede variar y dependerá de muchos factores; la escala del edificio, la función, la topografía,.. pero el lugar donde se tiene el primer contacto visual puede ser un inicio o constituir un límite.

En este caso uno de los principales factores de la secuencia es la direccionalidad, es decir, la capacidad para orientar al individuo hacia su destino. Como en toda composición, hay una gran diferencia entre marcar y sugerir el trayecto.

Como ya se ha apuntado, al aumentar la velocidad disminuye la capacidad de percepción del entorno. El ritmo y la cadencia serán fundamentales para mantener la atención sin producir cansancio. Será necesario respetar la claridad, como afirmaba P. Johnson en *El dónde y adónde, El elemento procesional en la arquitectura* (Perspecta, 9/10, 1965, pp 167-178), el origen y el destino de la procesión. Debería presentarse como una explicación sencilla para el observador en movimiento, la sucesión aparente de elementos; llegadas, caminos, escaleras, rampas, rellanos, pórticos, debe prepararse sin anticipar el siguiente acontecimiento, dando forma al movimiento.

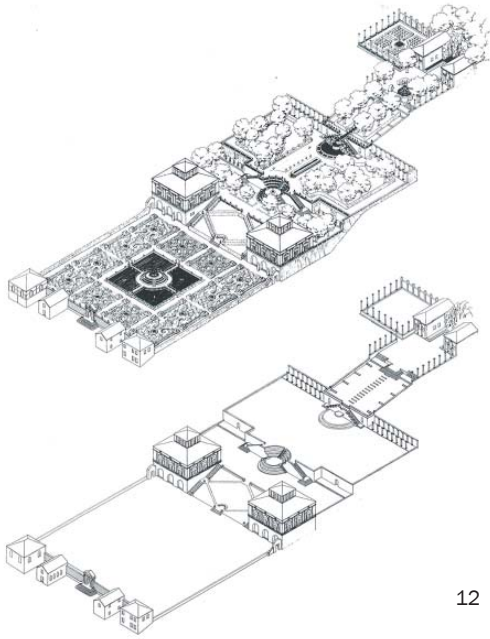
Estas son cualidades de un espacio que podemos llamar narrativo como equivalente al secuencial. El ritmo y la escala como hemos visto, son fundamentales en este tipo de espacio.

El ritmo clarifica una dirección, controla el avance, establece un criterio u orden en la visión. A través de de la escala y de la yuxtaposición de escalas ajustadas, a cada visión o elemento se identifica con lo lejano, el límite o el horizonte, o se descubre lo próximo, lo inmediato, se revela el detalle. La noción de lugar aumenta en una secuencia proporcionada, a escala adecuada y rítmica, que no significa monótona o única.

Es un reto para el arquitecto saber atrapar al visitante y captar su atención utilizando los recursos disponibles, pero lo verdaderamente valioso es saber dosificar esos esfuerzos y utilizarlos en su justa medida. Alexander Pope<sup>17</sup> (1688-1744) manifestaba lo siguiente referido al jardín paisajista:

*“...jamás se ha de olvidar la naturaleza. Pero tratemos a esta diosa como un hada púdica; no la cubramos mucho ni la dejemos totalmente desnuda; que todas sus bellezas no se descubran por doquier, porque medio ingenio está en cubrir decen-*

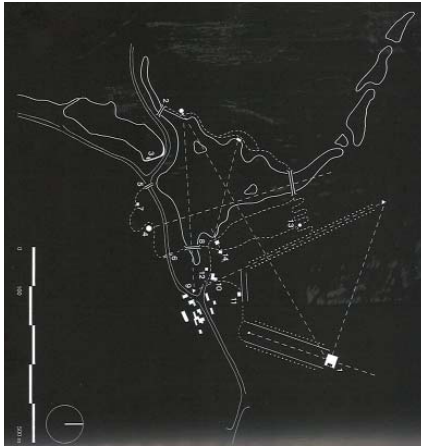
17. Fragmento de una carta de Pope dirigida a su mecenas el conde de Burlington recogida por Fariello, Francesco. La Arquitectura de los Jardines, Barcelona, Reverté, S.A., 2000.



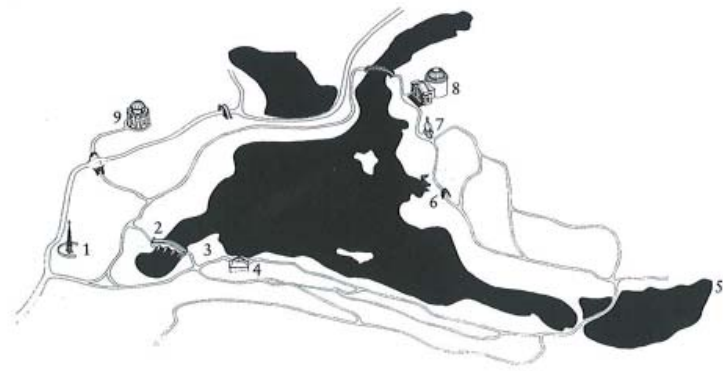
12



13



14



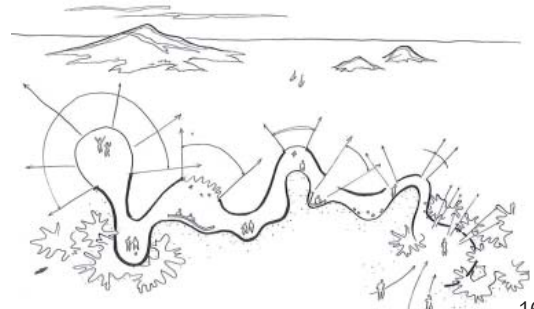
15

Ejemplos de espacios narrativos en la tradición paisajista.

12. La villa Lante en Bagania. El tránsito desde la naturaleza "salvaje" hacia la más estricta racionalidad. La villa se supedita a la composición del jardín disociándose en dos construcciones. (Moore et al., 1993)

13,14 y 15. Stourhead 1770-1783. El jardín paisajista como arquetipo de espacio narrativo. Un lugar compuesto a base escenas pintorescas cuidadosamente dispuestas y en continua transformación. (Moore et al., 1993)

16. Esquema de un espacio secuencial o narrativo donde los diferentes episodios en función de las visuales modelan y dan forma al espacio. El resultado formal es secundario, este se supedita a la experiencia que proporciona. (Simonds, 1961)



16



*temente. Se llevará la palma quien con placer confunda, sorprenda, varíe y oculte los límites.” (Fariello, 2000: 41)*

En esta afirmación se está hablando de la importancia de la dosificación de los recursos empleados. El equivalente a la información suministrada por el narrador, para enganchar al lector sin revelar el desenlace. Estos conceptos adquieren un cariz verdaderamente sutil y difícil de manejar en la disciplina arquitectónica ya que en el jardín paisajista se dispone de grandes distancias sobre las que intervenir y jugar con el factor tiempo aparte de que su única finalidad es el deleite. Por el contrario un proyecto arquitectónico debe actuar, por lo general, en un campo más reducido y satisfacer además otras servidumbres funcionales.

Aún así la cita de Pope ilustra la actitud necesaria para la configuración de una secuencia de aproximación y en cierta medida entronca con la concepción espacial de arquitectos como F.L.I. Wright.

### **Mise en scene**

Todas estas cualidades quedan integradas en el término *mise en scene* empleado por Violet le duc en sus *Entretiens*. Con este término tan teatral que podemos traducir como puesta en escena o composición de la escena, Viloet Le Duc designaba la capacidad que las culturas arcaicas, egípcia, griega, romana y asiática, tenían de preparar cuidadosamente la aproximación a los templos para crear una sensación de anticipación y clímax a través de habilidosos recursos de transición.

Esta anticipación o expectación es propia del arte narrativo. Violet le Duc encuentra el término apropiado para designar la cualidad narrativa de la arquitectura del arte que une narración y espacio; el teatro, y más concretamente, la escenografía.

Lo narrativo es una cualidad presente a lo largo de la historia de la arquitectura, aunque se asocie habitualmente con el concepto de lo pintoresco, especialmente en la arquitectura de los jardines del periodo romántico de finales del XVIII y el XIX. La cualidad narrativa de la arquitectura implica una concepción lineal del espacio que la relaciona con la tradición. Concepción lineal que conlleva una direccionalidad y cierta rigidez, ya que debe haber un principio y un final.

El espacio así concebido, se supedita al movimiento y su forma puede llegar a ser secundaria respecto al orden de las escenas en el tiempo (secuencia). La dificultad inherente a este “método” compositivo es que cada uno de sus componentes influye sobre los demás. Por este motivo es un rasgo habitual del tratamiento de espacios exteriores donde bajo una apariencia de libertad compositiva, subyace un laborioso proceso en el que cada

cambio introducido en una escena ha de ser sopesado en relación con las demás.

Las vanguardias arquitectónicas rompen con esa tradición, con esa rigidez direccional, y es en ese momento cuando cobran sentido las tesis de Giedion. El espacio cobra un cariz abstracto e isótropo, el objeto se reafirma en sí mismo y en sus cualidades formales y la estricta direccionalidad desaparece.

La analogía con otras disciplinas puede ser útil. Sobre todo el lenguaje narrativo, literatura, teatro o cine. La exposición lineal de un relato en el tiempo sigue siendo la forma más habitual y recurrente, pero un autor tiene libertad para manejar el tiempo de la acción pasando indistintamente del presente al pasado o al futuro según convenga a la historia. En arquitectura esta linealidad podríamos asociarla a la direccionalidad y a los márgenes de libertad de movimiento con los que el arquitecto puede jugar.

Otro aspecto importante en este sentido, será la intensidad de la experiencia. No todo el mundo es capaz de apreciar todos los matices que contiene un relato, sobre todo si estos son muy sutiles. Lo importante es que la mayoría de la gente asimila el argumento principal, a costa, quizás, de que la experiencia sea menos intensa de lo que cabría. Algo así ocurre con la arquitectura, sobre todo por el hecho de que la actitud del usuario no tiene por qué ser tan contemplativa y apreciativa de las experiencias que la arquitectura le brinda.

No debemos olvidar que aunque los arquitectos cometamos el error de proyectar pensando en arquitectos, la mayoría de usuarios mantendrá una actitud indiferente a no ser que haya sido sugestionado previamente, lo que ocurre por ejemplo cuando se visita un monumento del que se dispone de una gran información previa. Entonces el edificio ha sido experimentado previamente mediante su descripción o visualización de imágenes que influyen en la actitud de la persona, condicionando la intensidad de la experiencia, lo cual, puede ser positivo o negativo para la secuencia.

El ritmo, como en cualquier relato, es una cualidad fundamental de un espacio secuencial o narrativo. Permite mantener al viandante en cierta tensión para evitar que decaiga su atención. En este caso el ritmo es una variable relacionada con la distancia, la velocidad y la alternancia de episodios.

Con el concepto de circulación designamos algo bien distinto al espacio secuencial tal y como lo estamos definiendo. La circulación en un proyecto, de manera genérica, viene a ser la solución que se da a la movilidad y conexión de los diferentes espacios que lo integran.

De esta forma el espacio secuencial estaría englobado dentro del concepto más amplio de circulación pudiendo admitir que supone un tipo o categoría dentro de ésta.

En su capítulo dedicado a la circulación, el profesor Francis D. K. Ching en su obra de

## **Circulación**

1975, *Forma espacio y orden*,<sup>18</sup> realiza una enumeración o clasificación de lo que llama “*elementos de la circulación*” que puede ser de gran utilidad como punto de partida para un posterior desarrollo.<sup>19</sup>

Partiendo de una breve descripción de lo que él considera circulación; “es posible concebir la circulación como el hilo perceptivo que vincula los espacios de un edificio, o que reúne cualquier conjunto de espacios interiores o exteriores”, establece una división de la circulación en los siguientes elementos:

Aproximación al edificio. Visión a distancia.

Distingue entre tres tipos de aproximación; frontal, oblicua y espiral.

Frontal.

*“La aproximación frontal conduce directamente a la entrada del edificio a lo largo de un recorrido directo y axial. El objetivo visual que pone fin a la aproximación es nítido, sea toda la fachada de un edificio o una entrada situada en la misma.”*

(Ching, 1975:231)

Oblicua.

*“Una aproximación oblicua engrandece el efecto de perspectiva propia de la fachada principal y de la forma de un edificio. El recorrido se puede reconducir una o más veces para retrasar y prolongar la secuencia de aproximación.”*

(Ching, 1975:231)

Espiral.

*“Un recorrido en espiral alarga la secuencia d aproximación y subraya la tridimensionalidad del edificio conforme lo rodeamos”. (Ching, 1975:231)*

Acceso al edificio. Del exterior al interior.

Define que la entrada a un edificio o a un campo determinado del espacio exterior, comporta el acto de penetrar a través de un plano vertical que distingue a un espacio de otro y separa el aquí del allí.

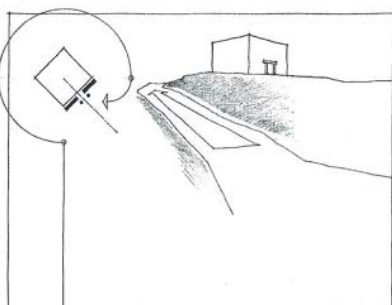
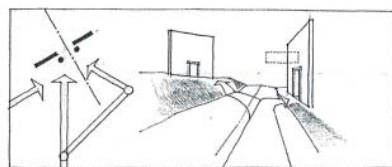
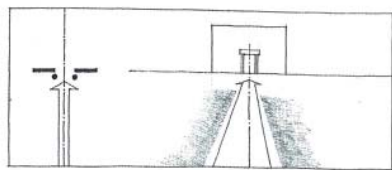
Después de indicar que ese plano vertical puede estar construido físicamente o ligeramente sugerido, establece tres tipos de acceso en base a su relación con el plano de fachada; enrasados, adelantados y retrasados respecto al plano vertical.

De los primeros destaca que conservan la continuidad superficial del muro. Los segundos proclaman su función y dan su protección desde un plano superior. Y los terceros acogen una parte del espacio exterior en el territorio del edificio.

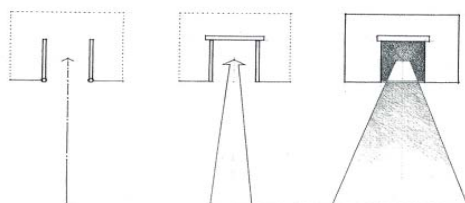
18. Ching, Francis D. K. *Arquitectura: Forma, Espacio y Orden*, Mexico, Gustavo Gili, 1975.

19. A pesar de constituir una publicación de carácter introductorio-divulgativa, o quizá precisamente por esto, con un planteamiento tremendamente esquemático, consigue plasmar de manera sistemática los elementos de la circulación, sin caer en las espesas disertaciones de otros autores con pretensiones más elevadas. También se agradece la capacidad de síntesis y simplificación en contraste con las expresivas pero a su vez excesivas clasificaciones que realiza Simonds (1961). Ver página 20.

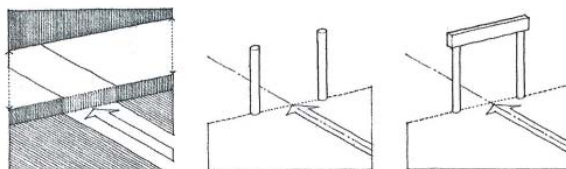
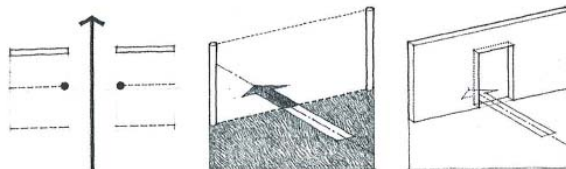
MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



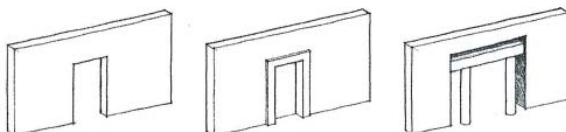
17



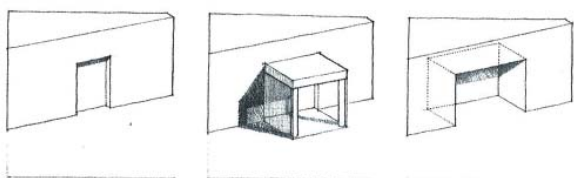
18



21



19



20

17. Diferentes modos de aproximación, Frontal, Oblicua y Espiral, según Ching (1975:231).

18. Importancia de la identificación-visualización del acceso y su vinculación con la frontalidad. Ching (1975:232)

19. Diferentes modos de establecer e identificar el tránsito de un espacio a otro, siempre asociados al hecho de atravesar un plano vertical real o imaginario y mecanismos para sugerirlo. Ching (1975:238).

20. Diferentes categorías en la solución de un acceso, Enrrasados, adelantados o Retrasados respecto al plano de fachada. Ching (1975:239).

21. Relaciones recorrido- espacio. Entre los espacios, a través de los espacios o como final de un recorrido. Ching (1975:264). En sintonía con los esquemas mostrados por Bruno Zevi (1998:203) en su apéndice bibliográfico dedicado a Michael Leonard. (ver pag 52).

Siendo una clasificación excesivamente simple, no deja de ser válida para ilustrar e identificar planteamientos más complejos. Como contraste podemos compararla con la clasificación que hace R. Martienssen (1956,1984) sobre las modalidades de acceso o umbral a las construcciones griegas. Solo con los términos que emplea notamos la carga experiencial que les otorga; Transición directa, Gradación simple y Gradación compleja, aunque como veremos hay grandes similitudes.

Transición directa.

*“La creación de un volumen cerrado para usos prácticos supone una relación entre ese volumen y el espacio exterior que lo abarca. Una sola abertura puede bastar para suministrar acceso desde el volumen “exterior” hacia el interior, y la superficie circundante de este último define la transición entre ambos. La transición en el caso de una simple celda es brusca y carece de gradación; el espectador que pasa de un volumen a otro lo hace sin una preparación o adaptación previa. La única transición (y sólo momentánea) la suministra el grosor del límite material (pared o pantalla)” (Martienssen, 1984:137)*

Gradación simple.

*“Imaginemos un edificio rectangular simple construido sobre una superficie plana y con una sola puerta. He aquí las formas que podrían adoptar los sistemas de gradación destinados a modificar el espacio natural o externo para preparar la entrada en el volumen cerrado:*

- 1. Paredes bajas a los lados de la entrada, situadas a cierta distancia del edificio. Esto puede proveer cierta definición lateral, y aún sin restringir la visión hacia arriba, modificaría el espacio exterior, imprimiéndole un énfasis direccional al acceso.*
- 2. Una losa que sobresalga horizontalmente por encima de la abertura de entrada (ya sea formando parte de la construcción o como estructura independiente). Con ello se conseguirá una restricción vertical y la consiguiente reducción en escala, aunque lateralmente no haya restricción visual.” (Martienssen, 1984:137)*

Gradación compleja.

*“Es posible postular diversas combinaciones de transición simple y gradación simple dispuestas conjuntamente o en sucesión, para satisfacer las especiales exigencias de uso, escala o topografía.” (Martienssen, 1984:137)*

A continuación cita como ejemplos de gradación compleja dos obras de arquitectura egipcia; una casa en Tel-el-Amarna -también citada por Martienssen-y el impresionante templo de Edfu. Estas descripciones van dirigidas a una arquitectura arcaica como la egipcia o

la griega donde la masa y el cierre son sus principales características y por lo tanto la diferencia entre interior y exterior es drástica y los conceptos espaciales se simplifican. Pero en el proyecto moderno no existe, en muchos casos, un límite tan claro entre interior y exterior y tanto la técnica constructiva como la variedad de lenguajes hacen que las relaciones no sean tan claras y fáciles de analizar. En ese momento se puede cometer el error de pensar que tales reflexiones carecen de sentido aplicadas al proyecto moderno. Pero no es así. El concepto de umbral, como se entiende el espacio o dispositivo que nos permite resolver el paso del exterior al interior del edificio está ligado al concepto de acceso y como demostraremos en el presente trabajo, es plenamente vigente a pesar de que surjan arquitecturas que parezcan consciente o inconscientemente despreciarlo.<sup>20</sup>

Todos estos términos vienen a ilustrar la importancia del umbral desde un punto de vista de la experiencia y como parte fundamental de una secuencia de aproximación y acceso. El otro aspecto al que desarrolla el profesor Ching es la *Configuración del recorrido y La secuencia de espacios*, pero referidos al ámbito de la circulación interna. Según Ching, las características de la configuración de un recorrido influyen o son influidas en el esquema organizativo de los espacios que une. Tal configuración puede reforzar una organización o ser independiente, pero lo verdaderamente interesante es cuando la configuración espacial del edificio se funde e interactúa con la secuencia. Las diferentes configuraciones de recorrido que establece; Lineal, radial, espiral, en trama, rectangular y compuesta, no necesitan explicación, quedan claramente definidas por los esquemas que emplea. Puede que tengan sentido aplicados a la circulación interior del edificio y a la configuración de la arquitectura como sistema o esquema, pero son de poca utilidad para el análisis de la secuencia de aproximación.<sup>21</sup> Siendo verdaderamente ilustrativo, lo que interesa es no limitarse a enumerar e identificar los mecanismos existentes como integrantes de un conjunto que se nos es dado, sino tratar de averiguar las causas y el alcance de todas las decisiones que lo propician. De otra manera, entrar en el proceso de proyecto para averiguar la verdadera implicación de cada solución en el conjunto total. Para ello es necesario centrarse en proyectos concretos y extraer todas las circunstancias que los condicionan y motivan centrándose en la descripción de la secuencia como un hecho continuo que se activa mediante el movimiento y el tiempo no como episodios o soluciones aisladas que difícilmente encajarán en una tipología. Esto es lo que vamos a tratar de analizar al centrarnos en la obra de Frank Lloyd Wright.

20. En las conclusiones haremos referencia a determinados proyectos con una gran relevancia en la historia de la arquitectura reciente que parecen no haber tenido en cuenta estos aspectos.

21. Todos estos puntos se desarrollan citando gran cantidad de ejemplos de distintas épocas de la historia de la arquitectura pero, como el tono que caracteriza a toda la publicación, en general es bastante esquemático y apenas profundiza.

### **2.3. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.**

#### **Recursos espaciales y compositivos en la elaboración de una secuencia de aproximación y acceso.**

La presente enumeración de conceptos o recursos espaciales tiene la voluntad de precisar ciertos aspectos terminológicos que van repetirse a lo largo del trabajo. A la hora de describir la experiencia del espacio arquitectónico y particularmente la que implica a una determinada secuencia de acceso, se hace necesario el manejo de unos conceptos que permitan descomponer un hecho complejo en partes más sencillas para su mejor comprensión.

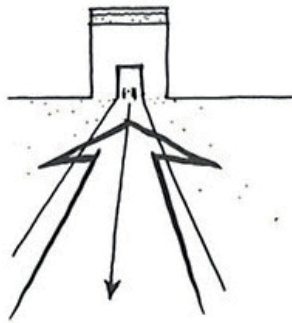
Esta descomposición no es más que un ejercicio de abstracción y simplificación, consciente con el hecho de que la principal característica de la experimentación del espacio arquitectónico es la simultaneidad, la interrelación y el movimiento.

Casi todos los recursos que vamos a describir a continuación se basan en un principio compositivo general; el contraste. Cuando una propiedad se muestra en continuidad con su contraria se refuerza el efecto de ambas. Este principio compositivo común a la mayoría de disciplinas artísticas constituye el alma de los diferentes recursos que vamos a describir, de tal manera que estos se presentan como pares de experiencias opuestas o más bien complementarias.

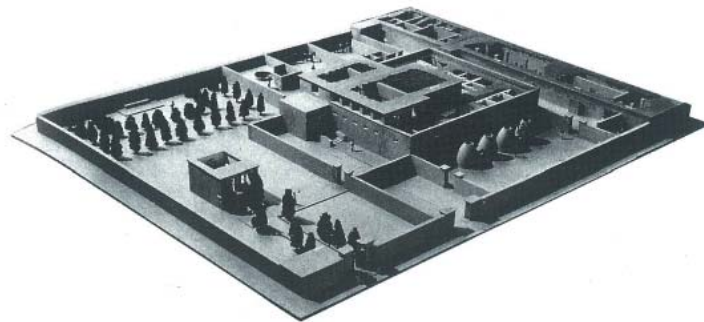
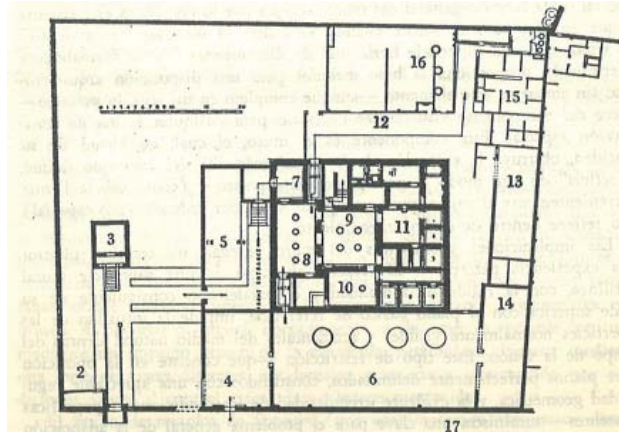
#### **Aproximación - Alejamiento.**

La secuencia de acceso puede consistir en una aproximación constante por la cual, a cada paso que damos, nos encontramos inevitablemente más cerca de nuestro destino hasta alcanzarlo, o bien, se puede alterar introduciendo desviaciones que nos alejan de la trayectoria más directa.

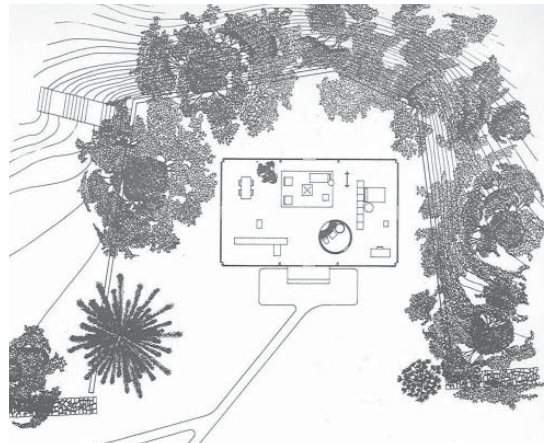
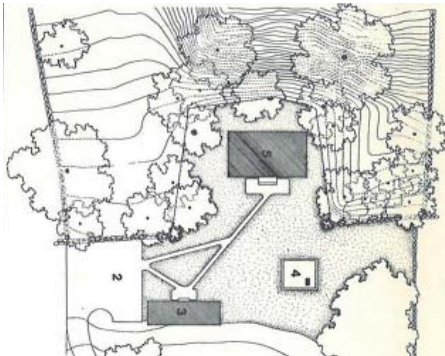
Sin entrar en profundidad en un análisis de conceptos topológicos y desde un simple punto de vista geométrico, la manera más lógica de recorrer la distancia entre dos puntos es la línea recta por ser la más corta (en un espacio plano). Esta manera es la que tiende



22



23



24

22. La frontalidad mantiene constante la visión del punto de destino. (Simonds, 1961)

23. Casa de Tel-el-Amarna (Akhenaten). Planta y vista de una maqueta. Ejemplo de una ruta compuesta por múltiples giros de 90° y sucesivos espacios de transición. Martienssen(1984: 20)

24. La Glass House de P. Johnson. Ejemplo de una aproximación oblicua en clara referencia a la arquitectura clásica. (Johnson, 1981)



a imponerse de forma natural, es decir, existe una tendencia natural del ser humano a buscarla.

Por tanto cuando cuándo de manera consciente somos desviados de esta ruta lógica y vemos como nuestro objetivo tiende a alejarse, se crea una tensión que bien trabajada por el arquitecto se puede convertir en una experiencia espacial estimulante. De vital importancia en este recurso es la visualización o intuición de la posición de nuestro destino para tomar consciencia de que estamos siendo desviados.

Esta estrategia está por consiguiente muy relacionada con la manipulación temporal de la secuencia de acceso. Un ejemplo claro es el acceso a muchas de las casas de la primera etapa de F.L.L. Wright como la casa Cheney en Oak Park o la casa Martin en Buffalo.

### **Giro – Frontalidad.**

La frontalidad es la relación de perpendicularidad entre el punto de destino y la dirección del camino que nos conduce a él.

La principal característica es el contacto visual que se tiene en todo momento desde la ruta de acceso ya que el destino permanece como un motivo estático que se va agrandando conforme avanzamos hacia él.

Cualquier giro que se produce en una trayectoria frontal supone una alteración del motivo de visión, como dice J. Quetglas<sup>1</sup> “el equivalente a hacer girar el edificio” aunque no solo es la visión del edificio la que se ve alterada o enriquecida.

Con cada giro necesariamente incorporamos un nuevo campo visual donde la relación del edificio con su entorno se hará evidente. En la imagen frontal el entorno aparece como fondo donde se recorta el edificio, al girar el entorno cobra un mayor protagonismo y la relación entre ambos será crucial. Cualquier definición o descripción por escrito de un recurso de este tipo es insuficiente y deja fuera la autentica cualidad que es la compleja y rica acumulación de episodios que introducen matices determinantes.

Por ejemplo, nos hemos referido al giro como elemento complementario de la frontalidad. La acción de girar queda así limitada como contrapunto a una secuencia frontal pero bien puede ser al contrario, la aproximación también se puede componer de manera oblicua desde el inicio y mantenerse constante hasta su destino constituyéndose en la característica principal de la secuencia.

Este es un recurso característico de la arquitectura Griega tal y como explica A. Choisy en su Historia de la Arquitectura, capaz de proporcionar un efecto pintoresco;

*“Así colocado el Partenón se observa oblicuamente; las vistas de ángulo son las que los antiguos disponen con preferencia. Una vista angular es más pintoresca, una vista de frente más majestuosa; cada una tiene su finalidad; la primera, cons-*

1. Quetglas, Josep, *Promenade Architecturale*, WAM05, página <http://www.arranz.net>

*tituye una regla, la segunda, una excepción siempre fundada.” (Choisy, 1980:225)*

La frontalidad es en muchos casos una solución por defecto que se plantea cuando no se ha considerado la secuencia de aproximación como algo necesario. En otros casos suele responder a planteamientos de carácter monumental donde la visualización del objeto arquitectónico desde un plano dominante, es el principal objetivo.

Existe una clara significación en el hecho de ascender. Es prácticamente común a todas las culturas y suele emplearse como signo de elevación y dignificación ya sea espiritual, moral o física. R. Arnheim hace una interesante reflexión sobre la ascensión:

#### **Ascensión–Descenso.**

*“Cualquiera que trepe a un árbol o por una cuerda, o que suba por una escalera, nota que está esforzándose por superar una fuerza contraria, que él sitúa en su propio cuerpo como peso. Así pues, la satisfacción de trepar consiste en la conquista de su propio peso inerte para obtener un objetivo alto, una experiencia dotada de connotaciones simbólicas...Además, elevarse desde la tierra es aproximarse al reino de la luz y la supervisión.” (Arnheim, 1978, 31)*

De todas formas es necesario apuntar la diferencia que existe cuando la trayectoria de ascenso o descenso está provocada por una cuestión de implantación y características del entorno y cuando es un recurso de verdadera manipulación del espacio de acceso. Cuando nos encontramos en un terreno de gran pendiente la elección del punto superior para la ubicación del lugar de destino condicionará que la trayectoria de aproximación sea de tipo ascendente. Pero el arquitecto puede buscar y forzar la sensación de ascenso o descenso en entornos donde podría realizarse de cualquier otra manera.

La historia de la arquitectura ha desarrollado gran parte de su lenguaje precisamente de la relación del edificio con el plano del suelo y la manera en que se resuelve el encuentro entre ambos. De la misma manera que ocurre con otros aspectos de la arquitectura, la necesidad de formalizar un plano horizontal impone una solución a la relación entre la abstracción geométrica y el terreno natural, la cual se puede resolver de manera totalmente pragmática o cogerse como excusa para desarrollar una secuencia de aproximación que tendrá en el hecho de ascender su hilo conductor.

Desde un punto de vista visual y geométrico podemos afirmar que se trata de algo parecido a lo que ocurriría con la frontalidad y el giro pero aplicado a la sección.

Un aspecto fundamental que conecta con el siguiente recurso que vamos a abordar (aceleración-pausa) es la manera en que se resuelven los diferentes cambios de nivel que constituyen la transición de ascenso o descenso. No tiene nada que ver el ascenso o des-

censo gradual a través de una pendiente suave y uniforme de un camino sobre el terreno que si se produce sobre una rampa con mayor pendiente o mediante una escalera. A su vez el trazado de una escalera puede jugar con múltiples variables, la magnitud de los tramos, la comodidad de los peldaños, el número y dimensión de los descansillos..etc, que influyen sobre la experiencia del recorrido.

**Aceleración – Pausa  
(ritmo-cadencia).**

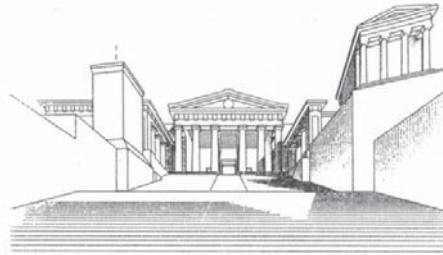
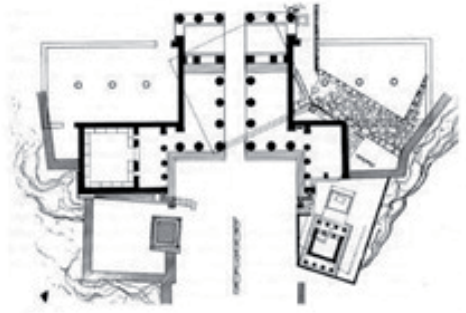
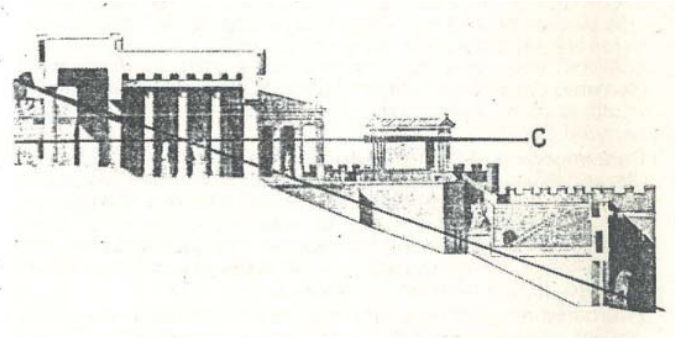
En una secuencia espacial el factor temporal es de vital importancia. El análisis de los recursos empleados no es más que una descomposición de experiencias complejas que se dan de forma dinámica y simultánea. El resultado por tanto nos lleva al aislamiento de manera “estática” de aspectos que tienen su razón de ser en el movimiento y el paso del tiempo. Por tanto el control que se establece del ritmo y la cadencia de una secuencia de acceso se puede realizar con muchos recursos pero estos de alguna manera irán encaminados a imponer una determinada velocidad a la misma, acelerando o ralentizando el paso e incluso forzando la parada.

Por ejemplo el empleo de rampas o elementos continuos propiciará una ascensión constante que se puede ver pausada por tramos de descanso o interrumpirse bruscamente con la aparición de una escalera. También la dimensión (anchura) de un camino influye en la manera de recorrerlo y los episodios que a lo largo de él se dispongan influirán en la velocidad o cadencia de la ruta.<sup>2</sup>

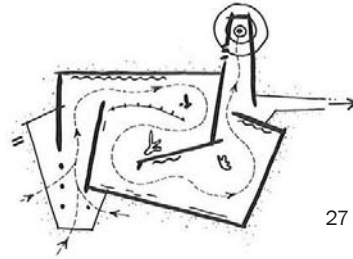
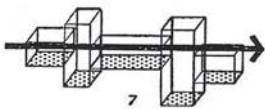
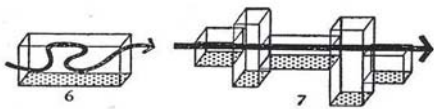
De todas formas, con independencia de las estrategias concretas empleadas, la manipulación temporal de una secuencia está en la base conceptual de su planteamiento. Dependiendo de la voluntad de dilatar o reducir temporalmente la secuencia se pondrán en práctica unos mecanismos u otros. Todas aquellas disposiciones que se alejan de la trayectoria recta, frontal y directa que establece, de manera inconsciente un individuo cuando identifica visualmente su destino tenderán a dilatar temporalmente la secuencia. La mayor duración de la secuencia puede ser un fin en sí mismo o la base para propiciar la introducción de toda una serie de experiencias que sin duda enriquecen la relación de la arquitectura con su entorno.

Dentro de los posibles episodios que pueden constituir una secuencia, la generación de visuales escogidas y la manera de prepararlas constituye uno de los recursos más frecuentes y recurrentes a lo largo de la historia de la arquitectura. Desde la antigüedad helénica pasando por el diseño de los jardines en el renacimiento, la puesta en escena o “mise en scene” se puede considerar en muchos casos el hilo vertebrador del espacio exterior que circunda al edificio.

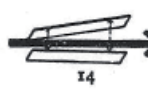
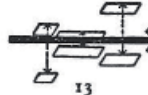
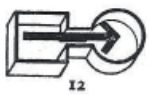
2. Josep Quetglas reflexiona sobre estas cuestiones respecto a las rampas de LeCorbusier (Quetglas, Josep, *Promenade Architecturale*, WAM05, página <http://www.arranz.net>) y también son interesantes las analogías de J.O. Simonds con los fluidos y cauces de ríos en relación a la circulación de las personas ( Simonds, John Ormsbee: *Landscape Architecture: The shaping of man's natural environment*, New York, McGraw-Hill, 1961. )



25



27



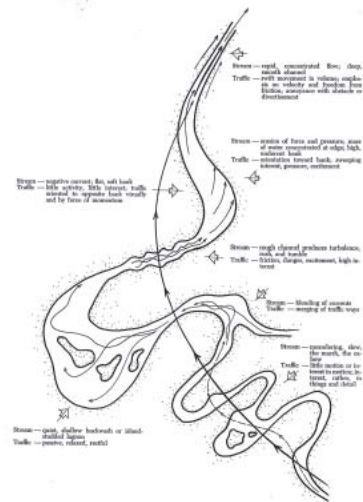
26

25. Los Propileos de la Acrópolis de Atenas aunan diferentes estrategias en un mismo objeto arquitectónico cuya misión no es otra que intensificar la experiencia del acceso. Ascensión, ocultación (cierre del campo visual) y compresión espacial como paso previo al recinto de los templos.

26. La conquista de un ambiente humanizado, según Michael Leonard, citado por Zevi (1998:203). El hombre aprende a experimentar el espacio a través del movimiento, que puede ser complejo en un ámbito unitario (6), o por el contrario, simple en un organismo complejo (7). Las secuencias espaciales aprovechan los contrastes de formas(12), los cambios imprevistos de las extensiones dentro de las cuales se desarrolla el recorrido(13), la dilatación lenta(14) y las libres configuraciones plásticas (15).

27. El movimiento como configurador de la forma. La forma generadora de movimiento. (Simonds, 1961)

28. Analogía entre la forma de un recorrido y el curso de agua de un río. Relación entre la forma y la velocidad del flujo. (Simonds, 1961)



28

**Ocultación – Visión.** De manera algo simplificada podemos asegurar que el principal recurso que permite componer una escena suele ser un mecanismo de ocultación y visión. Esto es, la ocultación parcial o total de un motivo durante parte del trayecto de manera deliberada para mostrarlo más tarde en su plenitud como recompensa visual. Generalmente en estos casos se busca un efecto de sorpresa que puede ser más o menos forzado, donde sin duda tan importante es la elección del motivo y la manera de descubrirlo como los medios para ocultarlo e integrarlos dentro de la secuencia.

La arquitectura así trabajada adquiere un cariz narrativo. Al igual que en un relato el autor conduce al lector empleando toda clase de recursos dosificando la información creando un unas expectativas determinadas, llamando su atención sobre unos detalles, distrayéndolo incluso para poder sorprenderlo más adelante. El arquitecto se convierte por momentos en el artífice de una narración.

Dentro de este mecanismo podemos establecer una diferenciación en las estrategias según hacia donde estén encaminadas. Por la descripción antes efectuada del recurso compositivo hemos hecho mención exclusivamente a la voluntad de generar determinadas visuales alrededor del edificio. Estas se podrían subdividir a su vez, atendiendo a si es el edificio a través de su arquitectura el que configura determinadas visuales sobre el paisaje o si se trata de un recurso de implantación donde lo que se busca es esconder total o parcialmente el edificio para dosificar de alguna manera la percepción que se tiene del mismo.

Un claro ejemplo, como veremos más adelante, es la ocultación deliberada de la entrada en las viviendas de Wright que genera una tensión que nos acompaña todo el trayecto hasta que la descubrimos.

Esta tensión fruto de la incertidumbre se convierte en una experiencia añadida al conjunto de episodios que constituyen la secuencia. La Identificación y reconocimiento de los componentes de la secuencia puede ser un recurso tan efectivo en la estrategia de aproximación como la ocultación de los mismos.

**Compresión – Expansión.** Recurso arquitectónico por antonomasia ya sea empleado en el espacio interior de un proyecto arquitectónico o en el exterior de una secuencia de acceso por el que se busca generar la máxima sensación de amplitud de un espacio mediante la maniobra de compresión del espacio previo. Este recurso esta directamente ligado al anterior ya que por lo general la compresión-expansión del espacio suele conllevar una compresión- expansión del campo visual. Pero en definitiva es el recurso arquitectónico donde el juego de contrastes es quizás más efectivo y donde se pueden incorporar más cantidad de efectos para reforzarlo; como la compresión-expansión lumínica. Este recurso suele emplearse al final de la secuencia de acceso y suele constituir el

episodio más recurrente para la configuración del umbral como fenómeno de transición entre exterior e interior. Pero esta experiencia también puede darse como transición entre dos espacios exteriores de diferente categoría, como es el caso de los propileos en los santuarios griegos, donde el acceso desde el espacio exterior al interior del témenos es tratado como un verdadero umbral con dimensión espacial. Realmente es un edificio para ser atravesado y prolongar la sensación de transición de un lugar a otro. Como dice P. Johnson:

*“Más el acercarse es solo un aspecto de lo procesional, un instante de sentimiento. El siguiente es la experiencia de entrar, la sacudida del gran espacio oscuro, a medida que éste envuelve (siempre en el tiempo) al visitante”.*

(Johnson, 1988: 151)

¿Qué grado de libertad concede un determinado planteamiento secuencial de acceso? Puede el arquitecto fijar el grado de cumplimiento del mismo? Se tiene en cuenta o incluso se puede propiciar la aleatoriedad en la circulación de la gente a través del recorrido?. La disciplina urbanística ha tratado estos temas aplicados al estudio de la circulación en las ciudades. Trasladando el análisis parece que no solo se trata de un tema de dimensionado de los recorridos, esto es, cuanto más ancha es una vía de circulación, más variable o menos predecible puede ser el recorrido a través de la misma. También es cierto que el trazado y geometría de los recorridos cobra un papel fundamental. En cuanto se disponen bifurcaciones y recorridos alternativos se aumentan las variables y posibilidades dentro de un recorrido. Pero por lo general las rutas verdaderamente estudiadas tienden a marcar una clara obligatoriedad en el cumplimiento estricto de su trazado, el arquitecto por así decirlo deja libertad de movimientos donde deja de trabajar la secuencia, donde ya no le interesa ejercer su influencia.

Algo distinto ocurre con los trazados en la arquitectura de los jardines donde el recorrido a través de los mismos no tiene una focalización concreta. No tiene por que existir un inicio y un destino determinado. Están más bien constituidos por una red de caminos que conectan con una serie de episodios o escenas aisladas. A veces existe la imposición de un recorrido circular o espiral que tiende a establecer un orden y jerarquía pero en la medida que aparecen recorridos alternativos la experiencia secuencial se acaba entendiendo como una posibilidad más, quizás la más completa y deseada por el arquitecto pero prevalece el sentimiento de libertad de movimiento. El caso más parecido al tema que nos ocupa en este estudio quizás sea el análisis de episodios aislados dentro del conjunto más amplio de un gran jardín. Entendiendo que estos episodios se conciben como pequeñas actuaciones arquitectónicas dentro de un paisaje existente aunque se trate de un entorno previamente concebido y manipulado. En este sentido existen muchos ejemplos

**Libertad- Obligatoriedad.**

interesantes en la historia de la arquitectura de jardines a los que podemos recurrir para ilustrar determinados conceptos. Pero por lo general dentro de la libertad de movimientos en un gran espacio, cuando hace su aparición un episodio concreto, un punto de destino dentro de la gran estructura, la libertad de movimientos se restringe para establecer una o varias trayectorias controladas. Se puede afirmar casi con rotundidad que la intensidad de una secuencia de aproximación disminuye a medida que aumentan los recorridos alternativos.

La condición de obligatoriedad la podemos asociar al concepto de movimiento procesional mientras que la libertad o aleatoriedad es más propia del concepto de promenade. Existe una interesante reflexión acerca de esta cuestión en el capítulo que N. Levine dedica a Taliesin West en su monografía sobre Wright.<sup>3</sup> Según Levine existe una clara diferencia conceptual entre lo “procesional” representado por Wright y el concepto de “promenade” empleado por Le Corbusier. También establece diferencias entre el movimiento procesional y el concepto de planta libre de lo que él llama modernidad convencional, pero esta diferencia es más evidente. Mientras que para Levine una promenade es “ un paseo, un desinteresado e indiferente movimiento. El movimiento de un distraído paseante que surge de pasar el tiempo”. Por lo que la idea de promenade estaría basada en la libertad de elegir, en la ausencia de imposiciones.

Por el contrario, para N. Levine, la idea de un movimiento procesional implica direccionalidad, distinción e imposición acompañada de cierto tipo de coordinación grupal. Es comunal más que individual, más una especie de peregrinación que una mera salida, vuelta o paseo.

En este caso, la actitud de Levine se fundamenta en una interpretación demasiado literal del término promenade para poder establecer una diferenciación más clara con lo que llama movimiento procesional. Puede que al pensar en lo que nos sugiere cada término en sentido abstracto podamos llegar a conclusiones similares, pero cuando nos referimos a la “promenade architecturale” de Le Corbusier vemos que no es acertado establecer diferencias tan claras. De hecho el significado del concepto de promenade en Le Corbusier es mucho más complejo y elaborado que el simple significado literal del término. Bastaría con utilizar otro término igualmente empleado por Le Corbusier como puede ser el de circulación para ver la relevancia y trascendencia que tiene en su obra.

No creo que nadie se atreva, después de un ligero análisis, a decir que las circulaciones en Le Corbusier son azarosas, indiferentes o totalmente libres. Más bien al contrario. Si algún arquitecto se caracteriza por conducir y guiar al caminante estableciendo para él una secuencia perfectamente calculada ese es Le Corbusier. Existen numerosos estudios sobre este aspecto en concreto en la obra de Le Corbusier para poder argumentarlo. No es este el momento ni el tema en cuestión. Lo interesante sea quizás analizar las diferen-

3. Levine, Neil, *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1996.

cias que existan entre arquitectos como Wright y Le Corbusier antes de saber si existe de verdad diferencia entre el término promenade o movimiento procesional.

La gran diferencia puede establecerse en la diferenciación de la secuencia de aproximación y acceso por un lado y la idea de recorrido arquitectónico o promenade por otro. Si tal y como hemos establecido existe la posibilidad de considerar la secuencia de aproximación y acceso como un episodio autónomo y diferenciado (que no independiente) del concepto de circulación interna o recorrido podremos establecer algunas diferencias entre ambos conceptos sobre todo respecto al grado de libertad.

Por lo general, el arquitecto suele conceder menor libertad a la hora de fijar la secuencia de aproximación y acceso a un edificio que a la manera que se recorre su interior. Esta generalización un tanto vaga tiene su justificación en una reflexión de tipo funcional. Las relaciones funcionales entre los diferentes espacios de un edificio hacen que se establezcan unas circulaciones o recorridos internos por el mismo. El arquitecto mediante un estudio previo de las relaciones funcionales entre esos espacios opta por un sistema que las posibilita facilitando la circulación entre los mismos. Pero el poder del arquitecto es limitado y aunque el alcance de sus decisiones condiciona en gran medida el tipo de circulación que se establece en el edificio, no puede fijar muchas de las variables que de alguna manera si puede establecer en el exterior.

Con un ejemplo resulta mucho más claro. Disponiendo un corredor se permite circular de manera independiente sin tener que atravesar los espacios compartimentados. Según la dimensión y el tratamiento de dicho corredor podrá provocar que la circulación por el mismo sea de una manera u otra, más rápida, más lenta... pero difícilmente puede obligar a que el recorrido se establezca en un único sentido (a no ser un caso muy específico) teniendo que asumir casi la total libertad de movimientos dentro del espacio.

Por el contrario en la secuencia de aproximación y acceso el objetivo es más claro, la direccionalidad está marcada o por lo menos se puede controlar y el acceso o accesos son lugares concretos y únicos dentro de la composición. Aún así siempre existe una alta probabilidad de que un porcentaje de gente "incumpla" la ruta trazada y se establezcan caminos alternativos a los establecidos por el arquitecto.

Pero esto suele suceder en mayor grado en el interior del edificio. En la secuencia de acceso como hemos remarcado, el carácter direccional y el hecho de tener un destino (necesidad de alcanzar la meta) evita que se produzca.

Todas estas reflexiones no tienen mucho sentido enunciadas de manera general ya que varían en función del tipo de edificio; público, privado, comercial, religioso,...etc. La reducción del campo de estudio a la arquitectura residencial simplifica en gran medida el análisis de todas estas reflexiones lo cual es tremendamente necesario dado su complejidad.



## 2.4. MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN.

Según la R.A.E. el término implantación hace referencia al acto de implantar y la primera acepción para el término implantar es la de; plantar, encajar, injertar.

Por tanto cuando hablamos de implantación nos referimos a la acción de ubicar una forma en un lugar, si la forma está preconcebida, o a la acción de concebir y proyectar esa forma para responder y facilitar la inserción de la misma en el lugar.

Existen múltiples variables en la disciplina arquitectónica que influyen a la hora de situar y resolver la relación de un edificio con su entorno. Pero de todas ellas, la que nos interesa es la que utiliza la secuencia de aproximación como mecanismo para lograrla.

Según Enrico Tedeschi en su *Teoría de la Arquitectura*,<sup>4</sup> la relación plástica que puede establecerse entre el edificio y el paisaje natural o cultural es:

a) CONTRAPOSICIÓN entre edificio y paisaje.

Pone como ejemplos edificios del renacimiento; Santa María della Consolazione, Todi, el palacio del Escorial o la Ville Savoye de Le Corbusier por sus formas rigurosamente geométricas enfrentadas al paisaje.

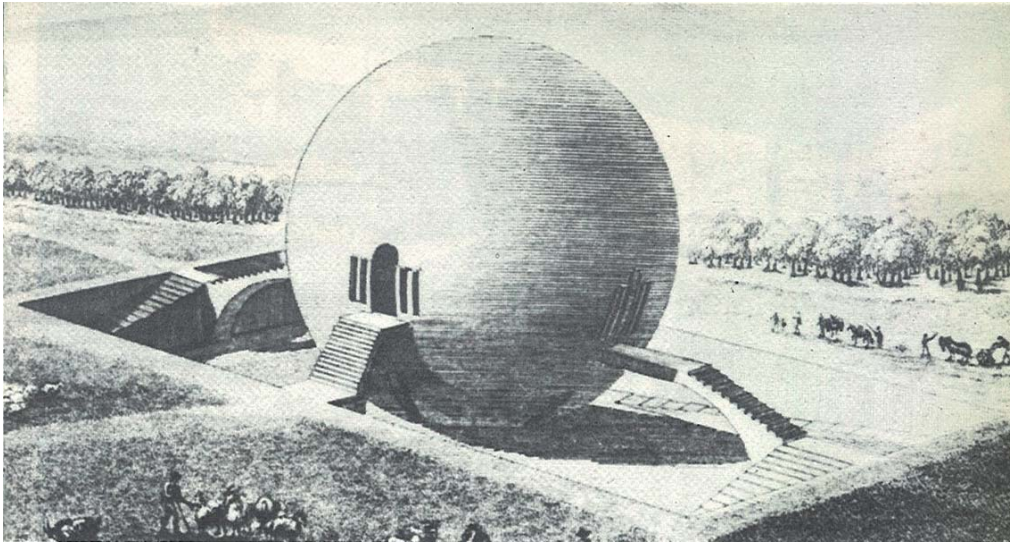
b) RELACIÓN ARMÓNICA.

Que puede tomar los matices de una separación armónica o de una unión armónica según el grado de autonomía plástica respecto al entorno. Tedeschi cita como ejemplos algunas de las embajadas de los EEUU en países con una cierta tradición histórica con resultados desiguales en general y en particular la realizada por Gropius en Atenas con referencias al lenguaje clásico.

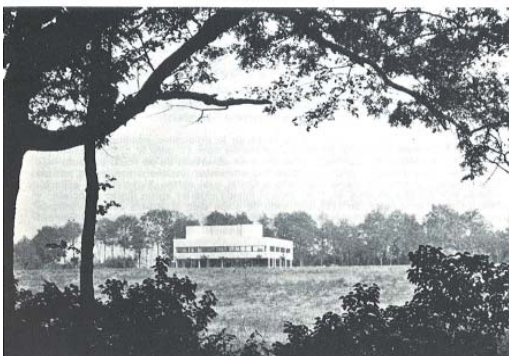
c) UNIÓN.

Que puede distinguirse entre fusión y continuidad. Tedeschi muestra una clara preferencia por el segundo concepto ya que considera que la fusión se produce cuando el edificio

4. Tedeschi, Enrico: *Teoría de la Arquitectura*. Buenos Aires, Ediciones nueva Visión. 1972.



29



30



31

29. Claude Nicholas Ledoux, casa para los guardas agrícolas en Moupertuis, 1780. La esfera como forma con mayor capacidad de concentración reforzada por su separación con el terreno reclama su condición de objeto absoluto.

30. La villa Rotonda de A. Palladio y la villa Savoye de Le Corbusier, dos claros ejemplos de objetos arquitectónicos en contraste con su entorno.

31. Monasterio de San Martín del canigo, pirineos Franceses (1001-1026). La arquitectura en una clara relación de continuidad con el entorno, se adapta a este mediante un crecimiento articulado u "orgánico" que responde a las trazas del lugar por encima de su configuración e identificación con una forma clara.

se diluye en el ambiente siendo en muchos casos el resultado de una insuficiente capacidad de expresión plástica. Pone como ejemplo la actitud mimética de un edificio con el resto de edificios que conforman el plano de fachada donde este se inserta.

Por el contrario se muestra más partidario del concepto de continuidad donde parece borrarse la separación entre paisaje y construcción pero la obra mantiene su personalidad.

La arquitectura completa la naturaleza, no se anula en ella. Tomado a Wright y Neutra como modelos que ilustran esta actitud también habla de arquitecturas arcaicas como los teatros griegos o el templo de la Reina Hatsepsut en Deir-el-Bahari.

Después de afirmar que la relación entre edificios y paisaje está suficientemente aclarada con estos términos, menciona que no resultaría difícil establecer una correspondencia entre éstos y particulares momentos de la historia de la arquitectura. De esta forma se indicaría el predominio de la relación de contraposición en las épocas clasicistas y racionalistas y el de unión en las románticas y orgánicas.

Sin ánimo de realizar una crítica en profundidad, se aprecia un gran esquematismo y simplificación en esta enumeración de categorías que nos obliga a utilizarlas con cautela si bien pueden ser de gran utilidad como punto de partida. El mismo Tedeschi advierte de ello más adelante; "Conviene tener cierto cuidado en enunciar generalizaciones que la poética individual de los artistas contradice a menudo."

En este sentido, parece irrelevante la posibilidad o necesidad de asignar a cada arquitectura una categoría determinada y excluyente en su relación con el entorno. El hecho arquitectónico es complejo, especialmente en su relación con el lugar y en contadas ocasiones nos será posible atribuir una categoría de forma clara.

Lo más frecuente será encontrarnos con arquitecturas que, en su relación con el entorno, puedan ser entendidas como armónicas y a la vez contrastantes o continuas. Tedeschi parece referirse principalmente al carácter plástico o volumétrico para establecer su categoría de términos, aunque también hace puntuales referencias a la materialidad constructiva de la arquitectura. Es en este punto donde se hace verdaderamente complejo e innecesario avanzar por este camino, donde el análisis se produce exclusivamente desde el exterior, a una cierta distancia y valorando exclusivamente su aspecto visual. Esta consideración de la arquitectura como un objeto, que interactúa más o menos con el entorno, pero que descuida un aspecto fundamental de la misma. Su valor como un fenómeno múltiple donde el movimiento y el cambio constante de posición modifican la percepción que el usuario tiene del mismo. Movimiento que viene iniciado por la secuencia de aproximación y acceso.

Existen dos variables que se pretenden despejar del análisis de la secuencia de aproximación y acceso. Una es la repercusión en la configuración formal del proyecto como consecuencia de la interacción con la secuencia y la otra es la relación que guarda con el mecanismo de implantación seguido.

Dependiendo de la repercusión que tiene la adopción de un determinado tipo de secuencia en la configuración volumétrica del edificio podemos evaluar la importancia que se le ha prestado en su concepción.

En este sentido resulta más provechoso tratar de establecer el peso de la secuencia de aproximación y acceso de una arquitectura a través del proceso proyectual, viendo en qué momentos la estrategia seguida va cobrando forma que limitarse a describir el resultado final y establecer una posible clasificación que acabará siendo poco útil e incompleta. Aún a riesgo de efectuar una simplificación excesiva se puede afirmar que respecto a la repercusión en la configuración formal del edificio se pueden establecer dos grandes categorías; la forma compacta y la forma abierta.

Las formas compactas ya sean estas geométricamente puras o irregulares poseen una mayor pregnancia, por utilizar un término de la teoría de la Gestalt, lo que facilita su identificación y su relación de contraste con el medio natural. Norberg-Schulz<sup>5</sup>, afirma que en general, la definición de un lugar está basada en los principios de la Gestalt de proximidad y cierre.

*“La proximidad crea amontonamiento de elementos, es decir una concentración de masas. Por consiguiente encontramos en toda la historia de la antigüedad la tendencia a marcar un lugar por medio de de una gran masa, como pueden ser las pirámides de Egipto.” (Norberg-Schulz, 2000: 87)*

Cualquier arquitectura, afirma Norberg-Schulz, por compleja que sea su estructura formal, tiende a percibirse con una cierta unidad compacta en la lejanía. Esto es una cuestión de simplificación. Los mecanismos compositivos empiezan a operar, esto es a ser perceptibles, a una cierta distancia en función de la escala de la obra. Para que una arquitectura sea apreciada en la distancia con una cierta unidad ha de tener una estructura muy marcada.

La aptitud de una masa para servir como centro (o lugar), es decir, para poseer esa “estructura marcada”, según Norberg-Schulz, podría quedar explicada por el concepto de concentración.

*“La concentración es una cualidad de la forma principal y del tratamiento del detalle, en general se halla reforzada por una superficie envolvente continua y por la simetría. La esfera por consiguiente tiene una concentración máxima. La concentración se acrecienta cuando una masa es levantada respecto de su alrededor. Existe implícitamente un eje vertical en torno del cual se organiza el espacio.” (Norberg-Schulz, 2000: 88)*

5. Norbergh-Schulz, Christian: Existencia espacio y arquitectura. Barcelona, Blume. 2000.

Norberg-Schulz introduce la variable de la relación con el plano del suelo como factor determinante en la apreciación de la arquitectura como un ente contrastante, la cual se combina con los conceptos de forma abierta y cerrada para establecer su relación con el medio.

Por tanto aquellos arquitectos que desean a toda costa la identificación de su arquitectura como un objeto o artefacto en contraste con su entorno circundante, recurren al empleo de formas puras, geoméricamente reconocibles, al menos en su apariencia lejana, y separadas del plano del suelo, como es el caso de Le Corbusier y su empleo de formas cerradas.<sup>6</sup>

Por el contrario, aquellos que no buscan el contraste sino la integración (unión continua según Tedeschi), procuran descomponer su arquitectura en partes más pequeñas y extenderla en contacto con el terreno para propiciar la interpenetración entre ambos, como es el caso de Wright. En estas situaciones la percepción totalmente clara del "objeto" arquitectónico, es secundaria frente a la apreciación de la arquitectura como respuesta al lugar con el que interactúa.

En ambos casos la secuencia puede tener un papel determinante, pero es con la forma abierta donde se produce una interacción mayor entre esta y la configuración arquitectónica resultante, que es interesante investigar. Para lo que se escoge la obra de Frank Lloyd Wright como vehículo.

6. Hablar de formas cerradas en la obra de Le Corbusier supone una gran simplificación, nos estamos refiriendo al esfuerzo de Le Corbusier en dar la apariencia de formas cerradas que contienen volúmenes o prismas regulares cuya realidad geométrica es mucho más compleja, lo que el maestro suizo expresaba en su 4ª composición. Este aspecto se desarrolla en el apartado de conclusiones.



### 3. EL ESPACIO SECUENCIAL EN LA OBRA DE F.LL.WRIGHT.

#### 3.1. FORMACIÓN E INFLUENCIAS. En busca de los orígenes de la secuencia

**La cultura anglosajona.** Existe una explicación “oficial” del conjunto de influencias que el joven Wright fue adquiriendo casi desde su nacimiento y temprana educación, pasando por su formación como joven aprendiz y continuando con su primera etapa como profesional independiente hasta desembocar en la madurez de lo que suele considerarse la primera etapa del Arquitecto hasta 1910.

Con más énfasis en unos argumentos u otros, la mayoría de autores destacan desde su formación con los juegos Fröbel, la educación “musical” por parte de su padre, los veranos en la explotación agrícola de sus tíos y el periodo de formación con Silsbee primero y con Alder & Sullivan más tarde.

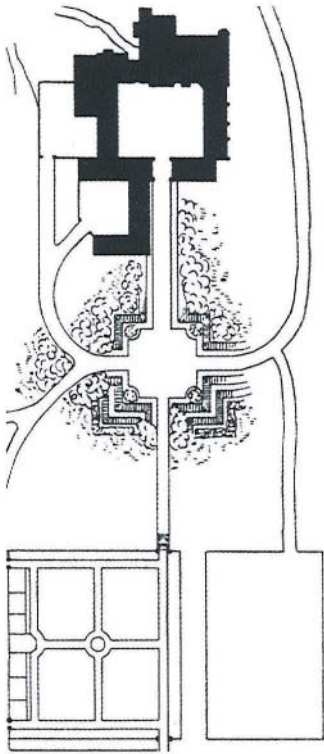
En cuanto a las influencias arquitectónicas también hay cierto consenso en aceptar la existencia de una base de valores y referencias comunes propias de la tradición y del momento cultural e histórico. Desde la influencia del “shingle style” a través de Silsbee, a la presencia de la escuela de Chicago con Alder & Sullivan o las figuras imprescindibles y precedentes del XIX como Richardson o R. Norman Shaw.

También, en este ligero repaso, habría que incluir el armazón ideológico compuesto por Ruskin, Violet le Duc y Owen Jones en un plano arquitectónico y a Emerson, Thoreau y Whitman, en el ético- filosófico.

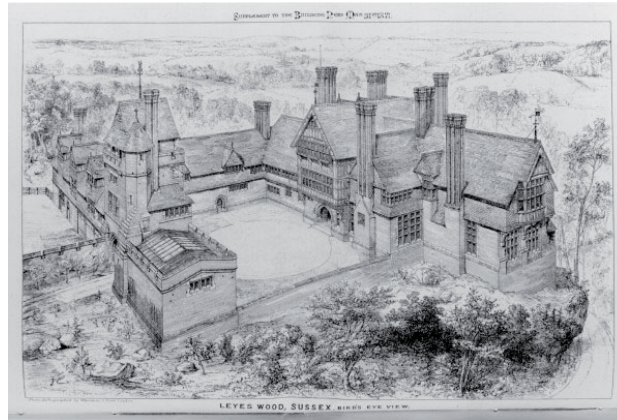
Evidentemente esta esquemática enumeración deja fuera nombres importantes para la comprensión de la figura de Wright, pero lo que se quiere ilustrar es el discurso cada vez más aceptado de que Wright, al igual que otros genios de la historia de la arquitectura, no inventó nada al inicio de su carrera y que su principal aportación consistió en dotar de un discurso propio y unitario al heterogéneo panorama arquitectónico de su tiempo.

Aún así interesa destacar que resulta más fácil identificar estas y otras influencias referidas al diseño del objeto arquitectónico que encontrar verdaderos antecedentes de la

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



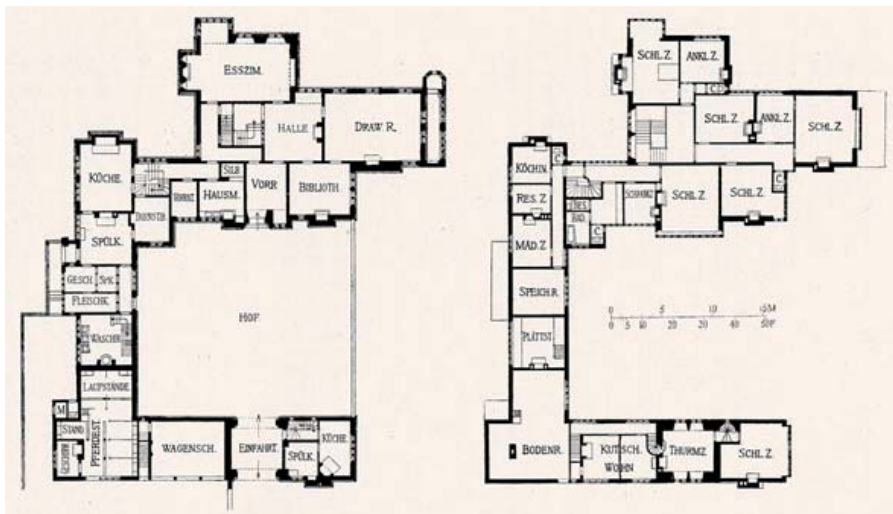
1



2



3



4

R. Norman Shaw, Casa Leyswood en Sussex 1868.

1. Planta esquemática de la ordenación de la parcela. (Álvarez, 2007)
2. Vista con el camino y patio ed acceso. (Hitchcock, 1998)
3. Vista posterior. (Davey, 1995)
4. Planta baja y primera. (Hitchcock, 1998)



secuencia wrightiana<sup>1</sup>.

Podemos encontrar, entre las obras más difundidas, determinados proyectos que en su disposición de espacios exteriores parecen configurar algo parecido a una secuencia pero no una actitud tan implicada y sistemática como la de Wright.

De esta manera muchos de los atributos formales y espaciales que conforman el lenguaje de Wright en su primera etapa pueden reconocerse como reinterpretaciones de elementos de la arquitectura popular o de obras de determinados maestros, pero en cuanto a la secuencia de aproximación y a la manera tan característica de configurar los accesos no existe un claro precedente, al menos en el entorno cercano al que nos estamos refiriendo. En algunas obras del influyente arquitecto R. Norman Shaw, como la casa Leyswood en Sussex de 1868<sup>2</sup> podemos apreciar una disposición secuencial en su ordenación pero esta parece derivada de la solución a cuestiones pragmáticas típicas de las construcciones señoriales inglesas de origen medieval donde la distribución de los cuerpos de la edificación se separa según sus funciones (establos, servicio, cocina, piezas principales..). Este tipo de planta articulada, con origen en la arquitectura rural por un lado y en la defensiva-medieval por otro, es rescatada por Shaw conformando una arquitectura cuya libertad compositiva la hace tan orgánica como la de Wright en sus inicios. Bruno Zevi lo expresa claramente en su *Historia de la Arquitectura Moderna* al referirse al movimiento Arts & Crafts:

*“..la flexibilidad planimétrica y estereométrica de la Edad Media, evidente sobre todo en los testimonios franceses e ingleses, la negación de ejes y simetrías, la posibilidad de agregar o sustraer unos ámbitos, es decir, la legitimización intrínseca del crecimiento orgánico, denotan una metodología proyectual también válida para abordar los temas planteados por la civilización moderna.” (Zevi, 1998: 43)*

En Leyswood, el inicio del recorrido se produce en una pequeña plaza de planta cuadrada a la que acometen varios caminos procedentes de diferentes direcciones a modo de receptor exterior y de la que parten otros tantos en dirección a lugares específicos del jardín. De esta plaza arranca el camino principal de acceso que acomete frontalmente hacia la casa.

En este caso vemos como un cuerpo de la edificación con usos auxiliares cierra el paso configurando un acceso previo al patio principal de la casa. El camino atraviesa la edificación como el paso de las murallas de un castillo medieval, pero lo que ha de ser el patio

1. Autores como Giedion o Hitchcock han destacado la solución de la fenestration a base de bandas horizontales bajo el alero de cubierta de las obras de Richardson, como un claro precedente de la típica solución Wrightiana. También ocurre lo mismo con el especial tratamiento de los materiales. Estos temas aunque de un gran interés se desvían del cometido de la presente investigación y están suficientemente tratados en obras como la de J. F. O’Gorman *Three American Architects: Richardson, Sullivan and Wright, 1865-1915* o *The Shingle Style and The Stick Style* de Vincent Scully.  
2. H.R. Hitchcock (1998: 386) comenta en su *Arquitectura de los siglos XIX y XX* la gran influencia y difusión que esta obra tuvo en Inglaterra y en EEUU en la década de 1870 cuyas perspectivas y plantas se exponían en la Royal Academy y en la prensa especializada.

de armas se convierte en una plataforma abierta por uno de sus lados lo que permite contemplar el paisaje enmarcado por los dos cuerpos principales de la edificación. A pesar de apreciar cierta manipulación espacial asimilable a una secuencia, vemos que existe una total continuidad y alineación entre la entrada al patio y la entrada principal a la casa, por lo que el espacio se puede recorrer de manera directa y frontal sin necesidad de participar de las visuales del patio, o dicho de otro modo no se nos fuerza a girar la cabeza.

El tratamiento de la secuencia es bastante simple ya que el patio se constituye como un inmediato desenlace, pero lo interesante es como la secuencia se conforma mediante la propia edificación.

La influencia de Shaw sobre arquitectos norteamericanos como Richardson también se puede apreciar en obras que participan de estos principios, donde parece prestarse una atención mayor al movimiento y su interacción con la arquitectura.

La Ames Gate Lodge House, de H. H. Richardson (1880-1) es un claro ejemplo donde el volumen construido se trabaja con total libertad permitiendo que determinadas circulaciones la horaden constituyendo un conjunto flexible y orgánico. La vivienda a parte de su característico tratamiento ciclópeo de mampostería rústica, destaca por el gran arco que divide la planta baja en dos cuerpos, permitiendo que el camino que conduce a la hacienda la atraviese con una anchura considerable. El origen o al menos un precedente de esta curiosa solución parece estar en los puentes del Central Park de Nueva York diseñados por Calvert Vaux para Frederick Law Olmsted encargado también del paisajismo de la hacienda donde se encuentra la casa.

Los dos cuerpos separados en planta baja se unen mediante una cubierta a dos aguas en el nivel superior configurando una potente composición asimétrica<sup>3</sup>. La relación del hueco con la casa es tal que permite al hueco ser lo suficientemente grande como para contemplar el paisaje a través de él y al mismo tiempo mantener el carácter unitario de la casa. Este tipo de tratamiento compositivo que podemos calificar de romántico o pintoresco resulta verdaderamente efectivo y Wright no tardará en incorporarlo a su repertorio. Al vincular la casa con el camino de una forma tan expresiva, permite ligar la arquitectura al paisaje de una manera más intensa, estableciendo lazos con el territorio a una escala mayor. La casa se convierte en un hito activo en el paisaje al ser atravesada por el camino que se extiende en la distancia en ambas direcciones. La casa se transforma en un umbral. Al atravesarse libremente la casa pasa a ser un episodio más en el camino, ya no es el final del recorrido, la continuidad del movimiento se transforma en integración formal en el paisaje.

Integración que se acaba redondeando con la potente y primitiva materialidad de la casa. Un caso similar aunque dentro del Shingle Style lo constituye la famosa Kraggsyde Seasi-

3. Cuando Wright afirmaba que la presencia de un edificio se encuentra en su cubierta, destacaba la cubierta de la casa Ames Gate Lodge como ejemplo.

de Home, obra de Peabody & Stearns de 1883, ampliamente difundida en su momento. Con un volumen más complejo y articulado, la planta se quiebra para incrustarse en la accidentada pendiente del terreno constituyendo un pintoresco cierre natural. Al igual que la casa Ames Gate de Richardson, un potente arco permite al camino atravesar la casa para acceder a un patio trasero. La casa adquiere así la condición de infraestructura en el paisaje.

El mecanismo de implantación de estas dos casas será utilizado por Wright en sus diferentes etapas, pero así como en ambos casos la ubicación del acceso a la vivienda se produce a través del gran hueco pasante, en Wright veremos como poco a poco va desplazando su ubicación desligándolo de este espacio.

Al principio, la gran cubierta que conecta el porte cochere con la casa, bajo la cual se ubica el acceso, marca la posición final de la secuencia de aproximación. Más adelante Wright utilizará este mecanismo como un episodio más de la secuencia, obligándonos a atravesar la casa y seguir caminando en busca del acceso. La casa se convierte así en un umbral ante el paisaje.

En un sentido similar se puede mencionar la influencia del movimiento Arts & Crafts aunque más determinante en lo que atañe a la relación del jardín con la casa que a la propia arquitectura. No hay que olvidar que arquitectos como Voysey o el mismo Lutyens, por los que Wright sentía cierta admiración, se encontraban desarrollando su labor simultáneamente a la de Wright, por lo que su influencia, en caso de producirse, no puede considerarse como un claro antecedente.

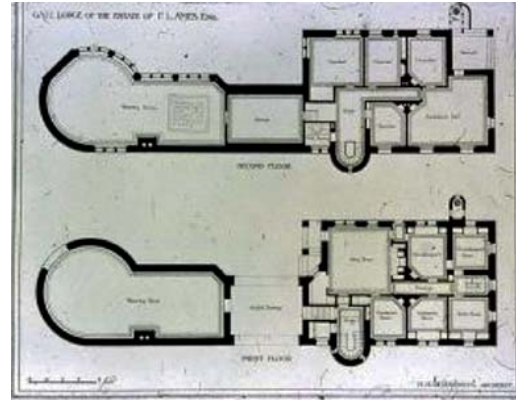
Pero dejando el diseño arquitectónico a un lado, la actitud y cuidado con la que el movimiento Arts & Crafts acomete la relación del jardín con la casa pudo haber constituido una influencia mayor. A tenor de la admiración que Wright sentía por la figura de William Morris claramente expresada en su "Arts & Crafts of the Machine" y la línea que va de Webb a Richardson pasando por Shaw podemos imaginarnos a un joven Wright en una posición contradictoria.

Por un lado seducido por parte del discurso que arremete contra la máquina por su poder alienante y anulador de todo individualismo (verdadera religión de Wright), por otro receloso al ser plenamente consciente de que el progreso pasa por la asimilación de su poder transformador.

Esta actitud hace que Wright mantenga una admiración con reservas sobre las teorías y trabajos del movimiento Arts & Crafts, pero indudablemente existen ciertas similitudes en la concepción de la arquitectura y su relación con el espacio exterior.

El movimiento Arts & Crafts plantea una contradicción en la concepción del jardín, por un lado surge como un movimiento contrario al jardín romántico- paisajista del XVIII y reivindica el empleo de la geometría y el control de la naturaleza, pero por otro lado, la concepción artesanal y rústica de la arquitectura se traslada al jardín confiriéndole ese

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



5



6

5. La Ames Gate Lodge House, de H.H. Richardson (1880-1). Diferentes vistas, planta baja y primera. (O'Gorman, 1992)  
6. Kraggsyde Seaside Home, obra de Peabody & Stearns de 1883. Vista y planta de acceso. (Hitchcock, 1998)

aire pintoresco tan característico. El jardín Arts & Crafts manifiesta el equilibrio perfecto entre lo natural y la acción del hombre. El arquitecto alemán Hermann Muthesius resumió claramente las cualidades de esta relación casa-jardín en su libro “Das Englische Haus” de 1904:

*“Todas las partes son horizontales y llanas; todos los caminos son rectos; las pendientes están aterrazadas; los límites de las diferentes partes están claramente perfilados por setos recortados. Cada parte del jardín se relaciona con la parte de la casa correspondiente: el kitchen garden, con el ala doméstica; el flower garden, con el salón; mientras que el lawn se sitúa en el frente residencial de la casa. el jardín se entiende como una continuación de las habitaciones de la casa, casi como una serie de estancias exteriores, cada una de las cuales contiene y desarrolla una función diferente. De este modo el jardín extiende la casa hacia la naturaleza. Al mismo tiempo, da a la casa un soporte en la naturaleza, sin el cual parecería algo extraño en ella. En términos estéticos, el jardín ordenado es a la casa lo que el zócalo a la estatua: el basamento donde se coloca.” (Muthesius, 1979:107)*

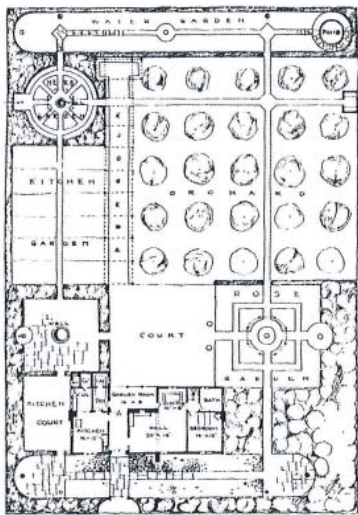
Esta descripción explica de manera muy clara la relación casa-jardín de la arquitectura Arts & Crafts y en ella podemos encontrar grandes semejanzas con los planteamientos de Wright, especialmente en la vinculación entre interior y exterior. Pero también la principal diferencia en forma de conclusión final. Ese “basamento” o “zócalo” sobre el que se apoya la casa es la constatación de que a pesar de la tremenda integración existente entre la casa y jardín, hay una clara separación entre ambas cosas.

Con algunos ejemplos podemos apreciar estos matices. Si analizamos la casa Springcot de Mackey Hugh Baillie Scott de 1903 vemos claramente la unidad del diseño casa-jardín de tal manera que la planta de la parcela parece a su vez la distribución interior de una casa mayor que abarca todo el ámbito. La concepción del espacio exterior como un jardín de estancias con sus respectivas funciones en consonancia con las alineaciones y funciones de la casa también es notable. Pero cuando observamos la perspectiva, confirmamos la última afirmación de Muthesius, ya que su volumen aunque en consonancia con el jardín, marca su autonomía formal frente al conjunto.

Pero la figura que plantea una relación más directa con el planteamiento de Wright, quizá sea la de Edwin Lutyens por la rica relación de contraste entre la estricta geometría del jardín que emana de la casa y la agreste y colorista vegetación dispuesta por Gertrude Jeckyll, seguidora de los planteamientos de William Robinson y su *Wild Garden*.<sup>4</sup>

La arquitectura de Lutyens va evolucionando de unas composiciones herederas de la

4. De las múltiples publicaciones en las que William Robinson expuso su pensamiento a cerca el jardín, *The Wild Garden* (1870) y *The English Flower Garden* (1883) son las que tuvieron una mayor repercusión, condicionando en gran medida el jardín en Inglaterra y especialmente al movimiento Arts & Crafts.



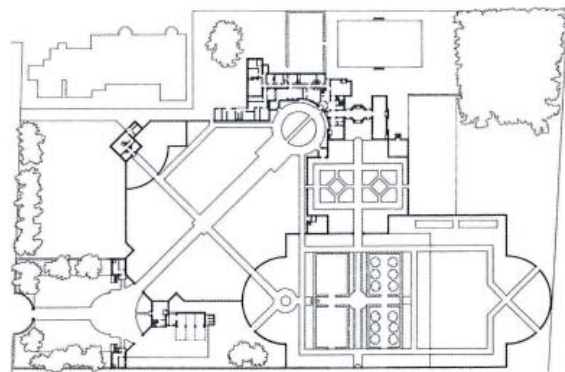
7



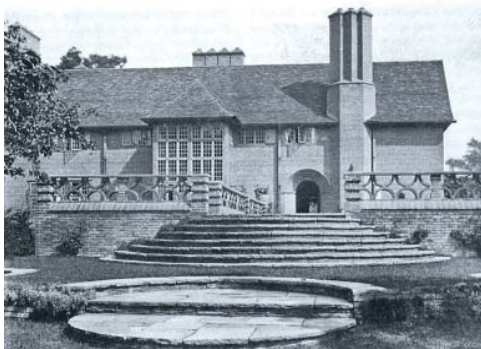
8



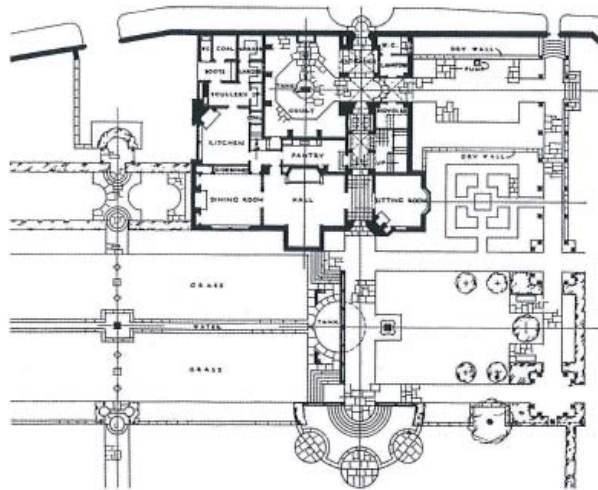
9



10



11



12

7, 8. Casa Springcot de Mackey Hugh Baillie Scott (1903). Planta y vista desde el jardín. (Álvarez, 2007)  
 9,10. Grey Walls, E. Lutyens (Gullane 1900). Vista frontal y planta del conjunto. (Álvarez, 2007)  
 11, 12. Deanery House, E. Lutyens (Sonnig, Berkshire, 1899-01). Vista desde el jardín y planta. (Davey, 1995)

arquitectura de Norman Shaw basada en la articulación de los cuerpos con un regusto medieval hacia una mayor monumentalidad en su última etapa. En los jardines para sus casas se aprecia la influencia del jardín renacentista en su manera de extender la geometría de la arquitectura en el espacio exterior y la del jardín musulmán en el tratamiento del agua y el gusto por encerrar los espacios exteriores mediante muros y cambios de nivel creando recintos más acotados y separados de la composición general.

En sus obras maduras más conocidas, como Grey Walls (1900), la configuración de la casa parece responder a las trazas del jardín, al revés de lo habitual, en una interacción total entre espacio exterior y volumen construido. En este caso el típico planteamiento a base de estancias exteriores le ayuda a configurar una rica secuencia de acceso a través de un patio previo y la circulación en diagonal hasta la casa que nos recibe con su forma cóncava generando otro semi-patio de acceso.

Pero tampoco es frecuente en la arquitectura de Lutyens la presencia de elaboradas secuencias de aproximación y acceso a la casa. Las secuencias espaciales se supeditan al movimiento entre las distintas estancias del jardín y a lo sumo se conectan con entradas y salidas de la casa mediante la prolongación de los ejes. Pero no se aprecian secuencias con un claro destino final.

Tras un análisis de los proyectos más representativos apreciamos que la unidad lograda entre jardín y casa mediante la prolongación de los ejes compositivos de uno en el otro y reforzada por el empleo de los materiales es limitada. Esta se establece principalmente en planta. En cuanto a la autonomía y repercusión volumétrica de la casa, esta permanece como un volumen claramente independiente. Hay una clara diferenciación entre la casa y el jardín, aunque estén hechos el uno para el otro.

Wright irá más allá en la concepción unitaria de la casa con su espacio exterior, (al que en muchos casos no podemos llamar jardín), y tratará de eliminar los límites entre ambos progresivamente, pero no solo como una apreciación visual o plástica sino desde la experiencia secuencial a través del movimiento.

El recurso formal de la horizontalidad lo diferencia claramente de las casas del movimiento Arts & Crafts y ayuda a reforzar la relación de la arquitectura con el terreno. La otra gran diferencia está en la relación con los límites de la parcela. Wright no busca remarcar la idea de recinto acotado como ocurre en la arquitectura Arts & Crafts, sino que utiliza el diseño de los espacios exteriores como un mecanismo de transición entre su arquitectura y el paisaje.

Recapitulando, podemos afirmar que la actitud de Wright en cuanto al tratamiento del espacio exterior (integración de la casa en su entorno) y el empleo de la materialidad como recurso para potenciarlo, tiene en la tradición anglosajona del sXIX un claro precedente, que sabiamente logra hacer propio. Pero en cuanto al espacio secuencial, subyace un compromiso personal, inherente al universo wrightiano cuyo origen parece no surgir de la

tradición anglosajona y quizá haya que buscarlo en otras fuentes.

A lo largo del siglo XX la relación entre el trabajo de Wright y la cultura japonesa ha suscitado un creciente interés y ha sido motivo de discusión entre sus estudiosos. Uno de los motivos que propician este interés es el hecho de que Wright reconocía abiertamente una deuda filosófica hacia el arte pictórico japonés al mismo tiempo que insistía que ni el arte ni la arquitectura japonesa habían ejercido ninguna influencia formal directa en su trabajo. Wright afirmaba que en Japón más que encontrar la inspiración para su trabajo, encontró la confirmación de sus propios ideales orgánicos. A pesar de la claridad con la que Wright desmentía la influencia de la arquitectura japonesa en cualquiera de sus manifestaciones constructivas, formales o simbólicas, lo cierto es que los estudios revelan que la cultura japonesa proporcionó a Wright algo más que una simple constatación o respaldo a sus principios.

Admitiendo que esta influencia fue, de manera consciente o inconsciente, realmente mayor de la reconocida por Wright, lo verdaderamente difícil es establecer su verdadero alcance. Este es en sí un tema de disquisición permanente entre los estudiosos de Wright y supone un campo de investigación específico sobre el que no se ha escrito el último capítulo. De todas formas, en el presente apartado se pretende resaltar aquellos aspectos de la cultura tradicional japonesa relativos a la arquitectura y su entorno que podemos apreciar e identificar en la obra de Wright y su manera secuencial de concebir el espacio. Al destacar estos aspectos se busca encontrar un referente con el que poder valorar y ampliar el análisis, en absoluto afirmar que todas las similitudes existentes entre la obra de Wright y la arquitectura japonesa provienen de esta última. Tal y como muestra Kevin Nute en su estudio *Frank Lloyd Wright and Japan*,<sup>5</sup> existen múltiples vías por las cuales la cultura japonesa y especialmente la arquitectura pudo penetrar e influir en el universo Wrightiano, antes de producirse su primer su primer viaje a Japón en 1905.

Ya en el número monográfico dedicado a Wright de *Architectural Review* de Junio de 1900, Robert Spencer Jr, un reconocido arquitecto admirador del arte oriental, en su artículo afirmaba que Wright dirigía su mirada directamente a la naturaleza para inspirarse, pero añadía; “Cuando la naturaleza no estaba al alcance se dirigía a los maravillosos intérpretes de la naturaleza, los orientales y los japoneses”.

Como se ha comentado, la influencia de la cultura japonesa sobre Wright llegó por canales múltiples debido al gran interés surgido a mediados del sXIX tanto en Europa como en los Estados Unidos por el país Nipón materializado en exposiciones y publicaciones de todo tipo. La cultura japonesa estaba presente en muchos ámbitos de su entorno, sin ir más lejos, su primer empleador, el arquitecto Joseph Lyman Silsbee además de ser coleccionista aficionado al arte oriental, era primo de Ernest Francisco Fenollosa, una de las figuras más representativas e influyentes del japonismo en los EE.UU. A través de estas

5. Nute, Kevin, *The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*, London, Routledge, 2000.



dos figuras, Wright tendrá sus primeros contactos con el arte japonés, especialmente con el grabado, lo que tendrá una gran trascendencia en su vida.

Pero la influencia más clara aunque indirecta, es la figura de Edward S. Morse a través de su famoso libro de 1886, *Japanese Homes and Their Surroundings*. Esta publicación es la causante, junto con la visita al templo Ho-o-den de la feria Colombina de Chicago de 1893, de la aparición de las múltiples referencias a la arquitectura japonesa en la obra de Wright antes de que este visitara el país nipón por primera vez en 1905.

En este libro, seminal a la hora dar a conocer la arquitectura japonesa al gran público occidental, desgrana con detalle las características de la casa japonesa y su entorno. La influencia sobre Wright es tan evidente que muchas de las descripciones que realiza son prácticamente reformuladas por el propio Wright al describir la arquitectura japonesa en su Autobiografía y la de su propia arquitectura del periodo prairie.<sup>6</sup>

La influencia de la arquitectura japonesa en la obra temprana de Wright es un tema recurrente y hasta cierto punto, existe un consenso en reconocer que aspectos de la obra del maestro tienen su posible origen o equivalencia en rasgos de la cultura japonesa.

La limpieza, la escasez en la ornamentación, la eliminación del sótano y el ático, la flexibilidad del espacio, la sinceridad de la construcción, el tratamiento de los materiales, la relación interior-exterior,... todos estos rasgos son compartidos por la arquitectura de Wright y por la tradición japonesa. El desarrollo de estos temas excede el ámbito de la presente investigación y se encuentra suficientemente recogido por la bibliografía wrightiana.<sup>7</sup>

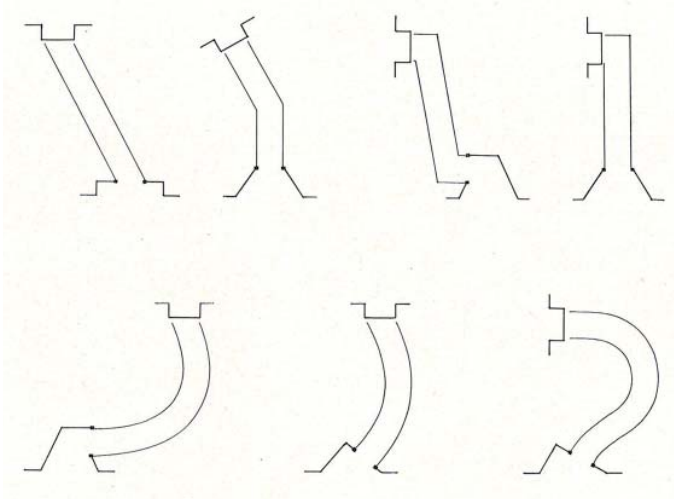
Pero cuando Morse en uno de los últimos capítulos, emprende el análisis del espacio exterior y la manera en que se producen los recorridos alrededor de la casa, entramos en el terreno que nos ocupa. Morse destaca el carácter zigzagueante de los caminos y puentes de los jardines japoneses que rodean a las viviendas. Esta curiosa disposición originariamente se basaba en la creencia de que los repentinos cambios de dirección permitían ahuyentar a los malos espíritus. Independientemente de su origen o finalidad, lo cierto es que este tipo de tratamiento impone una cadencia especial al movimiento de quien los transita que se traduce en una especie de disciplina o sometimiento a las trazas del camino y a las reglas del jardín.

John Sergeant (1978) ha sugerido que la compleja secuencia de aproximación y acceso a muchas de las casas de la pradera a base de drásticos cambios de dirección y giros a 90° podría haber surgido como una interpretación del trazado de los caminos en el jardín japonés a raíz de su descripción por Morse.

Tetsuro Yoshida (1956) en su *Gardens of Japan*, establece que la casa japonesa por lo general dispone de un jardín delantero que la separa de la calle y un jardín principal pos-

6. En el magnífico trabajo de Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan*, se muestran unas tablas comparativas con estas descripciones.

7. Todas las monografías históricas recogen algún capítulo dedicado a este tema y algunas de las más recientes con mayor profundidad. De las publicaciones específicas una de las más completa es la de Kevin Nute; *Frank Lloyd Wright and Japan The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*.



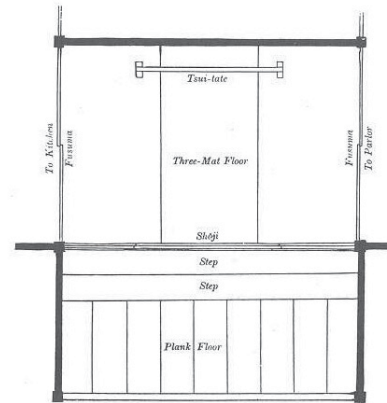
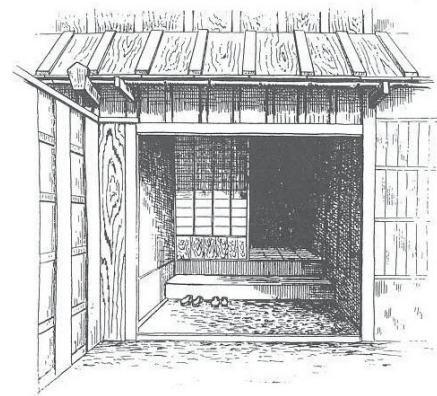
13



14



15



16

13. Diferentes tipos de trayectorias indirectas en la arquitectura tradicional japonesa entre la entrada a la parcela y el acceso a la casa según Tetsuro Yoshida (1956)  
 14,15. Ejemplos de cambios bruscos de dirección o zig-zag en dos casas de Kioto. (Yoshida ,1956)  
 16. Ejemplo de un genkan. Vista frontal y planta. (Nute, 2000)

terior. Entre la entrada a la parcela y la entrada a la casa se suele disponer de un cuidado camino de piedra. El trazado de este camino es diagonal, curvilíneo o quebrado ya que la entrada a la casa jamás se encuentra alineada con la entrada a la parcela. Esta peculiaridad proviene de las casas de los guerreros en las que se ponía el máximo cuidado en garantizar que el interior de la casa jamás fuese visto desde la calle.

Además de la privacidad, las razones estéticas también parecen haber jugado su papel ya que un trazado de este tipo proporciona una experiencia bien distinta a la de un trazado rectilíneo. La distancia se alarga y el tiempo en recorrerlo aumenta, estableciendo una secuencia de aproximación. El trazado así dispuesto obliga a un cambio de actitud con respecto a la calle, más pausado y dado a la contemplación.

Este recurso puede tomarse como un antecedente claro a la tendencia de Wright por alargar la secuencia y evitar cualquier atisbo de frontalidad en la aproximación sobre todo en el periodo de las casas de la pradera. Aunque pronto veremos que las elaboradas composiciones de Wright no pueden justificarse exclusivamente por un asunto de privacidad.

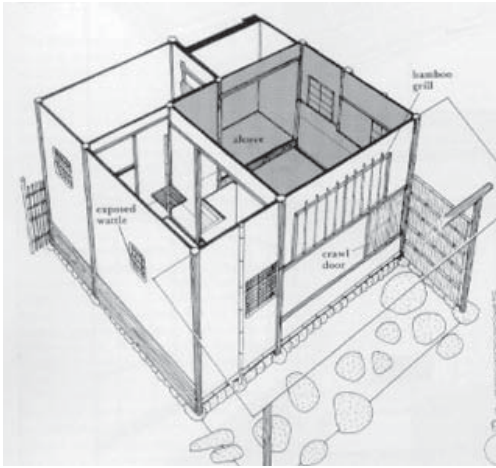
El otro aspecto al que prestaba especial atención E. Morse en su libro es la configuración de los accesos a la casa tradicional japonesa, destacando el *genkan* como elemento configurador del umbral. El *genkan* es un pequeño espacio a nivel del terreno (terreno natural) dispuesto ante el acceso principal, cubierto y acotado por las paredes laterales, donde se deja el calzado justo antes de ascender y entrar finalmente a la casa. Se trata de un claro espacio de transición. Un verdadero umbral, donde el exterior penetra en la casa o la casa abraza un “pedazo” del exterior, según se quiera. Como veremos más adelante, Wright incorpora este elemento adaptándolo a su lenguaje en su primera etapa.<sup>8</sup>

Prácticamente ya tenemos constituida la arquetípica secuencia Wrightiana a base de elementos tomados de la casa y el jardín japonés. Pero todavía falta incorporar el verdadero carácter ceremonial de la cultura japonesa de la que consciente o inconscientemente la arquitectura de Wright participa.

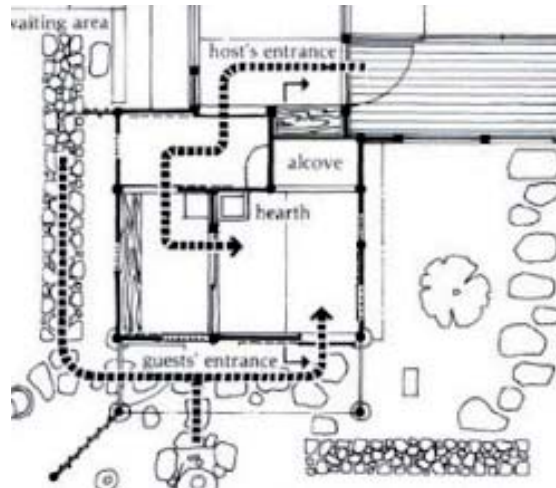
Este carácter está encarnado en la ceremonia del Té, como la máxima representación de los ideales estéticos y filosóficos de la cultura nipona, o de una parte de ella, la que entronca con el pensamiento de Lao-Tse y la filosofía del Tao, por la que Wright sentía predilección.<sup>9</sup> La ceremonia del Té y sus implicaciones pudieron llegar a Wright antes de su viaje a Japón a través de la obra de Kakuzo Okakura *The ideal of the East* (1904) pero es más probable que fuera a partir del famoso *The Book of Tea* de (1906) (Wright viaja por primera vez a Japón en 1905) donde se detalla todo el ritual de la ceremonia y el pensamiento en el cual se basa.

8. El origen de este recurso es sin duda de carácter práctico, como protección frente a la acumulación de nieve y cortavientos en el frío invierno Japones. En Chicago, Wright se encuentra con similares o peores características climatológicas y al igual que los japoneses, transformará una solución necesaria en un recurso espacial y compositivo de primer orden.

9. Wright sentía predilección por el abstracto Tao frente al más pragmático confucianismo. Existe cierta afinidad entre el pensamiento Unitario, la filosofía de Emerson y el Tao con la que Wright va construyendo su sincrético y heterodoxo pensamiento.



17



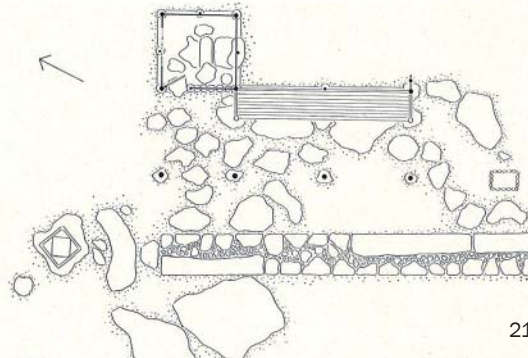
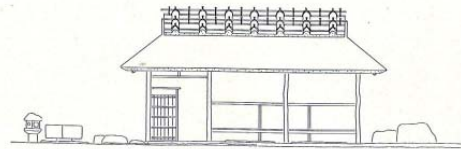
18



19



20



21

17. Axonometría de la Casa de Té Tai-an en el recinto del templo de Myoki-an, Kyoto, 1582. (Yoshida,1957)

18. Recorrido exterior de acceso de los invitados e interior (anfitriones) en la casa de Té Tai-an. Nótese el trazado indirecto en espiral. (Yoshida,1957)

19. Vista de la austera entrada a la casa de Té Shokin-tei. (Yoshida,1957)

20. El camino del rocío (*roji*). El trayecto por el jardín hasta la casa de Té es tan importante como la propia construcción y parte fundamental de la ceremonia. (Yoshida,1957)

21. Banco de espera con letrina previo a la ceremonia, Palacio imperial de Katsura. (Yoshida,1957)

Sin entrar a describir pormenorizadamente la ceremonia ni las implicaciones ideológicas que la alimentan, interesa destacar aquellos aspectos que tienen su traslación directa a soluciones o planteamientos arquitectónicos que más tarde veremos empleados por Wright.

La casa de Té, (*Chashitsu sukiya*), es una construcción exenta rodeada de un pequeño jardín con un camino que conduce hacia ella. Este camino recibe el nombre de *roji* o “camino del rocío”. En el camino se dispone un banco para la espera de los invitados que contiene también una letrina. Este espacio para la espera adquiere en ocasiones las dimensiones de una pequeña construcción auxiliar cubierta.

Cerca de la casa de Té se dispone una pila de piedra con agua donde los invitados se lavan antes de acceder al interior del espacio para la ceremonia (*chanoyu*) a través de una pequeña apertura cuadrada practicada en un extremo llamada *nijiriguchi* (entrar gateando), a la que difícilmente podemos llamar puerta.

Esta entrada requiere que los invitados se agachen o se humillen para atravesarla en un ritual simbólico por el que el invitado debe dejar atrás toda soberbia y contaminación del mundo exterior.

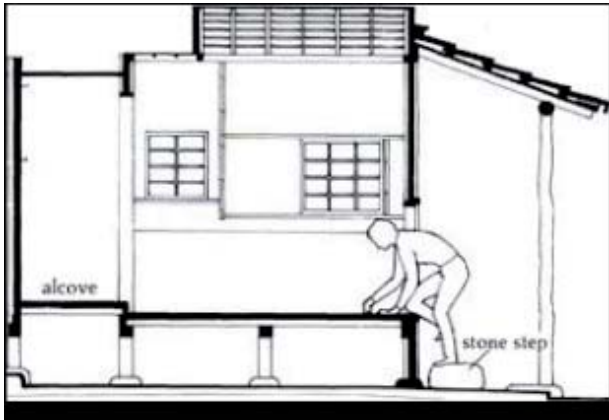
A través del *nijiriguchi* se accede directamente al interior de la sala. La sala para la ceremonia del Té consiste en una pequeña estancia de proporciones cuadradas donde no hay mobiliario y los participantes se disponen directamente sobre el tatami adoptando la típica postura *seiza* (*sentado sobre las rodillas*). Además de la entrada para los invitados hay al menos otra entrada independiente para los anfitriones que permite acceder a una pequeña alacena para los utensilios necesarios para la ceremonia (*mizuya*). Al contrario que la casa tradicional, las ventanas o aperturas no se disponen para generar amplias vistas sobre el jardín exterior y son más bien pequeñas y cubiertas con *shoji* proporcionando una luz tenue que propicia la concentración.

El aspecto de los materiales y elementos constructivos empleados es sencillo y austero, trasladando su cualidad al ambiente (concepto de *wabi-sabi*). El resto de características no difieren de la arquitectura residencial tradicional, el empleo del tatami, la presencia del *Tokonoma* etc.

*Wabi-sabi* es un término japonés que abarca una visión estética centrada en la aceptación de la fugacidad y la imperfección. Estéticamente denota una clase de belleza “imperfecta, inconstante e incompleta”. Es un término derivado del budismo enseñado por los tres preceptos de la existencia; el tránsito, el sufrimiento y el vacío o la ausencia de la propia naturaleza.

Características de la estética *Wabi-sabi* son la asimetría, aspereza (rugosidad o irregularidad), simplicidad, economía, austeridad, modestia, intimidad y apreciación de la ingenua integridad de los objetos y procesos naturales.

Las palabras *wabi* y *sabi* no tienen fácil traducción. *Wabi* originalmente se refiere a la so-



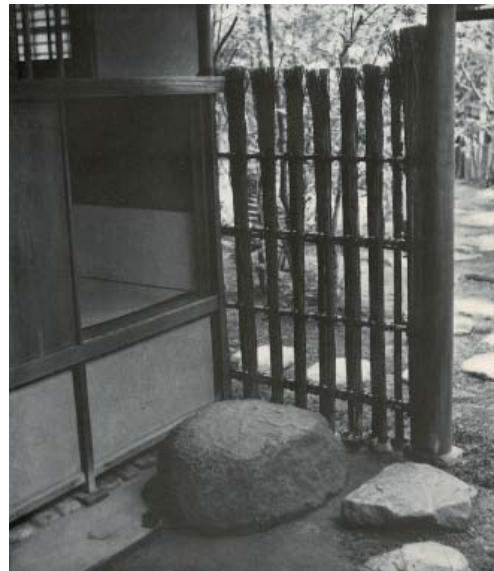
22



23



24



25

22. Sección por la entrada, *nijiriguchi*, de la casa de Té Tai-an. La escasa dimensión obliga a entrar gateando. (Yoshida,1957)

23. Pila cilíndrica de piedra en el templo Sambo-in, Kyoto. El lavado como rito de limpieza y purificación. El agua como elemento fundamental de la ceremonia. (Yoshida,1957)

24. Vista del austero interior de la casa de té Tai-an. (Yoshida,1957)

25. Vista de la entrada a la casa de Té de la familia Mushakoji-senke, Kyoto. (Yoshida,1957)

edad de la vida en la naturaleza, lejos de la sociedad; *sabi* significa crudo, frío, marchito. A lo largo del siglo XIV estos significados comenzaron a cambiar, tomando unas connotaciones más positivas. *Wabi* ahora denota una simplicidad rústica, fresca o quietud, y puede aplicarse por igual a objetos naturales o realizados por el hombre. También puede designar las imperfecciones o anomalías de un proceso constructivo que otorga un carácter único y elegante al objeto.

*Sabi* es la belleza o serenidad que se alcanza con el paso del tiempo, cuando la vida del objeto y su obsolescencia son evidentes en su pátina y aspecto o mediante reparaciones visibles.

En el Japón actual el término *wabi-sabi* conlleva la sabiduría de la simplicidad natural. En los libros de arte es definida como “belleza imperfecta”. Desde un punto de vista del diseño, *wabi* puede ser interpretado como la imperfecta cualidad de cualquier objeto. El concepto de *wabi-sabi* tiene una clara identificación en la arquitectura de Wright en lo que respecta al tratamiento de los materiales. La “naturaleza de los materiales”, como gustaba referirse al propio Wright y a Henry R. Hitchcock, resume una filosofía y sensibilidad muy próxima al concepto de *wabi-sabi*. La preferencia por materiales comunes o poco nobles, con el menor grado de transformación posible, mostrando sus características naturales, su color, textura, calidez e irregularidad en claro contraste con las superficies pulidas y asépticas de la máquina.

Pero esta es tan solo la interpretación más evidente y literal del concepto *wabi-sabi*. Si trasladamos el concepto más allá de su implicación material para tratar de extenderlo al campo del diseño o a la concepción del espacio arquitectónico, vemos que es totalmente aplicable a la arquitectura de Wright y especialmente a la relación con a la secuencia de aproximación y acceso.

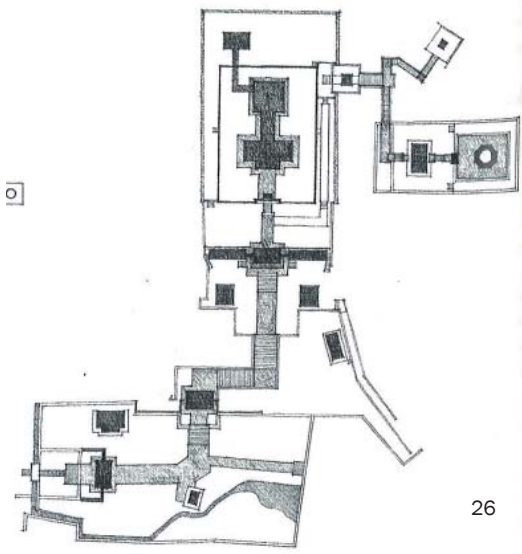
De otra manera resulta difícil justificar la tendencia a ocultar y definir de manera tan modesta los accesos en sus viviendas, en la mayoría de casos después de una elaborada secuencia cargada de episodios. El acceso siempre es sencillo y austero. No hace ostentación ni por tamaño, forma y por supuesto ubicación.

El acceso debe ser descubierto, intuitivo, para lo cual ha de ser previamente sugerido en la distancia.

La escasa dimensión facilita la experiencia de contraste y recompensa con el gran espacio interior e impone una estricta disciplina a los participantes de la secuencia-ceremonia de aproximación y acceso.

En el análisis de las obras previas a 1905 (primera visita de Wright a Japón) ya se aprecia de una manera constante el recurso de una secuencia de acceso como un rasgo característico de su arquitectura, algo que no había podido experimentar personalmente.

La visita al templo *Ho-o-den* de la feria Colombina de Chicago de 1893 no pudo proporcionar una experiencia tan sugestiva, sobre todo en lo que respecta a la secuencia, por lo



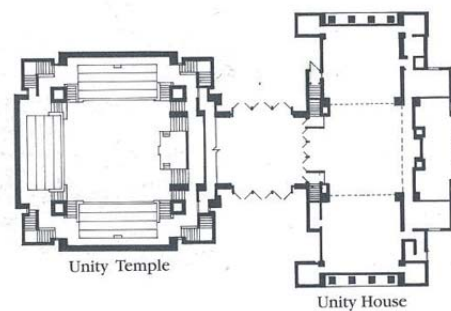
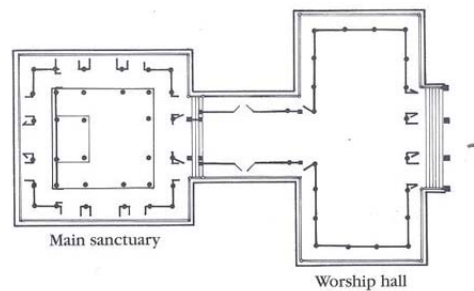
26



27



28



26. Planta de acceso al Templo de Taiyu-in-byo en Nikko. A pesar de la ascensión mediante sucesivos giros el acceso al recinto del templo es frontal y perfectamente alineado con la entrada al templo. (Ching, 1975)

27. Vista parcial del santuario de Nikko. (Treiber, 2008)

28. Vista del Templo de Taiyu-in-byo en Nikko. ( Nute, 2000)

29. Comparativa del Templo Unitario con el Templo de Taiyu-in-byo en Nikko . La deuda de la composición en planta es evidente pero la trayectoria indirecta que imprime Wright, marca una clara diferencia con la axialidad de la secuencia en el templo nipón. Para reforzar el parecido entre las dos plantas se han suprimido los muretes y escaleras que conforman las plataformas previas al acceso que refuerzan el caracter indirecto de la secuencia.(Nute, 2000)

29



que el origen de la misma debemos suponerla en las lecturas de Morse y Okakura.

A partir de 1905 a raíz de su primera estancia en Japón se produce la “confirmación” de sus “propios principios” en palabras del maestro. Aunque se dispone de poca información relativa a ese primer viaje se sabe que visitó el Santuario con los mausoleos Taiyu-in y Toshogu en Nikko (1636).

El ascenso a estos templos está plagado de episodios; escalinatas, puertas monumentales y pavimentos empedrados que conducen a las distintas plataformas en una sucesión de giros, pausas y ascensos hasta alcanzar el recinto de los templos. Aunque cada una de las piezas que constituyen el complejo tiene una disposición axial, el conjunto se adapta a la topografía resultando una composición asimétrica como ocurre con la acrópolis de Atenas y otros tantos santuarios.

A raíz de esta constatación, la arquitectura de Wright se reafirma en el empleo de la secuencia de aproximación como mecanismo de implantación en el entorno. Y lo más importante es que una vez establecida la relación con Japón a través de los sucesivos viajes la influencia de su cultura será cada vez más profunda, pero menos evidente. No la podremos apreciar de manera literal, en la solución de elementos concretos. Es más, Wright parecerá esforzarse por marcar ciertas diferencias con el repertorio formal japonés al mismo tiempo que colma a sus edificios de un aura puramente oriental en su concepción.

Para ello Wright nos da una pista cuando reconoce que la mayor influencia de la cultura japonesa apreciable en su arquitectura proviene del grabado japonés más que de ninguna arquitectura concreta.

*“ Para zanjar toda ambigüedad nunca hubo una influencia externa sobre mi trabajo, ni extranjera ni nacional, excepto la de Lieber Meister, Dankmar Adler y John Roebing, Whitman y Emerson y los grandes poetas de la humanidad. Mi trabajo es original no solo en los hechos sino en su fibra espiritual. Ninguna carrera de ningún arquitecto europeo hasta estos días ha influido en mí lo más mínimo. Y respecto a los Incas, los Mayas, incluso los japoneses, todos significaron nada más que una espléndida confirmación”* (Frank Lloyd Wright; “Testamento” 1957:205)

En su libro sobre el grabado japonés de 1912 *The Japanese Print: An interpretation*, Wright realiza toda una disertación alabando la capacidad de abstracción a la hora de reflejar y reinterpretar el paisaje. Wright se centra en la estricta geometría interna que estructura cada composición, a la que llama *coventionalization* y que podemos traducir por abstracción o capacidad de síntesis de la forma para reducirla a su esencia<sup>10</sup>.

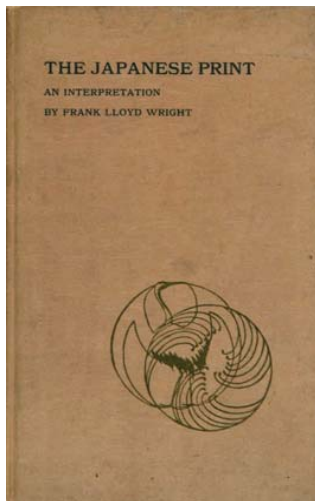
10. Este término era el empleado por los teóricos del sXIX; Pugin, Ruskin, Owen Jones primero y más tarde por Sullivan, para referirse a la simplificación necesaria de un elemento natural para convertirse en un motivo ornamental susceptible de ser reproducido.



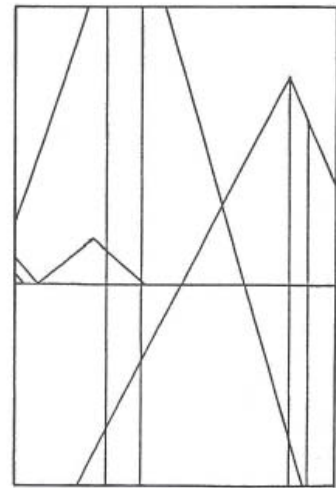
30



31



32



33

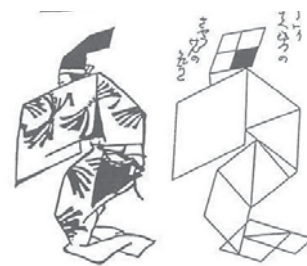
30. El Templo de Kinryuzan en Asakusa representado por Hiroshige en una de sus Cien Famosas Vistas de Edo, 1856. (Treiber, 2008)

31. Templo de Chion-in en Kyoto, fotografía tomada por F.L.I. Wright en 1905. Se aprecia la similitud del encuadre con el farol en primer término como en el grabado de Hiroshige. (Treiber, 2008)

32. Portada de *The Japanese Print an Interpretation*, 1912.

33. Vista del puente de Inari y el santuario de Minato, (Hiroshige, Cien Famosas Vistas de Edo, 1856). Interpretación de la estructura geométrica interna de la composición realizada por K. Nute (2000: 102)

34. La estructura geométrica interna revelada por Hokusai en sus lecciones de dibujos simplificados (Ryakuga Haya-oshie, 1812). (Nute, 2000)



34

Wright escribe en *The Japanese Print*:

*“todos los dibujos son patrones convencionales sutilmente geométricos, imbuidos al mismo tiempo con un valor simbólico, pero con una honestidad construida sobre una base matemática, como la trama del tejido es construida sobre la urdimbre. La estructura geométrica ejerce un potente hechizo, no encontramos una composición que no esté afectada por ella.” (Wright 1912:14)*

Mediante lo que llama *conventionalization*, Wright está apelando a su derecho a interpretar libremente tanto las trazas sugeridas por la naturaleza como los preceptos de la cultura Japonesa que tanto influyen en él. Al interpretar la estructura interna de un lugar se extrae su esencia en forma de una geometría que acaba constituyéndose en la base su arquitectura.

Esta abstracción es imprescindible para entender y apreciar el alcance de sus intervenciones y relativizar la influencia de agentes externos. Wright no emplea ningún elemento que literalmente forme parte de la arquitectura japonesa, excepto la disposición de linternas y piezas cerámicas en puntos concretos del jardín en *Taliesin* y *Taliesin West*<sup>11</sup>.

Por ejemplo, la miniaturización típica del jardín japonés es ajena en Wright para el que la naturaleza y el paisaje no debe ser reducido de escala de esa manera. Esto es algo apreciable en el tratamiento del agua donde Wright gusta de manipular e involucrar al diseño de la casa, pero mediante la geometría de su arquitectura, a través de fuentes, canales y albercas o en todo caso como un elemento verdaderamente natural existente. El pequeño estanque artificial de aspecto “natural” típicamente Japonés no es propio de Wright.<sup>12</sup> Otra cosa es el empleo de técnicas como el *Sakkei*<sup>13</sup> o *Borrow Garden* (jardín prestado) que conllevan un grado de interpretación y abstracción mayor.

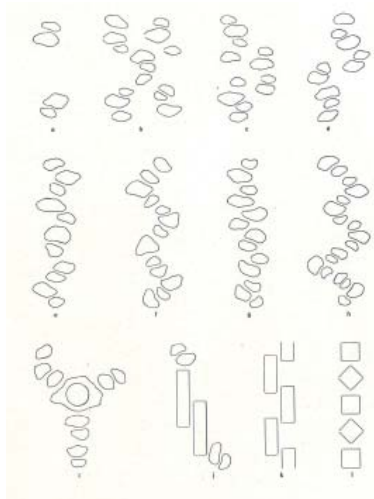
La reducción a escala de todo un paisaje al igual que se hace con los bonsái resulta quizá demasiado amanerada y poco natural para Wright pero es bastante frecuente en los tratamientos de los exteriores de arquitectos como R. Neutra. En Neutra el arreglo vegetal, los estanques y los diferentes caminos que bordean la casa recuerdan en muchos casos una adaptación bastante literal de los elementos del jardín japonés. En Wright es más adecuado hablar de una reinterpretación de la filosofía que inspira las composiciones japonesas adaptadas a su arquitectura.

Por ejemplo los sugerentes caminos de piedras disgregadas que caracterizan los jardines japoneses y que tienen su origen en la ceremonia del Té, no se observan en Wright. Pero

11. La disposición de este tipo de elementos en muchas de las casas de Wright es a cargo de los propietarios por cierta afinidad con el paso del tiempo

12. La influencia en el empleo del agua en los exteriores de Wright probablemente haya que repartirla a partes iguales entre la cultura japonesa, las villas renacentistas y el jardín Arts and Crafts.

13. El *sakkei* consiste en capturar una escena del paisaje lejano e incorporarla a l jardín propio mediante elementos de enmarcado y transición.



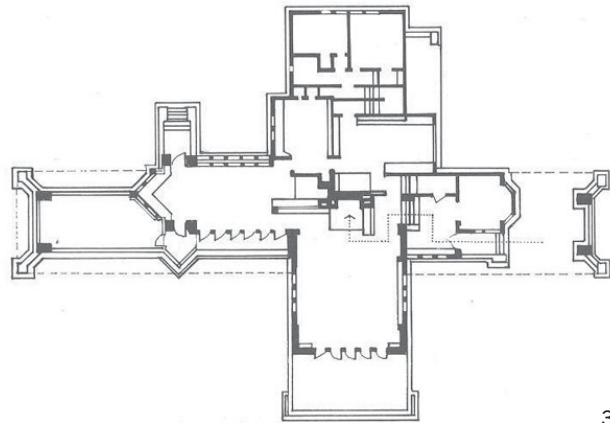
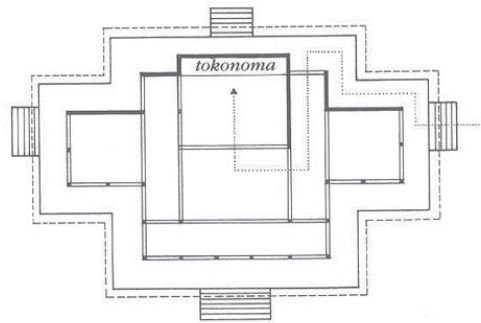
34



35



36



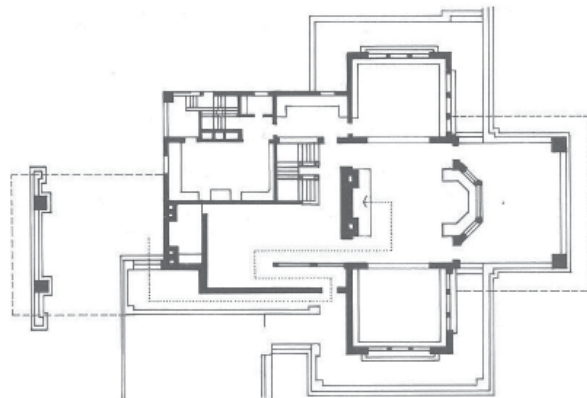
37

34, 35. Diferentes disposiciones de caminos de piedra en la arquitectura tradicional japonesa. Ejemplo de una vivienda en Kyoto, (Yoshida, 1957: 35).

36. Tipica comparación entre los elementos característicos del repertorio formal wrightiano y la arquitectura tradicional japonesa. En este caso entre la casa F. Thomas y la Casa de Té de la Feria Internacional de Chicago de 1893. (Nute, 2000: 67)

37. Comparativa entre la ruta hacia el tokonoma en el templo Ho-o-den de la Feria Internacional de Chicago de 1893 y la ruta hacia la chimenea en la casa Willitts de Wright. (Nute, 2000: 63)

38. Ruta trazada desde el porte-cochere hasta el hogar-chimenea en la casa publicada para el *Ladies Home Journal*, *Ahouse in the Prairie Town*. (Nute, 2000: 43)



38

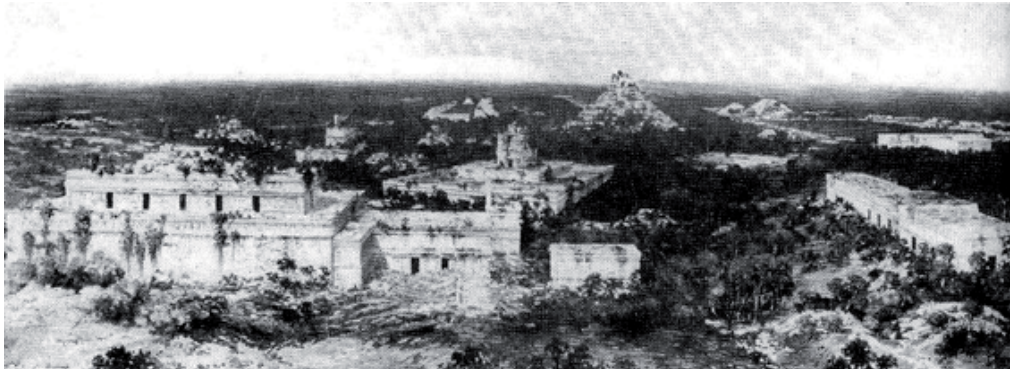
si analizamos la filosofía que subyace en la disposición de estas piedras vemos que dan la impresión de un aspecto natural, que su colocación es accidental o azarosa cuando en realidad han sido colocadas de acuerdo con unas estrictas reglas que valoran su forma, tamaño, color y la distancia entre ellas (como el arreglo floral o Ikebana).

La arquitectura de Wright tiende a establecerse en la naturaleza bajo los mismos principios, con materiales del lugar, dando la impresión de haber surgido espontáneamente del sitio, para lo cual ha sido necesario una estricta disciplina, la aplicación de unos preceptos en muchos casos no formulados pero presentes en la mente de Wright.<sup>14</sup>

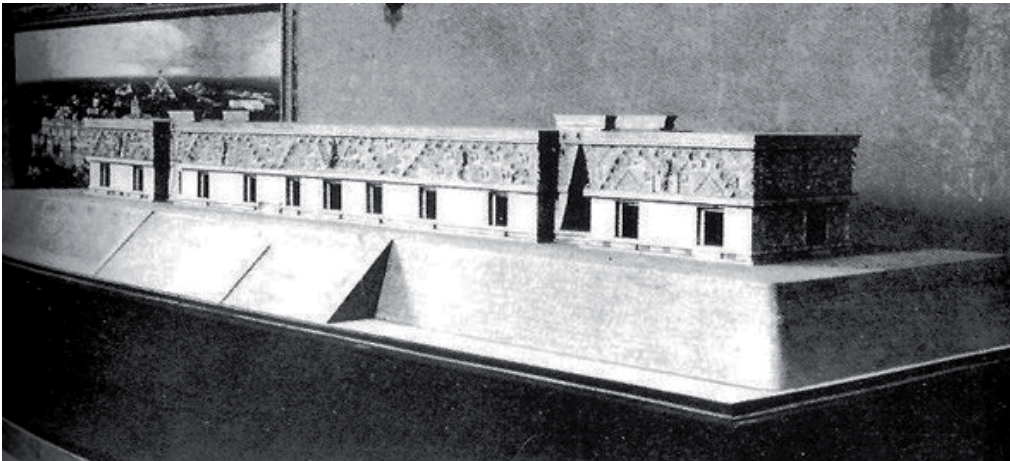
Las referencias a la arquitectura japonesa son insoslayables en la obra de Wright y harán su aparición nuevamente cuando nos enfrentemos al análisis pormenorizado de su obra. Independientemente de los aspectos concretos de la arquitectura japonesa que podamos reconocer en la obra de Wright, lo verdaderamente importante es la influencia en el plano filosófico y psicológico. El carácter ceremonial de la cultura Japonesa se transforma en Wright en un ritmo pausado. Mediante el trazado indirecto de las trayectorias y la dilatación de la experiencia del recorrido, obliga a la necesaria contemplación del entorno, la relación de equilibrio de la arquitectura en el paisaje se refuerza a través del movimiento. El rechazo a la frontalidad e inmediatez de la trayectoria de aproximación, tan característica de Wright, no la encontramos en muchos de los templos japoneses que si se resuelven de esta manera. Por el contrario la austeridad, la posición descentrada y la trayectoria indirecta en espiral sí que la hayamos en la ceremonia del Té como respuesta a un profundo respeto por todo aquello que rodea al hombre y su entorno.

El pensamiento oriental especialmente el derivado del Taoísmo se adhiere con gran facilidad a las enseñanzas de Emerson constituyendo el corpus de su actitud ante la arquitectura, la naturaleza y el mundo.

14. Ver nota 3 pag. 293.



39



40



41



42

39. Ruinas mayas de Chichén Itzá en una imagen exhibida en la *Panama-California Exposition* de San Diego de 1915. (Library of Congress)

40. Maqueta del Palacio del Gobernador del yacimiento maya de Uxmal. *Panama-California Exposition*, 1915. (Library of Congress)

41. Yacimiento de un poblado de la cultura Chaco en Nuevo México. (Library of Congress)

42. La arquitectura vernácula ligada a la tierra de los Indios Pueblo reflejada en una postal de la *Panama-California Exposition* de San Diego de 1915. (Library of Congress)

**Otras influencias**

Dentro de este epígrafe nos vamos a referir a la presencia de diferentes culturas de diversa procedencia que ejercen una profunda influencia en la arquitectura de Wright en su búsqueda por encontrar un lenguaje capaz de materializar su discurso orgánico.

Estas culturas son principalmente las de origen precolombino y amerindio que pronto pasan a significar para Wright un referente de autenticidad y de tradición legítima con la que buscará establecer un vínculo para dotar de un mayor poso y trascendencia a su obra.

También aparecerán otras culturas como la minoica o la tibetana, tal y como señala V. Scully, pero la presencia de la cultura originaria del continente americano será junto con la japonesa, la más evidente en Wright. De los múltiples aspectos que se derivan de este tema interesa destacar de manera esquemática aquellos que afectan a los mecanismos de implantación y su relación con la secuencia de acceso.

Al igual que ocurre con la figura de Wright y la cultura japonesa, el estudio de la relación de Wright con la cultura indígena americana supone un campo de estudio en sí mismo y ha sido abordado y documentado por diversos autores<sup>15</sup>. Pero no hay que olvidar las palabras del propio Wright cuando afirmaba que todas estas influencias no habían supuesto para él más que una confirmación a sus propios “logros” como consecuencia de sus inquietudes creativas.

Independientemente del alcance real de estas arquitecturas en la obra de Wright lo cierto es que a partir del periodo que coincide con su vuelta de Italia y especialmente tras la tragedia de Taliesin, Wright parece afanarse por encontrar vínculos culturales para enraizar su arquitectura en una base “moral” más auténtica que supere la falta de identidad de la tradición norteamericana.

Algo que en cierta medida lleva haciendo desde el principio de su carrera yendo a la contra de las tendencias dominantes. Manifestándose en contra de los historicismos y todo aquello que pueda englobarse dentro del concepto de “estilo” en arquitectura por considerarlo superficial.

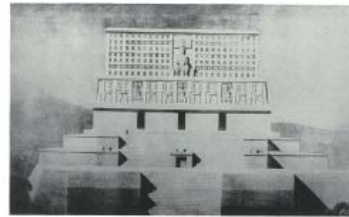
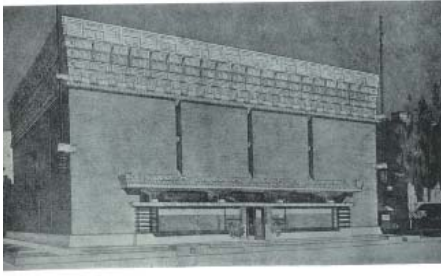
Con esta actitud arremeterá por igual contra el estilo clasicista en Chicago, contra el neo español o estilo misión en California o contra el “estilo” internacional en todas partes. Sin duda la actitud de Wright se cimienta en férreos principios y convicciones propias, pero su actitud no deja de ser reaccionaria y hasta cierto punto los atributos que busca en las arquitecturas primitivas o exóticas son aquellos que le diferencian y que marcan distancias con las arquitecturas que deplora, especialmente la del estilo internacional.

Ciertamente el movimiento moderno convertido en estilo gracias a la exposición del Moma de 1932 es, según Wright, la principal amenaza para la concepción orgánica de la arquitectura y no dudará en convertirlo en su principal enemigo.

En este sentido es como se comprenden mejor ciertas apuestas de Wright en los años 20

15. Teselos, Dimitri, “Exotic influences in Frank Lloyd”, Magazine of Art 47 (abril 1947) y “Frank Lloyd Wright and World Architecture”, Journal of the Society of Architectural Historians 28, marzo 1969 y también Weisberg, Gabriel “Frank Lloyd Wright and Pre-Columbian Art- The Background for His Architecture”, Art Quarterly 30, primavera 1967.

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



43

44



45

46

43. Las inevitables referencias a la arquitectura maya. En este caso V. Scully compara la A.D. German Warehouse con el Templo de los dos Dinteles de Chichen Itza en Yucatán. (Scully, 1961)
44. Otra comparación de V. Scully, la casa Barnsdall con las maquetas mayas exhibidas en la Exposición Universal de Chicago de 1893. (Scully, 1961)
45. Yacimiento de Pueblo Bonito, máximo esplendor de la cultura Chaco en Nuevo México y una clara influencia para Wright en sus proyectos del desierto, especialmente Taliesin west. (Library of Congress)
46. Pueblo Bonito, vista aérea del conjunto. (Library of Congress)
47. Ruinas de Monte Alban en Oaxaca, Mexico. La arquitectura de grandes plataformas, elevaciones artificiales y abstractas del terreno natural y su idiosincrática pertenencia al lugar.



47



hacia la masividad y pesadez de la construcción exagerando su vinculación natural con el terreno o el empleo del ornamento integral como un signo inequívoco de su oposición al lenguaje de la máquina (el mal empleo de la máquina según Wright).

Quizás la interpretación abstracta de los valores de cierta arquitectura sea lo más reseñable de la adopción de modelos de este tipo. Muy por encima de consideraciones formales que si bien son evidentes su peso o trascendencia en resultado arquitectónico es menor. A parte de las numerosas publicaciones y noticias sobre recientes hallazgos en múltiples yacimientos a principio de siglo a los que Wright pudo estar al corriente, se tiene constancia de su visita a la Panama-California Exposition de San Diego en 1915 a parte de la habitual referencia de la World's Columbian Exposition de Chicago de 1893. En ambas se exhibían láminas con dibujos y maquetas de numerosas obras de arquitectura precolombina.

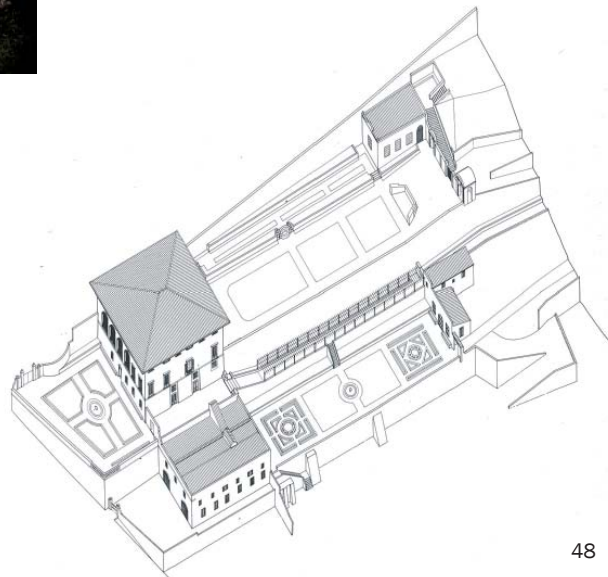
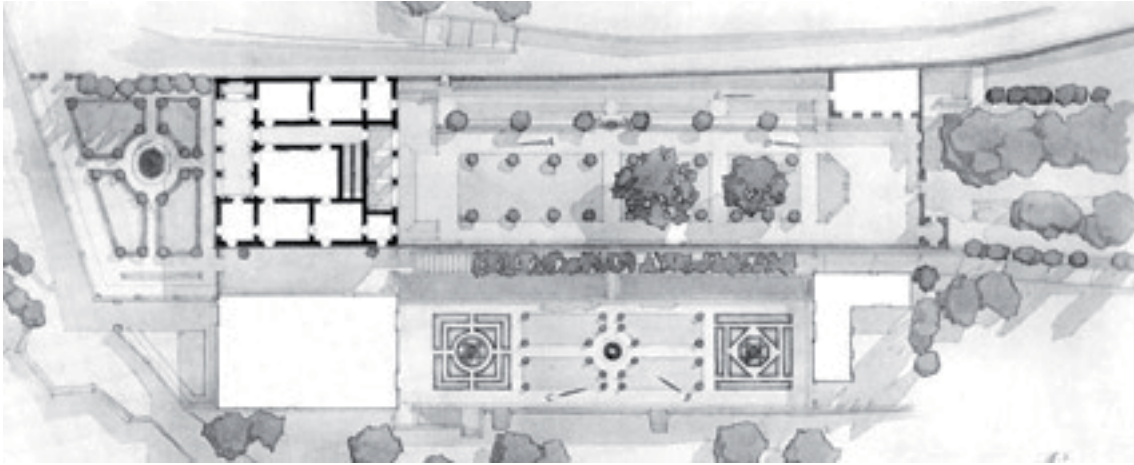
Aún a riesgo de realizar una simplificación excesiva, podemos afirmar que en estas arquitecturas no hallaremos un espacio secuencial de aproximación y acceso del que Wright pudiera extraer sus elaboradas y sutiles composiciones. El carácter ceremonial de estas arquitecturas suele manifestarse a través de la simetría y la frontalidad de los accesos, con sus grandes y monumentales escaleras que no se dan en la obra de Wright.

Pero su carácter abstracto, las grandes masas tronco piramidales que parecen emerger de la tierra, generando plataformas a diferentes niveles como mesetas y montañas artificiales, otorgan una indudable sensación de pertenencia al lugar que se transforma en una cualidad orgánica a ojos de Wright. La monumentalidad de estas piezas no viene marcada por su escala, ni por sus motivos ornamentales, sino por su habilidad para convertir la arquitectura en paisaje mediante la abstracción.

A raíz de la influencia de la cultura indígena Americana, la arquitectura de Wright iniciará una relación más intensa con el terreno inmediato por un lado y con el paisaje lejano a gran escala por otro<sup>16</sup>. Hasta este momento las casas de la pradera condensaban el paisaje idealizado del medio oeste, de una manera poética, mediante recursos sutiles como la horizontalidad y la naturaleza de los materiales, pero en la mayoría de casos se enfrentaban a entornos suburbanos donde sus cualidades naturales han sido suavizadas y asimiladas por el hombre.

A partir de su etapa californiana a principios de los años 20, al enfrentarse aun nuevo paisaje, la arquitectura de Wright surge del terreno de otra forma, brota de él, se funde con él, enraizándose de tal manera que desaparecen los límites formales entre arquitectura y el terreno. Junto con las grandes arquitecturas precolombinas de América Central que marcan el inicio de su etapa californiana habrá que añadir la cultura Hohokam y de los indios navajos de los territorios de Arizona y Nuevo Mexico que influirán en su etapa en el desierto, y especialmente en Taliesin West.

16. La importancia de la orientación astronómica de muchas de estas piezas permite establecer vínculos con el paisaje a una mayor escala.



48. La villa Medici en Fiesole, Florencia. Planta, vista sección transversal por la plataforma principal y axonometría. La tremenda naturalidad con la que se trabaja su inserción en el paisaje y las espectaculares vistas sobre el valle y la ciudad de Florencia cautivaron a Wright en su retiro Europeo. (Moore et al., 1993)

La otra gran influencia sobre Wright quizá sea menos evidente y todavía menos reconocida por el maestro y algunos autores<sup>1</sup>, pero no por ello menos importante. Se trata de una parte de la arquitectura italiana renacentista y manierista, especialmente la de las villas de la Toscana con las que tuvo ocasión de experimentar su especial relación con el paisaje durante su estancia en Fiesole en 1910.

Cuando se piensa en la arquitectura de las villas del renacimiento italiano surge la imagen de la Villa Rotonda de Andrea Palladio casi como antítesis del organicismo wrightiano. Esto es algo totalmente lógico ya que la interpretación que se hace de la arquitectura clásica ya sea esta de origen griego, romano o renacentista durante los siglos venideros y especialmente por parte del academicismo francés de la Ecole de Beaux Arts en el S XIX, se centra en la concepción del objeto arquitectónico como un ente puro. Como un arte capaz de encarnar el ideal de perfección a través de la geometría y el dominio del hombre sobre la naturaleza.

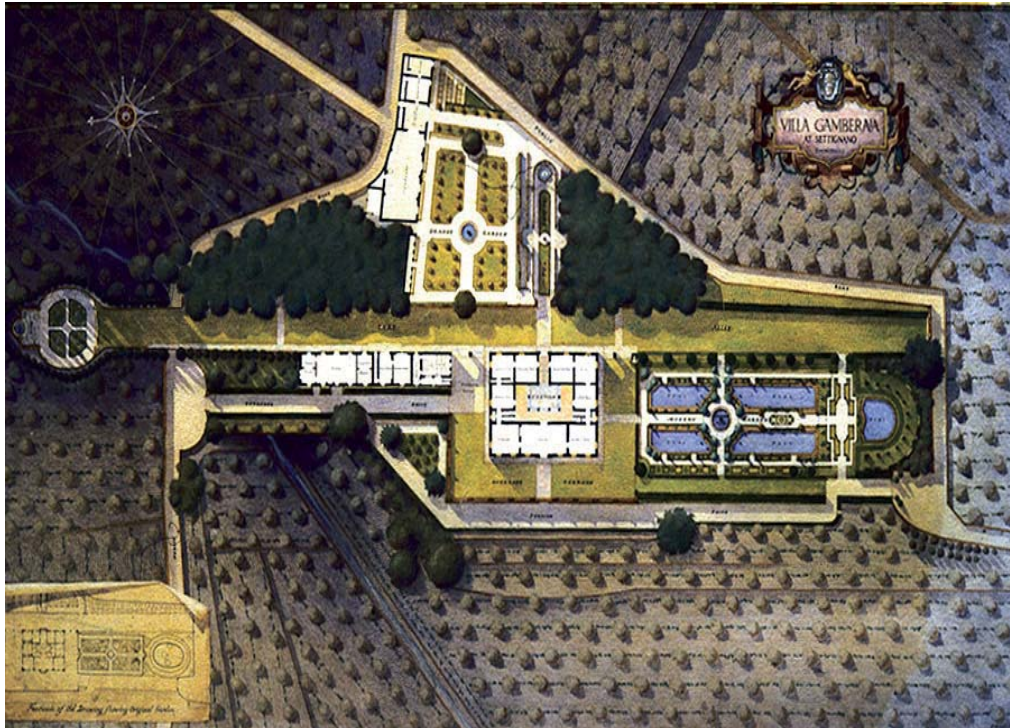
Pero la realidad es siempre mucho más compleja y contradictoria y lo que Wright encontró en el valle del Arno, al igual que sucediera con su viaje a Japón en 1905, fue la constatación o el descubrimiento de una arquitectura con una capacidad de respuesta al lugar, que la hacían tan “natural” u “orgánica” como sus propias aspiraciones.

La Villa Medici (1458-62) en Fiesole, la cual Wright podía contemplar desde su Villino Belvedere o la Villa Gamberaia (finales del s. XVI) a unas pocas millas de distancia, por citar solo dos ejemplos, ilustran esta circunstancia. En ambas villas la posición de la casa es subsidiaria respecto al conjunto. La adaptación a las características del terreno; la irregularidad o la fuerte pendiente, es lo que marca la estructura del conjunto. La disposición de las plataformas de manera armoniosa, marcando su impronta artificial pero adecuándose a las circunstancias del terreno, destaca sobre cualquier cuestión estilística o de lenguaje.

La casa es la pieza principal, pero no es el centro de la composición, forma parte de un equilibrio asimétrico con las distintas estancias exteriores del jardín con las que establece una relación de equivalencia. Los diferentes elementos del espacio exterior contribuyen a reforzar la composición y a establecer lazos con el paisaje. La vegetación, el agua y los muros tienden a diluir los límites entre la acción del hombre y la naturaleza. La escala es otro factor importante en estas dos villas, la proporción del jardín respecto a la casa no es desmesurada. Los distintos jardines parecen disponerse para facilitar la integración del volumen de la casa en el paisaje. Son espacios de transición.

Por supuesto existe un riesgo alto de errar al establecer según que comparaciones ya

1. H.R. Hitchcock menciona en su *In the Nature of Materials* la escasa influencia de su estancia en Europa, pero no deja de ser una visión un tanto condicionada por la supervisión del propio Wright. El mismo Wright censura abiertamente el periodo renacentista en su texto introductorio de la monografía Wasmuth de 1910 “La soberanía del individuo” al mismo tiempo que alaba la arquitectura que el denomina “autóctona” o popular al considerarla orgánica por responder de manera natural a su entorno. De alguna manera muchas de las construcciones renacentistas que puede observar participan de esa cualidad, más que de los rígidos esquemas compositivos de la academia. Wright afirma: “Ningún edificio auténticamente italiano parece fuera de lugar en Italia”. Wright, “La soberanía del individuo”. *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*. Berlin: Portfolio Wasmuth, 1910



49

49. Villa Gamberaia, planta y vista aérea. Con grandes similitudes con la villa Medici en Fiesole, destaca por su rotunda volumetría y su austero tratamiento formal. Todo el atractivo de la villa reside en su relación con el jardín y con el paisaje del valle. Aun ocupando una posición centrada en la propiedad, la casa no es más que una pieza singular dentro del conjunto de episodios y estancias que componen el complejo de la villa. El resultado final es una composición dinámica y asimétrica donde las diferentes terrazas se adaptan a las particularidades del terreno resolviendo su encaje de una manera natural y orgánica. Con un lenguaje muy diferente al de Wright, estas villas ya muestran como construir "con" el paisaje y ser "del" paisaje y no limitarse a situarse "encima de" el mismo. (Fariello, 1997)

que tanto el periodo al que nos estamos refiriendo es tan rico en ejemplos y matices y la producción de Wright tan amplia que siempre se pueden establecer paralelismos intencionados cuyo alcance puede ser exagerado<sup>2</sup>.

En cierto sentido el jardín renacentista no difiere mucho del jardín Arts & Crafts de principios de siglo. Ambos establecen unos lazos íntimos entre la casa y el jardín mediante el empleo de la geometría. En ambos prevalece cierto sentimiento de orden natural, la geometría impone sus reglas pero la vegetación impone las suyas.

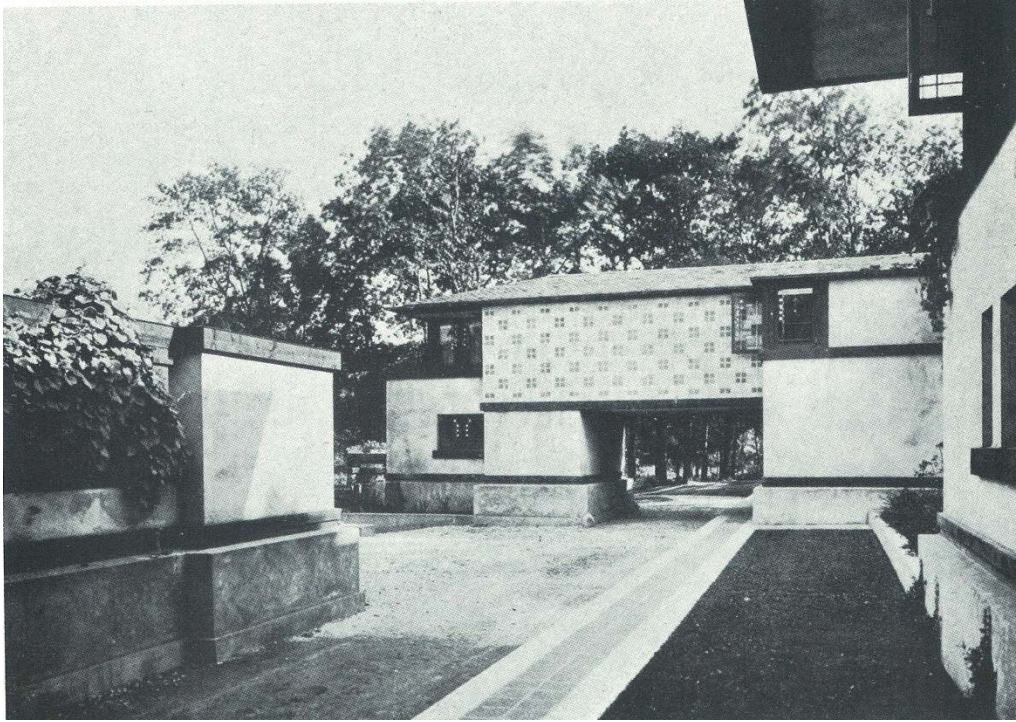
Hay una arquitecturización del paisaje más evidente en el jardín Italiano por disponer de localizaciones más abruptas frente a una concepción más doméstica en el Arts & Crafts en relación a la escala del territorio.

El jardín renacentista es más audaz y menos práctico aunque comparte con el Arts & Crafts el concepto de estancia exterior.

Wright prefiere las localizaciones en entornos "naturales" donde las características del lugar requieren poca o ninguna intervención para hacerlos atractivos. Pero esta circunstancia no siempre se da y en numerosos proyectos, sobre todo en su primera etapa, se ve obligado a trabajar más allá del entorno inmediato de la casa para lograr una integración armoniosa en el paisaje mediante todo tipo de recursos.

En algunas obras son más notorios que en otras como el empleo del agua o la vegetación y es necesario hacer un ejercicio de abstracción ya que la manera de trabajarlos es totalmente personal, pero el espíritu de las villas de la Toscana está presente en el trabajo de Wright especialmente desde 1910 hasta 1935.

2. Un extenso análisis sobre la influencia de la arquitectura de las villas renacentistas lo podemos encontrar en el interesante artículo de Alexander C. Gorlin; "Frank Lloyd Wright and the Italian Villa" Architecture and Urbanism n°44 1990 pp. 44-57, donde quizá se da esta circunstancia.



### **3.2. CONSTRUYENDO LA NUEVA CASA. La secuencia en las primeras obras.**

Existe una total conformidad entre los diferentes estudiosos de la obra de Wright, en considerar el periodo que abarca desde los inicios de su producción arquitectónica hasta el año de su partida a Europa en 1910 como una etapa clara y uniforme. Algunos autores como es el caso de P. Johnson<sup>1</sup> afirman que la coherencia, unidad e incluso calidad de la producción del arquitecto en este periodo no se vuelve a producir a lo largo de su carrera. Sin entrar a valorar la pertinencia de estas afirmaciones, es cierto que en los años de formación y en las primeras obras se aprecian gran parte de los principios que conformarán el universo estético del maestro, el cual no dejará de evolucionar hasta asentarse con el paso de los años.

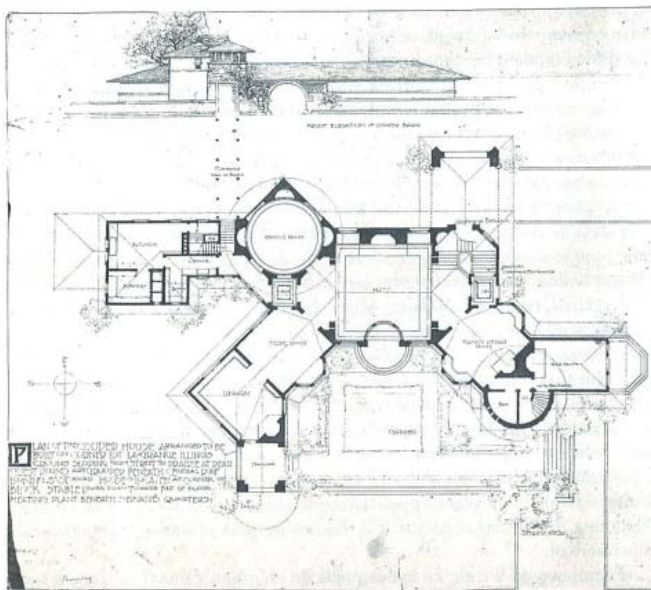
En el tema que nos ocupa no se aprecia una especial atención prestada a la secuencia de acceso en las primeras obras construidas por el arquitecto hasta 1900. Desde las casas semiclandestinas proyectadas mientras se encontraba bajo la tutela de Alder y Sullivan entre 1890 y 1892, pasando por su primer en cargo "oficial", la casa Winslow en 1893, se observa la continua búsqueda de una nueva arquitectura fruto de una constante inquietud. Pero esta tiende a decantarse por la investigación en dos líneas; por un lado los aspectos de carácter distributivo-espacial vinculados a una nueva forma de vida que aún está por llegar, por otro la búsqueda de una imagen que exprese esta nueva concepción arquitectónica por ahora más en la mente del arquitecto que en el tablero de dibujo o las calles de Oak Park.

Se trata de obras donde se aprecia más la relajación formal y libertad compositiva de su primer empleador Joseph Lyman Silsbee y la asimilación de sus experiencias en el campo de la arquitectura residencial, que el rigor y erudición de Alder y Sullivan. No obstante los encargos residenciales eran descuidados y puestos en manos del joven aprendiz en la oficina de estos últimos.

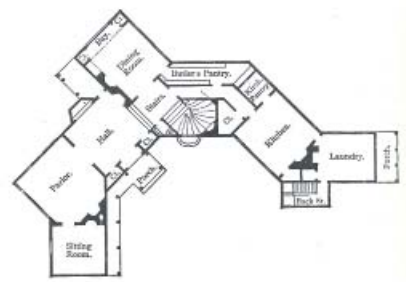
Pero en la mayoría resulta difícil apreciar una especial atención por la respuesta al lugar

1. Johnson, Philip. "100 años Frank Lloyd Wright". *Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



1



2



3



4



1. Casa Henry N. Cooper. Planta. (Esquide, 1990)
2. Casa Appleton en Lenox, Massachusetts. McKim, Mead and White. Planta y vista desde el acceso. (Esquide, 1990)
3. The Barn (el granero) en Exmouth, Devon. Edward S. Prior, 1896. Tipica planta en mariposa de la arquitectura Arts & Crafts. (Davey, 1995)
4. Westwood Park, Worcestershire, 1612-20, vista acceso principal y planta. (Davey, 1995)



y menos por el gusto por componer las elaboradas secuencias de aproximación y acceso que si veremos en sus proyectos a partir de 1900. Aún así se puede destacar casi como una curiosidad la casa que Wright enseña a Sullivan durante la segunda entrevista que mantienen después de solicitar el empleo en 1887 y que más tarde propuso para la familia Cooper en La Grange, Illinois en 1890.

### **Casa Henry N. Cooper**

La casa presenta un esquema abierto con una “planta de mariposa” como se la conocía en la Inglaterra tardo-victoriana. Según indica N. Levine<sup>2</sup> la elección de este tipo de composición tiene su origen en un proyecto de residencia urbana que Viollet-le-Duc publicó en sus *entretiens* en 1872 y que rápidamente fue adoptada por numerosos arquitectos Norteamericanos. McKim, Mead and White la utilizaron para la casa Appleton en Lenox, Massachusetts en 1883 y quizás sea interesante comparar ambas soluciones. Mientras las dos composiciones muestran sus brazos girados 45°, la de Wright lo hace manteniendo claramente un cuadrado central en planta, mientras la de McKim, Mead and White lo hace de manera más libre sin destacar un núcleo central. Curiosamente desde un punto de vista formal, la planta de Wright es más estática, podríamos decir incluso más “clásica” mientras que la de McKim, Mead and White es más articulada, más “orgánica”. Es necesario distanciarse del esquemático análisis por comparación de las plantas para observar las tremendas diferencias que ya se atisban en el planteamiento de Wright y que serán una constante en su dilatada carrera.

Si conseguimos poner la suficiente distancia para analizar la manera en que nos aproximamos a cada una de las viviendas desde el límite de la parcela veremos rápidamente que la vivienda de Lenox no presta una especial atención a la secuencia de acceso. Desde la interrupción del vallado de la parcela hasta la entrada a la vivienda, la circulación es directa. El acceso a la vivienda se manifiesta como un cuerpo saliente, un porche con frontón y columnas visible y claramente enfrentado con la entrada a la parcela.

Por el contrario la casa de Wright nos marca un camino de entrada totalmente desplazado de su eje central donde se ubica la entrada. El camino de acceso que llega desde la calle se estrecha repentinamente al ser invadido por una escalera que se oculta tras un muro que discurre paralelo a la calle y a la edificación. El muro conforma una plataforma elevada que se enrasa con la casa en un extremo. La rectitud del muro exterior contrasta con el ondulado perfil de la casa. Se genera de este modo una “plaza” cuya forma se encuentra entre un semicírculo y un cuadrado cortado por su diagonal en cuyo vértice se encuentra la entrada.

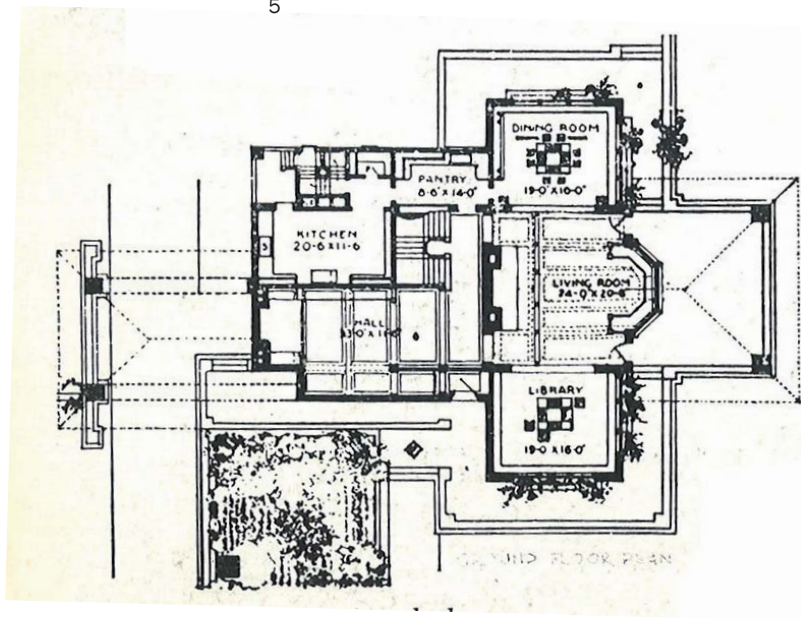
2. Levine, Neil. “Frank Lloyd Wright: Proyectar en Diagonal”. En: *Frank Lloyd Wright*. Ed. José Ángel Sanz Esquide. Barcelona: Stylos. 1990. Cuando Levine afirma que este tipo de planta proviene de los *entretiens* de Viollet-le-Duc se está refiriendo a la vía más probable de influencia sobre Wright, no al origen en sí de este tipo de composición que podemos hallar ya en 1612-20 en Westwood Park, Worcestershire y que es recogido por el movimiento Arts and Crafts.



5



6



7

5. *A House in a Praire Town*. Ladies Home Journal en febrero de 1901. (Riley, 1994)  
 6. *A House With a Lot of Room in It*. Ladies Home Journal en julio de 1901. (Riley, 1994)  
 7. *A House in a Praire Town*. Planta. las dos rutas diferenciadas, una peatonal y otra desde el portecochere confluyen en el mismo punto de entrada. (Hitchcock, 1978)

Una vez hemos ascendido a la plataforma por los escalones ocultos por la vegetación, debemos andar unos metros por un camino que discurre paralelo al muro y nos mantiene a una cierta distancia de la casa. El camino se estrecha considerablemente respecto a la anchura de la escalera lo que implica una pausa o ralentización de la secuencia. Una vez se alcanza el centro de la plataforma se dispone una superficie rectangular de césped que obliga a efectuar tres giros de 90° para bordearla y situarnos frente al acceso. El acceso a su vez no se diseña como un cuerpo que sobresale del plano de fachada como ocurría con la casa de McKim, Mead and White sino que se resuelve como una exedra que penetra en el volumen del vestíbulo. Solo los peldaños se proyectan hacia el exterior completando la figura circular que marca el acceso. Dejando a un lado aspectos de diseño arquitectónico que no tiene demasiado sentido entrar a valorar por tratarse de una obra tan temprana, llama la atención la claridad y solvencia con la que Wright plantea la secuencia de acceso. No es en absoluto un tema casual ni mucho menos una simple curiosidad o anécdota de un diseño amanerado. Se trata de una estrategia encaminada a establecer una nueva percepción de la arquitectura en su relación con su entorno intensificando la manera en que esta se experimenta.

**El esquema cruciforme. Los proyectos para Ladies Home Journal.** Poco a poco los recursos empleados en la secuencia de acceso van siendo más elaborados a la par que Wright va construyendo su revolucionario discurso arquitectónico basado en la abolición de todo aquello que considera obsoleto, falso e indigno de la nueva y moderna sociedad.

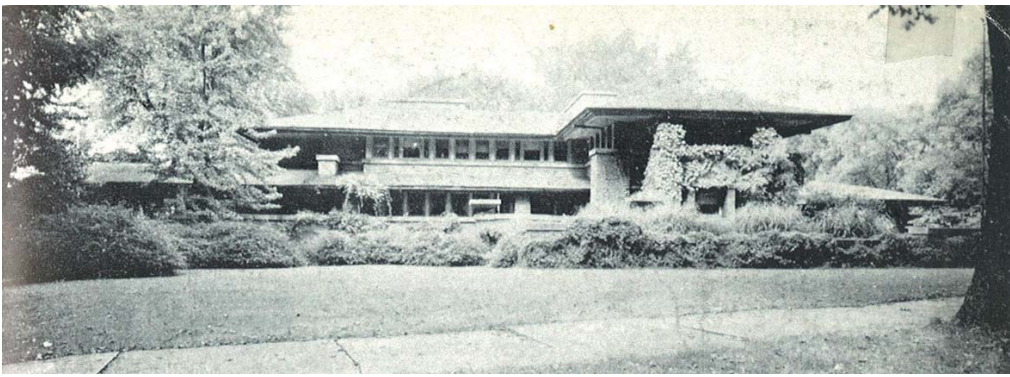
*“¿Qué ocurría con el tipo de vivienda que encontré en la pradera?.....Para comenzar, aquella casa mentía en todo. No tenía sentido de unidad, ni sentido del espacio apropiado para un hombre libre.....Se limitaba a ser algo que se elevaba del suelo, daba igual cómo estuviera hecha...Eran cajas perforadas con agujeros para dejar entrar la luz y el aire; con huecos especialmente horribles para entrar o salir” (Wright, 1998, 174)*

Ya en sus dos proyectos realizados para la compañía Curtish Publishing en 1900 publicados más tarde en Ladies Home Journal en febrero de 1901 se aprecia una especial atención a la manera en que el visitante ha de aproximarse a la casa. Según H.R. Hitchcock<sup>3</sup> estos dos proyectos ejemplifican los ideales del periodo prairie mejor que ninguna de sus obras construidas hasta el momento. Aparte de los rasgos significativos que propone Wright; abolición del sótano y buhardillas, la chimenea integral como elemento central de la composición y los prolongados aleros de las cubiertas de suave pendiente hay un

3.Hitchcock, Henry-Russell. In the Nature of the Materials. 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright. Barcelona: Gustavo Gili,1978.



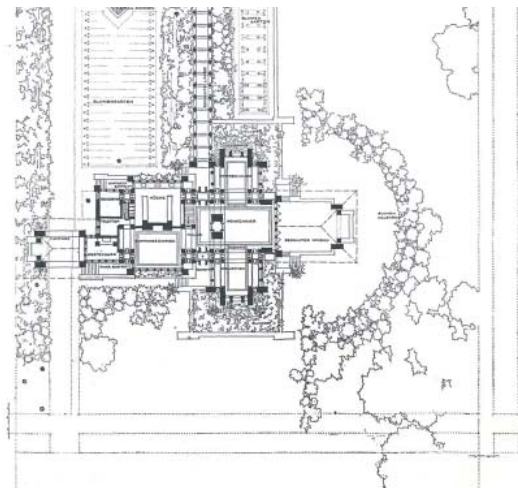
8



9

8. *A House in a Praire Town*. Vista frontal desde la calle. Se observa los dos accesos diferenciados. Peatonal y carruajes. (Pfeiffer, 2012)

9. Casa D. Martin en Buffalo, 1904. Se aprecia claramente la deuda compositiva con el proyecto de *Ladies Home Journal* en su configuración volumétrica, pero la ruta de acceso se unifica en su origen haciéndola confluir hacia el extremo de la edificación para bifurcarse en dos accesos. Uno más directo desde el porte-cochere y otro, el principal, más ceremonial discurriendo en paralelo a la casa hasta alcanzar la entrada en una posición centrada. Nótese como la vejetación acota el camino y lo oculta desde la calle. (Hitchcock, 1978)



aspecto que no debe pasar desapercibido. Para tratarse de dos prototipos cuya misión es encarnar los ideales de la nueva arquitectura, llama poderosamente la atención la importancia dada a la secuencia de acceso. Cualquier prototipo suele centrar su atención en su condición de objeto, en su versatilidad, en las cualidades que lo hacen susceptible de ser repetido o adaptado a numerosas situaciones, dejando en un segundo plano aquellas características que lo vinculan con un lugar concreto. La elaborada secuencia de acceso dispuesta por Wright viene a certificar que ésta es una parte sustancial de su nueva arquitectura y no se puede desligar del “objeto” o “tipo” proyectado. La vinculación que establece Wright entre arquitectura y lugar vendrá condicionada y en parte resuelta por la manera en que nos aproximamos a ella.

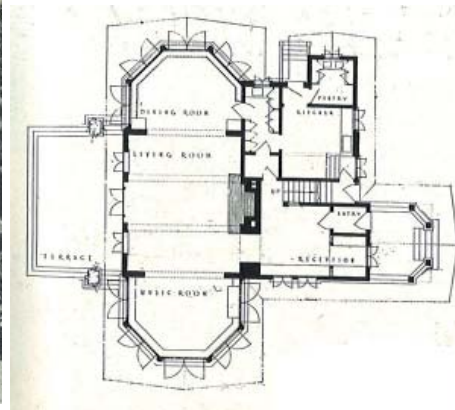
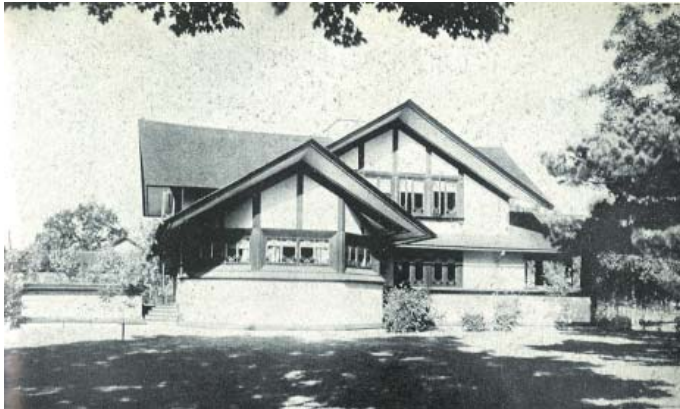
Para ambas casas Wright inventa un entorno creíble, asimilable al extenso paisaje suburbano en el que ha levantado numerosas casas y que en realidad poco tiene que ver con la pradera en sentido estricto. Como veremos, la pradera en Wright es una abstracción poética, un concepto idealizado del paisaje sin referencia a un lugar concreto. Como muchos de los términos de Wright aplicados al paisaje hay que darle un sentido amplio y a veces ambivalente.

Ambas casas se sitúan con su eje mayor alineado con la calle por la que se produce el acceso. En la primera de ellas (*A House in a Prairie Town*), se desarrolla una secuencia de acceso más elaborada que en la siguiente (*A House With a Lot of Room in It*). Partiendo desde la calle, lo que podría ser un acceso peatonal totalmente frontal dada la posición de la puerta, se convierte en un circuito lleno de desplazamientos y giros a 90°. Similar es el que se produce desde el *porte cochere* de manera tangencial. Una vez en el interior, todavía deberemos efectuar dos giros más para situarnos en posición de coger la escalera o pasar a las zonas de estar.

Se trata de secuencias no muy complejas en las que no se aprecia el refinamiento y maestría de proyectos posteriores, pero donde Wright pone en práctica recursos que repetirá hasta la saciedad. La visión de la puerta de acceso desde la distancia es algo fundamental en el primer proyecto, rasgo que tenderá a desaparecer poco a poco hasta la práctica ocultación del mismo. Se crea así una tensión que es fundamental para el efecto deseado.

La visión e identificación de la entrada a cierta distancia permite aclarar la dirección que debemos tomar pero esta determinación pronto se verá interrumpida o más bien pautada por los continuos giros. Estos, propician pausas, cambios de dirección de la mirada y lo que es más importante, la dilatación temporal de la secuencia, impidiendo que esta sea una experiencia inmediata.

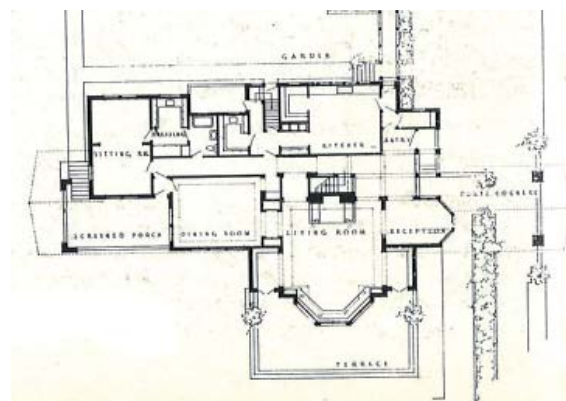
En ambas casas el tratamiento del espacio exterior mediante la jardinería supone algo más que un simple aderezo y participa de la configuración de la secuencia. Wright se sirve del elemento vegetal para configurar límites y establecer distancias respecto a la



10



11



10. Casa W. Hickox (1900). Vista desde la calle y planta baja. El acceso a través de un porche mediante unos escalones centrados en su eje denota una mayor atención hacia la composición formal, que hacia la secuencia. (Hitchcock, 1978)

11. La casa B.H. Bradley (1900). Vista desde el acceso y planta baja. Con una planta menos rotunda que la Hickox, se aprecia una mayor elaboración de la secuencia mediante el trazado de la ruta y la ocultación del acceso. (Hitchcock, 1978)

edificación conformando los recorridos y permitiendo extender o más bien diluir los límites de la casa en el entorno.

Uno de los casos más representativos de este tipo de composición es la casa D. Martin en Buffalo, de 1904 donde Wright construye este tipo de secuencia gracias a un profuso tratamiento del espacio exterior mediante la prolongación de los muros de la casa y el empleo de la jardinería como material arquitectónico.

**Casas W. Hickox, B.H. Bradley y W.W. Willitts**

Las casas W. Hickox y la B.H. Bradley W.W. Willitts plantean una solución de acceso que se repite con frecuencia aunque con algunas variantes en las plantas con esquemas cruciformes. En este sentido podemos tomar estas casas como modelo de un tipo de secuencia de acceso asociada a una tipología más o menos recurrente en numerosas casas de este periodo; la planta cruciforme.

Como veremos en cada caso se matiza el diseño en función del entorno pero en todas se tiende a desplazar la ruta de acceso del hipotético eje principal de la cruz (eje de la sala de estar) hacia uno de los extremos del eje perpendicular donde se ubica el *porte-cochere*.

Una vez en este punto se debe girar 90 grados para encarar la entrada en dirección perpendicular al eje principal. Esta es de manera simplificada la solución que mantienen en común todas estas obras, si bien, cada una se desarrolla con un diseño específico perfectamente calculado para dilatar y enriquecer la secuencia de acceso. El otro punto en común será la configuración de la entrada.

Surge de esta manera un espacio previo al vestíbulo principal de la vivienda que hace las veces de umbral, un verdadero mecanismo de transición entre el interior y el exterior. Este espacio recibirá un tratamiento distinto en cada caso, pero en todos ellos apreciaremos que se intercambian las cualidades del interior y el exterior.

Por ejemplo, en muchos de estos espacios el nivel del suelo coincide con el de la calle o en su defecto con el de la plataforma inmediatamente exterior, encontrándose a un nivel más bajo que el resto de la casa pero en el interior de esta. A este recurso lo podemos denominar de ahora en adelante el “*genkan*” en alusión al espacio de similares características que se aprecia en muchas construcciones del Japón tradicional y que Kevin Nute<sup>4</sup> ha señalado como posible origen del mismo.

En otros casos el hueco que interpretamos como entrada y que formalmente se trata como tal, no es más que el paso hacia un umbral exterior cubierto, donde más adelante se encuentra la verdadera entrada. Se trata de auténticos espacios que van más allá de una solución de doble puerta como cortavientos o de la disposición de un techado de protección ante la lluvia. A pesar de sus reducidas dimensiones tienen una importancia

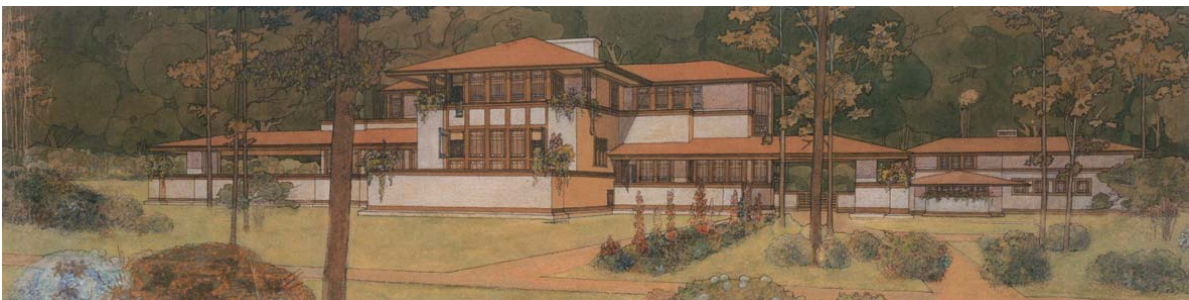
4. Nute, Kevin. *The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. London: Routledge, 2000.



12



13



14

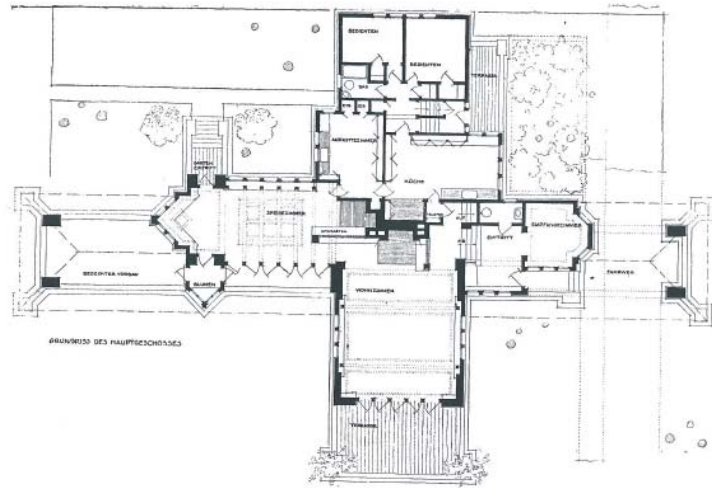
La casa W.W. Willitts (1902)

12. Vista desde la calle. La casa en su entorno. (Wright, 1983)

13. El modesto acceso descentrado bajo el potente porte-cochere.(Pfeiffer, 2012)

14. perspectiva. (Pfeiffer, 2012)

15. Planta baja. El sistema de acceso ocupa un brazo completo de la cruz. (Hitchcock, 1978)



15



fundamental en la secuencia de acceso como veremos más adelante.

De las tres casas, la casa Warren Hickox (1900) es la que tiene una volumetría más clara y rotunda y quizás sea la que presenta una secuencia menos elaborada, más directa.

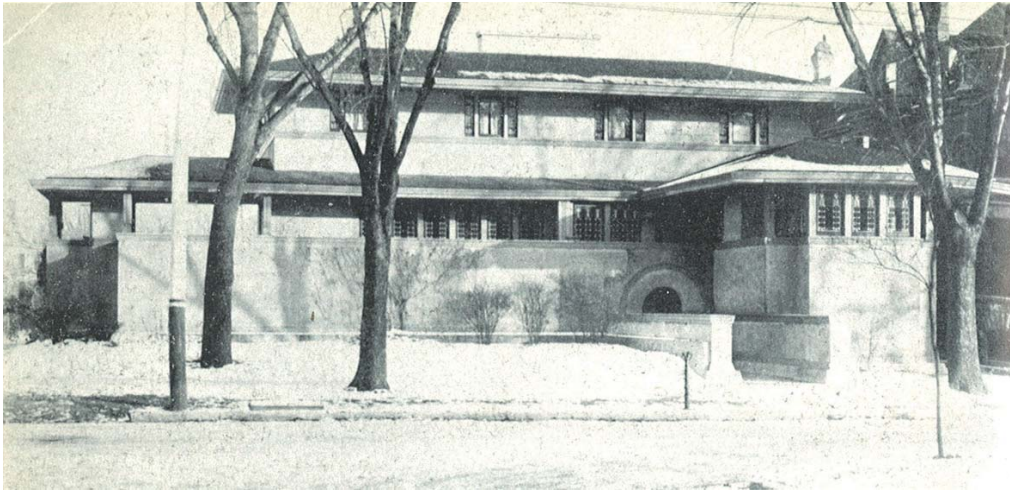
Tal y como hemos descrito, Wright nos fuerza a desplazarnos hacia extremo de uno de los brazos de la cruz para girar en dirección al acceso. En este caso la disposición de un porche elevado visible desde la calle al que se accede por su parte central le otorga un carácter algo monumental a la secuencia restándole parte del misterio habitual.

Pero pronto vemos que no todo es tan "directo" viéndonos obligados a girar para coger la entrada y atravesar un pequeño vestíbulo con doble puerta para desembocar en el gran espacio de recepción de la casa.

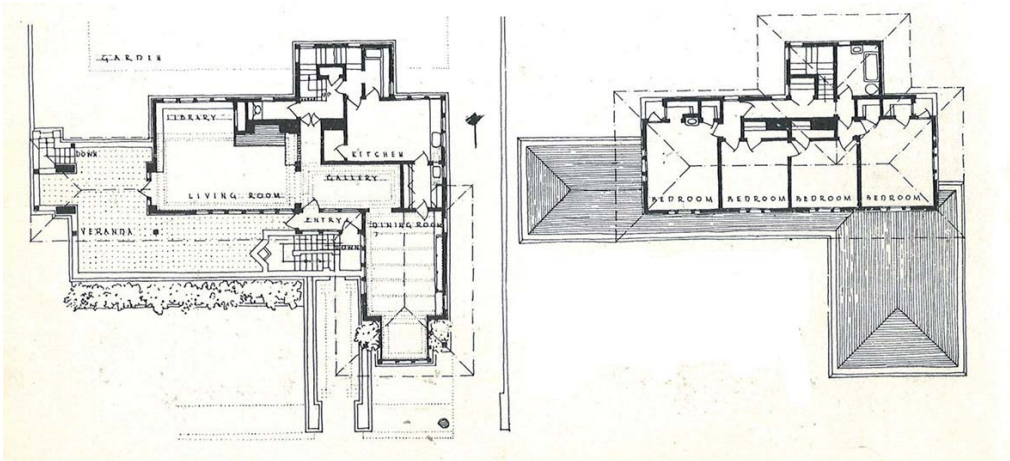
La casa B.H. Bradley (1900) presenta algunas diferencias, al igual que la casa Willits somos conducidos desde la calle hacia el Porte-cochere donde el camino de acceso continúa para el carruaje y se bifurca el de la casa. La disposición de este tipo de acceso, como un cuerpo pasante será un mecanismo muy utilizado por Wright en todas sus etapas y la relación entre el automóvil y el peatón marcará su evolución.

Pero así como en la casa Willits (1902) el acceso se dispone visible al final del camino, en la casa Bradley el cuerpo de la recepción invade el camino con su perímetro curvo impidiendo la visión de lo que ocurre más adelante. Una vez lo superamos bordeándolo, nos topamos con un murete bajo que interrumpe nuestra marcha y nos obliga a girar. A nuestra izquierda aparecen unos escalones que indican que el recorrido continúa unos metros hasta llegar a la entrada después de efectuar dos nuevos giros. Una vez en el interior deberemos volver a girar esta vez 180° para alcanzar cualquiera de las zonas de estar o la escalera principal ya que Wright nos ha conducido hasta el extremo posterior de la casa.

Curioso es que tras un ligero análisis, podemos constatar que el proceso de depuración formal, espacial y constructiva emprendido por Wright plantea una ruptura con los rancios principios establecidos por la anquilosada profesión. Pero respecto a la manera en que debemos aproximarnos al edificio, no habrá simplificación, al contrario, el aspecto ceremonial se potencia concediéndole una importancia vital. En cierto sentido se retoma una tradición presente en otras épocas y otros lugares como puedan ser la Grecia clásica o el Japon tradicional. Se trata de una atención inusual que contrasta con la ruptura que se plantea en otros campos antes mencionados. El aspecto más característico será la abolición de todo atisbo de frontalidad en la ubicación del acceso. O por el contrario el despliegue de recursos empleados para corregir su efecto cuando este parece inevitable por la dimensión o disposición de la parcela.



15



16

Casa F. Thomas 1901.

15. Vistas frontales desde la calle.  
(Wright, 1983)

16. Planta primera (principal) y  
segunda (dormitorios). La planta en  
contacto con la calle se reserva para  
almacenes, instalaciones y servicio.  
(Hitchcock, 1978)



15

**Casa F. Thomas.**

La casa F. Thomas ( Oak Park, Chicago, 1901) es una vivienda modesta con un programa ajustado a las reducidas dimensiones de la parcela. El esquema compositivo empleado es el de dos cuerpos en L, el cual podríamos interpretar como una adaptación del esquema cruciforme a las circunstancias del solar. Otro aspecto interesante es el de disponer la edificación en tres niveles dejando toda la planta baja para espacios servidores ( instalaciones, almacenes, servicio..etc) mientras que las zonas principales de estancia se ubican en el nivel superior constituyendo el "piano nobile" que define la L. Se trata de uno de los primeros casos en los que Wright emplea la famosa solución que permite la eliminación del sótano como un elemento excavado, y que dota a la casa de una imagen formal efectiva, como un nuevo "orden" arquitectónico compuesto por la terna zócalo-ventanas horizontales-cubierta.<sup>5</sup>

La última planta se dispone como una barra simple ligeramente retranqueada respecto al nivel inferior y con todas las habitaciones orientadas hacia la calle.

La casa F. Thomas presenta uno de los esquemas volumétricos más simples y contundentes de este periodo.

Se trata de uno de los casos anteriormente descritos, donde, debido a las reducidas dimensiones de la parcela no existe suficiente espacio para configurar una secuencia a base de giros y desplazamientos como es habitual en otros proyectos.

El acceso por tanto, parece conducirnos directamente a la entrada de la vivienda en lo que aparenta ser una experiencia inmediata. A través de un camino flanqueado por dos potentes muros de mediana altura que tienden a reforzar la frontalidad del acceso nos aproximamos perpendicularmente al cuerpo de la L que discurre paralelo a la calle. Los muros del camino ocultan parcialmente la visión del acceso desde la calle hasta que nos encontramos justo en frente de la entrada. La distancia a recorrer entre la acera y el acceso es relativamente corta, apenas unos metros. La entrada perfectamente visible, se marca con un arco recortado en el muro. Una vez nos encontramos en frente del arco nos damos cuenta que no hay puerta, que se trata de un umbral que podemos traspasar libremente. A través del arco se distingue la presencia de un muro que se interrumpe en el eje del mismo y sobre el que se coloca el número de la vivienda, 210. Una vez hemos traspasado el umbral descubrimos que el muro que veíamos contiene el tramo de una escalera que nos conduce al nivel principal de la vivienda. La escalera de doble tramo nos permite desembocar prácticamente en el mismo punto en el que estábamos nada más traspasar el umbral inferior pero en el nivel superior y poder acceder a la vivienda continuando la trayectoria que hemos iniciado desde la calle.

La secuencia no termina ahí puesto que para alcanzar el interior del vestíbulo será necesario efectuar dos giros de 90° más dentro de un nuevo umbral esta vez ya en el interior

5. Mediante el potente zócalo macizo y la continua franja horizontal de ventanas justo bajo los prominentes aleros en voladizo de las cubiertas de escasa pendiente, Wright configura una especie de "orden" arquitectónico fácilmente identificable, al que recurre con frecuencia en numerosos proyectos incluida su propia residencia en Spring Green.

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



17



18



19



20

Casa F. Thomas 1901.

17,18,19,20. Distintas fases de la secuencia de aproximación y acceso. (Futagawa, 1991)

de la casa.

La actitud de Wright en esta vivienda es clara. Forzando al máximo que el trayecto hasta la entrada se realice por el exterior se consigue dilatar la secuencia de acceso. La experiencia de aproximación habría sido manifiestamente más pobre si Wright hubiera colocado una puerta en el umbral inferior resolviendo la escalera como un vestíbulo interior. También la experiencia se habría empobrecido si el trazado de la escalera fuera visible desde la calle anticipando el episodio en la distancia. Gracias a la ocultación de la misma y la sorpresa que ocasiona su descubrimiento, no solo se consigue enriquecer la experiencia secuencial. Además se resuelve formalmente de manera satisfactoria el difícil encaje de una escalera exterior en el plano principal de la fachada.

El episodio del umbral de la casa F. Thomas en su curiosa complejidad es digno de figurar en el catálogo de proyectos de *Complejidad y contradicción* de R. Venturi.<sup>6</sup>

La cuestión de si el umbral se define con un arco que puede tener una influencia Richardsoniana es pueril frente al hecho espacial de atravesar una puerta diseñada como una verdadera puerta interior cuando no es más que un plano que no tiene techo. El grado de abstracción y libertad que conlleva este acceso demuestra la avanzada concepción del lenguaje arquitectónico que maneja Wright. Para encontrar algo parecido deberíamos buscarlo en las perforaciones generalmente circulares que se suelen ver en los muros de los jardines orientales (China, Japón), y desde luego no de una manera literal.

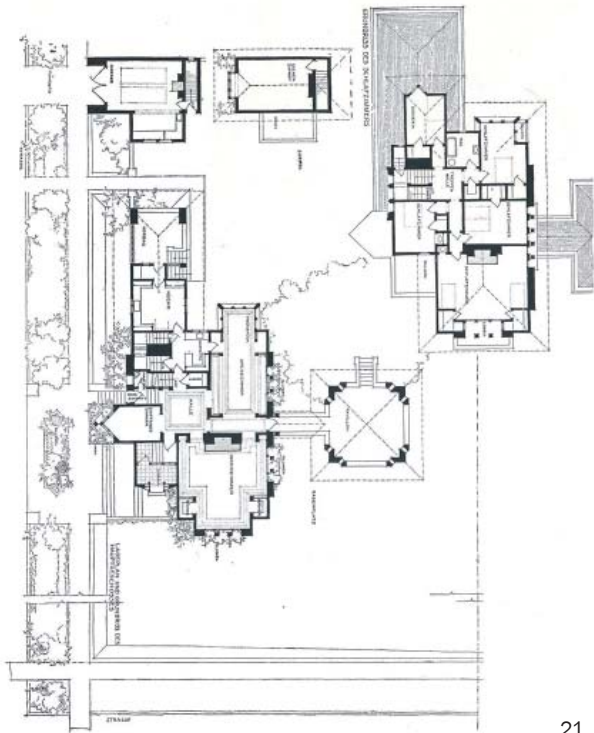
Wright en todo momento maneja los tiempos, alargando, acortando, acelerando o interrumpiendo abruptamente la secuencia para orquestar una experiencia única en cada vivienda.

### **Casa W. G. Fricke**

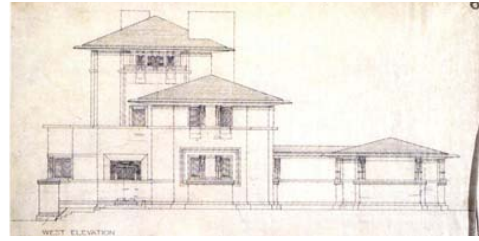
La casa W. G. Fricke ( Oak Park, Chicago, 1902), es otro claro ejemplo de secuencia cuidadosamente elaborada y que los principales estudios sobre Wright no suelen hacer mención. Quizás el marcado carácter vertical de la composición de sus volúmenes en contraste con la horizontalidad "ortodoxa" del prototipo de la pradera hace que la atención se dirija a su imagen exterior en detrimento de un análisis de otro tipo. También su materialidad, con un austero acabado de revoco continuo, tan solo pautado por las impostas, aleros y cornisas horizontales, suele destacarse como precursora de obras posteriores como la casa L. Gale. Esto supone el reconocimiento de su influencia sobre los arquitectos europeos abanderados de la modernidad a través del portfolio Wasmuth de 1910 y 1911.

Pero lo cierto es que en ella también se presta una especial atención a la manera en que accedemos a la vivienda. La parcela donde se ubica la casa es una parcela en esquina de holgadas dimensiones en el cruce de las calles Iowa St. y la Fair Oaks Av. La edifica-

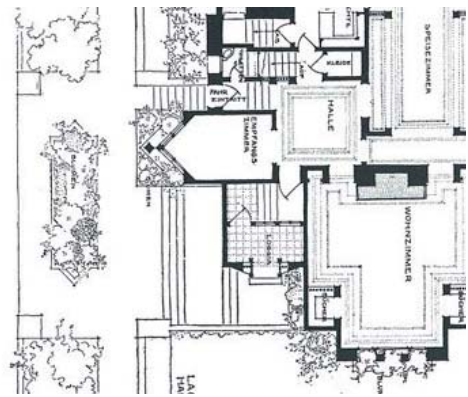
6. Venturi, Robert: *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.



21



23



24



22

Casa W.G. Fricke (1902)

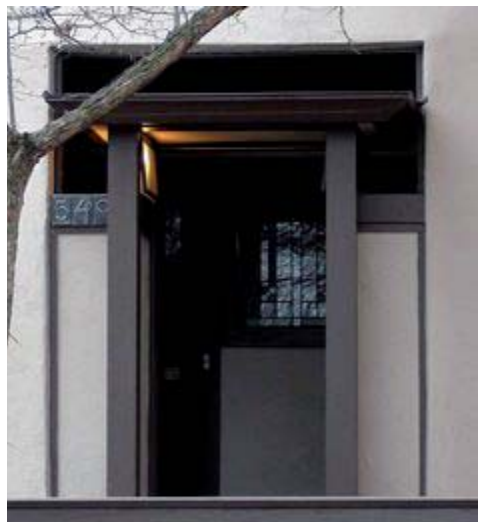
21. Planta baja y primera. (Wright, 1983)

22. Alzado lateral. Calle Iowa. (Pfeiffer, 2012)

23. Alzado y vista frontal desde la Av Fair Oaks. (Pfeiffer, 2012 y Wright, 1983)

24. Detalle del acceso y su doble vestíbulo. (Wright, 1983)

25. El umbral como mecanismo de transición. (Futagawa, 1991)



25

ción se dispone paralela a la calle Iowa conformando el linde norte de la parcela. Por el contrario se retrasa considerablemente de la avenida Fair Oaks, la de mayor relevancia urbana, cumpliendo la perceptiva alineación urbanística. El frente a esta calle se resuelve de manera despejada sin apenas ajardinamiento lo que permite observar el volumen de la casa sin obstáculos. La mitad de la parcela orientada al sur queda prácticamente libre para colocar un pabellón cubierto unido a la casa por un porche.

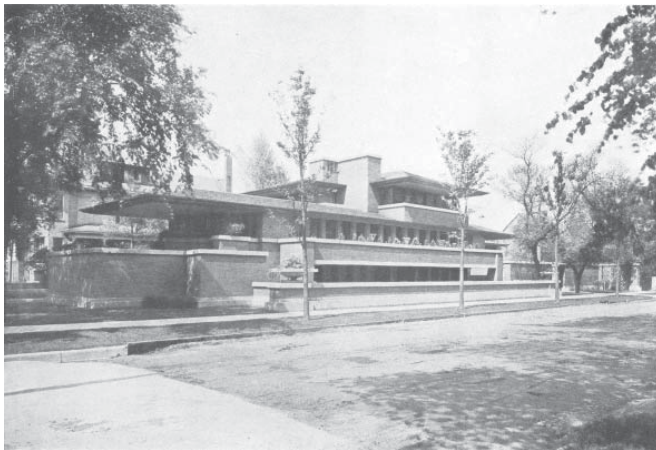
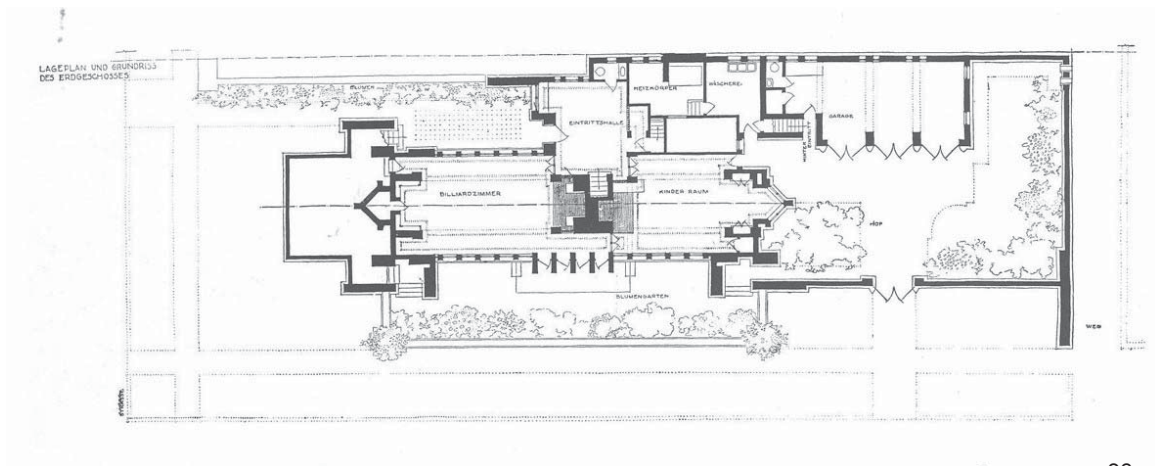
Conforme giramos para encarar la calle donde se ubica el acceso, la casa parece acercarse a nuestro encuentro ciñéndose a la alienación de la vía. En ese momento la vegetación se dispone frondosa y acompaña al viandante durante toda la longitud de la casa.

En el punto de acceso ésta se interrumpe formando un pequeño parterre o glorieta central que marca el arranque de las escaleras de entrada. La simplicidad volumétrica de la casa se rompe en este punto con la irrupción del pequeño volumen de la sala de espera que con su forma de proa parece recibirnos y conducirnos al acceso. En ese momento giramos 90° y encaramos la subida de las cómodas escaleras que comienzan con un primer tramo con la dimensión total de la plataforma, para reducirse a la mitad debido a la presencia del volumen del vestíbulo, que emerge como un cuerpo independiente de la edificación principal.

Se trata de un prisma prácticamente ciego cuya iluminación se resuelve precisamente a través de la entrada. Para alcanzarla hemos tenido que girar nuevamente y atravesar un umbral diseñado cuidadosamente por Wright para provocar una sensación de compresión. El hueco se trabaja con dos machones que sobresalen del plano de fachada y que sostienen a su vez un pequeño tejadillo de madera a la manera de un pequeño *torri* japonés. El efecto que se obtiene es el equivalente a atravesar un pequeño pasillo o un muro de un gran espesor, esto es, una sensación de roce y penetración que intensifica la transición entre exterior e interior. Una vez hemos atravesado este umbral nos encontramos en un espacio verdaderamente singular, una “habitación exterior”, donde se ubica la entrada real de la vivienda la cual, como no podría ser de otra manera, se encuentra desplazada respecto del eje de la entrada exterior. Una vez hemos entrado nos encontramos con un “genkan” con cuatro peldaños donde por supuesto debemos efectuar dos nuevos giros hasta desembocar en el vestíbulo.

Después de la gradual compresión del espacio, reforzada por la penumbra del umbral, desembocamos en el vestíbulo principal con la sensación de estar en un espacio mucho más grande y luminoso. La estrategia del contraste ha surtido efecto. También la ascensión ha sido gradual, gracias a la descomposición en pequeños tramos de escaleras espaciados entre sí, se alcanza una altura de manera algo inconsciente, lo cual provoca un efecto mucho mayor en las salas de estar al abrirse al espacio circundante no exento de cierta sorpresa.

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



Casa F. C. Robie (1908)

26. Planta baja, acceso. (Wright, 1983)

27. Vista desde la calle. La potente presencia de su volumetría y su rotunda abstracción viene reforzada por la total ocultación del acceso. No existe ningún elemento formal que se identifique como tal. (Wright, 1983)

28. Camino oculto hacia el acceso. Después de incitar al movimiento en busca de la entrada, esta es descubierta en una posición totalmente oculta y reservada. Un espacio previo y aislado de la ciudad. (McCarter, 1997)



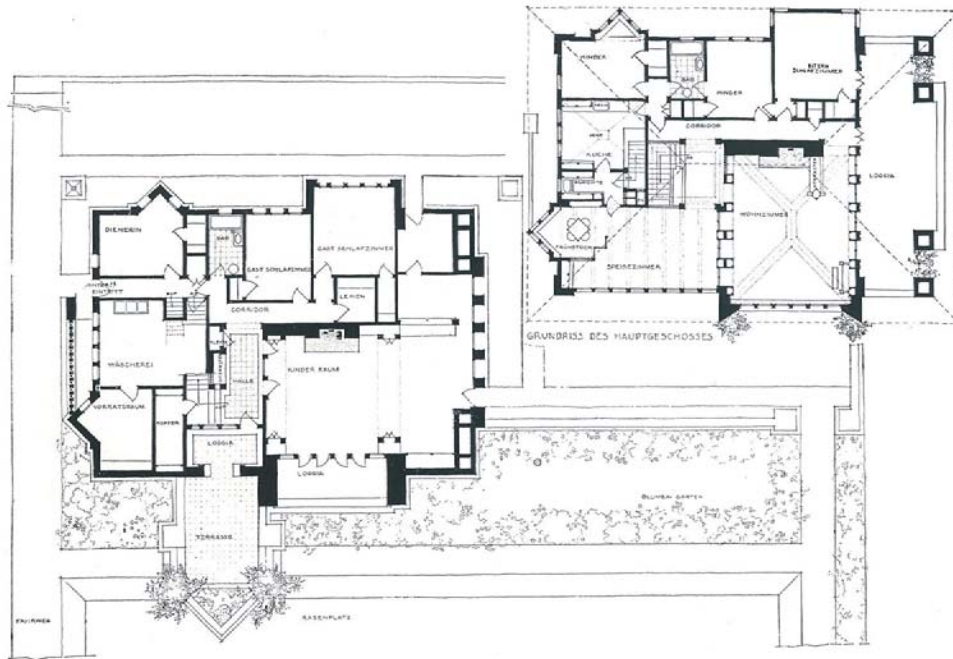
**Casa F. C. Robie**

La casa más conocida de este periodo y junto con la casa E. Kaufmann (fallingwater) una de las obras más representativas del maestro. La casa Robie (1908), constituye un paradigma, la cristalización de los principios enarbolados por Wright y puestos en práctica con maestría en obras anteriores alcanza aquí su cénit. Por este motivo los incontables estudios y referencias de la crítica suelen centrarse en analizar su potente estructura interna, las cualidades que la hacen destacar como un objeto arquitectónico de innegable atractivo y su capacidad de representar las innovaciones espaciales, técnicas y constructivas condensadas en un nuevo lenguaje arquitectónico. No será necesario por tanto, analizar una obra tan sumamente conocida, sin embargo esta razón, es la que podemos argumentar para insistir en la importancia que tiene el tratamiento de la secuencia de acceso dentro de este nuevo lenguaje arquitectónico. De hecho es en la casa Robie donde se muestra como un rasgo característico e identificador de su arquitectura.

La secuencia de aproximación y acceso es en la casa Robie una premisa previa o generadora del proyecto. No se trata de un “arreglo” más o menos elaborado en el tratamiento de los espacios exteriores previos a la casa. La propia configuración volumétrica, su plan de masas, propicia el tipo de acceso y el diseño constructivo de los elementos se fuerza para potenciarlo.

La imagen arquetípica de una fortaleza inexpugnable es recurrente. Desde la calle no se sabe por donde se entra, ningún elemento sale al rescate para anunciar el acceso o permite identificarse como tal, exceptuando las puertas de servicio a cocheras que encontramos cerradas. Ante la confusión uno tenderá a rodear la casa en busca de alguna señal que lo guíe. Cuando uno a bordeado la casa y se encuentra prácticamente en el límite de la parcela se descubre un pequeño camino en dirección a la casa. La escasa anchura del camino le confiere un carácter totalmente secundario. Desde el arranque del camino no se aprecia cual es el destino del mismo. Acompañados por un macizo de vegetación que discurre paralelo al camino, vemos como el paso se estrecha al ser parcialmente invadido por uno de los muros del testero de la casa. Después de ser comprimidos entre el muro y la vegetación desembocamos en un espacio más amplio, totalmente oculto desde la calle donde al fondo intuimos la puerta de entrada. Para alcanzarla aún debemos pasar bajo la proyección de la terraza del primer piso que con una altura verdaderamente baja conforma un oscuro y profundo porche. Wright vuelve a comprimirnos, antes horizontalmente ahora en vertical, justo antes de encarar la puerta la cual se dispone ligeramente retranqueada para provocar el último episodio de compresión antes de cruzar la puerta. Una vez en el interior experimentaremos una placentera sensación de amplitud que se irá gestionando gradualmente. Esto es, de manera inversa a la secuencia de aproximación donde éramos más y más comprimidos, ahora el espacio se irá expandiendo poco a poco a medida que ascendemos por la escalera hasta llegar al “impresionante” espacio que constituyen la sala de estar y el comedor con todo su perímetro abierto al exterior.

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



29



30



31



32



33

Casa A. Heurtley, 1902.

29. Planta baja (acceso) y primera (principal). (Wright, 1983)

30,31. Primera fase de la secuencia de aproximación, vista frontal, identificación del acceso y trayectoria oblicua.

32,33. La experiencia de la entrada. El profundo umbral con su pesado arco recordado en el desenlace del hogar. (Hildebrand, 1991)

La secuencia espacial termina en este punto y para dejarlo claro Wright interrumpe la continuidad de la escalera obligándonos a desplazarnos para encontrar otra escalera que nos conduzca al nivel superior donde están las habitaciones. De una manera clara la escalera principal pertenece a la secuencia de aproximación y acceso y por eso recibe un tratamiento en consonancia. Mientras tanto, la conexión del resto de espacios se resuelve de una manera simple y directa.

### **Las casas compactas.**

#### **Casa A. Heurtley y casa E. Cheney**

Estas dos casas son las mejores representantes de un tipo, la casa compacta, con el que no se suele asociar la figura de Wright sobre todo en este periodo. Sin embargo no son pocos los proyectos en los que Wright recurre a este tipo de soluciones obteniendo resultados memorables.

Podemos apreciar como la libertad con la que Wright plantea la composición volumétrica está muy lejos del seguimiento de unos estrictos preceptos. De hecho, de los motivos principales e invariantes con los que se asocia la arquitectura de las casas de la pradera; horizontalidad, eliminación del sótano y buhardillas, fluidez del espacio interno, reducción ornamental,...etc, la adopción de la planta extensiva no debe incluirse.

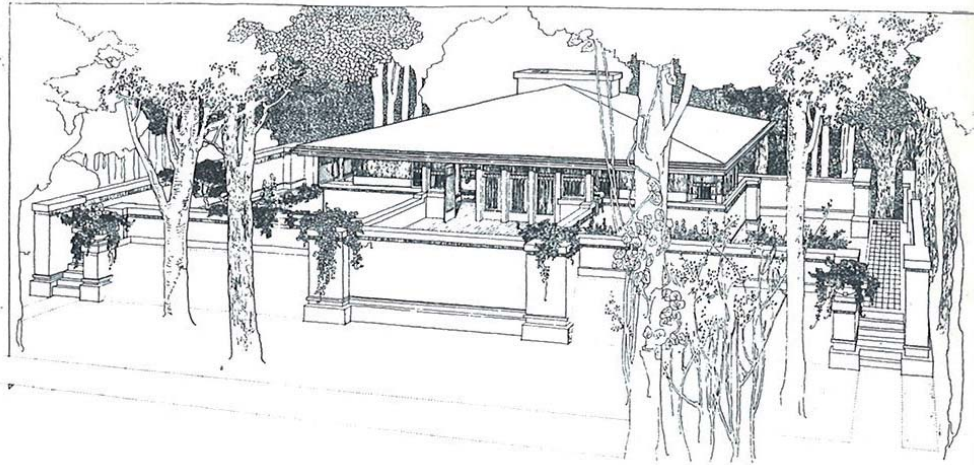
Wright no establece en ningún momento que la vinculación de la casa con el pasaje deba establecerse necesariamente mediante la disgregación volumétrica o composición por partes.

Aunque este sea un rasgo característico de muchas de sus obras, Wright apela a valores más abstractos e universales como la horizontalidad, la unidad formal y compositiva basados en principios éticos heredados de su educación Trascendentalista.

Para Wright las enseñanzas de Emerson o Thoreau son tan importantes como el programa de la vivienda que ha de resolver y la geometría no es más que el medio para aunarlas. Por tanto esta se adaptará y tenderá a resolver los vínculos con el lugar más que a plantear un esquema preconcebido.

Una justificación un tanto simple pero válida al fin y al cabo para el empleo de esquemas compactos, es la relación del tamaño de la casa con la superficie de parcela disponible. Por lo general cuando la superficie de la parcela es reducida aparece este tipo de esquema pero no necesariamente ha de darse esta condición.

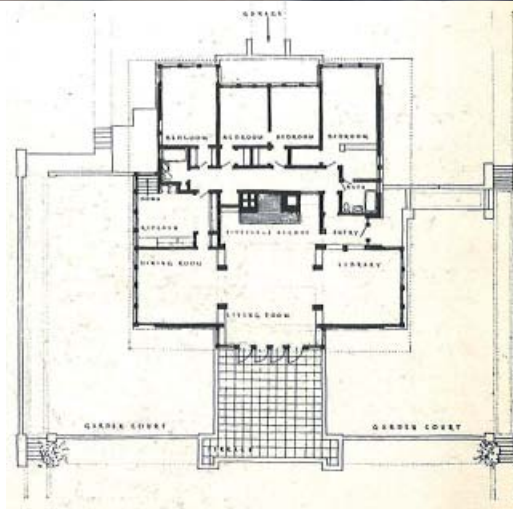
La casa Heurtley por ejemplo, disponía de una parcela bastante más amplia que la de la casa F. Thomas para un programa muy similar y sin embargo resuelve la edificación con un volumen compacto cuando habría tenido cabida un esquema cruciforme. Por el contrario Wright decide desplazar la edificación a un extremo de la parcela dejando libre la mitad de la misma. La casa de este modo gana, además del perceptivo patio trasero, un soleado patio hacia el sur que no existiría de ubicarse en el centro. Con esta operación no es de extrañar que Wright disponga la sala de estar en una posición estratégicamente



34



35



36

Casa E. Cheney, 1902.

34. Perspectiva. Notese el elevado punto de vista para destacar la simplicidad volumétrica de la casa. (Wright, 1983)

35. Vista desde la calle en la actualidad. (Treiber, 2008)

36. Planata principal. La ruta hacia el acceso principal queda a la derecha. El camino dispuesto a la izquierda con idéntico tratamiento conduce a la zona de servicios que se prolonga en un nivel inferior semienterrado. (Hitchcock, 1978)

en esquina, con una de sus fachadas volcada a este patio a través de un porche, y la otra mirando hacia la calle.

En todas las casas de este periodo encontramos una progresiva tendencia a la reclusión y refuerzo de la privacidad. Si las comparamos con sus coetáneas vecinas con sus zonas de estar y sus transparentes porches orientados abiertamente a la calle, las casas de Wright muestran muros que envuelven y acotan el espacio exterior. La finalidad de estos muros es doble. Por un lado establecen un límite físico desde el exterior, una especie de distancia de seguridad visual, por otro atrapan un pedazo de espacio exterior y lo introducen domesticado al interior.

Desde la calle recibimos una imagen clara de la casa, los diferentes retranqueos de la fachada quedan unificados bajo una gran cubierta a cuatro aguas de la que emerge una chimenea central. La posición del acceso es reconocible desde la calle ya que se marca con un rotundo arco de medio punto en la fábrica de ladrillo. La verdadera puerta, como en la mayoría de obras de Wright, se encuentra retrasada al interior por lo que realmente se percibe es la imagen de un oscuro túnel. Para contrarrestar la frontalidad del acceso y de paso elaborar la secuencia, Wright interpone una plataforma que emerge de la casa en forma de proa. Esta plataforma construida con el mismo aparejo que la casa tiene exactamente la anchura del vestíbulo y oculta la presencia de las dos escaleras que se disponen a ambos lados de la misma. Para llegar hasta ellas Wright dispone de sendos caminos en los extremos de la parcela que avanzan en dirección perpendicular a la casa. Cuando llegan a la altura de la plataforma los caminos giran noventa grados y discurren paralelos a la casa hasta alcanzarla. Una vez en esta, debemos girar para encarar la entrada. El oscuro y pesado arco que intuíamos desde la calle nos muestra ahora parte del misterioso interior en penumbra. Pero para acceder a él debemos atravesar el arco, el cual, se estrecha en su base mediante la prolongación de las jambas precisamente a la altura de los muros de la plataforma. Nos volvemos a encontrar ante un umbral de características similares al de la casa Fricke pero con una compresión espacial y lumínica aún mayor. Aunque la secuencia es menos profusa en giros y peldaños, en definitiva más corta que la casa Ficke o la Bradley esta es especialmente intensa. Debido a la proximidad de la escalera con el acceso, la ascensión es prácticamente inmediata, lo que confiere una continuidad inusual a todo el recorrido exterior e interior hasta que nos hallamos ante el hogar, el centro de la casa. La ligazón queda sutilmente reforzada mediante el diseño del hogar-chimenea con un potente arco de ladrillo como el que hemos atravesado para entrar en la casa. En el final del recorrido es donde confluyen los dos aspectos en los que tanto insiste Grant Hildebrand (1991) *prospect and refuge*, la capacidad para tener al mismo tiempo la sensación de refugio y una visión privilegiada del paisaje.

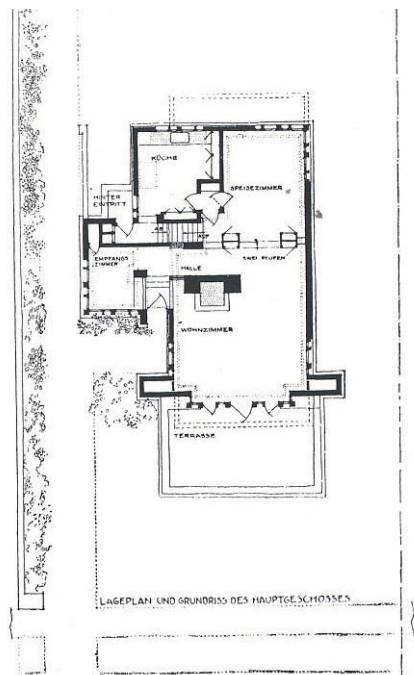
Así como en la casa Heurtley se emplean toda una serie de recursos para corregir la frontalidad de la posición del acceso, la casa Edwin Cheney emplea una estrategia muy dis-



37



39



38

- 37. Casa H. Gale (1909). Vista desde la calle inicio del acceso. (Wright, 1983)
- 38. Casa H. Gale, planta baja. (Wright, 1983)
- 39. Casa Henny (1915) de Robert Van't Hoff. Vista desde el jardín posterior. (Zevi, 1996)

tinta. En una parcela más pequeña y con una ligera pendiente descendiente, Wright opta por una disposición simétrica y centrada desde la calle. El hecho de resolver el programa principal en una única planta con un esquema organizativo claro y rotundo le confiere un aire de frescura y sencillez que la hacen plenamente vigente. No es de extrañar que haya tenido un reconocimiento mayor en los últimos años de lo que tuvo en las primeras monografías del maestro y sea objeto de atención en los estudios más recientes.

Por comparación con la mayoría de casas del momento, la casa Cheney, por su esquematismo, parece más ligera y “moderna” y hace parecer al resto más señoriales y pesadas de lo que realmente son.

Desde la calle se nos presenta como una construcción sencilla de poca altura donde apenas se vislumbra la presencia de la enorme cubierta que marca el verdadero ámbito de la casa. Wright manipula el terreno generando un talud en todo el frente de la parcela rematado con un murete. En el centro el talud se interrumpe por la terraza principal que emerge como proyección de la sala de estar con una altura algo mayor. En ambos extremos de la parcela se disponen dos caminos idénticos remarcando el estricto eje de simetría existente. Desde la calle no se atisba el lugar de la entrada. Debemos avanzar por el camino de la derecha puesto que es el principal ya que el otro conduce a la zona de servicio. Justo en el límite entre la parcela y la calle se disponen unos escalones remarcados por pilastras reforzando la idea de umbral y acceso a la parcela. Seguimos por el camino que discurre lo más alejado posible a la casa hasta situarnos en la mitad de la misma coincidiendo con el eje marcado por la chimenea. Desde esta posición ya ha sido posible localizar el acceso, lo vemos pero no podemos alcanzarlo libremente. Llegados a este punto el camino se bifurca, o se continúa recto bajando unos escalones atravesando la parcela, o se gira noventa grados para avanzar perpendicularmente hacia la casa. Si giramos hacia la casa deberemos subir dos nuevos escalones ocultos por pilastras, avanzar y volver a subir nuevamente para después tener que efectuar dos giros más para entrar en la casa. Wright nos ha obligado a describir una trayectoria en espiral, característica de la cultura oriental y especialmente japonesa. La espiral implica una aproximación gradual, constante en el espacio y el tiempo. La espiral ha marcado también el proceso de ascensión para hacérselo pasar desapercibido. Al entrar en la casa no somos conscientes de la altura alcanzada hasta que nos situamos en la sala principal y descubrimos nuestra posición privilegiada sobre la calle.

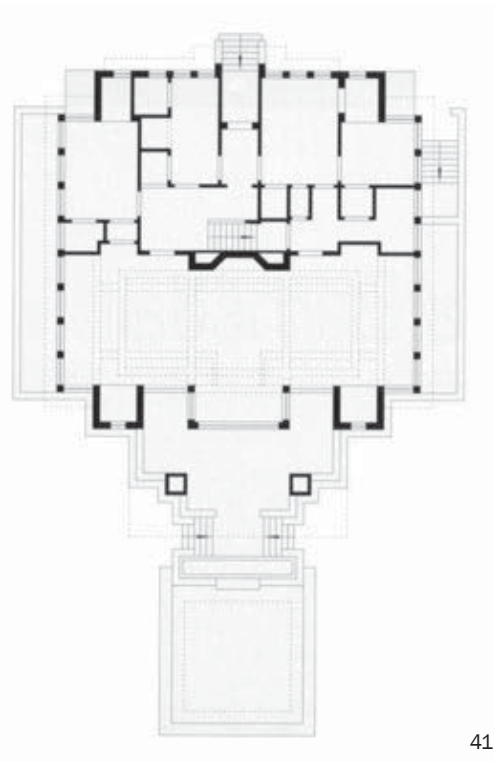
Es necesario matizar las diferencias entre las dos secuencias de estas casas compactas. Aunque en ambas se utiliza un mecanismo de aproximación indirecto, dilatando al máximo la distancia a recorrer, el tratamiento de la ascensión es totalmente distinto. En la casa Heurtley al igual que en la Thomas se produce una ascensión más directa y consciente al efectuarse por una escalera de doble tramo. Necesariamente la sorpresa que se experimenta al alcanzar el destino final en la sala de estar, es menor. Por este motivo



39



40



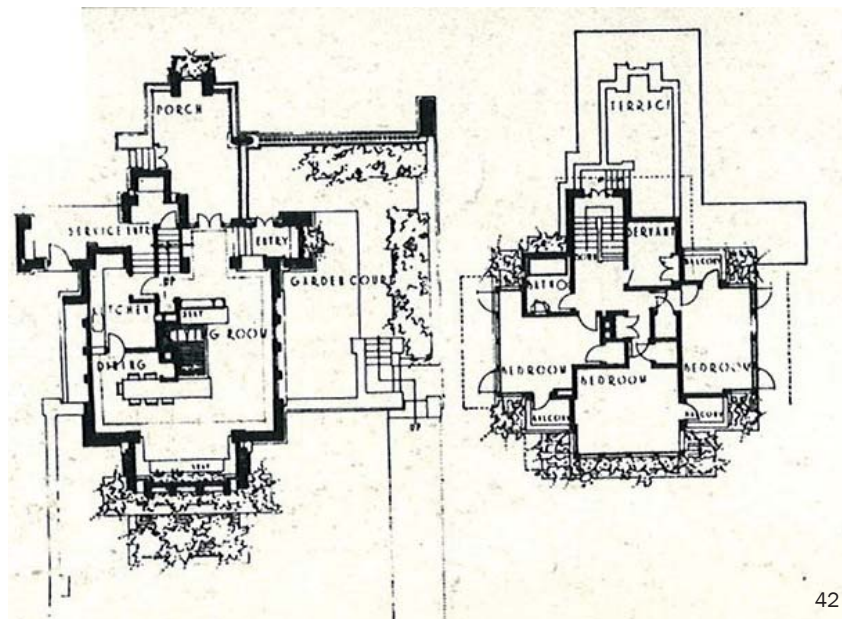
41

39. Casa Henny (1915) de Robert Van't Hoff. Vista del acceso principal. (Zevi, 1996)

40. Casa Henny (1915) de Robert Van't Hoff. Vista posterior. (Gössel/Leuthäuser, 2005)

41. Casa Henny (1915) de Robert Van't Hoff. Planata baja, donde se aprecia la frontalidad del acceso. (Gössel/Leuthäuser, 2005)

42. Casa Emile Bach (1915), plantas baja y primera. Wright retuece al máximo la trayectoria mediante giros y peldaños hasta depositarnos en la parte trasera de a casa. (Hitchcock, 1978)



42



para reforzar la sorpresa e intensificar la experiencia hasta alcanzar el clímax deseado, Wright juega con otra variable, la luz. En efecto, desde el tratamiento de la entrada, algo teatral, todo son operaciones encaminadas a constreñir y oscurecer el espacio y provocar una ascensión gradual hacia la luz.

Por el contrario la estrategia seguida en la casa Cheney no participa de semejante dramatismo y no por esto la sensación de recompensa visual es menor. Esto se logra gracias a una ascensión más gradual. Al disponer los tramos de escalera lo suficientemente separados y ocultos a la vista, vamos ganando altura de una manera inconsciente, sin darnos cuenta. Al entrar a la vivienda, sin necesidad de recursos adicionales, obtenemos la recompensa espacial de una posición privilegiada.

Estas dos maneras de proceder se irán combinando en la obra de Wright con predominio de tratamientos más sutiles y graduales a medida que su arquitectura se desplaza de localizaciones suburbanas a entornos más naturales.

Las obras de Wright resueltas con esquemas compactos son especialmente ilustrativas para apreciar la importancia concedida a la secuencia de acceso. Más aún si se corresponden como suele ser habitual, con casas más modestas con parcelas pequeñas y presupuestos reducidos. Es en estos casos donde la configuración de una elaborada secuencia de acceso dejaría de constituir una prioridad para cualquier arquitecto preocupado en resolver otro tipo de problemas.

De otra manera, resulta tremendamente llamativo en estos casos, porque desarrollar una secuencia compleja dentro una gran obra residencial como puedan ser la casa D. Martin o la Avery Coonley puede estar más acorde sobre todo cuando su desarrollo extensivo facilita la configuración de la misma.

Un claro ejemplo que lo puede ilustrar sea el de la casa H. Gale de 1909 o la más tardía casa Emil Bach de 1915. En la primera, el diseño más abstracto de las primeras casas de la pradera, según H.R. Hitchcock<sup>7</sup>, nos encontramos con una pieza verdaderamente pequeña y compacta que se dispone centrada en su parcela. La reducidas dimensiones de ésta y la cercanía de las casas vecinas impiden el despliegue de medios de otras viviendas del maestro, aún así el tratamiento volumétrico mediante planos y balcones volados es precursor y memorable. Lo que quizás pase desapercibido sea la habilidad de Wright para configurar una secuencia en tan poco espacio y situar el acceso en un segundo plano, escondido detrás de uno de los machones de la fachada que caracterizan la composición evitando su visión desde la calle. En un espacio verdaderamente reducido, Wright consigue introducir su característica trayectoria en espiral desplazando el camino a un extremo y obligando a efectuar dos giros de 90°. En una obra tan pequeña es fundamental para Wright que ningún elemento distorsione su serena composición y el acceso será deliberadamente ocultado propiciando una experiencia de descubrimiento

7. Hitchcock, Henry-Russell. *In the Nature of the Materials. 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

gradual. Con Wright la experiencia de arquitectura puede ser rotunda pero no inmediata. Estas sutilezas se hacen evidentes cuando comparamos el tratamiento de esta casa con el de su directa descendiente europea, la casa Henny de 1915 de Robert Van't Hoff. La historiografía de la arquitectura moderna se empeña continuamente en comparar ambas casas para ilustrar el alcance de la influencia de Wright en Europa y en los Países Bajos en particular a partir de la publicación Wasmuth en 1910. Si bien la deuda formal es evidente y podemos reconocer que el arquitecto Holandés supo trasladar a su vivienda toda la fuerza del repertorio wrightiano, asimilado durante su viaje a E.E.U.U., las diferencias respecto al tratamiento del acceso también lo son. Van't Hoff a pesar de disponer de una parcela mucho mayor sitúa el acceso en una posición central en la fachada y la manera en que nos aproximamos a él es totalmente directa y frontal. Por si hay alguna duda Van't Hoff dispone una escalera que sale del plano de fachada enmarcada entre dos muros bajos reforzando la direccionalidad y claridad del acceso. Si la comparación con la casa Gale de 1909 no ofrece el suficiente contraste, podemos recurrir a la casa Emile Bach construida por Wright en 1915, el mismo año que la casa Henny.

La casa Emil Bach casi como una curiosidad muestra hasta qué punto es capaz de alargar la secuencia de acceso mediante giros, peldaños y más giros hasta situarnos en la parte trasera de la casa tras describir una espiral de 180 grados. Y todo esto sin disponer apenas espacio en la parcela.

La habilidad de Wright para trabajar simultáneamente con diferentes tipos o esquemas y su talento para combinarlos y alterarlos a su antojo según las necesidades del encargo hacen que sea imprudente tratar de hacer una clasificación. Esto unido a la magnitud de su obra construida y proyectada hace que cualquier regla con la que tratemos de resumir o simplificar su obra encuentre enseguida su excepción o su matiz.

Junto con los esquemas cruciformes, los compactos y derivados existen una serie de obras de planteamiento compositivo más libre que encuentran su razón de ser en la interacción de la casa con el entorno. En respuesta a condicionantes particulares de las parcelas, su topografía, su extensión o programas más ambiciosos surgen planteamientos singulares principalmente extensivos donde la arquitectura interactúa con el lugar de una manera especial, como no llegan a hacerlo las casas suburbanas al uso.

Este tipo de proyectos empiezan a ser apreciables sobre todo a partir de la primera visita a Japón en 1905 y se hacen más notables tras la crisis de 1910 ejemplificándose en la construcción de su propia casa-estudio en Spring Green, Taliesin en 1911.

La característica principal en estas obras en el tema que nos ocupa, será precisamente la manera en que interactúa la secuencia de acceso con la disposición de los volúmenes y de qué forma esta interacción se aprovecha para resolver la relación del edificio con

## **La planta abierta**

su entorno. Hasta la fecha la mayoría de obras de Wright a pesar de prestar una gran atención al lugar donde se implantan, mantienen cierta autonomía formal respecto al entorno. Autonomía en el sentido de que es posible sacarlas de su contexto, analizarlas según su lógica interna e identificar el mecanismo compositivo que las ha generado. Este es, por otra parte el tipo de análisis más habitual en arquitectura. El que parte casi exclusivamente de la planta aislándola del entorno. O dejando el análisis del entorno y su relación con la arquitectura en un segundo plano. En el caso de Wright existen numerosos estudios sobre su obra que son de gran interés, como los de Richard MacCormac<sup>1</sup> o Antón Capitel<sup>2</sup> por citar uno más reciente, pero son parciales e incompletos por esta manera de enfocar el análisis. Lo cierto es que Wright no se lo ha puesto nada fácil a los críticos e historiadores. La complejidad y magnitud de su obra supone un reto para cualquiera que pretenda abarcarla. Una de las principales dificultades estriba en la estrecha vinculación de su arquitectura con el entorno, y no tanto por su valor paisajístico sino por su fusión con el medio físico circundante. Desligadas del entorno muchas de las obras de Wright y especialmente las que vamos a tratar a partir de este punto se antojan caprichosas e incomprensibles. La lógica interna de proyectos anteriores se relaja y deforma para responder e interactuar con el medio. El territorio viene a completar la casa y la hace coherente. Y en algunos casos sublime. Resulta contraproducente analizar estas obras desligadas no ya del paisaje, sino del terreno circundante más próximo ya que este actúa como un elemento fundamental en la composición.

La topografía junto a las visuales cercanas y lejanas originan una respuesta en la forma de una geometría abierta e incompleta que se cierra y entiende cuando dibujamos las curvas de nivel e incorporamos al plano todas las características físicas posibles del lugar. El otro aspecto que termina por “completar” o dar sentido a la composición es la incorporación del movimiento.

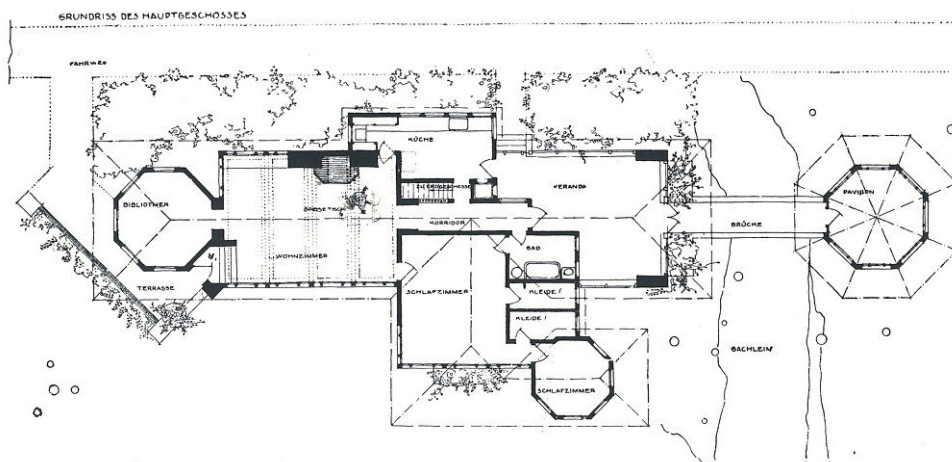
Si no es de esta manera alguna de las plantas de este periodo como la de la casa Francis W. Little con su silueta quebrada y sus “masas subordinadas laxamente dispuestas” tal y como la describe H.R. Hitchcock, su análisis será incompleto. Incluso algunas de las obras que presentan una composición en planta más sistemática y formal como la casa Avery Coonley, es necesario incorporar el territorio y el movimiento alrededor de ellas para poder valorar su verdadero alcance.

**Casa W. A. Glasner** Esta pequeña vivienda situada en un terreno escarpado al borde del lago Michigan, al norte de Chicago (Glencoe, 1905) constituye un claro ejemplo de planta libre totalmente desprejuiciada. La articulación de los volúmenes y la simplicidad del tratamiento del espacio exterior la convierten en una precursora de las casas usonianas futuras.

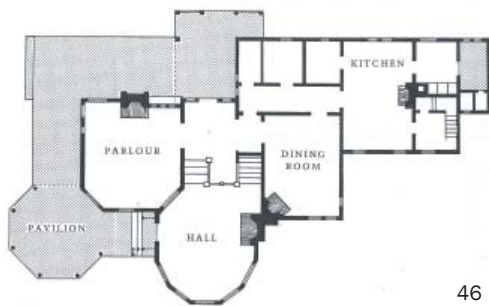
1. MacCormac, Richard. "The Anatomy of Frank Lloyd Wright's Aesthetic". *Architectural Review*. n°852 (1968), pp.143-146.  
2. Capitel, Antón; *La Arquitectura compuesta por partes*. Barcelona:Gustavo Gili. 2009



43



44



46



45

43. Casa W. A. Glasnner (1905). Vista de la parte posterior al acceso. Portfolio Wasmuth. (Wright, 1983)

44 Casa W. A. Glasnner (1905). Planta principal. Acceso situado a la izquierda. (Wright, 1983)

45. Casa W. A. Glasnner (1905). Estado actual. (Pfeiffer, 2012)

46. Casa C.J. Morrill de W.R. Emerson en Mount Desert, Maine (1879). (Hitchcock, 1998)

A este efecto también contribuye el ligero tratamiento de la fachada a base de tabloncitos de madera (sistema *board and batten*) con el que asociamos las casas de su último periodo. La casa además de desprenderse de la chimenea como núcleo central desplazándola a un extremo simplifica y unifica los espacios principales de estancia en torno a un eje central sobre el que se van añadiendo pequeños volúmenes singulares de forma octogonal.

Su disposición interna más libre parece deudora del desenfadado Shingle Style de finales del XIX y la podemos comparar con la casa C.J. Morrill de W.R. Emerson en Mount Desert, Maine en 1879 que muestra una disposición de las estancias con una filosofía similar. Esta especie de falta de rigor que se aprecia si comparamos esta casa con cualquiera de las casas cruciformes, ha de entenderse como un mecanismo de respuesta al entorno que se impone sobre consideraciones de tipo formal.

La descomposición en volúmenes cada vez más pequeños y con un perímetro no ortogonal permite suavizar el encuentro de la casa con la pendiente del terreno, logrando una integración más natural. Este recurso con algunos matices, reaparecerá en las casas californianas de bloque textil.

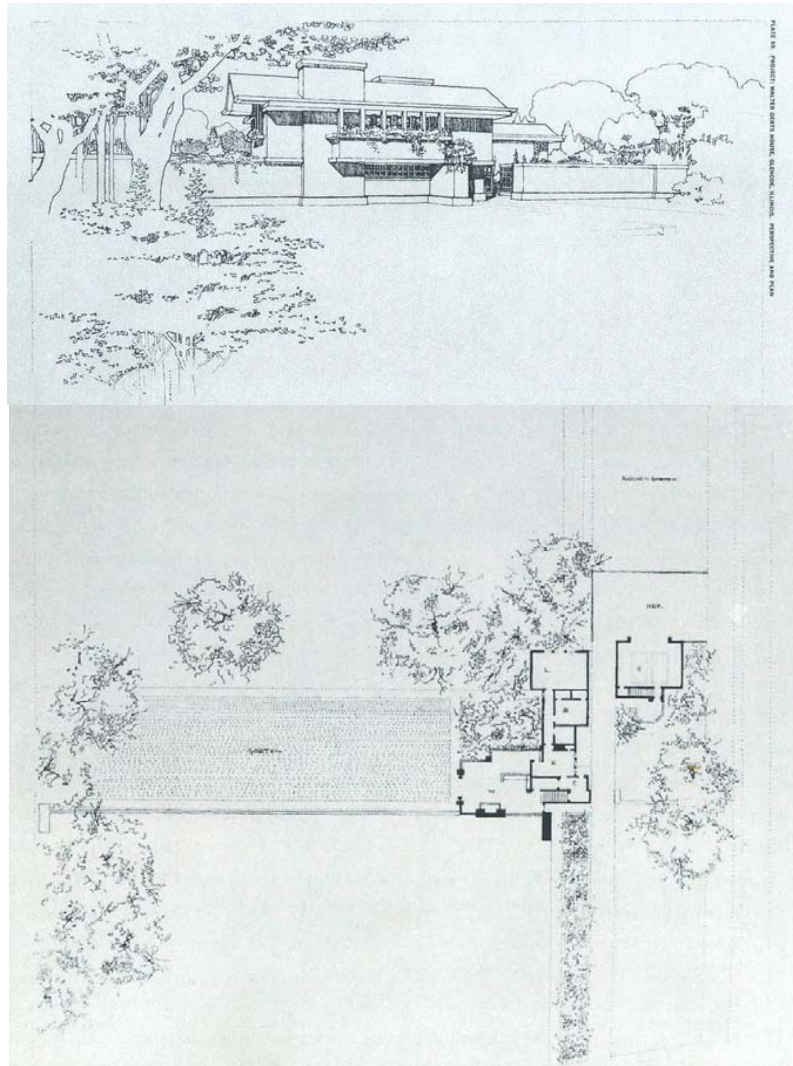
El acceso a la casa sin constituir una secuencia verdaderamente compleja, está cuidadosamente estudiado. La casa se dispone paralela a la pendiente constituyendo una pantalla hacia el paisaje que vamos a descubrir. El acceso a la parcela se produce por su parte posterior.

Como es costumbre en Wright, ningún elemento de la fachada de la casa se identifica con un posible acceso. La única pista nos la da el camino trazado en el suelo que nos lleva hacia un extremo de la casa. Lo seguimos bordeando el perímetro octogonal del volumen de la biblioteca. Una vez lo superamos volvemos a contemplar el paisaje ocultado anteriormente por la casa sobre una pasarela-plataforma que se alza sobre la pendiente. La plataforma con una geometría ortogonal abraza al octógono conformando una especie de proa que avanza hacia el paisaje y que obliga efectuar un giro panorámico de 180° hasta alcanzar la entrada deliberadamente escondida.

En el proyecto aparece un pabellón de Té no realizado, de forma octogonal al que se accede por un puente que salva una pequeña vaguada. Todos estos atributos además de reforzar el carácter pintoresco de la casa van encaminados a diluir los límites físicos de la casa en el paisaje. La arquitectura de Wright a partir de este momento busca extraer los rasgos característicos del lugar para hacerlos propios y vincularlos con decisiones arquitectónicas. Cuanto más marcados sean esos rasgos más fácilmente surgirá una solución natural para los mismos.



47



Casa W. Gerts (1906)

47,48. Diferentes perspectivas y planta general del conjunto procedentes del portfolio Was-muth de 1910-11. (Wright, 1983)

48

**Casa W. Gerts 1906**

En estas obras Wright parece perseguir una unidad compositiva de manera informal, esto es, sin una forma geoméricamente reconocible, y esta unidad puede ser reforzada a través de vínculos con las características específicas de cada lugar.

En este caso el lugar no posee el potencial paisajístico o dramático de otras localizaciones, pero Wright realiza una de sus composiciones más libres y orgánicas de este periodo. Vincent Scully la destaca como precursora diez años antes de las teorías neoplasticistas y de sus primeras manifestaciones en la arquitectura de los primeros años 20. No obstante llega a comparar la planta de esta casa y su tratamiento del espacio exterior con la famosa casa de ladrillo de Mies Van der Rohe de 1923.

Desde luego no es una comparación gratuita ya que Wright consigue expandir o diluir los límites de la casa

a base de articular sus volúmenes y trabajar con planos exentos que se prolongan en todas las direcciones del espacio, con la misma materialidad que los de la casa, que es al fin y al cabo el objetivo de Mies con su propuesta.

Pero no hay que olvidar el momento en que lo hace Wright y las circunstancias reales en las que realiza su proyecto, con un programa, un lugar y un presupuesto concretos a los que dar respuesta. Aunque no es el medio ni el momento de reivindicar la figura de Wright y su aportación a la modernidad si es necesario destacar la importancia de esta nueva concepción del espacio dentro de la propia obra de Wright porque acabará teniendo una gran repercusión en los mecanismos de implantación y las estrategias de aproximación empleadas.

Para empezar la casa no solo plantea una total libertad compositiva en planta sino que ésta se traslada al volumen y al espacio circundante. Al disponer una segunda planta que cubre el camino que describe el automóvil, el espacio exterior atraviesa la estructura incorporando el movimiento en la composición de la casa.

La cubierta del porte cochere ya no es un plano auxiliar prolongado de la edificación principal. La vivienda se levanta por completo y su espacio es atravesado estableciendo una vinculación dinámica con el entorno que será una de las características de obras posteriores (por ejemplo la casa Avery Coonley).

Esta interacción entre espacio exterior, movimiento y arquitectura se refuerza por la disposición y arreglo de los elementos de jardinería. Las masas vegetales y los muros exentos o tangenciales a la casa se disponen como parte integrante de la composición generando ambientes y espacios de escala diversa que están asociados con las distintas funciones interiores de la casa.

Este tipo de tratamiento del espacio exterior lo hemos visto empleado por Wright en proyectos de cierta envergadura como la casa D. Martin en Buffalo, pero con un planteamiento mucho más conservador donde se aprecia el peso compositivo de los ejes axiales. Ahora la asimetría y la ausencia de ejes dominantes se extiende de manera centrífuga



49



50



51



52

Casa Avery Coonley (1908)

49. Planta previa del conjunto donde se aprecia una simplificación de las piezas en cruz respecto al proyecto final. (Pfeiffer, 2012)

50. Los espacios exteriores como prolongación del universo arquitectónico. Vista del portfolio Wasmuth. (Wright, 1983)

51, 52. La casa en paisaje "idealizado" de la pradera desarrollado por Jens Jensen. (Wright, 1983)



afectando al tratamiento del espacio exterior.

La secuencia de acceso planteada en proyecto (nota la casa finalmente construida no tiene nada que ver con el avanzado planteamiento del proyecto original el cual estamos analizando) no es especialmente compleja ni elaborada. El acceso desde la calle se plantea en dirección perpendicular a la casa. De una manera atípicamente frontal debemos recorrer una gran distancia en paralelo al camino del vehículo acompañados de una franja ajardinada. Desde el inicio del camino hasta que nos encontramos prácticamente debajo de la casa, la entrada a la vivienda permanece oculta. El único elemento que llama nuestra atención es un robusto muro que emerge perpendicularmente de la fachada y que soporta parcialmente el vuelo de la planta superior configurando una pequeña sombra.

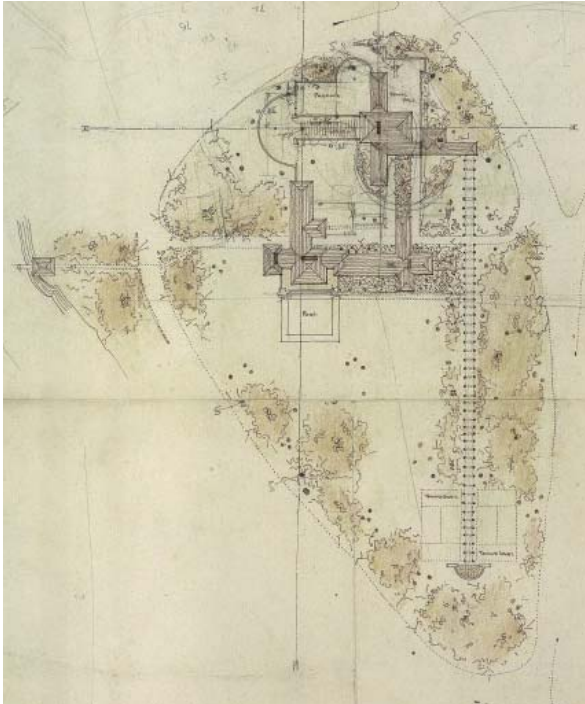
En la esquina formada por la fachada de la casa y el machón perpendicular se dispone la puerta de entrada debidamente retranqueada del plano exterior del muro.

La sensación que debía producir este acceso, a la luz de la perspectiva realizada para el portfolio Wasmuth, es la de entrar por el intersticio entre dos muros paralelos ligeramente desplazados. La tremenda modestia con la que resuelve este acceso le da la apariencia de una puerta secundaria o más bien secreta. Algo que encaja perfectamente en los planes de Wright para lograr el deseado efecto de descubrimiento y liberación espacial que se ha de experimentar al acceder al interior.

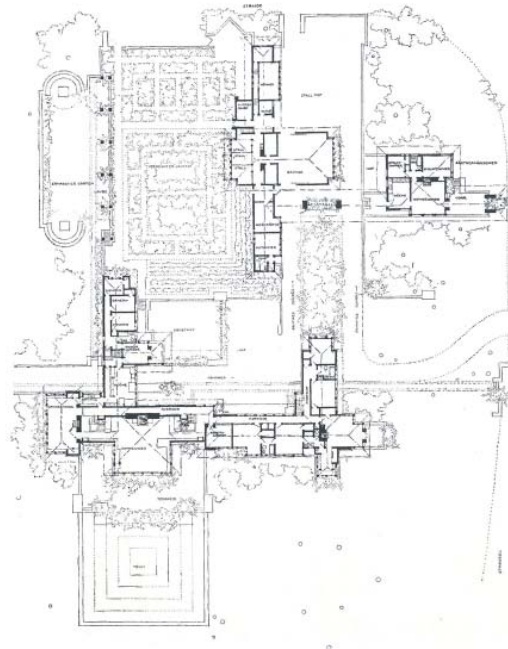
### **Casa Avery Coonley**

La casa Avery Coonley (1908), una de las casas más conocidas del periodo prairie, destaca por su carácter extensivo y por la intensa relación que establece con los espacios exteriores que configura. En la lectura y comprensión de la casa también juega un papel determinante la secuencia de aproximación y acceso. La casa Avery Coonley es la clara antecesora a Taliesin y una de las obras preferidas del Maestro en este periodo, pero guarda también importantes diferencias o particularidades. Uno de los motivos de tal afinidad es la concepción de la vivienda como una unidad autoabastecida al disponer de establos y granjas, no al nivel de una gran explotación pero sí con el suficiente carácter vinculado a la tierra para conferirle una autenticidad con la que Wright claramente se identifica y de alguna manera echa en falta en sus otras casas suburbanas de Oak Park. Wright describe la casa en términos prácticos en su *In Cause of Architecture*;

*“Una casa de un solo piso para la pradera, pero con el sótano enteramente sobre el terreno como similar a las casas Thomas, Heurtley y Tomek. Todas las estancias excepto el hall de acceso y la sala de juegos están sobre el piso. Cada función independiente en la casa es tratada por y para sí misma, con luz y ventilación por tres de sus lados y agrupadas como un armonioso conjunto. La sala de estar es el*



53



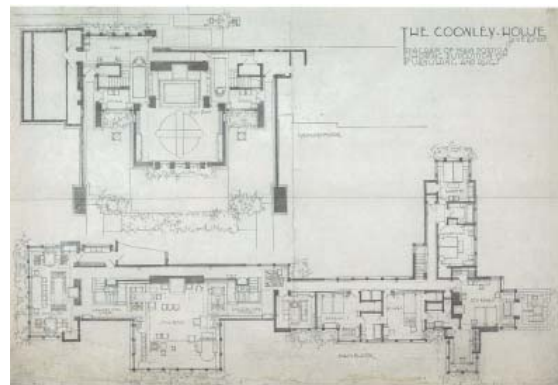
Avery Coonley house, Riverside, Ill., 1908. Ground plan.

54



55

Casa Avery Coonley (1908)



56

53. Planta del conjunto donde se aprecia una mayor definición de las piezas y un tratamiento algo "monumental" del espacio exterior con el remate de ciertos ejes con exedras. (Pfeiffer, 2012)

54. Planta definitiva (planta principal). La configuración del espacio exterior mediante una arquitectura que lo abarca extendiendo sus brazos y que es apreciada en movimiento. Cada cuerpo de la casa encuentra un tratamiento específico de su espacio exterior inmediato como una prolongación del mismo. (Wright, 1983)

55. Vista del acceso (portfolio Wasmuth). La arquitectura debe ser atravesada, recorrida en varias direcciones. (Wright, 1983)

56. Detalle planta de acceso y nivel principal. El acceso, modesto y oculto obliga a girar 180° tratándose como una parada más que como final de recorrido invitando a la continuidad del movimiento. La secuencia continúa en el interior a través de la escalera que al igual que en la casa Robie se trabaja como un elemento exento. la escalera desemboca en un espacio de circulación y será necesario efectuar 3 nuevos giros de 90° para alcanzar la gran sala de estar. (Pfeifer, 2012)

*pivote de la composición, con la entrada, la sala de juegos y las terrazas debajo, elevada del terreno formando la unidad principal del diseño.*

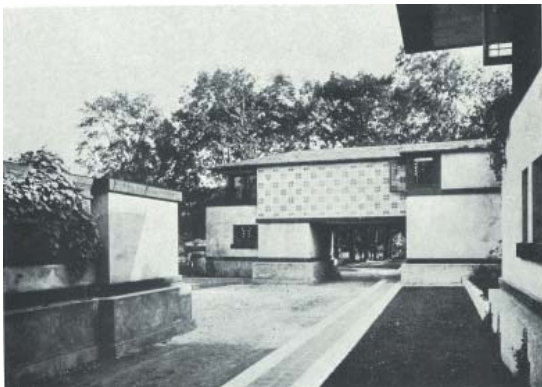
*El comedor forma otra unidad. La cocina y las dependencias de servicio están en un ala independiente. Las habitaciones familiares forman también otra unidad y las habitaciones de invitados un ala adyacente. El establo y la casa del jardinero están agrupados y conectados informalmente por un paseo cubierto que termina en la terraza del jardinero. Una pérgola cruza el jardín por detrás culminando en la entrada de servicio. Los establos, los patios de los mismos y los jardines están encerrados por muros estucados.” (Wright, 1975, 117)*

La casa se ubica en una gran parcela con forma de “pera” a orillas del río Desplanes en Riverside, Oak Park. La estrategia de Wright consiste en jugar con el conjunto de todas las piezas de la casa, tanto la vivienda principal como las construcciones auxiliares con un mismo lenguaje unificador mediante las características cubiertas rebajadas. Al hacer esto Wright consigue dar la sensación de una construcción mayor, permitiendo resolver la característica relación de equilibrio con el espacio exterior resultante. La casa tiene una dimensión amplia pero Wright logra la sensación de triplicar su extensión gracias a la unidad formal de todo el conjunto, incluido los elementos integrantes del jardín; muretes, pérgolas y construcciones auxiliares.

En las primeras versiones del proyecto, la casa presenta un esquema básicamente lineal con las estancias orientadas a poniente (por donde discurre el río) como una pieza transversal en el tercio superior de la parcela. Tan solo el ala de servicios que acomete perpendicularmente parece conformar una L o una T. En estas versiones el cuerpo del estar ya se concibe como una pieza prominente con su perímetro cuadrado que emerge del cuerpo principal. Poco a poco a medida que el proyecto avanza, las piezas van creciendo desarrollando pequeños brazos o extensiones y quebrándose en aquellos puntos donde alcanza una dimensión excesiva como ocurre con el desplazamiento entre la pieza de las habitaciones y el estar principal. La casa Coonley es el más claro exponente de la libertad compositiva de Wright en este periodo en lo que respecta al uso y manipulación de los ejes de simetría. El resultado global es una composición orgánica y totalmente asimétrica formada a base de partes que, en su mayoría, han sido generadas mediante la simetría axial. Este hecho permite mantener la armonía de las partes referidas al conjunto, el cual, es inabarcable con la mirada desde un punto fijo debido a la extensión y el tratamiento de la vegetación. Con la casa Coonley Wright no demuestra ningún interés por la contemplación de la arquitectura como un objeto cuyos límites quedan claramente definidos y apreciables a la vista. Más bien al contrario, la casa con su complejo perímetro, configura un espacio exterior circundante que es el verdadero protagonista de la experiencia arquitectónica, la cual, no puede ser apreciada desde un punto fijo sino a través del movimiento.



57



58



59

Casa Avery Coonley (1908)

57. Vista del patio hacia el acceso bajo el umbral compuesto por el cuerpo de la cocina de la planta superior. (Wright, 1983)

58. Vista desde el acceso hacia el cuerpo de habitaciones. El camino continua por debajo de este. (Wright, 1983)

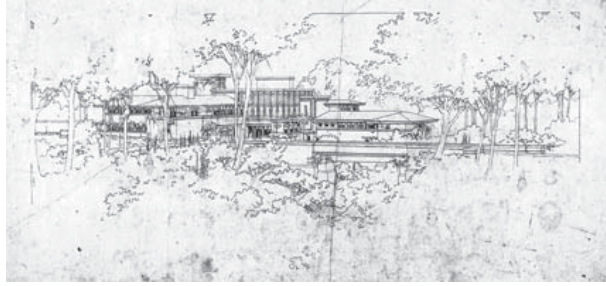
59. Vista de la gran sala de estar concebida como una península. El desenlace de la secuencia. (Wright, 1983)

Este nuevo planteamiento será desarrollado por Wright en su propia residencia de Spring Green; Taliesin y llevado a un nivel conceptualmente más avanzado en su interacción con el paisaje. En Riverside, Wright se encuentra con un terreno amplio y con profusa vegetación, la cual será cuidadosamente implementada por Jens Jensen encargado del desarrollo de la jardinería, pero aparte de esto, el terreno no posee el encanto paisajístico de un lugar como el Valle de Spring Green donde se asienta Taliesin. La parcela es prácticamente plana y no existen grandes focos visuales de interés. Ante la ausencia de un carácter más marcado, Wright opta por configurar un nuevo paisaje que circunda la casa con los elementos presentes en el lugar. Junto con Jens Jensen dispone la vegetación densamente poblada marcando los límites de la propiedad dejando dos tercios de la parcela en un estado de apariencia “natural”, o más bien un paisaje de la pradera idealizado. En el centro, en frente de la gran sala de estar se dispone el estanque –piscina como una prolongación geométrica de éste, dentro de una pradera despejada como el claro de un bosque. Desde la sala de estar se permite ciertas visuales en diagonal hacia el río, mediante la eliminación del arbolado en esa dirección. El resto de la parcela (el tercio superior restante) se trabaja como un jardín trasero más formal, con diferentes estancias vinculadas a las distintas funciones de la casa a la manera del jardín Arts and Crafts. Pero la gran diferencia como ya se ha apuntado, es la unificación formal y material de los elementos que conforman la casa y los que conforman el jardín, logrando expandir y entrelazar los límites entre ambos.

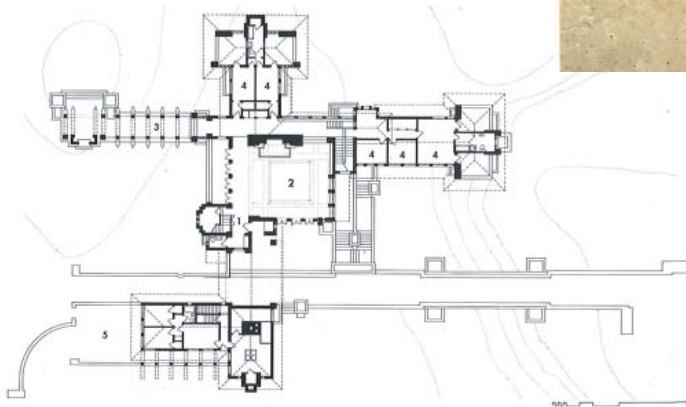
Como paradigma de la planta abierta, la casa Avery Coonley permite o más bien incita al movimiento a través de sus espacios exteriores antes de acceder a la misma o mientras se disfruta de sus jardines. La casa es atravesada por el espacio exterior y por los visitantes que se acercan a ella en vehículo (principalmente carro de caballos, más tarde automóvil). El acceso, como en tantas ocasiones, permanece totalmente oculto a la vista desde la entrada a la parcela. Es necesario avanzar por el camino que discurre de norte a sur y paralelo a la alineación principal de la casa, para situarse debajo del cuerpo de la cocina que cubre el camino y actúa como una puerta o umbral de entrada al recinto. Debido a la escasa altura de la planta baja, este paso se marca con una profunda sombra en una evidente estrategia de compresión espacial y lumínica. Bajo este espacio se encuentra el acceso, pero para encararlo es necesario efectuar un giro de 180° respecto a la trayectoria del camino inicial. La entrada se produce a cubierto y tangencialmente de tal manera que da la impresión que Wright pretende que nos la pasemos de largo. Esta disposición es muy característica en Wright y refleja su actitud de respeto y continuidad con el paisaje circundante. El acceso a la casa es algo secundario y circunstancial, por eso se oculta resolviéndolo tangencialmente. No debe interrumpir la secuencia de circulación con una brusca parada de “fin de trayecto”. Debe permitir y facilitar el movimiento a través del espacio exterior además de procurar un atractivo elemento sorpresa.



60



61



62

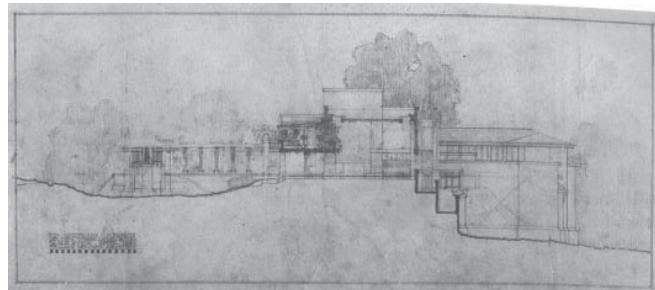
Casa M. Booth Sherman (1911)

60. Planta del extenso terreno de la propiedad y proyecto de paisajismo realizado por Jens Jersenn. (Riley, 1994)

61. Vistas de la casa mostrando su total integración en el paisaje. El camino y el puente forman parte inseparable de la estructura de la casa. (De Long, 1996)

62. Planta de acceso. Nótese la modestia del acceso en contraste con la dimensión de la gran sala y la escala del conjunto. (Riley, 1994)

63. Sección por el estar. La casa comprometida con la orografía del terreno. (Riley, 1994)



63

**Casa M.Booth Sherman**

Este proyecto, coetáneo a Taliesin, presenta a simple vista un esquema cruciforme que se manipula hábilmente desplazando los ejes y jugando con el programa, forma y dimensión de cada uno de sus brazos. A pesar de ser una composición extensiva presenta la imagen de un volumen algo pesado en comparación con otros trabajos de este periodo. Pero se trata de un claro antecedente de actitudes posteriores en la relación con el lugar. Quizá esta pesadez se deba a la influencia de su reciente estancia en Italia o a la necesidad de satisfacer las pretensiones del cliente en el encargo de una gran residencia.

Espacialmente el proyecto es una interesante composición volumétrica donde el nivel superior de la casa pasa por encima del camino de acceso y este a su vez por encima de un barranco y tanto el camino como el puente y la casa están totalmente incorporados a una misma estructura.

Nos encontramos ante un caso donde la arquitectura busca asentarse allí donde tiene una estructura más marcada, donde sus cualidades son más visibles y exageradas. La arquitectura se convierte en el contrapunto del accidente geográfico potenciando sus características e incorporándolas a la arquitectura. El resultado es un paisaje nuevo, re-interpretado a través de la arquitectura y una arquitectura cuya forma es incomprensible separada del paisaje.

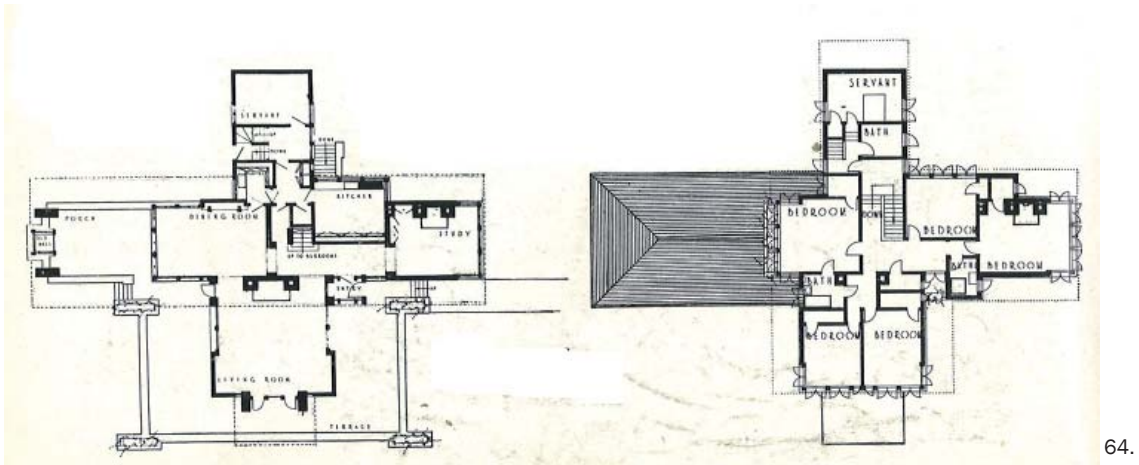
La casa M.Booth Sherman (1911) es una clara antecesora a Fallinwater en la manera y actitud con la que se establecen en el paisaje, además de incorporar algunos motivos literalmente equivalentes como el puente que conduce al acceso.

El desarrollo del paisaje alrededor de la casa, en proyecto, corrió a cargo de Jens Jersenn<sup>3</sup> aunque el entorno inmediato a la casa parece no recibir un tratamiento específico salvo el mantenimiento de la vegetación existente, lo que se puede apreciar en las dos magníficas perspectivas realizadas de la casa.

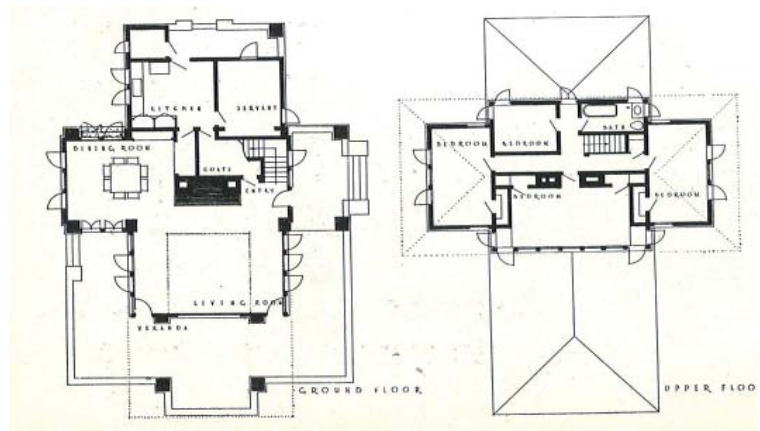
El inicio de la secuencia empieza con la entrada a la parcela, debido a su gran y accidentada extensión arranca un camino que describe una ligera curva antes de encarar la recta final de acceso a la casa. Durante este pausado trayecto, se vislumbraba aspectos parciales de la vivienda entre la densa vegetación.

Una vez depositados en el tramo final del camino, observamos como la casa parece extender uno de sus brazos para permitir salvar el arroyo que discurre por debajo. El camino se transforma en un puente, el puente en un brazo de la casa y la casa en un mecanismo complejo que interactúa con el medio. Una vez avanzamos cruzando el puente, se llega a una pequeña plataforma cubierta por el piso superior de la casa, la cual marca la posición o localización del acceso. Este, dentro de la grandilocuente composición, se resuelve de forma discreta, indirecta y oculta a la vista.

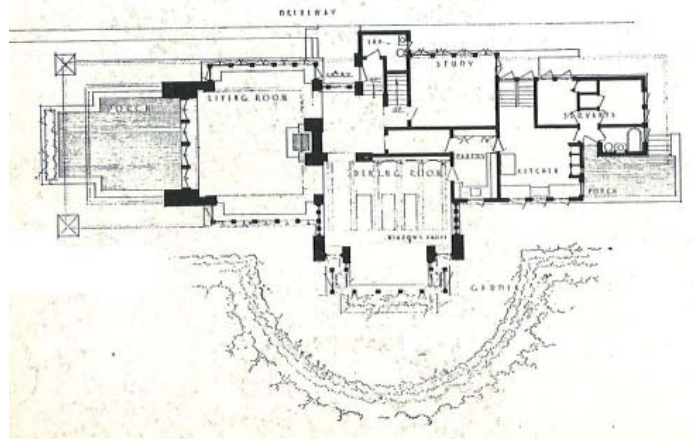
3. En el proyecto de Jens Jersenn se aprecia un gran jardín formal al sur, ligado a la zona de servicios (cocina) trabajado como un huerto productivo, al igual que en la casa A.Coonley, en claro contraste con la naturaleza de aspecto salvaje que circunda la casa.



64.



65



66

El posicionamiento de las escaleras.  
Ejemplos.

- 64. Casa A.W. Gridley, North Batavia Ave, Illinois 1906. (Hitchcock, 1978)
- 66. Casa Charles S. Ross, Delavan Lake, Wisconsin, 1902. (Hitchcock, 1978)
- 66. Casa E.E. Boynton, Rochester, N.Y., 1908. (Hitchcock, 1978)



**A cerca de la circulación en Wright y el posicionamiento de las escaleras.**

El análisis de la circulación en el interior en los proyectos de Wright no es el cometido de esta investigación, pero es conveniente destacar algunos aspectos de la misma por la relación que guarda con la secuencia de aproximación y acceso en algunos casos. La secuencia de acceso está calculada de una manera precisa para conseguir el máximo efecto cuando se alcanza la gran sala de estar y nos encontramos próximos al núcleo de la chimenea contemplando el paisaje en una visión panorámica.

Paisaje que por otro lado se muestra revelador gracias a que ha sido aprendido y asimilado gracias a la secuencia de aproximación.

La gran sala se convierte en el clímax de la secuencia, a partir de ahí el resto de circulaciones incluida la escalera principal, se resuelven de manera pragmática. No constituyen episodios espaciales memorables y tampoco se utilizan como elementos articuladores del espacio.<sup>4</sup>

No son prismas que atraviesen todos los niveles ni se utilizan para establecer la composición de la planta como si ocurre con la chimenea. Tan pronto se ubican en el centro como se desplazan hacia la fachada, incluso sobresaliendo de esta parcialmente para no consumir demasiado espacio de la planta. Las escaleras parecen disponerse en los espacios que dejan libres el resto de estancias y suelen estar encastradas entre dos planos cuando son lineales o de dos tramos y son habituales los trazados en L o en U que parecen aprovechar cualquier espacio restante.<sup>5</sup>

En muchos casos Wright no tiene reparo en interrumpir el desarrollo vertical obligándonos a desplazarnos por la planta para buscar otra escalera que continúe la ascensión.

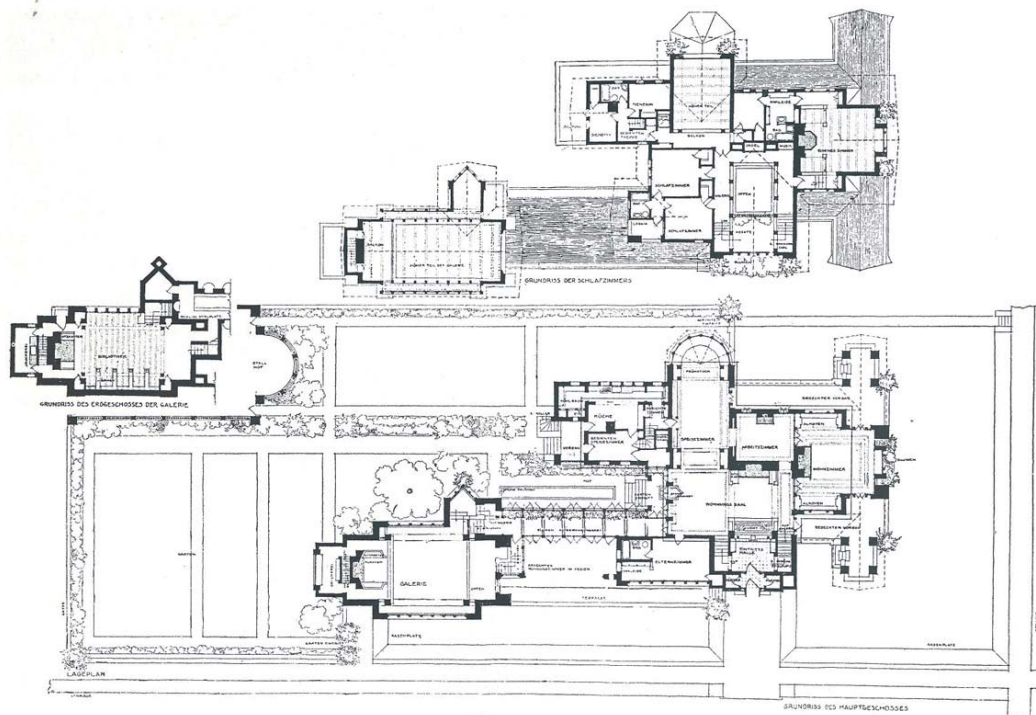
Esta libertad en el uso y ubicación de las escaleras no es una característica exclusiva de Wright y probablemente haya que achacarla a la tradición constructiva americana y en particular al Shingle style. La construcción ligera de entramado de madera permite generar huecos en los pisos con mayor libertad que en los pesados forjados europeos por lo que constructivamente no se le da tanta importancia. Esto acaba teniendo una repercusión en la composición. En la pesada construcción europea la disposición de la escalera presupone la adopción de un tipo. En la tradición americana no ocurre lo mismo y menos aún con Wright.

La escalera no es un espacio servido o noble, es más bien un espacio servidor, un medio necesario para conectar dos niveles. La gran diferencia en el tratamiento de la escalera vendrá dada en la medida en que esta participe o no en la secuencia hasta alcanzar el clímax del corazón de la casa.

Cuando la sala de estar se encuentra al mismo nivel que el acceso desde la calle, la escalera que conduce al nivel superior donde suelen encontrarse las habitaciones recibe el

4. Al final de su carrera se produce el efecto contrario en algunos proyectos donde la circulación se convertirá en el motivo generador y constituyente del espacio como la tienda Morris y el museo Guggenheim, pero se trata sin duda de casos muy específicos.

5. Por supuesto hay excepciones como con cualquier afirmación que se haga sobre Wright, sobre todo en viviendas anteriores a 1900, pero lo dicho es aplicable a las soluciones más características del periodo prairie.



67



68



69

Casa S. L. Dana (1903)

67. Planta baja y primera. La inmediatez y frontalidad del acceso desde la calle es compensada con el gran desarrollo espacial del vestíbulo interior a doble altura. (Wright, 1983)

68. Vista desde la calle. (Wright, 1983)

69. La casa familiar preexistente en la parcela, cuyo *parlor* se conservó integrándolo en la nueva estructura. (Hoffmann, 1996)

tratamiento secundario anteriormente descrito. Pero cuando la sala de estar se sitúa en un nivel superior, cosa que ocurre con frecuencia, la escalera se convierte en el penúltimo episodio de la secuencia, por lo tanto recibirá el tratamiento de un espacio principal, en dimensión y ubicación en planta.

Cuando esto ocurre, si hay un segundo piso con habitaciones, Wright suele interrumpir el desarrollo de la escalera principal y proporcionar una segunda escalera tal y como hemos comentado, en una clara voluntad de distinguir entre el tratamiento ceremonial para los espacios públicos de la casa y la solución pragmática de los más privados. La casa Robie es un claro ejemplo de esta manera de proceder de muchas de las obras de Wright.

La escalera en Wright no tiene un claro protagonismo como elemento independiente. O bien es un elemento integrante de la secuencia, o es un elemento utilitario de conexión. En sus obras más conocidas, como Fallinwater, tienen un escaso o nulo protagonismo. En muchos casos el esfuerzo parece dirigirse a la voluntad de eliminarla disponiendo todos los espacios de la vivienda en un mismo nivel como es el caso de los dos Taliesin o la mayoría de casas usonianas.

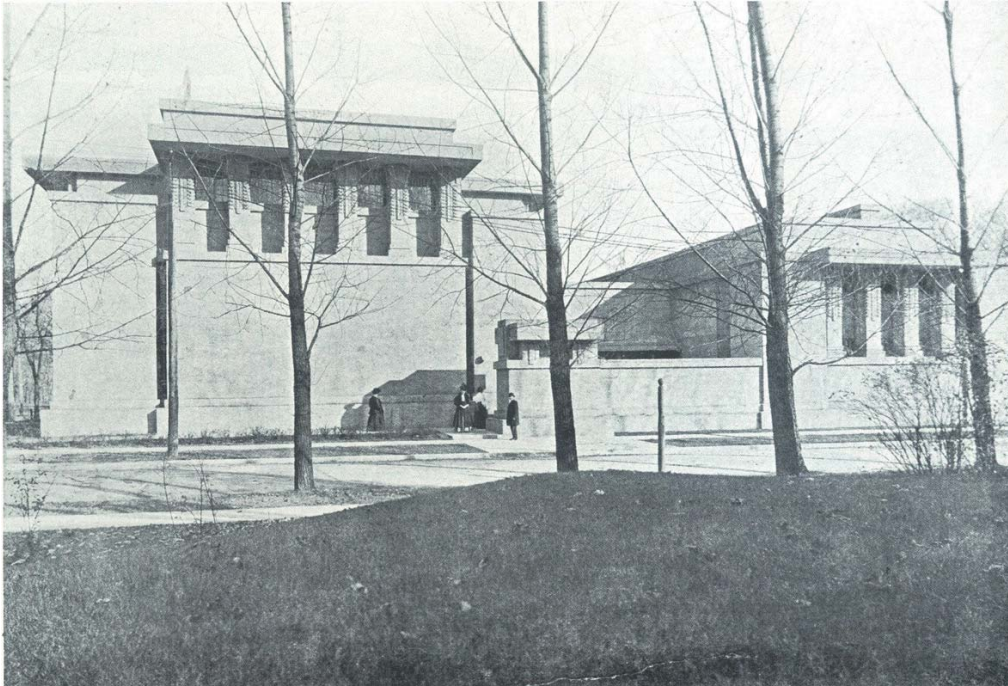
Un aspecto curioso que conviene analizar es el hecho de que en aquellas construcciones que excepcionalmente presentan accesos directos o frontales aparecen grandes vestíbulos acompañados de complejas secuencias de escaleras interiores. Da la impresión que Wright prolonga en el interior la secuencia que por determinadas circunstancias no ha podido desarrollar en el exterior. Se introduce de esta manera una complejidad espacial en la circulación interna no exenta de cierta monumentalidad, que no es en absoluto característica de la obra de Wright sobre todo en ámbito residencial.

El caso que mejor lo ilustra es el de la casa S. L. Dana en Springfield (1903) al que podemos contraponer con el de la casa D. D. Martin en Buffalo, como modelo de la respuesta arquetípica de Wright en este periodo (pag. 100). Las dos viviendas tienen unas grandes dimensiones, probablemente dos de las mayores residencias que Wright construirá en toda su carrera.

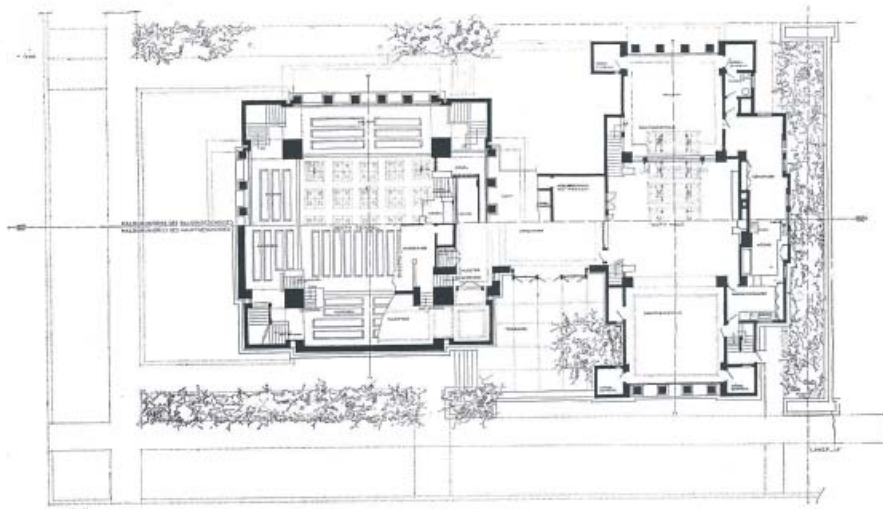
Las dos se disponen paralelas al lado mayor de la enorme parcela donde se ubican las cuales también tienen acceso por sus lados más cortos. La excepción de la casa Dana puede hallar su justificación en la condición impuesta a Wright por su propietaria, Susan Lawrence, de mantener parte de la estructura preexistente en la parcela. De hecho Wright tuvo que levantar su proyecto prácticamente alrededor de la casa familiar, una construcción compacta de dos alturas con torreón central de aspecto italianizante, de la que se mantuvo el parlor incorporándolo a la nueva estructura<sup>6</sup>.

La otra justificación de la grandilocuente escalera interior en detrimento de la secuencia exterior la podemos hallar en el escaso carácter doméstico que tenía el encargo del inmueble, el cual debía funcionar más como un espacio para la celebración de todo tipo

6. Hoffmann, Donald. Frank Lloyd Wright's Dana House. New York: Dover Publications, 1996.



70



71

Templo Unitario (1906)

70. Vista desde la calle. Portfolio Wasmuth. (Wright, 1983)

71. Planta con los niveles superpuestos. Portfolio Wasmuth. (Wright, 1983)

de eventos y recepciones fruto de la intensa vida social de su propietaria. Por este motivo podemos deducir la estrecha relación que guarda la configuración de una elaborada secuencia de aproximación con el deseo de preservar la intimidad del hogar.

**Edificios no residenciales.**

El carácter principalmente residencial de la obra de Wright hace que encontremos argumentos vinculados con la privacidad y la protección del individuo frente a la sociedad, a la hora de justificar la preferencia por situar los accesos retrasados u ocultos desde la calle. Pero ¿Qué ocurre con los edificios públicos? ¿Encontramos diferencias respecto a su arquitectura residencial? La respuesta la podemos encontrar tras un ligero análisis de sus dos proyectos no residenciales más significativos de este periodo y de su producción en general, el Larkin Building en Buffalo N.Y. de 1904 y el Templo Unitario de Oak Park de 1906.

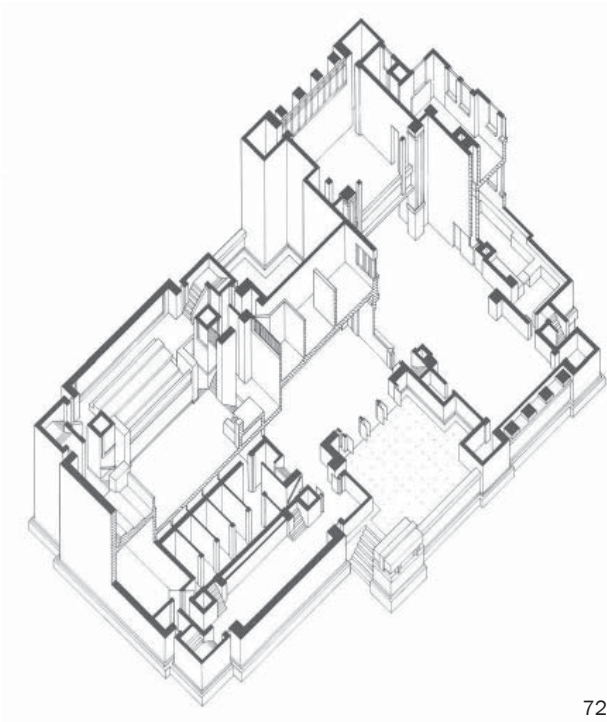
En ellos la secuencia ya no se concibe tanto como un mecanismo de transición entre el entorno y la casa, o como un recurso que preserva su intimidad, pero podemos apreciar que la filosofía no es muy distinta. Lo que caracteriza el espacio secuencial de aproximación en las obras de Wright sean del tipo que sean, es su carácter ceremonial. La secuencia de aproximación y acceso no solo es un instrumento compositivo para provocar las emociones espaciales más intensas, consiste en la imposición de unas reglas, una ceremonia donde la actitud del visitante se ha de amoldar. Esta actitud fuerza al individuo a un movimiento más pausado, propicio para la contemplación y el deleite, donde tienen sentido y cabida la sorpresa y la intriga.

Algunos autores como Brendan Gill<sup>7</sup> han apuntado el carácter “sagrado” que adquiere el tratamiento del espacio interior en sus edificios públicos, concebido como un gran espacio bañado por la luz al que se llega a través de una secuencia más o menos elaborada según el caso. Pero podemos afirmar que Wright trata de igual manera el espacio interior de sus viviendas gracias a la secuencia previa que nos prepara. Gracias al control de la escala (siempre reducido) del interior de sus edificios públicos consigue conferirles un ambiente doméstico mientras que a sus viviendas las dota de un carácter sagrado.

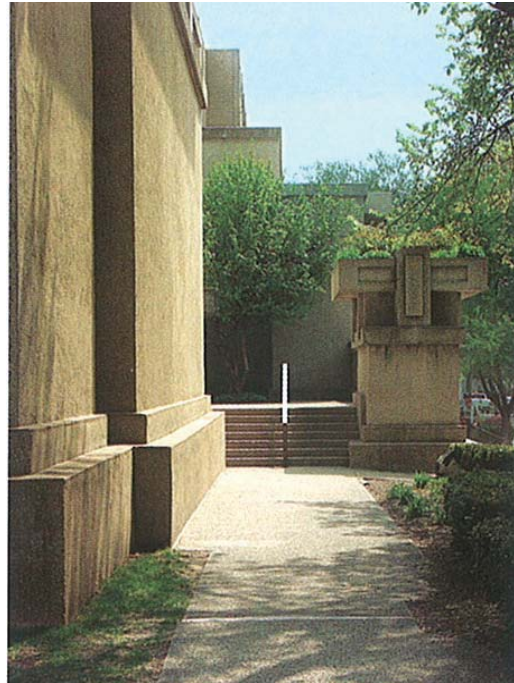
El espacio “sagrado” en un sentido metafórico en proyectos como el Larkin Building, la Johnson Wax o el museo Guggenheim se convierte en literal en proyectos como el Templo Unitario o la Sinagoga Beth Sholom.

El Templo Unitario a pesar de salirse de la tipología residencial, merece un pequeño análisis ya que constituye una de las secuencias más elaboradas de la carrera de Wright y por cuestión de escala y tratamiento tampoco difiere en gran medida del ámbito doméstico. Es decir, el interior de la casa y más concretamente el espacio de la sala de estar se constituye como un espacio igualmente “sagrado” cuyo altar es la chimenea. Tratar de

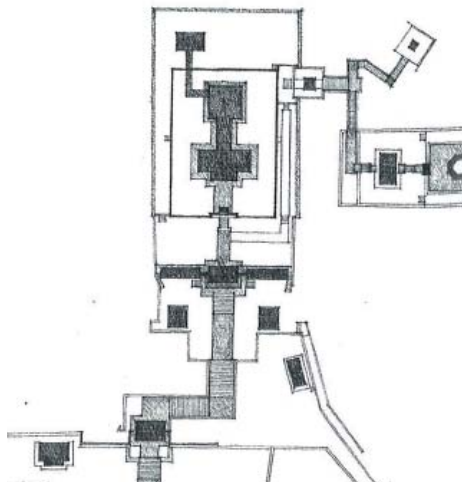
7. Gill, Brendan. *Many Masks*. New York: G.P. Putnam's sons, 1987.



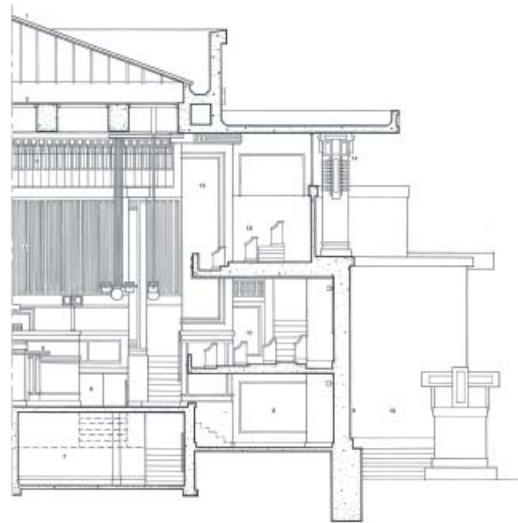
72



73



74



75

72. Axonometría. (McCarter, 1997)

73. Vista del acceso desde la calle. (Treiber, 2008)

74. Planta de acceso al templo de Taiyu-in-byo en Nikko. A pesar de la ascensión mediante sucesivos giros el acceso al recinto del templo es frontal y perfectamente alineado con la entrada al templo. (Ching, 1975)

75. Sección transversal. Galería de acceso semioculta y galerías principales superiores. (McCarter, 1997)

describir la compleja secuencia de circulación en el Templo Unitario puede resultar un tanto infructuoso y hasta innecesario. El propio Wright deja muy claro cuáles fueron sus intenciones desde el principio en su Autobiografía:

*“¿y por qué no disponer el púlpito al lado de la entrada- en la parte posterior del cuadrado del Templo-, y hacer entrar a la congregación por los laterales, a un nivel más bajo, de forma que los que entraran fueran imperceptibles para el auditorio? Esto mantendría la quietud y la dignidad del templo.*

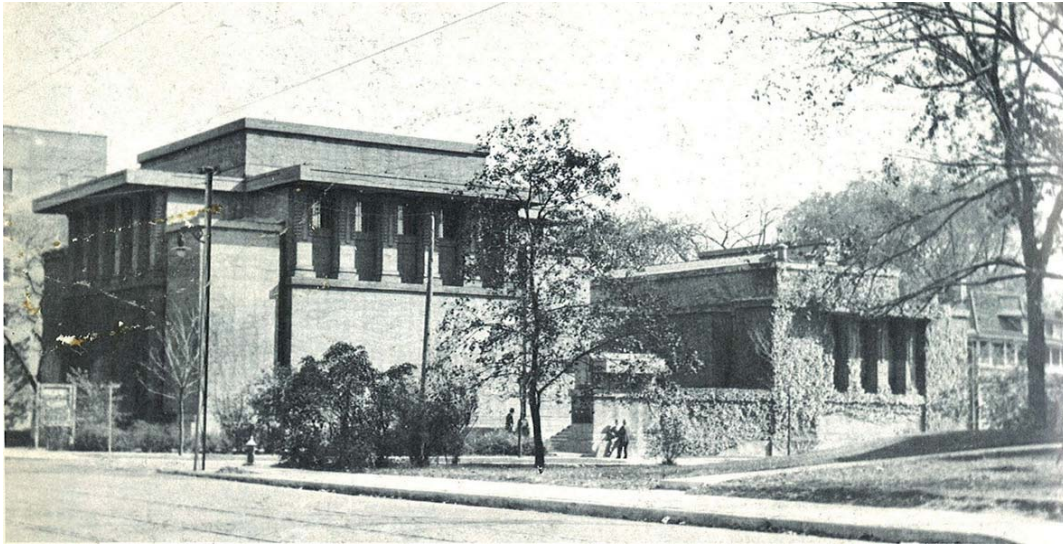
*De esta idea surgió la idea del foyer-pasillo-claustro-, a un nivel más bajo, a ambos lados, que conducía desde el vestíbulo principal, en el centro, hasta las escaleras, en las esquinas inmediatas y más distantes de la gran estancia. De esta forma los que entraban al templo podían ver el interior del gran salón, pero no ser vistos por los que estaban sentados en él. ” (Wright, 1998, 193)*

Esta calculada coreografía no terminaba con la llegada a la gran sala, sino que se prolongaba tras finalizar la ceremonia al disponer las salidas justo a ambos lados del púlpito. La comunidad abandonaba la sala en dirección al pastor, al contrario de lo habitual, dando la espalda al altar, en un recorrido diferente al del acceso, estableciendo un movimiento continuo digno de una cadena de montaje. La ceremonia quedaba así ligada a la secuencia espacial y al movimiento.

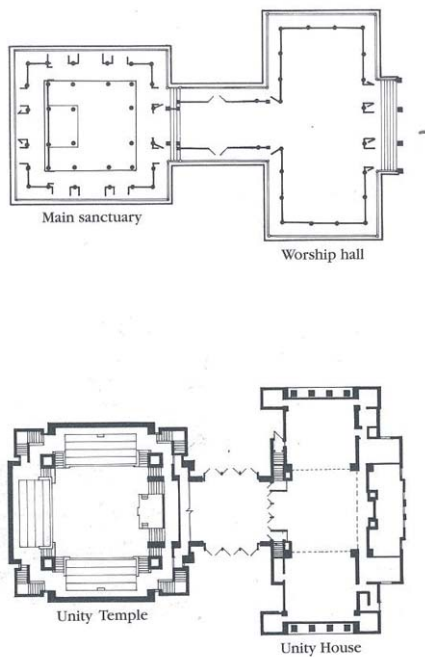
Tras la premisa de proporcionar una solución práctica que resuelva los accesos y la circulación en el interior del templo, Wright incorpora la secuencia espacial como solución. Con la excusa de garantizar un recorrido que permita acceder al interior de la sala sin interferir en la ceremonia, Wright elabora uno de sus interiores más complejos desde el punto de vista de la secuencia espacial.

En el Templo unitario hay una consciente estrategia de dilatación temporal de la secuencia que persigue a toda costa proporcionar la experiencia espacial más intensa posible para un edificio de escasa envergadura y escala. El espacio de la “gran sala” se reserva como el interior de una fortaleza al que está vetado el acceso inmediato. Para alcanzarlo es necesario someterse a la disciplina del camino marcado que nos lleva por los intersticios del espacio, por su perímetro a través de bajas galerías en penumbra, hacia los extremos donde se ubican las escaleras.

La secuencia espacial de aproximación y acceso en este caso no se puede desligar de la secuencia del recorrido interno ya que constituyen claramente una unidad. Y a su vez el espacio secuencial no se puede desligar de la configuración volumétrica generadora del proyecto. En él Wright utiliza un esquema recurrente y tremendamente efectivo, la disposición de un cuerpo con espacios auxiliares debidamente proporcionado y dispuesto para funcionar como contrapunto al espacio principal y situar el acceso entre ambos. Con este



76



77



78

76. Vista desde la calle. (Hitchcock, 1978)

77. Comparativa con el templo de Taiyu-in-byo en Nikko ( Nute, 2000). La deuda de la composición en planta es evidente pero la trayectoria indirecta que imprime Wright, marca una clara diferencia con la axialidad de la secuencia en el templo nipón (para reforzar el parecido entre las dos plantas se han suprimido los muretes y escaleras que conforman las plataformas previas al acceso que refuerzan el caracter indirecto de la secuencia).

78. El gran espacio de la sala bañado por la luz cenital como final de la secuencia. El espacio "sagrado" constante en todos sus edificios públicos. (McCarter, 1997)



esquema no solo consigue preservar el espacio reservado al culto de cualquier elemento que pueda contaminar o perturbar su funcionamiento y significado, sino que le permite configurar un acceso indirecto y ceremonial de manera totalmente natural a la composición, sin artificios.

Este esquema tan reconocible en proyectos previos como el edificio Larkin y posteriores como la Johnson Wax o incluso el museo Guggenheim, ha sido identificado por diversos autores (nota biblio Kevin Nute o Daniel Treiber por ejemplo) como deudor de una típica disposición frecuente en la arquitectura tradicional japonesa para resolver edificios representativos, especialmente recintos religiosos como los templos de Taiyu-in-byo o Toshogu de Nikko (nota Visitados por Wright en 1905).

Pero la gran diferencia es la manera con la que Wright manipula estos rígidos esquemas incorporando la secuencia de una manera indirecta, nada que ver con la monumental solución simétrica de los accesos en estos templos japoneses<sup>1</sup>.

El Templo Unitario emplea prácticamente todas las estrategias que hemos establecido como recursos compositivos; aproximación –alejamiento, giro –frontalidad, ascensión – descenso, aceleración-pausa, ocultación- visión, compresión- expansión.. en un espacio verdaderamente reducido mediante un ingenioso planteamiento espacial. Y lo hace además, con una contención y un rigor formal sorprendente.

El Templo Unitario explota al extremo la idea del contraste. La severidad de su imagen exterior contrasta con la domesticidad y calidez de su espacio interior. La sencillez geométrica de su planta lo hace con el complejo desarrollo de su sección a base de seminiveles y cambios de altura. La rotunda apariencia de su volumetría esconde una delicada secuencia llena de episodios.

1. Existe una gran diferencia entre la arquitectura de la ceremonia del Té y la de otras tipologías de carácter monumental como pueden ser los Templos en cuanto al tratamiento de la secuencia de aproximación y acceso (ver punto 5.1 del presente trabajo).



### 3.3. TALIESIN

#### El lugar.

La colina donde Wright decide establecer su residencia después de su retiro en Europa es un pequeño montículo, una suave elevación del terreno de las muchas que caracterizan el Helena Valle cerca de Spring Green, Wisconsin. Se trata de un lugar estratégico desde un punto de vista paisajístico. A 40 millas al oeste de Madison (ciudad natal de Wright) y a dos millas de Spring Green, la población más cercana, situada al norte. Entre esta y Taliesin discurre el río Wisconsin atravesando el valle de este a oeste.

El Helena Valley queda definido por el este por las tres colinas “guardianas” del clan familiar así llamadas por ellos; Bryn Mawr, Bryn Canol y Bryn Banch, las cuales definen el margen del río.

Al oeste la superficie del valle se eleva gradualmente de forma irregular hacia Pleasant Ridge, nombre que toman las montañas al suroeste. Hacia el sur oeste se encuentra también la colina coronada por Romeo y Julieta bajo la cual se sitúa la Hillside Home school marcando la propiedad de los Lloyd Jones. Cerca, hacia el oeste se encuentra la Midway Hill que con su forma cónica emerge de los campos de maíz que la rodean. Finalmente al norte de Midway Hill se encuentra la colina donde se construyó Taliesin. La colina donde se asienta Taliesin no tiene una pendiente uniforme. La ascensión desde la cara oeste es suave y constante mientras que al este desciende abruptamente formando un ángulo hacia el nordeste y sureste, creando una especie de risco o promontorio donde se observa toda la extensión del valle. En el centro del valle con Spring Green al norte, el río forma un profundo meandro mientras que desde el sur proveniente de las tierras elevadas discurre un arroyo paralelo a la cara sureste de la colina hasta su desembocadura en el río cerca del acceso a la propiedad. De la colina y su paisaje Wright escribió:

*“La colina, donde Taliesin se levanta hoy como una frente, era uno de mis lugares favoritos cuando, siendo niño, miraba las anémonas de flores púrpura, allí, al sol de marzo, cuando la nieva aún cubría las faldas de las colinas.*

*Cuando se está en la cima de la colina se tiene la impresión de estar en el aire,*



1



2



3



4



5

1. Vista aerea (satélite) de los terrenos de Taliesin en la actualidad.
2. Vista de un arroyo del rio Wisconsin (1911). Wisconsin Historical Society
3. Plano de situación con la proximidad de la población de Spring Green. (Levine, 1996)
4. Mapa de relieve donde se aprecia que la colina de Taliesin crece hacia el oeste constituyendo una península más que una isla.
5. Vista de Taliesin (centro) y su paisaje nevado (1911). (Wisconsin Historical Society)

*como balanceándose en un aeroplano, pues el valle y dos vertientes más caen, dejando que las copas de los árboles se levanten allí en la planicie alrededor de uno”*  
(Wright, 1998. p205)

Se trata del lugar de asentamiento de la familia materna de Wright la cual se había instalado en 1856. Contrariamente a la “leyenda” familiar no se trataba de auténticos pioneros puesto que las tierras llevaban siendo trabajadas desde 1825. Aún así el sentimiento de apego a la tierra de quien la coloniza, de quien ha tomado posesión recientemente es mayor si cabe que aquel que la hereda de sus antepasados. Se establece un vínculo especial con la tierra tras las dificultades de la búsqueda y los sacrificios que supone la decisión de establecerse en ella. Sentimiento con el que Wright estará pronto familiarizado y que marcará sin duda la relación de su arquitectura con el paisaje especialmente al final de su carrea.

Los terrenos de la granja familiar engloban las granjas de su abuelo Richard Lloyd Jones y también las de sus cuatro hijos. Los tíos de Wright; Thomas, John y James. El lugar había propiciado un placentero entorno para la progresista Hillside Home School fundada por las tías de Wright, Ellen y Jane en 1880. Aunque sus padres nunca llegaron a vivir en el Valle, el joven Wright pasaba los veranos trabajando en la granja de su tío James<sup>1</sup>. En este entorno familiar-agrario, Wright tiene sus primeras experiencias en construcción y ve realizado su primer proyecto; la Hillside Home School.

En 1886 trabaja como mozo en la construcción de la Unity Chapel, la capilla familiar proyectada por Silsbee. En un característico Shingle Style, la iglesia se levanta en el lugar donde el clan familiar solía reunirse para celebrar ceremonias de “Unidad y Agradecimiento” después de cada cosecha. Un año después, a petición de sus tías, proyecta y construye la Hillside Home School en un Shingle Style similar al de Silsbee. Diez años más tarde (1896-97) construirá el molino de viento Romeo y Julieta ubicado en la cima de la colina detrás de la Hillside Home School. La torre se levanta como un hito en el paisaje contraviniendo en cierto sentido uno de los principios fundamentales de Wright a partir de Taliesin “Ningún edificio debería estar encima de una colina,.....” pero ya tendremos tiempo de comprobar la libertad con la que Wright se salta sus propias normas en los análisis detallados más adelante.

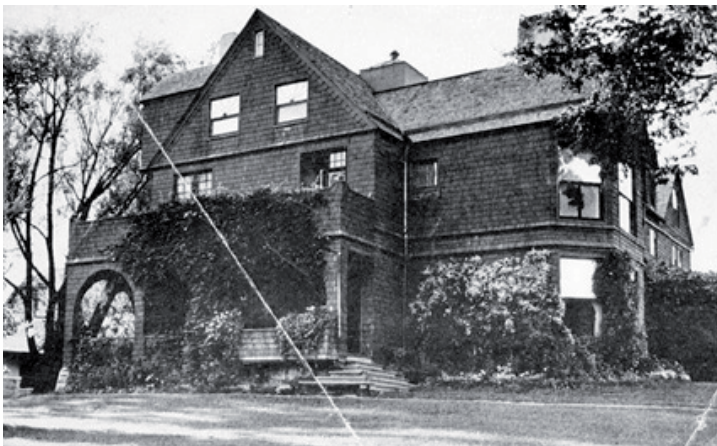
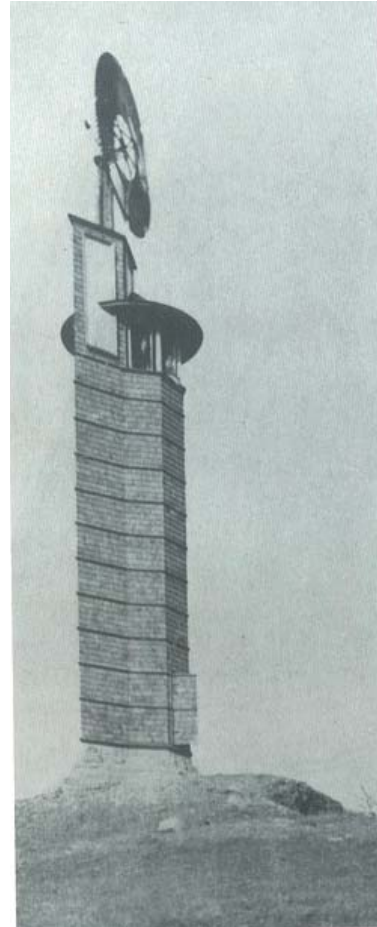
Entre 1900 y 1909 Wright construye dos edificios más en el valle, la ampliación de la Hillside Home School (1901-03) y la casa de su hermana Jane en 1907 con el nombre de *Tanyderi* (entre los robles) que se trata de una prairie house bastante conservadora.

Como vemos Wright conocía en profundidad el lugar donde se asienta Taliesin.

Pero la actitud de Wright hacia el paisaje es verdaderamente compleja y a veces contradictoria.

1. El emotivo inicio de su Autobiografía comienza con Wright de niño acompañando a su tío James.

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



6. Unity Chapel (1886), L. Silsbee. (Levine, 1996)  
7. Hillside Home School (1887). Primera obra proyectada y construida por Wright. (Esquide, 1990)  
8. Molino de viento Romeo y Julieta (1897). (Riley, 1994)  
9.,10. Vistas lejanas de Taliesin y su paisaje (1911). (Wisconsin Historical Society)

Anne Whiston Spurr<sup>2</sup> hace hincapié en la tendencia de Wright a emplear el término naturaleza en vez del de paisaje en la mayoría de sus escritos. Según la autora, hoy en día se suele utilizar indistintamente los dos términos (naturaleza y paisaje), atribuyéndoles un significado similar. Pero la naturaleza, sobre todo en la mente de Wright, es una idea, una abstracción, mientras que el paisaje es un lugar concreto. Muchos críticos han interpretado las declaraciones de Wright sobre la naturaleza en el sentido actual del término y esto les ha conducido a la interpretación errónea de que la veneración de Wright por la naturaleza era trasladable al paisaje.

Wright consistentemente ensalzó la naturaleza y muy pocas veces el paisaje. La actitud de Wright hacia la naturaleza está fundamentada en la filosofía de Emerson y las raíces Unitarias de su familia. Esto le lleva a ensalzar e idealizar la naturaleza enfatizando su carácter abstracto hasta sintetizarlo en el concepto de lo "orgánico". El paisaje, por el contrario, se presenta como un fenómeno natural y a la vez cultural, como algo que se acepta porque se hereda pero que ha sido construido con el paso del tiempo. Por tanto, frente a una actitud de profundo respeto y cierto sometimiento a las leyes de la naturaleza, se suma una actitud más audaz y más intervencionista con respecto al paisaje.

La naturaleza sacralizada, encarnada de manera simbólica y a veces literal por sus elementos; la tierra, el agua, la vegetación...etc y el paisaje entendido como el dominio donde el hombre desarrolla su existencia, el entorno que se ha de moldear para satisfacer las necesidades del hombre. La arquitectura será el medio para alcanzar el perfecto equilibrio entre el progreso del hombre y la naturaleza.

En este sentido no ha de extrañar la actitud de Wright a lo largo de su vida respecto al paisaje de Taliesin y el valle de sus antepasados, interviniendo y transformándolo continuamente, moldeándolo a su gusto, hasta conseguir una imagen idealizada del mismo. Pero la imagen que tiene Wright para sus tierras va más allá de una bucólica estampa pintoresquista, se trata del ideal de comunión con la tierra fruto de la tradición agrícola familiar basada en la explotación de los recursos naturales. Wright aterrazó colinas, plantó árboles, realizó diques y presas en arroyos para crear saltos de agua y elevar estas hasta formar estanques donde no los había.

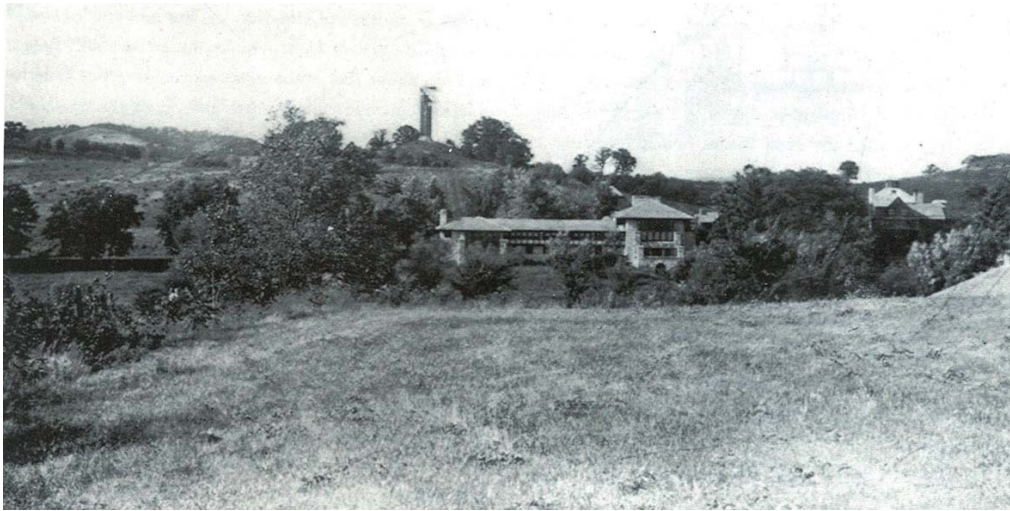
Si se comparan las fotografías tomadas antes y nada más construir Taliesin, con las imágenes de la actualidad, se aprecia un gran contraste entre el aspecto áspero y rugoso de los orígenes y las suaves y redondeadas superficies de las colinas. Ciertamente el paisaje ha sido esculpido y modelado mediante un proceso complementario al de la propia arquitectura. Mientras esta se articula de una manera orgánica para no violentar el paisaje, este se perfila y se doma para crear un todo indisoluble. En la actualidad han desaparecido del paisaje multitud de construcciones y vallados que discurrían a lo largo de la carretera principal, solo los edificios proyectados por Wright se mantienen en pie.

2. Whiston Spurr, Anne. "Frank Lloyd Wright: Architect of Landscape." En: Frank Lloyd Wright: Designs for an American Landscape 1922-1932. Ed. De Long, David D, New York: Harry N. Abrams, 1996.

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



11



12



13

11. Paisaje de Taliesin desde el sur (la colina de taliesin no aparece quedando a la derecha de la imagen). Romeo y Julieta a la izquierda y la primera versión de la Hillside Home School en el centro. (Levine, 1996)  
12. Imagen similar con la ampliación de la Hillside Home School realizada por Wright en 1903. (Menocal, 1992)  
13. Las aguas contenidas del río Wisconsin (1911). (Wisconsin Historical Society)



Al igual que los paisajistas ingleses del s. XVIII que embellecían sus propiedades plantando bosquecillos, creando diques y lagos, desplazando construcciones y colocando hitos en el paisaje para guiar la mirada, Wright transformó el paisaje circundante a Taliesin hasta convertirlo en una síntesis idealizada de su herencia cultural familiar; el paisaje del sur de Wisconsin.

Tras la adquisición de 31 acres de terreno por parte de su madre para construir Taliesin, Wright rápidamente extendió el alcance de sus intervenciones expandiendo al máximo sus propiedades, consolidando muchas pequeñas granjas en una gran hacienda. En el momento de su muerte en 1959 la Taliesin Fellowship controlaba alrededor de mil acres de terreno dentro y fuera del valle.

Wright rehace el paisaje circundante conforme a su principio de “unidad” dado por la filosofía Emersoniana de su familia, pero bajo su particular interpretación del mismo. Wright consideraba que si bien su familia se había preocupado por la “belleza de la verdad”, estos habían descuidado la “verdad de la belleza” en una clara posición a favor de restablecer una postura estética frente a la ética estricta.

El logro de Taliesin consiste en que todo el conjunto del paisaje del valle; colinas, bosques, caminos, campos de cultivo, lagos, etc., se encuentra unificado bajo una composición a gran escala, la cual, se va desarrollando con el tiempo bajo un ideal de paisaje. En esta composición la construcción de la casa marca el inicio de la intervención y la filosofía bajo la cual han de tomarse las decisiones. Por este motivo su implantación es tan importante para Wright: *“Lo vi todo y lo planifiqué todo”*. (Wright, 1998, p212).

Para entender la actitud de Wright respecto al lugar donde había de edificarse Taliesin es interesante rescatar una serie de fotografías tomadas por el arquitecto diez años antes, alrededor de 1900, donde se muestra el paisaje de las inmediaciones de la Hillside Home School. En una de ellas se muestra la Hillside Home School desde el arroyo inferior en un paisaje nevado donde el encuadre nos recuerda a los grabados japoneses que ya por entonces coleccionaba, y a sus propias perspectivas donde la arquitectura se muestra enmarcada por la vegetación. En ella se aprecia como los troncos de los árboles en primer plano enmarcan la vista, como un tríptico a la manera japonesa.

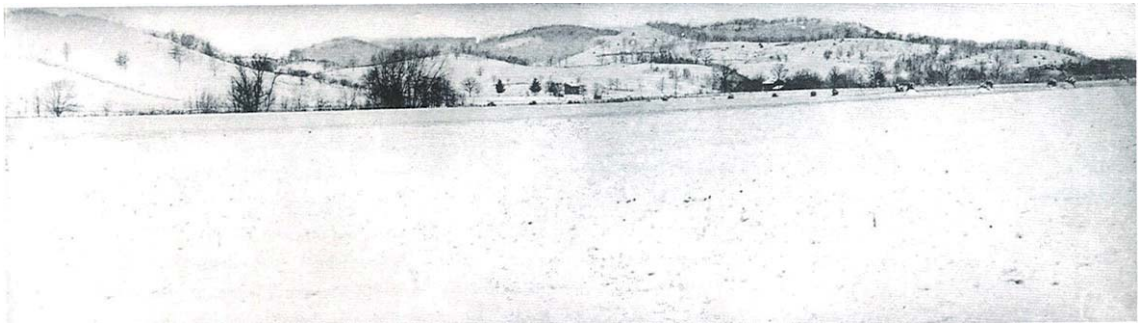
En otra más esclarecedora si cabe, nos muestra la colina donde se ubica Taliesin con la Midway Hill al fondo. Todas estas imágenes muestran el interés y afinidad de Wright por el paisaje antes de ser abordado. En 1900 había pocos árboles en la cima de la colina y unos cuantos árboles de pequeño porte junto a matorrales en las pendientes de la cara nordeste y sureste donde Wright ubicará la casa diez años más tarde.

Un estudio del suelo de la propiedad fechado en 1914 establece las características del mismo y la idoneidad de las zonas más aptas para el cultivo<sup>3</sup>. El informe establece que

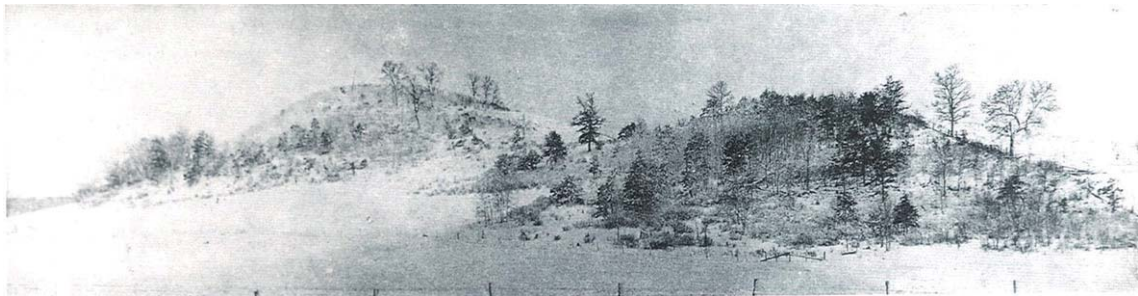
3. A. R. whitson “Soil Survey of Iowa Country, Wisconsin”, Wisconsin Geological and Natural Survey Bulletin 30, Soil series 4. 1914



14



15



16

14. Paisaje de Taliesin fotografiado por el propio Wright en torno a 1900. Nótese el efecto del encuadre con la posición de los árboles enmarcando la vista a la manera de los grabados japoneses. (Whiston, 1996)

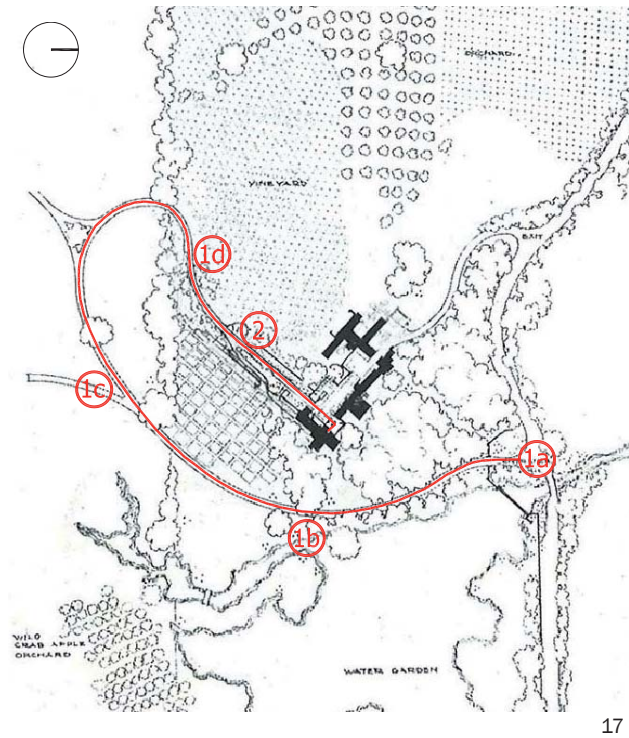
15. La colina de Taliesin en el centro con su paisaje invernal. (Whiston, 1996)

16. La colina de Taliesin a la derecha en primer plano fotografiada por Wright en 1900. El interés de Wright por este lugar concreto es anterior a la construcción de Taliesin. (Whiston, 1996)

los suelos más fértiles están en el llano del valle y en las partes más bajas de las colinas, mientras que los suelos altos son de naturaleza rocosa tendentes a la erosión y a disgregarse. El informe recomienda cultivar las suaves pendientes y las tierras bajas dejando el resto para el pasto del ganado o para la plantación de bosques que proporcionen madera. Wright se las arregló para ir cumpliendo con estas recomendaciones a medida que ganaba experiencia agrícola, pero de alguna manera el informe permite comprobar que la pintoresca ubicación de Taliesin coincide con una óptima y hasta cierto punto, racional ocupación del terreno. Aunque las principales motivaciones de Wright están en propiciar una armoniosa inserción en la naturaleza, y alcanzar las mejores vistas sobre el paisaje, acaba construyendo su casa en la banda pedregosa justo debajo de la cima de la colina, esto es, el suelo menos fértil de la propiedad respetando la vegetación justo donde las pendientes comienzan a elevarse.

Wright conocía de primera mano lo fríos y expuestos que eran los riscos de las colinas en invierno y lo caluroso que podía ser el fondo del valle en verano y sobre todo lo frescas que eran las brisas arriba de las colinas especialmente a la sombra de los árboles.

Todas estas cualidades fueron cuidadosamente contempladas por Wright con el paso de los años, para materializarse en una arquitectura que iba a suponer una inflexión en su carrera y su primer manifiesto construido de sus aspiraciones arquitectónicas más elevadas.



17



18



19



20



21



22

17. Plano de la propiedad con el trazado de la secuencia (realizado por el autor) desde el acceso por la carretera. (Smith, 1997)

18,19. Secuencia de aproximación. Imágenes correspondientes con los puntos 1a: el dique-cascada y entrada a la propiedad. (Wisconsin Historical Society)

20, 21. Secuencia de aproximación. Imágenes correspondientes con los puntos 1b: visión frontal entre la vegetación y visión en escorzo antes de la curva. (Wisconsin Historical Society)

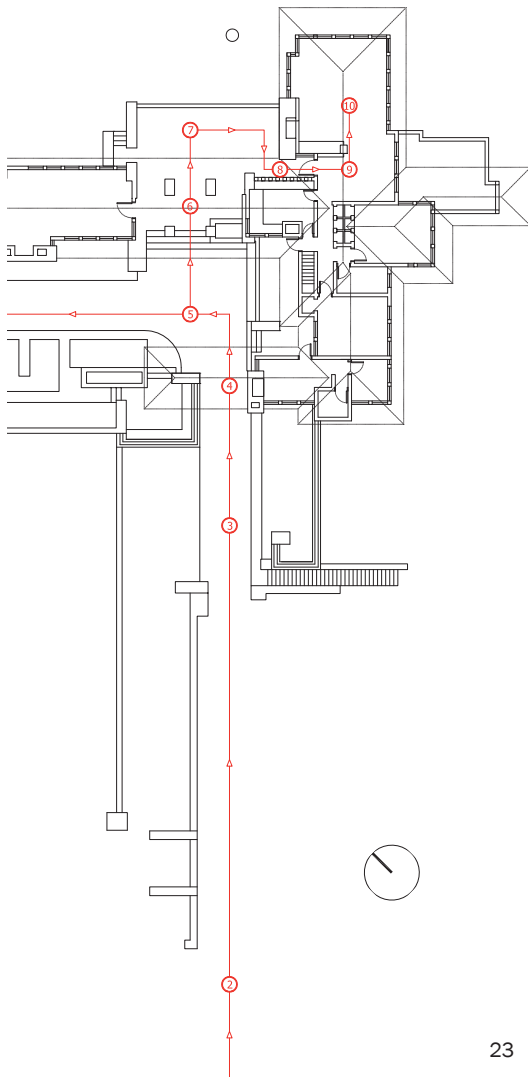
22. Vista del conjunto desde el sur. Curva de 180° que enfila la entrada al recito (1d). (Pfeiffer, 2012).

**La secuencia**

El primer punto de la secuencia lo vamos a establecer arbitrariamente no en una ubicación concreta sino en un área más amplia para describir como se percibe el edificio a cierta distancia a medida que nos aproximamos a él desde la lejanía. Mediante imágenes vamos a recorrer aproximadamente un arco de 180 grados desde el nordeste hasta el suroeste. La manera en que el edificio es apreciado desde las distintas direcciones por las que nos podemos aproximar ya nos anuncia la actitud de Wright. **(1a)** El punto de inicio del recorrido se produce en la carretera que discurre por debajo de la colina en dirección este oeste, y queda claramente marcado por el dique que Wright construyó para contener las aguas del arroyo que desemboca en el río Wisconsin. El dique forma un pequeño lago y una pintoresca cascada conformada con la piedra caliza con que está construida Taliesin. Por tanto, la primera visión que se tiene antes de desviarnos de la carretera para acceder a la propiedad, es la de la cascada. Si accedemos por el este, la visión de la cascada se produce además, desde un puente que cruza las aguas que discurren hacia el río aumentando el carácter bucólico de la estampa. Siguiendo la dirección que enfrenta el dique, atravesamos la cancela de la propiedad que asciende hacia la casa. La principal vía por la que se asciende discurre paralela al lago, entre este y la pendiente de la colina. Por las fotografías tomadas desde la distancia podemos asegurar que durante el primer tercio del camino **(1b)**, el edificio permanecería prácticamente oculto por la vegetación exceptuando los meses invernales. Una vez sobrepasada la extensión de la vivienda, antes de tomar la curva de 180 grados que nos enfila hacia la entrada **(1c)**, la edificación se muestra visible. Se aprecia su posición dominante, como una fortaleza encaramada en la colina. Pero se trata de una vista en escorzo con la parte más baja de la casa en primer término y la más alta a lo lejos lo que contribuye a minimizar el impacto de la verdadera envergadura de la construcción. Este efectos se acentúa al tomar la curva que nos permite cambiar de dirección y enfilarse el acceso ya que la presencia de la casa prácticamente desaparece oculta por la propia colina y por un instante tan solo nos muestra un pequeño testero **(1d)**.

**(2)** Se vislumbra la entrada al recinto, se identifica con la sombra del alero del porte-cochere aunque más bien se intuye porque no sabemos que nos vamos a encontrar tras ella. La suave pendiente ascendente, acentúa este efecto unido a la baja altura del porte-cochere. Sutilmente somos recibidos por una serie de muros de piedra que salen a nuestro encuentro que parecen abrazarnos. Se trata de muros de baja altura que se escalonan con la pendiente y que contienen pequeños parterres con arbustos y flores.

A mano izquierda los muros que contienen las tierras de la colina conforman claramente la dirección del camino impidiendo la visión hacia el norte. Mientras tanto, a mano derecha, los muros se retranquean permitiendo contemplar la caída del valle hacia el sureste. La envergadura de la edificación todavía no es apreciable. Oculta tras la colina, la verdadera dimensión del complejo aguarda a ser revelada.



24



25



26



27

23

23. Taliesin. Planta principal (redubujada por el autor). Secuencia de acceso.  
 24. Camino de acceso. Vista correspondiente al punto 2 de la secuencia (1911). (Wisconsin Historical Society)  
 25, 26 y 27. Imágenes correspondientes con el punto 3 de la secuencia. En la primera aún en construcción se aprecia la transparencia y alternancia de espacios cubiertos y abiertos. Los primeros vehículos a motor empiezan a sustituir a los tradicionales carruajes todavía en uso. Sin duda la secuencia de acceso y el carácter ceremonial del patio parecen concebidos para estos últimos ya que la presencia del automóvil viene a perturbar la tranquilidad del recinto al atravesarlo. Con el tiempo y tras los incendios, el automóvil será expulsado del patio y su ruta modificada. (Wisconsin Historical Society)

Pero eso ocurrirá más adelante, por ahora lo que se nos muestra es una parte, un fragmento verdaderamente reducido de la escala real del conjunto. Esta es una de las características principales de Taliesin y por extensión de muchas de las obras de Wright. No es posible abarcar la totalidad de la edificación desde ningún ángulo concreto, lo cual, constituye de por sí un posicionamiento. La adopción de una determinada geometría que conlleva un mecanismo de implantación incuestionable.

**(3)** Nos encontramos en la misma pendiente de acceso pero unos metros más adelante justo ante la entrada del recinto. Nuestra mirada es forzada hacia adelante porque a ambos lados la vegetación de los parterres reduce la visión hacia el paisaje. A través del marco que forma el porte-cochere vemos con claridad que existe una continuidad espacial y una alternancia de espacios cubiertos y descubiertos.

Espacios en sombra y espacios bañados por la luz. Se intuye un punto de fuga visual pero no se identifica como destino, todavía es algo aventurado, prevalece lo ambiguo, debemos continuar.

**(4)** Estamos debajo de la cubierta del porte cochere, otro elemento habitual de las Prairie Houses pero al contrario que la mayoría de estas, no se trata de un simple espacio pasante para disponer bajo su cobijo un acceso tangencial. En este caso se trata de un umbral. El punto por el cual accedemos al verdadero recinto, el espacio contenido por la edificación y la colina.

Al efecto de compresión causado por la escasa altura del alero hay que añadir el cierre provocado por el enorme machón de piedra que soporta la cubierta. El cual, reduce considerablemente la anchura de paso y lo que es más importante, el campo de visión, focalizando nuestra atención hacia la logia<sup>4</sup> despertando nuestro interés por continuar.

**(5)** Tras pasar este umbral descubrimos un espacio inesperado, sorprendentemente amplio. Con una escala doméstica pero imbuido de cierto aire urbano. Por sus proporciones y tratamiento, tiene cierta similitud con la calle Verdi en Fiesole (población florentina donde se alojó Wright en Italia en su retiro de 1910). Se trata de un efecto calculado atentamente por Wright. La sensación de amplitud percibida es consecuencia del tremendo efecto de compresión espacial y lumínica al que hemos sido sometidos en el porte-cochere.

La sensación que se tiene es la de penetrar en la colina. Algo no muy diferente a lo que sucede por ejemplo en la casa Jacobs II (hemiciclo solar).

Para forzarnos a contemplar el nuevo espacio, Wright dispone una fuente justo en el vano

4. Wright utiliza en los planos de Taliesin el término *loggia* en Italiano. Hasta el momento, el término más empleado para referirse a este tipo de espacios exteriores cubiertos, era el de *porch* o *veranda* indistintamente y el de *terrace* cuando estaban descubiertos. El término *loggia*, aunque era empleado con frecuencia por los arquitectos americanos de principios de siglo bajo el paraguas del historicismo, supone una cierta concesión en el caso de Wright, y hay que entenderla como una influencia de su estancia previa en Europa. A partir de Taliesin el término *loggia* aparecerá de forma intermitente hasta el final de su carrera.



28



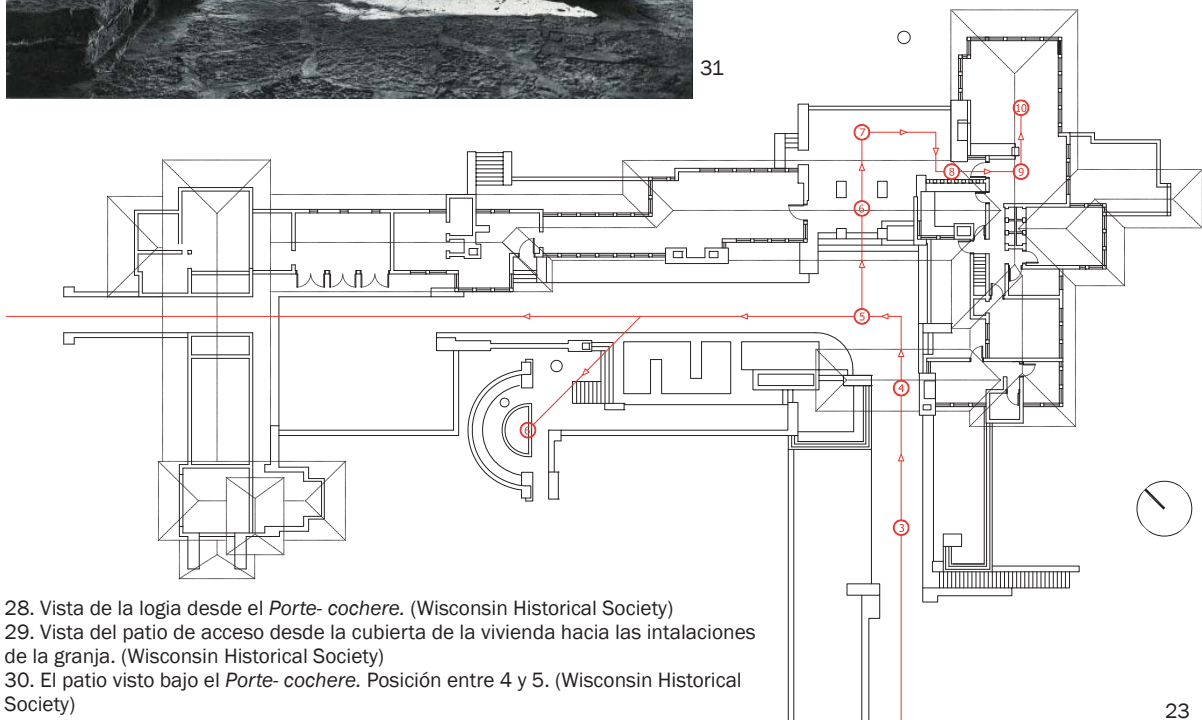
29



30



31



28. Vista de la loggia desde el *Porte-cochere*. (Wisconsin Historical Society)

29. Vista del patio de acceso desde la cubierta de la vivienda hacia las instalaciones de la granja. (Wisconsin Historical Society)

30. El patio visto bajo el *Porte-cochere*. Posición entre 4 y 5. (Wisconsin Historical Society)

31. Vista desde la loggia de acceso a la casa, (punto 6) mirando hacia el *Porte-cochere* y el camino de entrada. (Futagawa, 1986)

23



entre pilastras que coincide con la lógica trayectoria rectilínea que llevamos desde que hemos comenzado a ascender. En el trance de sortearla, sorprendidos por el contraste espacial experimentado, el simple desvío se convierte en parada y contemplación.

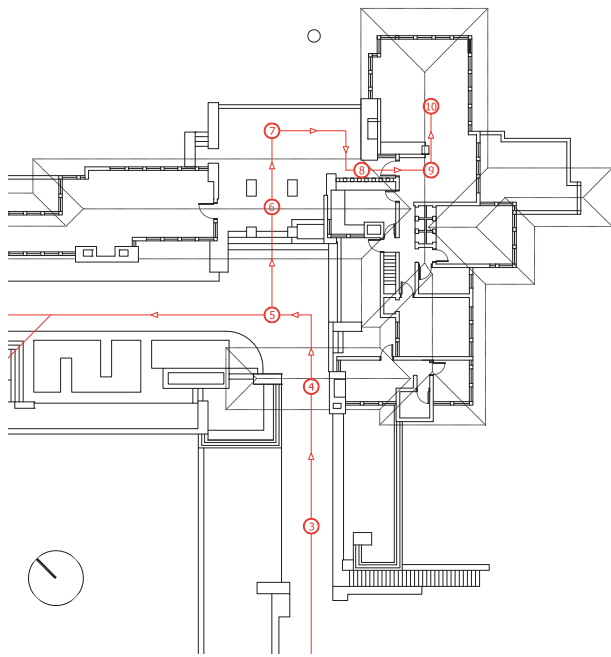
La escena que se contempla es probablemente el espacio más importante y característico de Taliesin. Por un lado la edificación configura un frente de fachada largo y quebrado, claramente definido por el vuelo del alero de la cubierta, que proyecta nuestra vista hasta el edificio puente de la granja. Este actúa como cierre de la composición en su parte superior permitiendo la continuidad visual y física al nivel del terreno. Por el otro lado, la pendiente de la colina es contenida por un muro bajo de mampostería igual al de toda la construcción, configurando un espacio ajardinado que, como una alfombra, acompaña nuestra vista hasta percibir los peldaños de una sutil escalera que conduce a la cima de la colina.

De esta, entre la vegetación arbustiva, emergen dos grandes robles alineados con la dirección de la cubierta del porte-cochere, cerrando el espacio en su cota superior, estableciendo un plano por encima de la edificación. Al fondo se observa que el camino prosigue y la continuidad visual se proyecta por debajo del cuerpo de la granja hasta donde alcanza la vista.

En el centro de este espacio bajo la copa de los árboles se dispone la escultura "Flower in the Crannied Wall" basada en un poema de Alfred Lord Tennyson. Esta escultura concebida por Wright y ejecutada por el escultor Richard Bock ya había sido utilizada por Wright en el vestíbulo de la casa Danna en 1903 como hito para significar el espacio.<sup>5</sup>

En este punto **(5)** se inician dos posibles recorridos alternativos; el camino principal de acceso y el que conduce a la cima de la colina y a los establos. Si avanzamos hacia el acceso principal, nos situamos debajo de la logia **(6)** que conecta la casa con el cuerpo del estudio. Para acceder a esta tenemos que subir cuatro escalones mientras que la altura del alero se mantiene. Volvemos a encontrarnos en una situación similar al punto **(3)** pero más constreñidos si cabe. En efecto, la estrategia de compresión constituye no solo un cierre espacial (altura-anchura) sino también una experiencia material lograda por la masividad y rugosidad de las enormes y pesadas pilastras de piedra por las que Wright nos hace pasar. Se trata de un espacio que debe ser atravesado, cuya densidad es forzada por el arquitecto al colocar los cuatro pilares que sustentan la cubierta, con una clara voluntad de cierre espacial más que por necesidad estructural. En el centro de la logia **(6)**, enmarcados por los cuatro pilares que definen un rectángulo de reducidas dimensiones, podemos o bien entrar en el estudio o continuar nuestro recorrido hacia el acceso. Así como la entrada del estudio es visible desde la logia e incluso un poco antes, no hay ni rastro de un posible acceso principal a la casa.

5. Se trata de una escultura con una potente carga simbólica y no exenta de cierto misterio. El poema de Tennyson es cogido como pretexto para representar una alegoría de la relación del ser humano con la naturaleza y condensar en una imagen el complejo y romántico pensamiento wrightiano. El tema de esta escultura y su significado ha sido desarrollado en profundidad por Menocal, Narciso G. "Taliesin The Gilmore House, And The Flower In The Crannied Wall. En: *Taliesin 1911-1914. Wright Studies, Volume One*. Ed. Menocal, Narciso G. Southern Illinois University, 1992.



32



33



36



34



35

32 y 33. Atravesamos la loggia. De la compresión del punto 6 pasamos al punto 7 contemplando el paisaje hacia el norte antes de entrar. (Wisconsin Historical Society)

34 y 35. Por el modesto acceso prácticamente oculto se entra en la casa. Para alcanzar la gran sala debemos pasar por detrás del *ingle-nok* que oculta la chimenea. (puntos 9 y 10) (Pfeiffer, 2012/ Wisconsin Historical Society)

36. La gran recompensa visual. El paisaje del valle y su reflejo en las aguas elevadas artificialmente a nuestros pies, (punto 10). (Futagawa, 1986)

Forzados por la visión enmarcada del valle del río Wisconsin a través de las pilastras y los robles cercanos, somos proyectados hacia la terraza exterior **(7)** recuperando la visión más amplia posible del paisaje hacia el norte pero limitada hacia el sureste por el cuerpo del estar. Se trata de un espacio con unas características totalmente distintas al patio de acceso donde tan solo la cima de la colina es percibida como naturaleza “virgen” y predomina la sensación de recogimiento.

Ahora nos encontramos en un balcón donde la visión del paisaje es panorámica, como si Wright nos hubiera echado fuera del recinto justo antes de entrar. La experiencia contemplativa por un lado nos obliga a detenernos, más tarde algo desconcertados giramos en busca del acceso. Nos topamos entonces con el muro macizo de la chimenea de la sala de estar, que conduce nuestra mirada hacia el acceso ahora sí, principal.

Antes de entrar en la vivienda, volvemos a ser comprimidos bajo la cubierta de la logia y conducidos por un estrecho pasillo hasta situarnos en frente de la puerta de entrada **(8)**. Una vez hemos atravesado el umbral somos conducidos discretamente por detrás del *ingle-nok* (típico banco de madera que forma un ángulo con la chimenea) en una continuación de la operación de compresión ahora en el interior, hasta encontramos en frente del comedor **(9)**.

La sensación es impresionante. Se descubre esta vez desde el interior, el paisaje hacia el sureste que había sido ocultado por la propia casa. Gracias a las puertas acristaladas dispuestas en todo el frente del comedor, la prolongación del vuelo de la cubierta, y el suelo de la terraza, el espacio es proyectado hacia el exterior.

Pero aun es necesario efectuar un último giro hacia la izquierda para situarnos esta vez en el centro de la sala de estar, enfrentados al hogar, el corazón de la casa **(10)**. Desde esta posición se tiene una visión panorámica como no se ha tenido durante todo el trayecto. La sensación de contemplar el horizonte del valle es reforzada por la disposición horizontal de la franja de ventanas que constituye el perímetro de la sala. A penas sin obstáculos ni cierres visuales Wright realiza una síntesis de la esencia de las condiciones ancestralmente anheladas por el hombre.

Desde un punto de vista antropológico, como sostiene Grant Hildebrand basándose en las teorías de J. Appeltón, estas condiciones son la sensación de refugio y la posibilidad de otear o dominar el paisaje. La posibilidad de ver sin ser visto. El refugio es encarnado por la chimenea y la baja cubierta horizontal, el panorama se alcanza con un pabellón abierto en todas las direcciones.

Esta última experiencia si bien de manera aislada puede ser similar a otras casas de la pradera anteriores, lo cierto es que en ninguna como Taliesin hemos sido preparados con estrategias tan elaboradas ni enfrentados a un paisaje de esta manera.

Si nos volvemos a situar nada más traspasar el umbral del recinto **(5)** e iniciamos el camino alternativo por el drive way hacia los establos, avanzamos por un espacio de resonancias



36



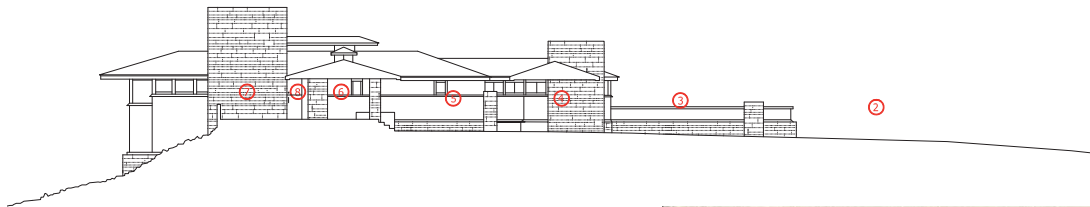
37



38



39



40

36,37,38,39. Diferentes vistas del patio de acceso tomadas en 1911. La naturaleza arquitecturizada de la colina. (Wisconsin Historical Society)

40. Sección por el camino de acceso (realizada por el autor) que muestra la ascensión y la alternancia de espacios abiertos y cubiertos. Se aprecia como el punto de mayor compresión (6 y 8) se produce justo antes del acceso.

41. Vista desde el exterior de la ladera de la colina hacia el acceso. La arquitectura se adapta al terreno y la vegetación. Wright conserva un árbol existente integrándolo en la plataforma de acceso (7). (Menocal, 1992)



41

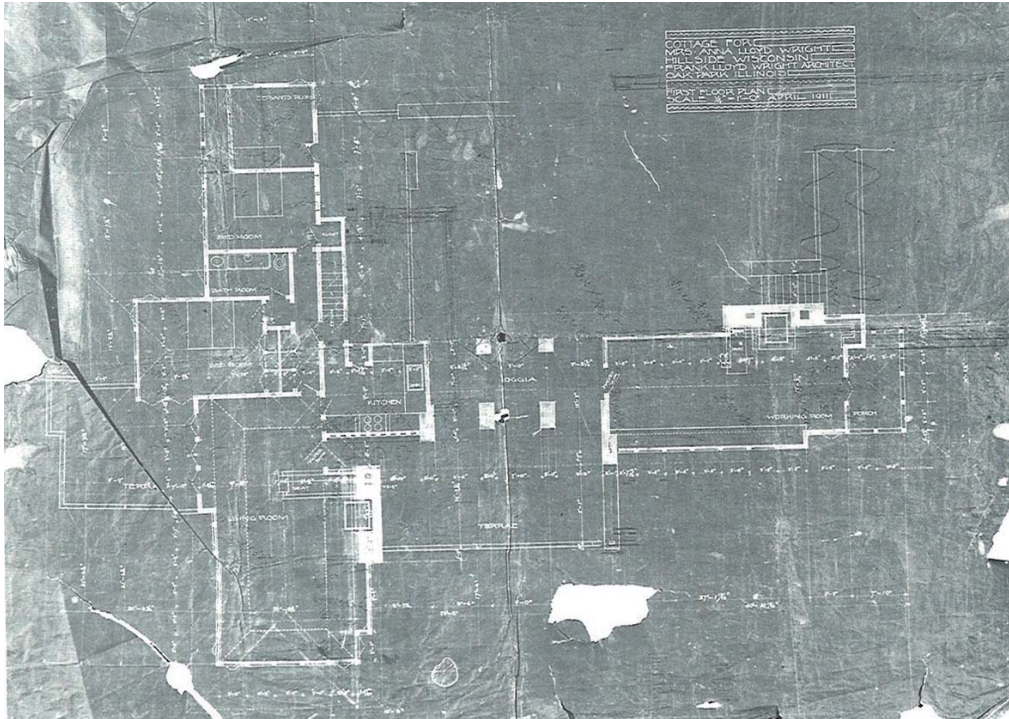
urbanas, por su dimensión y tratamiento. El pequeño parterre con flores situado a nuestra izquierda, protegido por el muro de contención posee el encanto de un “giardino Segreto” renacentista. El término que Wright emplea para esta zona en los planos; “jardín formal” ya nos da una idea de las intenciones del arquitecto.

Su presencia enfrentada a la escalera que asciende a la colina impide que esta se tome de manera frontal evitando cualquier atisbo de monumentalidad. A este efecto contribuye el tratamiento formal de los peldaños insertados entre la vegetación como estratos de piedra caliza. Por tanto es necesario avanzar por el camino que Wright dispone para nosotros como una alfombra de piedra, para alcanzar la escalera y subirla diagonalmente.

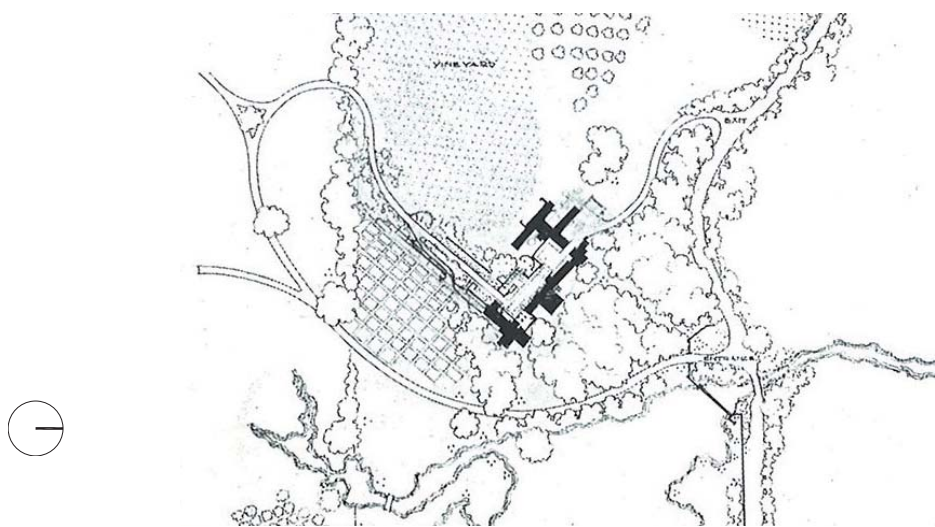
Mientras avanzamos tenemos ante nosotros perfectamente alineada, la escultura “Flower in the Crained Wall” que confiere al espacio un aire italianizante. Al ascender en diagonal forzados por la vegetación desembocamos en el círculo del té, un banco de piedra semicircular que abraza a los robles existentes **(6’)**.

Se trata de un espacio privilegiado a medio camino entre la cima de la colina y el jardín formal, que adquiere la categoría de una verdadera estancia exterior. La sensación de recinto que confiere la curvatura del banco, la presencia de la edificación a nuestra espalda, el confinamiento entre la cima de la colina y la masa vegetal se contrarresta con la fuga visual hacia el sureste donde la baja altura de las cubiertas no impide la visión hacia el valle.

Se podría afirmar sin miedo a equivocarnos que se trata del verdadero centro de Taliesin, que posee unas características que lo convierten en el legítimo destino final del recorrido. Tan importante o más que la gran sala de estar de la vivienda principal. De hecho funciona como contrapunto a ésta situándose en el extremo de un eje diagonal imaginario que conecta la cima de la colina con la extensión del Helena valle hacia el este.



42



43

42. Taliesin. Planta de abril de 1911 dónde se aprecia la escasa dimensión del estudio y el acceso por el oeste en la parte derecha de la imagen. (Menocal, 1992)

43. Plano de implantación. El contorno de la edificación se corresponde con Taliesin II. (Menocal, 1992)

**El proyecto.**

La manera en que Wright situó Taliesin, proporciona la clave para entender su estructura y el alcance de significado. Para tomar ventaja de la vista panorámica sin comprometer la integridad de la colina construyendo sobre su cima, Wright la rodea con los brazos de la edificación inmediatamente por debajo de esta. Justo donde el salto del terreno es mayor, allí donde la vista nos proyecta hacia el valle. Wright escribió: “La frente de la colina y la imagen de Taliesin queda ligada a su significado (frente radiante, frente resplandeciente..”<sup>6</sup> (Wright 1998, 209).

Siguiendo el contorno de la colina, un ala de la construcción se alinea con el curso del río hacia el nordeste, mientras la otra gira perpendicular hacia el sureste. La primera propuesta de abril de 1911 presentaba ya un esquema similar al definitivo pero con algunas salvedades importantes. La casa con su parte trasera contra la colina, se cerraba con el patio formado por la proyección de las dos alas de la casa.

La situación de la edificación respecto a la colina es similar. Podemos apreciarlo por la posición de la sala de estar y la logia respecto al árbol existente. El acceso al patio rectangular formado, se produce por el noroeste a través de una escalera adosada a la chimenea del estudio (el acceso perpendicular al estudio podría venir aparentemente desde el sur a través de la colina).

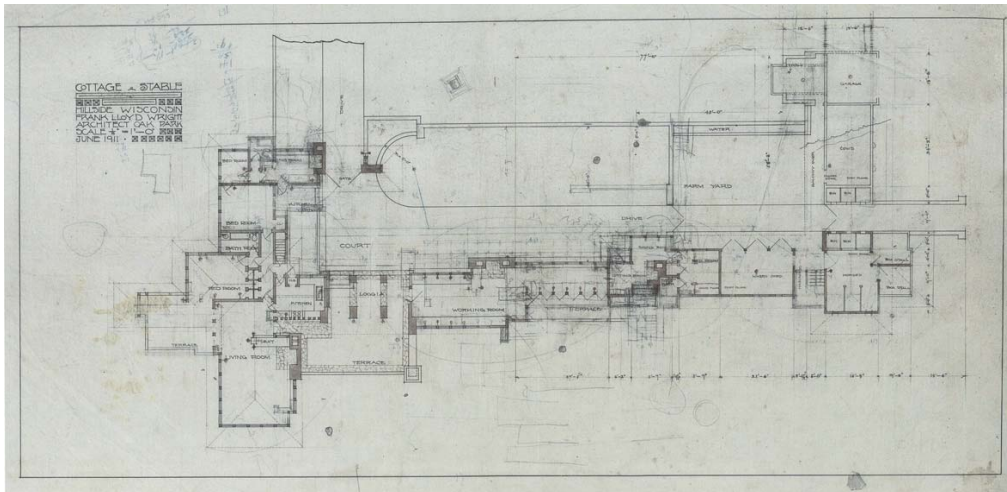
La secuencia de acceso al estar la casa orientada hacia el sureste permitía una vez recorrido el patio con la cima de la colina a nuestra derecha y la fachada de la casa a nuestra izquierda, girar 90 grados para descubrir la magnífica vista sobre el valle y el río. A través del marco generado por la cubierta y las pilastras de piedra que forman la logia se descubre un paisaje que se nos había ocultado con la edificación. En este primer proyecto ya aparece la gran sala de estar como el cuerpo principal que avanza hacia el valle.

Las terrazas a ambos lados de este espacio nos remiten inmediatamente a los esquemas cruciformes de las Prairie Houses pero de una manera más libre, menos rígida que las composiciones de Oak Park.

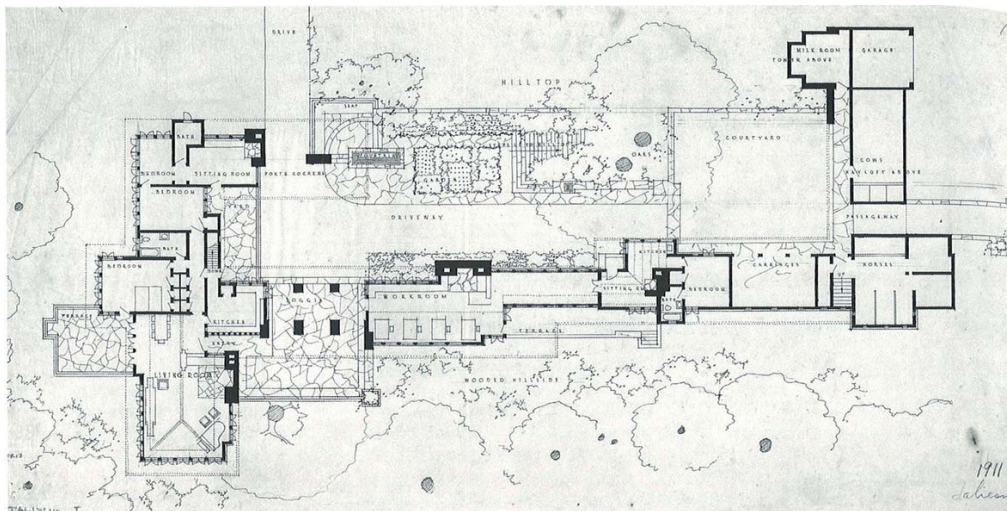
El conjunto de estancias que se agrupan en torno a un corredor central, (cocina y habitaciones) configuran el otro irregular brazo de la cruz. Realmente si eliminamos de nuestro análisis la proyección de las terrazas obtenemos un esquema compositivo de la edificación más lineal que cruciforme y sobre todo más compacto.

La sencilla distribución de habitaciones en torno a un corredor central aunque tiene sus precedentes, es prácticamente nueva en Wright y nos adelanta a esquemas más propios de la etapa californiana e incluso de las casas Usonianas. Lo cual, nos indica el carácter modesto del planteamiento inicial, en lo que respecta a la vivienda, con una tendencia a la concentración del espacio en comparación con las extensas composiciones de las últimas

6. EL significado y trascendencia de Taliesin es mucho más profundo que su traducción literal con la que se asocia “frente resplandeciente”. Taliesin es el nombre de un antiguo bardo galés, un personaje mágico y lleno de misterio con el que Wright claramente se identifica y con el que pretende asociar su nueva etapa cargándola de romanticismo. La figura de Taliesin la toma a su vez de una fábula del poeta Richard Hovey como el propio Wright comenta en su Autobiografía. Para un mayor desarrollo del tema ver Gartner, Scott. “ The Shining Brow: Frank Lloyd Wright and the Welsh Bardic Tradition”. En: *Taliesin 1911-1914. Wright Studies, Volume One*. Ed. Menocal, Narciso G. Southern Illinois University, 1992.



44



45

44. Taliesin. Planta original y definitiva de junio de 1911. Notese la indefinición de los elementos que integrarán el jardín del patio y el acceso a la colina. Se trata de un plano tremendamente práctico sin pretensión formal. (Pfeiffer, 2012)

45. Planta de Taliesin redibujada para la publicación de H. R. Hitchcock, *In the Nature of the Materials* en 1942. Esta es la planta más difundida y contiene algunas correcciones o simplificaciones respecto al proyecto construido. La simplificación o idealización en la reelaboración de los planos para las publicaciones era algo habitual en Wright. En este caso se muestra definido todo el tratamiento del jardín de la colina así como la vegetación circundante. (Hitchcock, 1978)



casas de la pradera cercanas en el tiempo a Taliesin.

En este sentido tampoco se aprecia una continuación ni mucho menos un avance en la búsqueda de la “destrucción de la caja” llevada a cabo en las prairie. La espacialidad de la vivienda parece supeditarse a un orden superior que no es otro que la relación de la arquitectura con el lugar y la manera de experimentarlo.

La clave de la implantación de Taliesin reside no tanto en la extensión o proyección sobre la colina de su espacio interior sino más bien en la relación que se establece entre el patio trasero y la colina. Wright le da la vuelta al paradigma de las casas de la pradera de dentro a fuera. Wright escribió: “no hay patio trasero, Taliesin es todo patio delantero”. (Wright 1998) Se podría decir que el patio trasero se convierte en delantero extendiendo su dominio a través de la casa abarcando el paisaje enmarcado por las cubiertas.

La perspectiva aérea (aunque de Taliesin II) muestra claramente la relación entre el planteamiento del patio en Taliesin y la diferencia con otros patios aparentemente similares como los de las casas Coonley y McCormick. En ellas Wright zonifica la casa en una serie de alas dispuestas alrededor de un patio que funciona como entrada principal. En la primera propuesta de abril de 1911 este esquema está solo tímidamente sugerido pero en el proyecto definitivo Wright extiende la dimensión del patio y lo cierra por tres de sus lados para abrazar la colina por detrás.

En el proyecto definitivo (junio 1911) Wright aumenta la dimensión del ala del estudio proporcionando más espacio de trabajo, un pequeño apartamento para un asistente, un cobertizo para carruajes y un establo. Todo ello bajo la misma cubierta. Estos espacios se escalonan a lo largo del estrecho camino que sustituye al patio rectangular inicial.

El camino principal de acceso se ha desplazado hacia el sur por la parte superior del ala de habitaciones de la vivienda entre la colina y la propia casa. En esta zona se aprecian modificaciones respecto a la propuesta de abril de 1911. Se añade una pequeña sala de estar con otra potente chimenea que se alinea con el cuerpo de la cocina conformando de manera más rotunda el patio de servicio de la primera versión segregándolo del principal. Un porte-cochere apoyado sobre una gran pilastra similar a las que soportan la logia, se añade a la masa de la nueva chimenea, configurando una puerta de acceso al recinto.

La vista desde la nueva entrada fue conscientemente modificada hacia la visión del valle y la relación entre el camino, la casa y la colina es fuertemente reforzada.

Antes Wright provocaba un doble giro de 90 grados habitual en los accesos de las casas de la pradera. Ahora la secuencia es linealmente más directa en apariencia pero pronto veremos cómo se matiza de pequeños episodios que la enriquecen.

La colina pasa a ser una constante presencia en la experiencia de la casa. Una vez en el patio definido entre la casa y la colina al que Wright definía como;

*“..un pequeño paseo a lo largo de la colina franqueado por bajos edificios por un*



46



47

46. Perspectiva aérea realizada en la dirección del acceso. Se puede ver el rico tratamiento de los muros que definen el camino y que acotan el perímetro de la colina preservándola. El perímetro de las construcciones del estudio y la granja no se corresponden con lo ejecutado. La colina tendrá una superficie aún mayor sin apenas tratamiento como se aprecia en la imagen inferior. (Pfeiffer, 2012)

47. Imagen de Taliesin desde el sur hacia el norte. Se aprecia como la colina sigue ascendiendo ligeramente hacia el oeste. Las estancias de la granja y la torre del palomar se muestran como los elementos visibles al izquierda mientras el resto de la edificación se oculta tras la colina abrazándola. (Pfeiffer, 2012)

*lado y jardines de flores contra los muros de piedra que contienen la colina por otro.” (Wright 1998, 209)*

Al final del estudio, el camino se ensancha justo en frente del cobertizo de carruajes formando un patio de planta cuadrada para la granja. Al fondo se dispone perpendicularmente el ala de los establos que como un puente conecta las cuerdas con el resto de espacios utilitarios para la granja (garaje, almacén de leche, cámara de hielo.. etc) extendiéndose colina arriba.

Wright remata este cuerpo con una torre-palomar a modo de belvedere que proporciona un punto de orientación y referencia del conjunto de la edificación.

Como dice N. Levine, la torre representa la penetración más profunda de la casa en la colina, y se puede interpretar como un excéntrico eje vertical que ancla el edificio al lugar como una estaca. Desde la entrada por el porte-cochere hasta la torre-belvedere la casa recorre una espiral alrededor de la colina. En vez de desarrollarse alrededor de un elemento interno como son las macizas chimeneas de las casas de la pradera, Taliesin adopta un elemento exterior y natural como eje vertebrador: la colina.

Wright utiliza la colina como un elemento arquitectónico. Como un elemento espacial y formalmente activo en la composición no como un simple vestigio pintoresquista.

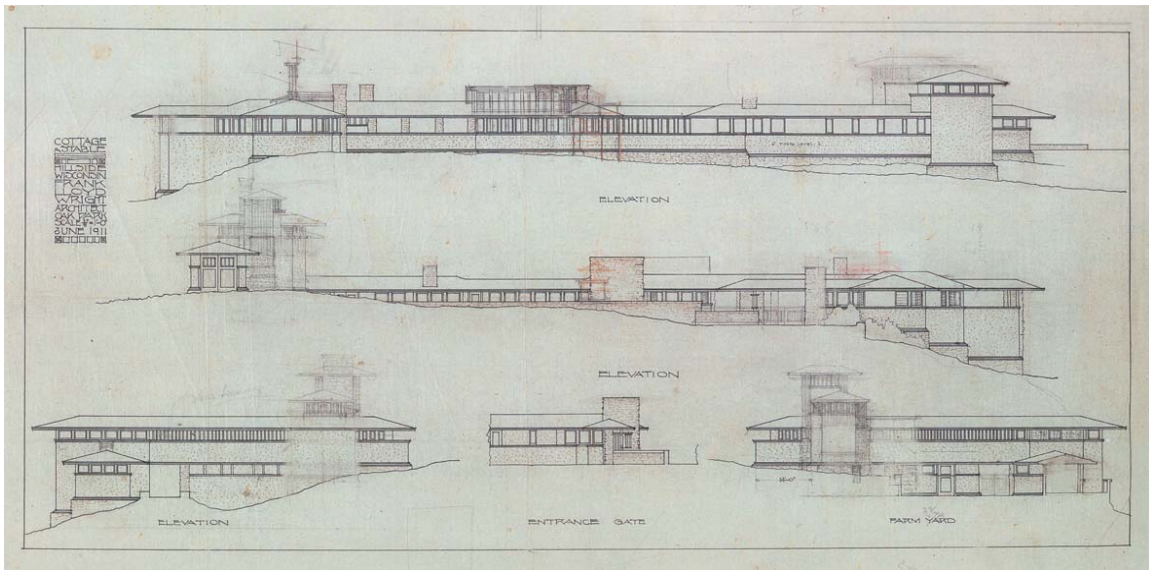
Vemos claramente que la evolución de la primera propuesta hacia la definitiva constituye un camino que entiende las trazas del lugar como los elementos principales a tener en cuenta y la generación de un espacio exterior en armonía con el entorno su principal baza. De una ocupación en planta rectangular (en L) se pasa a una configuración irregular y alargada en forma de U.

A lo largo del camino que forma el patio, Wright proyecta un jardín para establecer una transición más gradual entre la casa y la colina.

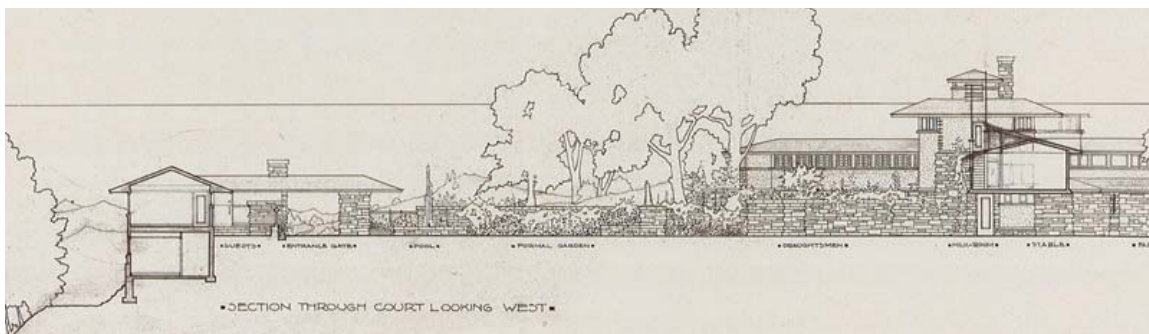
El nuevo proyecto además incorpora nuevos requisitos programáticos. Taliesin ya no es una casa con estudio sino una auténtica casa de labranza con su correspondiente explotación agropecuaria, no distinta de las haciendas de Europa o de la América colonial previas a la revolución industrial. Wright lo deja claro en su autobiografía; “Taliesin debía ser un jardín y una granja además de un taller y una casa...” (Wright 1998, 208)

Resulta curioso el orden empleado, inverso al clásico casa-taller-jardin-granja. Y es que el carácter de explotación vinculado al trabajo con la tierra es fundamental para entender Taliesin:

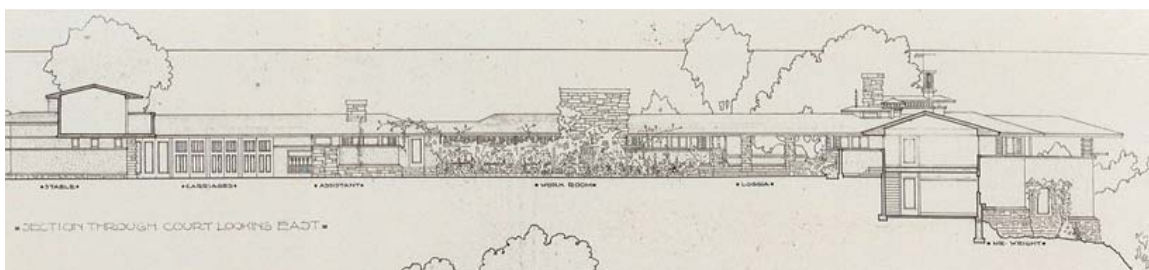
*“Taliesin tenía que ser una unidad completa de vivienda, genuina en belleza y comodidad tanto para el hombre como para el cerdo. El lugar debía abastecerse a sí mismo, ser autosuficiente, con su dominio de doscientos acres para proveer alojamiento, alimentos, vestidos y entretenimiento en su interior. Debía tener su propia*



48



49



50

48. Alzados originales de junio de 1911. En comparación con la mayoría de casas de este periodo su aspecto es más sencillo y austero. Más próximo al lenguaje de una granja que de una vivienda. (Pfeiffer, 2012)

49. Sección longitudinal por el patio mirando hacia la colina. La vivienda a la izquierda como muro de contención de las tierras de la colina. A la derecha el edificio puente de la granja. Planos redibujados para la publicación *Western Architect* nº19, Febrero de 1913. (Pfeiffer, 2012)

50. Sección longitudinal por el patio mirando hacia el estudio. El patio-calle atraviesa el conjunto y continua por debajo de la granja hacia el oeste. (Pfeiffer, 2012)

*fuerza de electricidad, su depósito de combustible y su sistema de transporte y agua corriente” (Wright 1998, 209)*

Este carácter autosuficiente típico de una explotación agrícola esconde la búsqueda de un cierto aislamiento, de un retiro en parte voluntario en parte forzado por su situación personal; “El resto de la tierra más allá de la casa y el jardín de la colina sería destinado al cultivo y al pastoreo” (Wright 1998)

Lo cual implica cierta “sacralización” del espacio exterior de la colina que se reserva de ser explotado de manera práctica. En Taliesin se produce un interesante equilibrio entre una actitud claramente romántica hacia el paisaje y el pragmatismo Americano vinculado en este caso a la tradición en la comunión con la tierra como fuente de abastecimiento. Por tanto Taliesin no solo es un paisaje pintoresco confeccionado a base de atractivas estampas previamente orquestadas. La implicación es más natural y directa. Se logra transmitir al conjunto un carácter de autenticidad y vinculación a la tierra difícilmente alcanzable con una residencia de fin de semana.

Este será uno de los puntos que diferencian claramente la concepción de Taliesin con Taliesin West donde el carácter autosuficiente no está presente, frente a otras claras similitudes.

La ubicación tan pintoresca que eligió Wright plantea alguna contradicción. Tradicionalmente la edificación de la granja se dispone en las zonas menos aptas para el cultivo y en lugares fácilmente accesibles cerca de los caminos. Taliesin cumple con la primera de las condiciones al situarse en el risco, pero incumple claramente la segunda condición al colocarse en una posición poco accesible.<sup>7</sup>

A parte de la influencia que pudo ejercer la tradición local de la construcción agrícola, ya que Wright le encantaban los graneros y todo tipo de construcción útil que tuviera relación con el campo, en Taliesin se aprecia de manera clara el influjo de la “experiencia italiana” como la denomina N. Levine.

En su exilio voluntario en Italia (tal y como se refiere Wright a este episodio) Wright recibe la influencia de las villas renacentistas especialmente en su manera de implantarse y relacionarse con el paisaje. Wright afirmaba que el paisaje humano y pastoral de Wisconsin le recordaba en escala y sensaciones al paisaje italiano y sostenía que era el lugar más parecido a la Toscana que pudiera encontrarse.

La colina de Taliesin tiene los atributos de las colinas de las villas florentinas y romanas. De hecho la configuración de Taliesin guarda cierta relación incluso con el Villino Belvedere<sup>8</sup> la cual fue descrita por Wright como “un pequeño nido en la cima de la montaña”, descripción que sería válida para Taliesin.

Cuando Taliesin pasa de ser una casa a convertirse en una finca con todo lo que esto im-

7. Algo que corregirá con el paso del tiempo cambiando de ubicación los accesos y modificando las dependencias de la granja.

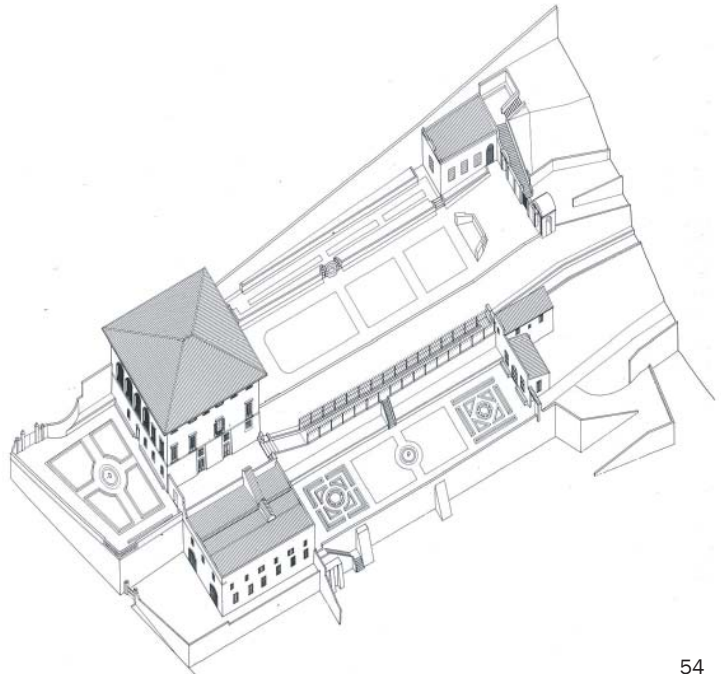
8. Nombre de la casa donde se alojó Wright en Fiesole, cerca de Florencia.



53



51



54



52

51. El villino Belvedere, la casa donde se alojó Wright en Fiesole desde donde podía contemplar la villa Medici. (Levine, 1996)

52. Vista de Taliesin. Un pequeño nido en la cima de la montaña, expresión con la que se refería Wright al Villino Belvedere. (Wisconsin Historical Society)

53. 54. Villa Medici, Fiesole, Florencia. Vista y axonometría del conjunto. (Fariello, 1997)

plica, Wright pone toda su atención a la relación con el entorno. El alargamiento del ala del estudio con los establos bajo una misma cubierta le permite configurar el patio. Se trata de una clara maniobra que pone en relieve la importancia otorgada al espacio exterior frente al resultado formal del objeto arquitectónico. El patio se convierte en el núcleo sobre el cual Wright hace su interpretación de los componentes del típico jardín italiano para relacionar la casa con el paisaje y establecer una trama ordenada no exenta de cierta jerarquía.

La casa, el jardín de flores, la colina, las fuentes y los juegos de agua son los principales elementos del jardín italiano, los cuales son manipulados para crear la impresión de una transición gradual desde el orden racional de lo construido, hacia la aleatoria belleza del paisaje natural circundante.<sup>1</sup>

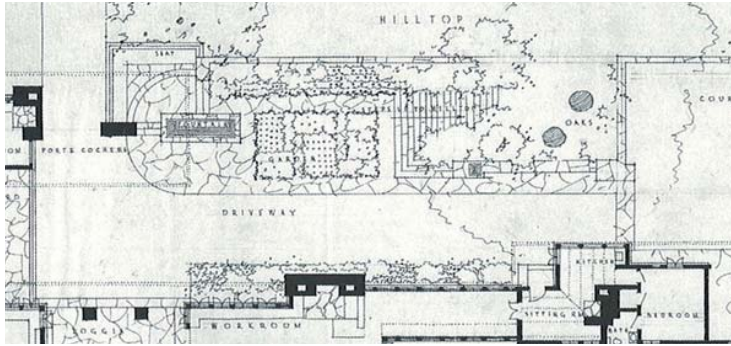
En Taliesin, Wright diseña el jardín cerrado (espacio comprendido por el muro de contención de la colina y la casa) como un jardín de flores y lo denomina “jardín formal” a la manera del típico *giardino segreto* de las villas renacentistas. En la entrada al recinto desde el sur se realiza el jardín aterrazado, reflejándose en el jardín vegetal del otro lado del camino tal y como se aprecia en la perspectiva aérea de Taliesin II. Esta típica disposición a la italiana soluciona la transición del jardín que Wright denominaba “salvaje” como los macizos de acebo que rodean las villas actuando como colchón entre estas y las tierras de cultivo. La conexión entre los huertos y los pastos para el ganado se realiza manipulando el elemento del agua.

El agua es el otro elemento fundamental de la naturaleza que faltaba incorporar después de tener la tierra, representada por los estratos de piedra y el fuego, presente en las numerosas chimeneas que anclan la edificación al terreno.

Esta recurrencia a los elementos fundamentales de la naturaleza será una constante en la poética de Wright de aquí en adelante. Será apreciable especialmente en sus obras residenciales (fallinwater, Pauson..etc) con una intensidad que no se daba en las casas de la pradera. Es a partir de Taliesin donde recupera esta nueva comunión con la naturaleza. Wright realiza un dique conteniendo el agua del arroyo que discurre hacia el río por debajo de la colina para crear el “jardín de agua” tal y como él lo llamaba;

*“Cada patio tenía su propia fuente y el arroyo serpenteante que había abajo, en el valle, tenía un gran dique. Un grueso muro de piedra contuvo el riachuelo para hacer un estanque al pie de la colina que elevase el nivel del agua en el valle, hasta que pudiera verse desde Taliesin. El agua que la cascada producía era enviada por un ariete hidráulico hacia un gran depósito de piedra en lo alto de la colina-Inmediatamente por detrás del jardín de la cima de la colina, para caer en las fuentes e ir a las huertas de las colinas al lado de la casa”. (Wright 1998, 209)*

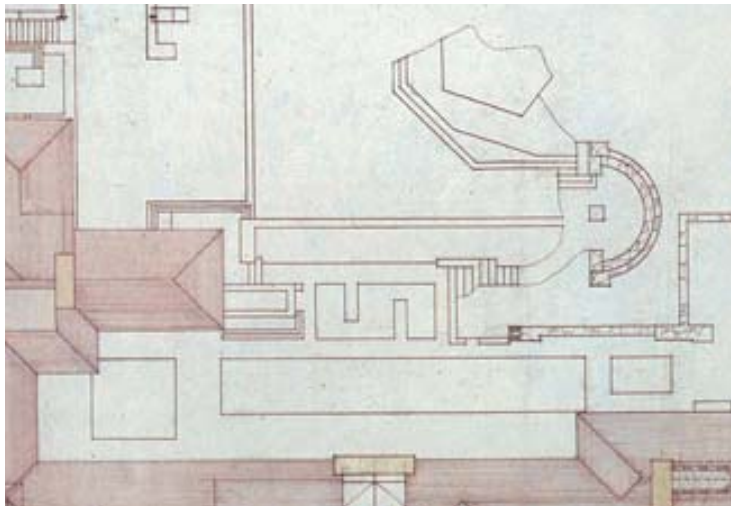
1. La otra referencia inevitable en el tratamiento del espacio exterior, es la arquitectura tradicional japonesa, especialmente en el austero tratamiento del agua. Pero la formalización de los elementos en Taliesin está más próxima a las villas renacentistas e incluso a la arquitectura del movimiento Arts and Crafts.



55



57



56



58

55. Detalle del jardín de la colina (jardín formal) en su cota inferior. (Hitchcock, 1978)  
 56. El jardín en su cota superior con el *council ring* semicircular y el tratamiento informal de ascensión a la cima. Este plano pertenece a Taliesin II aunque el *council ring* (banco semicircular) se construyó antes del incendio de 1914. (Pfeiffer, 2012)  
 57. Council Ring ejecutado por Jens Jensen en el Glenwood Children's Park de Madison. (Wisconsin Historical Society)  
 58. 59. Vistas del jardín formal de la colina. (Wisconsin Historical Society)



59



El jardín formal en el centro de la composición sigue a continuación del jardín aterrazado de la entrada nada más girar por el camino. A la manera de un *giardino segreto* se compone de un repertorio de pequeños parterres rectangulares de flores colocados contra el muro de piedra que contiene las tierras de la colina. Wright ajusta magistralmente la altura de este muro para permitir la transición visual y física entre el patio y la colina. La plataforma de asiento de todo el conjunto está en función de esta relación de compromiso entre el desmonte y el terraplén. El tratamiento de la sección tiene tanta o más trascendencia en el éxito de la implantación de Taliesin que su composición el planta. La colina es un elemento arquitecturizado gracias a la sección.

Siguiendo con el análisis del tratamiento del espacio exterior en esta zona, vemos que Wright corona o remata el pequeño jardín de flores por ambos extremos con espacios para la contemplación y el reposo.

Se trata probablemente de los espacios al aire libre más elaborados por Wright hasta el momento. Concebidos como auténticas estancias exteriores, donde todos los parámetros arquitectónicos y medioambientales son empleados con exquisita sutileza para la consecución de un determinado ambiente. Nada más acceder al patio dejamos atrás a mano izquierda un peculiar espacio que pasa desapercibido en la secuencia de acceso.

Casi oculto por los elementos que lo integran, sirve para enlazar la estructura de la casa con la proyección del jardín de la colina. Se trata de un espacio de planta cuadrada, de pequeñas dimensiones, definido por un banco con respaldo de obra en dos de sus lados, los cuales configuran la entrada al recinto por su cara exterior. Los otros dos lados del cuadrado quedan más libres y se marcan por las dos pilastras de piedra que limitan el banco, siendo una de ellas la que sustenta la cubierta del porte cochere y por una fuente-alberca justo en el vértice opuesto.

También se aprecia en estos lados tres escalones de piedra que nos indican que se trata de un espacio elevado respecto al jardín y la entrada y a la misma altura que la plataforma de la casa. Desde este lugar tan estudiado y recóndito se tiene una posición estratégica. Se puede observar la totalidad del patio-jardín en una dirección y la entrada a la vivienda a través de la logia por otra. Incluso se puede controlar el acceso con facilidad sin quedar expuesto. Se trata de un lugar que ilustra a la perfección las teorías antropológicas de Appleton mencionadas por Hilderbrand en *Wright space*<sup>2</sup>, a las que se refiere como *prospect and refuge*. Para completar la composición de esta "estancia" hay que remarcar la sensación de confinamiento que produce la baja cubierta del porte-cochere y la presencia del agua de la alberca que con sus reflejos y su murmullo contribuyen de manera indiscutible a la creación de este ambiente.

El agua que proviene del depósito situado en el interior de la cima de la colina, es contenida en la alberca antes de conducirse a los jardines inferiores y a la otra alberca situada en la

2. Hildebrand, Grand. *The Wright Space: Pattern and Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*. Seattle: University of Washington Press, 1991.



60



61

60. Vista del ascenso a la colina con el council ring abrazando lo dos enormes robles existentes. La cima de la colina se deja en su estado natural. (Levine, 1996)

61. Vista del patio en diagonal desde el council ring hacia la loggia de acceso. La escasa altura de la casa permite la contemplación del paisaje lejano de las montañas. (Menocal, 1992)

logía de la entrada, reforzando la ligazón visual entre estos dos espacios.

Como indica N. Levine, se aprecia un marcado interés por potenciar las vistas en diagonal creando ejes que son más visuales que compositivos.

En el otro extremo del jardín nos encontramos con el otro espacio exterior de características singulares, probablemente el más importante por su situación y significado. Como se ha descrito en el punto anterior, se trata del círculo del té, un banco semicircular construido en piedra que, a la manera de los *council rings* de Jens Jersen,<sup>3</sup> abraza a los dos enormes robles que se asoman desde lo alto de la colina. Los árboles y el tea circle marcan el límite del patio o jardín formal que se corresponde con la vivienda y el estudio. A partir de ellos a un lado comienza el patio de las dependencias de la granja al que da la espalda y hacia el otro se inicia el ascenso a la colina.

El centro del semicírculo se encuentra alineado con el eje del muro de contención de la colina, marcando la frontera entre el mundo natural preservado y el mundo controlado por el hombre. Detrás de la adopción de la forma curva y su disposición geométrica respecto al muro hay unas intenciones espaciales que van más allá del gusto por las formas caprichosas o las geometrías libres asociadas tradicionalmente al diseño de los espacios exteriores. La curva nos recoge después de la ascensión por la escalera y nos permite girar suavemente 180 grados sobre nuestro eje para encontrarnos de nuevo mirando hacia el valle y hacia el camino de acceso. La posición centrada respecto al muro de contención hace que una mitad del semicírculo permanezca en el interior del patio-jardín mientras que la otra se adentra en la cima de la colina como una incisión en el terreno. Con la continuidad que otorga la geometría de la curva, Wright consigue sintetizar con un solo gesto y en un pequeño lugar el equilibrio entre el hombre y la naturaleza, entre la arquitectura y el paisaje. El espacio construido alrededor de 1914 aún estando incompleto, es probablemente superior en este aspecto a los elementos grafiados en los planos de Taliesin II y sucesivos. Más adelante se proyecta una fuente de planta semicircular justo en el centro de la exedra alineada con el eje del muro y unos escalones que dispuestos irregularmente continúan el ascenso hasta la cima. El propio tratamiento de la cima de la colina irá transformándose con el tiempo, pasando de la salvaje, agreste y descuidada vegetación natural original, a una suave y cuidada superficie de césped.

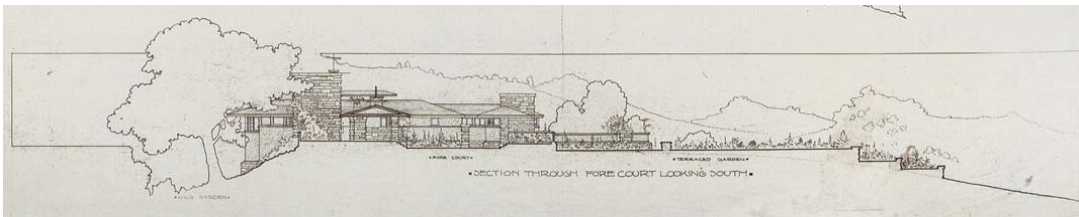
El agua de la fuente marcaba el inicio de un recorrido por las distintas fuentes y albercas hasta volver al arroyo de donde se había tomado estableciendo una continuidad visual, acústica y conceptual con el paisaje difícil de superar.

Con las fuentes brotando, el sonido del agua vibrando en la superficie de los estanques, los vivos colores de los parterres de flores y el jardín secreto de la colina oculto detrás del porte-cochere, se define una constante búsqueda de la vitalidad en la que se puede apreciar como el resto de la casa se dispone y crece.

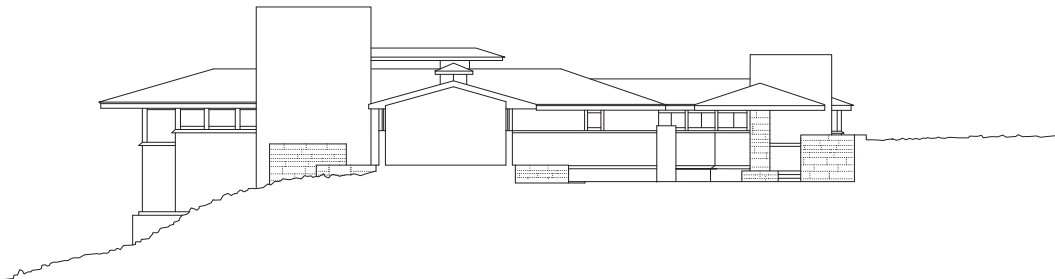
3. Los *council rings* son lugares de reunión al aire libre en torno a un fuego, con forma de círculo o semicírculo que tienen su origen en la tradición nórdica, y que Jens Jersen incorporó en algunos de sus diseños para sus parques y jardines.



62



63



64

62. Vista del patio desde el cuerpo superior de la granja. (Levine, 1996)

63. Sección transversal por a logía. *Western Architect* n°19, Febrero de 1913. (Menocal, 1992)

64. Sección transversal por el estudio y el jardín formal. Redibujado por el autor.

Una característica muy importante del tratamiento del patio es que el campo visual es más amplio que el espacio practicable (del orden del doble) lo que propicia un sentimiento de amplitud controlada, de control de la escala y recogimiento característico de los jardines ingleses del movimiento Arts & Crafts. Una más de las influencias que inspiran Taliesin. Otro aspecto importante es la proporción de este espacio.

Como las mejores plazas descritas por Sitte presenta una forma rectangular que guarda una proporción de dos es a uno (sin contar con el ensanchamiento de la zona de los establos que queda oculto tras la colina).

El tratamiento de la colina, el aterrazamiento, el jardín formal de flores, la torre como un belvedere, la exedra, la escultura y especialmente el empleo del agua en fuentes y albercas son reminiscencias del jardín italiano renacentista como la Villa Medici en Fiesole, la Villa D'Este en Tívoli o la Villa Lante en Bagania.

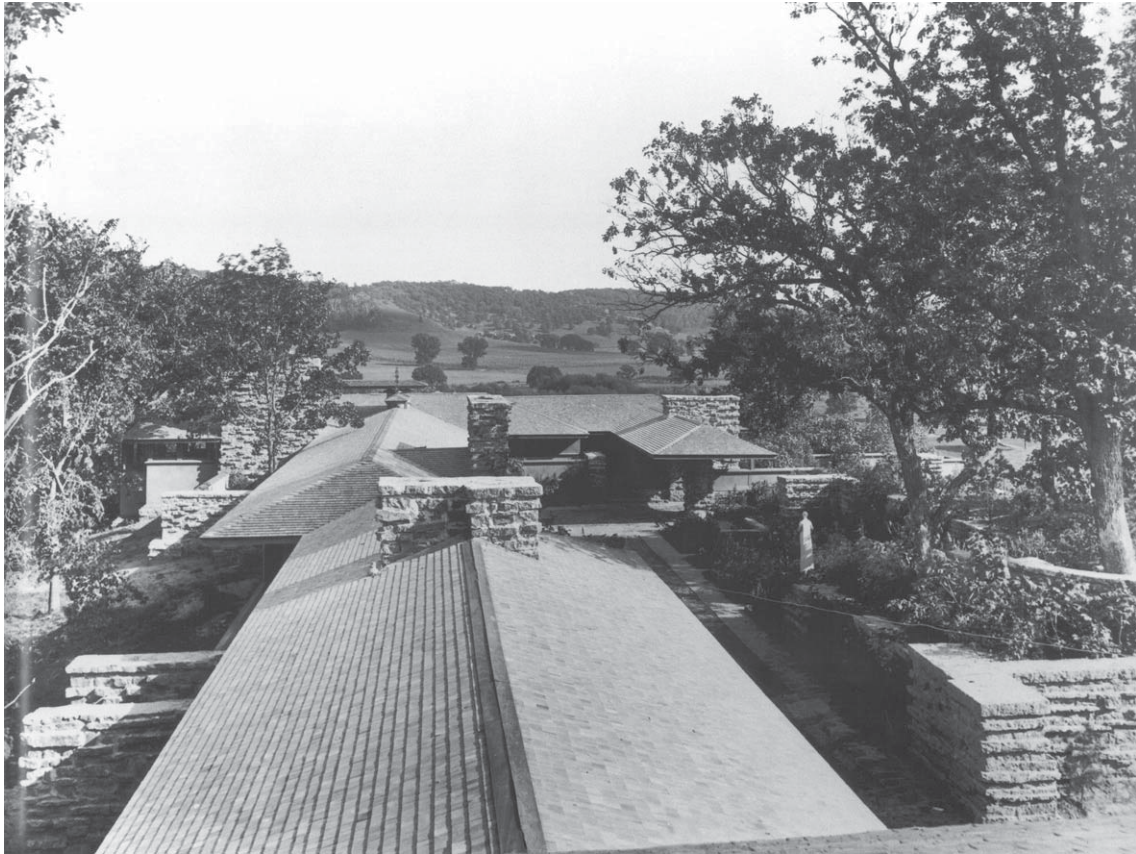
Pero la villa italiana tiene una influencia menos obvia, menos literal de lo que pueda parecer. Wright hace tiempo que está liberándose de los sistemas compositivos de sus primera obras dónde subyace cierto "clasicismo" basado en el empleo de ejes axiales ordenadores. Existe una corriente de autores que suelen destacar esta influencia Beaux Arts en la obra temprana de Wright <sup>4</sup>, pero quizá tienda a exagerarse para lograr un mayor contraste con las etapas posteriores y tratar de ensalzar los logros de estas. Realmente la influencia clasicista y Beauxartiana es menor de lo que se tiende a destacar. Evidentemente las plantas presentan a veces esquemas simétricos pero suelen serlo parcialmente.

La imagen del conjunto tiende al dinamismo y la ausencia de simetría y lo que es más importante, a la interacción con el entorno y el movimiento. Algo que suele pasar desapercibido en un análisis compositivo academicista de carácter estático.

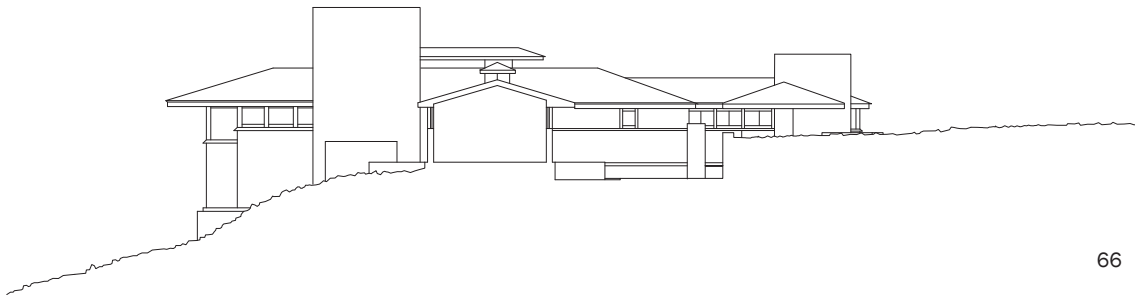
En cierto sentido, la Italia que descubre Wright en su viaje le muestra el camino que debe seguir para evitar la sensación de pesadez y orden clásico que tanto aborrece. Las villas italianas del Renacimiento distan mucho de la rígida y académica interpretación que la Ecole de Beaux Arts hace de ellas. De todas maneras Taliesin no tiene nada del primer formalismo de las casas de la pradera. Algo que se evidencia tanto en su composición en planta como en el empleo de los materiales. Tanto la casa Coonley y sobre todo la Mc Cormick constaban de diferentes alas conectadas de una manera discontinua donde se aprecia una tendencia a la ponderación y reciprocidad clásica que se trata de disimular. Esto es más apreciable en ciertas partes que en el conjunto.

Por ejemplo la sala de estar de la casa Coonley presenta un esquema en T totalmente simétrico que se adosa al resto de la composición en molinete o cruciforme del cuerpo de habitaciones, generando una forma abierta, no acabada que incita a la posibilidad de crecimiento. Menos evidente es el caso de la casa Mc Cormick donde siendo la composición bastante libre, el frente que da al lago se muestra claramente monumental marcado por

4. Capitel, Antón; La Arquitectura compuesta por partes. Barcelona:Gustavo Gili. 2009



65



66

65. Vista de las cubiertas hacia el este. La continuidad de la línea de cornisa confiere una gran unidad que compensa su perímetro irregular. Su baja altura permite la contemplación del paisaje por encima de ellas. (Pfeiffer, 2012)
66. Sección transversal por el estudio y la zona del council ring donde se aprecia la altura de la colina respecto a la casa. Redibujado por el autor.

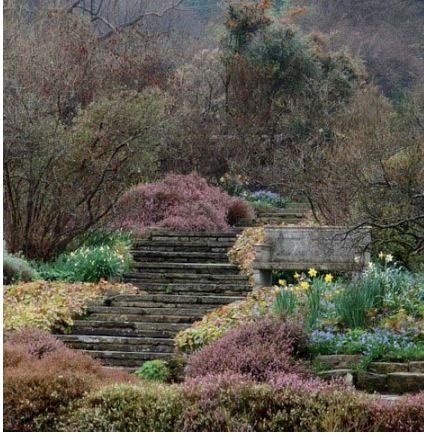
una estricta simetría. Se aprecia en esta última un cierto agotamiento del discurso arquitectónico. Es evidente que Wright estaba construyendo un nuevo lenguaje fraguando una revolución que llegará a partir de 1910.

Con el empleo de los materiales sucede algo parecido. Ninguna casa de la pradera llegará al nivel de autenticidad de Taliesin. La piedra caliza extraída a menos de una milla de distancia, las paredes estucadas con el mortero elaborado con arena del río que discurre bajo la casa, las tejuelas de madera de cedro dejadas a la intemperie... Taliesin tenía el aspecto de algo elaborado con los materiales disponibles alrededor, con las rocas y los árboles del paisaje.

Incluso el tratamiento del aparejo de piedra de Taliesin le confiere un especial significado. En comparación con el empleado por él mismo en la Hillside Home School diez años antes, el aspecto de la piedra de Taliesin es más áspero, basto, natural y poderoso. El aspecto de la Hillside Home School es el de una sillería trabajada rústicamente, el de Taliesin es el de una mampostería devastada, como una cantera natural sólida como la tierra. La mejor descripción nos la proporciona Wright en su autobiografía.

*“Observé detenidamente las colinas de la región, donde las rocas surgían estratificadas sugiriendo edificios...Había una cantera de piedra en otra colina, a una milla, allí la piedra caliza de tonos amarillos reposaba en flor en estratos como espolones en la cara de las colinas. El aspecto de esta piedra era justo lo que yo quería, formar masas de parecido aspecto a como surgían en aquellas laderas nativas.”*

*“La piedra se empleó en pavimentos de patios y terrazas. También la puse en las laderas formando grandes muros. La piedra subía escalonada, como estratos en la colina, y se abría en grandes brazos, en cualquier dirección en que la casa se entregase a la tierra...No era fácil decir donde acababan los pavimentos y paredes y donde comenzaba la tierra...La piedra estratificada llegaba hasta las paredes inferiores de la casa y subía desde el suelo, formando amplias chimeneas. Esta piedra autóctona preparaba el camino para la construcción de las ligeras paredes superiores de madera y revoco. Taliesin tenía que ser una combinación abstracta de piedra y madera...las líneas de las colinas eran las líneas de las cubiertas; sus inclinaciones, las inclinaciones de las colinas; las superficies revocadas de las ligeras paredes de madera-metidas bajo la sombra entre los amplios aleros- eran como las planas extensiones de arena de río que corría abajo, y del mismo color, pues de allí es de donde venía el material que las cubría. El acabado exterior de madera era del mismo tono mate que el de los troncos de los árboles bajo la luz violácea. Las tejuelas de madera de los tejados se dejaron al natural, de color pardo, como las ramas de los árboles que había más abajo.” (Wright 1998, 209)*



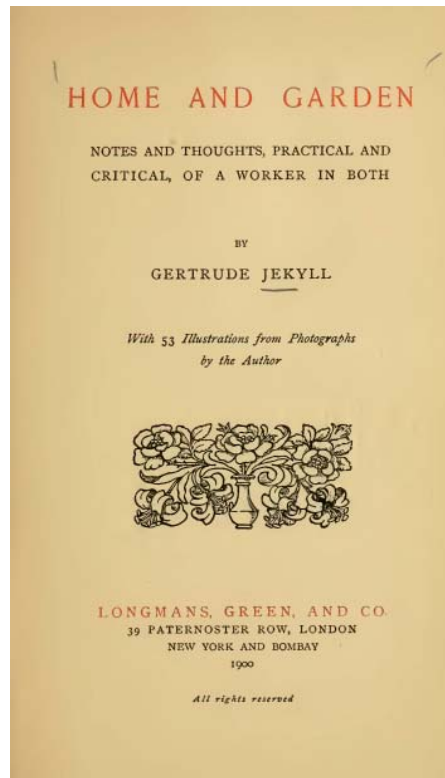
67



68



69



70

67. Vista de parcial de los jardines de Gravetye Manor. William Robinson 1884. Arquetipo del Wild Garden. (Davey, 1995)

68, 69. Dos imágenes de la publicación de Gertrude Jekyll, *Wall and Water Gardens* de 1910.

70. Portada *Home and Garden*. 1900.



En esta filosofía puramente wrightiana en el tratamiento de los materiales, se aprecia la influencia del jardín rústico del movimiento Arts and crafts, especialmente la idea del *Wild Garden* de William Robinson y su tratamiento agreste de la vegetación recogido por su discípula Gertrude Jekyll en sus colaboraciones con Lutyens y sus realizaciones independientes. Gertrude Jekyll había publicado en 1900 su conocido libro *Home and Garden* del que Wright afirmaba que debía haber un ejemplar en cada biblioteca. En el inicio del libro, la autora realiza una exhaustiva y apasionada descripción de su propia casa proyectada por Lutyens, que guarda muchas similitudes con Táliesin respecto a la relación de la casa con su entorno.

En otro libro publicado para la misma colección, (The Country Life Library) bajo el título *Walls and Water Gardens*, Jekyll muestra gran cantidad de ejemplos donde la arquitectura materializada en muretes y peldaños se funde con el terreno y sirve de soporte para la vegetación componiendo estampas de una gran rusticidad y belleza. Lo mismo ocurre con el tratamiento del agua. Wright parece reinterpretar toda esta rusticidad y naturalidad y emplearla no solo para resolver las piezas de jardinería sino extenderla a toda la materialidad de la casa. Esa es la gran diferencia y el gran aporte de Wright con Taliesin, la uniformidad material en todos los elementos que integran el conjunto sin distinción de su pertenencia al jardín o a la casa.

En Taliesin nada parece artificial. Pero el carácter rústico e irregular de Taliesin no se puede atribuir solo a su materialidad, sino que reside en la inusual libertad y arbitrariedad con que se trabaja la planta. No hay un claro orden formal, ni patón o trama en la agrupación general de las partes. Tampoco se aprecia ejes de simetría en cada una de las partes por separado como sí ocurre en realizaciones previas.

Da la impresión que el aparente desorden de la planta final del conjunto, sea el resultado de la acción de retorcer, estirar y deformar un planteamiento inicial más rígido para adaptarlo a las características topográficas de la colina y respetar el arbolado existente.

Es este hecho la clave fundamental para entender la geometría que gobierna en Táliesin, que no es otra que la geometría del lugar con todas sus características. Resulta absurdo realizar un análisis del resultado formal de la planta de Taliesin sin reparar en el perfil quebrado del terreno y en cada uno de los árboles que por encima y por debajo de la colina marcan y definen su contorno.

Cada ala se encuentra organizada en sí misma y unida a la siguiente en una trama serpenteante que parece ajustarse suavemente a la colina. No hay ninguna trama rígida o patrón ortogonal que ordene internamente la totalidad de la composición, como si ocurre en las casas de la pradera anteriores incluso en las de planta más abierta. En Taliesin el orden es más sutil, es contingente y circunstancial y deriva de la intención de Wright de seguir el contorno natural del lugar. Cuando Wright decide categóricamente que;

*“Para mí era impensable, intolerable, que cualquier casa fuera puesta encima de aquella amada colina. Sabía bien que ninguna casa debía estar sobre una colina o sobre ninguna otra cosa. Debía ser de la colina. Pertenecer a ella. Colina y casa debían vivir juntas, felizmente la una para la otra”* (Wright 1998, 206)

Wright viene a descartar cualquier método convencional de composición basado en el empleo de ejes de simetría y abstractas retículas planas. Según Levine,<sup>5</sup> Wright trabaja sobre ejes diagonales con el convencimiento de que estos podrán ajustarse a la caprichosa geometría de la naturaleza, para ofrecer menor resistencia y acomodar el edificio al sitio.

Estando completamente de acuerdo con el análisis de Levine, en lo que se refiere al empleo de tramas modulares y mallas reticulares en la obra anterior de Wright, se suele exagerar su importancia por la necesidad de encontrar mecanismos lógicos y racionales que justifiquen su proceso proyectual. Es evidente que Wright se apoya en ellos para realizar sus composiciones, pero en ningún momento hay que verlos como elementos generadores o inspiradores de su arquitectura. En este sentido cualquier aproximación a Wright, desde un punto de vista analítico-abstracto basado exclusivamente en la lógica interna de su arquitectura quedará incompleto, por no decir estéril.

Wright es capaz de adaptar cualquier planteamiento previo, incluso aquellos que han sido enarbolados por el mismo como axiomas fundamentales, en función del lugar y la interpretación que la arquitectura hará del mismo. Si bien es apreciable cierta renuncia al empleo de ejes y simetrías parciales, no constituyen en sí misma la razón de ser de su arquitectura. Más importante es la libertad con la que Wright manipula y transforma a su gusto las composiciones en función de relaciones espaciales más complejas, que la simple calidad compositiva de las plantas.

N. Levine utiliza el concepto de “diagonalidad” para explicar las complejas y particulares relaciones del espacio en Wright. La diagonal como herramienta geométrica en la que Wright basa sus composiciones para introducir un orden oculto, una tensión característica, que es la que proporciona el equilibrio entre lo dinámico y el reposo. Es cierto que en algunas obras de Wright la diagonal es reconocible e incluso explícita pero no creo que sea la base, ni el argumento generador del espacio.

Se podría hablar de cierta libertad espacial que la estricta ortogonalidad dificulta y los esfuerzos de Wright por vencerla o superarla. Podíamos hablar de cierto carácter oblicuo del espacio, pero el término “diagonal” imprime un carácter geométrico excesivamente direccional y excluyente que no define la verdadera naturaleza del espacio Wrightiano. Quizás lo acertado sea no atribuir un significado literal al término “diagonal” empleado por Levine. Él mismo se refiere al término como una abstracción espacial.

En el caso de Taliesin, la principal diagonalidad vendría marcada por la dirección sugerida

5. Levine, Neil. “Proyectar en Diagonal”. En *Frank Lloyd Wright*. Ed. Esquide, José Ángel Sanz Barcelona: Stylos. 1990.

por la posición de los árboles de la colina y los de la logia que conectan visualmente la colina con la visión lejana del paisaje.

Esta diagonalidad es reforzada por la disposición en sus extremos de los espacios exteriores más significativos; el círculo del Té y la logia de acceso. Siendo este aspecto importante en la composición no se aprecia la existencia de un eje diagonal en positivo sobre el que gravite la totalidad de la misma. En este sentido los desplazamientos y pequeños retranqueos en los que se articula la planta, sobre una base ortogonal, para encontrar acomodo en la topografía parecen tener más transcendencia en la composición del proyecto, que la utilización de un eje diagonal.

No olvidemos la importancia otorgada a la configuración de la secuencia de aproximación y acceso que conlleva la gestión del movimiento como principal atributo. En efecto, es el movimiento a través de los espacios exteriores próximos a la edificación el que parece definir su complejo perímetro. El complejo e irregular contorno de Taliesin es el resultado de la interacción de dos aspectos fundamentales de la existencia: la naturaleza y el movimiento. La naturaleza encarnada por la inmensidad del paisaje, pero también por la topografía y vegetación próxima, existente. Y el movimiento proyectado, pautado para garantizar la correcta asimilación del entorno, para apreciar las delicadas y sutiles operaciones que sobre él se van a producir.

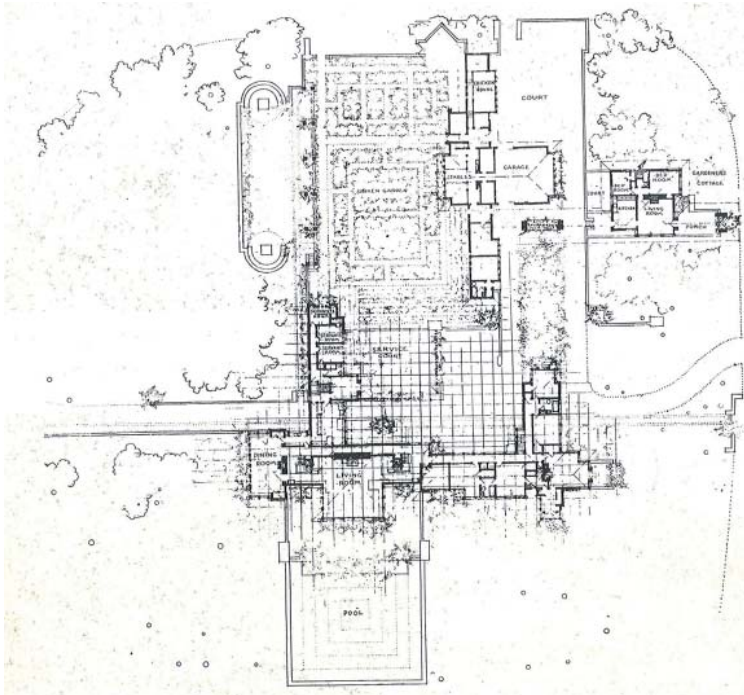
Como se ha podido ver en el análisis, el tratamiento secuencial de acceso es claramente escenográfico. Compuesto por pequeños episodios que constituyen un conjunto armónico cuando se experimentan encadenados en movimiento. Pero este movimiento que es orquestado y establecido por Wright, tiene una cadencia lenta, pausada en lo general que se precipita ocasionalmente provocando episodios más intensos.

Wright sabe muy bien donde poner los acentos, para lo cual, necesita preparar al visitante poco a poco, sometiéndole a una suerte de travesías compensadas donde, tan pronto se le muestra una fuga visual que le indica la ruta a seguir, como desaparece todo rastro de la misma y es forzado a recuperarla.

Este tipo de tratamiento está reñido con la existencia de unos ejes tan marcados como mantiene Levine.

En última instancia se puede hablar de un "eje" que une dos lugares significativos de la planta y la tensión que impone a la composición, pero en realidad no existe una visual clara que permita, desde el jardín de la colina observar el paisaje del valle a través de la logia.

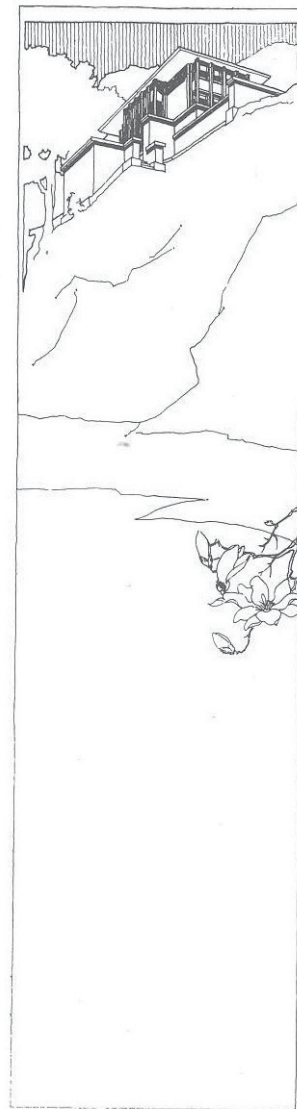
Wright no nos proporciona por lo general, vistas largas o grandes ejes visuales. Eso sería el equivalente a desvelar el final de una novela al inicio de la misma. Con Wright será siempre necesario desplazarnos para conseguir la recompensa. Debemos leer todo el relato para llegar al final. Para ello cada espacio o episodio tiene asignada una cierta escala, y un campo visual acotado y concreto. Wright se sirve de toda una serie de recursos y estrategias para manipularlos. El resultado de tal actitud hace mella necesariamente en el aspecto



71



72



73

71. Planta de la casa Avery Conley (1908). (Wright, 1975)

72. Casa Willitts (1902). (Hitchcock, 1978)

73. Perspectiva de la casa Hardy (1905) redibujada para el portfolio Wasmuth 1910. (Wright, 1983)

74. Vista de Taliesin desde el sur y su perímetro inabarcable. (Wisconsin Historical Society)



74

formal de la arquitectura si se la aísla de las motivaciones externas que la han generado. La coherencia del resultado final se verá comprometida hasta ser incomprensible.

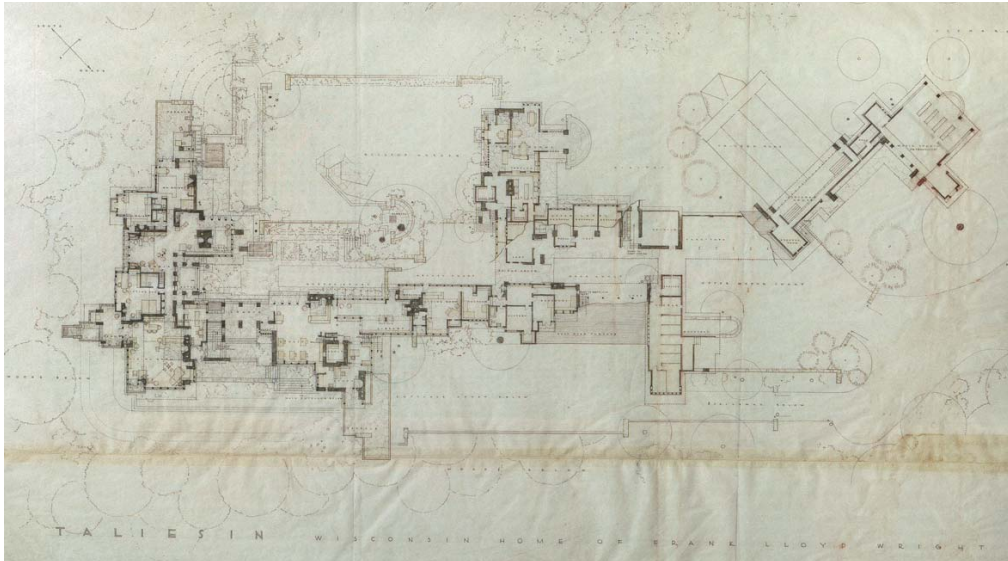
Taliesin no es tanto para ser observada como para observar desde ella. Está característica es más apreciable en algunas obras que en otras. Pero es en Taliesin donde se revela por primera vez. La condición de objeto pasa a un segundo plano. Comparada con las casas de la pradera en su mayoría ubicadas en entornos suburbanos donde la imagen que se ofrece a la calle no es un asunto menor. En éstas se aprecia a pesar de lo expansivas que son algunas composiciones, cierta tendencia a concentrar la forma y destacar un ángulo de visión por encima de otros donde prevalezca la sensación de refugio. Donde se condensa en una imagen la idea de arquitectura que las ha generado.

Por ese motivo las casas de la pradera tienen una imagen distintiva, característica. Una simple vista hace reconocible a la casa Robie o la Willits por ejemplo, y puede en cierto sentido, expresar su significado. Wright hacía lo posible por recoger y expresar este mensaje en toda clase de perspectivas y dibujos. Aunque Wright es reacio al concepto de “fachada principal” por lo que implica de plana frontalidad y prefiere las vistas en escorzo donde se aprecia el carácter tridimensional de sus composiciones, se puede afirmar que existe un plano preferente de visión.

Por el contrario no hay un “plano principal” en Taliesin. La perspectiva que nos muestra Wright es una vista aérea desde la parte trasera de la colina, desde el camino de acceso, (lo que indica la importancia de este) mirando por encima hacia el valle. No existen perspectivas de la “fachada exterior” que da al valle como las de la Thomas P. Hardy por ejemplo, y las fotografías existentes no son nada clarificadoras ni especialmente memorables. Lo que recordamos de Taliesin es la manera en que abraza a la colina para procurarse la visión del paisaje del que es parte, no su forma ni mucho menos el mecanismo compositivo que la ha generado.

Taliesin es un incidente en el paisaje y su sistema de ordenamiento no es independiente de la naturaleza del mismo. Taliesin solo parece discontinua e informe cuando se analiza fuera de su contexto, porque es la colina la que completa la casa, posibilitando la unión de la arquitectura y la naturaleza en una relación de mutua dependencia. No se trata de una simple habilidad en el manejo de un lenguaje pintoresquista, el acierto en la composición volumétrica o la elección adecuada de unos materiales. Lo importante es como Wright es capaz de interpretar la topografía del lugar e incorporarla a la composición arquitectónica convirtiéndola en el principal argumento generador del proyecto. Los lugares y sus accidentes característicos serán múltiples. Podrá ser una colina, un arroyo, una pendiente pronunciada o una planicie, un entorno fértil y exuberante de vida como Spring Green o un terreno árido y hostil como el desierto de Arizona. La multiplicidad de soluciones irán en consonancia con las características del entorno correspondiente.

Las casas de la pradera siempre establecen sus propios contornos y límites para conden-



75



76



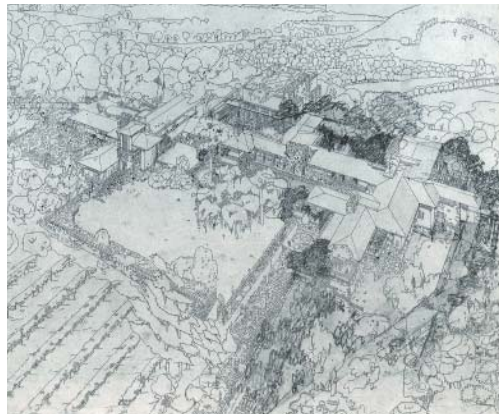
77

75. Planta de Taliesin III a partir del incendio de 1925. Se acota el jardín de la colina con un muro generando un patio rectangular.(Pfeiffer, 2012)

76. Imagen aérea de Taliesin III desde el sur. El camino de acceso original se ha eliminado y plantado árboles en su lugar. (Pfeiffer, 2012)

77. Plano de la propiedad de 1932 donde se aprecia el nuevo trazado de los caminos. La ruta de acceso principal discurre por la cara norte de la colina por debajo de la edificación. (Pfeiffer, 2012)

78. Perspectiva aérea de Taliesin II donde se aprecia el cierre del patio de la colina y la intención de eliminar el camino original de acceso.(Futagawa, 1986)



78

sar la imagen del paisaje en sí mismas. Se podía afirmar que siguen actuando de una manera tradicional como la figura apropiada para el fondo que se dispone. En Taliesin la línea entre edificio y paisaje es deliberadamente difuminada. Fondo y figura devienen en una misma cosa.

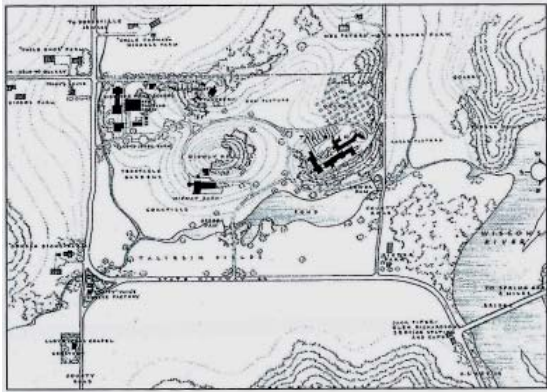
Una de las características fundamentales de Taliesin y de Wright en general, es la cantidad de superficie de transición entre exterior e interior en relación a la interior construida. Esta superficie es precisamente la que le permite configurar la elaborada secuencia de acceso. Pero hasta Taliesin estos espacios tenían un peso relativo en la composición. Por lo general en sus casas anteriores, el acceso se configura a cubierto bajo el vuelo de un alero de la edificación o como prolongación del porte-cochere en un extremo, mientras que el mayor espacio exterior a cubierto se dispone a continuación del estar o el comedor de manera independiente al acceso.

Wright emplea recursos de todo tipo (pérgolas, logias, patios..) para conectar los diferentes cuerpos de la edificación en sus proyectos más ambiciosos como la casa Martin en Búfalo y la Avery Coonley en Riverside con la que Taliesin guarda gran parecido. Pero se trata en comparación de casas mucho menos modestas que Taliesin y el empleo de estos elementos va en consonancia con la superficie construida total. En Taliesin el planteamiento de la vivienda es verdaderamente sencillo y lo que destaca es la operación de unidad con el resto de dependencias; estudio, cuerdas,..etc, bajo el paraguas de una misma cubierta unificadora. Se trata de una estrategia de clara manipulación de la escala.

Cuando interesa reducir su impacto (desde el exterior), la construcción se muestra pequeña, asequible. Cuando se busca sorprender, la construcción parece descomunal como una pequeña ciudad o fortaleza. En Taliesin, la disposición de la logia segregando el estudio permitiendo el paso y la contemplación del paisaje a través de ella, marca un precedente que se convertirá en un recurso muy empleado para la configuración del acceso. Tanto las casas californianas, como las posteriores Pauson o Taliesin west.

Cuando analizamos las transformaciones que se producen en Taliesin a partir del segundo incendio producido en 1925 y que se prolongan hasta la muerte de Wright conformando el resultado actual del complejo, vemos que parte de los aspectos que hemos destacado se pierden. A medida que Wright reconstruye Taliesin, esta va creciendo, ganando superficie y altura en todas las direcciones. El espacio interior gana en escala y complejidad, pero lo hace a costa de colmatar y modificar espacios exteriores de vital importancia en el planteamiento original.

Se trata precisamente de los espacios de transición que configuran la secuencia de aproximación y acceso y que por este motivo se desvirtúa la lograda relación de equilibrio con el paisaje. A parte de una simple cuestión de escala, no poco importante, se cambia totalmente el circuito de acceso. Se anula el camino original de acceso desde el sur, que permitía ascender suavemente por la colina para descubrir súbitamente la inmensidad del



79



80



81



82

79. Plano de la propiedad de Taliesin III. El nueva ruta por la cara norte se resuelve con un acceso más directo desde la carretera sin necesidad de bordear la colina. (Smith, 1997)

80. Vista de la plataforma donde desemboca el nuevo camino. Al fondo se aprecia la pasarela que enmarca el paisaje del valle hacia el este y que marca el inicio del ascenso a la vivienda. (Smith, 1997)

81. La pasarela, que funciona como un nuevo *porte-cochere*, vista desde el otro lado. (Pfeiffer, 2012)

82. Vista de las escaleras que conducen hacia la entrada a través de la logia en sentido inverso. (Smith, 1997)



paisaje desde la logia y posteriormente desde el interior de la casa.

Gracias a la condición de borde que tiene la edificación, esta contribuía no solo a ocultar la visión del magnífico paisaje, sino también la posición privilegiada en cuanto a la altura alcanzada, lo que aumentaba eficazmente el efecto sorpresa y deleite.

Al cambiar el acceso principal por el noroeste se producen dos transformaciones fundamentales. La primera es que el acceso se produce por la parte exterior de la colina desde el inferior de la misma donde empieza a emerger la edificación. Para realizar esta operación, Wright se ve obligado a allanar una franja de terreno por delante de la edificación, llegando a realizar una explanada de acceso para vehículos. Esto disminuye la condición topológica de borde o frontera de la edificación. La sensación de que la casa está conteniendo y abrazando la colina se rompe. La segunda tiene que ver con la revelación del paisaje.

Al pasar por delante de la casa, esta ya no oculta el paisaje y este puede contemplarse a través de los árboles. Es cierto que a medida que ascendemos las vistas serán mejores, pero el efecto al alcanzar el nivel de la vivienda dista mucho de la sutil y majestuosa recompensa visual del proyecto original.

Aún así Wright no desaprovecha la ocasión para desarrollar una nueva secuencia. Tras pasar un primer desvío que nos conduce a las dependencias de la granja, estrecha al máximo el paso para desembocar en una gran plaza de acceso no exenta de cierta monumentalidad si la comparamos con su equivalente superior. Desde la zona del estudio Wright lanza otro balcón que se adentra en las copas de los árboles. Se trata de una plataforma perpendicular a la edificación que configura un nuevo porte-cochere o puerta de acceso ya que debemos atravesarla para alcanzar los peldaños de la escalinata que con sucesivos giros nos conduce a la logia.

Al ascender por la escalinata, Wright nos obliga a acceder al patio atravesando la logia en sentido inverso al original, para poder alcanzar la nueva entrada a la vivienda. Esta se desplaza hasta producirse por el antiguo patio de servicio en una posición centrada respecto al patio y a la casa. Con estas alteraciones, vemos como Wright a pesar de desvirtuar la sutil relación volumétrica del proyecto original con el paisaje, no renuncia a la configuración de una nueva secuencia de acceso y es capaz de resolverla magistralmente.



### 3.4. LOS AÑOS DEL DESTIERRO. El lugar dicta la forma.

Los años salvajes tal como los denomina R. Banham<sup>1</sup>, o bien los años perdidos como los llama Alofsin<sup>2</sup> o incluso los años heroicos según B. Pfeiffer<sup>3</sup> se corresponden con un periodo muy especial en la vida de Wright. El largo periodo que se inicia tras la tragedia de Taliesin en 1914 y que se prolonga hasta el comienzo de la década de los treinta está marcado por la inestabilidad en su vida personal y las dificultades por desarrollar su actividad profesional con el éxito que había caracterizado su etapa anterior.

Como ocurre a lo largo de toda su vida, los diferentes periodos en que podemos agrupar su trayectoria profesional se corresponden con etapas marcadas por importantes cambios en su vida personal. Resulta verdaderamente difícil en algunos casos desligar las andanzas particulares del personaje y su obra y hasta cierto punto puede resultar contraproducente. Tan nocivo para el análisis es tratar de justificar o asociar cualquier decisión proyectual a situaciones vitales como despreciar la importancia que estas tienen en la elaboración de un discurso arquitectónico.

Como el análisis de la figura de Wright no es el principal objetivo de esta investigación, centraremos directamente nuestra atención en los proyectos más significativos realizados en este periodo que por otra parte es fundamental en el tema que nos ocupa. Si se ha escogido la obra de Wright como un vehículo sobre el que ilustrar la importancia de la secuencia de acceso y su relación con el paisaje, estos proyectos constituyen el germen de esta vinculación como esencia de su arquitectura hasta el final de su vida.

**Los Angeles.** A pesar de la tremenda transformación que experimenta la obra de Wright en este periodo, sus proyectos conservan la misma filosofía respecto a la secuencia de acceso. Incluso en ciertos aspectos esta se intensifica no discriminando entre proyectos grandes y pequeños.

1. Banham, Reyner. "The Wilderness Years of Frank Lloyd Wright". Royal Institute of British Architects journal, n° 76 (1969)

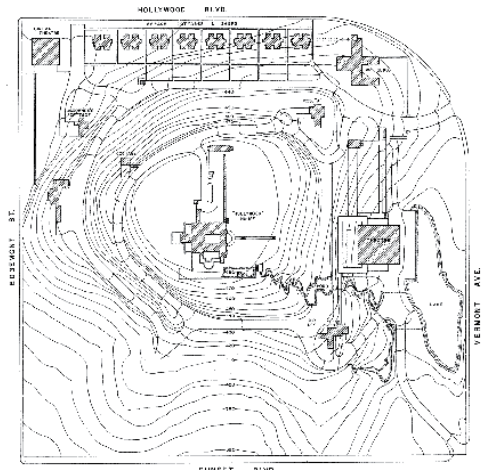
2. Alofsin, Antony. Frank Lloyd Wright: The lost Years 1910-1922. A study of Influence. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

3. Pfeiffer, Bruce Brooks. Frank Lloyd Wright The Heroic Years: 1920-1932. New York: Rizzoli, 2009

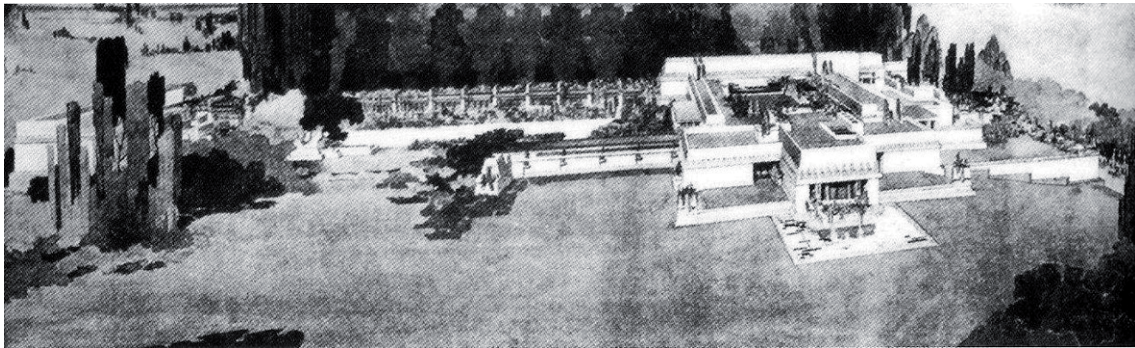
## MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



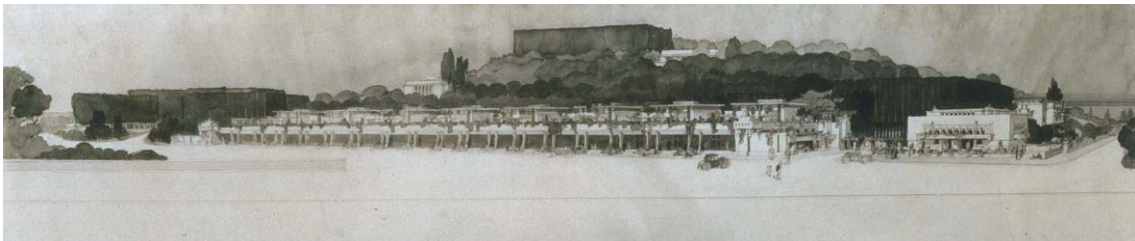
1



2



3



4

Residencia A. Barnsdall, (*Hollyhock House*), 1917-1921.

1. Vista aérea del conjunto tomada a principio de los años veinte. Se aprecian las tres construcciones principales, la casa Barnsdall en el centro, la residencia A situada a la derecha y la residencia B a la izquierda de la imagen. (De Long, 1996)
2. Plano del complejo donde se aprecian todas las construcciones proyectadas y la pendiente ascendente del terreno por sus cuatro lados hacia la planicie central donde se ubica la casa. (Library of Congress)
3. Vista de la casa. La vegetación juega un papel fundamental en la escenografía planteada. (Pfeiffer, 2012)
4. Vista desde Hollywood Boulevard con el pequeño cine y las viviendas para artistas en primer término. La vivienda apenas es visible en el centro de la imagen oculta entre la vegetación y con el gran macizo de eucaliptos a su espalda. A la izquierda se aprecia la residencia A. (Pfeiffer, 2009)

La relación con el plano del suelo se refuerza. Una nueva dimensión material se hace patente y su vinculación con la tierra es total. Ambos conceptos, el nuevo sistema constructivo de bloques de hormigón y su repercusión formal como un crecimiento estratificado o un brote geológico son indisolubles.

La arquitectura ya no se posa o dispone grácilmente potenciando la relación horizontal con el paisaje de la pradera, ahora aflora, brota e irrumpe abruptamente de las precipitadas colinas del paisaje angelino.

Con la excepción la casa Barnsdall, las cuatro casas construidas en los Angeles con bloque de hormigón responden a situaciones límite en cuanto a superficie y pendiente del terreno de las parcelas donde se ubican. Esta característica unida a la solución constructiva del sistema de bloques textiles hace que guarden una unidad formal difícilmente apreciable en otras épocas.

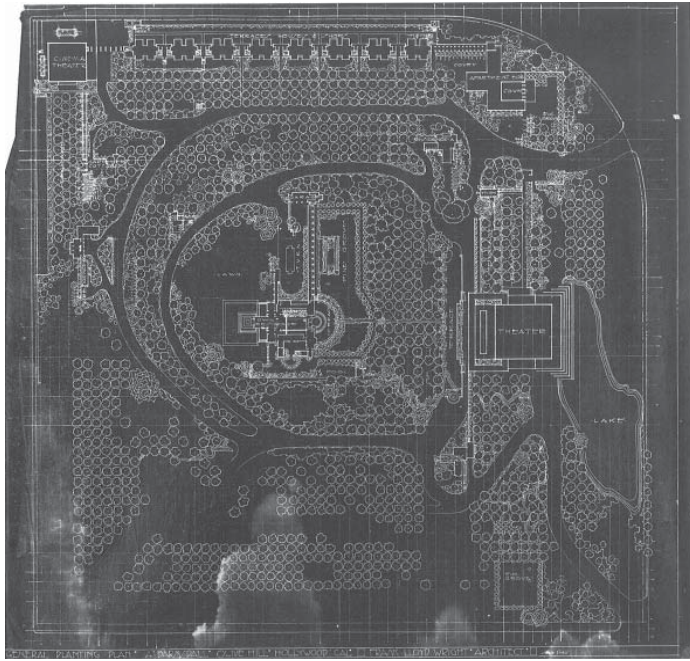
Las bajas cubiertas y sus proyección horizontal para dar sensación de cobijo ya no tienen cabida y no solo por una cuestión de respuesta a la nueva climatología o encaje con el nuevo sistema constructivo. La sensación de cobijo vendrá dada por la masividad, un mayor control de las visuales y la unidad material del conjunto. La vegetación se aproximará más a los límites de la casa hasta cubrirla parcialmente en una nueva concepción romántica más primitiva y menos formal que la etapa anterior.

Pero si hay algo que destaca en las casas californianas construidas frente a los proyectos no realizados de este periodo, es la estricta ortogonalidad. Todavía persiste la imposición de una geometría que se manipula y fragmenta para adaptarse al lugar pero que termina imponiéndose a él. En los proyectos inmediatamente posteriores, la mayoría no realizados, veremos como la geometría aún será forzada de tal manera que será difícil establecer si es la arquitectura o el paisaje el que se impone. En cualquiera de los casos que estudiemos, advertiremos que el camino iniciado con la planta abierta e informe de Taliesin se transita con autoridad y decisión.

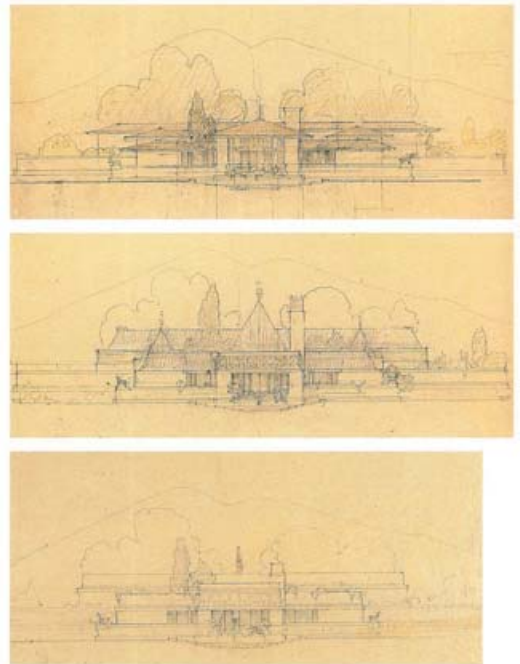
El resultado es una arquitectura cuya geometría no tiene una clara lectura si se la desvincula del lugar. La preocupación por el resultado formal como objeto independiente de la experiencia de acceso y confrontación de la arquitectura con el paisaje, carece de importancia para Wright. Veremos como el movimiento tiene tanta importancia como las curvas del terreno en este nuevo paisaje.

### **La casa Barnsdall**

El complejo residencial que construye en Olive Hill (1917-1921) para Aline Barnsdall "mecenas de las artes" tal y como se refiere a ella en su autobiografía, ejemplifica como no lo hace ninguna obra, el periodo de transición y búsqueda por el que transita Wright después de la tragedia de Taliesin. Siendo probablemente junto con el Hotel Imperial de Tokio, una de sus obras más discutibles o menos celebradas desde una perspectiva mo-



5



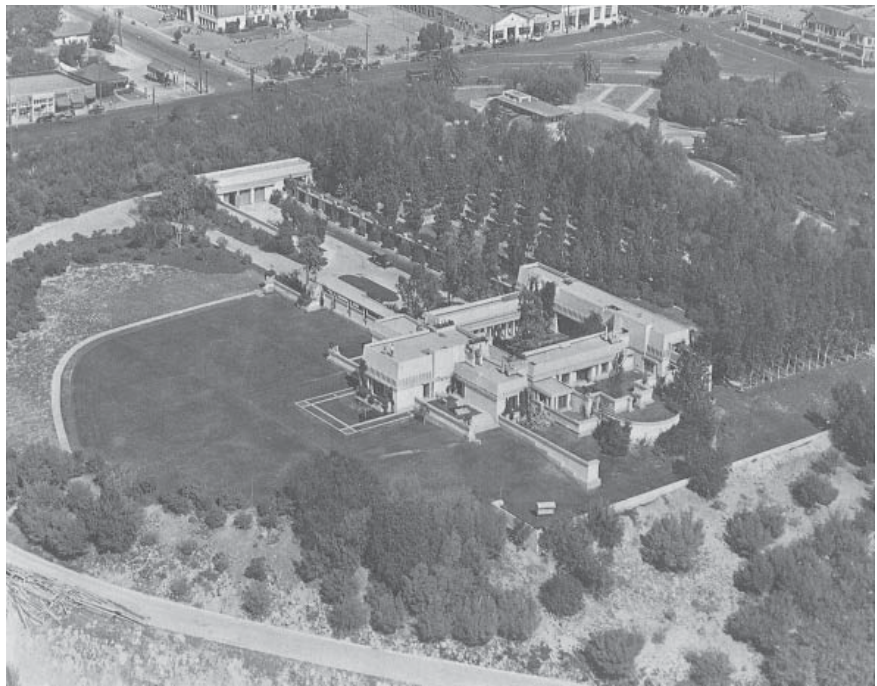
6

Residencia A. Barnsdall, (*Hollyhock House*), 1917-1921.

5. Plano definitivo del complejo. A parte de las tres residencias mencionadas, se proyecta un cine en la esquina superior izquierda, un conjunto de viviendas y apartamentos para artistas en todo el frente de Hollywood Boulevard, un gran teatro con un lago en el frente de Vermont Av y la residencia del director en una posición equivalente a la residencia A. (Levine, 1996)

6. Estudios previos para los alzados donde se aprecia claramente el periodo de transición formal por el que atraviesa Wright. En el primer dibujo se arrastra el repertorio de la pradera encarnado en las cubiertas de baja pendiente. En el segundo se eleva drásticamente la pendiente de las cubiertas como los Tepees que inspirarán sus cabañas para el lago Tahoe más adelante. Por último la cubierta plana definitiva. (De Long, 1996)

7. Vista aérea desde el suroeste. Se aprecia como la casa se dispone en la parte más plana del terreno antes de que este se precipite hacia el sur con mayor pendiente. (Pfeiffer, 2009)



7

terna<sup>4</sup>, merece una atención especial en cualquier estudio sobre Wright por su carácter precursor.

El alcance y significado de la casa Barnsdall en la trayectoria de Wright requiere un espacio mayor del que puede ser objeto en esta investigación y se encuentra suficientemente explicado por las diversas monografías existentes.

De manera algo esquemática recordaremos que la “Romanza Californiana” (nombre con el que se refiere Wright a la Hollyhock House), es la grandilocuente respuesta de Wright a un nuevo lugar con un nuevo clima y hasta con una nueva cultura de hábitos sociales.

*“Hollyhock tenía que ser una vivienda natural ligada a sus circunstancias y construida naturalmente; originaria de la región de California, como la vivienda de la pradera había sido originaria del Medio Oeste.” (Wright, 1998: 270)*

Con un programa tremendamente ambicioso, con un sinfín de construcciones auxiliares, la casa se dispone en lo alto de la enorme parcela que es Olive Hill. La colina, por el contrario, no se percibe “coronada” por la casa ya que esta se dispone ligeramente desplazada hacia el sur del centro geométrico de la misma. Esta disposición, junto con la extensa dimensión de la planicie generada como base de asiento de la casa, suaviza la colina convirtiendo su cima en una pequeña pradera.

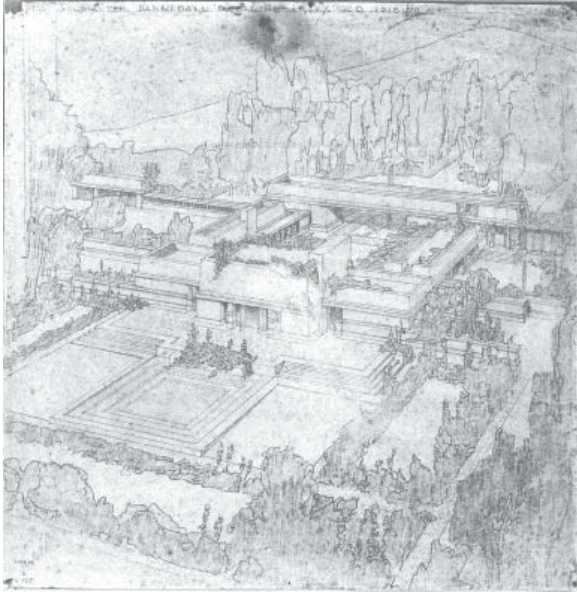
Desde este punto de vista la colina de Olive Hill solo se percibe como tal en la lejanía o cuando uno se encuentra en su base antes de ascender. Una vez en las inmediaciones de la casa no se tiene la sensación de coronación habitual de una disposición de este tipo. Aún así, la operación no deja de ser un tanto artificial y bastante excepcional en la obra de Wright por el carácter monumental que llega a adquirir.

Sin entrar a juzgar estos aspectos en profundidad conviene recordar el paralelismo que se puede establecer con el carácter ciertamente pesado y monumental de las obras de este periodo, como el Hotel Imperial de Tokio, los Midway Gardens o la residencia Yamamura que guarda un asombroso parecido formal con la casa Barnsdall.

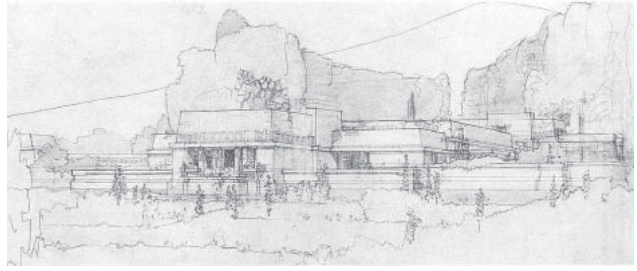
En todas estas obras se aprecia una grandilocuencia en parte implícita en la naturaleza del encargo y en parte aportada por Wright, que algunos autores han interpretado como una ligera regresión. En 1929 H. R. Hitchcock (Esquide, 1990: 9) afirmaba que el Hotel Imperial de Tokio “a pesar de lo admirable de su planta, el diseño es redundante, está sobrecargado de ornamentos groseramente exóticos, y resulta ineficaz en extremo..” y sobre la casa Barnsdall en concreto;

*“..es también uno de sus edificios menos afortunados. El hormigón pulido realza la monstruosa pesadez del diseño. El ornamento, incomparablemente inapropiado,*

4. H. R. Hitchcock llega a considerar este proyecto un callejón sin salida en la evolución de Wright.



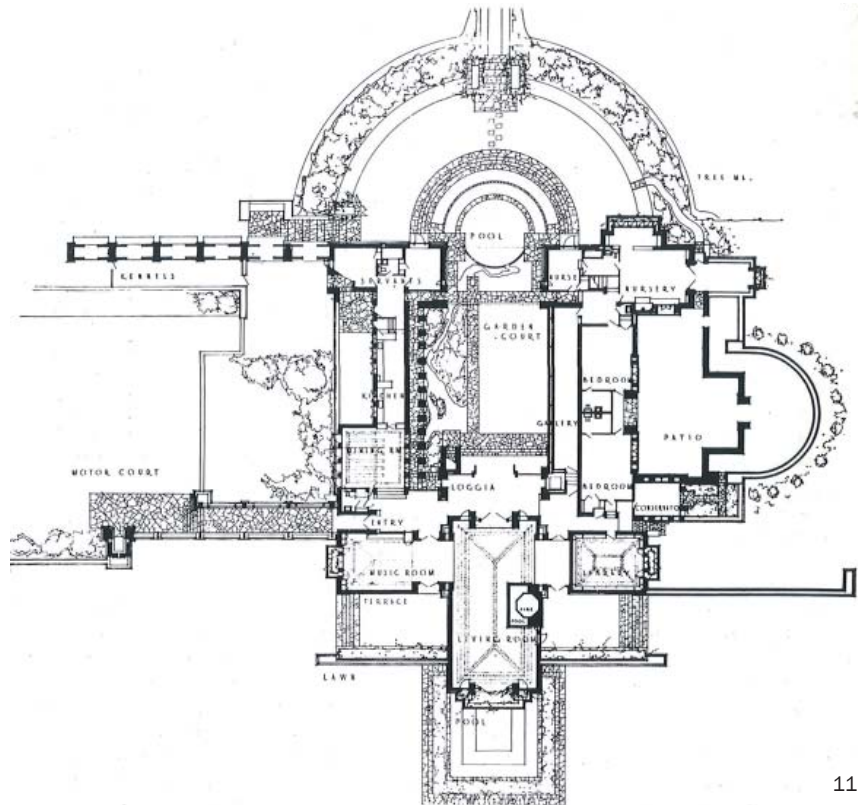
8



9



10



11

Residencia A. Barnsdall, (*Hollyhock House*), 1917-1921.

8 y 9. Perspectivas donde se muestra una apariencia menos monumental de la casa, envuelta por la vegetación que la invade o sepulta por momentos como una ruina precolombina. La ausencia de ornamentación en la primera permite apreciar su abstracción volumétrica con mayor claridad.(Levine, 1996/ Riley, 1994)  
 10. Vista desde el suroeste.(Pfeiffer, 2012)  
 7. Planta principal de la casa.(Hitchcock, 1978)



*y que se diría más tallado que moldeado, tiene como única virtud la de estar bien colocado y suavizar en cierta medida el carácter casi tenebroso y piramidal que de otro modo imperaría. La reverencia que Wright siente por la naturaleza le ha llevado a conseguir en el efecto general, una armonía que entronca con el pintoresquismo de los primeros románticos.” (Esquide, 1990: 9)*

El propio Wright lo deja claro en su Autobiografía;

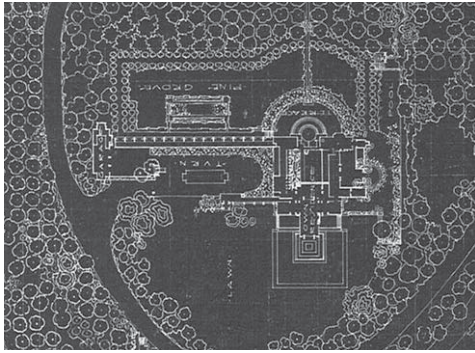
*“Aquí el “Romance” era un intento de escapar de la mortífera presión de los hechos de la vida en esta Era de la Máquina y, yendo más lejos, escapar de cada una de las mediocres modas parásitas que consigue para sí misma...” (Wright, 1998: 271)*

Como hemos comentado la Hollyhock House es una clara obra de transición, un manifiesto algo fallido por su pretenciosidad y las circunstancias que envolvieron a la obra<sup>5</sup>. La casa no solo debía satisfacer las demandas e inquietudes artísticas de su excéntrica propietaria, sino convertirse a la vez, en el modelo de la nueva arquitectura americana en California.

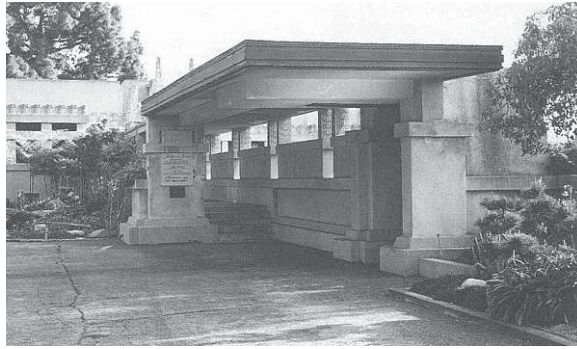
Para ello, renegando de la tradición colonial española representada por Irving Gill y de otros tantos historicismos en boga, dirige su atención a la arquitectura precolombina representada por los yacimientos de Palenque, Uxmal, Chichén-Itzá y Monte Albán. Este giro en la adopción de unos nuevos referentes culturales tiene su importancia más allá de los motivos ornamentales de influencia maya a los que se suele hacer referencia y que hicieron su aparición al final del proyecto. Mucho más importante resulta la adopción de una arquitectura vernácula, primitiva, vinculada a la tradición del lugar y rodeada de cierto misterio, casi como contrapunto a la modernidad que se empieza a fraguar en Europa y de la que él ha sido un gran precursor. El carácter evocador de la ruina prevalecía en las intenciones del arquitecto frente a la monumentalidad del resultado final como se puede observar en las románticas perspectivas previas donde la vegetación la envuelve por completo.

Esta arquitectura caracterizada por su pesadez, ligada a la tierra formal y constructivamente mediante el mecanismo de la plataforma, también se distingue por dar respuesta al entorno climático mediante la adopción de elementos reconocibles como la cubierta plana o la opacidad-masicidad de sus paramentos en contraste con los elementos característicos de la arquitectura de Wright hasta la fecha. Algunos de estos elementos del

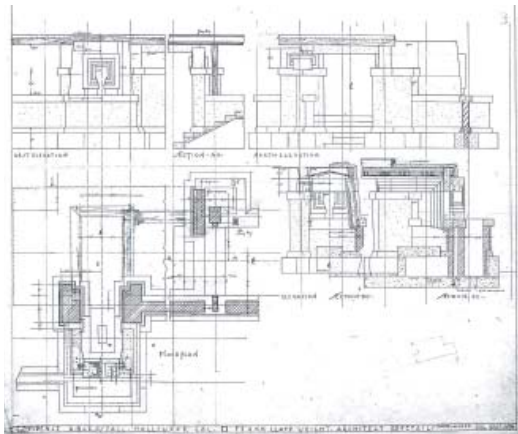
5. Wight describe en su autobiografía la compleja relación con su cliente y su séquito de administradores, la peculiar redacción del proyecto a través de telegramas por los continuos viajes de ambos y el práctico abandono de la dirección de obra por parte de Wright delegando en R. Schindler (Wright, 1998: 273)



12



13



14



15



16



17

12. Planta de acceso. La casa se extiende más allá de sus límites configurando todo tipo de espacios exteriores, de los cuales el patio de acceso es el mayor, convertido en un *court d'honneur* asimétrico. (Levine, 1996)  
13, 14 y 15. Pergola de acceso (*porte-cochere*). El coche nos deposita a una distancia considerable de la entrada. El porche que nos recibe es cuidadosamente diseñado con un vuelo en esquina y numerosos detalles. (McCarter, 1997)  
16, 17. Tras ser recibidos por la pérgola y ascender los seis escalones comienza una operación de compresión que culmina con el espacio previo a la entrada. Un espacio angosto, oscuro y pesado en su materialidad. (Fotografías del autor)

lenguaje de Wright, claramente reconocibles en su etapa anterior se resisten a ser cuestionados tal y como se observa en las distintas opciones de acabados para las cubiertas de la casa (lámina 6). Estos rasgos serán comunes a todas las viviendas californianas de Wright en este periodo, aunque el sistema de bloques textiles de hormigón no empleado en la casa Barnsdall, conferirá un carácter particular a las mismas.

A pesar de su apariencia primitiva prestada de la cultura indígena y pese a la explícita oposición y rechazo a cualquier referencia historicista, la casa Barnsdall esta imbuida por un halo ciertamente clásico que se manifiesta en su composición en planta. Sin necesidad de realizar un profundo análisis espacial de la casa, en seguida se observa la existencia y el peso que tienen los ejes compositivos, los cuales se extienden más allá de la edificación organizando el tratamiento del espacio exterior.

La actitud con la que Wright acomete la implantación de la casa Barnsdall y su vinculación con los espacios exteriores está más próxima al tratamiento de la Villa Gamberaia y la Villa Medici que a cualquier arquitectura precolombina. La profusión de elementos arquitectónicos; patios, pérgolas, exedras, fuentes, prestados de la arquitectura de las villas renacentistas que visitó durante su exilio en Friesole lo corrobora.

Pero la habilidad de Wright está en extraer las cualidades orgánicas que vinculan la arquitectura con el lugar para configurar un nuevo lenguaje más que la adopción de recursos y atributos formales dejados caer como la guarnición de un bistec. Esto es lo verdaderamente importante, si el foco esta puesto en Yucatán, en la Italia renacentista o en el Japón tradicional, es hasta cierto punto secundario.<sup>6</sup>

La secuencia de acceso, sin ser una de las más elaboradas de Wright, tiene un gran interés y está perfectamente estudiada. Como hemos comentado debido al talud del terreno y a la densa vegetación dispuesta por Wright, la casa no es visible hasta que el vehículo accede al monumental court d'honneur que si bien tiene una escala considerable y algo desproporcionada respecto a la casa, también actúa como contrapunto formal dando cierto dinamismo a la composición, permitiendo expandir los límites de esta.

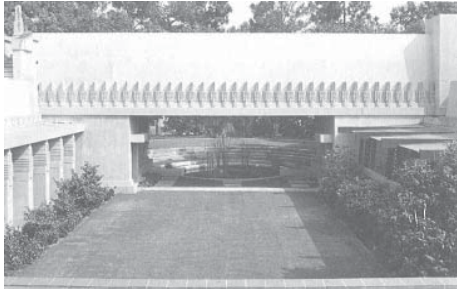
La entrada se ha producido en bayoneta por el extremo norte y después de recorrer una pequeña distancia en línea recta el vehículo se detiene para depositarnos en una marquesina que sale a nuestro encuentro con el aspecto de un muelle o un pequeño embarcadero<sup>7</sup>. Esta especie de pérgola de hormigón que nos conduce a la casa ha propiciado un encuentro tangencial con el vehículo obligándonos a bajar antes de lo habitual en un patio de este tipo, que suele ser en la parte más próxima a la casa y donde coche realiza el giro para volver a las cocheras.

El tratamiento de la pérgola es singular ya que además de la disposición asimétrica del

6. Es curioso lo poco japonesa que resulta la casa Barnsdall, justo cuando se encuentra totalmente inmerso en la cultura de ese país y más aún cuando analizamos la residencia Yamamura que con su parecido formal, da la impresión de que es el lenguaje precolombino el que se instala en Japón.

7. Este elemento guarda bastante relación con el waiting bench de la ceremonia del té y con otros motivos del japon tradicional como las pasarelas que comunican las distintas casas de huéspedes de los Ryokan (hotel tradicional japonés).

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



18



19



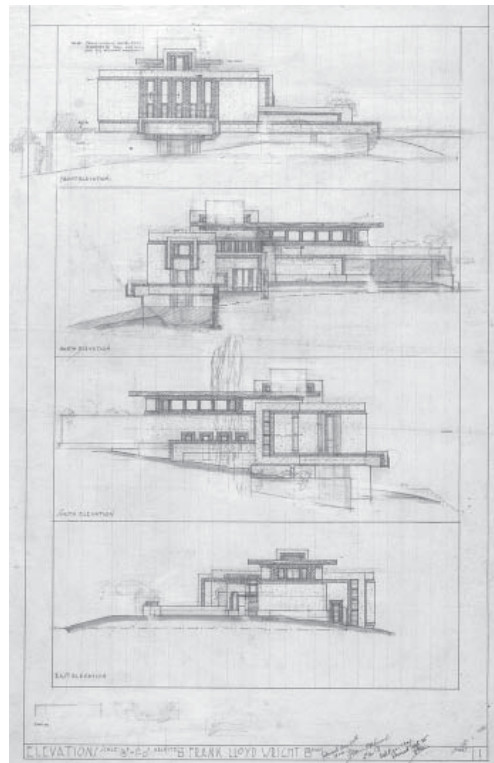
20



21



22



23

18,19,20 y 21. Diferentes vistas del patio central. Un espacio para ser atravesado, abierto y cerrado al mismo tiempo. (Levine, 1996/ Treiber, 2008)  
22. Vista de las terrazas de los dormitorios orientadas al sur hacia la pendiente de la colina.(Pfeiffer, 2012)  
23. Alzados de la residencia A. (Pfeiffer, 2012)

enorme vuelo del porte cochere, aparece una hornacina con una pequeña escultura oriental que nos da la bienvenida. El carácter ceremonial y teatral de la composición queda así anunciado.

El lateral exterior de la pérgola que conduce al acceso se maciza parcialmente permitiendo la visión solo a partir de una cierta altura mientras que al interior se dispone una celosía de madera que deja ver la vegetación del patio de acceso. Esto impide que desde el acceso se pueda contemplar la gran explanada a la que vuelca la zona de estar de la casa y el paisaje más allá de ésta.

Vemos que poco a poco Wright nos va acotando el espacio y la visión en una estrategia de compresión gradual que se hace extrema en el último tramo donde la pérgola se interrumpe y somos conducidos a través de un estrecho y oscuro pasillo hacia la puerta de entrada. En este punto Wright aprovecha todos sus recursos formales para reforzar la sensación de compresión y penetración. Las paredes laterales del pasillo (difícilmente puede recibir el nombre de vestíbulo) ejecutadas con piedra caliza, se van escalonando estrechándose en la parte superior y las puertas de entrada se realizan en hormigón pulido dando el aspecto de una fortaleza inexpugnable.

Después de un tratamiento semejante, cualquier espacio interior parecerá más espacioso y luminoso de lo que de por sí ya es y estaremos preparados para proseguir con la ceremonia que Wright ha preparado para nosotros pero ya hemos escuchado el primer movimiento de esta “romanza” californiana.<sup>8</sup>

Dentro del complejo de Olive Hill, Wright recibió el encargo de proyectar varias residencias de menor dimensión de las que solo fueron construidas dos, conocidas como las casas A y B. La casa A, representa una especie de eslabón perdido entre la arquitectura del periodo *prairie* y las nuevas residencias de bloque de hormigón que construirá un par de años más tarde.<sup>9</sup>

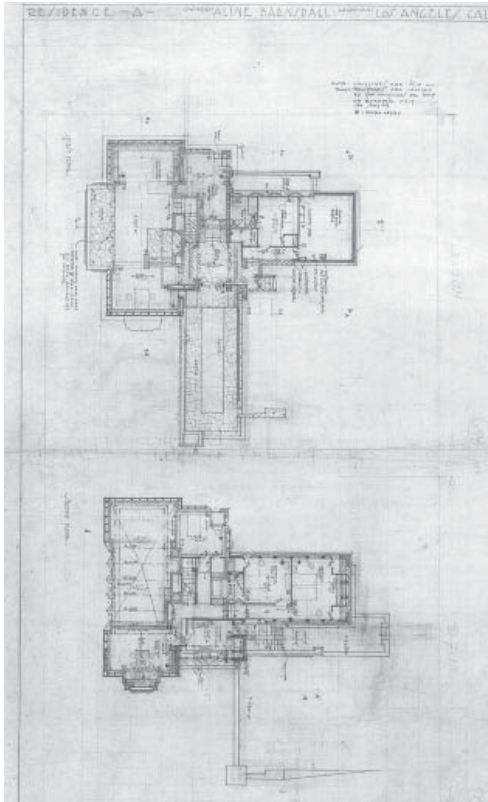
Todos los comentarios vertidos sobre el carácter de transición de la casa Barnsdall son aplicables a esta vivienda, pero donde la casa Barnsdall supone la materialización de un episodio que no ha de tener mayor continuidad, la residencia A contiene muchos de los mecanismos de implantación reconocibles en su obra posterior.

Por lo pronto la manera de establecer su relación con el entorno es más acorde con la filosofía Wrightiana que la propia casa Barnsdall, situada como hemos visto, en la parte central y más alta de la parcela. En la residencia A, Wright aprovecha el trazado de las vías de comunicación en el interior de la parcela para conformar o resaltar un pequeño montículo donde anclar la casa. Mediante la disposición de la vegetación y el trazado sinuoso de

8. Se denomina romanza a un fragmento musical de carácter sentimental escrito para una sola voz o un instrumento que se distingue por su estilo melódico y expresivo.

9. La casa A junto con la casa Barnsdall, es la única de las construcciones que se mantiene en pie. La casa B mantiene una estructura un tanto singular con tres cuerpos diferenciados formando un patio de acceso a modo de court d'nour en la parte superior y ciñéndose al perfil de la colina hacia el otro lado como en Taliesin. El esquema recuerda el proyecto para la casa E. Stone publicada en el Wasmuth portfolio. En el resultado final al igual que la casa B se aprecia la mano de R. Schindler como colaborador.

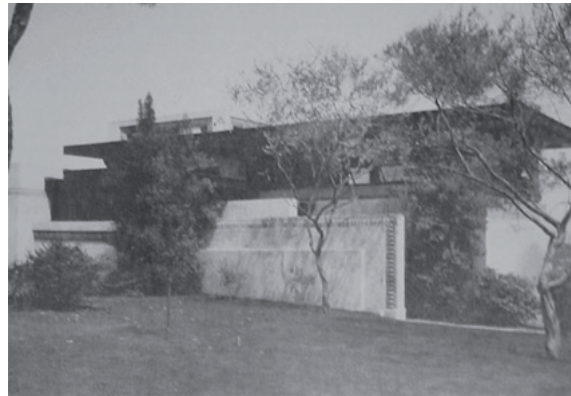
MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



24



25



26



28



27

24. Residencia A del complejo Barnsdall. Planta baja (acceso) y primera. (Pfeiffer, 2012)

25, 26. Vistas desde el sur oeste. En la primera imagen se aprecia el camino de ascenso principal de la parcela y el inicio de la bifurcación hacia la casa. El acceso a la misma permanece oculto durante casi todo el trayecto. (Futagawa, 1991)

27. Una vez superada la loma de terreno, el muro de contención permite la formalización de la plataforma de acceso que como una pasarela acomete frontalmente hacia la entrada. (Pfeiffer, 2012)

28. Perspectiva de la casa desde el nordeste realizada por R Schindler y publicada por la revista holandesa Wendingen en 1925. En la imagen se aprecia la tendencia a forzar el carácter pintoresco-romántico exageando la orografía del terreno.

los caminos, perfila una pequeña península con todos los atributos indispensables para una implantación pintoresca como puede apreciarse en las magníficas perspectivas realizadas por R. Schindler<sup>10</sup> y que fueron publicadas en Wndingen en 1925.

En ellas se pone de manifiesto el carácter dramático de la composición ya que las características del entorno parecen exagerarse para potenciar la imagen de la casa. Como en una caricatura del lugar, la pendiente parece más acusada y la vegetación más frondosa mientras que la casa muestra un aspecto más opaco, másico y abstracto de lo habitual. El esquema volumétrico en T igual puede recordar a alguna casa de la pradera tardía, que anticipar los esquemas venideros de las casas usonianas.

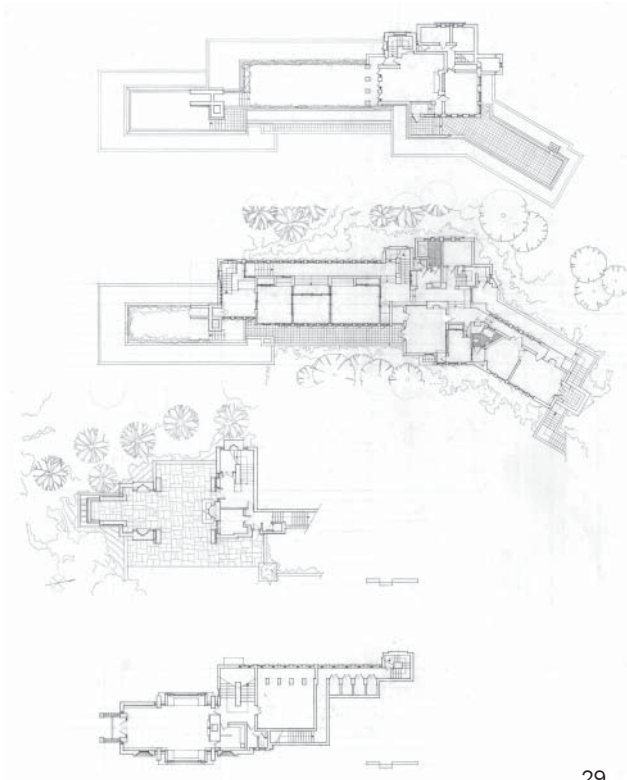
El circuito a seguir cumple todos los requisitos de las secuencias de Wright donde en este caso ha dispuesto de una mayor libertad de manipulación previa del entorno. Desde abajo se contempla la hermética apariencia de la casa, la cual iremos bordeando mientras ascendemos. Una vez hemos dado la vuelta completamente a la casa debemos salirnos del camino principal que asciende a la cima, para tomar un pequeño desvío hacia la derecha.

Con sorpresa comprobamos como después de haber subido, el camino empieza a descender y a girar alejándose poco a poco de la casa. Durante este trayecto apenas se intuye una posible entrada a la casa porque ésta queda oculta por el terreno. Una vez se supera el muro que contiene las tierras que ocultan la entrada, se descubre un camino pavimentado que discurre, esta vez sí, directa y ceremonialmente hacia la entrada. Para entrar debemos recorrer este camino que se extiende como una pasarela o alfombra tendida desde la puerta. Esta se dispone como es habitual bajo el balcón volado del cuerpo de la cocina para comprimirnos espacial y lumínicamente antes de entrar.

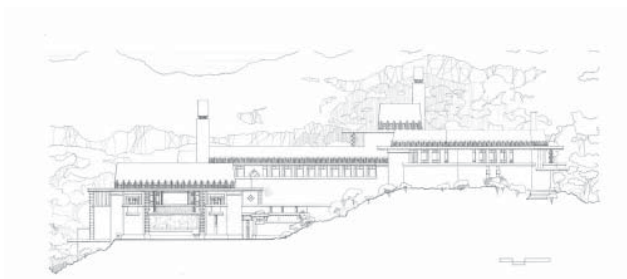
Como tantos otros casos, la experiencia secuencial no termina en la entrada. Ni siquiera en la zona de estar. Esta parece prolongarse hasta la cubierta o hasta la bandeja del comedor en un recorrido lleno de contrastes en espiral alrededor del corazón de la casa. De un vestíbulo relativamente amplio debemos pasar bordeando el Ingle-nok por debajo del comedor hasta llegar al luminoso salón a doble altura donde arranca la escalera al otro lado de la chimenea. Para alcanzarla hemos tenido que describir una trayectoria semicircular que nos ha permitido contemplar el paisaje exterior e interior de la casa.

En la casa para el director, con una distribución y una ubicación idéntica a la de la casa A pero en la pendiente sur del complejo, Wright plantea la misma pasarela como un puente por encima del un curso de agua que baja de la casa principal, reforzando el carácter ceremonial y simbólico de la composición original.

10. La participación de Schindler en esta casa es destacada por todos los autores habiendo quienes insinúan que su aportación fue más allá que una simple colaboración. Respecto a esto, la elaborada secuencia de acceso debería despejar todas las dudas de que se trata de un obra 100% Wrightiana si bien es cierto que el tratamiento másico de las fachadas y el uso del lenguaje ornamental hacen suponer que la mano de Schindler está detrás del resultado formal definitivo.



29



30

Residencia Yamamura, Ashiya, Osaka, (1918)

29. Planta primera, baja, segunda y tercera. (Futagawa, 1986)

30. Alzado lateral. Aceso principal. (Futagawa, 1986)

31. Secuencia de acceso. (Futagawa, 1986)



31



**Casa Yamamura**

Un caso que ilustra la especial situación de crisis en la búsqueda de un nuevo lenguaje arquitectónico lo constituye la residencia Yamamura (también conocida como Yodoko Guest House, 1918), a la que antes nos hemos referido por su parecido, en cuanto a su repertorio formal, con la casa Barnsdall. No deja de ser curioso que Wright construya en Japón una casa tan poco japonesa y parezca esforzarse en distanciarse lo máximo posible a cualquier referencia literal a la misma.

Este ejemplo ilustra con mayor claridad que ningún texto, la tremenda mezcla de libertad, arrogancia y respeto con la que Wright emprende su aventura nipona donde no se siente más extranjero que en California y donde su arquitectura acaba teniendo una cualidad sincrética un tanto indescriptible.

Pero lo que no se le puede negar a la arquitectura de Wright es su cualidad orgánica, entendida esta como la capacidad de responder audazmente a entornos concretos comprometiéndose con ellos y haciendo de ese compromiso su principal rasgo.

Esta cualidad subyace en todas las obras de Wright y se acaba imponiendo sobre consideraciones de carácter formal más superficiales.

Es en este aspecto donde la residencia Yamamura merece un pequeño análisis. La manera en que se dispone en el accidentado perfil montañoso de la parcela donde se encuentra. Y sobre todo la forma en que aprovecha esta circunstancia y la combina con la configuración volumétrica de la casa para crear una espectacular secuencia de acceso. La residencia Yamamura es uno de esos casos donde implantación, secuencia y plan de masas forman parte de una unidad indisociable.

La vivienda se sitúa en un terreno escarpado y densa vegetación en la ciudad de Ashiya con unas espléndidas vistas sobre la ciudad y la bahía de Osaka. El esquema compositivo consiste en un volumen longitudinal compuesto por tres piezas que se desplazan, giran y se escalonan para adaptarse a la pendiente. La casa alcanza los cuatro pisos de altura, pero Wright se las arregla para que ninguna de las piezas en las que se descompone el volumen tenga más de dos, gracias a la sección escalonada.

Aún así, el aspecto frontal como el lateral destaca por su prominencia vertical el cual se acentúa con las chimeneas que sobresalen como extraños tótems. El conjunto en general resulta másico, pesado y monumental, con un halo de misterio similar al de la casa Barnsdall.

El acceso se produce por su parte inferior a través de un camino que discurre paralelo a la casa. Desde la cancela de acceso ya se intuye la presencia de un gran hueco al fondo de la densa masa edificada que se intuye como lugar de destino. Conforme se asciende por el camino se va dejando el principal cuerpo edificado atrás y nos vamos asomando poco a poco hacia el paisaje a donde mira la casa. Una vez llegamos a una pequeña explanada de terreno, ante nuestros ojos se abre el gran hueco que intuíamos desde la cancela, obligándonos a mirar perpendicularmente a la casa por primera vez efectuando

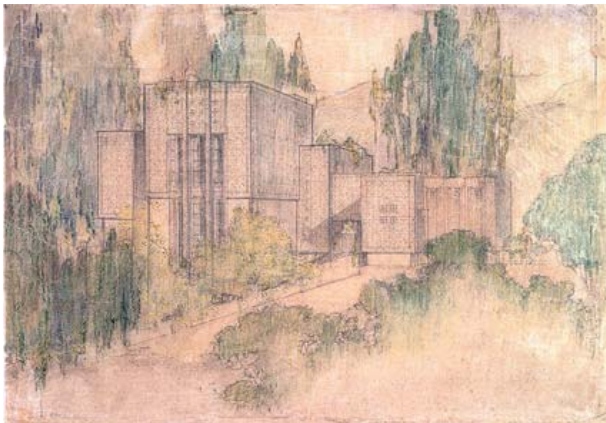
MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



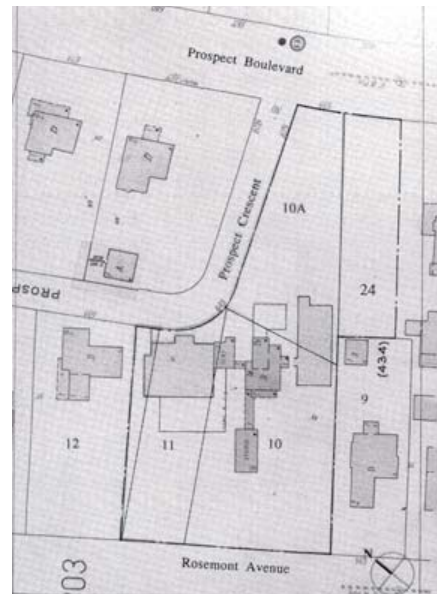
32



33



34



35

32, 33. Vistas de la implantación de la Residencia Yamamura. (Futagawa, 1986)

34. Perspectiva de la casa Millard desde la reservada calle de acceso. (Pfeiffer, 2009)

35. Planta de la parcela de la casa Millard. El lote corresponde con el número 10. La parcela 11 será adquirida más adelante dejando el terreno libre. En el primer boceto de la casa se aprecia un estudio para construir otra vivienda en esta superficie. En este plano, en la parte central de la parcela, se muestra la ampliación de la casa realizada por Wright años más tarde. (Library of Congress)

un giro de 90°. Con sorpresa se descubre que el gran hueco es en realidad un pasaje por el cual podemos mirar hacia el otro lado de la colina mediante una compuesta vista enmarcada.

Una vez nos introducimos en este espacio de baja altura, en el que no se muestra claramente la entrada, vemos que la vista enmarcada no solo se produce en el lado opuesto, esto es, en sentido transversal sino que también se abre hacia la bahía de osaca, siguiendo el eje longitudinal de la casa que es el de la pendiente.

Una vez hemos contemplado el paisaje en las dos direcciones que nos brinda Wright, dirigimos nuestra vista hacia la única fachada susceptible de contener un acceso. Cuando nos encontramos mirando frontalmente hacia esta, vemos una prominente pila de piedra que contiene una fuente para colocar plantas. La fuente, que recoge el agua de la cubierta superior, tiene una hendidura en su punto medio por donde discurre el agua hacia un pequeño canal con gravas en el pavimento dando la impresión de ser un manantial. Al lado de esta fuente resuelta con una simple puerta se encuentra la entrada a la vivienda.

### Casas Millard y Freeman

La casa Millard (1923), la primera de las casas Angelinas de bloque textil, es también la más modesta de todas. La casa se sitúa en una remota parcela en Pasadena cuya elección corrió a cargo del propio Wright. La mejor descripción de la misma la encontramos en su autobiografía en la que le dedica un capítulo completo:

*“Mientras tanto habíamos descartado un terreno desnudo de árboles originalmente comprado por la señora Millard, debido a que yo había descubierto una hondonada junto a la cual había dos hermosos eucaliptos. Se llegaba a la hondonada por la parte posterior, por Circle Drive. La aristocrática Lester Avenue pasaba por el frente.*

*Creo que nadie quería construir en una hondonada por aquellos lugares. Todos se subían a la cima de cualquier cosa para construir, y preferentemente en medio de la cima. Era la costumbre. Yo la consideraba una mala costumbre pero, debido a esa “idiotasincrasia” de la región, pudimos comprar ese terreno muy barato... Pondríamos la casa en la parte posterior, a la cabeza de la hondonada, hacia Circle Drive, conservando así el frente de la casa sobre la Lester Avenue para hacer un jardín a un nivel más bajo. La casa se alzaría por encima de los jardines de la hondonada, entre los dos eucaliptos.” (Wright, 1998: 291)*

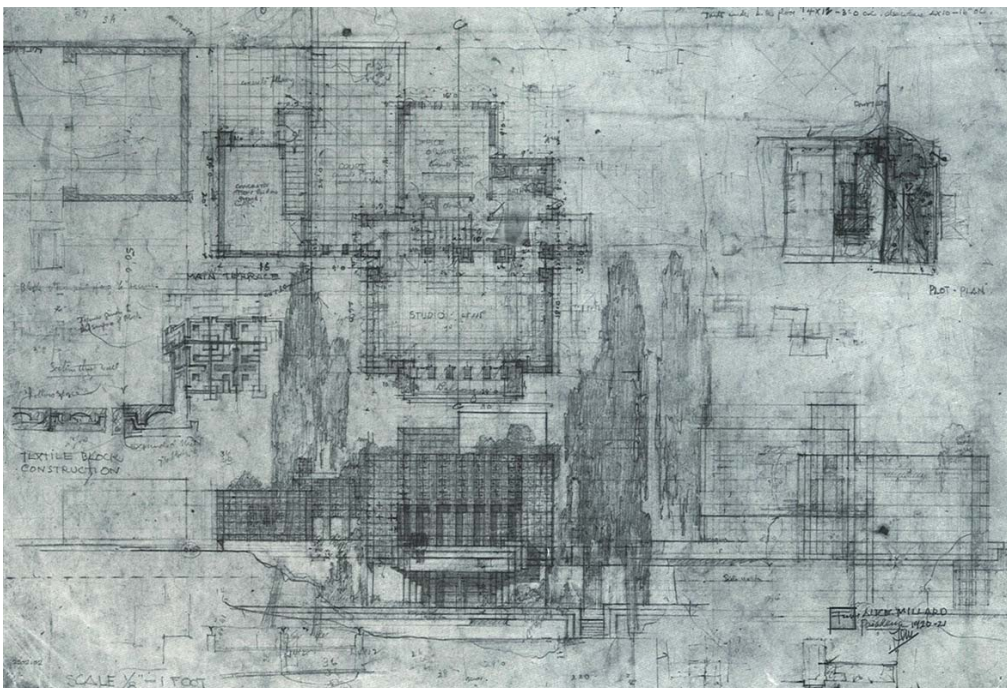
Efectivamente la implantación de la casa Millard constituye un claro ejemplo de operación calculada para producir un tremendo efecto pintoresco en su secuencia de acceso.



36



37



38

36. Vista del espacio previo a la entrada entre el garaje y la vivienda. La fuente de agua se encuentra a la izquierda.(Pfeiffer, 2012)

37. Perspectiva de la casa Millard desde la hondonada poblada por los eucaliptos.(De Long, 1996)

38. Planos del proyecto donde se aprecia sus reducidas dimensiones y su sencillez volumetrica. también se aprecia el estudio de una vivienda en la parcela adyacente.(Futagawa, 1986)

39. El final del recorrido culmina con la gran zona de estar a doble altura.(Pfeiffer, 2012)



39

No se trata del primer caso en la obra de Wright, pero si uno de los más efectivos donde la arquitectura se concibe como un umbral. Como un mecanismo que brinda al visitante la experiencia de pasar de una realidad a otra. De un paisaje suburbano anodino a un entorno casi salvaje y cargado de misterio.

La disposición de la casa en su parte superior justo donde la calle gira propicia la aparición de una barrera que nos impide apreciar la dimensión de la parcela. La muda disposición de los volúmenes evita identificar claramente un acceso.

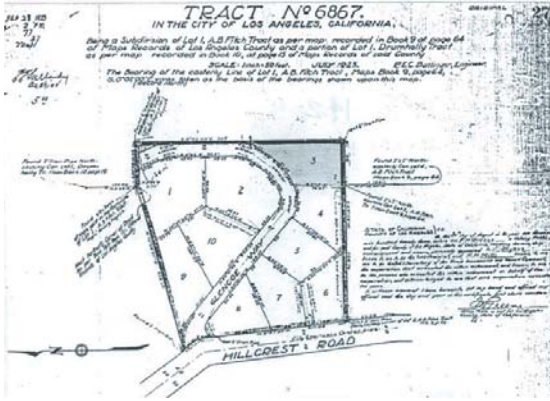
El primer cuerpo que se aprecia es el volumen más bajo del garaje que se dispone enfrente a la dirección de la calle. El acceso del vehículo es por tanto frontal y directo. Pero más allá de este no encontramos más que unos peldaños a la izquierda del mismo rematados con un pequeño macetero que parecen sugerir el inicio de un camino. Una vez giramos y bajamos los dos peldaños nos encontramos en un espacio totalmente diferente al de la calle pero a dos pasos de esta. Confinados entre el volumen del garaje y el volumen más alto de la casa, nuestra vista es guiada hacia el fondo donde se intuye la presencia de un jardín.

Se trata de un espacio tranquilo, con una escala doméstica perfectamente calibrada donde a medida que avanzamos notamos la vibración y el rozamiento de los bloques de hormigón. La cualidad de estancia previa es reforzada por una pequeña fuente cuyo sonido y tratamiento austero nos remite irremediabilmente a la ceremonia del Té. Entre el garaje y la casa se tiende un pequeño "puente" o pérgola que enmarca y filtra las visuales sobre el jardín al fondo del trayecto.

El tratamiento de este puente no se realiza de cualquier manera. Por lo pronto su altura, equivalente a la de una puerta convencional, es mínima y su solución asimétrica con dos soportes verticales en su extremo recayente al jardín y ninguno en el lado del acceso, refuerzan la sensación de confinamiento y vista enmarcada antes de entrar.

Una vez nos situamos bajo este pequeño puente escuchando el sonido del agua, contemplando el paisaje del jardín a través de los soportes de bloque que filtran nuestra vista, descubrimos, en un lateral, la puerta de entrada a la vivienda. Esta se dispone no como el final de un recorrido sino como un episodio más de la secuencia. Como siempre en Wright, el modesto tratamiento de la entrada seguido de unos cuantos giros y compresiones, dará paso al descubrimiento de la "gran" sala de estar a doble altura donde se domina, ahora por completo, el romántico jardín de agua y eucaliptos.

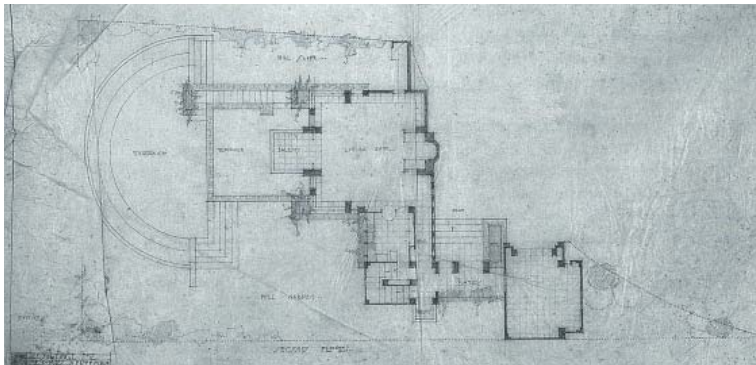
Esta solución de la configuración del acceso mediante una cubrición entre el cuerpo del garaje y la casa, se convertirá en arquetípica en la carrera de Wright, pero en la miniatura alcanza un significado mayor. Como hemos mencionado constituye un umbral, pero no entendido como un mero espacio de transición entre exterior e interior, sino como el lugar donde un nuevo universo es revelado. Debido a la escasa dimensión de la casa toda ella participa de este mecanismo convirtiéndose en su principal baza.



40



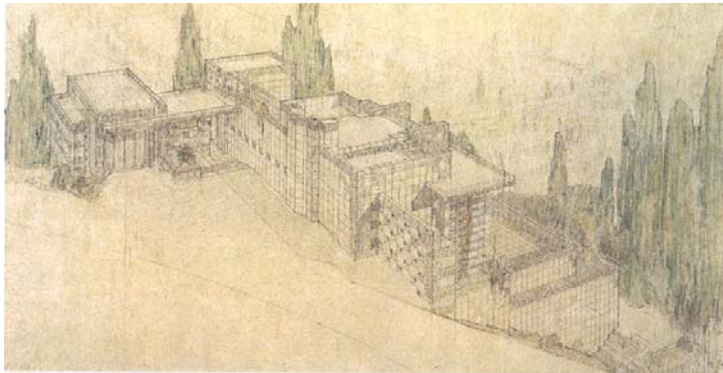
41



42



43



44



45

- 40. Casa Freeman. Plano de la parcela. (Chusid, 2011)
- 41. Vista de la parcela desde su parte alta antes de la construcción de la casa.
- 42. Planta de acceso desde la calle (planta superior). (Chusid, 2011)
- 43. Vista de la casa Freeman desde la ciudad (Highland Avenue). (Chusid, 2011)
- 44. Perspectiva desde la calle Glencoe mostrando el acceso. La casa se dispone como una pantalla que contiene el terreno e impide las visuales hacia el sur, forzando la dirección de la mirada y la trayectoria hacia el este donde se encuentra el acceso. (De Long, 1996)
- 45. Vista desde la parte inferior de la parcela. (Chusid, 2011)

Un caso similar lo constituye la casa Freeman en Hollywood (1924). Situada en una parcela con una pendiente mucho más acusada. El acceso también se produce por la parte superior y Wright aprovecha todas las ventajas de este hecho. La parcela presenta una geometría rectangular en su parte inferior y un perfil puntiagudo en su límite superior como consecuencia del trazado curvo de la calle Glencoe que asciende serpenteante hacia la cima de la colina.

Pese a mantener ciertas similitudes con la casa Millard, el terreno de la casa Freeman presenta unas particularidades y un grado de dificultad difícil de superar. Al contrario que la casa Millard, el acceso por su parte superior no es una decisión de proyecto sino la única opción posible. El terreno se precipita hacia el sur con un desnivel de más de 10 metros. Hacia el este y el oeste también existe un desnivel de unos 3 metros. Y la calle de acceso sube una distancia de 2,4m de un extremo a otro de la parcela.

La tranquila y misteriosa hondonada de la casa Millard no tiene nada que ver con la prominente localización de la casa Freeman, cuya vista panorámica hacia la Highland Avenue en dirección sur le permiten dominar la ciudad.

A Wright no le queda más remedio que ajustar la edificación al tercio norte superior de la parcela ciñéndose a la curva de la calle Glencoe. Para ello vuelve a descomponer la edificación en dos volúmenes, el principal de la casa y el auxiliar del garaje. El volumen principal de la casa se dispone siguiendo una dirección este-oeste mientras que el cuerpo del garaje se desplaza hacia el norte para aprovechar el agudo espacio residual que se genera por el trazado curvo de la calle. Entre el garaje y el cuerpo principal se dispone un espacio cubierto con una pérgola de madera que conecta los dos volúmenes. El acceso se produce al igual que la casa Millard, a través de este espacio.

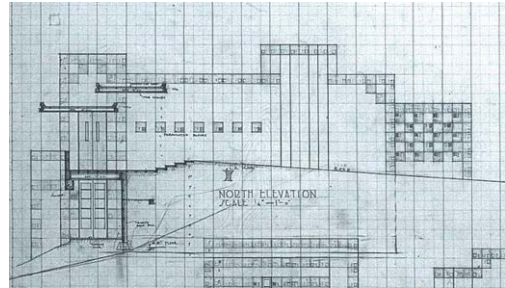
Para llegar a él, Wright nos ha marcado la dirección con la rotunda fachada trasera de la vivienda impidiendo la visión panorámica hacia el sur. Siguiendo el texturado muro de bloques de la casa, la ligera pendiente ascendente de la calle se prolonga en el interior de la parcela hasta el nivel del aparcamiento, unos peldaños por encima del nivel de la casa. Con esta operación somos enfrentados a la visión enmarcada por las dos edificaciones y la cubrición entre ambas permitiéndonos observar que esta se compone de dos planos independientes con una diferencia de altura entre ellos. En este punto ligeramente elevados podemos mirar simultáneamente hacia abajo por encima de la altura del antepecho y hacia el cielo por la ranura entre las dos cubiertas.

Una vez descendemos los cuatro escalones a nuestra izquierda aparece la perceptiva y ceremonial pila con agua que estrecha el paso. Al contrario que en la casa Millard los pilares asimétricos que soportan la cubierta del porche se colocan en la parte anterior, la más próxima a nosotros, quedando el otro lado totalmente volado. De esta manera debemos atravesar el filtro generado por los dos soportes resueltos con bloques de hormigón para situarnos debajo de la baja cubierta que nos conduce al acceso.

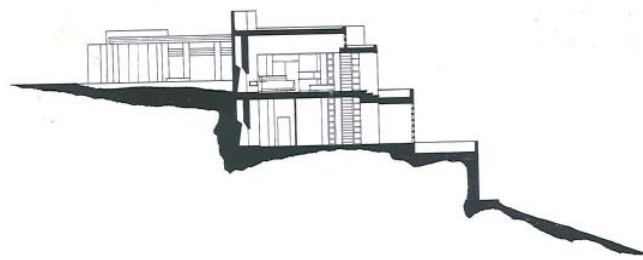
MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



46



48



47



49



50



51

46. Vista de la casa Freeman en construcción desde la calle Glencloe. (Chusid, 2011)  
47. Sección transversal de la vivienda mostrando su adaptación a la pendiente. (Riley, 1994)  
48. Sección longitudinal por el acceso. Nótese el conjunto de operaciones efectuadas en su diseño. El tratamiento de la pendiente ascendente, los escalones y la descomposición en dos planos de la pérgola de conexión con el garaje. (Chusid, 2011)  
49. Vista del acceso con el paisaje de la ciudad enmarcado por la pérgola o logia. (Fotografía del autor)  
50. La entrada a la vivienda dispuesta en un lateral bajo ala escasa altura de la pérgola. (Fotografía del autor)  
51. La impresionante vista de la ciudad de los Angeles con la Highland Avenue en primer plano como recompensa tras recorrer el estrecho pasillo que conduce ala sala de estar. (Pfeiffer, 2012)



Antes de entrar se ha tenido la visión panorámica de la ciudad hacia el este por encima de las casas vecinas.

Una vez accedemos por la modesta puerta aparecemos en un corredor enfrentados a una escalera de ida y vuelta que dejamos a un lado para avanzar hacia la sala de estar situada al fondo del mismo. El corredor de pequeñas dimensiones y débilmente iluminado por la disposición de bloques especiales perforados en la fachada de la calle desemboca en la gran sala cuadrangular del estar por una esquina. La disposición de la chimenea y los soportes que la enmarcan han tapado nuestra visión desde el corredor y ahora nos fuerzan a mirar hacia el sur recuperando la panorámica hacia la Highland Avenue que la disposición de la casa nos había ocultado previamente.

La casa Freeman carece de la complejidad espacial que proporciona la sección de casa Millard, pero en un espacio verdaderamente reducido es capaz de elaborar una secuencia de aproximación y acceso llena de contrastes y episodios visuales y hacerlo con una geometría sencilla que se adapta al terreno con una soltura sorprendente.

Un detalle que nos puede dar una idea de la importancia ceremonial que otorga Wright al acceso, es el hecho de no disponer una puerta de acceso al garaje bajo la pérgola, directamente enfrentada a la entrada principal. Al no hacerlo, en ninguna de las dos casas, Wright nos obliga a salir del garaje para incorporarnos a la secuencia de acceso principal. De esta manera impide que el acceso con el automóvil se convierta una experiencia independiente a la estudiada secuencia peatonal.

La pérgola que une el garaje y la casa no es una pasarela de conexión entre dos espacios. Su función es la de enmarcar el paisaje configurando un episodio de transición, un verdadero umbral.

### **Casa J. Storer**

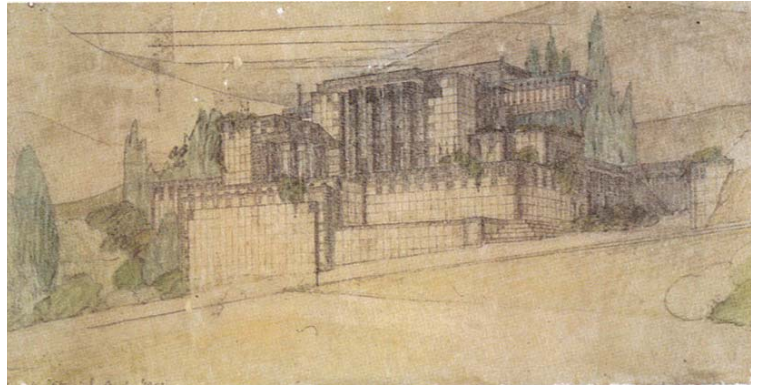
La casa J. Storer (1923) resulta bastante peculiar en su planteamiento espacial. Aunque posee muchos de los atributos invariantes de las casas de Wright en general y de las de su etapa californiana en particular, también muestra bastantes curiosidades, especialmente en lo referente al recorrido secuencial.

La parcela donde se asienta como el resto de las casas de bloques de hormigón, tiene una acusada pendiente característica de las colinas de la ciudad de Los Ángeles.

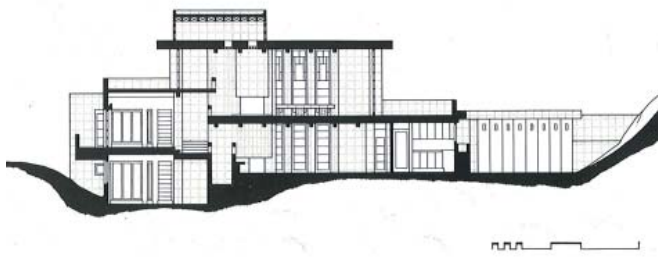
Pero al contrario que sus compañeras, el acceso a la parcela se produce por su parte inferior. Tanto la casa Millard como la casa Ennis o la Freeman tenían la posibilidad de acceso por la parte más alta desde la calle, circunstancia que Wright no desaprovecha para componer una cuidada puesta en escena en todas ellas. La posibilidad de acceso desde una cota superior implica que la ascensión se efectúa de manera gradual y dilatada mediante el automóvil en la mayoría de las ocasiones, siguiendo el serpenteante trazado de las calles.



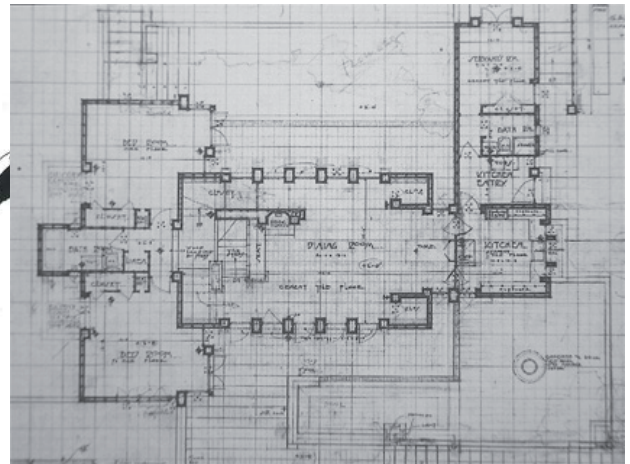
52



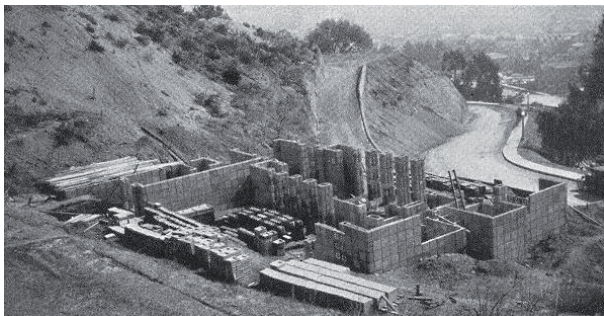
53



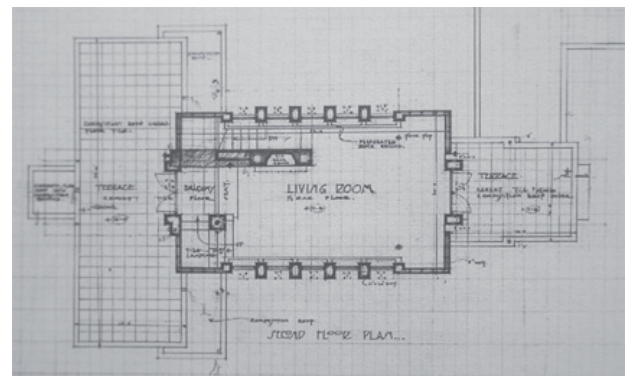
54



55



57



56

52, 53. Casa J. Storer, Vista y perspectiva desde la calle. (Hitchcock, 1978/ De Long, 1996)

54. Sección longitudinal donde se aprecia el juego de desniveles. (Riley, 1994)

55, 56. Planta baja y primera. (Futagawa, 1986)

57. Vista de la casa Storer en construcción desde la parte superior de la parcela. Se aprecia el grado de enterramiento que alcanza debido a la pendiente del terreno. (Chusid, 2011)

El acceso por la calle inferior obliga a plantear una ascensión por el interior de la parcela, ya que la vivienda se sitúa en una posición intermedia respecto a la pendiente para configurar su plataforma de asiento. Para ascender se inicia una trayectoria serpenteante a base de pequeños tramos de escaleras y giros de 90° cuyo recorrido se realiza confinados entre los muros de contención de tierras paralelos a la estructura de la casa.

Estos muros se realizan con los mismos bloques que el resto de la casa, por lo que se tiene la sensación de estar penetrando en ella aún estando en el exterior. Por un momento se pierde totalmente la visión de la silueta de la casa. Tras sobrepasar los muros somos depositados en una pequeña plataforma de acceso con un estanque de reminiscencias japonesas que es común al resto de sus casas de bloque en los Ángeles. Una vez en este espacio, de forma un tanto inusual somos enfrentados directamente al acceso, que se produce de manera inmediata por una de las múltiples puertas balconeras de la sala del comedor por la cual se accede.

Este acceso infrecuente en las casas de Wright por no disponer de ningún elemento de transición y efectuarse de manera frontal al espacio de la planta baja puede tener su justificación en el hecho de no considerar el comedor como una zona de estancia principal sino como un gran vestíbulo. Aún así no deja de ser infrecuentemente directo y para compensarlo realiza una maniobra similar a la empleada en la casa Danna por los mismos motivos. Esta maniobra consiste en prolongar la secuencia en el interior de la vivienda en una suerte de Raum Plan con una escalera que discurre bordeando la chimenea en un ascenso pautado con pequeños tramos hasta desembocar en la gran sala de estar.

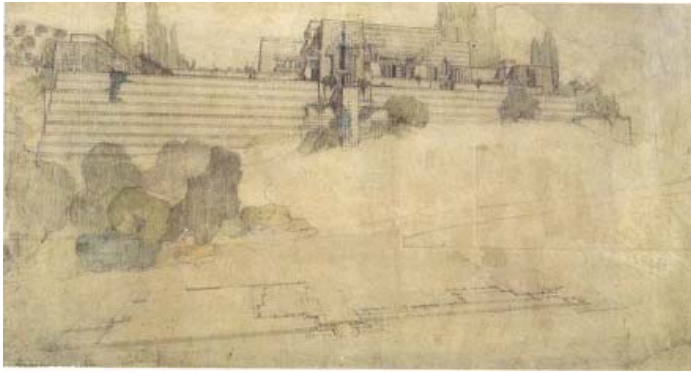
Esta se concibe como un gran pabellón bañado por la luz con visuales hacia sus cuatro lados como colofón al intrincado y oscuro periplo de ascensión interior.

### **Casa C. Ennis.**

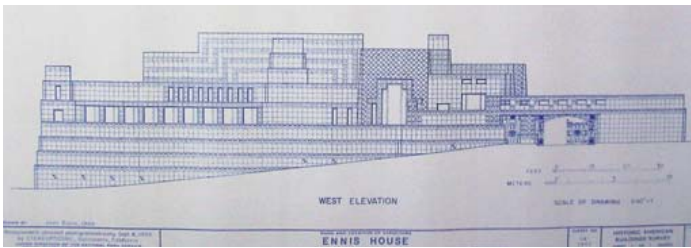
La casa Ennis (1923), sin duda la más monumental de las casas de bloque textil de Los Ángeles, solo es mayor en apariencia. Y es que Wright se sirve de todos los recursos disponibles para convertir las estrictas condiciones del terreno en una oportunidad para configurar un hito en el paisaje urbano de Los Ángeles.

El recurso empleado por Wright ya lo hemos apreciado en algunas obras anteriores como en Táliesin, donde la edificación se estira al máximo para adaptar su perfil al contorno del terreno y poder abrazar la colina por tres de sus lados.

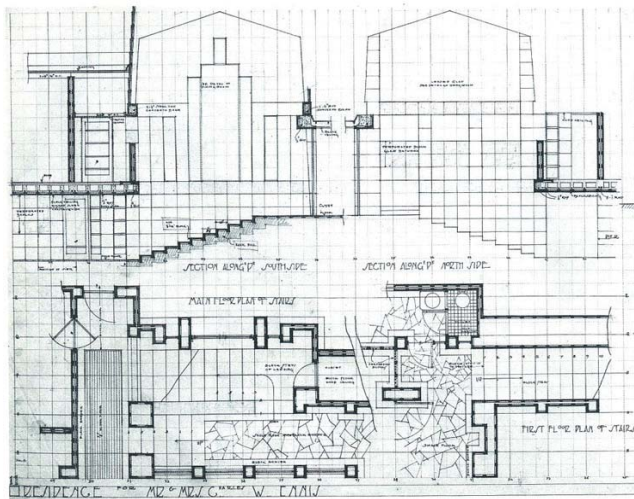
En la colina donde se ubica la casa Ennis las posibilidades de aprovechamiento de la superficie son mínimas. Rivalizando en dificultad con el terreno de la casa Freeman, la parcela de la casa Ennis es un lote de terreno alargado con forma de península, formado por la ascensión serpenteante de la Glendower Avenue donde la pendiente de las colinas de Hollywood empieza a elevarse. La pendiente al igual que la casa Freeman, desciende hacia el sur posibilitando una amplia panorámica de la ciudad.



58



59



61



58. Casa C. Ennis, perspectiva frontal desde la calle inferior. (De Long, 1996)  
 59. Alzado por la calle posterior de acceso. (Futagawa, 1986)  
 60. Secuencia de aproximación y acceso. (Pfeiffer, 2012/Hildebrand, 1991)  
 61. El vestíbulo como mecanismo de compresión espacial. Los materiales y la dimensión de los espacios se combinan para reforzar una sensación espacial llevada al límite. (Futagawa, 1986)



60

El acceso se produce por la parte más alta de la parcela para lo cual hay que bordearla por completo siguiendo el trayecto ascendente de la calle hasta situarnos en el extremo de la parte posterior de la casa. Durante el trayecto de aproximación la presencia visual de la casa es constante ya que su prominencia en el paisaje anjelino es indiscutible. La casa se asienta en la parte más alta de la parcela dejando una pequeña franja inferior de terreno natural cuya vegetación no alcanza a tapar el enorme muro de contención que conforma la plataforma principal. De hecho es este muro y la plataforma que genera el principal atributo de la casa permitiendo el resto de operaciones posteriores. No solo posibilita la existencia de una base sobre la que apoyar la casa sino que debido a su materialidad (la misma que la casa) y a la proporción que mantiene respecto a esta, la convierten en una parte indiscutible de la misma. La disposición asimétrica y el espacio de acceso generado acotado por un lado por la casa y por otro por el cuerpo auxiliar del garaje, le otorgan la cualidad de estancia exterior más que de mera superficie.

La secuencia de acceso comparte con la Miniatura (Millard) y la casa Freeman los mismos mecanismos de ocultación y expansión de la vista pero con un dramatismo mayor. Wright vuelve a construir un pequeño puente a modo de puerta que debemos atravesar para acceder a la parcela. Bajo este puente se dispone de una cancela de hierro forjado con un cierto grado de transparencia que tamiza las visuales.

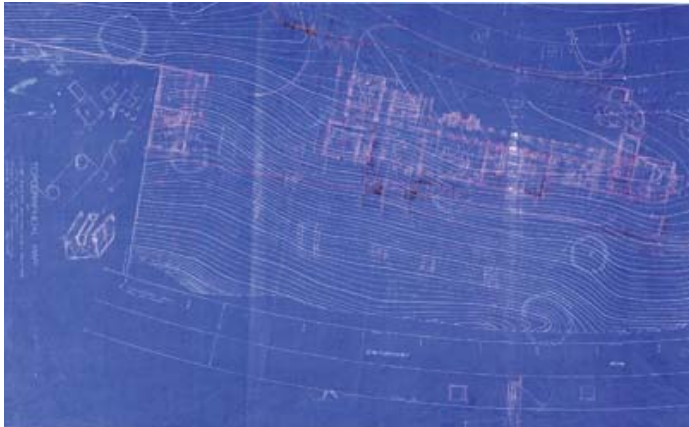
La altura de este paso es verdaderamente escasa por lo que nuestra vista es enmarcada en dirección al paisaje. La anchura del puente es también reducida pero suficiente como para otorgar esa experiencia tan común en Wright de penetración y transición entre un lugar y otro, entre el mundo hostil de la ciudad y el paraíso rescatado para nosotros.

Una vez sobrepasamos este primer umbral, nos encontramos ante una explanada con cualidades de cubierta donde se contempla un paisaje absolutamente panorámico de la ciudad como primera recompensa. El primer impulso consiste en seguir avanzando hasta alcanzar el límite de la plataforma en dirección al paisaje. Tal y como se dispone el acceso, lo más lógico es que uno se lo acabe pasando de largo y eso es precisamente lo que quiere Wright, enfrentarnos al paisaje antes de entrar.

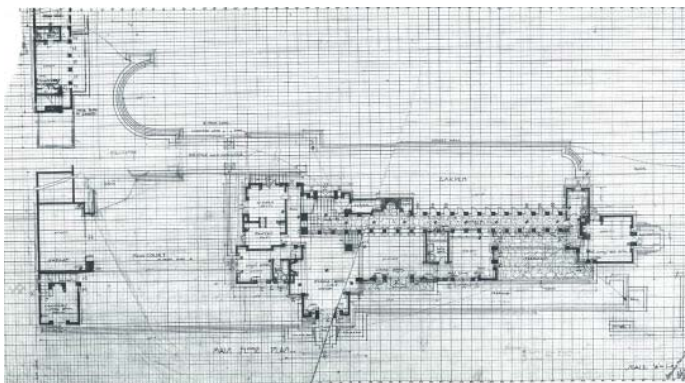
Justo en un lateral nada más atravesar el puente y bastante retranqueado del plano de fachada, se dispone el oscuro y angosto acceso a la casa Ennis.

El recorrido interior por la casa hasta alcanzar las dependencias principales constituye una de las secuencias más dramáticas de Wright al estar todo más acentuado. Pero en este caso además de los recursos habituales de compresión espacial y lumínica, ascensión gradual, etc, el espacio interior adquiere una complejidad más propia de un *raum plan* loosiano que la habitual fluidez Wrightiana.

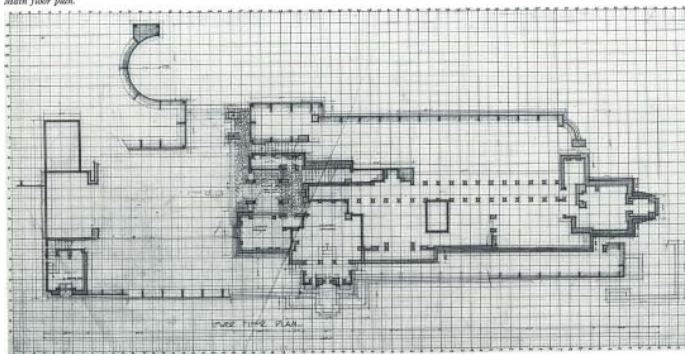
Este espacio es descrito en profundidad por Grant Hildebrand (1991) destacando la riqueza de su planta y su sección con espacios segregados pero conectados visualmente en



62



Main floor plan.

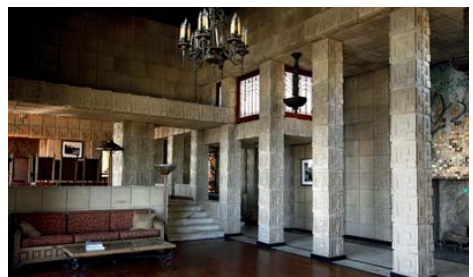


63

62. Plano topográfico de la parcela de la casa C. Ennis, donde se aprecia el ajuste de la misma en la parte superior debido a la enorme pendiente. (Futagawa, 1986)

63. Planta de acceso (semi nivel) y planta principal de la vivienda.(Futagawa, 1986)

64. Secuencia espacial. En el caso de la casa Ennis la secuencia de aproximación y acceso se prolonga en el interior de la vivienda con un complejo sistema de seminiveles que propician visuales cruzadas entre los distintos espacios. (Pfeiffer, 2012/ Futagawa, 1986)



64

todas las direcciones configurando un ambiente cargado de misterio. En la casa Ennis tal y como afirmaba Brendan Gill; “..se transforma el simple acto de entrar a un edificio en un complejo rito, con reminiscencias de lo sagrado” ( Gill, 1987:199)

Ciertamente la arquitectura de Wright participa de este sentimiento, pero hasta ahora se ha manifestado de una forma más explícita en sus edificios públicos, especialmente en el Templo Unitario, donde está plenamente justificado, pero también en edificios no religiosos como el Larkin Building, y más adelante en las oficinas de la Jhonson Wax y en el museo R. Guggenheim. Wright afirmaba:

*“El edificio como arquitectura nace del corazón del hombre, permanentemente ligado a la tierra, camarada de los árboles, verdadera imagen del hombre en lo concerniente a su propio espíritu. Su edificio es un espacio consagrado donde quiera que busque refugio. Recreo y reposo para el cuerpo pero especialmente para la mente” (Wright, 1957)*

Este “espacio consagrado” tiene en la casa Ennis uno de sus más curiosos ejemplos. Su aspecto monumental exterior se traslada al interior componiendo uno de los ambientes más solemnes y pesados de la obra residencial Wrightiana, mayor incluso que la casa Barnsdall. La materialidad del bloque textil, común al resto de casas californianas de este periodo, otorga a la casa Ennis un especial misterio y refuerza esta concepción romántica del espacio que sitúa a Wright verdaderamente lejos de la modernidad que empieza a fraguarse en Europa.

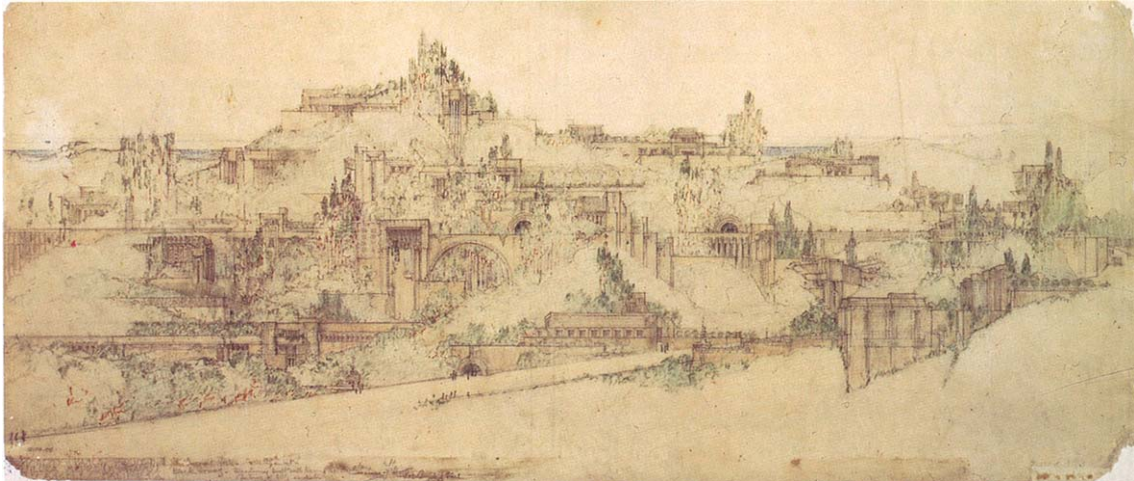
### **Caminando hacia el desierto.**

En los años inmediatamente posteriores a la realización de sus casas californianas de bloque textil, Wright se encuentra de nuevo atravesando una etapa difícil en lo profesional y en lo personal. El periodo que va de 1925 a 1932 está caracterizado por una sequía de encargos construidos como no verá ningún maestro de la modernidad. Aún así este periodo es verdaderamente fructífero para Wright desde un punto de vista creativo.

La imposibilidad de llevar a cabo la mayoría de los proyectos de este periodo hace que conserven su esencia visionaria y de alguna manera reaparezcan conceptualmente en proyectos posteriores. Con los proyectos iniciados en este periodo no construidos, Wright acaba por liberarse definitivamente de cualquier peso o restricción formal sobre su arquitectura que no venga sugerida por el lugar.

El germen de su exitoso redescubrimiento a mediados de los años treinta se encuentra en las investigaciones realizadas en este periodo y su incorporación al discurso asentado en su primera etapa.

Con estos trabajos la arquitectura de Wright alcanza el ideal orgánico sobre el tablero



65



66

65. Vista del Doheny Ranch desde la distancia donde se aprecia el carácter romántico que trata de imprimir Wright al conjunto con una clara influencia del paisaje florentino de su retiro en Europa. (De Long, 1996)

66. Vista desde el complejo hacia el paisaje. La voluntad de diluir los límites de la arquitectura en la naturaleza de un paisaje idealizado, implica una compleja operación de ajuste de plataformas. (De Long, 1996)



de dibujo como hasta ahora solo lo hacían las proclamas proféticas de Wright para más adelante materializarse en una realidad construida al final de su carrera.

De los numerosos proyectos que desarrolla interesa destacar aquellos que marcan una actitud especial hacia el lugar, donde se muestra un cierto primitivismo ya apuntado en las primeras construcciones de la ciudad de Los Ángeles. Se trata de proyectos de cierta envergadura en diferentes localizaciones y programas variados aunque todos relacionados de alguna manera con la arquitectura residencial. Estos proyectos son:

Doheny Ranch development, A.M. Johnson Desert Compound, San Marcos in the Desert-Ocatilla Camp.

De estos cuatro proyectos, solo el Doheny Ranch development se desarrolla en un entorno "amable" como es la ciudad de Los Ángeles, el resto lo hacen en un paisaje inhóspito y severo como es el desierto de Arizona. Cada paisaje imprime a los proyectos un carácter propio pero en todos ellos se aprecia una renovada visión de la relación de la arquitectura con el entorno que tendrá su repercusión en realizaciones posteriores.

### **Doheny Ranch development.**

En las Colinas de los Ángeles donde ahora se ubica el famoso barrio de Beverly Hills se desarrolló la propuesta para el Doheny Ranch, una parcela de unos 411 acres de terreno en pendiente hacia el sur con unas maravillosas vistas de la ciudad.

El proyecto empieza desarrollarse a principios de 1923 por lo que participa plenamente de todo el espíritu que ha de plasmarse en sus casas angelinas de bloque textil. Se trata de un proyecto del que no se dispone apenas información y en el que más que destacar soluciones concretas interesa valorar el planteamiento general de la propuesta. De hecho tal y como apunta David de Long,<sup>1</sup> el proyecto denota una voluntad por mostrar una imagen sugerente y atractiva desprovista de compromiso con lo específico. Una propuesta idealizada para captar potenciales clientes en la zona.

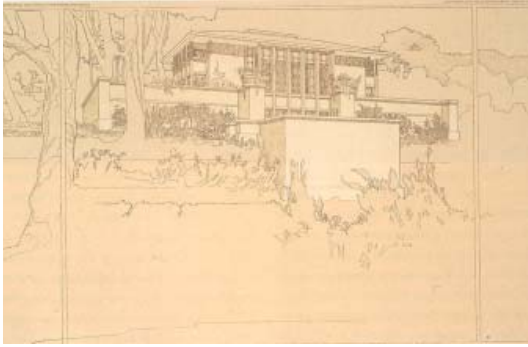
En las dos perspectivas panorámicas por las que es conocido el proyecto, se observa que los edificios, los caminos y la vegetación están concebidos como un todo integral en una visión de la ciudad, o al menos del suburbio, como una única estructura. La suave pendiente de los caminos propician un patrón de continuidad lineal. El tratamiento de los mismos como pequeños viaductos que salvan la orografía del terreno, materializados sin distinción con los muros de contención que conforman las viviendas, componen una arquitectura ininterrumpida.

Las amplias terrazas de las viviendas se extienden horizontalmente conectando con la estructura viaria reforzando la imagen de una arquitectura unitaria a gran escala.

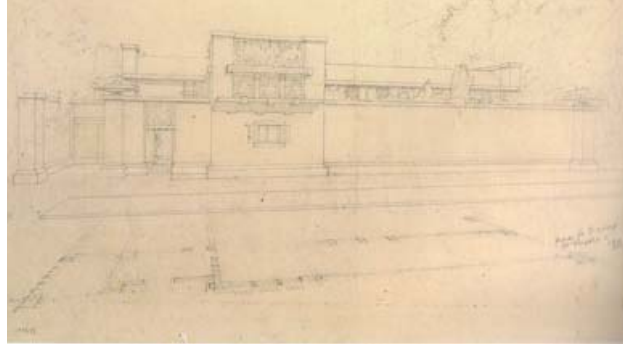
Tanto los caminos como las casas están agrupados de tal manera que estructuran el terreno dando forma selectivamente a aquellas zonas más practicables y dejando las de

1. De Long, David D, Ed. *Frank Lloyd Wright: Designs for an American Landscape 1922-1932*. New York: Harry N. Abrams, 1996.

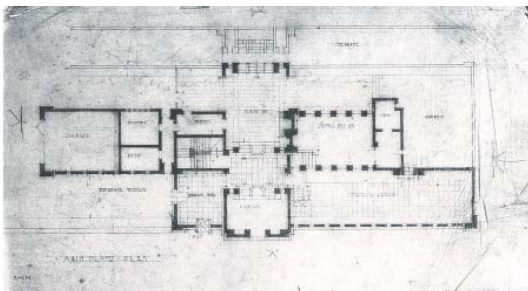
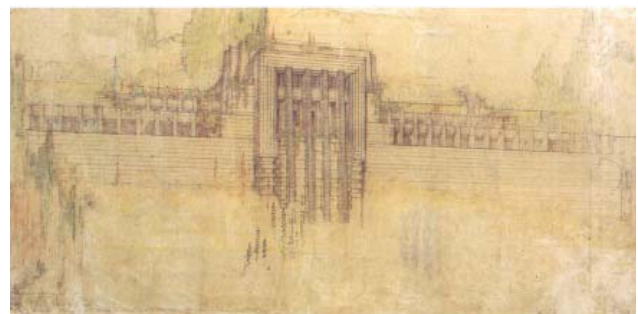
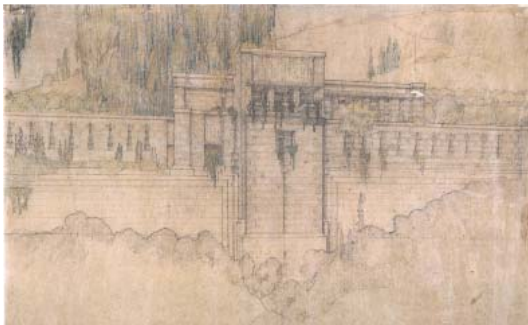
MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



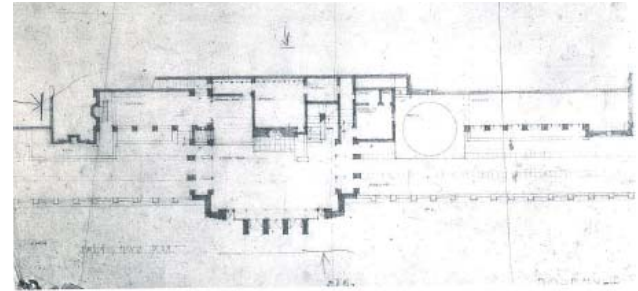
67



68



69



70

67. Casa T.P. Hardy, Racine Wisconsin (1905). Perspectiva desde el lago. (De Long, 1996)

68. Perspectiva de una pequeña vivienda con estudio para el arquitecto en Fiesole (1910). (Riley, 1994)

69. Doheny Ranch (1923), vista y planta de acceso de la vivienda A. (De Long, 1996)

70. Doheny Ranch (1923), vista y planta de acceso de la vivienda B. (De Long, 1996)

mayor dificultad o pendiente con un tratamiento natural con profusa vegetación.

Se puede decir que la intervención de Wright arquitecturiza el paisaje, colonizándolo pero sin destruirlo. Una actitud que con un universo formal propio no deja de estar en consonancia con cierta arquitectura vernácula o tradicional de diferente procedencia. De las múltiples referencias a las que podríamos aludir, el paisaje de los pueblos y villas palaciegas de la Toscana es evidente en las dos perspectivas del proyecto en la manera de establecer el juego de plataformas caminos y volúmenes articulados.

La otra imagen que surge enseguida es la de la arquitectura precolombina mexicana o deberíamos decir más bien la de la ruina de la arquitectura precolombina por la manera en la que la vegetación prácticamente la sepulta.

Un hecho fundamental para el desarrollo de esta propuesta y de arquitecturas posteriores es la adopción de la cubierta plana concebida como una plataforma transitable en continuidad de los caminos. Esto supone la eliminación de uno de los atributos más significativos del lenguaje formal de Wright; la cubierta en voladizo, ya sea esta plana o con escasa pendiente. La prolongación de los aleros protectores como símbolo de refugio e imagen característica de la casa desaparece.

Las casas que desarrolla para la propuesta del Doheny Ranch a nivel de anteproyecto, denominadas por Wright casas A, B y C suponen un avance importante en la concepción del espacio y su vinculación con el entorno y hasta cierto punto inician una nueva tipología espacial dentro de su obra. La manera en que las casas se disponen en las acusadas pendientes del terreno sacrificando o condicionando totalmente su disposición geométrica en función de las trazas de este, marca la liberación hacia la que caminará la producción de Wright en sus etapas posteriores. Se aprecia una nueva cualidad vertical en su arquitectura que no supone el abandono del desarrollo horizontal de la composición.

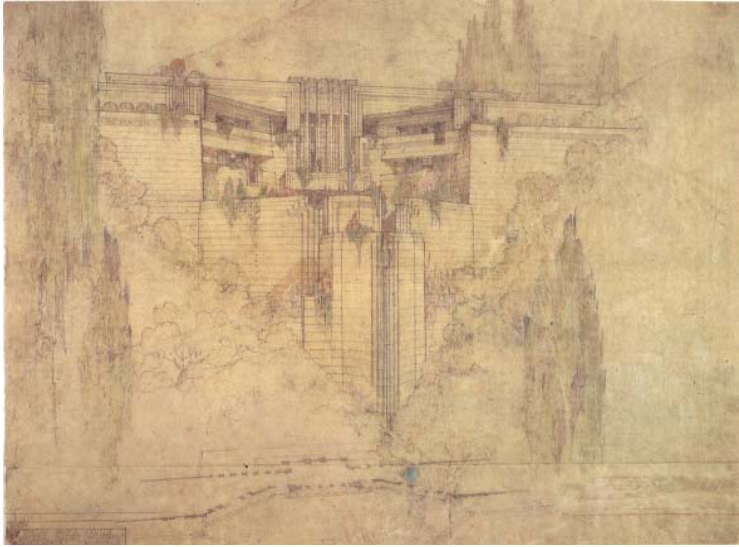
Concebidas como prototipos para ser dispuestas en localizaciones similares en los 411 acres de terreno, las casas hacen gala de una nueva masividad, reforzada por la textura que proporciona el sistema de bloques de hormigón.

Básicamente la estructura de estas casas consiste en un sistema de plataformas escalonadas adaptadas a la pendiente del terreno lo que proporciona unas plantas estrechas y alargadas que se extienden horizontalmente. Estas, se combinan con la presencia de un cuerpo principal central que marca el contrapunto vertical de la composición.

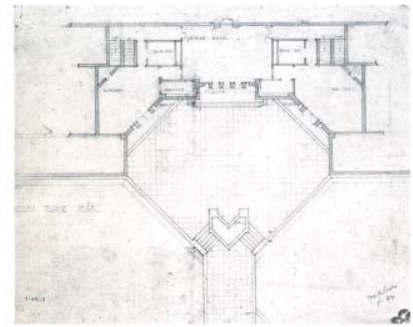
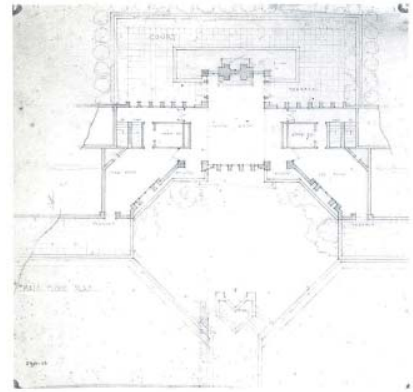
El antecedente más claro a este tipo lo constituye la famosa casa T. P. Hardy en Racine, Wisconsin de 1905 con su sala de estar a doble altura, su fachada simétrica y sus plataforma central avanzando como un bastión hacia el lago.

Pero también guardan un gran parecido compositivo con el proyecto no realizado para su propia casa en Fiesole, Florencia en 1910, lo cual nos indica lo cerca que tiene Wright en su mente el paisaje florentino de su exilio a la hora de enfrentarse al paisaje californiano. Las casas A y B presentan un esquema parecido. En la casa A, Wright establece una

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



71



72



73



74

71, 72. Doheny Ranch (1923), vista y planta baja y principal de la vivienda C. (De Long, 1996)  
73, 74. A.M. Johnson Desert Compound (1924). Fotomontajes. En estos dos fotomontajes (técnica nada habitual en Wright), quedan patentes las intenciones del arquitecto por lograr una arquitectura que surge del lugar, con una naturaleza ajena a cualquier lenguaje formal reconocible incluso en su propio repertorio. (De Long, 1996)

secuencia de acceso configurando una plataforma en continuidad con el garaje a la que llama "terrazza de acceso" por ella se camina contemplando el paisaje en dirección a la entrada. Esta se dispone extrañamente de manera frontal como un hueco en el plano que nos cierra el paso. Cuando vamos a atravesar el hueco que interpretábamos como entrada nos damos cuenta de que no tiene puerta y que se trata de un espacio cubierto pero exterior similar al de la casa Fricke, un autentico espacio de transición entre exterior e interior al que Wright llama "patio de entrada" donde la entrada definitiva se dispone en una esquina obligándonos a girar para alcanzarla.

La casa C presenta un esquema algo distinto. Al contrario que las casas A y B, el cuerpo principal del estar no se dispone de manera transversal a las plataformas como un mirador que las interrumpe. En este caso el protagonismo espacial parece llevarse el vacío de la terraza exterior.

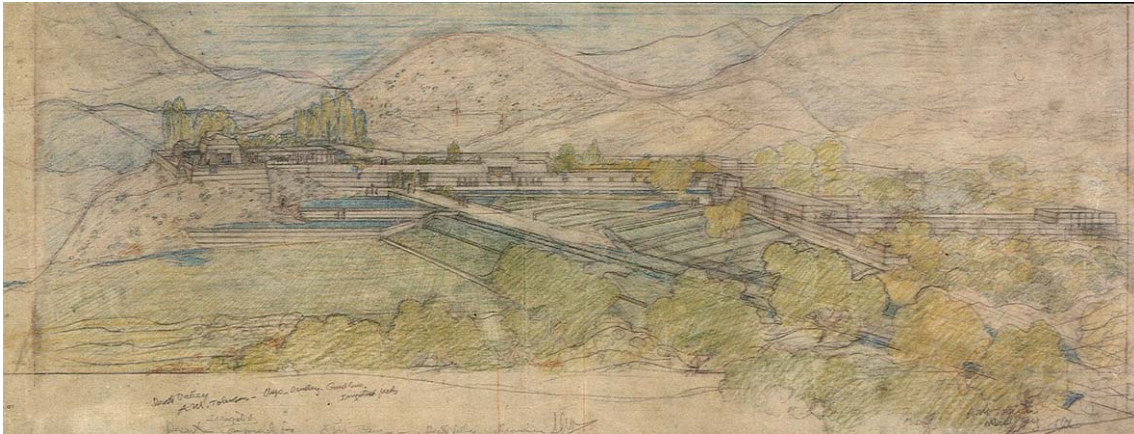
La geometría de la casa se pliega contra el terreno para configurar este espacio de apariencia octogonal que se abre al paisaje como un altar ceremonial o un escenario. La fachada de la casa no es más que el telón de fondo de este escenario. En este caso reaparece la simetría como herramienta compositiva que marca con rotundidad la relación de un objeto con el paisaje al igual que la casa T. P. Hardy o la Harold McCormick ambas enfrentadas al paisaje en una gran pendiente.

La geometría "octogonal" o más bien diagonal ya que Wright parece jugar con el biselado de las esquinas y la idea de un cuadrado girado  $45^\circ$  más que con un patrón regular definido, es la primera vez que hace su aparición como mecanismo generador de la planta. Hasta ahora los giros a  $45^\circ$  se limitaban a pequeñas piezas secundarias y salientes del volumen principal como los pequeños miradores de las casas de la pradera.

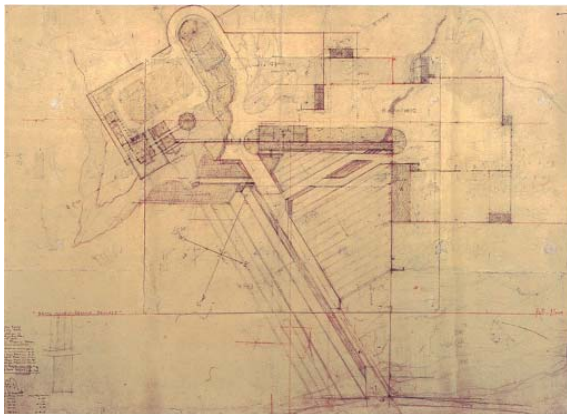
Pero lo verdaderamente importante de esta casa es la supeditación de su geometría a la configuración del espacio exterior y la tremenda vinculación de la arquitectura con el lugar.

Hasta ahora los diseños de Wright parecían disponerse cuidadosamente en el entorno o a lo sumo dar la sensación de haber brotado de él, pero en la mayoría de los casos manteniendo cierta autonomía formal. Con estas propuestas se avanza hacia una integración total de la arquitectura con el entorno donde es imposible concebirla de manera aislada. La arquitectura tiende a completar el entorno potenciando su carácter.

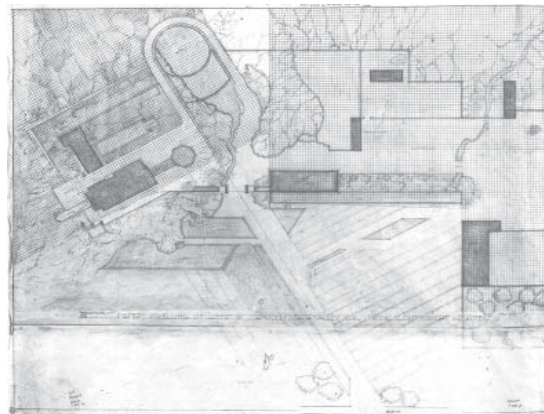
La arquitectura parece responder más a un impulso exterior que a una reflexión sobre el espacio interior. De hecho la distribución de todas estas casas es mucho menos fluida que las casas más conservadoras de la pradera. Después de haber destruido la caja, Wright es libre para volver a ensamblarla con nuevos requerimientos donde juega un papel fundamental el paisaje y el sistema constructivo.



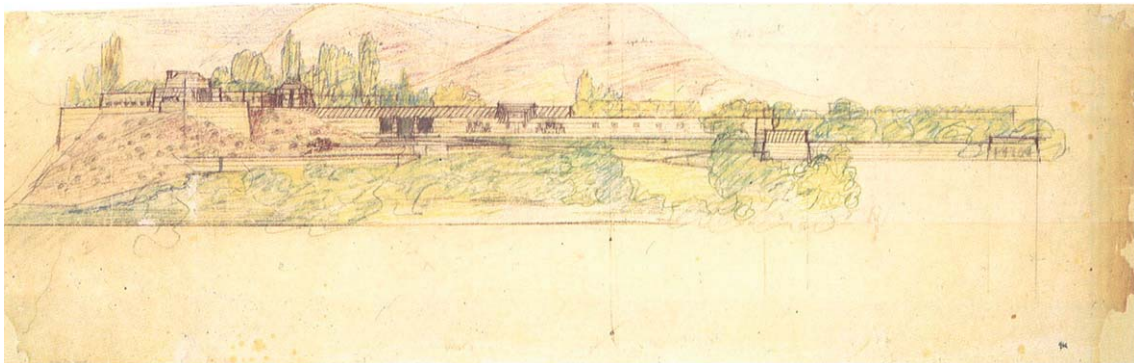
75



76



77



78

75. A.M. Johnson Desert Compound, perspectiva donde se aprecia la importancia del camino de acceso que sigue la alineación del cañón. El camino se constituye como un límite entre la plataforma principal y el talud del terreno. (Levine, 1996)
- 76,77. A.M. Johnson Desert Compound. Plantas del conjunto. Diferentes estadios de la evolución del proyecto. Frente a la disgregación que caracteriza la composición prevalece la idea de recinto como rasgo que le confiere unidad. (De Long, 1996)
78. Alzado. La horizontalidad y la viculación al terreno adelantantan la solución de Taliesin West. (De Long, 1996)

**A.M. Jonhson Desert Compound.**

Con el diseño del A.M. Jonhson Desert Compound (1924), Wright comienza su larga relación con el desierto. Estimulado por un nuevo territorio, buscará las formas que respondan a la áspera belleza de un paisaje inabarcable.

Excepto por algunos asentamientos turísticos de carácter disperso, el Death Valley era un territorio prácticamente despoblado cuando Wright comienza a trabajar en él. El cliente de Wright, Albert Mussey Johnson era el presidente de la National Life Insurance Company de Chicago cuyas oficinas habían sido objeto de uno de los proyectos más emblemáticos de Wright en los años 20. Un espectacular rascacielos con estructura en voladizo y muro cortina que no pasó del tablero de dibujo.

La historia de este curioso proyecto necesita de un espacio mayor del que se le puede brindar en este tipo de trabajo. A pesar de ser uno de los proyectos con menor información disponible, su historia se encuentra suficientemente desarrollada en las publicaciones que se centran en este periodo.<sup>2</sup>

Lo interesante de este proyecto es la soltura con la Wright parece desenvolverse en un nuevo territorio que hasta cierto punto es desconocido para él.

Wright parece comprender que este territorio necesita una nueva “escala” para poder intervenir como lo ha venido haciendo en otros lugares. Esta nueva “escala” no tiene nada que ver con un factor de proporcionalidad o dimensión de la edificación, sino con la capacidad de extender sus lazos y establecer una vinculación con el paisaje en sentido más amplio.

El proyecto arranca en 1924 como un encargo inusual por tener que resolver una pequeña hacienda o explotación conservando varias construcciones existentes de muy escaso interés. Pese a estos inconvenientes<sup>3</sup> la posibilidad de intervenir en un entorno paisajístico de semejantes características supone para Wright un desafío difícil de eludir.

Las anodinas construcciones a mantener, consistentes en bloques o cajas perforadas por huecos de una y dos alturas aportan más bien poco al paisaje. Su disposición parece responder a una inmediata solución de separación en relación a las distintas funciones de las piezas (capataz, gallinero, áreas exteriores de cultivo, etc..) sin tener en cuenta los principales atributos del paisaje, la pendiente del valle o desfiladero y los cursos de agua existentes.

El primer impulso de Wright consiste en unificar las construcciones dispersas en una única estructura articulada en relación con el paisaje como un conjunto completamente abierto más que un espacio cerrado en sí mismo. Por tanto la idea generadora es la de configurar un recinto en el que más que potenciar la relación entre las piezas se busca su integración formal en un conjunto orgánico.

2. Como muestra sirven estos tres ejemplos. Pfeiffer, Bruce Brooks, *Frank Lloyd Wright The Heroic Years: 1920-1932*, De Long, Davi G., *Frank Lloyd Wright Designs for an American Landscape 1922-1932*, Levine, Neil, *The Architecture of Frank Lloyd Wright*

3. De encontrarse Wright en una situación profesional y económica más favorable, este tipo de condicionantes habrían sido motivos más que suficientes para rechazar el encargo.

Los edificios existentes son enlazados entre sí mediante un sistema de muros de bloque de hormigón de bandas horizontales que extienden sus límites formando plataformas, pasos a cubierto y el cierre del recinto.

La propuesta de Wright supone una transformación considerable del entorno pero con una intervención sutil y nada agresiva con el paisaje.

Las piezas menores y de carácter servidor quedan unidas por muros bajos formando un patio de servicio trasero y a un lado del complejo, que va escalonándose describiendo un perfil articulado pero ortogonal.

Aparte del atado de las piezas la operación principal consiste en convertir la construcción central existente (la de dos plantas) en el bloque para huéspedes y añadir una pieza hacia el oeste para resolver la residencia principal. Esta se dispone sobre una plataforma con un giro de 30° respecto a la anterior para anclarse mejor a al pendiente del terreno.

Wright plantea un nuevo y contundente acceso al complejo. En vez del serpenteante camino original que seguía el curso del valle en primer plano, Wright propone un aterramiento cuyo límite marca la orientación geométrica del valle. El límite de esta plataforma constituye el camino de acceso directo hacia el hueco practicado en el muro del complejo, algo que recuerda al camino del *pro w garden* en *Taliesin West*.

El camino de acceso entra en resonancia con la topografía y orientación del desfiladero estableciendo un vínculo con el paisaje más allá del terreno circundante. La dirección de este camino acomete perpendicularmente a la alineación de la vivienda principal que se encontraba girada 30° respecto al resto de piezas lo que genera una plataforma elevada entre el camino y el campamento de geometría triangular.

Esta plataforma se trabaja como una huerta aprovechando los cursos de agua de la parte superior y posterior del complejo y se canalizan generando parterres en dirección perpendicular al camino. Cuando el camino se encuentra próximo a la entrada se disponen dos estanques aterrazados a diferentes niveles sobre los que el camino forma un puente para entrar. La dirección del camino se prolonga en el interior como una plataforma que mira hacia el noroeste del valle. Como un jardín japonés, el diseño ofrece una secuencia de vistas enmarcadas de motivos lejanos del paisaje. Pero en este caso el viaje se ha de efectuar en automóvil más que a pie, por ese motivo todo ha de ser extensivo forzando las distancias y siendo más directo en los episodios.

Si hacemos un ejercicio de imaginación podremos ver como el movimiento procesional habría contribuido a la integración del complejo en su lugar y la experiencia visual del lugar constituirse en el elemento fundamental de la arquitectura. Todo esto es palpable en las diferentes perspectivas y fotomontajes que realiza en las fases iniciales del proyecto donde se muestra con mayor claridad la supeditación de este al paisaje. La planta en sí es un instrumento poco útil para la comprensión verdadera del espacio, es una confirmación no la generadora del mismo.



A medida que avanza el proyecto y las piezas se van definiendo, la radical abstracción del conjunto lograda con los bocetos pierde fuerza en favor de un desarrollo formal más monumental con excesivo protagonismo de referencias arcaicas.

Se puede afirmar que quizás la sensibilidad que muestra Wright hacia el paisaje no encuentra todavía su traducción a un lenguaje formal adecuado. Es evidente que Wright se encuentra en pleno proceso de búsqueda, cambio y reafirmación de sus principios arquitectónicos.

Sin duda alguna este proyecto es uno de los más avanzados en cuanto a la concepción orgánica de la arquitectura y su integración en el paisaje. En él se recogen la libertad compositiva de las plantas abiertas e informes de las últimas casas de la pradera, los experimentos formales y constructivos de los proyectos de los Ángeles y el deseo de respuesta a un paisaje nuevo, severo y atractivo a partes iguales. Junto con el Ocatilla camp, el A.M. Johnson Desert Compound establece las bases de un nuevo sistema arquitectónico con el que responder al desierto en su mismo lenguaje y así lo hará diez años más tarde en Taliesin West.

### **San Marcos in the Desert.**

El proyecto de San Marcos in the Desert (1928-29) hace gala de una escala paisajística propia de una infraestructura. Con sus dos brazos extendidos hábilmente dispuestos en la pendiente de la montaña es un ejemplo de la autoridad, confianza y entusiasmo con la que aborda Wright el proyecto.

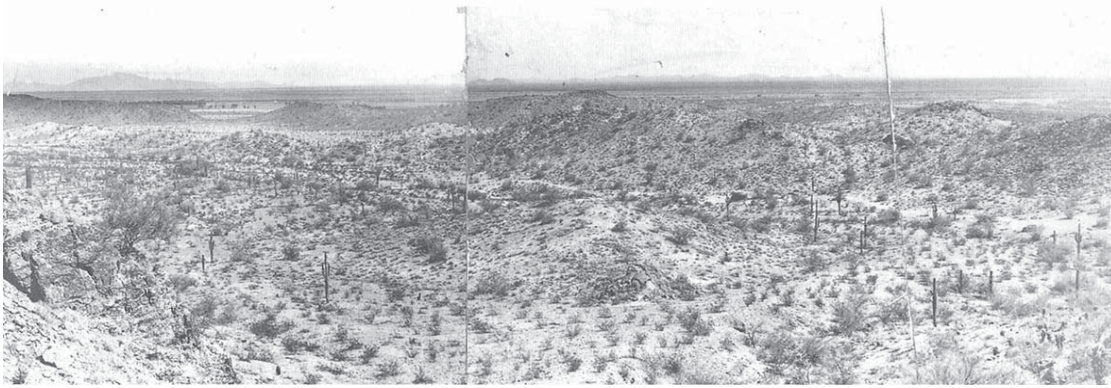
*“Quería expresar en este edificio del desierto todo lo que había aprendido digno de consideración a cerca de la arquitectura natural. En primer lugar, para que fuera considerablemente mejor que cualquier otro hotel similar. El edificio crecería emergiendo del desierto, de manera natural, como crecía el saguaro”*

(Wright, 1998: 362)

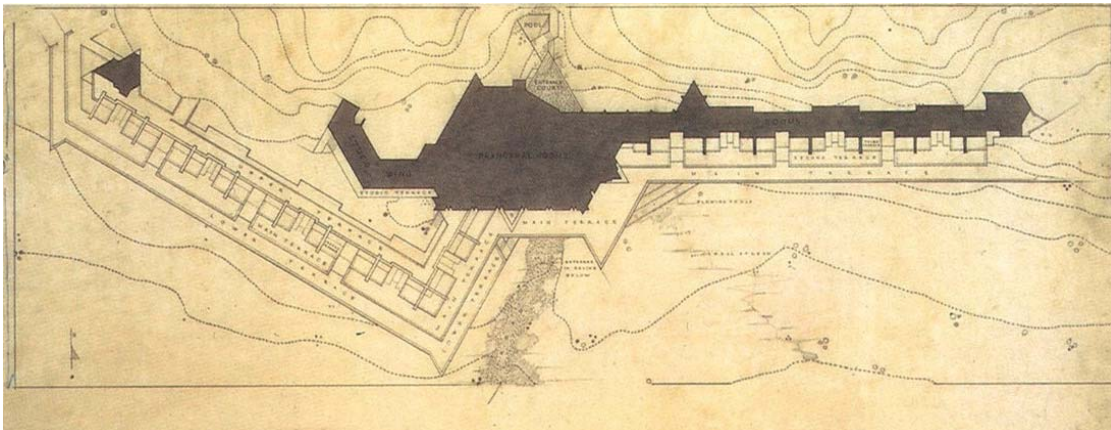
El Dr. Alexander John Chandler, un prohombre de la región, ya había levantado en 1913 un elegante hotel en las inmediaciones de la ciudad de Phoenix, el hotel San Marcos. Mientras Wright se encuentra en Phoenix colaborando en la construcción del Arizona Biltmore Hotel recibe el encargo de construir un nuevo complejo a los pies de las Salt River Mountains.

Sobre la base de estas montañas se extiende una amplia vista hacia el desierto. El lugar está caracterizado por un barranco que discurre de norte a sur entre dos prominentes colinas. Wright sitúa el centro de la edificación justo encima del barranco con dos grandes alas que se extienden de este a oeste paralelas a las líneas de pendiente del terreno y orientadas hacia el sur. Al igual que en Fallinwater, Wright decide situarse en el punto más

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



79



80



81

San Marcos in The Desert (1928-29)

79. Vista hacia el sur del paisaje del desierto a los pies de las Salt Rivert Mountains. Esta es la imagen que se observaría desde las dependencias del Hotel San Marcos in the Desert. (De Long, 1996)

80. San Marcos in the Desert. Planta de un nivel intermedio de habitaciones. (De Long, 1996)

81. Perspectiva del Hotel tomada desde el valle. (De Long, 1996)

accidentado, donde el paisaje concentra toda su tensión para trasladarla a su composición arquitectónica y establecer un vínculo mayor entre ambos.

El esquema era relativamente simple, los automóviles se aproximaban siguiendo el curso natural del barranco con una dirección diagonal a la pieza principal. El edificio se convierte en un gran puente sobre el barranco uniendo dos partes separadas de terreno en una única composición. Paralelamente al trazado del barranco fluirían estanques y arroyos convirtiendo al propio edificio en una especie de fuente o manantial del que brota agua de su centro. Se trata de un recurso romántico-pintoresco por antonomasia que Wright ya ha planteado en otras ocasiones como el proyecto de la casa C del Doheny Ranch.

La entrada al complejo se producía precisamente en ese punto por debajo de los enormes espacios públicos resueltos en puente central. Detrás de este elemento, una torre con sistemas de comunicación e instalaciones se eleva en vertical constituyendo un hito en la distancia, anclando el conjunto al terreno como una estaca, al igual que la torre del palomar en Taliesin o las chimeneas de las casas de la pradera.

La entrada se resuelve de manera pasante, el espacio atraviesa la edificación de forma que la vista se prolonga barranco arriba mediante un sistema de fuentes y terrazas en forma de cascadas. El automóvil dispone de una pequeña rotonda para dar la vuelta ya que el camino rodado no continúa, transformándose en un paisaje natural y reconstruido.

La secuencia de acceso contiene todas los ingredientes y estrategias empleadas por Wright en sus obras, pero de una manera más condensada y simple al no tratarse de una residencia particular. Hay ascensión, ocultación, penetración en la estructura, compresión y recompensa como en todos sus proyectos, pero en este caso cada uno de los episodios parece reforzar la vinculación del edificio con el lugar.

A ambos lados de del acceso se disponen las dos alas de habitaciones. Hacia el este en un bloque recto y hacia poniente en un bloque descompuesto en dos tramos, un primer tramo más corto que nace del centro siguiendo la dirección del barranco y un segundo tramo más largo girado 90° que parece abrazar la colina que tiene a su espalda. Los dos bloques se ajustan perfectamente a las curvas del terreno realizando una simplificación geométrica de las mismas.

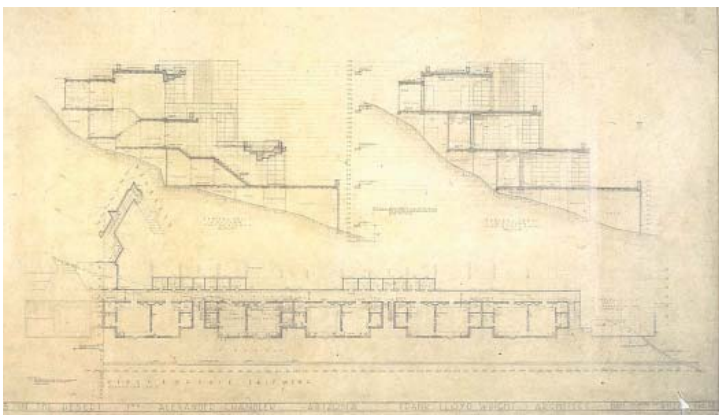
La sección de estos bloques de tres alturas, se escalona para adaptarse a la pendiente de la montaña y permitir que todas las habitaciones disfruten de unas amplias terrazas abiertas al sur. Con esta operación Wright consigue “apoyar” la edificación en el terreno sin apenas movimiento de tierras.

La edificación se plantea con bloque de hormigón “perfeccionado” según Wright, tras la experiencia de sus casas californianas y el Arizona Biltmore Hotel, por lo que participa de los atributos formales que estas obras tienen como resultado de una determinada técnica constructiva.

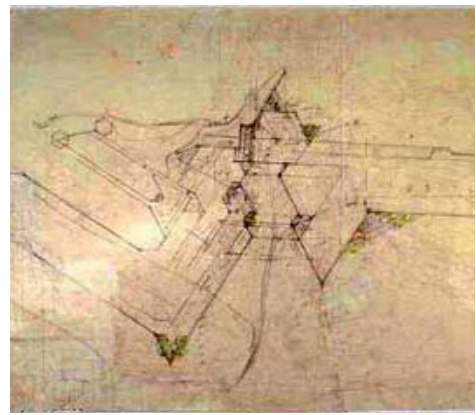
A efectos de resultado formal el atributo más importante es el encuentro con el terreno.



82



83



84

82. Vista aérea de San Marcos in the Desert y su impresionante escala paisajística. (Pfeiffer, 2009)

83. Secciones transversales y planta de un nivel de un brazo de habitaciones. Cada nivel se escalona adaptándose a la pendiente sin enterrarse y generando una amplia terraza para cada habitación. (De Long, 1996)

84. Detalle del acceso. La disposición dramática entre los dos brazos de habitaciones y bajo los salones y comedores coincidiendo con la dirección del barranco, le confieren el aspecto de una gruta o cavidad natural. El acceso se produce a la izquierda tras penetrar en este este espacio. (Pfeiffer, 2009)

85. Vista del cuerpo central. Se aprecia un vehículo dirigiéndose al acceso. Destaca el carácter abstracto y orgánico de la composición reforzado por su materialidad. (De Long, 1996)



85

En todas las obras con bloque textil la arquitectura se lee como una floración o como un crecimiento natural desde el terreno. Plataforma y el edificio son la misma cosa, no hay diferencia conceptual ni material entre ambos.

Esto se aprecia claramente en la sección, donde en el nivel más bajo, la cámara creada contra el terreno se cierra con bloque para dar la sensación de masa o de plataforma sólida hincada en la montaña.

El gran conjunto formado por los brazos constituye una nueva “ceja”, como se refería Wright a Taliesin, en la ladera de las Salt River Mountains. Pero al contrario que Taliesin, aquí sí que prevalece una orientación sobre las demás, aquí sí que hay una parte delantera, la de las habitaciones orientadas al sur, y una trasera con los corredores contra el terreno de la montaña. Wright afirmaba en su autobiografía; “El conjunto tenía la cálida exposición al sur que todo conjunto vacacional de invierno codicia”

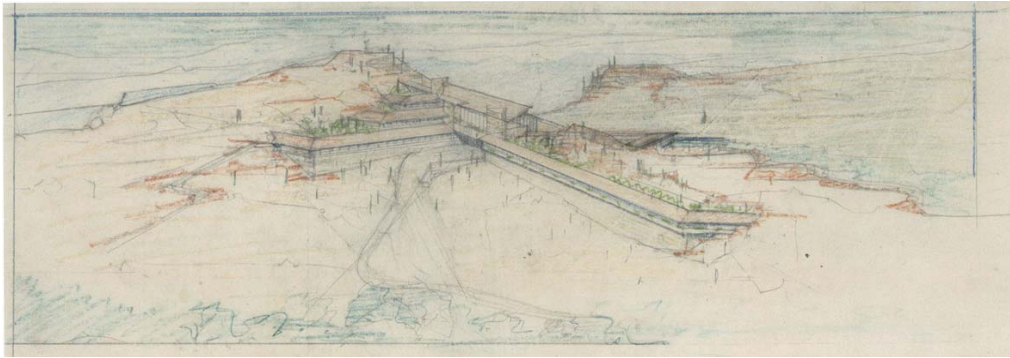
En el edificio del hotel Wright juega con dos sistemas geométricos. La trama ortogonal para la resolución de los bloques de las habitaciones, y una trama triangular para el cuerpo central de los espacios públicos del complejo. La trama triangular tiene su eco en los bloques de habitaciones en la forma de pequeños bastiones en las plataformas que avanzan ladera abajo como la proa de un barco en un claro antecedente a Taliesin west. Las terrazas de las habitaciones se convierten en auténticas plataformas o caminos que se extienden a ambos lados del conjunto continuando más allá del edificio en su intersección con el terreno. El edificio se constituye en una especie de viaducto o camino que conecta las dos laderas del barranco permitiendo extender sus límites más allá de su presencia física. Volvemos a encontrarnos, como en Taliesin, en una situación donde no sabemos dónde acaba el edificio y empieza el paisaje.

La estructura aterrazada es tan potente, que confiere al conjunto una escala unitaria por encima del tratamiento pormenorizado de las piezas de habitaciones.

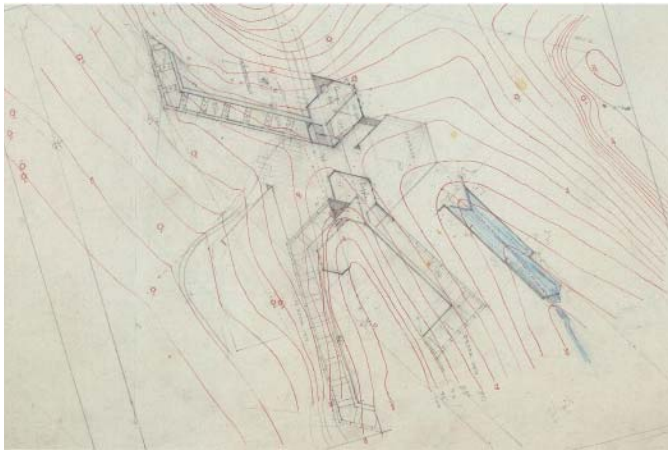
*“El edificio entero es, en sí mismo, un modelo abstracto de esta región montañosa, la vida de ese cactus (saguaro) dispuesta en diseños permanentes en la estructura de mampostería.” (Wright, 1998: 372)*

Esta alusión a la permanencia es un rasgo característico de este periodo fuertemente influenciado por arquitecturas arcaicas. Pero la permanencia lograda no solo con la masividad o la robustez sino mediante la integración del edificio en su entorno, estableciendo lazos físicos más fuertes que cualquier consideración relativa al lenguaje formal. Para la consecución de estos lazos Wright comienza a manipular la geometría ortogonal con la que ha venido trabajando la mayor parte de su carrera introduciendo giros y ángulos basados en el triángulo equilátero y el triángulo rectángulo dos es a uno.

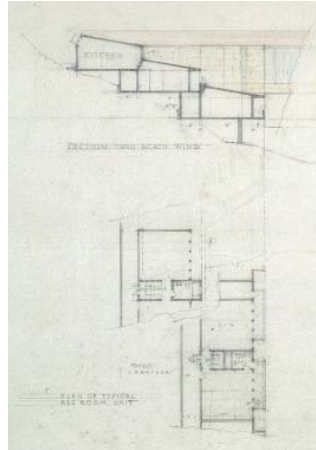
MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



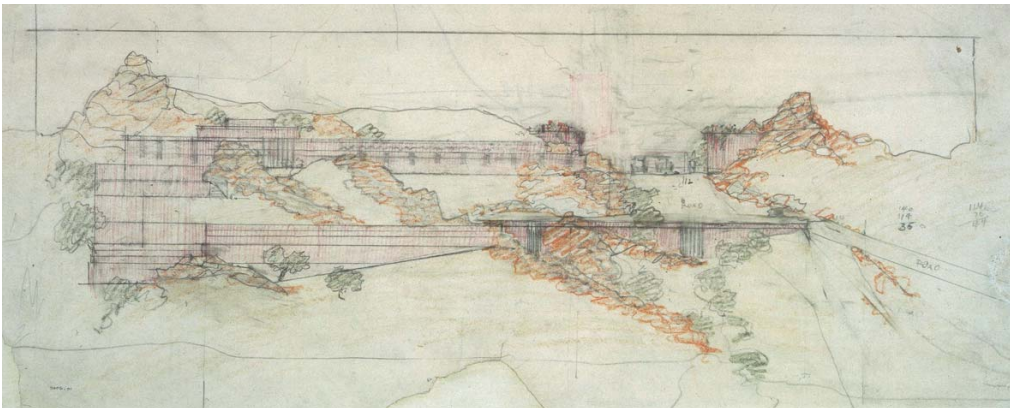
86



87



88



89

Little San Marcos (1935) .

86. Perspectiva. (Pfeiffer, 2012)

87. Planta de acceso. Cada una de las piezas se dispone ciñéndose a las curvas de nivel. Las trazas del terreno marcan la pauta de la geometría del proyecto.(Pfeiffer, 2012)

88,89. Secciones, plantas y alzados en estado de estudio previo. (Pfeiffer, 2012)

Estos giros tienen su origen en una voluntad de amoldar el edificio al lugar, resolviendo su interacción con el terreno y en última estancia capturar la estructura subyacente en el paisaje y representarla en el edificio. Las características espaciales de fluidez o los resultados formales de tales composiciones son consecuencia de lo primero.

Cuando el proyecto del hotel se viene abajo por el crack bursátil de 1929, Wright y Chandler tantean una versión reducida del proyecto años más tarde (1935) en otra localización con similares características. El proyecto, conocido como “Pequeño San Marcos”, lo conforman apenas unos cuantos planos y una perspectiva. En ellos se muestra una atractiva estructura integrada totalmente en el entorno cabalgando entre dos colinas y con un sistema de acceso similar. El resultado parece beneficiarse de la reducción de la escala y la monumentalidad mediante la simplificación de su lenguaje más propio de la etapa usoniana.

En el plano topográfico de la planta se observa con claridad la manera con la que Wright articula la planta para adaptarla a las curvas de nivel. En él aparecen toda clase de giros y hasta se aprecia una forma hexagonal que configura una plataforma. Se aprecia claramente con este dibujo como la adopción del hexágono es el resultado de un proceso de interacción de las líneas de la planta con el terreno más que la apuesta por una geometría preconcebida.

### **Ocatilla.**

El campamento que Wright construyó para su estancia temporal (de enero a mayo de 1929), en el desierto mientras se debía desarrollar el proyecto para el hotel San Marcos in the Desert constituye uno de los episodios construidos más curiosos y a la vez más reveladores de la actitud de Wright hacia el paisaje y la arquitectura.

A parte de constituir el más claro antecedente a Taliesin West, el Ocatilla Camp<sup>4</sup> cierra el primer capítulo del encuentro de Wright con el desierto, marcando el inicio del fin de una etapa de profunda crisis profesional pero de una gran fertilidad creativa.

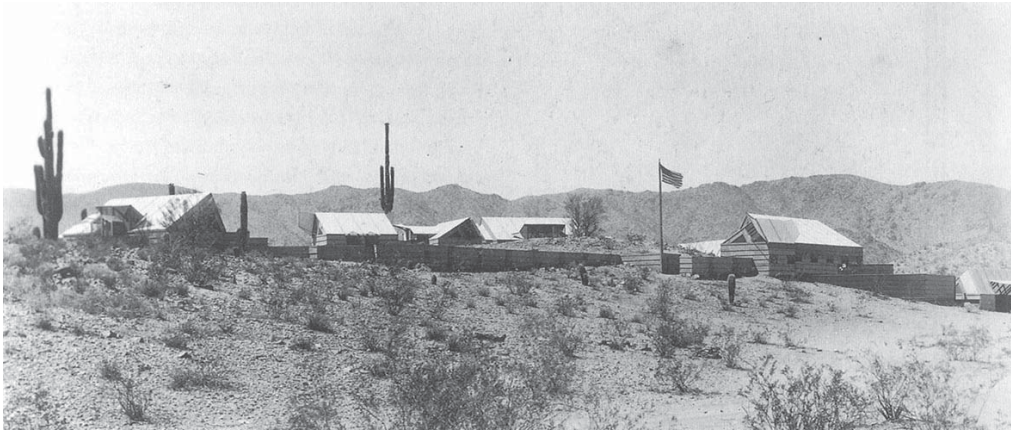
R. Banham ha afirmado que Ocatilla es un soplo de aire fresco, el reflejo de una nueva inventiva más propia de los inicios de una carrera profesional que de un sexagenario. Se trata para Banham de un segundo comienzo por lo que no es de extrañar que a la larga Wright quisiera establecer su segunda residencia en aquellos paisajes.

Las construcciones del Ocatilla camp como las del primer Taliesin, se disponen alrededor de una colina acotando una superficie de terreno natural con un *camp fire*<sup>5</sup> en el centro.

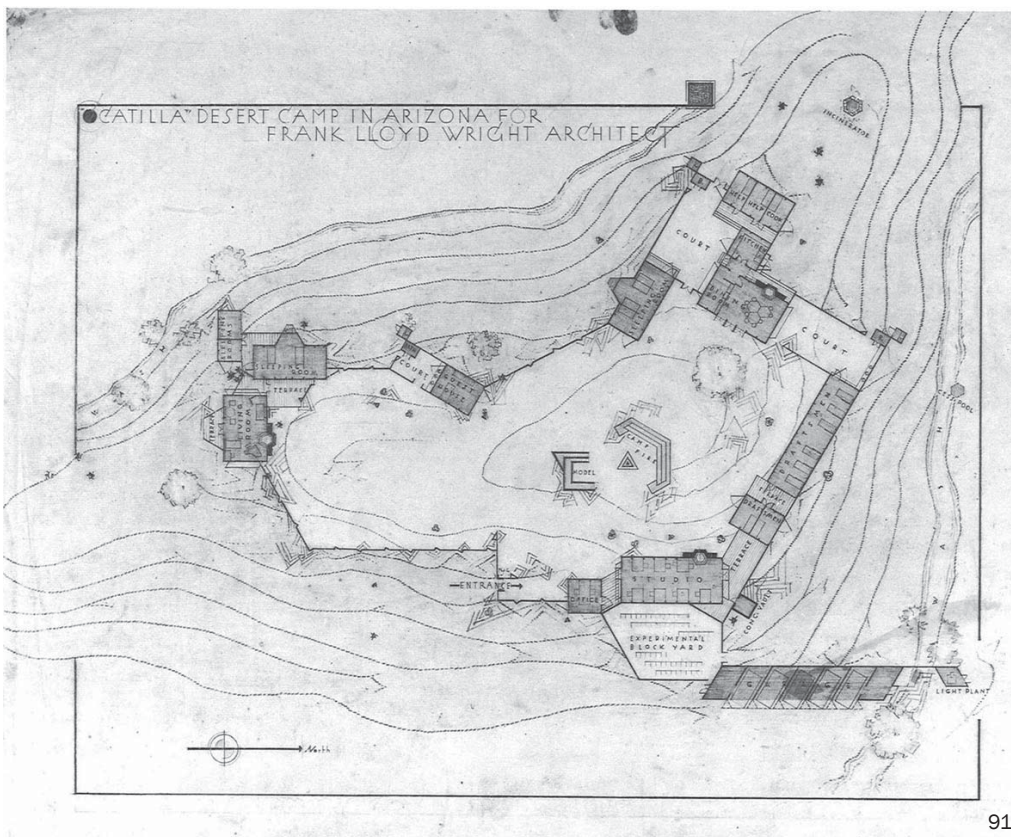
El *camp fire* se sitúa en el centro de la composición coronando la cima como el *tea circle* lo hace en Taliesin, mientras la edificación discurre justo bajo la cima.

4. En la edición de 1932 de su autobiografía Wright llama Ocatilla al campamento y así es como se nombra en los planos. En ediciones posteriores consta como Ocatillo, Ocotillo, o también Ocotilla. El Ocotillo es un arbusto del desierto, *Fouquieria Splendens*, que crece en el suroeste de los Estados Unidos, caracterizado por ramas espinosas que después de cada estación lluviosa se cubren con racimos de flores rojo escarlata.

5. Además de ser el típico atributo de un campamento, el *camp fire* puede interpretarse como el hogar (chimenea) en el centro de toda composición wrightiana.



90



91

Ocatilla Camp (1929).

90. Vista desde el este. La posición de la bandera marca el acceso al campamento. (Hitchcock, 1978)

91. Planta del conjunto. (Futagawa, 1986)



La colina encerrada como el jardín de Taliesin, proporciona una panorámica del paisaje circundante desde un enclave protector otorgando una cierta privacidad a los habitáculos situados colina abajo. Probablemente se trate de la versión más primaria y simple de un espacio con las cualidades antropológicas de asentamiento mencionadas por Apletton en su teoría del prospect and refuge, el ver sin ser visto.

Las diferentes piezas que forman el conjunto, habitaciones, comedor, salas de dibujo... etc, son pequeñas construcciones agrupadas las unas con las otras como los carruajes en una caravana de pioneros, situadas en el contorno de la colina definiendo una relación espacial con el paisaje y la colina muy similar a Taliesin.

El recinto del campamento queda definido por las diferentes piezas o cabinas y el cercado que las une realizado con el mismo cerramiento a base de tablones de madera.

El hecho de no diferenciar entre la materialidad de las cabinas y la del cercado, confiere al conjunto una unidad que facilita su lectura en contraposición con el paisaje. El efecto ya lo hemos observado en el planteamiento del A.M. Johnson Desert Compound unos años antes como un claro antecesor de Ocatilla.

El carácter de frontera, de muralla habitada tal y como se ha destacado de Taliesin, se aprecia claramente en Ocatilla como en ninguna construcción. La referencia a las caravanas de los pioneros americanos y la manera de configurar un espacio temporal para el descanso en el duro viaje no es gratuita. Por un lado su condición material efímera, a base de una ligera estructura de madera y unas cubiertas de lona, al fin y al cabo, los mismos materiales que conforman los carruajes.

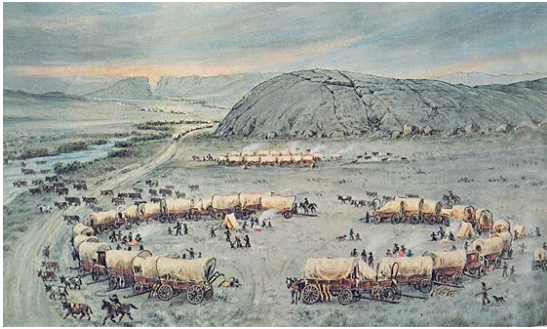
Por otro se trata de la manera más lógica y racional de proporcionar refugio y protección, no solo ante los asaltantes sino ante las inclemencias naturales (ventiscas, serpientes.. etc) y es el modelo de asentamiento que da lugar a la plaza, al ágora de la ciudad tradicional. Pero en Wright no se aprecian referencias de este tipo, más bien aprovecha las ventajas topológicas que otorga esta disposición para dotar a los distintos espacios de una doble condición.

Por un lado cada una de las piezas se enfrenta al paisaje individualmente sin obstáculos y garantizando su privacidad. Por otro todas las piezas conforman un espacio interior al cual también se abren permitiendo participar de la vida de la comunidad preservando su propia autonomía. Esta tensión entre individualismo y colectividad, que en la vida de Wright alcanza la categoría de drama, constituye la esencia de su pensamiento y está presente en todas sus obras.

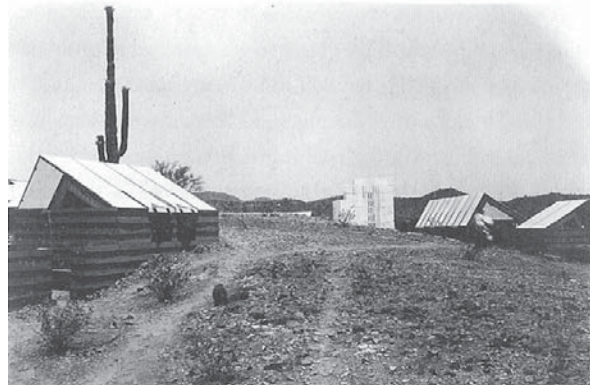
A parte de esta cualidad sociológica, la disposición de las piezas de esta manera permite una ventaja muy apreciada por Wright, la posibilidad de disponer simultáneamente en un mismo espacio de una visión hacia un espacio exterior acotado, doméstico y accesible y la posibilidad de contemplar el inmenso paisaje natural hasta donde abarca la vista.

La arquitectura como frontera entre el entorno conquistado y transformado por el hombre

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



92



93



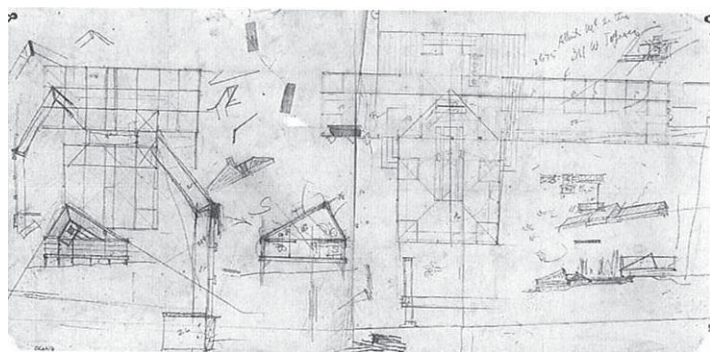
94



96



95



97

Ocatilla Camp (1929).

92. Tipica configuración defensiva de un campamento provisional de una caravana de pioneros.(Library of Congress)  
93,94 y 95. Diferentes imagenes del campamento. El tratamiento de terreno en el interior del recinto no difiere del paisaje exterior. (Avery Architectural & Fine Arts Library)  
96. Imagen de un Ocotillo (Fouquieria Splendens).  
97. Croquis preeliminarios del campamento. El triángulo 30°-60° como mecanismo compositivo y referencia geométrica del conjunto. (Levine, 1996)

y la implacable naturaleza.

Uno de los aspectos más característicos del Ocatilla camp es la utilización de ángulos de  $120^\circ$  en parte de su trazado (otras piezas se alinean ortogonalmente) para adaptarse mejor a la pendiente del terreno. Las curvas de nivel son redibujadas casi literalmente por esta trama abierta con una naturalidad difícilmente alcanzable con una disposición exclusivamente ortogonal.

Pero la actitud de Wright está lejos de la adopción de un patrón universal sobre el que la arquitectura se dispone invariablemente. No existe en Ocatilla un módulo triangular o hexagonal en se basa todo el conjunto. La planta se articula libremente sin definir una forma deliberada o preconcebida. El resultado es puro espacio. Un espacio complejo si analizamos sus características. Desde luego no es un espacio central, más bien está compuesto por dos ambientes con dos centros, el área próxima a las estancias de los Wright más reducida e íntima y la zona común cuyo centro es el camp fire. Esta cualidad espacial no difiere de la relación de fluidez, continuidad y segregación de los interiores de las casas de la pradera pero llevada a un espacio que es a la vez exterior e interior.

Las piezas son todas rectangulares y su articulación se produce por patios y plataformas que también lo son salvo alguna excepción (sala de dibujo y dormitorio de dibujantes). Los ángulos se reservan para la solución del conjunto y su encaje en el terreno por lo que están lejos de ser el origen de la composición o un capricho formal.

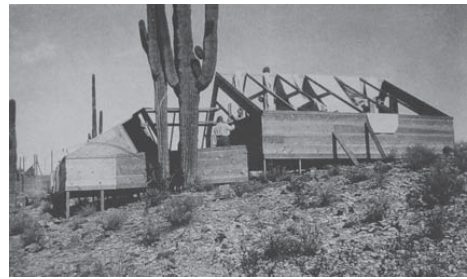
Aunque Wright se afana por extender y mostrar la relación de unidad en el diseño estableciendo el triángulo 30-60 para el perfil de las cubiertas, todavía está lejos de la adopción de soluciones integrales a las que llegará con algunas obras de su última etapa. Pero sus intenciones son claras al respecto;

*“El triángulo de 30-60 grados, usado en el proyecto del campamento, está constituido por las mismas secciones que las montañas de alrededor. El triángulo mágico de 30-60 grados es la sección transversal de los taludes respecto a la base. Este triángulo está reflejado en las formas de todas las cabinas, como también en la planta del conjunto.” (Wright, 1998:367)*

Hasta los años 20 Wright venía usando tramas ortogonales. A partir de esta década se encuentra con la necesidad de resolver grandes composiciones paisajísticas, trabajando con topografías complejas. Para ello gradualmente va adoptando estrategias y trazados más apropiados a las pendientes, los terrenos irregulares y las vistas panorámicas. Como se ha visto en los anteriores proyectos pero también en la ampliación de Taliesin tras el incendio de 1925 (Taliesin III) en la zona de la granja hacia el noroeste gira las piezas  $45^\circ$  respecto al resto de la edificación para adaptarlas mejor a la pendiente. El carácter efímero de esta construcción la convierte en un campo de pruebas espléndido.



98



99



100



101



102

Ocatilla Camp (1929).

98. Imagen del campamento como una afloración más entre los Ocotillos y Saguaros. (Pfeiffer, 2012)

99,100y 101. Imagenes del campamento. La ligera estructura se apoya elevándose ligeramente sobre el terreno pero en algunos puntos Wright no duda en hincarla para mantener la horizontal de la silueta. (Avery Architectural & Fine Arts Library)

102. Imagen del interior de una de una de las cabinas cubiertas con lonas. (Avery Architectural & Fine Arts Library)

Realmente se trata de un ensayo o un experimento arquitectónico que viene a culminar la errática década de los 20 y que permite a Wright liberarse de cualquier convención arquitectónica. El esquematismo programático la ligereza constructiva y la libertad compositiva vinculada a las características del paisaje son los principales atributos de las casas usonianas y todos estos ingredientes están en Ocatilla. No es de extrañar que el recuerdo de esta experiencia suscite alguna de las reflexiones más lúcidas en su autobiografía;

*“Un crecimiento autóctono es el campo esencial de toda cultura verdadera. Tanto hoy como ayer, o no habrá un mañana para nosotros. Por tanto, más que permanentes torpezas con materiales caros, ¿por qué no lo “efímero” como base de un estudio previo? Hasta que aprendamos más de la construcción buena y apropiada” (Wright, 1998: 369)*

En Ocatilla realiza un orden estructural dictado por las trazas del terreno e iniciado con las investigaciones de los primeros proyectos de la década, poniendo la semilla que germinará en Taliesin West.



### 3.5. TALIESIN WEST.

#### El lugar

El encuentro de Wright con el desierto supone una auténtica revelación. Alguien que ha pasado la mayor parte de su vida en el apacible paisaje del medio oeste, en un entorno boscoso de luz suave y abundante agua, el desierto supone un gran contraste. La luz cegadora del desierto le revela un paisaje severo, desnudo, con una nueva estructura que nada tiene que ver con las fértiles tierras de la pradera.

Muchos meses de los llamados años del destierro o exilio los había pasado en las secas tierras del sur de California, el Chaparral y el desierto de Arizona. Este es un periodo de tránsito, de cambio para Wright y sus primeros encuentros con el desierto le harán buscar un nuevo lenguaje. Este lenguaje algo errático ya lo hemos visto en proyectos anteriores como el campamento A.M. Johnson en Death Valley y San Marcos in the Desert en el desierto de Sonora en Arizona.

Algunos aspectos de estos proyectos tienen su traslación directa a Taliesin West como los jardines en forma de proa que penetran en el paisaje y buscan la confrontación de este con los muros de contención que ya se aprecian en San Marcos in the Desert.

En Arizona, Wright es un pionero en 1929 y en 1937 revive la experiencia de la tradición familiar de su madre asentándose en un paisaje que se presenta como remoto al igual que el Jones Valley en Spring Green en 1850.

El nuevo lugar de trabajo es bien conocido por Wright en 1930 gracias a sus experiencias previas especialmente con el Ocatilla Camp. Paradise Valley se convirtió en un creciente centro turístico de invierno frecuentado por muchas personalidades procedentes de Chicago. Al contrario que el Jones Valley, el Paradise Valley no tenía que proporcionar el sustento para el mantenimiento de la Fellowship. De esta manera desaparece el carácter autosuficiente propio de una explotación agrícola y ganadera que marca el diseño del primer Taliesin. Además la zona se caracteriza por sus caros precios turísticos lo que obliga a desplazar muchas provisiones desde Taliesin, Wisconsin. Wright adquiere una propiedad a los pies de las montañas McDowell en una suave pendiente orientada al sur con unas vistas panorámicas al Paradise Valley y a las cordilleras más allá de él.



1



2



3

1. Mapa topográfico de la zona con la situación de las montañas más importantes.
2. Vista aérea de Taliesin West con las montañas Mc Dowell al fondo. (Levine, 1996)
3. El paisaje desértico de Taliesin West. Las montañas de Phoenix al fondo. (De Long, 1996)



La superficie de las montañas McDowell situadas a la espalda están desechas en su base donde se acumulan las rocas erosionadas por los muchos años de exposición a ciclos de humedad y evaporación. El suelo es duro y se encuentra desmenuzado en rocas cubiertas de un barniz negro y rojo que le confieren esa tonalidad característica al lugar. Dos profundas ramblas surcan el terreno estructurándolo de norte a sur.

Los montones de rocas disgregadas son los vestigios de la violenta fuerza del agua que baja arrasando las rocosas colinas tras la tormenta. Docenas de pequeños surcos superficiales creados por el agua enlazan toda la zona. Wright situó Taliesin West contra la colina en una plataforma elevada entre una gran rambla al oeste y una más pequeña al este.

La búsqueda de un lugar para Taliesin West le llevó a Wright cerca de tres años, de 1934 a 1937<sup>1</sup>. Después de establecerse provisionalmente en el hotel la Hacienda, propiedad de Chandler, en 1937 y tras varios acuerdos e intentos infructuosos de adquirir un terreno, deciden desplazarse como un campamento itinerante, con tiendas de campaña y sacos de dormir, en busca de un lugar. Este hecho ya nos anuncia el carácter singular que tendrá la futura construcción fruto de una no menos singular actitud. Tal y como cuenta en su autobiografía:

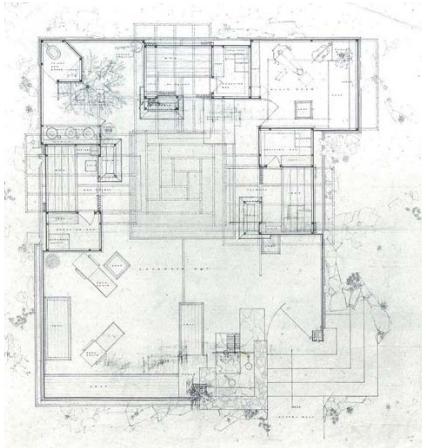
*“Cada domingo, durante una temporada, salíamos de excursión recorriendo diferentes sitios. Con sacos de dormir fuimos de un lado a otro, como “poseídos”, de un lugar hermoso a otro igual. Finalmente supe de un lugar a veintiséis millas de Phoenix, atravesando el desierto del amplio Paradise Valley. Subimos a una gran meseta en las montañas. Sobre la meseta, justo debajo del McDowell Peak nos detuvimos, giramos y miramos alrededor. La cima del mundo desde Maricopa Hill”*  
(Wright, 1998: 520)

Mientras los aprendices de la fellowship dormían en sacos de dormir en tiendas de campaña, exceptuando una breve estancia en el hotel Jokake, los Wright se construyeron la “Sun Trap”, una especie de cabaña en la base de Maricopa Hill cerca del lugar de las obras. Compuesto por unos simples cubículos de madera cubiertos con canvas en torno a un atrio, la Sun Trap les sirvió como una residencia semipermanente mientras se construía la su residencia definitiva en Taliesin West, un año más tarde.

Esta básica construcción no tenía ni agua ni electricidad ni saneamiento, lo que nos da a entender la espartana actitud con la que Wright afronta su vida en el desierto y que necesariamente se ha de traducir en una arquitectura ruda, desprovista de cualquier sofisticación técnica. Las necesidades del lugar y su consideración hacia él pueden llegar a imponerse sobre las de cualquier otro tipo. Algo de esta mezcla de sacrificio, respeto y consideración por la naturaleza del lugar lo podemos encontrar en la cultura japonesa,

1. En 1935 se toma la decisión de pasar los inviernos en Arizona. Los motivos son diversos pero el principal es el estado de salud de Wright resentido de los crudos inviernos de Wisconsin a lo que hay que sumar el elevado coste de mantenimiento de Taliesin en invierno.

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



4



5



6



7

4. Planta de la Sun Trap. (Futagawa, 1986)

5. Vista satélite en la actualidad con la presencia de Maricopa Hill a la derecha de la imagen.

6. Mapa en relieve con el margen oriental de Taliesin West.

7. Vista desde Maricopa Hill hacia las Black Mountains. (Levine, 1996)

pero en Wright siempre se transforma en un universo (por no decir lenguaje) personal, lejos de cualquier interpretación literal.

El terreno descansa a los pies de las imponentes montañas McDowell que se alcanzan 4000 pies de altura (1200 m) hacia el noroeste componiendo un fondo escenográfico en la lejanía. Más próxima, hacia el noreste se sitúa la colina de Maricopa Hill con unos 1600 pies (487 m) de altura. Como hemos comentado, el lugar donde se ubica Taliesin es una especie de espolón que se proyecta hacia el suroeste, un suave montículo con una doble pendiente hacia las ramblas que lo surcan de noreste a suroeste. Si nos situamos en la posición de Taliesin y describimos una panorámica de 360 grados en sentido horario empezando por el norte nos encontramos lo siguiente:

Las montañas McDowell generan un arco que va del norte hacia el este de donde sobresalen los picos de Thomson Peak primero y el McDowell Peak a lo lejos. Al este y hacia el sur de Maricopa Hill, la elevación más cercana a Taliesin, las montañas McDowell se nivelan hacia el Verde River Valley, una vasta planicie de veinte millas de extensión donde se elevan misteriosamente un grupo de extrañas montañas de apariencia cónica que le dan al paisaje un aire irreal. Las dos más prominentes son Black Mountain y Little Black Mountain.

Más al sur se encuentra Sawik Mountain y múltiples colinas que aparecen como satélites. Más allá de la Sawik Mountain hacia el sur este se sitúa la cuenca plana del valle de Salt River y hacia el sur una ininterrumpida vista sobre las poblaciones de Tempe y Chandler extendiéndose cincuenta millas hacia el desierto de Sonora hasta las colinas de Sierra Estrella que marcan el fondo del paisaje en esta dirección.

En un plano intermedio se antepone la ciudad de Phoenix que hacia el este se extiende con los ranchos de Paradise Valley y Deer Valley. Las zonas suburbanas de Phoenix y Scottsdale eran visibles desde la distancia pero con una presencia limitada en la lejanía, nada que ver con la actualidad.

Aunque en aquel momento comenzaba a convertirse en un destino vacacional de la gente del norte del país, el lugar todavía conservaba su carácter salvaje aparentemente inhabitado. Hoy en día resulta difícil hacerse una idea del carácter remoto que tenía el emplazamiento de Taliesin West. Las diferentes poblaciones, Phoenix, Scottsdale, Chandler..etc. forman parte de una inmensa área metropolitana (Phoenix) y las interminables urbanizaciones actuales se extienden por todo el territorio transformando el paisaje de la planicie en todo el arco sur.

El lugar elegido presenta una imponente escenografía con las McDowell Mountains a la espalda como fondo y el terreno descendiendo suavemente propiciando una panorámica sobre el valle del río Salt-Gila.

El fondo creado por las montañas confiere al paisaje el aspecto de un anfiteatro reforzando el carácter de lugar elevado, casi místico. De hecho a la vista de los numerosos hallaz-



8



10



9



11



12



13

8. Petroglifo encontrado en Maricopa Hill y dispuesto en Taliesin a la salida de la sala de dibujo.(Levine, 1996)

9. Petroglifo encontrado en las inmediaciones de Taliesin y dispuesto en la entrada. Nótese el parecido de la espiral con el logo de la Fellowship.(Smith, 1997)

10. Caravana de traslado de la Fellowship hacia Tliesin West (1946). (Futagawa, 2012)

11. Vista desde la cima de Maricopa Hill hacia el oeste.(De Long, 1996)

12. Vista desde Maricopa Hill hacia el sur oeste con las montañas de Phoenix al fondo. (Avery Architectural & Fine Arts Library)

13. Ruinas de Pueblo Bonito. Situadas en el cañon del Chaco, estado de Nuevo Mexico. (Avery Architectural & Fine Arts Library)

gos encontrados en la zona, el lugar había estado previamente habitado por indígenas americanos representantes de la cultura Hohokam.

Esto indica la especial significancia del lugar, la elección de asentarse en un lugar concreto ante la vasta extensión de terreno.

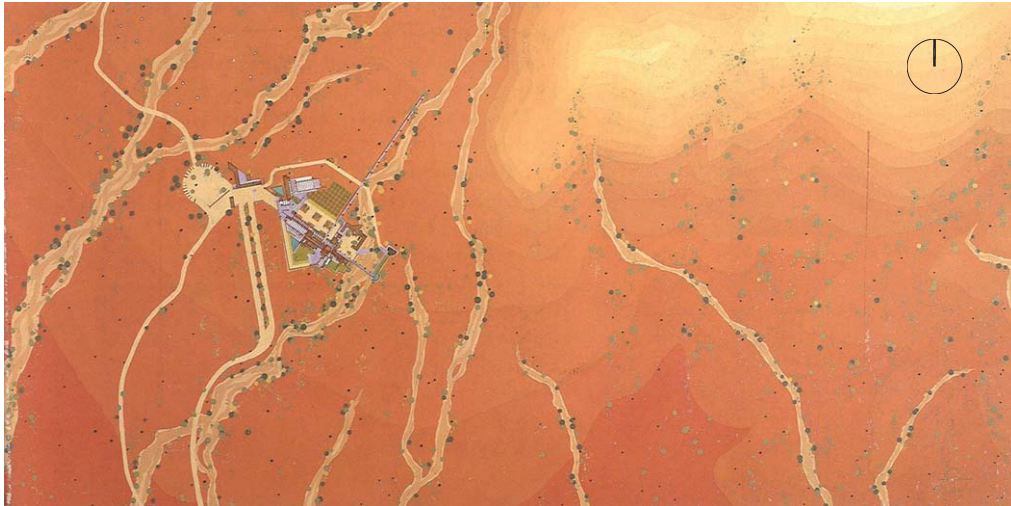
Existe la posibilidad de que el lugar pudiera haberse utilizado para ceremonias o rituales de algún tipo o como atalaya defensiva debido a su carácter fronterizo. En el terreno Wright encontró una cantidad inusual de rocas de origen volcánico que variaban de un color ocre quemado a un azul metálico o un púrpura como si fueran restos de antiguas construcciones. En la cara norte de Maricopa Hill llegaron a encontrarse un conjunto de rocas con incisiones de antiguos petroglifos.

El interés de Wright por las culturas indígenas del sur oeste se remonta tiempo atrás en la primera época de su etapa californiana con el encargo de la Hollycock house en 1917. Más que una especie de estilo explícito, lo importante es la investigación que se desarrolla durante toda la década de los 20 muy especialmente a finales de esta en Arizona. Durante todos estos años desde la exposición de arte precolombino en 1915 en San Diego hasta finales de la década de los treinta hay un auge por recuperar la cultura amerindia y se publican importantes trabajos que vienen a ilustrar la importancia de la relación de continuidad histórica, cultural y racial de las civilizaciones Maya, Inca y Azteca que culminan en las de Norte América. Durante esta década en toda la región se llevan a cabo importantes descubrimientos, hallazgos y excavaciones arqueológicas especialmente en el Valle del Salt-Gila.

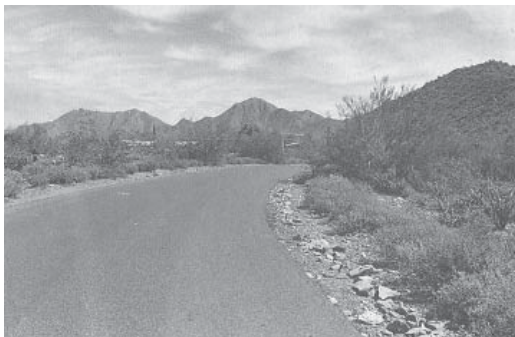
Es conocido que miembros de la Fellowship visitaron algunas excavaciones mientras se estaba construyendo Taliesin West.

Neil Levine (1996) afirma que Wright puso en una misma balanza la topografía y la etnografía del paisaje como principales factores en el diseño de Taliesin west, en búsqueda de la magnificencia y la mística de las características naturales del lugar. Según Levine (1996), Wright se apropia de las trazas existentes del pasado prehistórico para alinear sus edificios con las orientaciones cósmicas que esas trazas sugieren.

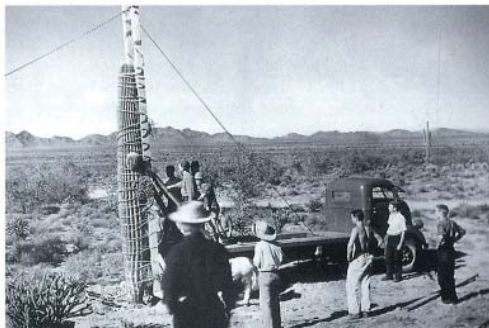
Como hemos visto, a pesar de las peculiaridades que tiene el lugar donde se asienta Taliesin West, podemos afirmar que posee características similares a los entornos no consolidados de las obras más representativas y emblemáticas de Wright. El hecho fundamental en Taliesin West es que se dispone en un lugar frontera, en un lugar donde se experimenta un tránsito. La construcción se sitúa justo en el lugar donde la inmensidad del desierto se encuentra con la irrupción de las montañas. Esta situación topológicamente no difiere mucho de una ubicación costera donde el mar estaría encarnado por el desierto. O la misma situación de Taliesin en Spring Green con su amplia panorámica sobre el Jones Valley y de otras muchas donde las características orográficas son a su vez reforzadas y convertidas en instrumento proyectual.



14



15



16

14. Plan de la ampliación de Taliesin West de 1959. En el se aprecia la disposición del edificio entre dos de las múltiples ramblas que surcan el terreno de norte a sur bajando de las montañas. También se muestra el nuevo acceso proyectado como una vía de doble sentido que discurre paralela al muro del prow garden. (Levine, 1996)
15. Diferentes fases de la aproximación en coche. Taliesin se muestra en el centro de la imagen con las montañas McDowell al fondo y Maricopa Hill a la derecha. (Levine, 1996)
16. Wright de espaldas supervisando el trasplante de un sahuaro en las inmediaciones de Taliesin West. (Alvarez, 2007)

En este caso las cualidades físicas o climatológicas del lugar se quedan cortas para describirlo. A ellas debemos añadir toda una herencia cultural y una implicación emocional en Wright, que no encontrábamos desde que se enfrentara con el paisaje de su familia e infancia en Spring Green.

### **La secuencia**

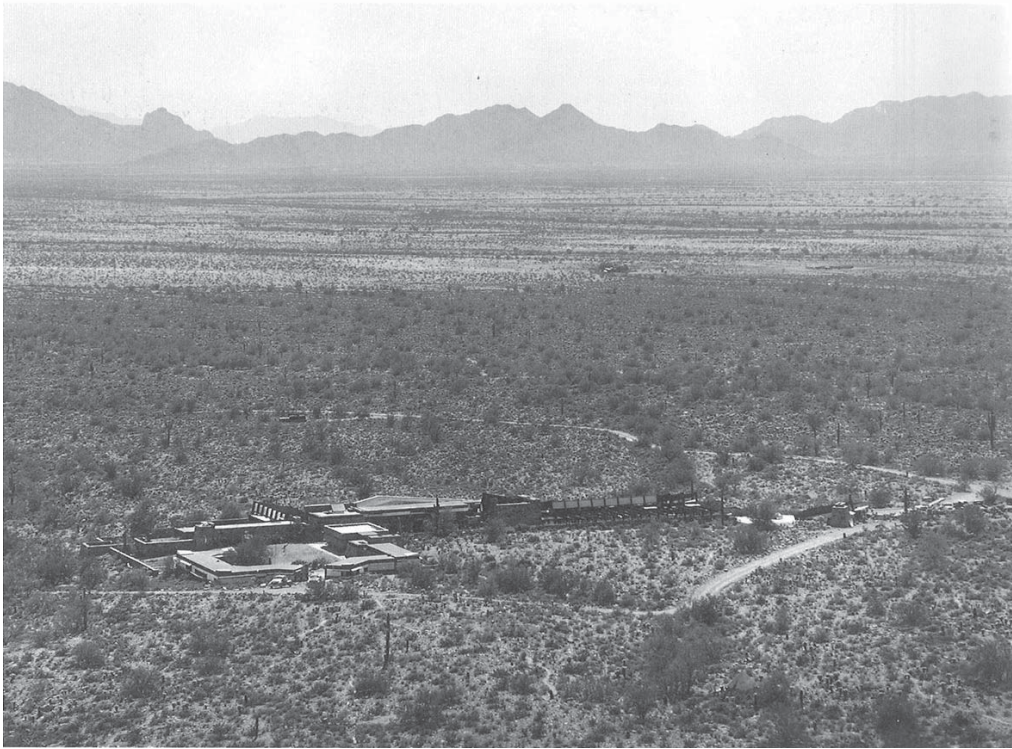
El origen del viaje comienza en Phoenix. En un principio el camino por el que había que acceder estaba sin asfaltar y a menudo se quedaba encharcado e incluso cortado. Hoy resulta más placentero por las mejoras introducidas, pero menos intenso por lo traicionera que podía ser la experiencia hasta llegar. El camino asciende suavemente hacia las montañas MacDowell que permanecen como un imponente fondo.

Nos vamos a centrar en describir la secuencia de aproximación desde una distancia corta, cuando se empieza a vislumbrar el edificio y podemos apreciar todos y cada uno de los mecanismos y estrategias que emplea Wright. Una vez giramos por Shea Boulevard en dirección norte hacia Taliesin, notamos la ascensión hasta los pies de Maricopa Hill.

Después de un breve descenso donde se pierde la sensación de prominencia del lugar, se vuelve a emerger justo al pasar por las puertas de acceso a la propiedad señaladas por la presencia de la característica mampostería del desierto dispuesta en pequeños muretes.

La carretera asciende ahora más rápidamente, girando a derecha e izquierda serpenteando el terreno. Los saguaros de aspecto escultórico marcan el trayecto actuando como centinelas. Uno tiene la impresión que su posición es claramente estratégica y de hecho se tiene la constancia que algunos de ellos fueron trasplantados por este motivo bajo la estricta supervisión de Wright. Algunas vistas parciales aparecen y desaparecen fugazmente con cada giro entre la azarosa vegetación compuesta por chollas y mezquite. Se hace verdaderamente difícil distinguir la silueta del campamento ya que el color y la textura de los muros es la misma que la del terreno.

Con cada giro las montañas aparecen y desaparecen de la vista. Cuando nos encontramos cerca del campamento accediendo desde el oeste aparecen a nuestra derecha y claramente se distinguen las formas de Maricopa Hill, Thopson Peak y McDowell Peak dejando la impronta en nuestra mente de una composición, de un telón de fondo. Mientras, el perímetro del valle más abajo queda claramente definido por las San Tan Mountains hacia el sur este y las Phoenix Mountains hacia el oeste. En el último tramo del camino, la carretera hace un barrido describiendo un arco desde el oeste dirigiéndonos hacia el noroeste enfrentándonos con Maricopa Hill y su perfil de doble joroba. Tras la muerte de Wright en 1959, se realiza un acceso con dos carriles rectilíneos de ida y vuelta que discurren paralelos al muro del *pro w garden*. Evidentemente este tipo de intervenciones, como muchas otras que comentaremos más adelante suponen una merma en la delicada relación que establece la composición original con el paisaje. Por tanto nos centraremos



17



18

17. Vista desde Maricopa Hill hacia las montañas de Phoenix. Se aprecia el serpenteante acceso original manteniéndose distante a la edificación hasta alcanzarla en el extremo derecho de la imagen. El acceso secundario que discurre por detrás tiene un trazado rectilíneo marcando un ángulo de  $90^\circ$  cuyo vértice se sitúa en el centro de la planta como contrapunto al del Prow Garden. (Levine, 1996)

18. Vista de Taliesin West desde el camino de acceso antes de desembocar en la plataforma de recepción. (Avery Architectural & Fine Arts Library)



en describir con el mayor rigor posible la secuencia tal y como se producía con Taliesin recién acabado allá por 1940.

Originalmente como hemos mencionado, el camino se desviaba antes desde el sur tal y como se puede ver en imágenes tomadas en 1946. En este punto se abre hacia el oeste siguiendo las directrices de las ramblas antes de girar nuevamente hacia el nordeste para enfilarse al patio de acceso. Mediante este arco trazado en el terreno hemos tenido la visión de un panorama cambiante del campamento siempre con las montañas al fondo.

Al llegar al patio de acceso aparece ante nosotros el cuerpo de la zona de talleres y almacenes al que más tarde añadirá la “torre de la luz” para generar un hito mayor en la distancia. Este cuerpo del complejo girado 45° respecto a la edificación principal y alineado con la dirección del camino que llevamos hasta el momento, marca por contraposición el eje visual que ha de guiar nuestros pasos hacia la entrada.

También funciona como la puerta donde se inicia o desemboca el camino secundario que recorre Taliesin por su parte trasera.

Lo importante en la disposición de las vías de acceso, es la intención de generar a toda costa un colchón de protección, es decir, suficiente extensión de terreno entre la edificación y el camino. Se aprecia una clara maniobra de alejamiento forzado, el área de influencia de toda obra wrightiana que debe ser respetado<sup>2</sup>.

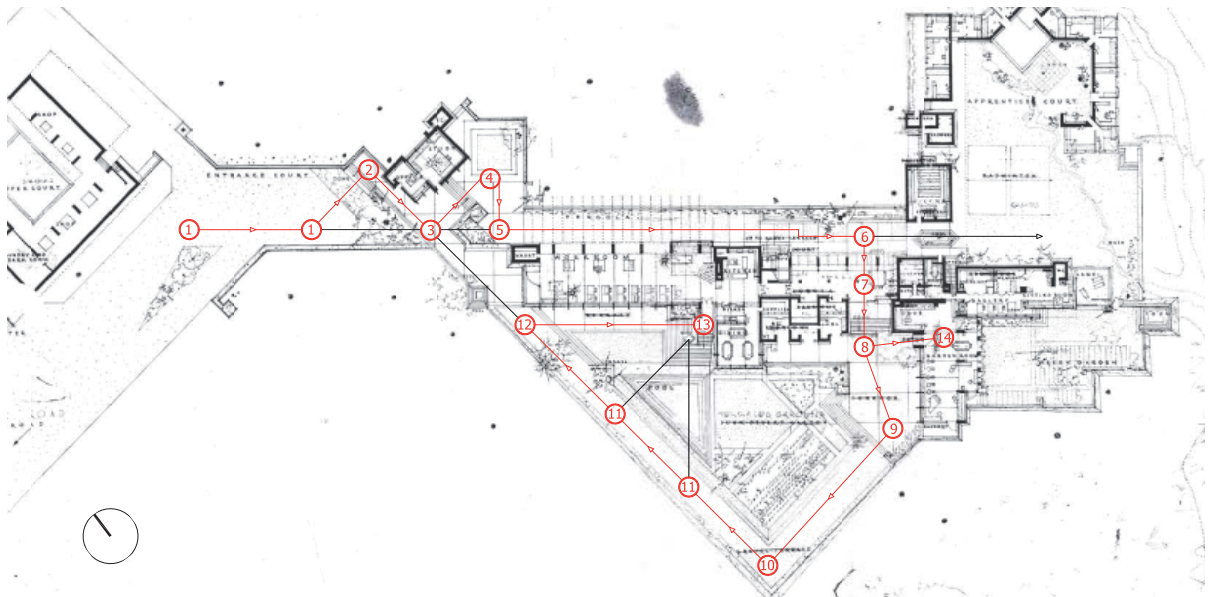
Desde las primeras obras del maestro hemos observado la tendencia a desplazar la ruta de acceso hacia un extremo describiendo una espiral para acceder por un lateral. Salvando las cuestiones de escala la estrategia no es muy distinta a la de la casa Willits por citar un ejemplo. Da la impresión que las obras de Wright poseen un campo de fuerzas que repelen cualquier aproximación frontal desviándola hacia los extremos y obligándola a girar para poder aproximarse. El giro es fundamental en esta operación ya que el hecho de desplazar el acceso para no entrar a una parcela por su centro tiene una justificación práctica que no presupone la adopción de una estrategia estudiada. Cuando se entra a una parcela atravesándola por su centro, esta queda dividida por el camino y aspectos como la privacidad o el uso del espacio exterior quedan contaminados o comprometidos por la circulación. Esta puede ser una buena razón para desplazar el acceso hacia un lateral, pero este puede seguir siendo frontal a la construcción.

Cuando de manera deliberada además de desplazarnos se nos obliga a girar, aparece la secuencia. Implica la voluntad de dirigir nuestra mirada, primero hacia el paisaje dejando la edificación en un segundo plano para después recuperarla desde otro punto de vista del inicial con una aprehensión del lugar totalmente distinta.

Como hemos comentado el trayecto hacia la entrada también se puede realizar por una vía alternativa tomando la dirección este conforme nos aproximamos desde el sur por la carretera. Una vez se gira en esta dirección (a la derecha) pasamos por detrás del

2. En antecedentes hemos hablado de la “territorialidad de los edificios” concepto que encaja perfectamente con la estrategia de Wright.

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



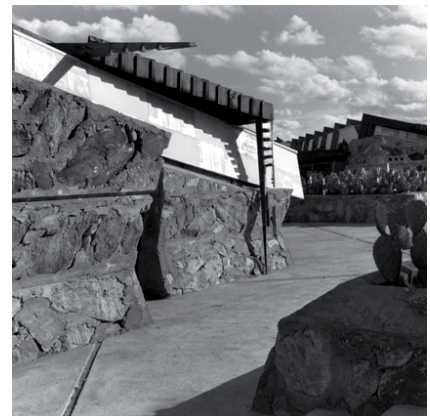
19



20



21



22

19. Planta original del complejo con la secuencia marcada en rojo (por el autor).  
 20. Explanada de acceso con la visión de maricopa Hill al fondo nada más dejar el coche. La posición de la imagen corresponde con una posición algo anterior al punto 1. (Levine, 1996)  
 21. Avanzamos hacia el acceso. La imagen se corresponde con la posición 2. (Avery Architectural & Fine Arts Library)  
 22. Entramos al recinto entre la oficina de Wright y el murete de contención del terreno. Posición de 3 a 4. (Avery Architectural & Fine Arts Library)

complejo entre la edificación y Maricopa Hill describiendo un arco en sentido anti horario. Se realiza la misma operación de alejamiento efectuada en el acceso principal. Esta vez la distancia de protección parece sugerida por la imaginaria proyección en planta del cuadrado girado  $45^\circ$  que forman los muros del prow garden y las pequeñas piezas giradas de la parte posterior en las estancias de los aprendices y la oficina de Wright. El camino dibuja el vértice opuesto de este cuadrado respetando una amplia franja de terreno totalmente virgen sin trabajar que es fundamental para la lectura del campamento en el lugar. Desde este recorrido el complejo del campamento aparece prácticamente oculto o enterrado, solo se aprecian los elementos emergentes de la edificación como pueden ser alguna torre o las vigas de la sala de dibujo. Con estas "pistas" resulta muy difícil hacerse una idea no ya de la envergadura sino también del aspecto del edificio hasta que somos depositados en el patio de entrada otra vez con la doble joroba de Maricopa Hill al fondo. Tanto la ruta principal en sentido horario desde el oeste como la que viene del este en sentido anti horario circunvalando el campamento, definen dos tramos de una espiral que se muestra representada en el logo de la Fellowship y que Wright sitúa justo al inicio de la entrada al complejo. Este simbolismo se refuerza además con la colocación de una roca de la cultura Hohokan con la inscripción de una espiral. De esta manera Wright integra las formas añadiendo una resonancia histórica al logo de la Fellowship e impregna al programa de Taliesin West con una continuidad histórica con el lugar. El petroglifo hohokan marca el punto de inicio y es el lugar donde se cruzan los dos principales ejes de la composición.

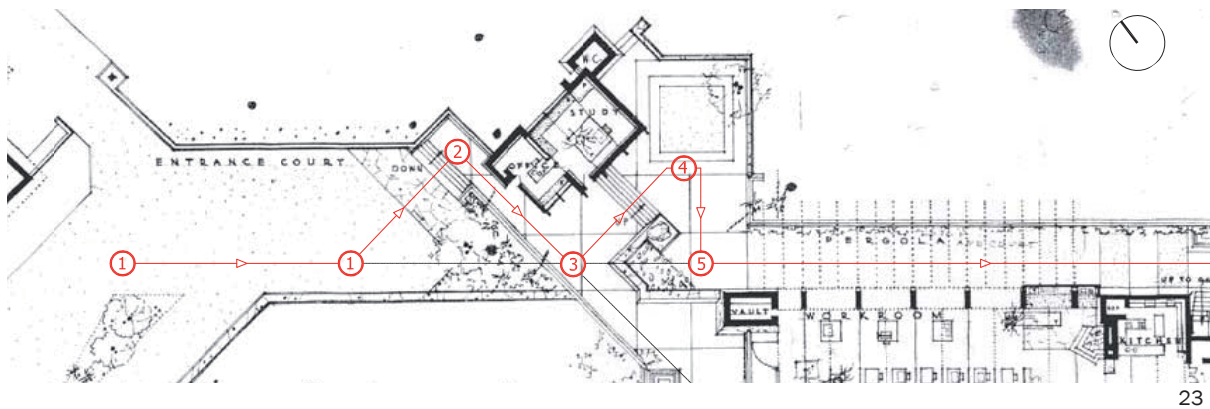
El norte-sur representado por el muro del prow garden, que se interpreta como girado  $45^\circ$  respecto al segundo y principal que con orientación noroeste-suroeste marca la alineación de las principales edificaciones desembocando en la visión de Black y Little Black Mountains .

Desde el principio somos conducidos o atrapados por la prolongación de los muros que salen a nuestro encuentro, conteniendo las tierras a un lado y a otro. El efecto formado por los muros es el de un puerto/dique o un puente según consideremos el terreno en positivo o en negativo. Se trata de un típico recurso de Wright, el puente, el dique, aunque aquí está ligeramente sugerido y los muros realmente no están conteniendo el terreno sino encauzándonos, marcando una direccionalidad a nuestra vista. Nos disponemos entrar al recinto.

**(1)** Nos situamos justo en la alineación del eje principal de todo el complejo. De una manera tamizada por la disposición de una pequeña zona ajardinada, vislumbramos parte de la espina que representa el recorrido principal que vamos a realizar. Esta continuidad visual se interrumpe con un giro drástico, el que hemos de realizar a la izquierda para entrar al recinto bajando unos tres peldaños.

**(2)** Una vez en este punto, nos encontramos supuestamente dentro del complejo porque

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



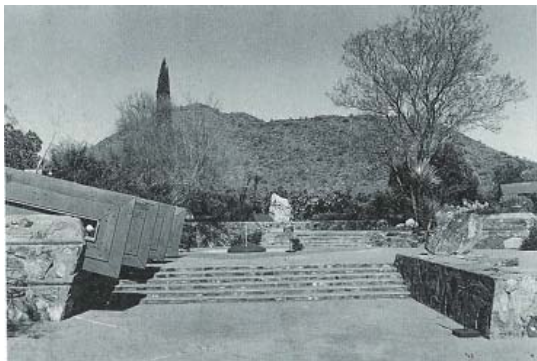
23



24



25



26



27

23. Detalle de la planta con la primera fase de la secuencia. (Realizado por el autor)

24. Posición 2 mirando hacia la sala de dibujo. (Levine, 1996)

25. Punto de intersección de los dos ejes que gobiernan el complejo (3) mirando hacia la sala de dibujo. (Avery Architectural & Fine Arts Library)

26. El murete-macetero donde apoya el petroglifo nos obliga a girar hacia el este y subir unos peldaños en la dirección de Maricopa Hill hacia el punto 4. (Levine, 1996)

27. En la posición 4, a una mayor altura (la de la sala de dibujo) nos volvemos a ver rodeados por el terreno del desierto y ligeramente semienterrados respecto a él. (Whiston, 1996)

pisamos la plataforma de hormigón que sirve de base a las distintas construcciones, pero realmente estamos fuera. Si analizamos nuestra posición, vemos que hemos sido lanzados fuera del recinto dirigiendo nuestra vista hacia Thomson Peak y Maricopa Hill por detrás del estudio de Wright. Ésta es la construcción más baja del complejo, la que se incrusta más en el terreno y actúa como pieza de transición y cierre. Es necesario girar  $90^\circ$  hacia la derecha y avanzar por un estrecho paso creado por el estudio de Wright y el murete de contención del terreno, para volver a introducirnos visualmente en el recinto. Inmediatamente llegamos a un punto singular, **(3)** donde además de iniciarse dos posibles recorridos, uno principal y otro secundario, somos expuestos a una intersección de campos de fuga visual. Por un lado, siguiendo la dirección del trayecto que nos ha conducido hasta allí, tenemos una visión ininterrumpida del desierto hacia el sur guiados por el muro bastión que conforma el prow garden. Si giramos  $45^\circ$  recuperamos la visión del eje-espina principal que teníamos en el inicio **(1)**, pero un macizo de mampostería del desierto nos impide avanzar en esta dirección.

El macizo contiene vegetación autóctona y un petroglifo. Tendremos que girar otros  $45^\circ$  y subir seis peldaños en dirección este para alcanzar la plataforma superior que nos permite avanzar en la compleja secuencia procesional que es el acceso a Taliesin West. Cuando avanzamos en esta dirección ocurre algo parecido a lo experimentado al inicio en el punto **(2)**. Volvemos a encontrarnos caminando en la misma dirección con la visión de las montañas al fondo, sin apenas limitación ni construcción arquitectónica que distraiga nuestra visión, de nuevo somos expulsados visualmente al exterior.

**(4)** Ante nosotros se dispone una alfombra de terreno consistente en un cuadrado girado  $45^\circ$  respecto al estudio pero alineado con la edificación principal. Se trata del lugar donde de manera más clara se contraponen las dos tramas existentes en Taliesin West. Para Wright el cuadrado tiene un gran valor simbólico y representa la integridad. Al girarlo provoca que los muros y la plataforma penetren en el terreno como una proa al igual que sucede en el jardín principal (prow garden). Más adelante Wright dispondrá una lámina de agua y una fuente en este lugar.

Una vez superado el estudio de Wright, para seguir avanzando nos vemos obligados a efectuar un giro de  $90^\circ$  y avanzar en sentido transversal al eje principal para situarnos de nuevo alineados con este **(5)**, recuperando la posición que teníamos en el punto **(1)** y **(3)**. Pero la situación está lejos de ser la misma, para empezar desde el punto **(4)** hemos realizado un barrido visual de  $180^\circ$  donde el edificio prácticamente desaparece por la presencia del terreno a la altura de la vista. Después hemos avanzado hacia el sur oeste con el extremo de la sala de dibujo enmarcando nuestra visión hacia las montañas de Phoenix. Podemos observar como las experiencias son acumulativas y la intensidad de los episodios va en aumento.

En el giro de  $180^\circ$  que va de **(3)** a **(5)** hemos bordeado el petroglifo confrontando su figura



28



29



30

28. Vista del eje principal de Taliesin west desde la posición 3 antes de girar alineada con la 5. (Levine, 1996)

29. Ascensión hacia el punto 4. La subida es sutil y gradual.(Avery Architectural & Fine Arts Library)

30. Vista desde la pérgola hacia la entrada (oficina de Wright)(Avery Architectural & Fine Arts Library)

31. Una vez en la pérgola (5-6) el espacio es comprimido. La luz, las vistas y la direccionalidad están comprometidas provocando un efecto de túnel y penetración en la tierra. Desde la plataforma de terreno posterior, la estructura de Taliesin West apenas asoma de la superficie. (De Long, 1996)



31

y los símbolos que contiene con el paisaje del desierto (nota La posición del petroglifo, en cuanto su orientación es la misma que tenía cuando fue encontrado en lo alto de Maricopa Hill). Ahora nos encontramos con el eje principal de la composición ante nuestros ojos y por primera vez tenemos la libertad de recorrerlo prácticamente en su totalidad.

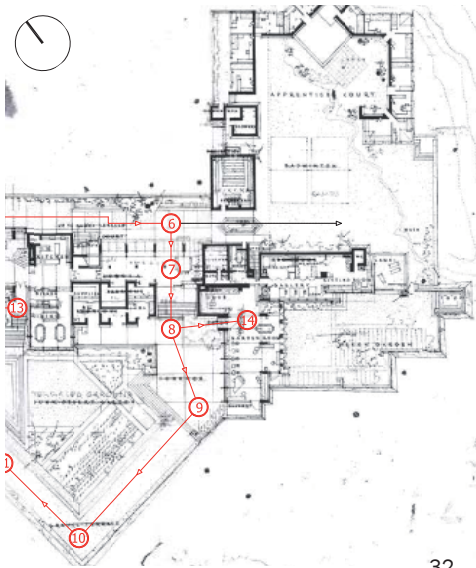
Se trata de un momento de tregua en la secuencia. Después de tantos giros, subidas y bajadas encontramos un tramo con una mayor continuidad aunque no exento de matices. Por lo pronto el eje es claramente definido por el muro de contención a nuestra izquierda, que se interrumpe justo a la altura de la vista propiciando una visión de trinchera. Reforzada por la propia materialidad del muro, parece mostrarnos un corte natural del terreno, un terreno estabilizado más que un muro de contención. El efecto de trinchera o penetración en el terreno es reforzado por la disposición de la pérgola la cual aumenta la sensación de cierre necesaria.

Mediante un sutil y grácil juego de sombras provocadas por las vigas de madera de la pérgola, similares a las que cubren la sala de dibujo, se consigue que por un momento el paisaje y las vistas largas desaparezcan. Aunque la sala de dibujo estaba en origen totalmente abierta, la disposición apantallada de los pilares unido al efecto de la pérgola fuerzan la vista en la dirección del eje principal hacia el sureste con las Black Mountains al fondo. A mitad camino de esta “calle” después de recorrer unos 25 metros, la pérgola se interrumpe volviendo a recuperar parcialmente la visión del entorno.

Esta secuencia cumple los requisitos de una arquetípica maniobra de comprensión-expansión espacial. Pasamos de un lugar **(5)**, donde el paisaje nos envuelve prácticamente por completo, a estar confinados lateral y superiormente por los muros y la pérgola con una altura realmente baja. Pasamos de una exposición total a los implacables elementos de la naturaleza a vernos cobijados bajo una sombra protectora. Este espacio al que nos hemos referido como “calle”, tiene mucho que ver con el patio de acceso en Taliesin (Wisconsin), aunque en este caso la relación con el paisaje es más drástica, más radical e incluso más ceremonial.

En Taliesin West es necesario llegar al final para alcanzar los espacios más privados estableciendo una secuencia servicios-estudio-casa mientras que en Wisconsin ocurre al contrario y la secuencia es casa –estudio-servicios. También el hecho de no ser atravesada por vehículos le otorga un carácter más formal e incluso monumental. Pero es un efecto pasajero, la escala es muy ajustada, doméstica y la cantidad de episodios que se suceden tienden a pautar la circulación por esta calle-vía contrarrestando su excesiva longitud.

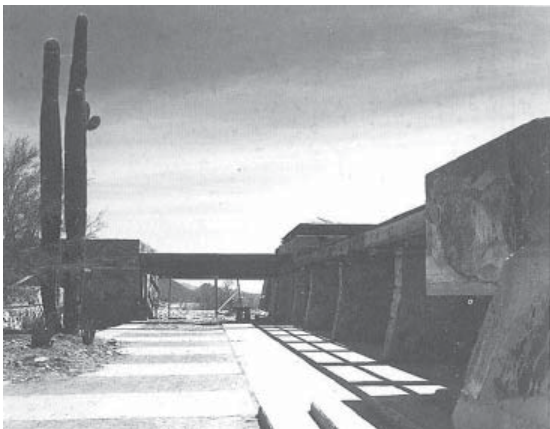
Nos habíamos quedado a mitad de trayecto de la espina central justo al salir de la pérgola. Bajo la pérgola aunque teniendo que girar la cabeza 90° se tiene cierta fuga visual a través de la sala de dibujo pero justo al terminar esta nos encontramos confinados entre el muro de contención y el cuerpo macizo de la cocina. Justo en este punto Wright reduce



32



33



34



35

32. Detalle de la secuencia en su paso por la loggia.

33. Vista desde la posición 6 hacia la pérgola con la loggia a la izquierda. (Futagawa, 1991)

34. Vista nada más salir de la pérgola en la dirección del eje principal (aprox punto 6). Al fondo la cubierta que une el complejo con la zona de aprendices. (Levine, 1996)

35. Vista desde la posición 6 hacia el patio de los aprendices con las Black Mountains enmarcadas por la cubierta de madera que une las dos piezas. En extremo derecho de la imagen se aprecia el estanque dispuesto bajo la cubierta para provocar la parada y favorecer el reflejo. A la izquierda, la vegetación invade el camino en este punto para reforzar la sensación de cierre. (Whiston, 1996)

36. Vista desde la cubierta que une la garden room con la zona de aprendices, mirando hacia la pérgola. (Avery Architectural & Fine Arts Library)



36



la anchura del camino mediante una jardinera adosada al muro que contiene un estanque en su parte más alejada.

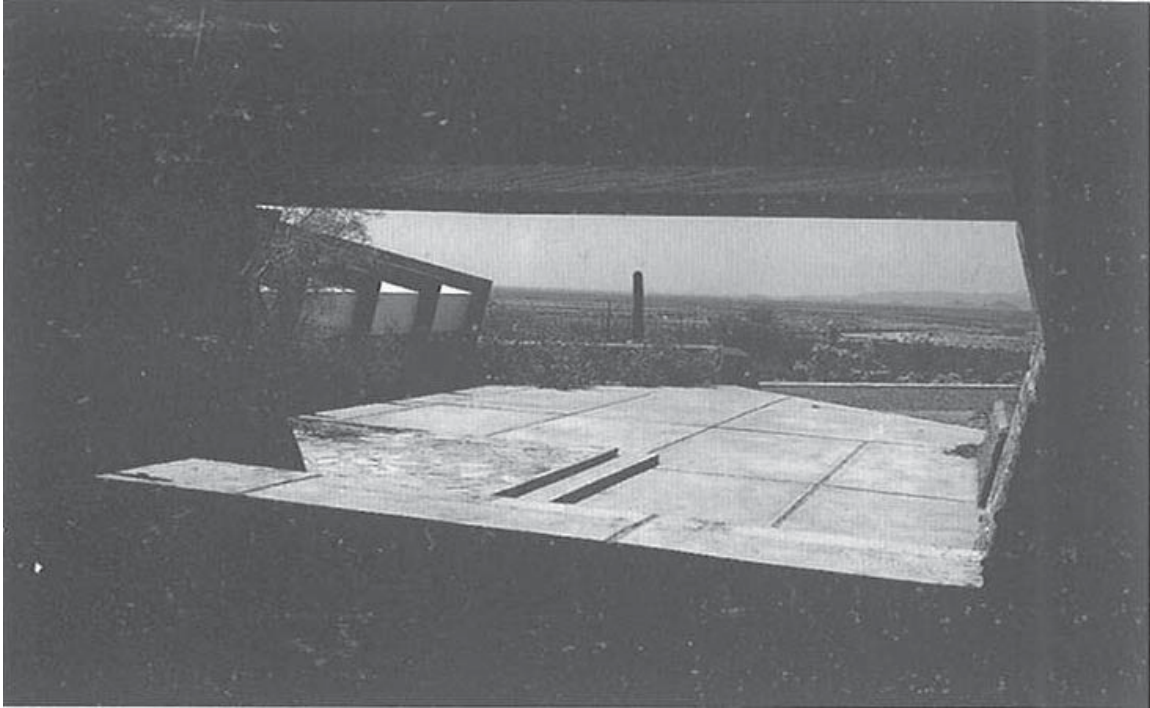
Con este gesto Wright trata de evitar la monotonía en el largo paseo por la espina principal. La presencia del agua próxima al acceso es un recurso habitual en muchas obras de Wright pero en pleno desierto posee un significado mayor. Tras sobrepasar los peldaños de la escalera que sube a la terraza encima de la logia, nos encontramos otra vez en un punto **(6)** de singular importancia dentro de la secuencia, por la confluencia de ejes visuales y vistas enmarcadas que se producen.

La logia es un espacio irregular con un frente totalmente abierto que da a la calle de acceso definido por unas pilastras similares a las de la sala de dibujo y otro frente, el que da al sur oeste parcialmente acotado por los habitáculos de los aprendices de mayor rango. Por tanto lo que primero se experimenta es una cierta amplitud y expansión visual al extenderse la superficie al doble de su anchura. Seguimos avanzando unos pasos atraídos por la visión enmarcada que se tiene hacia el sur este donde se encuentran las Black Mountains gracias a la cubierta de madera que une los aposentos de Wright con la Kiva (nota Nombre con que el Wright se refiere a un espacio para proyecciones totalmente ciego y que también recibe el nombre de honokan) que forma parte del cuerpo de aprendices.

En este punto **(6)** somos espetados a pararnos nuevamente y contemplar el paisaje en toda su plenitud, pero a su vez envueltos por la propia arquitectura de la que forma una parte inseparable. En este punto tenemos el cruce de dos ejes ortogonales. El eje de la espina principal nos dirige al sur este hacia las Black Mountains y el eje perpendicular con dirección nordeste-suroeste conecta la Thomson Peak a nuestra izquierda con el Valle del Gila y su desértica extensión a través de la logia.

En este punto se dispone simultáneamente de dos maneras de configurar una imagen. Hacia el nordeste la visión de la montaña es total, libre, apenas enmarcada, más bien subrayada horizontalmente por el muro de contención que nos la sirve como en una bandeja. La potencia del Thomson Peak queda libre y el paisaje se respeta sin intervenir en él. Esta cualidad cambiará radicalmente con las sucesivas alteraciones al disponer de una amplia escalera para acceder a la plataforma de terreno al otro lado del muro. Por el contrario la visión hacia el sur este está más trabajada.

Debido a la lejanía de las Black Mountains, la cubierta de madera que une los aposentos de los Wright con la kiva permite enmarcarlas superiormente. Mientras, en el pavimento bajo esta, se dispone una lámina de agua que al permanecer en penumbra permite capturar los reflejos del árido y radiante paisaje de la lejanía. La lámina de agua actúa también como filtro o frontera, nos obliga a detenernos anunciando que el espacio que más allá de ella aparece ante nuestros ojos pertenece a un ámbito privado, el patio de los aprendices.



37



38



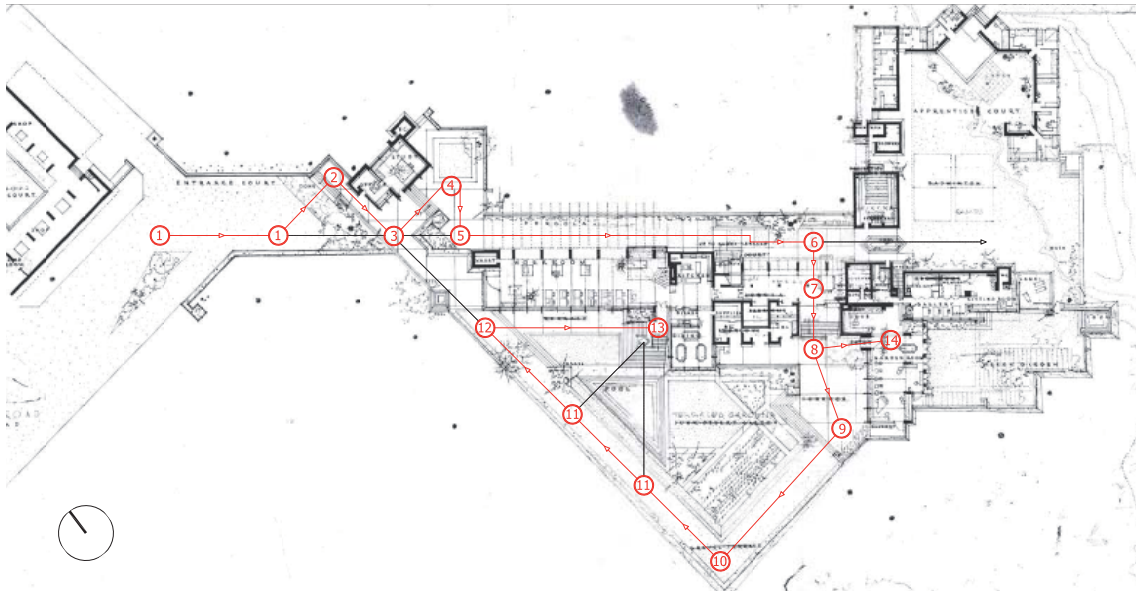
39

37 y 39. Vista desde la loggia (7) hacia el sur (paradise Valley). El paisaje redescubierto tras la efectiva estrategia de aproximación. (Levine, 1996/Scully, 1961)  
38. Vista desde el interior de la loggia. Otra vez la sensación de confinamiento y reclusión espacial. (Pfeiffer, 2012)

Además de esta vista enmarcada superior e inferiormente por la cubierta y la lámina de agua es importante el confinamiento de una parte del terreno mediante el muro que define el patio de los aprendices. Mediante la interposición de esta franja de terreno entre nuestra posición y el objetivo visual en la lejanía, Wright domestica, suaviza la experiencia del desierto mediante un tratamiento sin apenas elaboración. A la manera de un Sakkei japonés, Wright toma prestado el paisaje y lo introduce en el interior del recinto. El terreno se deja al natural, ligeramente desbrozado mientras un pequeño arroyo de la rambla que desciende de las montañas lo atraviesa en diagonal hasta un estanque dispuesto en un extremo de la garden room, término con el que Wright se refiere al jardín al que vuelcan sus aposentos.

Si giramos a la derecha en dirección a la logia, dejando el Thomson Peak a nuestra espalda, nos encontramos de bruces con una visión panorámica del paisaje hacia el suroeste. La vista que Wright nos brinda está igualmente enmarcada como la anterior, pero con mayor fuerza y contraste debido a la profundidad de la logia. A diferencia de lo que ocurre con la visión de las Black Mountains y la lamina de agua, ahora no se nos limita el paso. Casi empujados por la fuerza de la imagen del Thomson Peak a nuestra espalda y la pendiente de terreno que discurre a sus pies somos conducidos al interior de la logia donde el contraste producido es muy superior al experimentado anteriormente al recorrer la pérgola **(7)**. También el encuadre es más drástico que la visión de las Black Mountains por la propia configuración de la logia. De los tres vanos y medio de la logia, dos de ellos, casi dos tercios de la anchura total, se colmatan con estancias para miembros de la Fellowship, dejando el tercio restante libre para contemplar el desierto. La visión del paisaje desértico de Death Valley se convierte en una experiencia reveladora. Después de permanecer oculto durante la mayor parte del trayecto, se nos muestra ahora como un descubrimiento. En todo momento Wright intenta que experimentemos la misma sensación que tuvo el y sus ayudantes la primera vez que pararon en este lugar. Protegidos del sol por la escasa altura de la logia, encerrados por las rugosas paredes de mampostería del desierto y ligeramente elevados sobre el paisaje, nos encontramos ante el verdadero umbral de la composición. Se trata de un espacio que siendo exterior reúne las características de los privilegiados interiores residenciales del maestro y que tan elocuentemente ha destacado Grant Hidebrand con su visión antropológica. Esta radica en la capacidad de un espacio de proporcionar simultáneamente la sensación de refugio y de control panorámico del entorno. Ver sin ser visto.

Una vez sobrepasada la logia descendemos los escalones que nos conducen a la plataforma exterior **(8)** esta vez a cielo abierto y con un arco visual que va del sur al oeste. El resto del arco visual queda acotado por la edificación que forma un diedro a nuestras espaldas. Los aposentos de Wright, la garden room como es conocida, impide la visión de las Black Mountains hacia el este dirigiendo nuestra vista hacia afuera del recinto, hacia



40



41



42

40. Taliesin West. Planta con la secuencia.  
 41. Vista desde la posición (9) hacia la loggia. La cima del Thomson Peak asoma por encima de la loggia. A la izquierda algunos habitáculos para miembros de la Fellowship y a la derecha la Garden Room y los aposentos de los Wright. La imagen está tomada a finales de los años cuarenta ya que se aprecia la construcción de habitaciones de invitados sobre la cubierta de la loggia. (Levine, 1996)  
 42. Imagen de la Garden Room (14), cerrada hacia el prow garden (poniente) y totalmente abierta hacia el jardín. (Hildebrand, 1991)  
 43. Vista del jardín de la Garden Room con un tratamiento más fresco y amable como un oasis en contraste con el árido desierto. las vistas se dirigen hacia el suroeste donde se encuentran las Black Mountains (derecha de la imagen). (Pfeiffer, 2012)



43

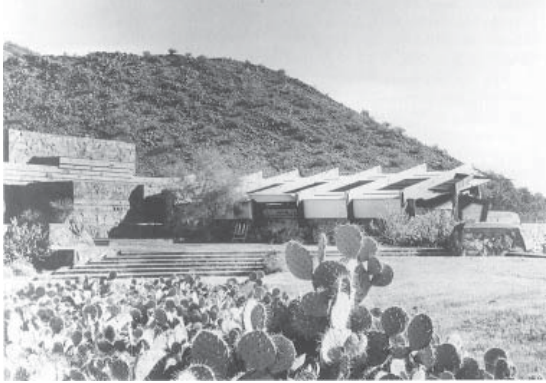
el desierto. En este punto en una operación similar a Taliesin en Wisconsin o en la casa Pauson, una vez traspasado el umbral de la logia podemos girar para acceder a la Garden Room **(14)**. De esta manera el santa sanctorum de Wright no funciona como un estricto final de recorrido. Existe la posibilidad de finalizarlo ahí o continuar la secuencia en una clara disposición tangencial tan habitual en Wright. El acceso queda prácticamente oculto en una posición bastante secundaria. En poco tiempo Wright reforzará esta cualidad mediante la disposición de un umbral adicional en la entrada a la Garden Room que obligará a efectuar dos nuevos giros.

El impulso de sobrepasar la logia y descender los escalones nos incita a seguir caminando hacia el desierto puesto que es el paisaje que se nos brinda, recuperado, recompuesto y redefinido por el conjunto de experiencias que han pautado la aproximación procesional, que es Taliesin West, tal y como la califica P. Johnson (1981: 203). Al avanzar descendemos unos peldaños y nos situamos en el inicio del recorrido por el prow garden o jardín del desierto(9). Describiendo una escuadra de 90° caminamos hacia el oeste para situarnos en el vértice o punta de la proa. El camino adquiere la cualidad de un paseo elevado, como un embarcadero, ya que tanto el nivel del terreno en el exterior como en el interior del jardín se encuentran ligeramente más bajos. De esta manera casi flotando se llega a la punta de la proa con una visión de 270° de todo el arco sur **(10)**. Desde esta posición se distinguen de un barrido y con claridad las Santan Mountains al sureste y las Phoenix Mountains al noroeste. Wright nos vuelve a lanzar fuera del complejo, esta vez debido a la geometría diagonal empleada se logra que la plataforma penetre en el paisaje y también que el paisaje nos rodee por completo.

Una vez en este punto, el muro del prow garden nos obliga a girar 90° en dirección norte. Con la plena experiencia del paisaje en nuestra memoria, siguiendo la nueva dirección del muro, nuestra vista se dirige ahora hacia la edificación. El cuerpo del comedor y la sala de dibujo se nos muestran ahora de una manera clara con el imponente fondo de las montañas McDowell. Hasta este momento su visión había sido parcial, desde el exterior apenas se distinguían las grandes vigas de la sala de dibujo sobre un mar de mampostería que se confunde con el propio terreno.

Seguimos avanzando en dirección norte, con el estudio de Wright al fondo recordando el inicio de la ruta. El paseo por la proa permite la sensación de circular entre dos universos. El oasis del pequeño jardín a un lado y la árida y salvaje extensión del desierto al otro. Nos situamos en frente de la sala de dibujo **(11)**. Wright interpone entre nuestra posición y el edificio una lámina de agua que refuerza la idea de oasis tranquilo que tiene el tratamiento de los jardines de la terraza. El estanque de forma triangular refleja las montañas y también el petroglifo situado a la entrada de los talleres.

La disposición de este elemento está cuidadosamente calculada para confrontar su observación con el paisaje. Sobre el pedestal que conforma la escalinata piramidal de



44



45



46

44. Vista hacia la Garden Room desde el Prow Garden (posición 10-11), al fondo Maricopa Hill. (De long, 1996)

45. Vista desde el vértice del Prow garden (10) hacia la sala de dibujo (dirección norte).(Avery Architectural & Fine Arts Library)

46. Vista desde el punto (11) frontalmente hacia la sala de dibujo donde se produce una alineación de elementos intencionada. El agua en primer término, la base piramidal de escalones de acceso ala sala, el petroglifo y la cima del Thomson Peak al fondo. Si seguimos avanzando por el prow garden hasta situarnos en la dirección del vértice de los escalones, el petroglifo aparece alineado con la cima de Maricopa Hill. (Scully, 1961)

acceso a la sala de dibujo, se sitúa para que nos vayamos aproximando hacia él describiendo una trayectoria en espiral. Durante el primer tramo del paseo por el prow garden, la imagen del petroglifo permanece oculta por el volumen del comedor que emerge como un volumen cerrado. Una vez superado lo encontramos confrontado a la edificación y a las McDowell Mountains marcando el acceso a la sala de dibujo.

Para llegar hasta ella aún deberemos bordear el estanque y avanzar por el camino de grava del prow garden hasta el extremo de la sala de dibujo **(12)**. En esta posición nos encontramos muy próximos al punto de inicio del recorrido, completando la espiral anunciada mediante el logo de la Fellowship. De hecho existe la posibilidad de acceder directamente desde la entrada **(3)** a la sala de dibujo aunque no exentos de cierto tratamiento secuencial. En este punto **(12)** debemos realizar un giro de 135° para situarnos alineados con la sala de dibujo. Ante esta se dispone la “terrazza india” tal como la llamaba Wright. Es necesario recorrer toda la longitud de la sala hasta las escaleras de acceso que de manera ceremonial resuelven el encuentro entre la sala de dibujo y el volumen del comedor. Al observar el petroglifo vemos que hemos realizado una trayectoria similar a los círculos concéntricos que aparecen en las inscripciones del mismo.

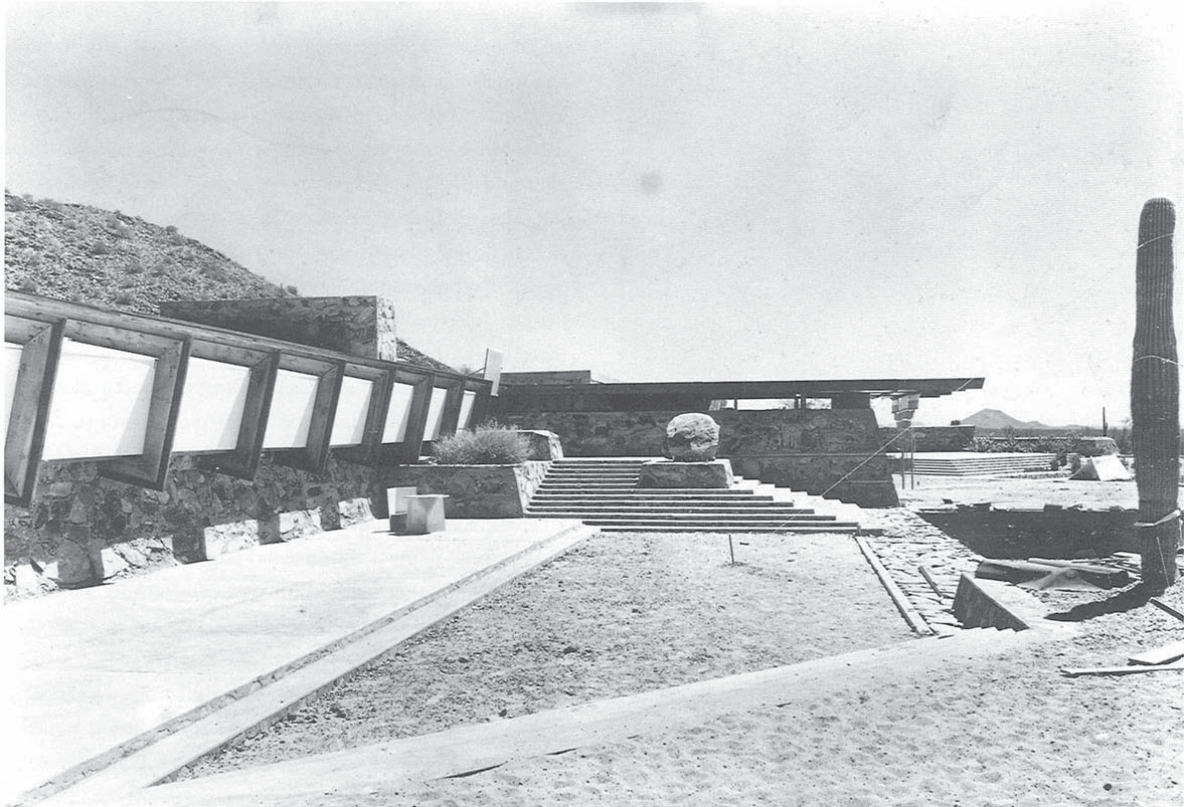
La piedra se coloca sobre una base tronco piramidal que se proyecta hacia la esquina de la plataforma escalonada que se dispone como acceso y que se alza como una metafórica cima de montaña. Tan pronto como ascendemos por los doce peldaños que discurren por detrás de la roca en dirección a la entrada, se van revelando gradualmente sus tres caras cubiertas por inscripciones.

**(13)** Una vez hemos rodeado la roca y alcanzado la altura original de la plataforma del edificio, la visión hacia el oeste con la alineación de la roca sobre el agua, guía nuestra vista a través del prow garden, la planicie del Paradise Valley hasta las montañas de Phoenix donde el sol se pone.

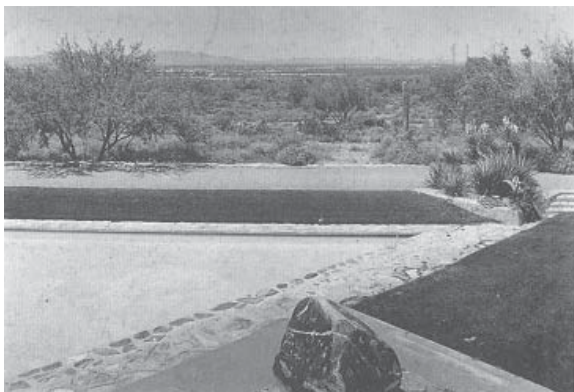
La secuencia que hemos descrito se corresponde con el itinerario “oficial” orquestado por Wright para fusionar arquitectura, paisaje e historia. Como todas las secuencias tiene un principio y un final que hemos tratado de establecer a tenor de lo expuesto por el propio Wright y por los autores que más han profundizado en ello. Pero las obras de Wright no son partituras cerradas que admitan una única interpretación. La experiencia de recorrer Taliesin West es mucho más compleja y rica en matices de lo que se puede reflejar en una sucesión de planos estáticos por muy descriptivos que estos sean. Además la libertad de movimiento permite la aparición de rutas alternativas y secuencias complementarias cuyo abordaje puede resultar interminable.

El objetivo de centrarnos en la descripción pormenorizada de una determinada secuencia respecto a las demás no es otro que la oportunidad que nos brinda para realizar un análisis más certero de su estructura arquitectónica.

Por ejemplo P. Johnson en su descripción de Taliesin West insiste en situar el final del re-



47



48



49

47. Vista desde la posición (12) de la "terrazza india" como la mencionaba Wright con el comedor al fondo y la sala de dibujo al izquierda. En primer término se aprecia el agudo ángulo entre la dirección del prow garden y la sala de dibujo, que nos obliga a girar 135° para continuar nuestro trayecto hasta alcanzarla. (Levine, 1996)

48, 49. Conforme ascendemos por la escalinata para situarnos en la posición (13) podemos confrontar el paisaje del desierto hacia el oeste con la visión del petroglifo en primer plano justo antes de entrar en la sala de dibujo. (Levine, 1996)



corrido en los aposentos de Wright, la Garden Room como es conocida **(14)**, donde solía recibir a las visitas. En este punto Wright vuelve a aplicar uno de sus recursos característicos. La propia configuración de la pieza imposibilita la visión de las Black Mountains mostrando un frente totalmente opaco. Para la configuración del umbral se disponen dos potentes machones de mampostería del desierto para forzar el rehundido de la puerta y provocar la perceptiva compresión espacial justo antes de entrar. Una vez accedemos a la sala nos encontramos con un gran espacio iluminado por las canvas y abierto a un jardín “secreto” esta vez con vegetación más amable y cuidada en contraste con la aridez del desierto. De alguna manera este es el final arquetípico de todas las obras residenciales de Wright, alcanzar el confortable refugio en la naturaleza, el hogar y el paisaje como recompensa.

### **El proyecto.**

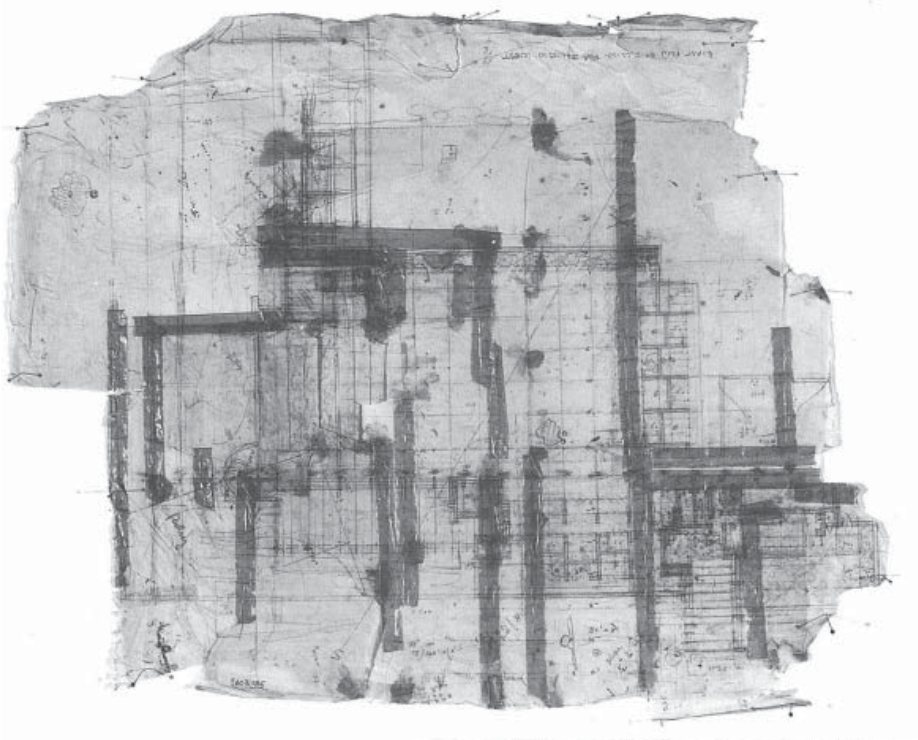
El diseño de Taliesin West se llevó a cabo in situ. El lugar dicta las trazas como ningún proyecto lo ha hecho hasta ahora a excepción de Spring Green. Los primeros estudios ya muestran una especial atención a las condiciones del terreno. Las primeras ideas para el campamento, tal y como se refería Wright a Taliesin West, aparecen en un boceto que muestra una agrupación de edificios en una trama ortogonal dispuestos holgadamente alrededor de un patio trasero. Una gran sala de dibujo de forma rectangular se une mediante un gran corredor, (futura loggia) a una pieza organizada en L en la que podemos identificar los aposentos de Wright.

Como vemos las principales piezas están dispuestas y algunas con un alto grado de definición respecto a la versión definitiva. Especialmente clara resulta la organización lineal de las piezas principales, sala de dibujo- loggia-vivienda en su orden definitivo aunque no se aprecia un eje ni un camino tan marcado. La vivienda se presenta prácticamente con su distribución final de apariencia “usoniana”.

El patio posterior de forma cuadrangular queda definido por sendas piezas perpendiculares a la anterior y principal. La más cercana a los aposentos de Wright la constituyen una serie de habitáculos para aprendices, mientras que en el otro extremo se aprecia la oficina de Wright configurando la entrada junto con algunos espacios servidores.

El proyecto parece constituirse en una frontera como en Wisconsin y Ocatilla, encerrando una porción de terreno virgen. Más adelante aparecerá el *pro w garden* y el patio trasero desaparecerá como tal aunque estará presente como un extracto del paisaje que penetra en la composición. Al final tras las múltiples ampliaciones y reformas en Taliesin, reaparecerá el patio trasero como un espacio domesticado, ganado al desierto.

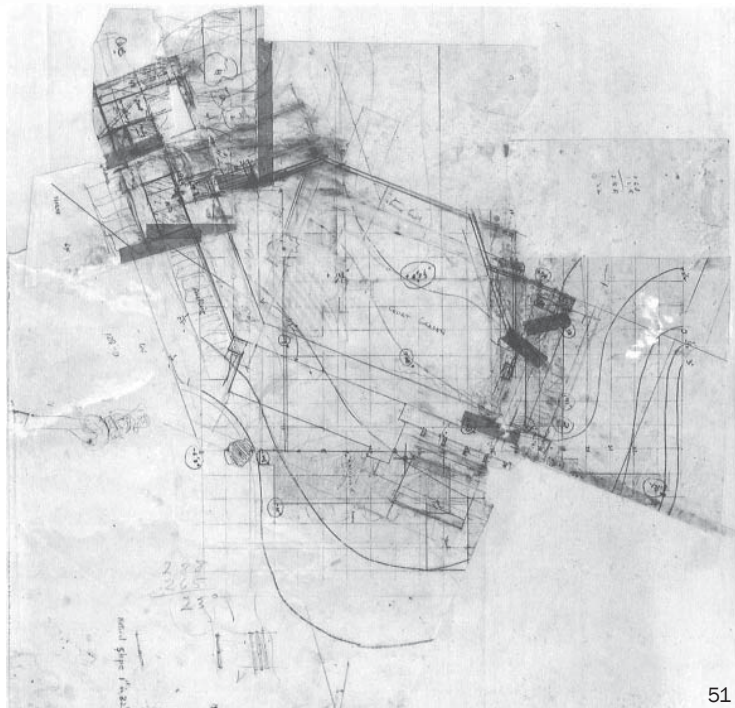
En un boceto posterior se aprecia cierta incomodidad con la sensación de cierre resultante de un esquema ortogonal. Se observan una serie de tentativas y desplazamientos que



50

50. Primer estudio para Taliesin West. La relación de la sala de dibujo, comedor, logia y garden room queda ya establecida. Por el contrario la zona de acceso y aparcamiento presenta diferencias con la solución final. Se trabaja sobre la idea de un gran patio trasero. (Levine, 1996)

51. Variación de los estudios preliminares. La geometría ortogonal se abre para adaptarse a las curvas de pendiente del terreno. (Levine, 1996)



51

parecen cuestionar las orientaciones básicas de los edificios principales. Las líneas del contorno de las edificaciones muestran el titubeo entre dos posibles orientaciones de la espina principal formada por la sala de dibujo y la vivienda de Wright.

Una con orientación prácticamente sur y la otra, más desarrollada, ligeramente girada hacia el suroeste.

El jardín trasero aparece como un hexágono deformado definido principalmente por el muro de contención que delimita el aparcamiento y la oficina de Wright más los almacenes, el cual se ha girado  $113^\circ$  tal y como indica el plano. Wright parece querer introducir una geometría hexagonal como la que ha empleado recientemente en la casa Hanna pero tan solo aplicada a la configuración del espacio exterior ya que las piezas parecen responder a una lógica interna convencional y ortogonal.

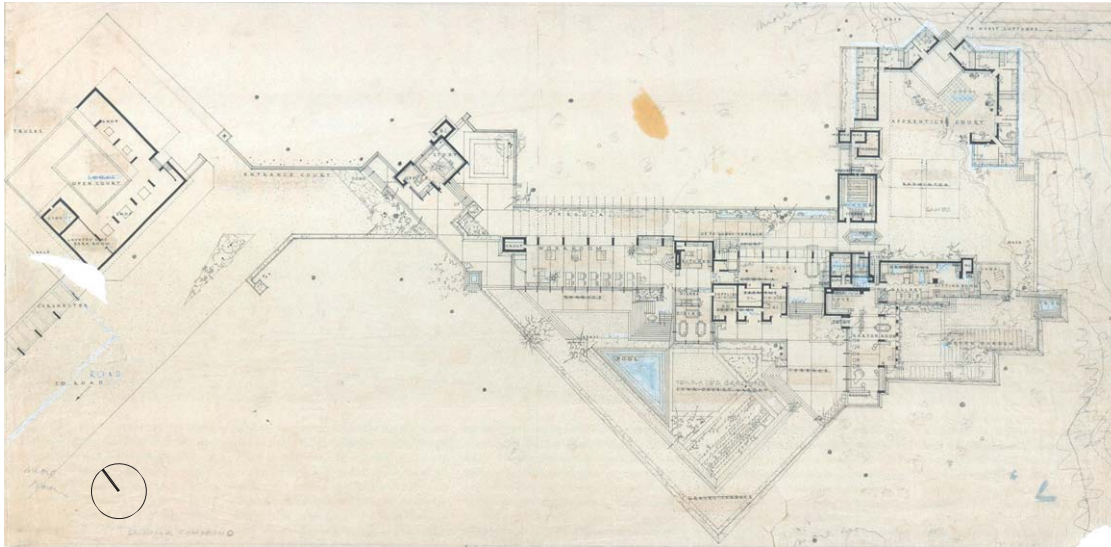
Especialmente indefinida parece el encuentro del patio trasero con el cuerpo de habitáculos para aprendices, el cual se mantiene ortogonal a la espina principal y se fuerza su geometría biselando un extremo del patio reproduciendo la inclinación de las piezas de la entrada en el extremo opuesto.

Un factor fundamental en la decisión final de girar el conjunto de la pieza principal, en la dirección sur oeste, es la topografía del terreno. Como bien se aprecia en el plano, las curvas de nivel conforman una especie de meandro o cabo definido por las dos ramblas de los extremos. La forma resultante no tiene una geometría simétrica. Al este las curvas se cierran formando un giro de  $90^\circ$  y se ajustan alineándose con la rambla. Al oeste se van abriendo con una inclinación más suave marcando en su punto medio una forma redondeada orientada al sur. Siguiendo las directrices establecidas por las curvas de nivel, podemos ver claramente como la disposición de las piezas en su conjunto van buscando alinearse con las mismas configurando sus tangencias.

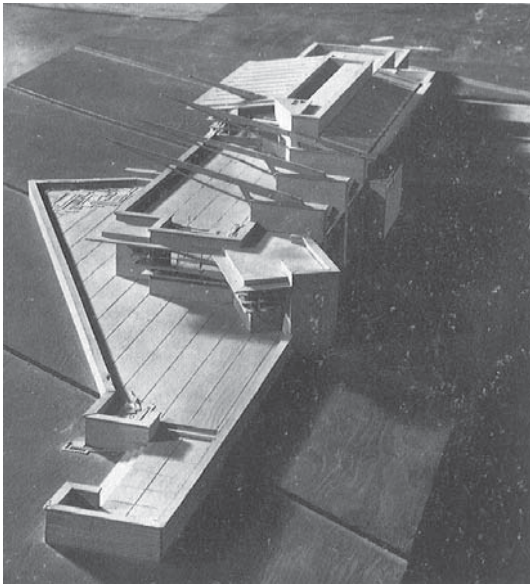
También se aprecia en este sentido un intento de abarcar una porción mayor de terreno para lo cual estira la composición al máximo, al igual que sucede en Spring Green con el estudio. En este caso la zona distorsionada o cuya extensión parece más forzada es la de la entrada y el estudio de Wright al noroeste. En esta versión sigue sin aparecer la pérgola y es el patio el espacio que acapara un mayor protagonismo. La planta final conserva la orientación básica de esta propuesta aunque la suave geometría hexagonal con la que se articula la planta para ceñirse a las curvas de nivel, se sustituye por un rotundo giro de  $45^\circ$  entre dos tramas superpuestas.

La trama o eje principal con el que se alinean ortogonalmente la mayor parte de las edificaciones y que tiene una orientación noroeste-sureste y la trama secundaria con orientación norte-sur con la que se alinea la plataforma del *proW garden* y algunas piezas secundarias como el estudio de Wright y los almacenes de la entrada.

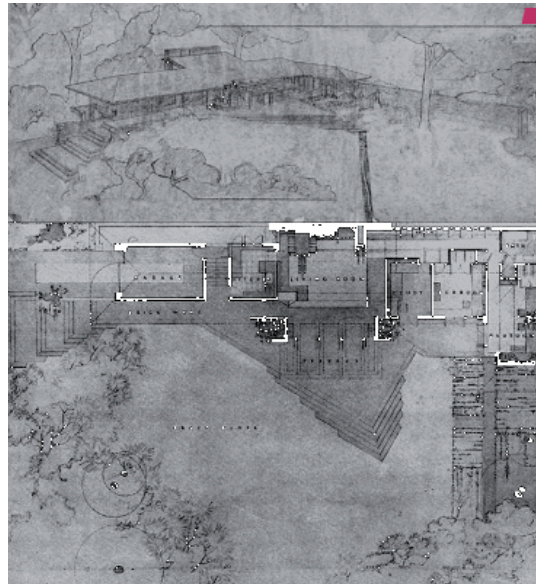
Las cinco piezas que aparecían en los estudios previos se mantienen, la oficina de Wright, la sala de dibujo, las estancias para los Wright y los aprendices. Un elemento caracterís-



52



53



54

52. Planta definitiva de Taliesin West. (Pfeiffer, 2012)

53. Casa S. Marcus, Dallas, Texas, (1934-36). Maqueta. (Levine, 1996)

54. Casa H.E. Willey, Minneapolis, Minnesota (1933-34). Perspectiva y planta principal. (Hitchcock, 1978)

tico de la propuesta definitiva que no aparecía en los estudios previos es la pérgola. Esta se convierte en el elemento que refuerza la espina principal junto con la logia que conecta la sala de dibujo con la cocina-comedor y las dependencias de Wright dejando unos pequeños cubículos para los miembros de más rango de la Fellowship.

En la entrada desde el oeste justo con el aparcamiento, aparece una pieza de servicio (almacenes, talleres, lavandería, etc.) girada 45° respecto la edificación principal, estableciendo el orden geométrico del campamento.

Esta pieza parece dar la réplica al giro del muro de contención de la plataforma del prow garden. Un patio formado por muretes, guía hacia la oficina de Wright situada en la entrada dispuesta con la misma inclinación que la anterior y justo en el acceso se produce el encuentro entre las dos tramas principales que gobiernan la composición. Por un lado siguiendo la inclinación de 45° de la pieza servidora y el estudio de Wright, arranca el largo muro de contención que se adentra en el desierto hacia el sur, como la proa de un barco, de ahí su nombre<sup>1</sup>.

Por otro lado, también confluye el eje principal marcado por el muro de contención posterior y las principales construcciones que configuran el campamento alineadas con él. Prácticamente todo el conjunto edificado se dispone bajo una trama ortogonal salvo las piezas antes mencionadas de los almacenes y el estudio de Wright al que habría que añadir el pequeño escenario ubicado en el patio de los aprendices. Esta pieza con una dimensión similar al estudio de Wright, parece darle la réplica introduciendo un guiño o un gesto. Según L. Nevine esta pieza entra en resonancia con el impulso diagonal del resto de elementos girados 45° a modo de contrapeso de la composición.

Cierto es que si prolongamos los extremos del prow garden junto con los del estudio del arquitecto y la pequeña pieza del patio de aprendices, se obtiene un cuadrado perfecto girado 45°. Este recurso, aunque sea difícilmente apreciable mientras se recorre el complejo y por tanto cuestionemos su trascendencia, está cargado de un especial simbolismo y no es un hecho casual o anecdótico. Para Wright el cuadrado simboliza la integridad y está presente en muchos aspectos de su obra, tanto en proyectos como en emblemas; su firma, el logo de la Fellowship etc.

La proa triangular es la novedad de este tercer y definitivo planteamiento la cual proporciona una atalaya sobre la que contemplar el paisaje del desierto y servir de plataforma de apoyo a las principales piezas de la composición, esto es, la sala de dibujo, la logia y las estancias de Wright. La diagonalidad introducida con este elemento la podemos encontrar en numerosos proyectos anteriores, pero especialmente en aquellos en los que Wright se enfrentaba a un paisaje similar como el Johnson Compound en el Death Valley, el Ocatilla Camp y el hotel San Marcos In The Desert.

También aparece en algunas viviendas más próximas en el tiempo como la casa Marcus

1. Prow , proa en inglés.



55



56



57

55. Vista aérea del complejo tomada desde el noroeste hacia el sureste siguiendo la alineación del eje principal del campamento. Se aprecia como este se alinea con las Black Mountains al fondo. (Levine, 1996)

56. Imagen de satélite donde se aprecia el arco montañoso que va del norte (Mc Dowell Mountains) al sur este finalizando con las Black Mountains (parte derecha inferior de la imagen). También se aprecia la proximidad de Maricopa Hill con menor elevación.

57. Vista de Taliesin West desde el suroeste con las montañas Mc Dowell al fondo. A la izquierda el Mc Dowell Peak, en el centro el Thomson Peak y a la derecha el comienzo de Maricopa Hill. En la imagen se observa que aún no se ha construido el cuerpo de habitaciones de invitados encima de la logia a la derecha de la imagen. (Hitchcock, 1978)

(34-36) y la Willey (1933-34). Si bien la diagonalidad en estos proyectos de diez años atrás ha de entenderse como un intento de dar una solución a la topografía accidentada y su relación con la arquitectura. Wright encuentra un nuevo lenguaje surgido de la naturaleza del lugar, fruto de la constante búsqueda a través de lo que él llama “conventionalization” o abstracción como método fundamental de proyecto.

No se trata por tanto de una simple experimentación formal o estilística fruto de un juego, mediante una geometría caprichosa.

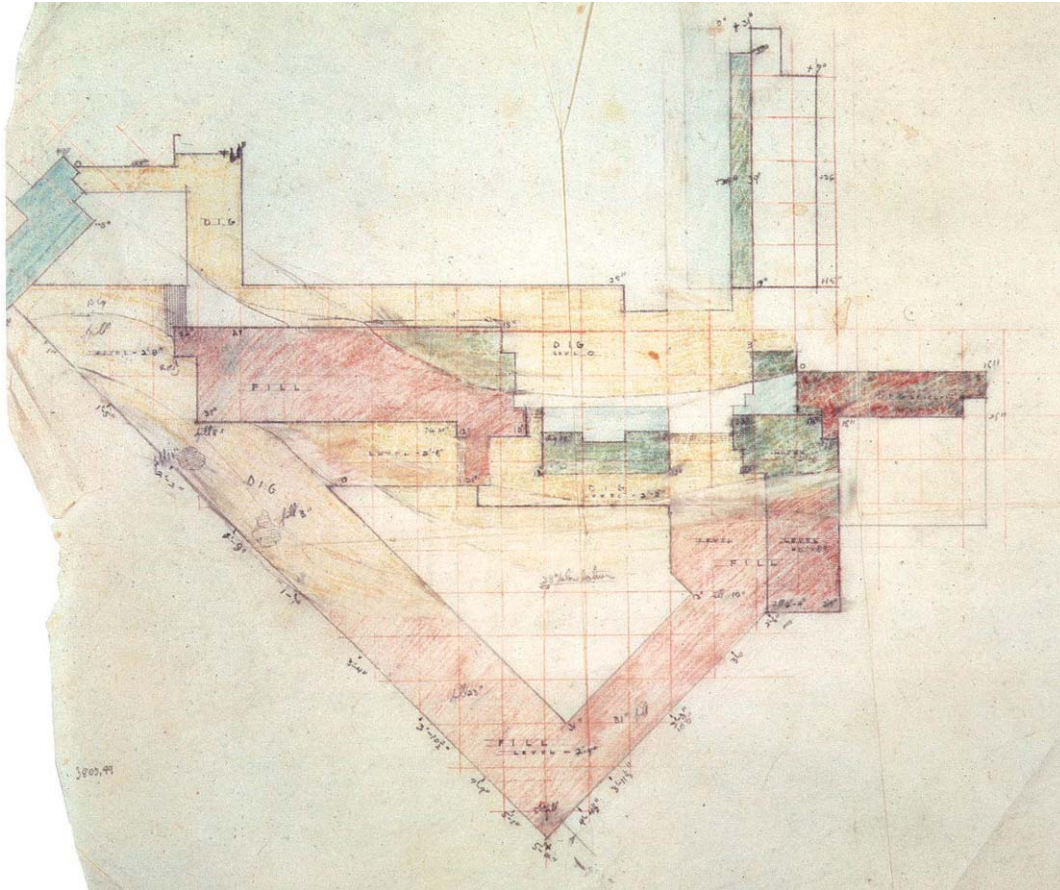
Parece que Wright se resiste a la simple adición de elementos sobre la base de una rígida trama ortogonal. Los elaborados esquemas abiertos de brazos perpendiculares de las casas de la pradera no sirven para este nuevo paisaje. De hecho ya habían sido cuestionados desde su etapa californiana. Por otra parte en las casas Willey y Marcus se aprecia la combinación de dos geometrías yuxtapuestas. La principal de la vivienda, la cual presenta un planteamiento simple y lineal y el giro introducido por una plataforma que se antepone en la parte exterior del estar, como una proyección del mismo, pero como un elemento que pertenece más al paisaje o al terreno que a la estructura de la casa.

La diagonalidad en Taliesin West es un medio para responder a las condiciones topográficas y geológicas del lugar. Los ángulos de rotación y desplazamiento de la proa son realizados para seguir los contornos del terreno y actuar como transición entre este y el edificio. A parte de servir de base al resto de edificaciones y conferir una fuerte direccionalidad y dinamismo en contraste con el eje principal, proporciona un buen ajuste en el movimiento de tierras.

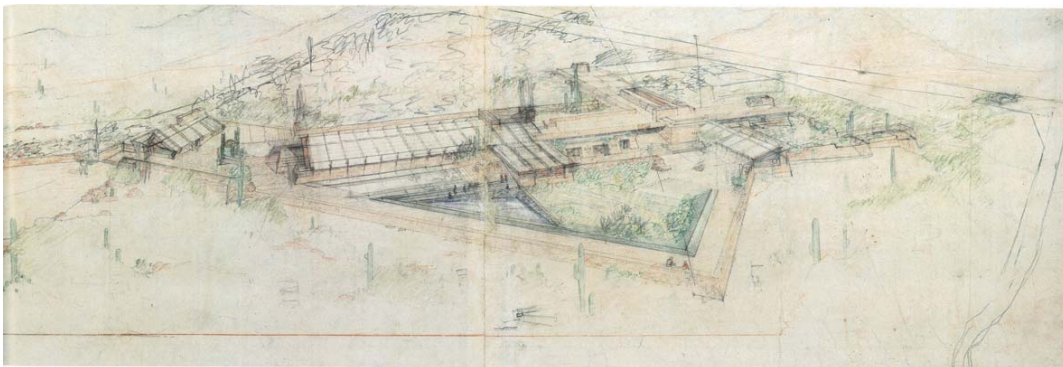
En efecto, la dirección norte-sur marcada por el muro de la proa se ajusta más a la dirección de las curvas de nivel en ese punto que la establecida por la edificación principal. Pero la operación que guía Taliesin West dista mucho de ser un simple mecanismo de acomodo al terreno, es más bien un mecanismo de orientación. O quizás el equilibrio entre ambas cosas. Las trazas superpuestas de Taliesin responden a aspectos visuales más que al contorno del terreno.

La decisión principal en Taliesin West es la desviación de la orientación este-sureste a la orientación oeste-suroeste. Este movimiento abre todo un conjunto de posibilidades quizás algunas de ellas fortuitas, que no se habrían dado con la habitual orientación original con la que Wright solía aprovechar la energía pasiva del sol. Por el contrario la visión de las montañas en la lejanía se convierte en la clave organizativa del conjunto, según la interpretación que hace Wright de la trascendencia que debieron tener para los antiguos moradores del lugar.

En el primer boceto el eje principal del campamento se alineaba con el Maricopa Hill al fondo. Mediante el cambio de orientación, Wright consigue deslizar el eje principal por la falda de la colina y dirigirlo hacia las formaciones volcánicas de Black Mountains y Little Black Mountains. Al hacer esto inevitablemente también alinea el eje transversal norte-



58



59

58. Plano de replanteo del movimiento de tierras. Las superficies en naranja marcadas con la palabra dig se corresponden con la excavación. Las superficies en magenta marcan el relleno (fill). La superficie en blanco marca el estado natural de terreno, que en este caso coincide con la parte central del prow garden. (Pfeiffer, 2012)

59. Perspectiva del conjunto desde el oeste. Se aprecia el trazado del camino secundario de acceso que discurre por la derecha completando el cuadrado girado 45° formado por el prow garden. (Pfeiffer, 2012)



sur con el Thompson Peak y la masa piramidal en el centro de las montañas McDowell situadas detrás como fondo de la composición.

El cruce de los dos ejes se produce precisamente en el punto donde tiene lugar el mayor cambio de dirección de la secuencia, al final de la logia que nos conduce hacia el *pro w garden*. Este lugar es crucial porque en un corto espacio físico y temporal se tiene la experiencia de poder visualizar los principales hitos del paisaje enmarcados por la estructura arquitectónica, perder su visión por un instante para recuperarla más adelante.

Siguiendo la alineación este, (el lado corto del muro del *pro w garden*), nos enfrenta directamente con Maricopa Hill que es la elevación más cercana y donde se halló el primer petroglifo de la cultura Hohokan. En la dirección contraria (oeste), nos encontramos las montañas del norte de Phoenix.

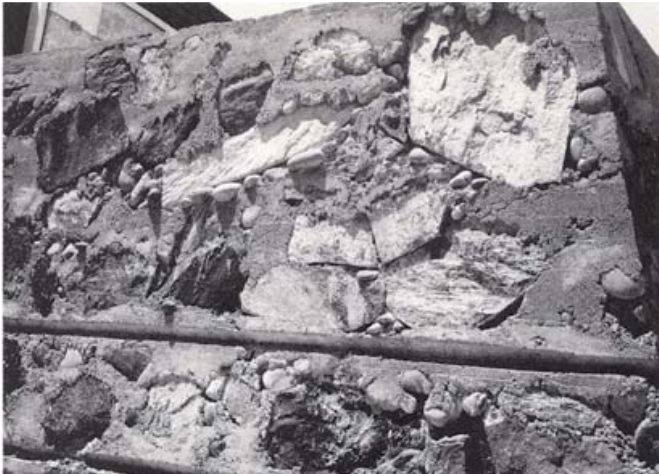
Lo verdaderamente importante no es solo lo atenta que es la organización de las piezas con el lugar y la visualización del paisaje, sino que esta se concibe para ser experimentada con el movimiento, es decir mediante la secuencia. Wright compone una auténtica experiencia sensorial, una sinfonía si nos atenemos a la intensidad, donde la materia necesita del lugar para ser entendida. De la misma manera que forma, espacio y función constituyen una unidad en Wright, la arquitectura y su entorno constituyen otra si cabe más profunda que una mera relación de continuidad o integración plástica.

En un plano de movimiento de tierras de alrededor de 1938, se aprecia un meticuloso cálculo de las zonas que se han de excavar y rellenar y nos da una precisa muestra de cómo Wright moldea y da forma al paisaje mediante la arquitectura. Un área marcada como “*dig*” (excavar), muestra el corte en el terreno que conforma la espina principal de la composición y el camino principal de acceso.

Las áreas marcadas con la palabra “*fill*” (relleno), muestran los caminos que configuran el límite, borde o frontera del jardín del desierto (*pro w garden*). El área rehundida en el centro del jardín constituye el nivel natural del terreno existente. Wright se limita a encerrarlo y rodearlo con un paseo ligeramente elevado. En el juego de terraplenes y desmontes se aprecia que el resultado final en conjunto parece más excavado/encajado en la tierra que elevado o aterrazado sobre ésta. A este efecto contribuye especialmente su materialidad. Brierly, un aprendiz de la Fellowship comentaba: “todo lo que hicimos el primer año fue excavar..”

En la misma línea Olgivana, la esposa de Wright afirmaba; “El conjunto de Taliesin parece más como si alguien lo hubiese excavado, no construido”.

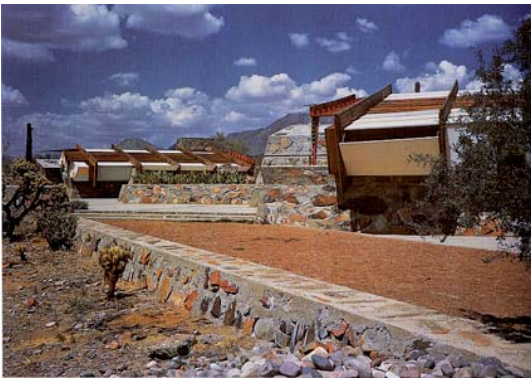
El campamento de Taliesin west es básicamente una mega estructura de una sola altura, a ras de suelo, compuesta por distintas unidades casi independientes, ligadas mediante plataformas, terrazas, paseos y pérgolas a la manera del campamento Johnson en Death Valley proyectado años antes. Las unidades son construidas con gruesos muros de piedra del desierto y hormigón y cubiertos con canvas de lona que le confieren ese carácter



60



61



62



63



64

60. La imponente mampostería del desierto y la inclinación sobre la vertical de los muros son el rasgo característico de la materialidad de Taliesin West. (Avery Architectural & Fine Arts Library)

61. Imagen del muro que delimita el patio de la Garden Room. La inclinación de los muros por lo general más anchos en la base y estrechos en su parte alta, en ocasiones se invierte provocando dinámicos episodios de contraste. (Avery Architectural & Fine Arts Library)

62. El tono rojizo de la piedra del lugar se combina con el tratamiento natural de las vigas de madera. (Pfeiffer, 2012)

63. Imagen del patio de los aprendices con la Kiva o Hogan al fondo. En los lugares más cerrados y más íntimos es donde el carácter de arquitectura eterna e imperecedera cobra mayor relevancia. Fuera de las modas y estilos, como una ruina autóctona. (Pfeiffer, 2012)

64. Sección transversal por la pérgola, la sala de dibujo y la plataforma del prow garden. Redibujada por el autor.

nómada, de “tienda de campaña” que tenía el Ocatilla Camp.

La constitución física de los muros es quizás el rasgo más característico y peculiar de Taliesin West. Las grandes rocas del desierto encontradas en el lugar, cantos rodados y peñascos afilados fueron colocadas en una “matriz” de hormigón terroso realizado con arena del desierto. Como resultado las rocas “flotan” en esta “matriz” y su posición expresa un dinamismo que difiere de la normal posición que habían ocupado en un muro de mampostería convencional, incitándonos a pensar y preguntarnos sobre su origen. Wright dijo; “aquí en el desierto uno está mucho más cerca del cataclismo”. Quizá esta idea de “cataclismo” sea lo que expresan estos muros. Wright hablando del Ocatilla Camp en su autobiografía dice;

*“La grandiosa mampostería natural de piedra, que surge del gran suelo de la meseta, es la noble arquitectura que Arizona debe mostrar. Es la inspiración. Ahí puede encontrarse un patrón de arquitectura adecuada de Arizona, oculta en estas mesetas y en el saguaro.”* (Wright, 1998: 365)

El término empleado para referirse al extraño opus empleado por Wright varía con cada autor. Algunos lo llaman hormigón ciclópeo otros, mampostería del desierto, en función de la cualidad material que se quiere resaltar o se considera predominante.<sup>2</sup>

Según N. Levine, la mampostería del desierto que conforma los muros pilastras y parapetos, es el resultado de un proceso de consolidación, donde el aspecto material del lugar es simplemente conglomerado y convertido en un producto tras un proceso de “cocción”. El efecto conseguido por los muros y plataformas de Taliesin West es similar a la construcción de un castillo de arena en la playa. Es el resultado de moldear el terreno como si de un cuenco de arcilla se tratara para una vez seco completarlo con la estructura aérea de las vigas y canvas.

Se trata de una arquitectura que lleva a su máxima expresión la dicotomía entre dos conceptos recurrentes en los ensayos de Kenneth Frampton, lo tectónico y lo estereotómico. En este caso lo tectónico se manifiesta como una estructura ligera, cubierta con lonas y cuidadosamente apoyada sobre las masas estereotómicas del terreno, convertido en muros y plataformas. El Ocatilla Camp, el claro antecedente inspirador de Taliesin West tendría por el contrario un carácter exclusivamente tectónico, por su construcción ligera y su encuentro con el plano del suelo. Tal y como decía Wright, la inclinación de las cubiertas del Ocatilla Camp respondían a las inclinaciones de las montañas circundantes. En Taliesin West no solo busca reflejos en el entorno natural, hay un verdadero esfuerzo por enraizar la edificación e imbuirla de un significado más profundo.

En este caso es el terreno el que se convierte en arquitectura por lo que Wright nunca

2. Nosotros nos decantaremos por el término mampostería del desierto con el que nos referiremos de aquí en adelante.

estará más cerca de cumplir su afirmación sobre que la arquitectura debía ser del lugar no sobre el lugar. Lo que a lo largo de su carrera ha sido un deseo logrado con mayor o menor éxito mediante la abstracción, en Taliesin west es una realidad.

La inclinación de los muros de 15° sobre la vertical retoma la inclinación de las cubiertas y trasladan a una tercera dimensión los impulsos diagonales de la planta. Basta con imaginarse los muros totalmente ortogonales para apreciar la importancia de estos matices. La inclinación junto con la baja estatura de los muros, deshacen cualquier referencia a una construcción tectónica tradicional y refuerzan la lectura como terreno, como talud o terraplén.

Las superficies salpicadas por las rocas reproducen el efecto visual de las montañas del desierto reinterpretando las trazas erosionadas de los muros naturales de los cañones de la zona. La sensación de tiempo y permanencia implícita en la apariencia de los muros conformados con la pesada mampostería del desierto se ve reforzada por el carácter efímero del sistema de cubrición. Wright lleva al extremo el juego de contrastes entre los dos sistemas constructivos. Las delgadas vigas de secuoya dejadas caer en los espesos muros sugieren el espacio más que cubrirlo.

Las canvas, consistían en unos paneles de lona sujetos a un marco o bastidor de madera que se fijaban a las vigas siguiendo su inclinación (15°) y solapadas unas con otras para evitar la entrada de agua. Algunos de los paneles centrales superiores podían deslizarse para proporcionar mayor luz y ventilación. Los que conformaban los extremos del pórtico y los testeros de las salas, se diseñaron para abatirse con distintas posiciones, hacia arriba, hacia abajo o proyectándose hacia afuera dotando al conjunto de la grácil vibración que tenía el Ocatilla Camp.

Originalmente el centro del vano se cubrió con tableros fijos de madera para reducir la superficie de las canvas y posiblemente lograr un mejor arriostramiento del conjunto. Desde un principio la relación interior-exterior no era una simple abstracción formal sino un hecho tangible. La sala de dibujo carecía de cierre por uno de sus lados abriéndose totalmente hacia la pérgola apropiándose del espacio exterior. El efecto de un espacio exterior cubierto parcialmente es real, se trata de un auténtico campamento, no un edificio que aparenta serlo. Más tarde se cerrarán con acristalamiento estos espacios y las canvas serán sustituidas por un material plástico más resistente y de menor mantenimiento.

Al contrario que en Ocatilla Camp, en Taliesin West no hay una solución tipo y cada espacio es tratado de una manera específica. A pesar de la aparente complejidad formal de Taliesin West podemos agrupar los espacios en dos grupos según se identifican con un tipo o quizás deberíamos hablar de arquetipo. Estos dos tipos son el pabellón-tienda y la cueva. Ambos se corresponden con los arquetipos históricos de los que habla Wright en su "Some Aspects of The Past and Present of Architecture".

Con el tipo del pabellón asociamos los principales espacios públicos y representativos, la

sala de dibujo y la Garden Room. Mientras que el estudio de Wright es una pieza bastante hermética, la sala de dibujo como hemos comentado, se abría totalmente por sus lados desde el patio de la pérgola hasta el *pro w garden* hacia el desierto. La Garden room se cerraba al *pro w garden* por un lado y se habría por completo hacia un jardín privado con una cubrición similar a la sala de dibujo (nota Esto sucede así en Taliesin West donde la vivienda tiene un carácter singular si la comparamos con otras residencias incluso con Taliesin en Spring Green. La garden room realmente es un espacio semi público dentro del programa de Taliesin pese a estar ligada a la vivienda. Por ese motivo se cubre con la misma estructura que la sala de dibujo a base de grandes vigas de madera y canvas de lona. Por el contrario, las piezas verdaderamente privadas presentan una cubierta plana al igual que los habitáculos de los aprendices.

. Por el contrario los espacios para los dormitorios así como la gran chimenea entre estos y la garden room tenían la apariencia de una cueva así como el comedor y la kiva de la zona de aprendices (también llamada hogan).

El hecho de referirse a determinadas piezas de la edificación con términos tradicionales de la cultura indígena no es una anécdota sino que marca la verdadera filosofía del conjunto.

La *kiva* o *Hogan*, el pequeño teatro situado al inicio de la zona de aprendices representa en su grado máximo el concepto de cueva al que nos hemos referido. Un espacio cerrado con una única entrada, donde el aislamiento del exterior es total. Si el término *hogan* es apropiado por ser una construcción básica de madera revestida de tierra con la apariencia de un montículo, el de *Kiva* aún lo es más. Mientras el *hogan* es una construcción humilde para proporcionar alojamiento, la *kiva* tiene un carácter ceremonial y su construcción cilíndrica y enterrada ejemplifica la voluntad de cualificar un espacio interior y aislarlo del mundo con independencia de su forma exterior.

El estudio de Wright tiene una concepción intermedia ya que participa de las características de los dos tipos. Por un lado es una pieza bastante hermética, no posee grandes aberturas y se encuentra semienterrada. Pero por otro se cubre con el sistema de vigas de madera y canvas de lona, como la sala de dibujo y la garden room.

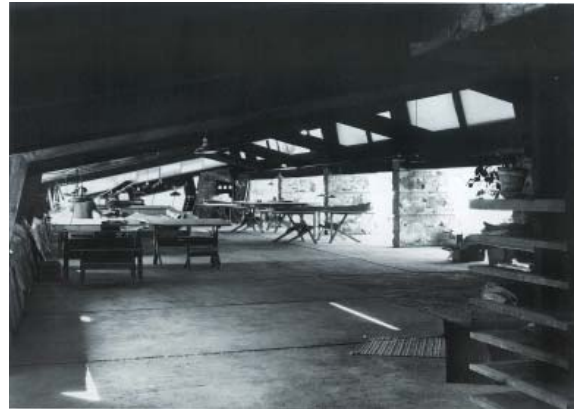
Esta doble condición nos vuelve a remitir al concepto de lo tectónico y estereotómico y lo podemos enlazar con los principios fundamentales de la teoría antropológica del *prospect and Refuge* de Appleton y Hildebrand. La cueva proporciona el refugio mientras la tienda con sus aberturas laterales, nos brinda el paisaje para ver sin ser visto.

Pero en la manera de cubrir y cerrar los espacios hay un mensaje claro, es el reflejo de una actitud o más bien una filosofía que nos dice como se ha de vivir el lugar. Los únicos espacios que se cierran realmente son los pequeños habitáculos para dormir y resguardarse de las bajas temperaturas de la noche en el desierto.

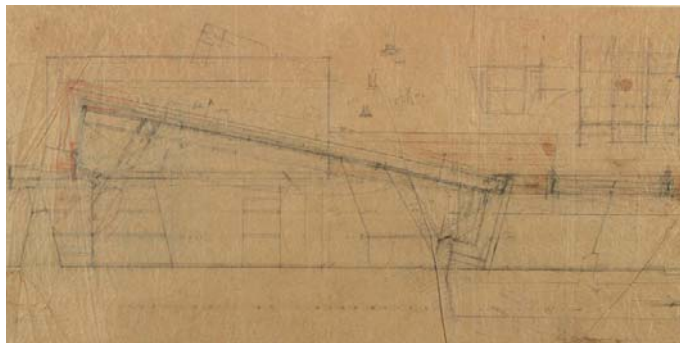
El resto se cubren pero no se cierran. Wright nos deja claro que la vida, el trabajo y la



65



66



67



68



69



70

65,66. La sala de dibujo. El espacio mayor de Taliesin West abierto al paisaje del desierto por el suroeste y a la sombreada pérgola por el nordeste. (Pfeiffer, 2012)

67,68. Sección transversal e imagen de la sala de dibujo con su potente estructura de madera y la cubrición con canvas de lona. La estructura de este espacio sufrirá numerosas intervenciones y ajustes por parte de Wright desde el principio de la construcción y su inmediata puesta en funcionamiento. (Pfeiffer, 2012)

69. Visión del petroglifo y el volumen del comedor desde la sala de dibujo confrontados con el paisaje. (Pfeiffer, 2012)

70. La gran chimenea de la garden room. El espacio cerrado y protegido. La cueva frente a a tienda.(Hildebrand, 1991)

comuni3n en Taliesin West, ha de realizarse al aire libre en pleno contacto con la naturaleza.

Casi todo el material existente en el lugar fue aprovechado. Las rocas m1s v1lidas se emplearon para conformar los muros pero aquellas que ten1an alguna caracter1stica especial por su forma, color o por contener inscripciones ind1genas fueron cuidadosamente seleccionadas y se dispusieron en lugares estrat1gicos. Se tuvo en cuenta incluso conservar la posici3n/orientaci3n que mostraban en el momento de ser descubiertas para mantener su conexi3n con el lugar y potenciar su capacidad para articular el movimiento y la acci3n.

Esta actitud revela que el car1cter rom1ntico que subyace en toda la obra de Wright, se manifiesta en Taliesin West de una manera radical y primitiva, llegando en algunos casos, al exceso. La actitud de Wright en el uso de estos elementos (petroglifos), entronca con cierta tradici3n cl1sica en el uso de piezas o esculturas en el dise1o de los espacios exteriores, algo que le relaciona tanto con la sensibilidad japonesa como con el renacimiento italiano. Al mismo tiempo esta actitud sin duda le distancia de las posiciones de la modernidad m1s ortodoxa de aquella 1poca, algo que le ocurre ocasionalmente con el empleo de del ornamento (en algunas obras, no en Taliesin West).

Las dos piezas (petrogrifos) m1s importantes, se ubican en posiciones estrat1gicas respecto al paisaje y a la estructura interna de la composici3n. Una se sit1a en la entrada marcando el eje-espina principal del complejo, pero ligeramente desviada para no interrumpir la visi3n a trav1s de la logia. Como hemos visto en la secuencia, toda una serie de operaciones en planta y secci3n, se realizan para rodearla y poder contrastar su silueta con el perfil de las monta1as. Cuando nos encontramos frente a 1l con Maricopa Hill al fondo lo observamos desde abajo y nuestra mirada se alinea con la salida del sol.

La tensi3n que se genera entre el encuentro de las dos tramas giradas 45° se marca con el petroglifo como una estaca sujeta las lienzas de un replanteo. La otra se dispone a la salida de la sala de dibujo sobre la plataforma elevada formada por los escalones entre esta y el comedor. Con su forma piramidal tienen el aspecto de un podio o altar ceremonial de reminiscencias precolombinas.

Cuidadosamente desplazado hacia un lado de la entrada de la sala, su visi3n se confronta con el desierto a trav1s del jard1n y del estanque del *pro w garden*. Situados en lo alto de la plataforma siguiendo la direcci3n marcada por el encuentro de los escalones, el petroglifo se alinea hacia el oeste con la posici3n del sol cuando se pone y perpendicularmente al muro del *pro w garden*.

Las rocas se ubicaron en los primeros momentos de la construcci3n incluso antes que algunas piezas alrededor de ellas fueran concluidas, lo que nos indica que no son ni atrezzo, ni un pintoresco a1adido de 1ltima hora. Las rocas con los petroglifos son cruciales para cargar de significado al complejo del campamento, adem1s de marcar los focos

visuales de la secuencia y orientar al visitante.

Wright logra dotar de una dimensión temporal a la experiencia de su arquitectura que no solo responde físicamente al entorno sino que es capaz de incorporar toda su historia humana y geológica que la ligan al lugar. El tratamiento del espacio secuencial o procesional en Taliesin west entronca más con las arquitecturas arcaicas y los complejos palaciegos que con las modernas escuelas de arquitectura del momento. En ese sentido supone el redescubrimiento de unos valores descuidados por la modernidad y una postura de radical oposición a esta.

El movimiento secuencial en Taliesin West está ligado a su peculiar programa educativo, “aprender haciendo”, representado en el logo de la Fellowship mediante el giro en espiral de una geometría cuadrada el cual fue adoptado mientras Taliesin West se construía. El origen y significado del logo tiene múltiples lecturas, desde la indudable influencia japonesa, pasando por símbolos de la cultura amerindia (especialmente navaja) e incluso los petroglifos hallados en el mismo lugar.

Si la experiencia de Fallinwater puede asociarse con la escucha del ruido de la cascada, Taliesin West ha de interpretarse como un viaje iniciático. Diversos autores han destacado la fuerte influencia de arquitecturas arcaicas o prehistóricas en Taliesin West (N. Levine, 1996 o Vincent Scully 1961), comparando su experiencia con la de arribar a un remoto yacimiento compuesto por múltiples construcciones como Micenas, Machu Picchu o Teotihuacan, donde la unidad individual no cuenta más que el conjunto y el conjunto ha de entenderse como parte de un complejo mayor involucrando al paisaje.

Si bien estos lugares poseen el espíritu de pertenencia indisoluble al lugar, quedan un tanto lejos geográfica y culturalmente. Por el contrario existen numerosos ejemplos más próximos en espacio y tiempo donde Wright podría haberse inspirado. La esencia de lugares como Pueblo Bonito en Chaco (Nuevo Mexico) expresan esa íntima relación entre arquitectura y lugar tan apreciada por Wright.

El tratamiento del espacio exterior en Taliesin West es fundamental para lograr el inconfundible vínculo entre arquitectura y paisaje que lo caracteriza. Al contrario de lo que podría pensarse a simple vista, lejos de dejar intacto el paisaje, Wright interviene sutilmente en él para capturarlo. El tratamiento del jardín del *pro w garden* se caracteriza por el empleo de plantas autóctonas de los alrededores agrupadas en lechos y parterres de formas angulares. Las yucas y chumberas (*priky pear*) cubrían un gran parterre al lado del estanque en el pequeño jardín rehundido circundado por la proa.

Los *staghorns* (*platycerium*), helechos de la familia *podiacae*, se alineaban a lo largo de la pérgola en la base del muro de contención, más tarde sustituidos por *buganvillas*. Otro de los puntos emblemáticos del campamento, la posición del petroglifo de la entrada en el encuentro de las dos tramas, era destacado con una masa de chumberas. Los elementos más característicos, los saguaros fueron en su mayoría trasplantados para ubicarse en lu-



gares estratégicos. Estos se dispusieron fuera del recinto pero muy próximo a los límites, casi marcando el contorno del campamento y anunciando el principio del desierto.

El jardín del desierto o *pro w garden* es el equivalente al jardín del la colina en Taliesin, Wisconsin, aunque con algunas diferencias importantes. En Spring Green el jardín se sitúa en la parte posterior mientras que en Arizona se ubica en la parte delantera en la dirección de las vistas hacia el sur. Conceptualmente el tratamiento también difiere. En el Jones Valley el edificio es la frontera, el límite, casi como un muro de contención o una muralla habitada que encierra el espacio de la cima en su interior y permite proyectarse sobre la amplitud del valle. En Arizona el jardín del desierto se dispone como colchón o transición para participar con su presencia de la lectura del paisaje, como si existiese la necesidad de suavizar y domesticar la brutal aridez del desierto a la manera de un *borrowed garden* (Paisaje prestado o paisaje capturado (*sakei japonés*)). Desierto y jardín se encuentran en el muro donde la vista se eleva como ocurría en Spring Green, pero la salvaje naturaleza que rodea al jardín nada tiene que ver con los apacibles pastos del Jones Valley.

En Taliesin west el jardín es un oasis abierto al desierto. El muro no encierra el oasis sino que marca su frontera invitando a una comparación entre lo doméstico y lo salvaje.

La confrontación entre lo cultivado-elaborado y lo salvaje será fundamental. Pero no tratemos de encontrar en Taliesin west la referencia al jardín cerrado entre muros de influencia española o musulmana, tan abundante en la región. Ni tampoco el típico oasis-balneario irrigado y cubierto de césped y vegetación de aspecto pastoral.

Desde 1938 Wright divide su vida entre Wisconsin y Arizona atravesando el paisaje americano dos veces al año viajando en automóvil. Su calendario estará marcado por el frío y el calor estacional, el ciclo de la siembra primaveral y la cosecha otoñal. En la yuxtaposición de los dos paisajes, estos se clarifican y mantienen sus percepciones frescas. Quizá la tendencia a romantizar ambos emplazamientos fue avivada por el hecho de pasar las estaciones más placenteras seguidas de periodos de ausencia.

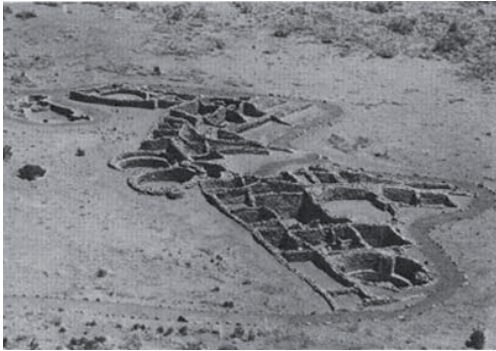
Esto le llevaría a no preocuparse por el crudo invierno en Wisconsin o el asfixiante calor del verano en Arizona. Esta peculiaridad acabará por repercutir en la relación que tendrán estas arquitecturas con su entorno. Cada temporada Wright regresaba cargado de ideas sobre reformas de todo tipo rehaciendo continuamente los edificios y jardines.

Según James Akerman, Taliesin y Taliesin West representan de forma tangible los ideales de un mundo mejor gracias al diseño y son en cierta medida versiones construidas de sus textos utópicos (*Disappearing City*, *When democracy Builds* y *The living City*).

Cuando Wright habla de naturaleza, habla de principios, de una autoridad sobre la forma arquitectónica y su lenguaje es abstracto. Wright hablaba de naturaleza y no de paisaje, y el uso que hacía de estos términos difería porque tenían acepciones muy diferentes para él. Wright pocas veces se refiere al paisaje, las particularidades de un paisaje local o



71



72



73



74



75

71. Ruinas del yacimiento de Uxmal, Península de Yucatán, Mexico. En primer término el Palacio del Gobernador. Imágen expuesta en la Panamá-Californian Exposition de 1915 celebrada en San Diego a la que Wright asistió. (Library of congres)

72. Ruinas de la cultura Hohokam en el estado de Nuevo Mexico. (Library of congres)

73. Yacimiento de Pueblo Bonito en el cañon de Chaco, Nuevo Mexico. (Library of congres)

74, 75. Imágenes de Taliesin West. Existe una clara voluntad de adoptar un aspecto primitivo e incompleto. una arquitectura vinculada a la tierra y en continuo crecimiento. (Avery Architectural & Fine Arts Library)

concreto parecen no interesarle. Wright escribió sobre la pradera de una manera genérica como un ideal abstracto. Realizó una interpretación de la pradera como un plano horizontal enfatizando su planeidad, a pesar que las praderas también tienen una topografía ondulante, para trasladarlo a su propio lenguaje arquitectónico. Muchas de sus casas de la pradera no se sitúan sobre ninguna pradera y abundan las zonas suburbanas, transiciones entre bosque y pradera o fundamentalmente boscosas.

Wright usaba el término “nature” (naturaleza) en varios sentidos; como cualidad esencial, como realidad material y como fuerza divina. Y a menudo se movía de un sentido a otro del término sin transición.

Lo cual constituye una gran ambigüedad y una búsqueda elasticidad del término. En sus primeros escritos predominan los dos primeros significados del término, y en los últimos años lo metafísico se hará más presente y explícito. En 1912 Wright escribe:

*“ la naturaleza, no una apariencia exterior que alcanza nuestra vista como la imagen visual de una escena o que se fija en la película de una cámara fotográfica, sino la armonía interior, la cual penetra en la forma exterior...y de esta manera determina su carácter, la cualidad en las cosas...este es el significado y es la vida para nosotros, lo que Platón llamó: La Idea Eterna de la Cosa” (Wright, <1912> 1967)*

Wright acabaría redefiniendo su acepción del término naturaleza;

*“la naturaleza se debería escribir con N mayúscula, no porque piense que la naturaleza sea Dios, sino porque todo lo que podemos aprender de Dios, lo aprenderemos del cuerpo de Dios el cual llamamos Naturaleza” (Wright, <1912> 1967)*

Este es un planteamiento puramente Emersoniano, 150 años antes ya había dicho “El más noble misterio de la naturaleza es permanecer como la encarnación de Dios”. Para Wright la naturaleza nos brinda la llave para el buen orden de la vida humana. Una original búsqueda de la inspiración. El veía al artista como un profeta de la naturaleza y al arte como una fuerza moral cuya tarea es revelar como la sociedad puede crear instituciones armoniosas con principios universales.

En *The Japanese Print an Interpretation*, Wright emplea el arte de los grabados japoneses como un vehículo para expresar su propia filosofía sobre el arte, la naturaleza y la arquitectura, y es crucial para entender sus principios sobre el paisaje y la arquitectura. En el corazón del ensayo está la idea de “conventionalization” (abstracción, la esencia de la cosa, la idea) término al que nos hemos referido en anteriores capítulos y que vendría a ser el proceso por el cual se extraen las características intrínsecas del mundo material y

que Wright equiparaba con el término “civilización”.

*“La civilización real significa para nosotros la correcta abstracción /depuración (convealizing) de nuestro estado natural original, y esta abstracción es la que el verdadero artista impone a las formas naturales” (Wright, <1912> 1967)*

Para Wright el paisaje es imperfecto, una manifestación externa de la naturaleza. La tarea del arquitecto según Wright, consiste en extraer el ideal intrínseco, la naturaleza esencial, con la mayor conexión posible con el resultado arquitectónico.

Esta actitud es fundamental para entender la obra de Wright, gracias a ella vemos que no hay contradicción entre su veneración por la naturaleza y la imposición de una forma arquitectónica sobre el paisaje. En la modernidad, naturaleza y paisaje son conceptos semejantes, para Wright no. Wright sentía desprecio por lo que consideraba

*“una especie de actitud sentimental hacia los animales, las plantas y los espacios exteriores...”* en alusión a la extrema superficialidad con que se respondía comúnmente frente a su visión reverencial de la naturaleza como una idea interna, la naturaleza como encarnación Divina.

Aquí subyace la diferencia entre Wright y sus coetáneos como es el caso de Jens Jensen. Los dos estaban de acuerdo en que la naturaleza debía guiar la autoridad del diseño pero diferían sobre su concepto de naturaleza. Los diseños naturalistas de Jens Jensen para parques y jardines imitaban la apariencia externa de la naturaleza tal y como se mostraba en el paisaje regional.

Wright por el contrario creía que el verdadero artista debía imponer una geometría idealizada derivada de la naturaleza intrínseca del paisaje sobre las formas naturales existentes. La crítica de Wright al arte occidental se puede entender como una crítica al diseño naturalista del paisaje, “donde el arte japonés es un símbolo poético, la mayoría de lo nuestro son intentos realistas cuyo éxito consiste en ser lastimosas reproducciones literales” (Wright, <1912> 1967: 120)

Para Wright la apariencia exterior del paisaje es importante solo por los indicios que proporciona su naturaleza interior como expresión de su estructura subyacente. Esta estructura es la que Wright busca para proyectar sus paisajes y edificios. “ la estructura es la base de lo que llamo realidad”

En *The Japanese Print* (1912) Wright afirma;

*“La estructura está en el inicio de cualquier conocimiento real sobre el diseño y en el inicio de la estructura descansa siempre y en todas partes la geometría....La estructura es pura forma, dispuesta y agrupada para construir la idea y la geometría es la gramática de la forma, su principio arquitectónico.”(Wright,<1912>1967:120)*

Por estructura Wright entendía la manera en que los elementos están unidos e una “mayor unidad”, un orden “vital”.

En 1911 en Taliesin, Wright agrupa terrazas, rectángulos, cuadrados y círculos en una sofisticada composición basada en una simple trama ortogonal. En 1937 cuando afirma “la naturaleza no tiene una estructura estática”, Wright está apelando a la cualidad dinámica de la estructura, es decir, a su cualidad orgánica. Lo orgánico es una concepción ideal que se va desarrollando fruto de un proceso creativo de continua transformación para adaptarse a las funciones que ha de desempeñar.

Esto nos muestra a Taliesin west como un complejo entramado que aglutina en formas variadas posibilitando las continuas transformaciones y crecimiento experimentado con el paso de los años. Taliesin y Taliesin West marcan cada una en su momento un cambio o desplazamiento en la concepción de su arquitectura especialmente en su relación con la estructura del entorno. En Wright siempre se va a producir una tensión entre la geometría que considera estática, eterna e inmutable y la estructura natural que es dinámica y orgánica.

Los paisajes que más marcaron a Wright a parte de los de sus orígenes, fueron aquellos en que su estructura subyacente se expresaba claramente en la forma de su superficie como es el caso del desierto. La abstracción como lo opuesto a la imitación es la principal estrategia de Wright, una manera de fundir lo real y lo ideal. La abstracción como proceso de simplificación de los rasgos del paisaje dejando fuera los detalles que no contribuyen a su entendimiento y enfatizando aquellos que son significativos. A través de la abstracción o “conventionalization”, como él mismo se refiere en sus primeros textos, Wright busca expresar la unidad entre la esencia interna y la apariencia exterior. Con la abstracción es la estructura de la naturaleza la que aparece clara, desprovista de efectos realistas.

Pero lo cierto es que detrás de este discurso poético tan coherente y válido como cualquier otro, no existe una metodología o disciplina asociada. El discurso de Wright es tan abstracto y genérico que apenas da pistas o enuncia las herramientas para lograr la deseada abstracción. Existe verdaderamente una falta de precisión y concreción en la metodología Wrightiana, o más bien en la manera de expresarla en sus textos. Quizá porque su manera de proceder responde a un impulso artístico más que a una metodología, donde análisis y síntesis son la misma cosa. De ahí la dificultad de abordar el estudio de su obra y la de sus aprendices de seguir sus pasos.<sup>3</sup>

Wright a menudo yuxtapone lo ideal con lo real, una forma abstracta del paisaje frente a una forma dada, lo cultivado frente a lo salvaje, la terraza en voladizo frente a las

3. Al contrario que Le Corbusier, Wright no siente la necesidad de mostrar o ilustrar de manera analítica los recursos y estrategias de su proceso proyectual. Wright siempre hace mención a la consecución de los logros obtenidos. A lo sumo enumera las operaciones de eliminación de la arquitectura que denosta. De alguna manera parece mostrar que actúa por oposición, la mayoría de la arquitectura que observa le muestra el camino por el que no hay que discurrir. Las referencias a las decisiones proyectuales en positivo suelen ser muy genéricas y abstractas; la metáfora y la retórica en su discurso son un rasgo distintivo y lo hacen voluntariamente impreciso. Su visión integral u orgánica de la disciplina le impide mostrar los pasos que da de una manera sintética como hace por ejemplo Le Corbusier con sus 5 puntos o las 4 composiciones. Las experiencias relatadas por los diferentes aprendices de Wright atestiguan esta dificultad o más bien voluntad, de envolver su arquitectura en un cierto misterio.



76



77

76. Vista de la pergola desde la plataforma superior trasera. El tratamiento natural-salvaje de este espacio en contraste con el elaborado jardín del desierto del prow garden, es fundamental para lograr la completa integración de la arquitectura en el entorno. (Whiston, 1996)

77. Vista desde el suroeste por donde discurre el camino de acceso. (Hitchcock, 1978)

agrestes colinas, el jardín del desierto elevado frente al verdadero desierto, el jardín de la colina y la vegetación del valle.

Experimentar estos contrastes simultáneamente aumenta la apreciación de cada uno. Yuxtapuestos mentalmente tal y como ocurría en la vida de Wright, los dos Taliesin agudizan la percepción de los dos paisajes. El jardín de la colina y el jardín del desierto son equivalentes, ambos son una abstracción, una representación de la región.

Para Wright la abstracción también significa una progresiva geometrización de la forma exterior, bajo el convencimiento de que los rasgos característicos de naturaleza estaban regidos por una geometría esencial. En *The Japanese Print* habla sobre esta geometría subyacente "los artistas japoneses atrapan la forma siempre tras la búsqueda de su oculta geometría"

La geometría es el "esqueleto estético" que atrapa un significado simbólico;

*"Ciertas formas geométricas han llegado a representar para nosotros determinadas ideas humanas, y tienen el potencial de sugerir estados de ánimo, sentimientos etc...por ejemplo; el círculo, el infinito; el triángulo, la unidad estructural; la aguja, la aspiración (elevación); la espira, el proceso orgánico; el cuadrado, la integridad."* (Wright, <1912> 1967: 117)

A través de una sutil diferenciación de estas formas geométricas elementales y un cierto sentido de su valor simbólico, la forma puede cobrar significado. Wright emplea este simbolismo en su arquitectura en la que se presenta a la vez, una naturaleza real e idealizada. Wright utiliza la arquitectura como mecanismo para integrar los rasgos del paisaje en una composición unitaria mediante la estrategia de la integración y el contraste. Los paisajes de Wright son inconcebibles separados de su arquitectura ya que ésta ordena el paisaje tanto como responde a él.

El trabajo de Wright, en contraposición con la modernidad más ortodoxa, entronca con cierta tradición arquitectónica que abraza la idea del paisaje y la arquitectura como un continuo unitario donde lo real y lo ideal están siempre en tensión dinámica. Los mismos principios guiaban a Wright para diseñar edificios y paisajes, ambas eran arquitectura. La vegetación era un material que debía ser trabajado y agrupado de acuerdo a su verdadera naturaleza, esto es, en su crecimiento natural mostrando su plena belleza de la misma manera que el resto de "materiales" de construcción.

Wright aplicó estos principios al diseño del paisaje durante toda su carrera, desde los jardines de las prairie houses encerrándolos con muros altos, al pequeño muro acotando el jardín de la colina en Taliesin, hasta la plataforma elevada del prow garden sobre el desierto en Taliesin West.

Estas cualidades de la estructuración, abstracción, forma simbólica y correspondencia

entre edificio y paisaje son las que atrajeron a Wright hacia el arte del paisaje japonés. En los dos Taliesin emplea principios del diseño del jardín japonés de diferentes épocas y tradiciones. Simplificación, condensación, correspondencia entre las partes y el conjunto, shakkei o escenas prestadas (borrowed) y lo que Mitsuo Inoue ha llamado “ el espacio arquitectónico orientado al movimiento”.

Así como el pequeño jardín seco de Ryoanji puede interpretarse como un microcosmos del Japón, el jardín de la colina de Taliesin se puede leer como una reinterpretación del paisaje del suroeste de Wisconsin.

En Japón la técnica del Shakkei supone algo más que incorporar o enmarcar una vista, significa capturar vivo un paisaje y hay una larga tradición de jardines compuestos alrededor de una escenografía prestada o capturada.

Wright captura escenas del paisaje mediante el repertorio de recursos formales que caracterizan su arquitectura, los aleros, la prolongación de los muros, etc. En Taliesin West captura el paisaje de Paradise Valley atrapándolo entre el cielo y la plataforma elevada. Las montañas del sur son un elemento prominente en este paisaje prestado, su importancia se aprecia al ser capturado de diferentes maneras, en los giros del camino, enmarcado por la logia, repetidamente escondido y descubierto conforme uno se va desplazando a través del gran jardín procesional que es Taliesin.

La tradición japonesa del espacio en movimiento tal y como la define Inoue<sup>4</sup> es episódica, implica sucesivos espacios y vistas revelados poco a poco, en una estructura irregular comparada con el espacio geométrico. El jardín de paseo (promenade/stroll garden) con sus continuos giros y serpenteantes caminos y vistas escondidas que después se descubren imprimen una sensación de flujo, cambio y transformación. En Taliesin West Wright fusiona espacio geométrico y espacio en movimiento. Los zig-zags no son irregulares sino estructurados por las líneas de dos tramas ortogonales. La eterna geometría estática y la dinámica estructura orgánica están sujetas por una tensión deliberada.

Wright entendía el paisaje como algo dinámico en constante cambio y crecimiento entre los “principios vitales” de su arquitectura orgánica. Los dos Taliesin son brillantes ensayos sobre paisajismo que han posibilitado el crecimiento y el cambio.

Anne Whiston comenta que:

*“Las construcciones y paisajes de Taliesin fueron construidas y reconstruidas en un sucesivo paroxismo de destrucción creativa. Su verdadera esencia era el cambio y su estado actual es el resultado de adiciones, sustracciones, aumento y erosión, crecimiento y decadencia.” ( Whiston 1996: 159)*

Esta puede ser una bonita analogía con un organismo natural pero ahí reside la crítica. El organismo muere y se regenera o transforma en otro tipo de materia que alimenta su

4. Mitsuo, Inoue, Space in Japanese Architecture Tokio, New York: Weatherhill 1985



entorno pero su forma en plenitud desaparece. En cierta medida esa plenitud es la que se ha pretendido reflejar en la presente investigación, ilustrando las características de la construcción en su primera etapa, recién construida, en su estadio más simple y auténtico.

Aunque esta actitud suponga una confrontación con los principios del cambio, crecimiento y transformación del planteamiento orgánico, lo cierto es que el crecimiento de todo organismo viene limitado por su genética. Es decir, la naturaleza sabe muy bien cuanto debe crecer un árbol de una determinada especie en unas determinadas condiciones y cuando debe dejar de hacerlo. En arquitectura el equivalente a la genética sería que todo proyecto contemplara en su origen como debe crecer y cada cuanto, estableciendo unas condiciones de partida y de previsión de las que no se tiene certeza y que acabarían por limitar el natural desarrollo dando como resultado algo muy poco orgánico. Además todo ser vivo tiene un periodo fugaz de esplendor y madurez antes de iniciar la decadencia. La arquitectura no puede pretender jugar literalmente en los mismos términos.

La arquitectura tiene y debe tener tiempos distintos que la vinculan al lugar a la permanencia. Se produce en este caso una tremenda contradicción en Wright ya que su visión secuencial de la arquitectura le fuerza a plantear estructuras completas para que el carácter temporal de la arquitectura pueda desarrollarse y tener un principio y un final. Es decir, la necesidad de generar episodios cerrados está reñida con la indefinición que plantea una estructura que se ha de ir completando con el tiempo. ¿Qué es lo que sucede en Taliesin West entonces? Pues que las sucesivas adiciones y transformaciones vienen a perturbar, alterar y perjudicar la lectura del espacio original y la experiencia secuencial que proporcionaba ligando arquitectura y paisaje.

En en Spring Green, Wright se esfuerza por recomponer la secuencia de acceso que se ve alterada por las modificaciones generando una nueva ruta. Aunque esta no llega a eclipsar a la original, consigue mantener la sensación de una arquitectura concebida por y para el movimiento a través de la secuencia.

En Taliesin West no ocurre exactamente lo mismo. El trazado de la secuencia no se ve alterado en su recorrido pero la aparición de nuevos episodios en los elementos que lo configuran de manera directa o indirecta le restan gran parte de su fuerza.

La actitud de Wright de continua transformación va haciendo de Taliesin West un complejo de difícil lectura y resulta complicado valorar positivamente las aportaciones que se incorporan sin lamentar aquellos logros espaciales y formales del proyecto original que se pierden. El proyecto original tampoco es fácil de leer pero es una dificultad positiva fruto de la riqueza y la complejidad. La dificultad de lectura del estado actual tiene más que ver con la confusión por acumulación de elementos.

Independientemente de la valoración positiva o no de cada una de las modificaciones y adiciones por separado, es evidente que el conjunto sale perjudicado. El equilibrio de



78



79



80



81

78. Vista del eje principal tras atravesar la pérgola de la sala de dibujo. Al fondo se aprecia la sencilla pérgola de madera que conectaba originalmente la garden room con la Kiva y enmarcaba las Black Mountains hacia el sureste. (Avery Architectural & Fine Arts Library)

79. Evolución del tratamiento de la conexión de la garden room y la kiva. Sustitución por una pesada losa de mampostería sobre soportes inclinados y remate en su parte superior. (Levine, 1996)

80, 81. Evolución del frente del comedor. Estado másico original con la exclusiva tarja horizontal superior y apertura de puerta en el muro y colocación de muretes, escaleras y motivos ornamentales. (Avery Architectural & Fine Arts Library/ Smith, 1997)

episodios se rompe, la balanza se inclina hacia lo anecdótico frente a lo abstracto y silencioso del planteamiento original.

En Taliesin West se produce un crecimiento desmesurado, excesivo y algo descontrolado tanto en vida como tras la muerte del maestro. La adición de todo tipo de elementos ornamentales; esculturas, fuentes, símbolos etc. se combina con la alteración del diseño original para introducir “mejoras” y cambios, como la apertura de puertas y huecos. Un ejemplo que lo ilustra es el tratamiento del comedor. En origen consistía en una pieza prácticamente ciega con un cierre de muros de mampostería del desierto por los tres lados a los que daba fachada. La iluminación se resolvía con una estrecha tarja horizontal en el encuentro de los muros con la cubierta. En este espacio Wright primero realiza una ventana justo en el plano que da frontalmente al *proy garden* para permitir las vistas. Más adelante la ventana se transforma en una puerta para acceder directamente a la terraza. Al estar el interior del comedor ligeramente elevado respecto a la terraza, aparecen unos escalones resueltos con dos tramos en paralelo a la fachada. Para resolver los escalones se realiza un pequeño murete. Sobre este murete se acabará poniendo una de las porcelanas japonesas de la colección de Wright.

En otro punto como es la pérgola que conectaba la *garden room* con la *kiva* y las estancias de los aprendices se produce una transformación aún mayor. La pérgola original consistía en un simple plano horizontal de madera. A mediados de los 40 la pérgola disminuye de superficie y se construye con una pesada losa de hormigón del desierto que requiere de la colocación de dos soportes que se resuelven como dos pilastras. Estas se diseñan con una geometría invertida, estrechándolas en su base y aumentándolas en su apoyo con la losa configurando un hueco de forma troncopiramidal. En el estanque inferior se modifica su perímetro y se colocan petroglifos y rocas encontradas con formas sugerentes. La operación se remata con la colocación de una pieza de porcelana encima de la losa en una posición centrada con el hueco generado por las dos pilastras.

Wright parece realizar un viraje desde un lenguaje más vinculado a la modernidad representado por *Fallinwater* y las casas usonianas, hacia un lenguaje pseudo prehistórico o neoarcáico con un gran peso formal y no demasiado afortunado.

Los muros que conforman el camino principal se interrumpen con escaleras que conducen a la plataforma superior, la cual es colonizada y trabajada como un jardín con tres *parterres* cuando su tratamiento como terreno virgen era fundamental para la composición y la relación de la edificación con el terreno.

La pérdida del carácter temporal y estacional provoca la adición de todo tipo de instalaciones e intervenciones de mantenimiento. Al convertirse en una residencia- estudio permanente, sede de la actual Frank Lloyd Wright Foundation, surge la necesidad de acondicionar todo el complejo para el caluroso verano del desierto. Esto conlleva el cierre con



81



82

81. Vista del complejo desde poniente con la sala de dibujo en primer término. Al fondo Maricopa Hill. El tratamiento agreste de los espacios exteriores garantiza la integración de Taliesin West en el paisaje. (Pfeiffer, 2012)

82. Los jardines de Taliesin en la actualidad con un aspecto más amable y doméstico gracias al crecimiento de la vegetación y la introducción de especies foráneas que desvirtúan el carácter desértico original. (Smith, 1997)

83. Imagen de Taliesin West a principio del los años cuarenta. (Avery Architectural & Fine Arts Library)



83

acristalamiento de múltiples estancias<sup>5</sup> y la colmatación de espacios inicialmente abiertos como la logia para agrandar el comedor. Este hecho también repercute en el tratamiento de la vegetación interior y exterior del complejo. La transformación del aspecto desértico del entorno por una apariencia más amable y frondosa a causa de la proliferación y crecimiento de plantas con sistemas de irrigación.

A la transformación del paisaje circundante hay que sumar el de la lejanía. El aumento descomunal de la población, con el consecuente crecimiento y proliferación de urbanizaciones e infraestructuras de transporte, disminuyen el carácter aislado y remoto tan necesario para el entendimiento del proyecto original.

Taliesin West posee, más que ninguna obra de Wright, un carácter enigmático y experimental que dificulta su análisis desde una posición estrictamente racional o arquitectónica. Comparada con obras del mismo periodo, como Fallinwater, Johnson Wax o las primeras casas usonianas, que reconcilian a Wright con la modernidad porque parecen hablar su mismo lenguaje, Taliesin West desentona. Aunque se asienta sobre los mismos principios que estas, el resultado es más dispar, más complejo e incluso más incompleto y primitivo, por lo que no es de extrañar que la crítica rehuya destacarla como modelo de un periodo tan fructífero.

Y probablemente se trate de la encarnación más auténtica del pensamiento de Wright en arquitectura. En Taliesin West todo es singular, el lugar, el programa, la respuesta...Y todo se extrema forzando los límites de la arquitectura.

Muchas personalidades hablan de la mágica experiencia que suponía visitar el campamento en los años 40 o 50<sup>6</sup> como algo que iba más allá de la simple integración del edificio en el paisaje que le rodea. Hitchcock habló de una “grandeza prehistórica” y P. Johnson se refería a sus “aspectos hieráticos” (Johnson, 1981: 198-204). Todo el mundo quedaba impresionado por el carácter remoto<sup>7</sup>. y el sentido ritual del espacio-tiempo que parecía retraerlos a un profundo y distante pasado místico.

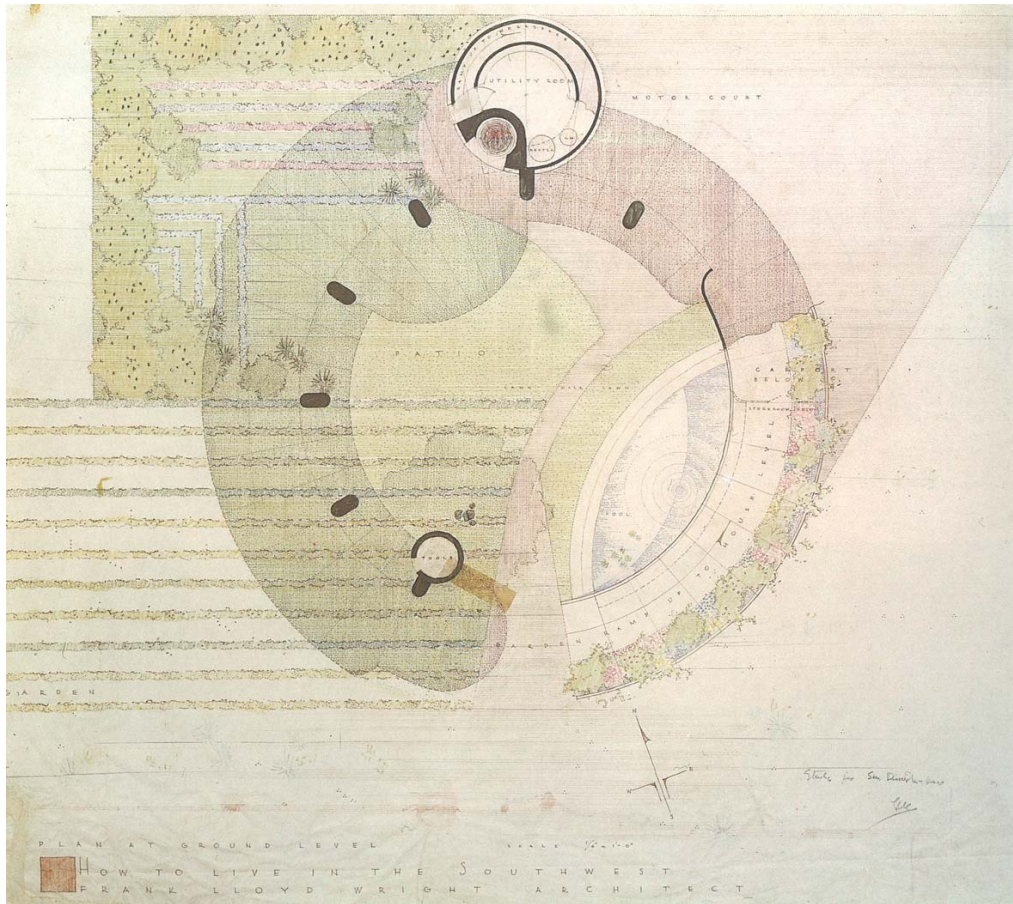
Wright hablaba sobre el desierto como un “tiránico y ancestral campo de batalla” donde todas las cosas “hablan de una terrorífica violencia” de la misma manera afirmaba; “La naturaleza, en duras condiciones, tiende a economizar en materiales generando formas rudas(ásperas) y espartanas”.

En el seco corazón del desierto, en el árido paisaje de Arizona, Wright descubrió un nuevo desafío para su ingenio cuya respuesta fue la singular arquitectura de Taliesin West.

5. En origen tan solo se cerraban los habitáculos para dormir, el resto quedaban abiertos o cerrados con canvas.

6. La intensidad de la experiencia secuencial se ve claramente comprometida por los cambios antes comentados.

7. Wright comentaba con cierto orgullo e ironía, que los visitantes que intentaban alcanzar Taliesin West estuvieron frecuentemente cerca de perecer ahogados en el desierto.



### 3.6. MÁS ALLÁ DE USONIA. La secuencia en la última etapa.

#### El concepto usoniano y su repercusión en la secuencia.

Al igual que en 1900 hiciera con las casas de la pradera proponiendo una nueva arquitectura como consecuencia de un proceso de depuración, a mediados de la década de los treinta, el maestro americano vuelve a realizar el mismo proceso dando como resultado la casa usoniana. La nueva casa al inicio del nuevo siglo demandaba simplificar y limpiar todo aquello que era superfluo. Aquello que le restaba unidad y le hacía “mentir en todo”, impidiendo que fuera natural de acuerdo con unos principios estéticos fundamentados en una ética Emersoniana. En los años de la depresión como consecuencia del crac del 29 la situación es bien distinta, pero la actitud de Wright sigue siendo la misma y la respuesta basada esta vez en las necesidades y en la escasez económica no se hará esperar. El concepto de casa usoniana nacerá de la reducción de la arquitectura a lo esencial, aquello que Wright interpreta como la base del nuevo hogar americano. Durante la dilatada carrera de Wright se ha producido un continuo trabajo en paralelo. Por un lado sus obras más conocidas en el ámbito residencial, casi todas fruto de encargos de clientes adinerados han ocultado una constante preocupación por la vivienda económica que se refleja en numerosos proyectos y prototipos desarrollados en base a técnicas constructivas novedosas y experimentales<sup>1</sup>. En este sentido la irrupción de la casa usoniana no supone un cambio drástico en sus planteamientos sino más bien la adaptación de soluciones ensayadas a una nueva realidad. La casa usoniana concentra en si misma muchas de las primeras inquietudes del maestro y encarna la solución a los nuevos planteamientos urbanísticos que se encuentra desarrollando desde el principio de la década de los años 30.

Para explicar el concepto usoniano en su totalidad y en su riqueza es necesario una atención de la que no es objeto esta investigación. El periodo usoniano ha sido abordado por todos los principales estudiosos de la obra de Wright entre los que podemos destacar el trabajo de John Sergeant<sup>2</sup> de manera específica y el concepto ha quedado suficientemen-

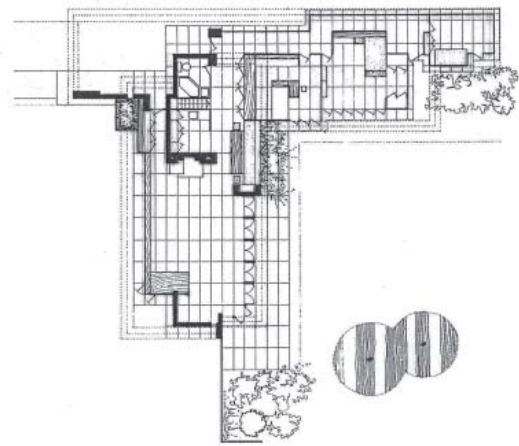
1. Uno de los más conocidos es el *American Systems-Built Houses* para la Richards Company, desarrollado entre 1915 y 1917.

2. Sergeant, John. *Frank Lloyd Wright's Usonian Houses: The Case For Organic Architecture*. New York: Watson-Guption Publications, 1978.

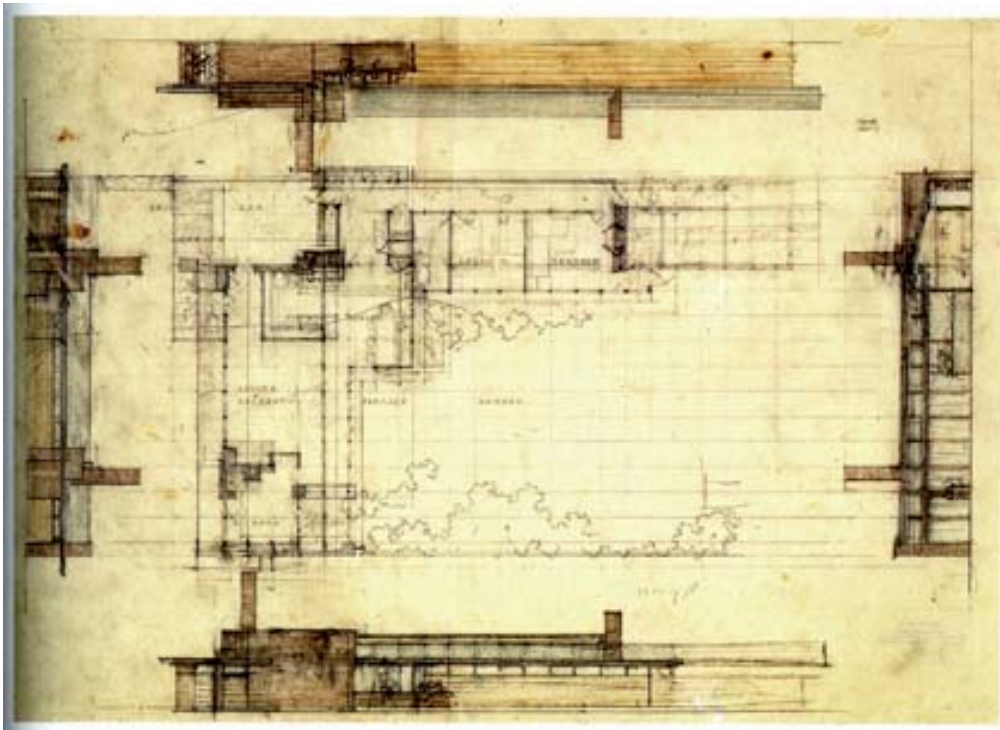
MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



1



2



3

1. La casa M. Willey en Minneapolis de 1934, se puede considerar como la primera casa usoniana construida. (Zevi, 1985)
2. Planta de la casa H. Jacobs en Madison (1936). La casa Jacobs representa el canon o arquetipo de casa usoniana y por este motivo suele considerarse como la primera. (Sergeant, 1978)
3. El proyecto de la casa R. Lusk (1935-1936), no realizado, adelanta el esquema en L de la casa Jacobs. (Pfeiffer, 2012)



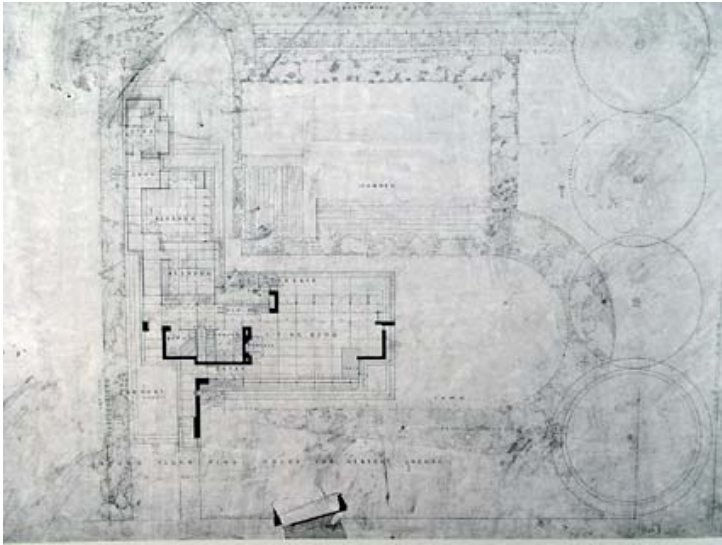
te asimilado. De una manera muy sucinta podemos recordar que la casa usoniana al igual que la casa de la pradera es un concepto muy genérico y ambiguo, no se corresponden con una tipología constructiva o espacial concreta sino más bien con una filosofía que subyace bajo un conjunto de “reglas” o maneras de proceder que acaban constituyendo una sistemática.

De esta manera no es de extrañar que al final el término usonia se emplee más para designar la etapa final de la producción de Wright que como un atributo descriptivo. Tal y como lo explicaba Wright en el número monográfico de *Architectural Forum* de 1938 en referencia a la casa Jacobs, la casa usoniana es la solución al “problema de la pequeña vivienda”. Para ello Wright realiza toda una serie de operaciones encaminadas a simplificar la construcción y reducir costes. De manera esquemática podemos apuntar estas operaciones consistentes en: reducción de la superficie, solución en una sola planta de altura, reducción y concentración de espacios húmedos, simplificación en el trazado de las instalaciones, construcción ligera a base de tableros portantes de madera (*Board and Batten*), eliminación de la práctica totalidad de revestimientos exteriores e interiores, eliminación del sótano y cimentación sobre una fina losa-solera de hormigón que alberga una instalación de calefacción radiante mediante tuberías de agua caliente. Sobre la losa se dispone la ligera estructura de madera en una malla o retícula que modula todo el conjunto. La malla fijada previamente y que facilita las juntas de hormigonado, constituye el acabado final del pavimento de la solera.

Algunos espacios reciben incluso nuevos nombres, el término *workspace* sustituye a la cocina y el garaje pasa a denominarse *carport*. El *carport* será un elemento fundamental en la formalización de la nueva casa y constituirá uno de los elementos básicos en la configuración de la secuencia de acceso. El tratamiento del medio de transporte vinculado a la vivienda ha ido evolucionando de las primeras caballerizas, necesariamente segregadas de la edificación principal y constituyendo un cuerpo cerrado, a este nuevo *portecoche* que es el *carport* de la casa usoniana. Lo interesante en la casa usoniana para el tema que nos ocupa, tal y como demostraremos es que a pesar de la tremenda labor de simplificación constructiva y formal que supone, no se menoscaba el espíritu que guía la disposición de los accesos ni se renuncia al planteamiento de secuencias de aproximación elaboradas. Ciertamente es que los recursos y mecanismos empleados irán en consonancia haciéndose más sutiles en algunos casos, mientras que en otros la secuencia tendrá un tratamiento mayor, incluso desproporcionado en relación a la escasa envergadura de la casa.

Pronto veremos tal y como se ha apuntado, que el concepto usoniano no constituye un tipo sino más bien un sistema de componentes que pueden ser alterados según las necesidades del cliente y sobre todo según los dictados del lugar. Este último factor es el que resulta decisivo para precipitar el diseño hacia una solución u otra, hacia un esquema

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



4



5



6



7

4. Planta de la casa Jacobs con su tratamiento del espacio exterior como extensión de la vivienda. (Futagawa, 1991)

5. Vistas anterior (calle) y posterior (patio). La respuesta opaca hacia la calle y totalmente abierta a la parcela. (Futagawa, 1991)

6,7. El car-port de la casa usoniana como reclamo e inicio de la secuencia, casas Jacobs(1936) y Goetsch-Winkler (1939). (Pfeiffer, 2012)

lineal o una planta en L, hacia una casa con sus núcleos de ladrillo o en piedra natural. En este sentido los primeros y rigurosos esquemas caracterizados por una contención formal y presupuestaria basados en geometría ortogonal, irán evolucionando hacia el empleo de tramas triangulares, hexagonales y circulares conforme la arquitectura se enfrenta a paisajes y situaciones diferentes. Lo mismo ocurrirá con el empleo de los materiales. Las primeras casas usonianas, aquellas que podríamos considerar canónicas, parecen estar exentas del espíritu romántico que planea sobre toda la obra de Wright y su secuencia de acceso es más sencilla e inmediata. Pero pronto veremos cómo Wright se encarga de corregir este hecho forzando la implantación de sus viviendas en entornos naturales con una cualidad cada vez más pintoresca, donde la secuencia de aproximación y acceso vuelve a convertirse en la herramienta que permite resolver la relación de la arquitectura con el entorno.

Dentro de estas viviendas podemos nombrar la casa Jacobs (1936), Rosebaum (1939), Goetsch-Winckler (1939), Sturges (1939), C. Pew (1940) y G. Afleck (1940) por citar unas cuantas de las más conocidas. Dentro de este grupo hay notables diferencias en su concepción espacial y el entorno donde se implantan, pero en todas ellas el tratamiento del acceso es similar.

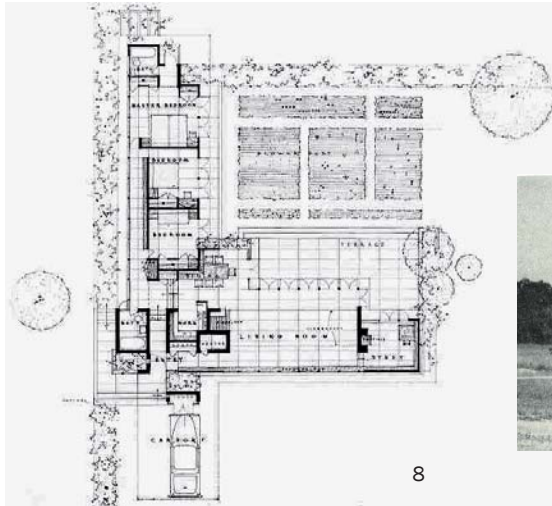
En todas ellas el acceso se produce por el lado servidor o trasero, esto es por el lado opuesto a donde se abren los espacios principales de la casa. La propia casa actúa como pantalla mostrando su fachada más ciega e impidiendo, por un momento, la contemplación del paisaje a donde vuelca la casa.

En todas estas casas, como hemos comentado, la presencia del *carport* es el elemento característico que se percibe desde la entrada. Con la fuerza expresiva, en la mayoría de los casos, de un tremendo voladizo, suele actuar como reclamo visual y como mecanismo de bienvenida. Pero un hecho a destacar es que la puerta de entrada mantiene siempre una posición retrasada, semioculta y descentrada respecto al voladizo.

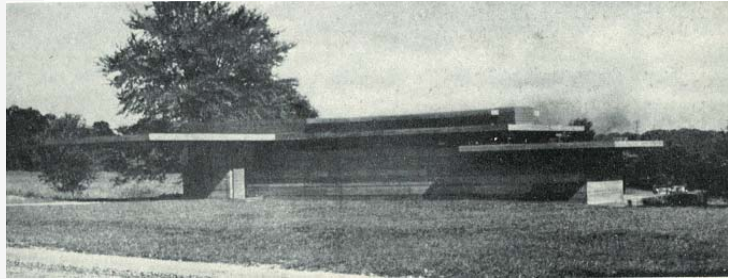
Esto indica que para Wright el vuelo del *carport* no marca el acceso de la casa sino el inicio de la ruta que hay que seguir hasta él. No hay cosa más ajena en Wright que la disposición de un acceso monumental o demasiado evidente. El acceso deberá ser descubierto y por ello siempre ocupará una posición secundaria.

La dimensión del vuelo del *carport* va en consonancia con la dimensión del coche, por lo cual, cuando la casa tiene un tamaño reducido, como ocurre con la mayoría de las usonianas, la presencia del mismo adquiere un protagonismo que no debe ser reforzado con el acceso ya que este quedaría totalmente desproporcionado en relación a la vivienda.

Se trata de un matiz algo sutil pero que acaba teniendo su repercusión y trascendencia en la configuración general de la planta. No olvidemos que en una vivienda de reducidas dimensiones la disposición del acceso puede condicionar todo el sistema de circulaciones en el interior de la casa, no solo en la secuencia de acceso exterior. Con un simple vistazo



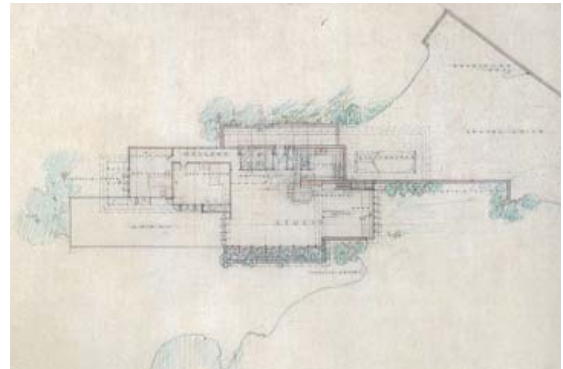
8



9



10



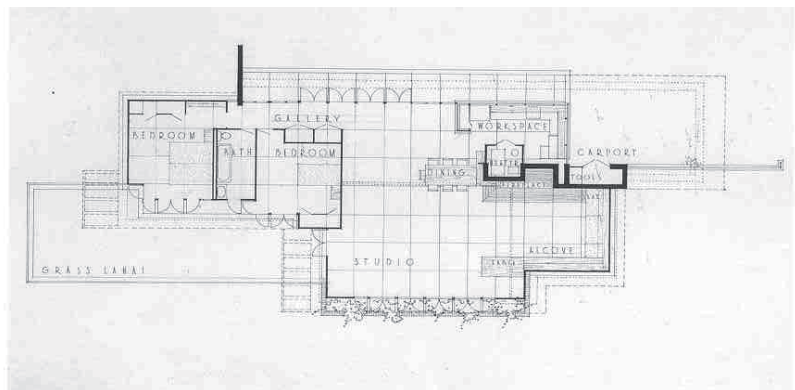
11

8, 9. Casa R. Rosenbaum, Alabama, (1939). Planta y vista desde la calle. (Sergeant, 1978)

10. Casa Goetsch-Winckler, Michigan, (1939). Vista desde el patio de acceso. (Sergeant, 1978)

11. Planta de una fase previa de la casa Goetsch-Winckler, con el camino de acceso acotado por la vegetación y la entrada entre el cuerpo de servicios que cierra la transparencia hacia el patio de acceso que tendrá el proyecto definitivo. (Pfeiffer, 2012)

12. Casa Goetsch-Winckler, planta del proyecto definitivo. (Futagawa, 1991)



12

vemos que este patrón se repite en todas y cada una de las casas pero con soluciones diferentes.

La casa Jacobs dispone de dos entradas, una principal que da al estar y otra auxiliar que accede directamente al cuerpo de habitaciones. Ambas se disponen retranqueadas considerablemente del plano de fachada definido por el ladrillo caravista. La entrada principal además obliga a girar 90° respecto de la trayectoria de acceso ya sea a pie o en coche. En la casa Rosenbaum Wright dispone un pequeño armario a modo de paraban, que permite ocultar el acceso desde la calle, además de servir de apoyo al enorme voladizo. La entrada, además se sitúa desplazada respecto al eje del carport.

En la casa Goetsch-Winckler es necesario recorrer unos cuantos metros por la fachada trasera, siguiendo la línea del voladizo del carport hasta toparnos con un muro de ladrillo que se interpone perpendicularmente anunciándonos que vamos a tener que girar para entrar a la vivienda. La entrada, un caso excepcional en la arquitectura de Wright,<sup>3</sup> se resuelve con una batería de puertas abatibles (french doors), que abren directamente a la gran sala de estar. No hay aquí elementos de transición ni estrategias de compresión-expansión similares a las de otros proyectos. Aún así se trata de un acceso indirecto y que no resulta visible desde el carport.

En una versión preliminar de la casa se aprecia un tratamiento bien distinto dentro del mismo esquema espacial y compositivo que caracteriza la casa. Para empezar, Wright dispone un denso tratamiento vegetal que limita el camino de acceso bajo el porche. Nada que ver con la explicación a la que estamos acostumbrados a ver en las imágenes canónicas de la casa. Después el acceso se encuentra retranqueado del plano de fachada obligándonos a pasar por un estrecho vestíbulo creado entre el aseo y la cocina. Con esta operación Wright estaba manteniendo la estrategia de ir preparando al individuo comprimiendo el espacio y la visión para lograr el efectivo desenlace al final de la secuencia.

El resultado final es probablemente mucho más acertado y contundente desde el punto de vista de la concepción del espacio interior como un todo. La planta final gana en limpieza y claridad con la eliminación del aseo en ese lugar y da la impresión que el espacio por donde se produce el acceso se convierte en un patio ganado para la vivienda.

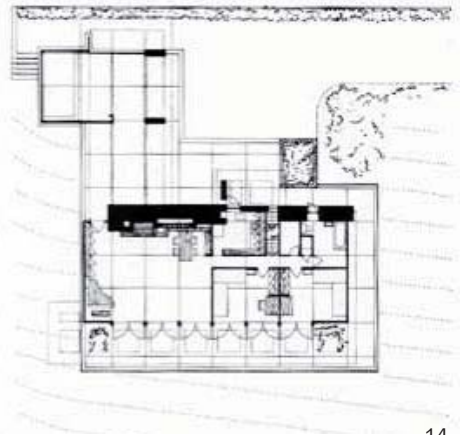
En este sentido la manera en que se resuelve el acceso está más próxima a la actitud de R. Neutra donde no hay una especial preocupación por la experiencia de transición hacia el interior de la casa frente a la posibilidad de contemplar sin obstáculos el artefacto arquitectónico.

En la casa Sturges (1939), otro caso paradigmático de vivienda mínima usoniana, con un esquema compacto y una ubicación espectacular, Wright recurre a una configuración muy empleada en sus casas californianas de años atrás (Millard, Freeman). En este caso

3. Se puede apuntar otros casos excepcionales como la casa Storer, pero son verdaderamente escasos en la inmensa producción de Wright.



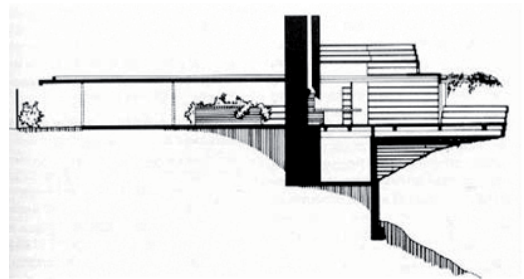
13



14



16



15



17

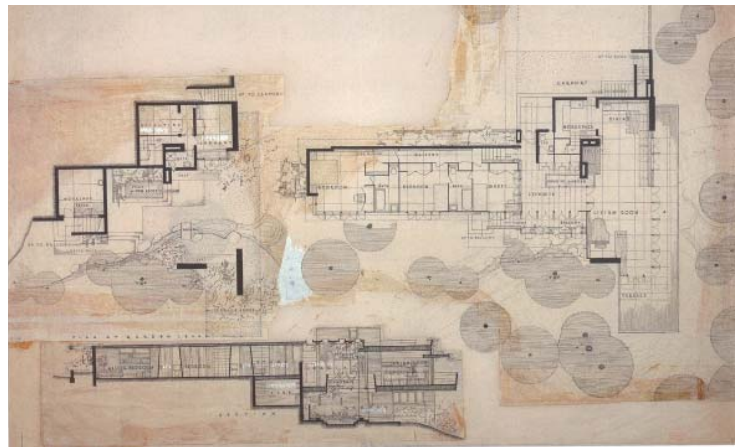
13. Casa Sturges, Los Angeles (1939). Vista desde la calle. (Hitchcock, 1978)

(1939). Vista desde el patio de acceso.

14, 15. Casa Sturges, planta y sección transversal. (Hitchcock, 1978)

16. Casa Sturges, vista del camino de acceso que asciende hasta la casa ya en el interior de la parcela. (Hitchcock, 1978)

17. Casa G. Afleck, Michigan, (1941). Vista desde la parte alta de la calle. (Pfeiffer, 2012)



18

la secuencia de aproximación tiene un desarrollo mayor debido a su implantación en lo alto de una loma. La casa aparece primero flotando en la distancia mientras se asciende por las serpenteantes calles de Brenntwood Heights. Una vez nos encontramos debajo de ella se muestra exuberante y misteriosa como una atalaya envuelta por la vegetación. Para alcanzarla es necesario rodearla por completo mientras seguimos ascendiendo. Una vez nos encontramos en el extremo más alto de la calle justo en el linde de la parcela, comienza el empinado ascenso por el interior de la misma que nos conduce directos al carport. Este se dispone como una pieza independiente conectada con una ligera cubierta a la casa actuando como contrapeso formal a la misma. Entre los dos cuerpos perpendiculares se conforma un pequeño patio de acceso donde no se distingue la puerta de entrada. El único elemento que llama la atención sirviendo de referente visual es el poderoso muro de ladrillo de la chimenea que sobresale en altura.

Al igual que ocurre con la casa Freeman, la opacidad de la parte trasera de la casa fuerza nuestra marcha y atención hacia el espacio cubierto entre el garaje (carport) y la casa mostrando una vista enmarcada del paisaje de Los Angeles. Una vez nos situamos en este punto bajo la ligera cubierta, descubrimos la entrada a la casa en una esquina, retranqueada respecto al plano del enorme muro de ladrillo de la chimenea que ancla la casa al terreno.

En las casas J. C. Pew (1940) y G. Afleck (1941) el mecanismo es similar en cuanto al posicionamiento del acceso oculto o retranqueado, pero su configuración volumétrica y la manera de implantarse hacen que se establezca un diálogo más intenso con el lugar. Dentro de la categoría de las "rise usonias" o casas elevadas tal y como las denomina John Sergeant (1978 : 41) donde también podrían figurar la casa Lewis (1940) y la casa Sturges (1939), hacen gala de cierta audacia y desafío a la hora de extraer aquellas rasgos que caracterizan al terreno para reforzarlos.

Las dos casas presentan un esquema similar en el tratamiento de la zona de estar con un cuerpo elevado sobre el terreno como su principal atributo para proyectarse sobre y en el paisaje (interpenetración de la forma figura-fondo) con una estructura tipo puente, mientras que el cuerpo de las habitaciones se resuelve con un tratamiento más convencional aunque de manera distinta pero en los dos casos.

En la casa C. Pew se resuelve con un volumen compacto en un nivel superior de planta cuadrada que hace de contrapunto de la pieza del estar. En la casa G. Afleck se dispone como una pieza lineal aparte, en el mismo nivel del estar, configurando un canónico esquema en T. Mientras las dos casas participan por igual de la curiosa relación de la pieza del estar con el terreno discurriendo bajo ellas, y la magnífica terraza proyectada en voladizo asumiendo su imagen formal característica, el espacio secuencial está más trabajado en la C. Pew.

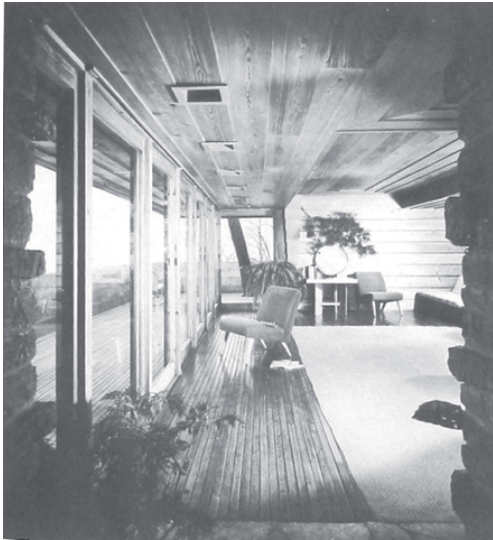
De hecho este se concibe como una experiencia continua que se prolonga en el interior



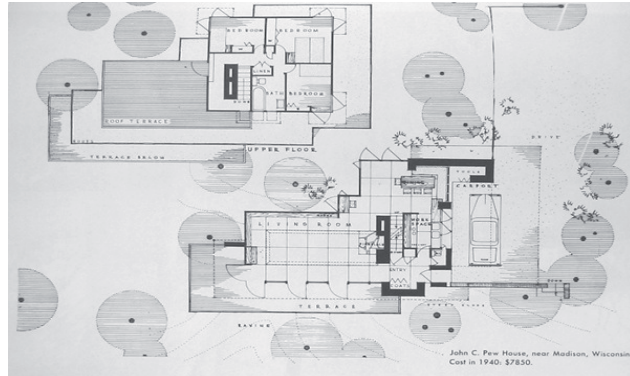
19



20



21



22



23

19. Casa G. Afleck, Michigan, (1941). Vista de la terraza de la sala de estar desde la parte inferior del terreno (parte posterior a la calle). (Pfeiffer, 2012)
20. Casa G. Afleck, vista desde el cuerpo de habitaciones y vestíbulo. Al fondo el cuerpo elevado del estar sobre el terreno descendiente. (Futagawa, 1991)
21. Casa J.C. Pew, Wisconsin (1940). Vista de la sala de estar desde la entrada. (Sergeant, 1978)
22. Casa J.C. Pew, planta de acceso y primera. (Sergeant, 1978)
23. Casa J.C. Pew, vista desde el lago Mendota. (Sergeant, 1978)



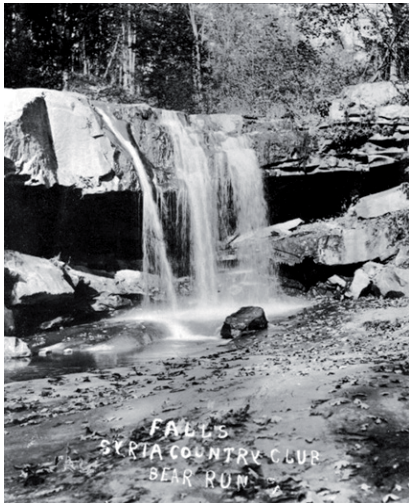
de la casa más allá del estar como ya vimos en la residencia A del complejo Barnsdall. Efectivamente la propia disposición de la casa en la parcela buscando la diagonal que mira al lago Mendota, proporciona la cualidad de su acceso. La aproximación descendente hacia el carport con el cuerpo de habitaciones de la planta superior en primer plano nos oculta la totalidad del resto de la casa dando la sensación de que el acceso se hallará debajo de su proyección. Pero esto no ocurre así y una vez nos encontramos bajo el constreñido espacio del carport, tenemos que avanzar en el sentido de la pendiente continuando la trayectoria que traíamos en un principio, hasta toparnos con un antepecho de piedra que corta nuestros pasos formando una terraza sobre el lago.

Después de contemplar la visión enmarcada del lago por el antepecho y el vuelo del carport, descubrimos la entrada a la vivienda en un extremo, lo suficientemente retranqueada para no ser vista hasta que nos hallamos frente a ella. En el interior, dentro de un ámbito de escala reducida, Wright nos obliga a realizar un forzado recorrido en espiral alrededor de la chimenea para poder alcanzar las escaleras de acceso al piso superior. Esta operación se realiza por igual en el primer piso debido a la dirección del trazado de las escaleras. Wright podía perfectamente haber dispuesto las escaleras de manera que se tomasen directamente desde el vestíbulo con un acceso directo e independiente hacia las habitaciones, como en muchas de las casas de la pradera. Pero prefiere obligarnos a recorrer todo el espacio del estar hasta el comedor para volver a repetir esta operación en el nivel superior y prolongar así el espacio secuencial de acceso en el interior de la casa y ligarlo con la salida a cubierta, algo que ya ocurría en la residencia A del complejo Barnsdall en los Ángeles, de manera más confusa.

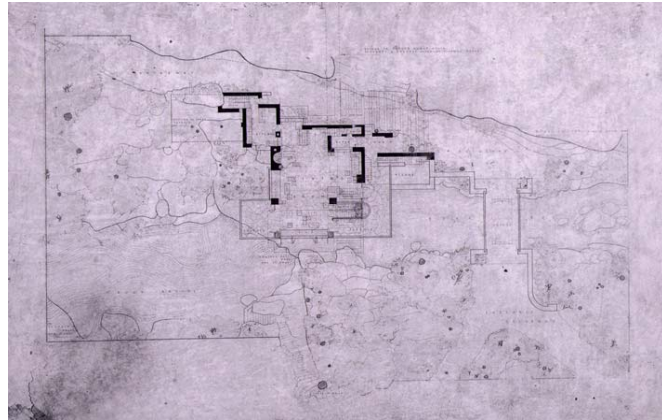
La metáfora recurrente de la cueva y el puente a la que se refiere Daniel Triber (2008) es en estas casas algo plausible y el equilibrio entre técnica, economía y romanticismo algo admirable.

**Casas excepcionales** La casa E. Kaufmann (1936, Bear Run, Pennsylvania) es una casa excepcional en todos los sentidos. Dentro de la extensa y variada producción del maestro donde se recurre a ciertas agrupaciones por épocas y planteamientos (Prairie, Bloque textil, Usonia..), Fallingwater constituye por sí misma una categoría propia. Las razones son de diversa índole y comúnmente aceptadas. Aún constituyendo el paradigma o la encarnación de los postulados orgánicos de Wright, también representa el breve momento de conexión o sintonía con el lenguaje de la modernidad.

Los motivos de esta afirmación no necesitan un mayor desarrollo tratándose probablemente de una de las viviendas más analizadas de la historia de la arquitectura. Pero es interesante destacar que siendo excepcional o diferente en muchos de los aspectos que la caracterizan, no lo es en absoluto respecto a la secuencia de aproximación y acceso.



24



25



26



27

Casa Kauffman, Bear Run, Pennsylvania (1936)

24. Vista de la cascada antes de la construcción de la casa. (Avery Architectural & Fine Arts Library)

25. Planta de acceso. (Scully, 1961)

26. El puente como inicio ceremonial de la secuencia. (Library of Congress)

27. Vista de la casa desde el inicio del puente. No se identifica el acceso. (Scully, 1961)

28. Vista de la casa al otro lado del puente. Vemos que el camino continúa por detrás de la casa pero acceso sigue sin ser visible. (Pfeiffer, 2012)



28

Fallingwater reproduce la arquetípica secuencia Wrightiana, si bien puede que no se trate de la más elaborada, si es desde luego canónica.

En un momento donde Wright opta por ensayar con el hormigón armado como material definidor de la estructura y de su aspecto formal, donde elimina toda referencia al ornamento y establece una nueva relación con el plano del suelo<sup>4</sup>, no renuncia al sistema de aproximación que ha venido empleando durante décadas. No solo no se renuncia a él, sino que se incorpora como parte fundamental de la experiencia espacial que supone visitar la casa.

La decisión de ubicar la casa encima de la cascada parte de la actitud iniciada con Taliesin y ensayada en proyectos no construidos como la casa M. Booth Sherman<sup>5</sup> y el hotel San Marcos in the desert. Esta actitud consiste en no eludir la condición natural del terreno, lejos de evitar su complejidad o tratar de transformarla, la arquitectura asume su estructura y se compromete con ella para extraer la máximas posibilidades de la interacción entre ambos.

Por este motivo Wright no solo no rehúye las condiciones orográficas más complejas sino que las busca porque necesita de un entorno singular para poder desarrollar su ideal arquitectónico. De las situaciones más peculiares y pintorescas Wright podrá extraer más fácilmente sus atributos para incorporarlos al proyecto mediante un proceso de abstracción.

Como hemos mencionado la secuencia de aproximación es arquetípica. Desde la visualización de la casa entre la vegetación a medida que se asciende por el camino. La aparición del puente sobre el arroyo que no deja de ser un elemento constituyente de la casa ya que realmente es la puerta a la parcela que no existe. Es un episodio cargado de significado. El puente es un umbral, un espacio de transición, el elemento pintoresco por excelencia.

Desde el puente se tiene por primera vez una imagen clara de la casa, el lugar de destino es sugerido pero no se atisba un acceso posible, deberemos avanzar para descubrirlo. La distancia entre el puente y la casa es crucial para lograr este efecto de tensión y misterio. Avanzamos en la dirección del puente que nos lanza contra la roca labrada para la ejecución del camino que pasa por detrás de la casa.

Una vez hemos cruzado el puente no nos queda más remedio que girar a la izquierda siguiendo el estrecho camino entre la roca de la montaña y la casa. Descubrimos que el gran muro de piedra que ha salido a nuestro encuentro no tiene otra finalidad que ocultarnos el acceso desde el puente. La operación de compresión gradual del espacio que se ha iniciado con el angosto camino, se refuerza con la aparición de la pérgola que marca

4. Aunque estas características se hayan dado con anterioridad en otros proyectos lo cierto es que en Fallingwater coexisten por primera vez. El hormigón armado ya ha sido ensayado con éxito en el Templo Unitario, Taliesin carece de ornamento y se resuelve con piedra y en el primer proyecto para la casa Willey ya se alza la plataforma principal en voladizo.

5. La casa M. Booth Sherman se construyó con un proyecto bastante convencional muy alejado de la espectacular implantación del diseño original.



29



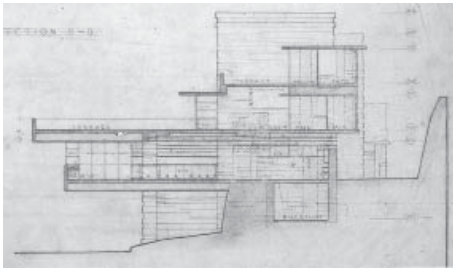
30



31



33



34



32

Casa Kauffman, Bear Run, Pennsylvania (1936)

29. Vista desde la pergola de acceso. El espacio se comprime, el camino prosigue y el acceso aparece apenas sugerido, como una tangencia. (Library of Congress)

30. La modesta entrada a la casa comprimida entre los pesados muros de mampostería. (Pfeiffer, 2012)

31. El agua que fluye libremente por el río, se domestica en la entrada de la vivienda en la forma de una discreta fuente con una clara referencia a la ceremonia del Te.

32. Tras la austera recepción, el gran espacio de la sala. (Pfeiffer, 2012)

33. El resto de la circulación vuelve a comprimirnos adquiriendo un carácter discreto, secundario respecto a la secuencia de acceso. (Pfeiffer, 2012)

34. Sección transversal. (Futagawa, 1991)

35. Vista canónica y emblemática de la casa, (E. Stoller) y que representa el final de la experiencia no el inicio de la misma. (Pfeiffer, 2012)



35

el acceso. La pérgola permite establecer un vínculo entre la casa y la montaña reforzando la sensación de penetración esta. La materialidad de los muros de piedra heredada de Taliesin ahonda en esta cualidad. La aparición de la pérgola tampoco presupone la posición visible del acceso, este tendrá que ser descubierto más adelante. Por lo pronto Wright conserva uno de los árboles existentes situado justo en frente de la entrada lo que viene a ocultar y estrechar el paso hacia ella. Una vez avanzamos entre los dos muros de piedra que conforman la entrada encontramos la puerta ligeramente retranqueada del plano de fachada. En este espacio el paisaje ha desaparecido por completo. A ambos lados de la entrada Wright interrumpe los muros que acometen perpendicularmente sobre esta permitiendo una pequeña expansión visual y lumínica que proporciona un cierto desahogo a la sensación de compresión buscada. En ambas aberturas se tiene la presencia del agua, a la izquierda con el sonido del arroyo natural el cual no es visible por la terraza, y a la derecha con una pequeña fuente que nos recuerda el ritual de purificación de la ceremonia de esta moderna casa de té que es falligwater.

Desde el interior Wright vuelve a recurrir a otro elemento que nos recuerda a la cultura japonesa ya empleado en el periodo praire, el *Jenkan*, consistente en la situación más baja del pequeño vestíbulo como dando a entender que este espacio mantiene su pertenencia al exterior de la casa. A partir de la ascensión de los dos escalones que definen este ajustado espacio se abre ante nosotros la inmensa sala de la vivienda con su dominio sobre el paisaje.

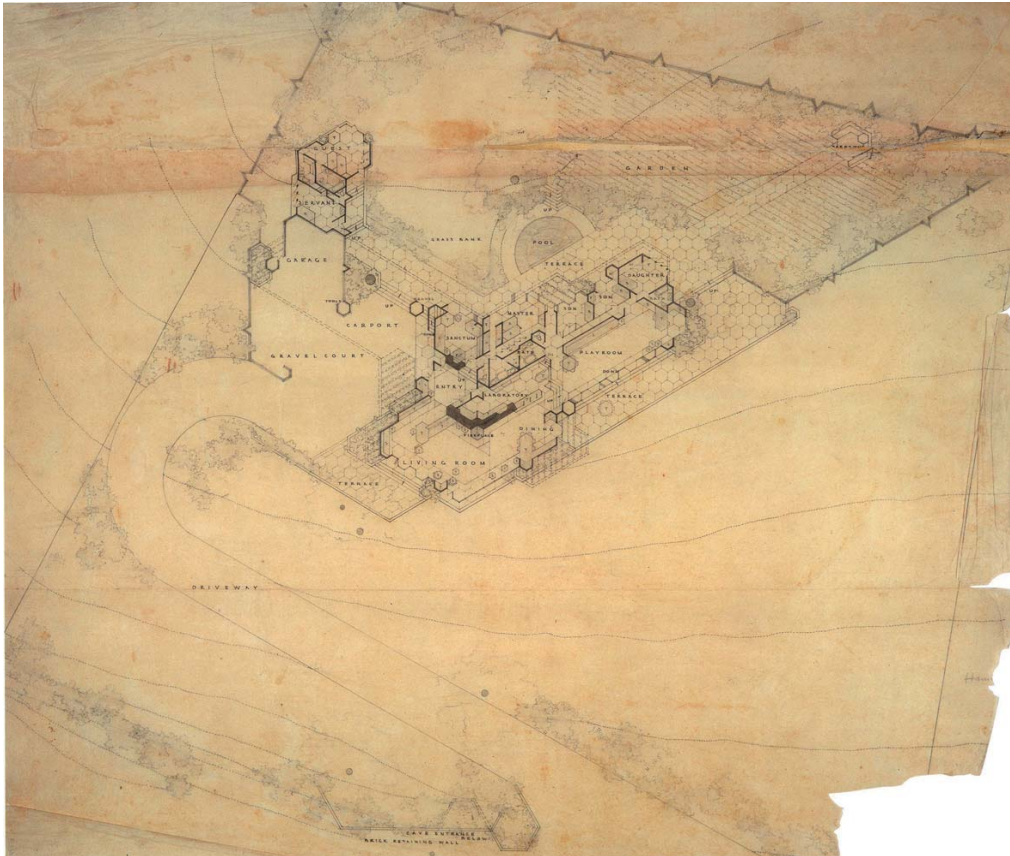
La experiencia de la casa Kauffman es demasiado compleja y rica en matices como para pretender abarcarse en este estudio y está suficientemente documentada. El pequeño análisis se ha realizado para destacar la importancia que la secuencia de acceso tiene en su implantación y en su configuración volumétrica.

Otro caso excepcional aunque en menor grado lo constituye la casa P.R. Hanna en Stanford, California, 1936. Otra de las casas sumamente conocidas y recogidas en la mayoría de monografías del arquitecto como la primera de sus obras en adoptar una geometría basada en un módulo hexagonal.

Si bien es cierto que la casa Hanna es la primera de este tipo<sup>6</sup> de casas en ser construida, no es desde luego la primera vez que Wright emplea una trama no ortogonal basada en el ángulo de 60-120 grados y sus combinaciones geométricas (triángulo equilátero y hexágono).

Como ya hemos visto en los proyectos realizados al final de la década de los 20, el empleo de este tipo de geometría no tiene su origen en una inquietud formal o un juego compositivo. Wright lo utiliza como mecanismo para adaptar la edificación al trazado irregular de las curvas de nivel del terreno. Wright parece comprobar cómo los ángulos

6. El empleo del módulo hexagonal puede considerarse una tipología en la que habría que incluir sub tipos, cuando el módulo parece la subdivisión del hexágono en triángulos equiláteros o cuando se trabaja abiertamente con ángulos de 60 y 120 grados.



35

Casa P.R. Hanna en Stanford, California, 1936.

35. Plano de la parcela y planta de acceso. (Pfeiffer, 2012)

36. Vista desde el interior de la parcela. Los muros que conforman los bancales en primer término no existían en el proyecto original. La casa mantenía una posición de límite o frontera con el terreno natural como ocurre con taliesin. Parte del tratamiento exterior con estos muros será realizado por Wright posteriormente estableciendo una transición. (Sergeant, 1978)



36

más abiertos ( $120^\circ$ ) se ciñen mejor a los cambios de dirección de las sinuosas trazas del terreno y su combinación permite generar un límite articulado que evita los desmontes y terraplenes que ocasiona una geometría ortogonal.

Por supuesto también coexisten en esta apuesta las inquietudes por alcanzar un espacio más fluido, más abierto que permita experimentar el espacio con mayor libertad. Wright afirmaba que; “ La trama hexagonal se adapta al movimiento humano mucho mejor que las formas geométricas rectangulares”

El motivo por el cual se saca a colación esta casa no es por sus cualidades espaciales internas sino por el mecanismo de implantación seguido. Además el alcance o éxito de tales cualidades espaciales es hasta cierto punto discutible. No se pretende con esta afirmación poner en duda el indiscutible interés de la solución final, pero si cuestionar que el resultado sea tan diferente al logrado por Wright en tantas otras casas con geometrías ortogonales.

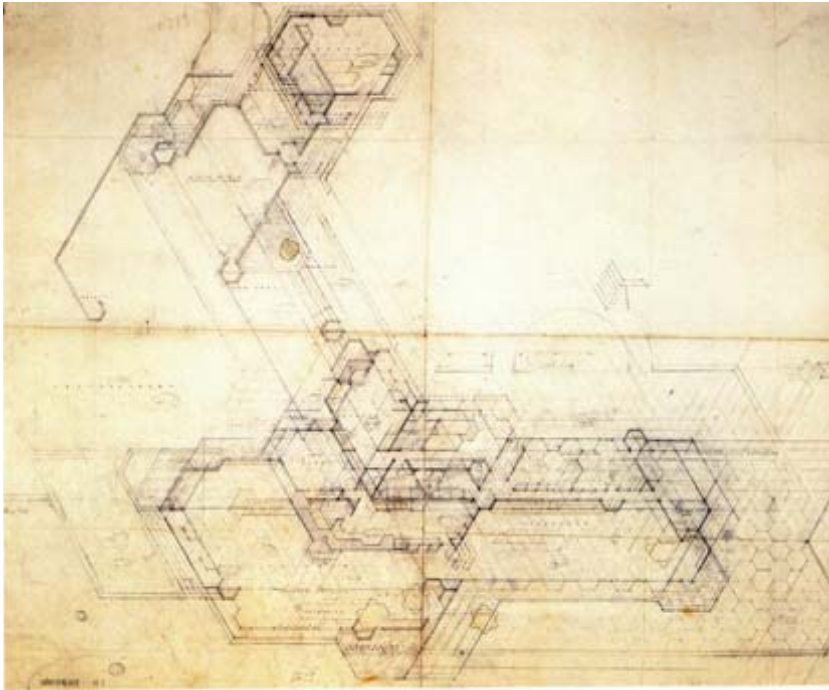
El esquema de la casa es al fin y al cabo una composición lineal bastante compacta con una amplia zona de estar orientada a la ladera y un área de habitaciones orientadas hacia un patio trasero. La zona de estar se organiza en varios ambientes dentro de un gran espacio único que se beneficia de la amplitud que otorgan los  $120$  grados de la composición por su lado convexo. Las habitaciones por el contrario, parecen más bien sufrir las consecuencias de la geometría hexagonal en su lado cóncavo.

La complejidad volumétrica aparente viene dada por la relación con la pieza auxiliar formada por el garaje, habitaciones de servicio y huéspedes que se unen al volumen principal mediante una pérgola generando un paso abierto entre ambas.

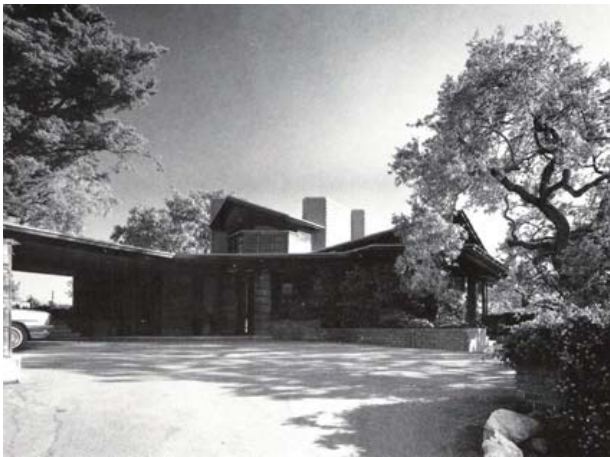
La parcela de la casa Hanna tiene una forma trapezoidal con una pendiente acusada hacia poniente. El acceso se produce por su parte más baja precisamente por el poniente ya que es el único frente que da a la calle, lindando el resto de lados con parcelas adyacentes.

En el ilustrativo plano que se elabora para su publicación, se aprecia el mecanismo seguido para la implantación de la casa que es la base para el desarrollo de toda su configuración. Lo primero que llama la atención es la curiosa ocupación del espacio disponible o quizás deberíamos hablar del tratamiento del espacio exterior generado por el posicionamiento de la casa. Como era de esperar, la casa se sitúa en la parte alta de la parcela para obtener las mejores vistas sobre el terreno. Pero lo hace dejando el suficiente espacio por detrás de ella para permitir que el terreno siga ascendiendo.

Con esta operación Wright consigue generar una implantación que recuerda en muchos aspectos a Taliesin en Spring Green, respetando la “cima” de la parcela en este caso. Además gracias a la geometría hexagonal y sus ángulos abiertos, la casa se adapta perfectamente a las curvas del terreno permitiendo abrazar un espacio en su parte posterior configurando un patio trasero en trinchera similar al de Taliesin. El hecho de que existan



37



38

Casa P.R. Hanna en Stanford, California, 1936.

37. Planta principal de la vivienda. (Pfeiffer, 2012)

38. Vista de la pequeña plaza de acceso generada entre el cuerpo del garaje y la casa, donde nos deposita el camino. (Pfeiffer, 2012)

39. Vista del fluido espacio de la sala de estar. (Pfeiffer, 2012)



39



tres grandes robles en la parcela condiciona el diseño y también lo emparenta con la residencia del arquitecto en Spring Green.

Para seguir las curvas del terreno el volumen principal de la casa se dispone siguiendo una diagonal de la parcela dividiéndola en dos triángulos. Con esta alineación, al situar el acceso a la parcela por el vértice opuesto (el más alto de la calle), Wright consigue que ascendamos en dirección totalmente perpendicular al volumen principal, permitiendo una clara visualización del mismo.

Para facilitar la formalización de la imagen de la casa, el tratamiento de la parcela entre la casa y el acceso se plantea como terreno natural con la vegetación existente sin apenas tratamiento.<sup>7</sup> Mientras vamos ascendiendo siguiendo el arquetípico recorrido gradual en espiral, llegamos a una pequeña plaza de acceso donde aparcamos el vehículo. Esta plaza de acceso se configura como un puerto, prolongando los muros de la casa y las plataformas como si fueran diques, acotando el espacio y el campo visual. Para dejar el coche en el garaje ha sido necesario efectuar dos giros de 180° en muy poco espacio, lo que nos han permitido observar el paisaje y confrontarlo con la casa. Una vez en este espacio a través de la pérgola que une el garaje con la casa, somos conducidos al acceso. Pero antes de entrar se nos permite observar más allá de la pérgola el cuidado jardín trasero que asciende por la colina, aunque para hablar con propiedad deberíamos evitar hablar de jardín trasero, porque al igual que en Taliesin se trata del espacio primordial de la vida de la casa.

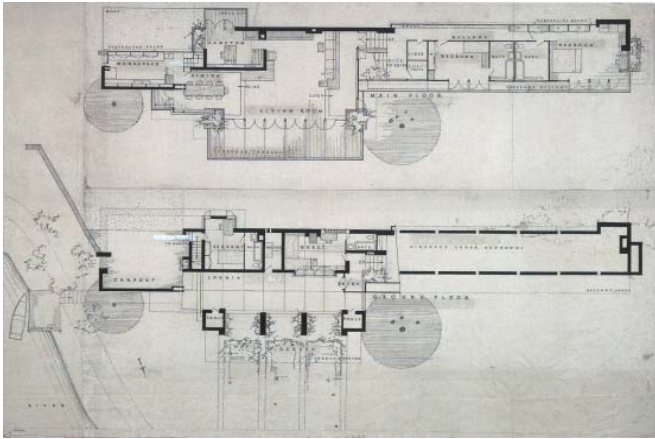
Este espacio recibe un tratamiento especial, con su perímetro curiosamente limitado por un vallado similar al empleado en el Ocatilla Camp y por la edificación que lo abraza. Se consigue un entorno con una escala más doméstica y fácil de mantener con una vegetación más frondosa y cuidada que en el exterior. Si en vez de entrar en la casa decidimos atravesar la pérgola y dirigirnos al jardín de la colina, Wright dispone para nosotros una escalera irregular, que siguiendo la geometría de la casa se adentra en la cima como lo hace la escalera del tea-circle de Taliesin.

Vemos como Wright trata de seguir el mismo mecanismo que en Taliesin, situando la casa en un lugar frontera, en un límite entre el protegido jardín interior y la extensión natural del paisaje. En el caso de Taliesin Wright tenía una colina que respetar, en la casa Hanna gracias a su disposición crea las condiciones para que esta exista.

7. Más adelante se irá perfilando un tratamiento a base de muros de contención de ladrillo y vegetación pero siempre con un aspecto bastante despejado. La casa ha sido objeto de múltiples ampliaciones e intervenciones algunas supervisadas por Wright y otras no. Como en todos los análisis del presente trabajo las observaciones se ciñen al proyecto original y su inmediata construcción.



40



41



Casa Ll. Lewis, Libertyville, Illinois (1940).

40. Vista de la vivienda desde el río Des Plaines. (Pfeiffer, 2012)

41. Planta baja (acceso) y primera (principal) resuelta en dos seminiveles, un primer nivel de habitaciones y el nivel más alto del estar y cocina. (Pfeiffer, 2012)

42. Secuencia aproximación y acceso. El edificio como pantalla al paisaje. El oscuro y angosto trayecto bajo el carport y la zona de estar hasta alcanzar la entrada. La ascensión hacia la luz y la espaciosa sala de estar como recompensa. (Scully,1961/Sergeant, 1978/Pfeiffer, 2012)



42

**Casa LI. Lewis**

Dentro del conjunto de casas usonianas “ortodoxas” o “canónicas” puede figurar la casa LI. Lewis (1940) ya que participa de todos los atributos que identifican al tipo mencionados anteriormente. Pero sin duda esta obra destaca por la incorporación o podríamos decir, recuperación de la elaborada secuencia de aproximación y acceso al esquema general de la vivienda usoniana.

La casa se sitúa en una parcela a orillas del río Des Plaines (Illinois) rodeada de un espeso bosque. Wright decide elevar ligeramente la construcción para evitar problemas de humedad y de crecidas del río.

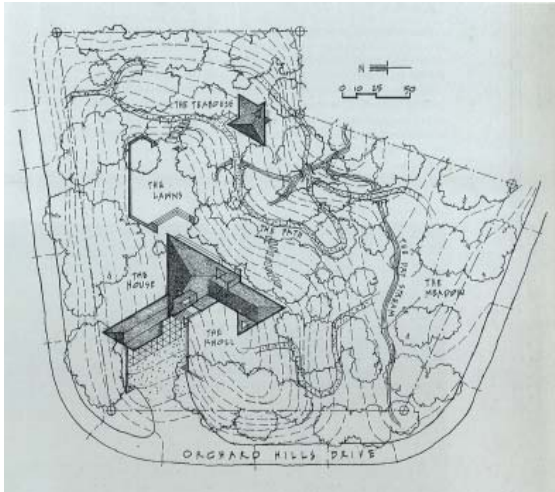
La casa adopta un sencillo esquema lineal en planta con un tratamiento bastante más rico y complejo de la sección. La construcción actúa como tantas otras veces, constituyendo una pantalla muda y austera respecto al camino de acceso que impide ver el paisaje contemplado por la casa.

El único reclamo identificable es el dinámico carport que avanza hacia afuera de la casa marcando una profunda sombra. Una vez bajo él, una pequeña apertura en el muro de ladrillo que lo conforma, nos permite intuir que hay un mundo más allá de él. Una vez la atravesamos, aparecemos en el paisaje del “otro lado” casi como Alicia en el País de las Maravillas pero bajo el cobijo del cuerpo del estar soportado por unas potentes pilastras de ladrillo. Después del bajo y oscuro garaje, se experimenta una cierta sensación de alivio contenido ya que el espacio por el que hemos de ambular se encuentra bastante constreñido.

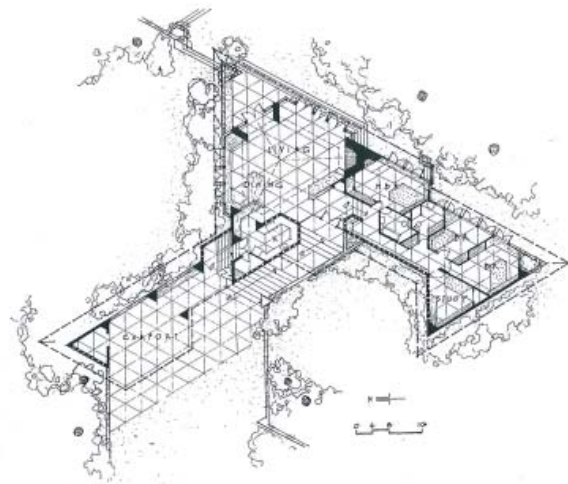
Se trata de un espacio claramente preparatorio, situados en la penumbra bajo la gran sala de estar, las pilastras enmarcan la vista hacia el paisaje mientras que en el suelo se prolongan en forma de parterres con flores. Una vez nos topamos con la entrada al final de este espacio, nos encontramos con una escalera de doble tramo que conecta los dos semi niveles en que está resuelta la vivienda, el cuerpo de habitaciones y el cuerpo del estar-comedor-cocina.

Para llegar a la sala de estar, deberemos subir los dos tramos de escalera y desembocar en un pequeño vestíbulo sobre el que tendremos que efectuar dos giros de 90° hasta alcanzar la gran sala de estar elevada sobre el paisaje.

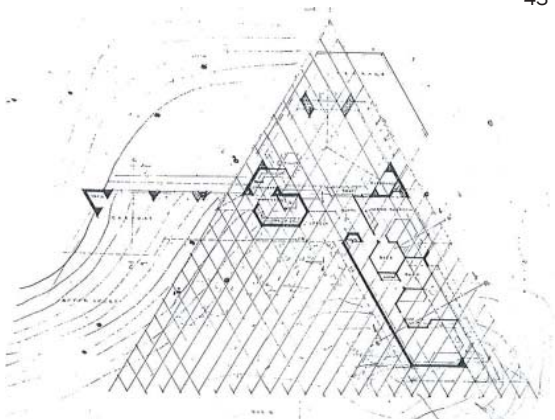
Este es un claro ejemplo donde la configuración volumétrica de la casa es inseparable de la secuencia de aproximación a la misma. Uno cabría preguntarse ¿eleva Wright la casa para poder pasar por debajo de ella al acceder? o ¿simplemente aprovecha un espacio “encontrado” tras la operación de elevar la sala de estar para mejorar las vistas y protegerse de la humedad? Por cualquiera de las opciones que optemos el orden no es lo importante, lo que no deja de sorprender es la habilidad para integrar la secuencia de una manera orgánica en la estructura arquitectónica de la casa.



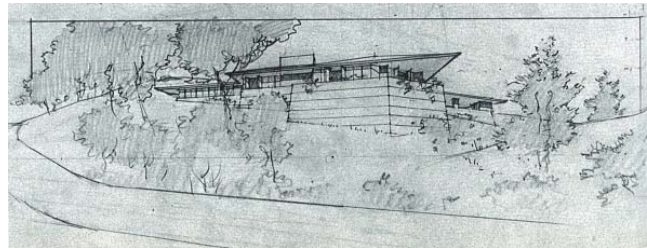
43



44



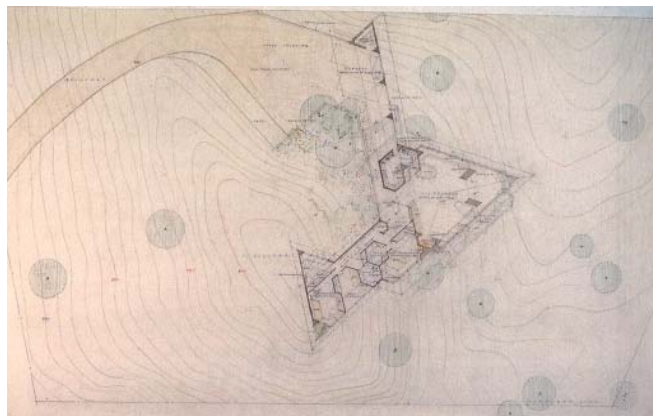
45



46



47



48

Casa Palmer, Ann Arbor, Michigan (1950).

43,44. Planta de la parcela (cubiertas) y planta principal con la orientación definitiva de la zona de estar hacia el este. (Hildebrand, 2007)

45, 46. Planta y perspectiva de la primera versión de la casa con orientación sur y una terraza hexagonal vinculada al estar que sobresale como un bastión en la pendiente del terreno. (Hildebrand, 2007)

47,48. Perspectiva y planta de una versión intermedia donde desaparece la terraza hexagonal, se añade el pequeño estudio en la zona de habitaciones y se agranda la cocina, pero se mantiene la orientación hacia el sur. (Hildebrand, 2007)

**Casa Palmer**

La casa Palmer (1950) nos permite reflexionar sobre los mecanismos de implantación de la arquitectura de Wright y su interacción con el lugar gracias a movimientos que sufrió el proyecto como consecuencia de los requerimientos de sus futuros moradores.

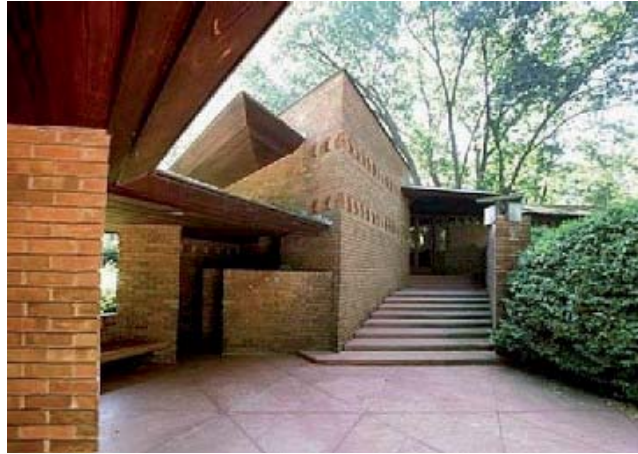
Los Palmer, arquetípicos clientes de la última etapa de Wright, ambos profesores, tenían muy claro cuál era su objetivo y no dudaron en corregir e insinuar cambios al maestro sobre aspectos tan fundamentales de la casa como la orientación. Situada en Ann Arbor, Michigan, la casa responde al lugar con su característica trama triangular-hexagonal constituyendo, probablemente junto a la casa Hanna, una de las aplicaciones más satisfactorias de esta geometría. Se trata de una casa con un programa asequible o convencional en cuanto a número de estancias pero con una presencia verdaderamente impactante, gracias en parte al tratamiento de la gran sala de estar con su enorme voladizo triangular. Pero los aspectos formales, espaciales y de funcionamiento, que son notables, no son los que queremos analizar en este punto. Lo que interesa es destacar la relación de la casa con el terreno a través de su configuración volumétrica y de paso ver cómo afecta a la secuencia de acceso.

La casa se ubica en una gran parcela boscosa muy del gusto de Wright la cual aún será ampliada posteriormente para extender el jardín. El terreno tiene un carácter agreste con pendientes en diferentes direcciones en las que destaca un montículo en tercio oeste cerca de la calle por la que se produce el acceso. La solución de Wright es un esquema principalmente lineal en lo que a las piezas habitables se refiere, al que se le añade el típico cuerpo del carport, resultando dos alas abiertas por el ángulo de la trama empleado. Desde el primer momento Wright empotra o ancla la edificación por la parte de las habitaciones en el montículo próximo al acceso de manera que el brazo formado por el carport parece bordear o abrazar el montículo. El planteamiento recuerda a priori a Taliesin en la manera de respetar la cima del montículo aunque como se ha comentado en este caso Wright bordea y empotra simultáneamente. El caso es que el mecanismo empleado es tremendamente efectivo ya que el perímetro de la colina ayuda a configurar un acceso en espiral de manera natural, haciendo participar a la colina como un elemento arquitectónico activo de la composición.

En origen Wright propone orientar la casa con la pieza principal y el resto de habitaciones claramente hacia el sur para garantizar el máximo soleamiento frente a los fríos inviernos de Michigan. Esta orientación hace que la pieza principal de la casa no corra paralela a las curvas de nivel provocando que un extremo ( el de las habitaciones) quede incrustada en el terreno mientras que el otro (el de la zona de estar) sobresalga del mismo. Para esto Wright dispone de la típica plataforma-bastión alrededor del estar a modo de terraza que obliga a la aparición de unos grandes muros que arrancan del terreno marcando su pendiente. Esta disposición totalmente wrightiana, antepone la posición dominante que garantiza las vistas sobre paisaje, a las dificultades constructivas que conlleva. Es más, la



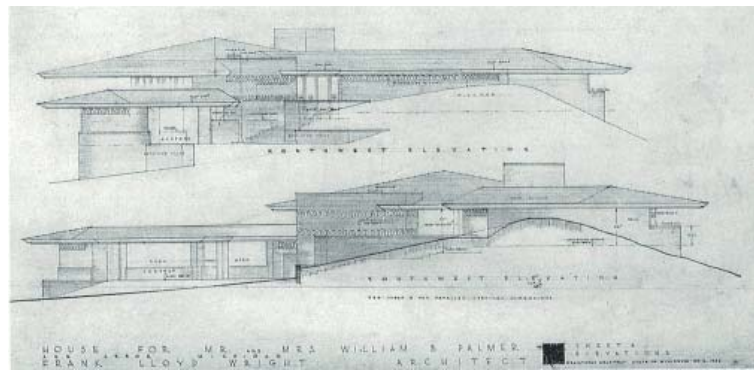
49



50



51



52



53



54

49. Vista del inicio del camino de acceso. La pequeña colina oculta por completo la casa y solo es visible el plano del carport.

50. Al llegar al carport y superar la colina, aparece la escalera que asciende hacia la entrada que permanecía oculta por la colina.(Futagawa, 1991)

51. Vista enmarcada por el carport hacia la parcela y la sala de estar de a casa con su potente voladizo triangular. (Futagawa, 1991)

52. Alzados de la casa desde el acceso, seccionando la colina. (Futagawa, 1991)

53, 54. Vistas desde el acceso y la colina. La relación de la casa con la colina es muy similar a Taliesin, abrazándola respetando su cima.

configuración de la plataforma vinculada al estar como el bastión de una fortaleza cuando se ve desde el acceso inferior, parece ser la imagen buscada a tenor de las perspectivas que realiza de las primeras propuestas.

Tras esta primera propuesta los Palmer hacen una serie de indicaciones respecto a cuestiones funcionales (adición de un estudio, posibilidad de un pequeño sótano, aumento de la cocina, etc.) y también respecto a la orientación general de la casa. Curiosamente Wright accederá a satisfacer todas y cada una de las peticiones formuladas incluyendo la orientación de la casa.<sup>8</sup>

El cambio de la orientación estaba motivado por el deseo de los Palmer de tener un acceso y continuidad directa desde el estar al posible jardín, algo no solo factible sino que supone un apoyo más “natural” o menos forzado de la casa respecto a la pendiente del terreno. En efecto, girando la casa 90° hacia el este se dispone el cuerpo principal paralelo a las líneas de pendiente, por lo que no es necesario ejecutar el terraplén o bastión que propone Wright en sus primeras propuestas. Además se puede realizar un pequeño jardín a nivel con el plano de la casa en el extremo del estar.

Este cambio al que Wright accede, nos indica de manera clara las preferencias de Wright a la hora de implantar la casa en el lugar. Para Wright la conexión directa entre el interior de la casa y el paisaje inmediato no es objetivo imprescindible. La pieza-pabellón totalmente acristalada sin solución de continuidad a la manera de Mies, Neutra o las Case Study Houses es extraña en Wright. Solo en casos muy concretos que debemos considerar como excepciones recurre a esta solución (casas Jacobs o Rosebaum). Por lo general Wright prefiere disponer un ámbito acotado y protegido que se entiende como parte de la estructura de la casa y parte del jardín. La terraza o pequeña plataforma sirve para proteger al hombre de la naturaleza y a la naturaleza del hombre y permite además justificar la disposición de la casa en localizaciones pintorescas y accidentadas.

Con el consentimiento del cambio, la casa pierde una visual pintoresca o impactante pero gana en relación y utilidad con el terreno circundante.

La habilidad de Wright está en garantizar la secuencia de acceso en ambos casos. Desde el acceso a la parcela, la dimensión de la casa queda oculta por el montículo recubierto por vegetación. Solo el cuerpo del carport, como un escultórico plano horizontal sobre pilastras triangulares es visible. Conforme dejamos el vehículo se tiene la primera visual del paisaje enmarcada por el carport y la fachada de la casa a la derecha.

Nada más superar el muro de contención del montículo aparece la escalera de acceso. Resuelta con dos suaves tramos encajados entre los muros de la casa y la contención del montículo nos va guiando hasta el acceso dispuesto bajo un gran voladizo. Para encarar la puerta debemos efectuar un giro. Desde el acceso se observa lo encajada que se encuentra casa en el extremo de las habitaciones, quedando el estudio prácticamente en-

8. Algo por otra parte bastante insólito en la carrera de Wright, poco dado a realizar concesiones y más al tratarse del final de la misma.



55



56



57

55. Mapa topográfico del valle de Phoenix (Arizona) donde se ubica la casa Pauson. La posición de la casa se marca con el rectángulo y la línea que indica la alineación que presentaba. Se aprecian claramente las principales elevaciones del terreno que se alzan como hitos en el paisaje, el Piestewa Peak al norte (esquina superior izquierda) y el Camelback Canyon al este (parte derecha de la imagen). También se aprecia como la actual carretera (N32th st) que discurre de norte a sur atraviesa la loma original y la proximidad del Arizona Biltmore Hotel a la izquierda.

56. Imagen del impresionante Piestewa Peak.(Library of Congress)

57. Vista de las ruinas de la casa desde las instalaciones del Biltmore Hotel con el Camelback Canyon al fondo.(F.L.I.W Building Conservacy)



terrado. El acceso se produce justo entre la sala de estar y el cuerpo de habitaciones para lo cual Wright dispone de un clásico *Ingle-nok* que impide la visión directa de la sala. Para alcanzarla será necesario efectuar tres nuevos giros y llegar a un espacio con vocación triangular y planta semi hexagonal abierto hacia tres direcciones del espacio.

### **Casa R. Pauson**

La casa R. Pauson, Scottsdale. Phoenix, Arizona, (1940) es la legítima hermana pequeña de Taliesin West. Esta afirmación no solo es debida a que en ella se empleen los mismos materiales que conforman el campamento de invierno. Ningún proyecto residencial del maestro logra establecer una relación tan intensa con el paisaje como lo hace esta casa y menos con la aparente sencillez y rotundidad de la que hace gala.

La casa se hallaba sobre un suave montículo que se eleva en medio del valle que se crea entre las imponentes montañas de Phoenix.

En la actualidad la ciudad de Phoenix se extiende a lo largo y ancho de este y otros valles definidos por las distintas cadenas montañosas que emergen de la planicie del desierto, caracterizando el lugar. Al igual que ocurre con Taliesin West, el estado del entorno actual dificulta la lectura del paisaje original y obliga a un ejercicio de imaginación, aunque este resulte asequible gracias a las numerosas imágenes disponibles.

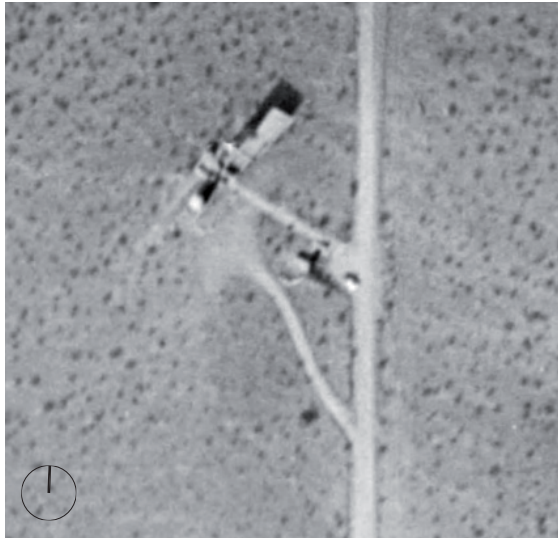
En efecto, la continua extensión de viviendas unifamiliares con sus jardines irrigados y la desaparición de la pequeña elevación del terreno, como consecuencia de la construcción de la carretera N32th St, la cual, atraviesa literalmente el montículo seccionándolo en dos mitades irreconocibles, impiden hacerse una idea del árido paisaje desértico que se extendía alrededor del pequeño montículo.

Este aparecía como un altar natural entre las imponentes montañas situadas al norte (Piestewa Peak) y al este (Camelback Canyon), condición que será explotada por Wright para configurar una de las sus secuencias más ceremoniales.

En el momento de la elaboración del proyecto y la construcción de la casa, de 1938 a 1940 apenas hay construcciones en un radio considerable. Curiosamente una de ellas es el Arizona Biltmore Hotel, situado hacia el oeste, una obra resultado de la rocambolesca trayectoria de Wright en la década de los 20 y en cuya historia no podemos detenernos.<sup>9</sup>

Si trazamos una línea entre el Arizona Biltmore Hotel y Taliesin West en la lejanía, la casa Pauson aparece justo en medio de ambas. Rose Pauson era una asidua del “Valle del sol”, como gustaba denominar a estas tierras los visitantes del norte. Procedente de San Francisco, admiraba la arquitectura y el paisaje circundante del Biltmore Hotel y por ello adquirió el terreno próximo y buscó al arquitecto capaz de responder a semejante lugar.

9. El Arizona Biltmore Hotel, es un proyecto de 1926 en el que Wright trabajó como consultor colaborador bajo la dirección del joven arquitecto Albert McArthur, un antiguo ayudante de Wright en su estudio de Oak Park. El proyecto, un lujoso complejo realizado con la técnica de bloques de Hormigón desarrollada por Wright, se presenta como una obra pseudo wrightiana puesto que la figura del maestro estuvo siempre en la sombra y su influencia fue limitada tal y como cuenta en su autobiografía.



58



60

58. Imagen aérea de la casa Pauson en ruinas tras el incendio sufrido en 1942. Se aprecia la orientación nordeste de la pieza y como el camino hacia la casa acomete perpendicularmente a esta. También se puede observar como desde más al sur arranca un camino serpenteante que permite alcanzar la cima con el coche al tener menor pendiente. (Library of Congress)

59. Vista frontal de la casa con la línea de máxima pendiente pendiente de la colina coincidente con el camino de acceso. (Sergeant, 1978)

60. Vista de la casa desde el punto más alto de la colina. Falta por completar parte del tratamiento del espacio exterior abase de muretes de baja altura. (Scully, 1961)

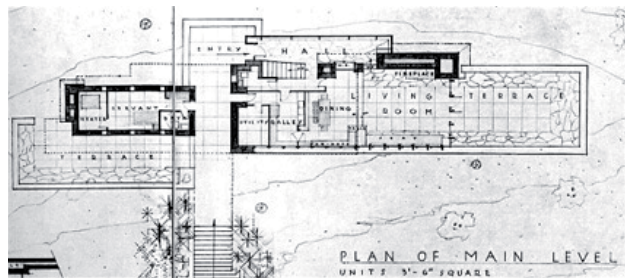
61. Planta de la casa donde se aprecia su encaje ligeramente desviado respecto la dirección de las curvas de nivel. (Hitchcock, 1978)

62. Perspectiva a lápiz de la casa. Se aprecia el intento por forzar el carácter singular del emplazamiento exagerando ligeramente la pendiente de la colina. (Pfeiffer, 2012)

63. Vista de la casa desde el testero suroeste. Se aprecia a la derecha de la imagen un vehículo estacionado en la cima. (F.L.I.W Building Conservacy)



59



61



62



63

La respuesta de Wright no pudo ser más intensa. Completamente imbuido por el espíritu del lugar y la experiencia de la ardua construcción de Taliesin West, Wright decide emplear la mampostería del desierto combinándola con un entramado de madera en una de las composiciones más rotundas y abstractas de su carrera.

La pequeña colina donde se posa la casa, presenta una forma alargada con predominio de la dirección nordeste- suroeste y no tiene una pendiente uniforme en todas sus direcciones, ascendiendo suavemente desde el sur para caer más precipitadamente hacia el norte. En este punto es donde Wright ubica la casa, casi en lo alto de la colina, pero desplazada ligeramente hacia el norte, respetando la cima.

Al estar el entorno desprovisto de vegetación (casi todo son saguaros y matorral bajo), la sensación al contemplar la casa es de cierta coronación de la colina y por ello se suele recurrir a esta como ejemplo de excepción al famoso lema de “no construir nunca encima de una colina sino alrededor de ella”. Pero esto no es del todo cierto ya que aunque sutilmente, como hemos explicado, la casa no se encuentra en el centro de la cima sino ligeramente desplazada.

Esto se puede comprobar analizando las curvas de nivel y el perfil de terreno dibujado en los alzados y secciones del proyecto, aunque en estas últimas, como ocurre con algunas perspectivas, quizá haya un intento por forzar el desnivel para lograr un mayor dramatismo.

Esto no nos ha de extrañar ya que la arquitectura de Wright no solo se adapta a los condicionantes del terreno sino que los transforma en su beneficio, siempre y cuando se mantenga su estructura básica, aquello que es esencial e inalterable. El resultado final es un nuevo paisaje potenciado por la arquitectura.

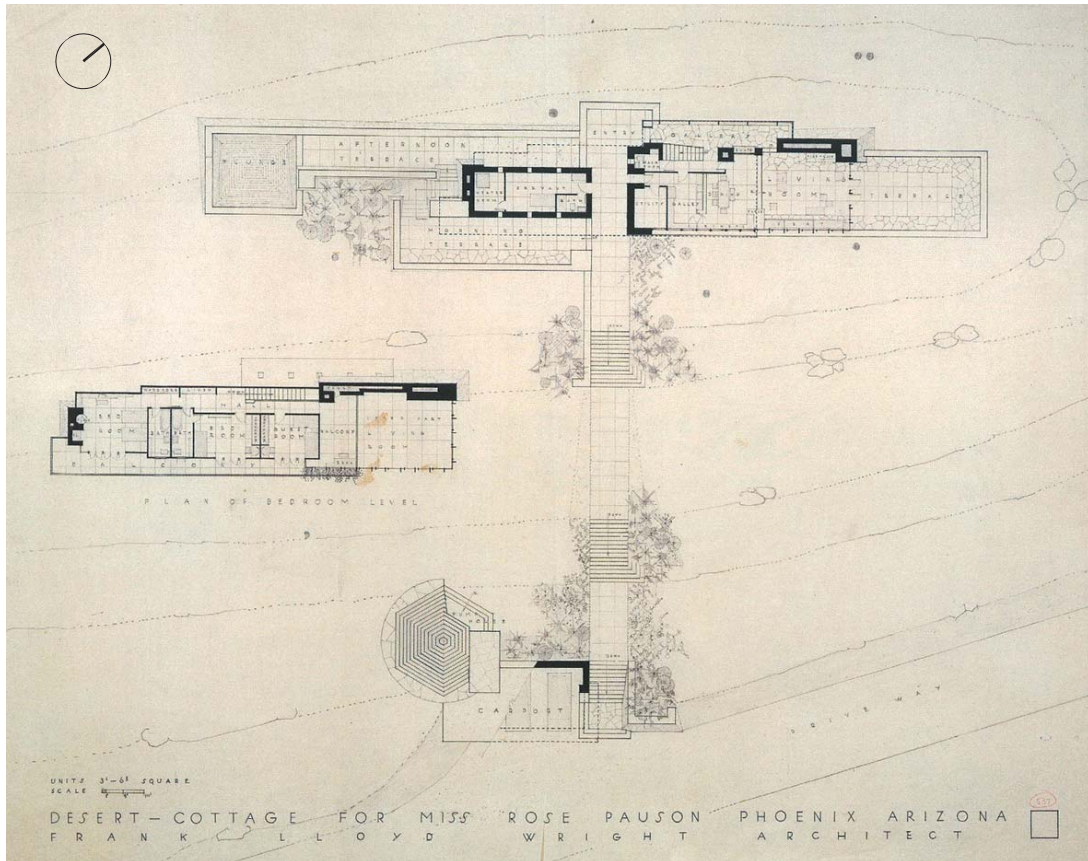
Volviendo a la sensación de coronación, lo cierto es que Wright en esta casa parece jugar con la idea de ascensión ceremonial no exenta de cierta monumentalidad.

Al contrario que la mayoría de sus obras incluida Taliesin West, la aproximación a la casa no se produce describiendo una espiral, buscando una tangencia para resolver el acceso. En este caso Wright configura una aproximación frontal y directa no exenta de sorpresas. Para empezar nos obliga a dejar el vehículo a los pies del montículo a una distancia considerable de la casa. Esta operación es verdaderamente importante porque marca claramente cuál es la actitud de Wright ante su arquitectura y cuál ha de ser la de sus moradores.

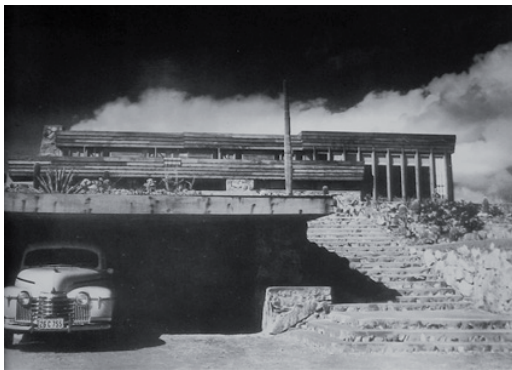
Tal y como hemos comentado, la pendiente de la colina es más suave desde el sur, lo que posibilita el acceso de un vehículo hasta la cima si se desvía un poco antes desde la carretera.<sup>1</sup>

Pero Wright no tiene ningún interés en que podamos aproximarnos tan cerca de la casa

1. En fotografías de época se aprecia algún coche justo en la plataforma superior donde se asienta la casa. En las fotografías aéreas de las ruinas se aprecia claramente el trazado de este camino alternativo en diagonal hasta la cima.



64



65



66

64. Casa R. Pauson. Planta baja y primera. (Pfeiffer, 2012)

65. Vista del carport y el inicio de la secuencia mediante el arranque de la escalinata ascendente. (F.L.I.W Building Conservacy)

66. Vista de la casa desde el inicio de la escalinata. Aún con su escasa altura, la casa oculta el paisaje que hay detrás de ella gracias a la pendiente ascendente. (F.L.I.W Building Conservacy)

con el coche ya que con ello se desvirtúa la secuencia y con ella el planteamiento principal de la casa. Una vez hemos dejado el coche en un carport concebido como una garita semienterrada y resuelto con un simple plano horizontal en voladizo, iniciamos la ascensión hacia la casa.

Ante nosotros se despliega una escalinata (el término escalera se queda corto), con tres tramos de suave pendiente con 49 peldaños en total. La escalera se realiza con hormigón y mampostería del desierto por lo que participa plenamente de la materialidad de la casa. Al pisar la escalera ya estamos pisando la casa. Conforme vamos ascendiendo con el ritmo y la cadencia que otorgan los cómodos peldaños, se muestra ante nosotros el alzado principal<sup>2</sup> (uno de los dos) de la casa hacia el que avanzamos perpendicularmente.

Debido a la pendiente del montículo que nos obliga a mirar hacia arriba y a la presencia de la casa que actúa como una pantalla, vamos ascendiendo sin poder contemplar el paisaje que se esconde tras ella.

A una altura intermedia, contemplamos un gran hueco en la construcción hacia donde somos conducidos inexorablemente por este camino escalonado. En el resto de la construcción, una amalgama de hormigón, piedra, vidrio y madera, no distinguimos ningún elemento que podamos identificar como acceso por lo que seguimos avanzando hasta situarnos debajo de este espacio.

En frente de él vemos que no se trata de un hueco profundo sino de un pasaje o logia abierta por el lado opuesto a nuestra trayectoria y se nos permite una primera visión enmarcada de la lejanía.

Una vez dentro del pasaje, la inmensidad del desierto desaparece para ser confinados entre dos muros con una separación de unos dos metros y medio y dos de altura. La direccionalidad de los muros y la presencia de la luz y el paisaje al fondo, nos incitan a seguir avanzando en busca de la entrada a la vivienda que curiosamente no hemos hallado bajo el pasaje. Al seguir avanzando, algo desconcertados, comprobamos que el techo que teníamos sobre nuestras cabezas desaparece, y somos lanzados en proyección hacia afuera de la casa a través de una plataforma-atalaya que nos permite descubrir, esta vez totalmente, la presencia majestuosa del Piesteawa Peak.

Una vez contemplado el paisaje, giramos nuestra cabeza hacia la derecha y descubrimos el acceso a la vivienda resuelto con una sencilla puerta de madera retranqueada respecto al plano de fachada. El hecho de no disponer el acceso principal a cubierto bajo la logia, nos da una idea de la importancia que para Wright tiene la experiencia secuencial frente a consideraciones de carácter práctico.<sup>3</sup>

Atravesamos la puerta ya que la secuencia que ha orquestado Wright para nosotros se

2. Hablar de alzados principales en la obra de Wright puede ser un sacrilegio pero en este caso es válido por la propia configuración prismática o lineal de la casa que propicia su lectura como dos alzados principales y dos testeros.

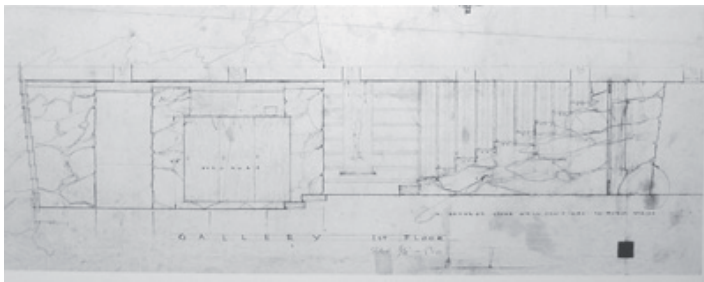
3. Algo parecido sucede con el acceso a la casa Jacobs II, donde Wright dispone de un pasaje enterrado que hay que atravesar para volver a salir al exterior y encontrar entonces la entrada.



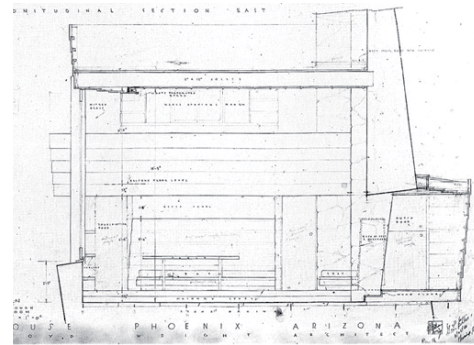
67



68



69



70



71



72

67. A medida que se gana altura se descubre el gran hueco en la edificación hacia donde el camino nos conduce directamente. (Zevi, 1985)
68. Vista desde el túnel-logia. El paisaje desaparece, penetramos en la tierra caminando hacia la luz. En este punto, todavía no se tiene ninguna noción de la ubicación del acceso a la vivienda. (F.L.I.W Building Conservacy)
69. Sección longitudinal por el corredor inmediato al acceso. Espacio cerrado, iluminado cenitalmente y de escasa altura. (Futagawa, 1991)
70. Sección transversal por el paso entre el corredor y la sala de estar. Se aprecia el cambio de altura y la compresión al atravesar el grueso muro de mampostería. (Futagawa, 1991)
- 71, 72. Vistas de la sala de estar. El angosto paso entre el corredor y la sala. La gran recompensa espacial y visual del paisaje revelado. (Pfeiffer, 2012)

prolonga en el interior de la vivienda.

El espacio que nos recibe es calculadamente modesto, reducido en anchura y sobre todo en altura, con un tratamiento de la luz a base de pequeñas perforaciones en la fachada e incisiones en la cubierta. El objetivo es claro. Wright nos vuelve a aislar del paisaje de nuevo como ya ha ocurrido al atravesar la logia.

Avanzamos por este espacio que es a la vez hall y corredor entre un paramento, el de fachada, resuelto con una ligera estantería de madera<sup>4</sup> y el imponente muro de mampostería del desierto que nos separa de las zonas principales de la casa.

Al llegar al final descubrimos un hueco practicado en la pesada fábrica de hormigón del desierto. Atravesarlo supone una experiencia sensorial. Su profundidad, su materialización y su altura están calculadas para proporcionar el intervalo de compresión extra (como si el corredor no hubiera sido suficiente), que permite desembocar en la enorme (por contraste) sala de estar con sus grandes ventanales orientados hacia las montañas de Phoenix.

Para alcanzar este espacio ha sido necesario ascender progresivamente y realizar un giro de 180° que nos permite contemplar el paisaje que hemos tenido la mayor parte del trayecto a nuestra espalda.

La experiencia de aproximación y acceso a la casa constituye la arquetípica secuencia espacial wrightiana desde el punto de vista de las estrategias empleadas; ocultación, revelación parcial del paisaje, compresión y espectacular desenlace, pero lo que la hace especial, es la naturalidad con que estos episodios se integran en una estructura verdaderamente simple. Esta naturalidad se logra al concebir la secuencia como premisa y origen del proyecto.

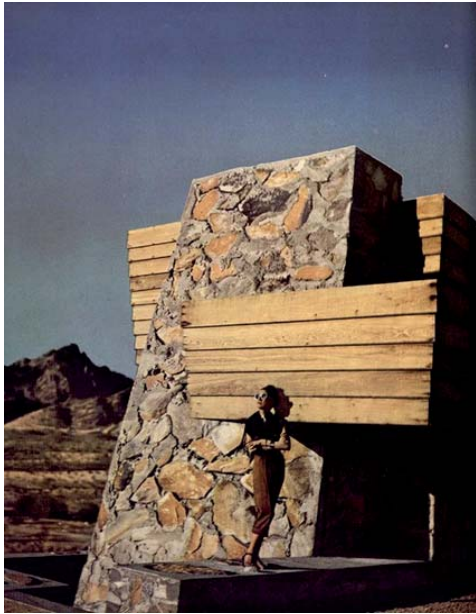
No es un conjunto de recursos hábilmente dispuestos e incorporados a la arquitectura. Es la propia arquitectura la que se concibe como marco de la secuencia. Es el movimiento o más bien el estudio del movimiento, la variable que moldea los espacios, condicionando su disposición. Y lo hace sin sacrificar el resto de requerimientos esenciales de la arquitectura, integrándolos en una solución unitaria.

La casa Pauson presenta un sencillo esquema lineal con una distribución de espacios totalmente lógica y funcional.

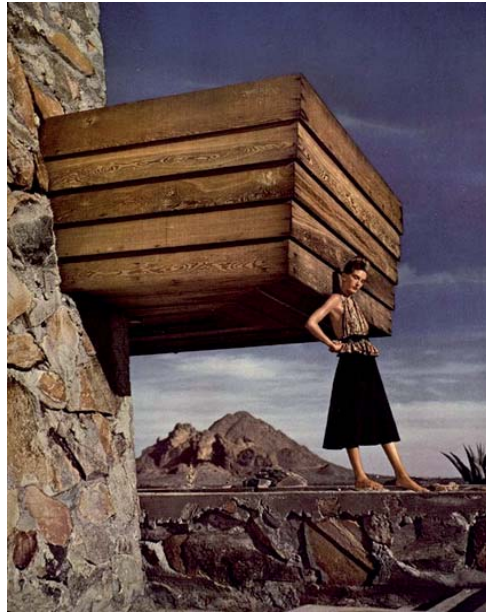
Gracias al escalonamiento de la sección, permite disponer la zona pública (estar-comedor-cocina) en la parte más baja en contacto con el terreno, mientras que las habitaciones (tres habitaciones y dos aseos) se disponen en un nivel superior como un cuerpo elevado sobre una pieza de servicios ligeramente enterrada, lo que permite configurar el "puente" o logia de acceso a la casa.

La diferencia de alturas entre el nivel del estar y el cuerpo de habitaciones se resuelve

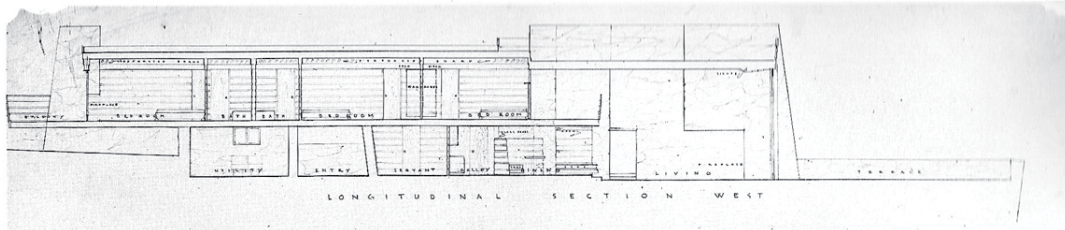
4. Casi todos los muebles de la casa, como la mayoría de casas usonianas, están resueltos in situ con los mismos materiales que esta y configurando generalmente el perímetro.



73



74



75



76



77

73. Reportaje para la revista Harpers Bazaar de 1942. Se aprecia la imagen del Piestewa Peak en la dirección del acceso, hacia el noroeste. (F.L.I.W Building Conservancy)

74. Reportaje para la revista Harpers Bazaar de 1942. Vista del Camelback Canyon hacia el este enmarcado por la casa. (F.L.I.W Building Conservancy)

75. Sección longitudinal donde se aprecia el desplazamiento entre los dos niveles de la casa adaptándose a la pendiente.

76. Vista hacia la terraza de la sala de estar tomada desde el nordeste. La casa muestra su perfil más abierto. (F.L.I.W Building Conservancy)

77. Vista desde el suroeste. La casa responde con una imagen másica, cerrada y abstracta. Se aprecia la entrada a la vivienda en la parte inferior izquierda de la imagen. (Pfeiffer, 2012)



generando una doble altura a la que vuelca un pequeño estudio.

La organización de la circulación en el interior de la casa es estrictamente racional, con todas las piezas habitables orientadas hacia el sureste y un corredor longitudinal orientado al noroeste. La escalera se resuelve como es habitual en Wright, de manera discreta con un tramo recto que conecta el hall de entrada con el nivel superior.

Esta solución propicia que exista una fachada más abierta y acristalada (la sureste) y otra más cerrada y opaca (la noroeste), aunque en el resultado global predomina la masa y la opacidad.

Este tipo de tratamiento tan comedido y racional en la organización del espacio, contrasta con la intensidad experiencial de la secuencia de aproximación y acceso anteriormente descrita, lo cual, lejos de suponer una contradicción, constituye el rasgo característico de esta casa y por extensión de la arquitectura del maestro en este periodo.

La orientación de la casa y su posición en la colina es la respuesta a una estrategia cuidadosamente calculada. La casa actúa como un vector que se posiciona para satisfacer una compleja ecuación que tiene a la topografía, las montañas lejanas y el movimiento como sus principales variables.

Antes me he referido a la direccionalidad que presentan las curvas de nivel del montículo, a las que Wright parece acogerse para orientar la casa y decidir su disposición lineal, en una decisión totalmente lógica.

Pero un análisis más detallado nos permite apreciar que Wright gira ligeramente la casa hacia el este respecto a la dirección marcada por el terreno, para forzar una posición más favorable para la contemplación del Pisteawa Peak situado hacia norte. Este giro es fundamental para que la casa impida la visión de la montaña mientras caminamos hacia ella, y para que una vez superada la logia, podamos contemplarlo de una manera más frontal.

Al hacer esto Wright garantiza que desde el interior de la sala de estar a través de sus grandes ventanales y desde todas las habitaciones, tengamos la visión del gran Camelback Canyon situado hacia el este, el cual hemos tenido a la espalda durante la ascensión a la casa.

El resultado es un compromiso entre factores múltiples, donde los aspectos paisajísticos revelados a través del movimiento tienen tanta importancia como los aspectos propios del diseño arquitectónico.

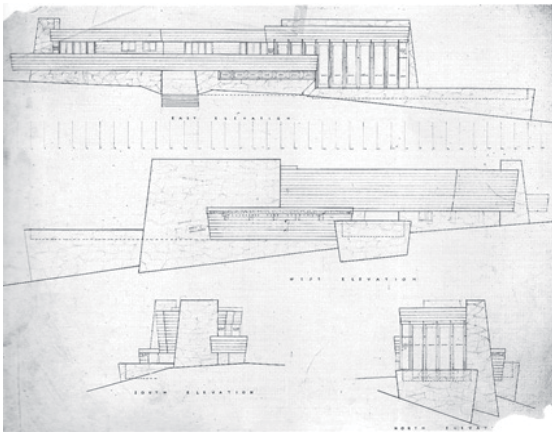
Las estancias de la casa acaban teniendo una buena orientación sur-este, pero como hemos visto, la disposición final de la casa responde a algo más que a una simple cuestión de soleamiento.

La casa Pauson como la mayoría de casas de Wright extiende sus límites en el paisaje circundante mediante un repertorio de muros, terrazas y plataformas que tratan de suavizar su presencia algo compacta. Pero su intervención es mínima dejando el terreno virgen

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



78



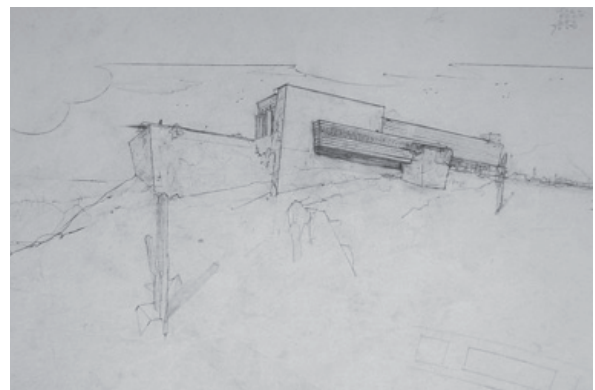
79



80



81



82

78. Imágenes de las ruinas de la casa Pauson (Shiprock). En este estado la casa revela su estructura ligada al lugar tan intensamente como un yacimiento precolombino. (F.L.I.W Building Conservacy)
79. Alzados. Se muestra el compromiso de Wright con la pendiente del terreno transformándose en respuesta plástica. (Futagawa, 1991)
80. Vista de la contundente imagen que ofrecía la casa hacia el suroeste. (Scully, 19619)
- 81, 82. Vista desde el noroeste y perspectiva desde el mismo ángulo donde se aprecia las claras intenciones de Wright desde el origen. (Pfeiffer, 2012)

con su vegetación original, añadiendo tan solo algún sahuaro.

En la sala de estar los gruesos antepechos de mampostería del desierto se prolongan conformando una gran terraza que avanza hacia el noreste como la proa de un barco y que constituye uno de los espacios de interrelación interior exterior más logrados por Wright.

En este espacio el borde del pavimento resuelto con piedra, se prolonga sin solución de continuidad entre el interior y el exterior reforzando la relación entre ambos. La propia existencia de la terraza participa de la dualidad de la casa que es a la vez atalaya y refugio, nos proyecta hacia el paisaje del desierto protegidos por sus espesos muros.

El triste desenlace de la casa, destruida a consecuencia de un incendio en 1943, la convirtió en una reciente ruina moderna, con sus potentes y enigmáticos muros de mampostería de las chimeneas y las plataformas de sus terrazas en medio de las montañas de Phoenix como si de un altar precolombino se tratase. Pocas obras modernas adquirirían tal dignidad después de ser destruidas por un incendio.

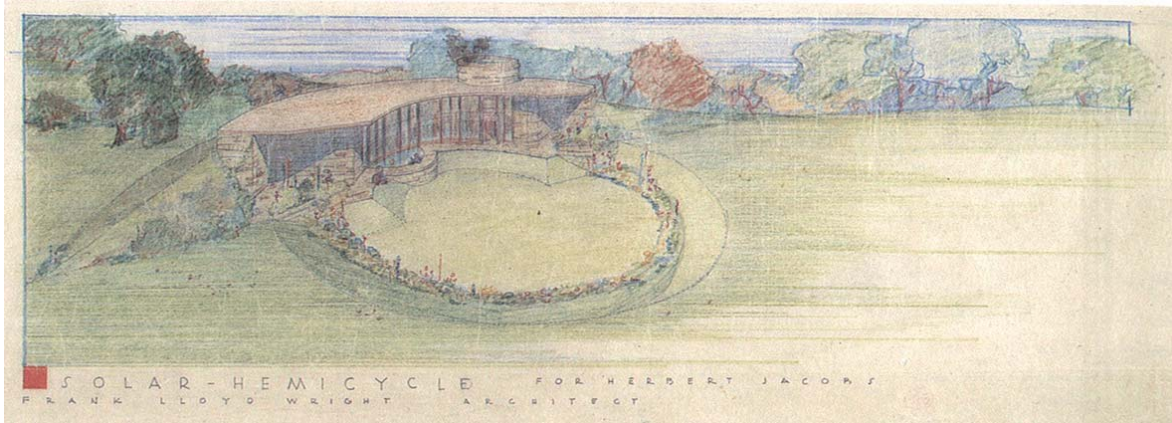
Las imágenes de las ruinas permiten apreciar el mecanismo de implantación seguido y la concepción constructiva de su planteamiento. Al igual que Taliesin West, una potente estructura estereotómica de mampostería del desierto, ligada a la tierra, soporta una ligera construcción tectónica de madera.

La casa Pauson no solo respondía magistralmente al paisaje donde hallaba sino que tenía la capacidad de redefinirlo, permitiendo a sus ocupantes descubrirlo a cada paso.

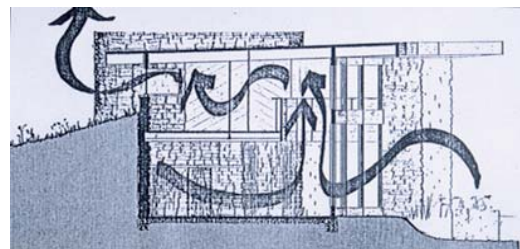
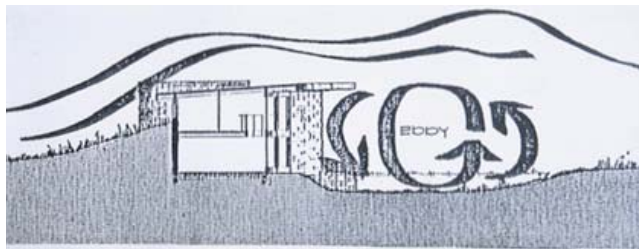
### **Casa Jacobs II**

La segunda residencia que Wright proyecta para los Jacobs en 1944 es una de las obras más reproducidas en las monografías dedicadas al arquitecto. Esto es así, por que encarna a la perfección el nuevo giro que toma la carrera de Wright en su última etapa después del primer periodo usoniano. Desde mediados de la década de los treinta hasta comienzos de los cuarenta Wright construye numerosas viviendas, algunas de ellas como hemos visto, auténticas obras maestras donde el carácter orgánico se combina con una cierta contención formal y geométrica.

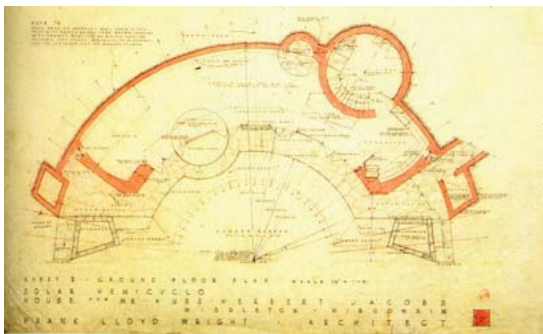
Este periodo como se ha comentado, reconcilia a Wright con la modernidad al conseguir un equilibrio entre rigor y expresividad en sus obras, que la crítica no apreciaba desde el periodo de las casas de la pradera anterior a 1910. Pero Wright pronto parece cansarse de las limitaciones auto impuestas del concepto usoniano original, para iniciar un camino plagado de investigaciones con nuevas geometrías. Estas investigaciones ya iniciadas tímidamente, en los proyectos no realizados de los años veinte, se muestran ahora con rotundidad en el empleo del triángulo equilátero, el hexágono y el círculo. La casa Jacobs II supone uno de los primeros ejemplos y probablemente uno de los más afortunados, en el empleo del círculo como geometría básica en la concepción de la casa.



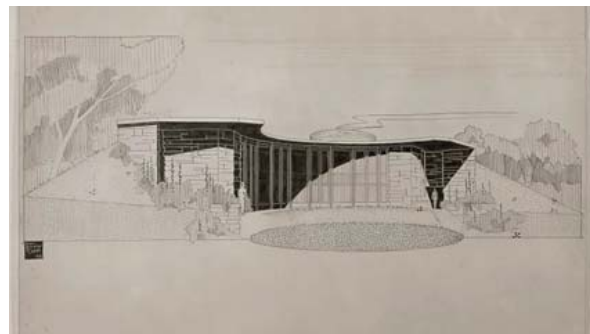
83



84



85



86

Casa H. Jacobs II, Middleton, Wisconsin (1944)

83. Perspectiva aérea de la casa. (Riley, 1994)

84. Secciones indicativas del comportamiento bioclimático de la casa respecto a los vientos, garantizando la protección frente al frío y la ventilación cruzada del aire interior. (F.L.W Building Conservancy)

85. Planta baja (acceso). (Pfeiffer, 2012)

86. Perspectiva desde el patio. (Pfeiffer, 2012)

87. Vista desde la cocina hacia la zona de estar. El espacio para el comedor queda en primer término. (McCarter, 1997)



87

La casa Jacobs II posee muchos elementos que la hacen interesante y hasta cierto punto, distinta a muchas de las obras del maestro. Debido a la voluntad de responder a un sistema que estudia el comportamiento bioclimático, la casa mantiene una inusual relación con el terreno. En efecto, la casa Jacobs II no participa del carácter de elevación sobre el terreno tan habitual en Wright, que propicia la aparición de secuencias de aproximación de tipo ascendente. Más bien al contrario la casa se incrusta en el terreno para aprovechar su inercia térmica. La configuración circular, su orientación y el estudio de la sección del terreno se realiza para captar la máxima exposición solar y la mejor respuesta a las corrientes de aire del frío invierno de Wisconsin. Por este motivo Wright la bautiza la casa como Hemiciclo Solar.

El tratamiento del terreno utiliza la idea del terraplén para ocultar la cara norte de la casa, a donde vuelcan las habitaciones, y reducir su presencia a una franja horizontal bajo la cubierta. Mientras, al sur se excava el patio circular al que vuelca el estar y que origina el trazado curvo de la casa.

La configuración de la casa juega con la idea del círculo y su geometría, pero no es una casa circular. El esquema es el de una pieza lineal con la curvatura de un sector circular cuyo centro se establece en el exterior. El patio circular al que vuelca la casa es el verdadero espacio principal de la misma.

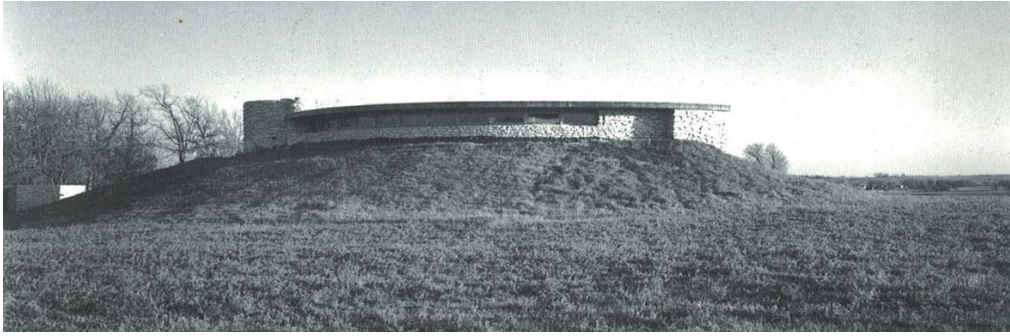
La casa tiene un planteamiento tremendamente simple con un gran espacio único de estar en planta baja marcado con la intersección de un volumen circular de piedra que alberga la escalera y espacios servidores y que sirve para segregar la cocina en un extremo. En la planta superior se resuelven las habitaciones con un corredor a doble altura volcado a la sala de estar y colgado de la estructura superior con las habitaciones orientadas al norte. Esta disposición permite despejar de pilares la planta baja y resolver la fachada sur que da al patio como un único muro cortina de suelo a techo, logrando incorporar totalmente el interior al exterior y viceversa.

La secuencia de acceso se constituye como parte esencial e indisoluble del esquema de la casa.

En versiones previas al proyecto definitivo, Wright diseña un acceso más ceremonial si cabe, con un camino que conduce del carport a la casa, el cual, se encuentra segregado en una solución similar al de la casa Pauson.<sup>5</sup>

En el proyecto construido la secuencia es más sencilla pero tremendamente efectiva. Wright aprovecha la disposición enterrada de la casa para hacernos penetrar en el terreno y atravesar un oscuro túnel por debajo de la estructura de la vivienda para desembarcar en el patio circular excavado. Una vez lanzados a este espacio bajo la gran cubierta en voladizo debemos girar hasta encontrar el acceso a través del cierre acristalado de la

5. Esta solución partía de la intención de Herbert Jacobs de construir un pequeño granero conectado a la vivienda. El granero al final no se construyó y el sistema de acceso que los conectaba se simplificó.



88



89



90



91

88. Vista desde la cara norte. Fachada que se muestra al acceso. (McCarter, 1997)

89. Vista del inicio de la ruta. El camino ligeramente sugerido por un pavimento de piedra y la perforación practicada en el terreno nos anuncia que sucede algo al otro lado. (Pfeiffer, 2012)

90, 91. Tras el paso por el angosto tunnel, descubrimos el soleado patio circular que completa la geometría de la casa, revelando un paisaje completamente distinto al de unos metros atrás. (McCarter, 1997)

92. Vista del interior desde el corredor de los dormitorios en el piso superior. La casa se concibe como un espacio único donde solo los dormitorios y los servicios están compartimentados. (F.L.I.W Building Conservancy)



92

casa. Nos encontramos ante un nuevo caso donde la casa se comporta como un umbral, el cual al ser atravesado nos proporciona la experiencia de pasar de un universo a otro. El paisaje circundante a la casa en esencia es el mismo y el grado de transformación es mínimo pero Wright consigue con muy pocos elementos proporcionar la sensación de un descubrimiento.

El cierre provocado por el talud del terreno y la escasa presencia de la casa conforme nos aproximamos a ella, generan una sensación de misterio acrecentada por la compresión del túnel que nos aísla por un momento de toda relación con el paisaje exterior. Al salir del túnel el paisaje encontrado ya no es el mismo que al inicio de este. El pequeño patio circular cubierto por el césped y rehundido medio nivel respecto a la cota del terreno, proporciona la sensación de un paisaje acotado, transformado y en perfecta resonancia con la geometría de la casa. La escala y naturaleza de este espacio es similar a las habituales plataformas y terrazas vinculadas a las zonas de estar que se alzan como bastiones sobre el terreno en la mayor de obras de Wright, pero a la inversa. La altura a la que se entierra es la suficiente como para generar la sensación de un recinto protegido y al mismo tiempo permitir la continuidad visual y espacial con el paisaje lejano.

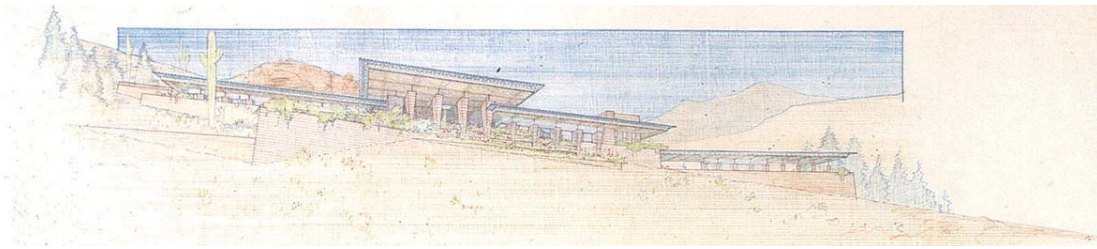
La maestría de Wright en la casa Jacobs II está en combinar en una misma solución arquitectónica aspectos derivados de un estricto estudio bioclimático; orientación, inercia térmica, vientos dominantes.. e integrarlos en una experiencia espacial que tiene a la secuencia de aproximación y acceso como su rasgo principal.

#### **Casa H. C.Price**

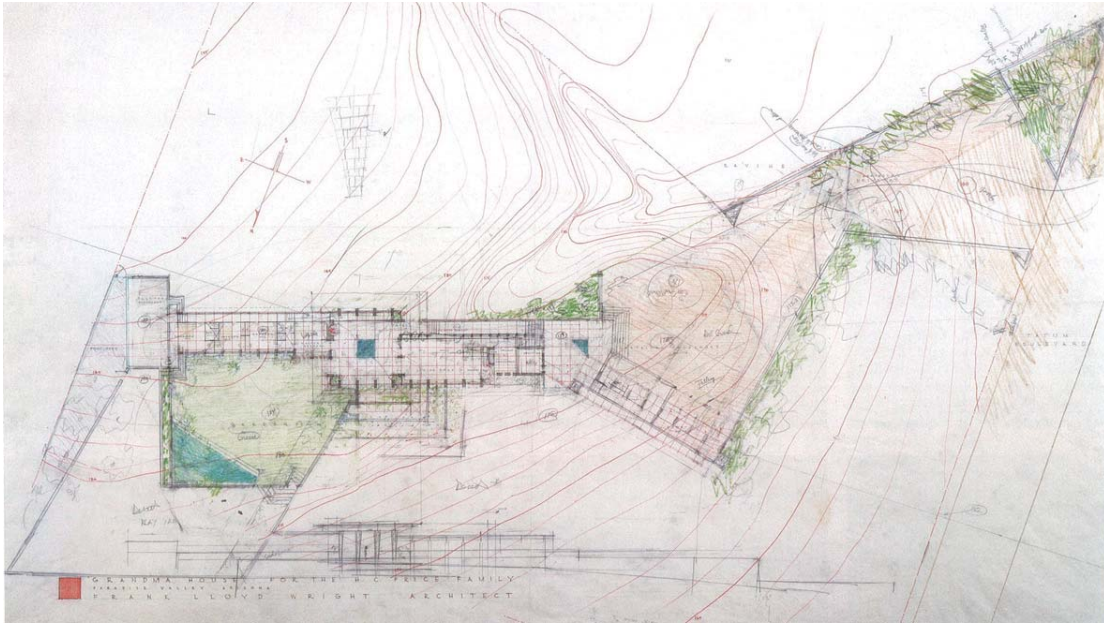
La casa Harold C. Price, Paradise Valley, Arizona 1954-55, constituye un claro ejemplo de la adaptación de la arquitectura de Wright a las condiciones del medio y a las particularidades de uso de cada encargo. De manera similar a tantas otras residencias de la zona en la que podemos incluir la propia Taliesin West, la casa Price es una residencia de invierno. Lo que significa que está concebida para pasar los suaves inviernos de Arizona en contraste con las frías regiones del centro y norte del país. La casa fue bautizada por Wright como "la casa de la abuela" (Grandma House), por el hecho de que su promotora, la señora Price deseaba una vivienda de invierno a la que pudieran acudir sus nietos durante las vacaciones escolares.

Este hecho imprime un carácter especial a la casa en su relación con el uso del espacio exterior, más libre, desenfadado y directo de lo ya habitual en Wright. El otro aspecto determinante de la casa es la respuesta a la orografía del terreno. Wright plantea una ascensión gradual a través de sucesivas plataformas que se escalonan siguiendo la pendiente del terreno con un sistema de piezas que giran, se articulan y maclan constituyendo una estructura lineal similar a una muralla en el territorio.

Este esquema compositivo tan libre ya lo hemos visto en obras que podemos considerar



93



94



95

93. Casa H.C. Price. Perspectiva de la vivienda desde el norte. (Pfeiffer, 2012)

94. Planta previa de la casa. Se aprecia la dimensión que cobra el tratamiento de la entrada y como la geometría quebrada y longitudinal del conjunto se adapta a la dirección del terreno. (Pfeiffer, 2012)

95. Vista desde el noroeste. El bloque de hormigón gris acaba incorporándose a la materialidad del desierto. (F.L.W Building Conservacy)



como precedentes. La más clara es la casa Francis W. Little de 1913 con sus piezas desplazadas y articuladas siguiendo un esquema lineal que se adapta a la forma del terreno. Pero en la casa Price Wright consigue deshacerse del formalismo monumental con que se resolvían los accesos en la casa Little integrándolos aún más en la estructura compositiva de la casa.

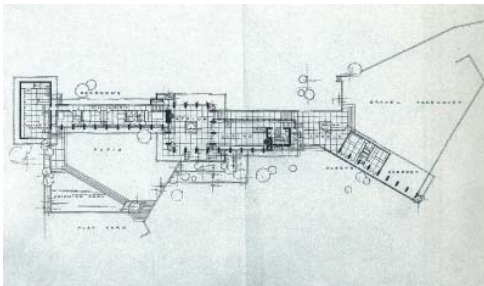
La ascensión va graduando los espacios desde los más públicos hacia los más privados de la casa. La inmensa plataforma de acceso se constituye como un puerto que permite segregarse en dos espacios el acceso, para preservar las visuales directas desde la calle sobre el aparcamiento. En esta parte de la casa se aprecia un intento o deseo de responder a la topografía con una geometría más libre e irregular con el predominio del triángulo, lo que no ocurre en el resto de la vivienda.

Desde la plataforma de acceso se inicia la procesión hacia el corazón de la vivienda. El primer punto de destino es el aparcamiento o carport que en este caso adquiere la presencia volumétrica de una pieza más de la casa, al prolongarse con dos habitaciones para huéspedes. Bajo su cubierta y gracias a la altura de la plataforma se tiene una primera visión del paisaje. Conforme descendemos del vehículo el cuerpo de las dos habitaciones de huéspedes nos oculta el paisaje. Aparecen unos peldaños de color rojizo entre los potentes muros de bloque de hormigón que conforman la plataforma del aparcamiento. Conforme ascendemos por estos peldaños desembocamos en una pequeña plaza cubierta parcialmente por una pérgola y con una fuente que nos obsequia con otra vista enmarcada del paisaje hacia el norte. La fuente se dispone para separar la circulación secundaria desde el garaje a la cocina de la circulación principal, que continúa por detrás del cuerpo de la casa mediante el ascenso de otro tramo de peldaños. Una vez ascendemos nuestra vista sobrepasa la coronación del muro de contención permitiendo visuales hacia el sur, después de recorrer una distancia considerable en línea recta nos topamos con una puerta dispuesta tras otra tramada de peldaños. Esta puerta que podemos identificar como la verdadera entrada a la casa, da paso a un enorme atrio cuadrangular que a modo de pérgola conecta el estar con el cuerpo de habitaciones situado al fondo. Se trata de un espacio abierto al paisaje pero cubierto y filtrado mediante el potente sistema de pilastras de bloque de hormigón que pauta toda la casa. La cubierta de este espacio se horada con una perforación cuadrada en su centro y en el suelo se dispone una fuente en su proyección, como un impluvium romano. Desde este espacio que constituye el verdadero corazón de la casa, podemos acceder al interior de la vivienda, bien a la gran sala de estar a la que vuelca o bien al cuerpo de habitaciones a través de otro tramo de escaleras situadas en una esquina.

La pieza de habitaciones se encuentra desplazada respecto al eje del atrio para liberar una esquina del mismo por la que acceder a un patio ajardinado, el único espacio exterior inmediato a la casa que se encuentra acotado. El resto del perímetro de la casa se en-



96



97



98

96. Casa H.C. Price. Secuencia de acceso. Las dos plazas-explanadas ascendentes de aparcamiento, la primera apertura hacia el paisaje entre el garaje y la cocina, el ascenso por detrás de la sala de estar hasta llegar al corazón de la vivienda en forma de atrio. Una vez en este espacio es necesario un giro de 180° para alcanzar el estar. (Price House foundation)

97. Planta definitiva de la casa. (Futagawa, 1991)

98. Vista desde poniente, el lado más próximo a la carretera de acceso. (pfeiffer, 2012)

cuentra con el paisaje del desierto en su estado natural lo que permite resaltar el carácter abstracto de la composición y facilitar su integración gracias al empleo del bloque de hormigón como material definitorio del conjunto.

La estrategia de Wright ha consistido en hacernos pasar por detrás de la edificación ascendiendo gradualmente hasta el centro de gravedad de la composición. En este trayecto la arquitectura de la casa nos ha guiado y acompañando con su configuración. Ha sido necesario “rozar” y atravesar la arquitectura hasta encontrar el acceso, por lo que el acto de entrar no constituye más que el último episodio de una secuencia cuidadosamente establecida desde el proyecto.

La casa H. C. Price destaca de entre las últimas realizaciones de Wright por muchos aspectos. Su definición constructiva a base de materiales económicos, su potente cubierta horizontal que flota sobre esbeltos puntales de acero, las macizas pilastras trapezoidales de bloque de hormigón sobre las que surgen estos puntales...etc. Pero más importante que todos estos aspectos referidos al diseño arquitectónico, es la manera en que la casa se dispone en el territorio y como sus volúmenes se articulan para configurar una secuencia de acceso integrada, que permite desembocar en el gran atrio central donde las circulaciones participan de una relación interior-exterior verdaderamente integrada.

La casa H.C. Price está concebida para disfrutarse en unas condiciones amables, con una disposición abierta a un clima suave que permite entender la arquitectura como una parte activa e integrante del paisaje.

### **Casa David Wright**

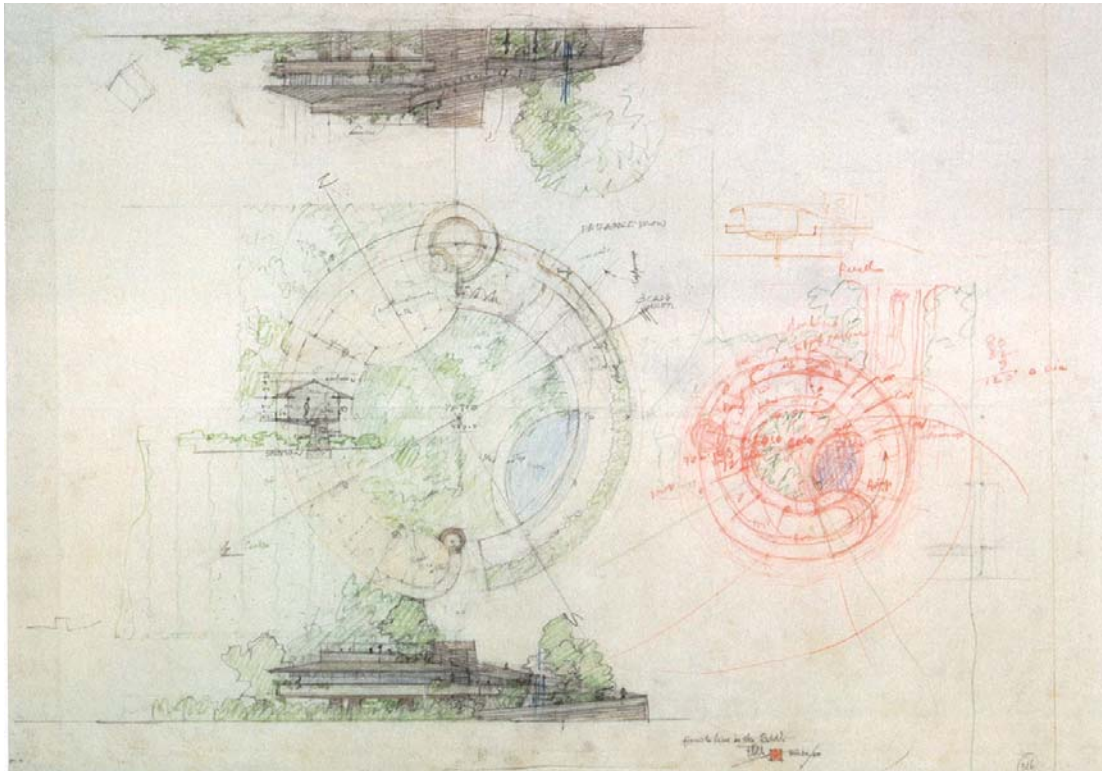
“Como hay que vivir en el suroeste.” Con esta frase titula Wright el croquis original del proyecto donde se deja claro cuál va a ser el planteamiento que domina y resuelve toda la casa.

Situada en un huerto de cítricos en la ciudad de Phoenix, la casa a priori parece responder a un esquema de planta solar heredera de la casa Jacobs II donde la geometría circular y la orientación respecto al sol son sus principales características. Pero un análisis un poco más atento revela que el planteamiento espacial es mucho más rico y complejo.

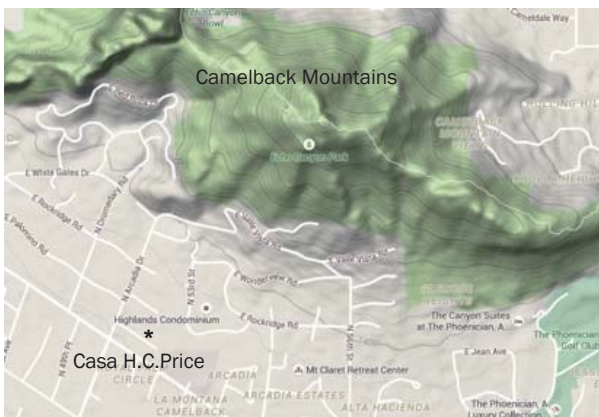
La casa que Wright construye para su hijo David en 1950 presenta una de las secuencias de acceso más cuidadosamente estudiadas de toda su carrera. La integración e interacción entre arquitectura y secuencia es total hasta el punto de constituir una unidad orgánica. Arquitectura y secuencia forman un conjunto continuo e indivisible.

En una parcela situada a los pies del Camelback Canyon, con escasa vegetación, rodeada de campos de naranjos, se levanta esta casa como una serpiente enroscada sobre sí misma. El terreno aunque aparenta ser llano, tiene una ligera pendiente hacia el nordeste donde se alza la impresionante montaña, focalizando toda la atención del lugar.

En el croquis original, famoso por su nivel de detalle y por lo cerca que está de la solución



98



99



100



101

98. Casa David Wright, Phoenix, Arizona (1950). Croquis original con orientación de la sala de estar a norte-sur puro. (Pfeiffer, 2012)
99. Mapa topográfico con la posición de la casa a los pies de las Camelback mountains. La cima (Camelback Canyon) se sitúa al nordeste de la casa.
100. Vista desde el suroeste con el Camelback Canyon al fondo. (Futagawa, 1991)
101. Vista aérea de la casa con su orientación definitiva. La sala de estar (este-oeste) y el arranque de la rampa hacia las montañas.

final, se muestra la casa como un sector circular elevado del plano del suelo mediante una estructura asimétrica en voladizo.

A la casa se accede por una rampa que completa el círculo de la composición, generando un patio entre ambas. Si el suelo de la casa estuviera inclinado estaríamos hablando del tramo completo de una espiral circular.

En el croquis ya se aprecia que el esquema de la casa es básicamente un esquema lineal, con el cuerpo del estar-comedor al principio, seguido de un corredor al interior que da servicio a las habitaciones orientadas hacia el exterior. Con una parcela de grandes dimensiones y sin grandes atributos parece que Wright opta por un planteamiento autónomo, cerrado en sí mismo, una especie de tipo experimental a juzgar por el título del croquis. De hecho en el propio dibujo se marca la orientación de la casa de manera desproporcionada como si esta fuera la generadora del proyecto, un esquema que responde a la orientación del sol antes que al entorno inmediato.

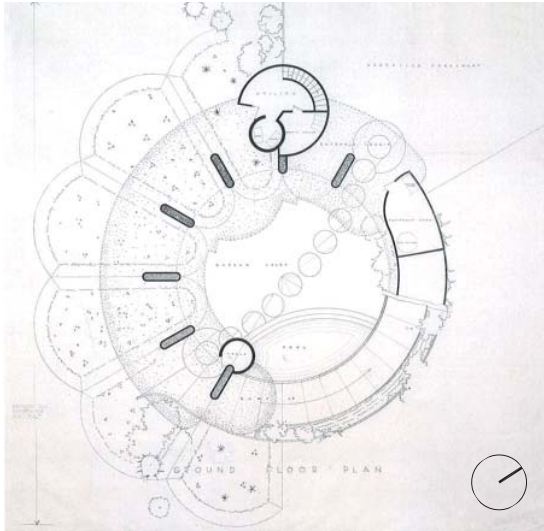
De esta manera la sala de estar, que es pasante, queda perfectamente orientada hacia el norte y el sur. Pero una vez en el sitio, el paisaje empieza a ejercer su influencia y los hitos distantes de las montañas hacen girar la planta para formar parte de la composición. La orientación final de la planta se dispone para que el desplazamiento a través de la rampa se realice en dirección a las montañas más cercanas (Camelback Mountains), las cuales habrían quedado parcialmente ocultas por el cuerpo del estar en caso de mantener la orientación inicial.

Wright aprovecha al máximo el efecto centrífugo de la rampa, proyectándonos hacia el paisaje a medida que vamos ascendiendo. Pero no adelantemos los acontecimientos e iniciemos la secuencia desde el principio. El origen de la secuencia lo marca el cuerpo de servicios y cocina, que como una torre cilíndrica se macla al cuerpo principal de la casa constituyendo el contrapunto vertical a la composición general de carácter horizontal. En este punto Wright ubica el carport, aprovechando la altura del tramo final de la rampa y se inicia la secuencia.

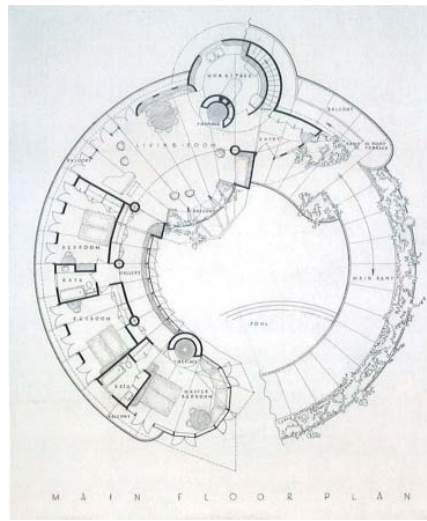
Para empezar debemos pasar por debajo de la rampa entre el paramento que la sostiene, el cilindro de servicios y una pilastra estructural de bloque. Wright marca el trayecto mediante unas piezas circulares de pavimento sobre el césped, con un claro recuerdo a los caminos de piedra de la arquitectura tradicional japonesa. La elección de la forma circular además de ser un guiño a la geometría que domina toda la casa, fuerza a recorrer este camino con un cuidado especial, el paso se ha de ralentizar mientras lo recorremos.

El camino atraviesa el patio y nos conduce hacia el extremo opuesto. El trayecto no es del todo recto y en vez de conducirnos al vano opuesto, describe una pequeña curva que hace que choquemos primero con el estanque dispuesto a un lado de la rampa y después con la torre de la chimenea de la habitación principal.

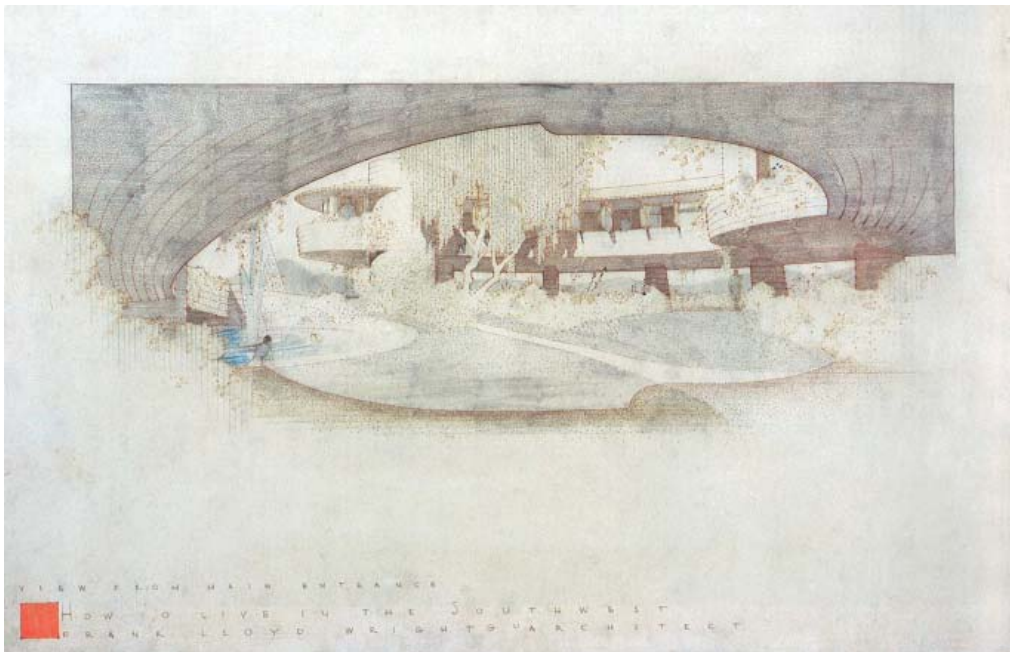
Wright parece querer que nos acerquemos a los elementos que conforman la casa, que



102



103



104

102. Planta baja (acceso). (Futagawa, 1991)

103. Planta primera (principal). (Futagawa, 1991)

104. Perspectiva del patio desde la entrada (carport). Inicio de la secuencia bajo su sombra. (Pfeiffer, 2012)

los rocemos y sentimos la experiencia de su cualidad material. Conforme avanzamos tenemos que bordear el cuerpo de la torre de la chimenea que a su vez, se macla con una de las pilastras que soportan la planta superior. Esto hace que se produzca un estrangulamiento justo al inicio de la rampa, como un pequeño obstáculo que hay que superar para poder iniciar el ascenso.

Iniciamos el ascenso de la rampa con el cuerpo de la habitación principal sobre nuestras cabezas comprimiendo dramáticamente la altura.<sup>6</sup> Justo en el inicio del ascenso, antes de superar la proyección del piso superior nos encontramos caminando en dirección a la cima del Camelback Canyon y nuestra vista es proyectada hacia el paisaje exterior. Una vez vamos ascendido contemplando el paisaje, a medida que ganamos altura nuestra atención se dirige hacia el patio interior. A este efecto contribuye la disposición de unos maceteros estratégicamente colocados para impedir la aproximación total al perímetro exterior.

Una vez hemos alcanzado la altura de la casa, nos encontramos justo encima del punto de inicio de la secuencia donde Wright parece querer que observemos desde arriba el camino de baldosas circulares que hemos recorrido.<sup>7</sup>

Antes de entrar a la casa Wright nos obliga a efectuar al menos un par de giros o quiebros para alcanzar la puerta. Una vez la atravesamos, nuevamente tenemos que girar y sortear el estrechamiento producido por el cuerpo de servicios, la chimenea y un pilar estructural para llegar a la gran sala de estar. Esta se resuelve con un gran espacio pasante con vistas hacia las montañas de Phoenix hacia el norte y dominando el patio y el paisaje del desierto hacia el sur.

La secuencia espacial de acceso es una de las más elaboradas por Wright y está llena de matices y todo ello integrado en una composición más sencilla de lo que aparenta. La configuración del patio que se atraviesa proporciona un agradable espacio de transición entre el árido desierto y el interior acondicionado de la casa.

Este efecto era mucho más apreciable con el tratamiento original que en la actualidad ya que el paisaje alrededor de la casa se mantenía prácticamente virgen con su aspecto desértico y la suave vegetación del patio ejercía un agradable contraste y una cierta sorpresa. Mediante la disposición de la vegetación, el agua y la propia sección cambiante de la rampa, el espacio adquiere una cualidad de confinamiento y protección sin llegar a cerrar por completo las vistas.

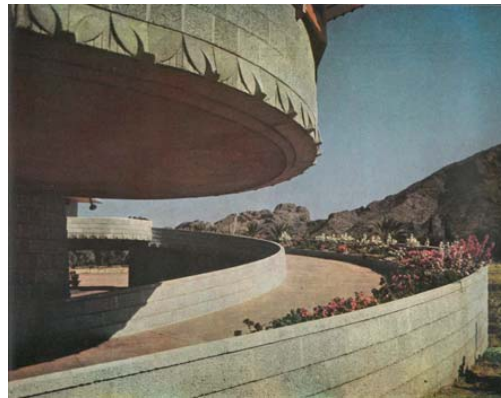
El cuerpo elevado de la casa permite contemplar parcialmente el paisaje pautado por las pilastras dispuestas radialmente como las marcas de un reloj. Entre la baja altura de esta pieza, la vegetación dispuesta en abanico prolongándose más allá de la proyección de

6. En fases iniciales del proyecto el cuerpo superior de habitaciones no llegaba a solaparse con el inicio de la rampa y este se efectuaba a cielo abierto. Al ajustar el proyecto la rampa se enrosca metiéndose debajo del cuerpo de habitaciones provocando un cierre espacial mucho más interesante como arranque de la rampa (planta en la pag 302).

7. Recordemos la importancia que juega la memoria en la experiencia perceptiva y deleite de la secuencia.



105



106



107

105. Arranque de la secuencia. Atravesamos el patio en dirección opuesta a las montañas. El núcleo vertical de la chimenea del dormitorio principal funciona como hito de destino. (Futagawa, 1991)

106. Bordeamos el núcleo vertical de bloque girando 180° para tomar el arranque de la rampa bajo el cuerpo de dormitorios. (Scully, 1961)

107. En el arranque de la rampa nuestra vista es lanzada hacia el Camelback Canyon para ir dejándolo a nuestra derecha conforme alcanzamos el acceso. (F.L.I.W Building Conservancy)

108. En el punto de acceso nos encontramos justo encima del carport habiendo descrito una espiral completa. (F.L.I.W Building Conservancy)



108



la casa se crea un efecto ambivalente de recogimiento y de fuga en un claro ejemplo de *prospect and refuge*, el ver sin ser visto.

En un espacio verdaderamente reducido se experimentan tal cantidad de episodios espaciales que convierten esta casa en un mecanismo donde el movimiento tiene tanta importancia o más que la forma resultante. Las diferentes estrategias (dilatación, comprensión, ocultación, sorpresa..etc) se suceden de una manera tan natural que merecen ser destacadas.

Mediante la disposición del acceso al patio en el lado opuesto a la rampa, Wright establece una clara estrategia de alargamiento o dilatación de la secuencia ya que perfectamente se podría haber ubicado el acceso directamente en el inicio de la misma.

De esta manera el patio ya no es solo un espacio vacío hacia el que vuelca la casa, se trata de una estancia exterior que se ha de recorrer obligatoriamente. Durante el trayecto, pasamos de estar a cubierto bajo el porte cochere configurado por la rampa, a cielo abierto atravesando el patio, para volver a cubierto durante un breve momento al inicio de la rampa y terminar a cielo abierto durante la ascensión por la rampa hasta entrar en la casa.

La entrada de la casa como en la mayoría de ellas, se resuelve con una simple puerta. No es un elemento que destaque por su diseño. Es especialmente modesta y no precisa de umbral porque toda la configuración de la casa con su secuencia constituye el umbral de la casa.

La casa entera es un umbral. Un umbral que no solo facilita la transición entre exterior e interior, sino entre el paisaje tal y como lo percibimos de manera rutinaria y tal y como nos lo muestra Wright.

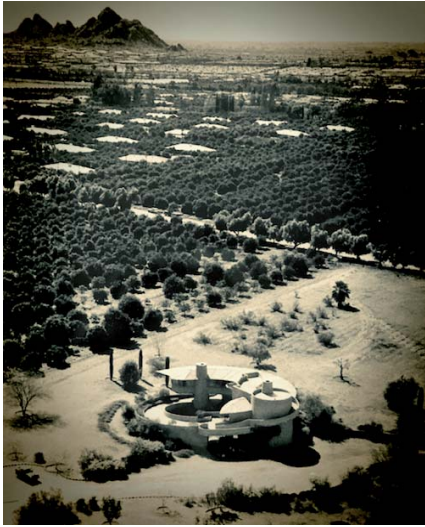
La arquitectura de Wright nos enseña a mirar el paisaje, a apreciarlo y a vivirlo de manera diferente a lo que se está acostumbrado.

Durante el trayecto a través del patio hemos visto como el muro de la rampa asciende permitiendo que intuyamos lo que hay detrás de él. Pero justo en el momento en que creemos que vamos a encontrar el inicio de la rampa detrás del soporte esta se nos oculta durante un pequeño instante. Tras encontrar el inicio de la rampa, la sorpresa es mayor al contemplar la impresionante mole del Camelback Canyon en dirección ascendente hacia su cima, la cual habíamos perdido de vista al atravesar el patio.

Hay que ponerse en la piel de una persona que simplemente quiere acceder a una casa y no conoce los entresijos del proyecto, para imaginar el alcance de la experiencia que Wright ha orquestado mediante la secuencia de aproximación y acceso.

Un pequeño análisis comparativo con algunas de las obras en las que Le Corbusier utiliza la rampa como elemento característica del proyecto, nos puede ayudar a ilustrar mejor las diferentes actitudes con las que abordan la secuencia de aproximación y acceso.

Si reparamos en dos de las viviendas más conocidas de LeCorbusier, como son la Villa



109



110



111

109. Imagen aérea de la casa y su entorno original hacia el sureste.(Sergeant, 1978)

110. Vista del arranque de la rampa bajo el cuerpo de dormitorios en dirección suroeste. (Scully, 1961)

111 El tratamiento paisajístico original de la casa. La vegetación autóctona se dispone cercana a la casa como un peñón en el océano, mientras que la mayoría de superficie se trata como terreno natural o campo de cultivo respetando su imagen desértica. (Scully, 1961)

112. Vista de la restauración actual que ha convertido los alrededores de la nueva casa-museo en una pradera de césped cambiando radicalmente el carácter del entorno original.(F.L.I.W Building Conservancy)



112

Savoye y la Villa Shodhan en ambas aparece la rampa como el elemento que articula todo el espacio y organiza el movimiento a través de ellas.

Pero si reparamos en la manera en que se produce la aproximación a las dos viviendas vemos que el trayecto lo efectuamos en coche prácticamente hasta la entrada y la experiencia de interacción de la casa con el paisaje es inexistente más allá de su contemplación como objeto desde el automóvil.

No podemos valorar el conjunto de estrategias que preparan y guían al caminante hasta encontrar el acceso como sucede con Wright, porque no existen. Es más, la experiencia de acceso es básicamente inmediata una vez descendemos del automóvil.

Otra cosa muy distinta sucede cuando accedemos a la vivienda, entonces es cuando se despliega el verdadero repertorio del maestro y se inicia la secuencia procesional a través de su arquitectura. La “promenade architecturale” aparece como un mecanismo de circulación capaz de relacionar el espacio de la casa con su paisaje circundante, pero una vez nos hallamos en el interior de su estructura.

Aunque este tema se va a desarrollar en el apartado siguiente merece la pena adelantar algunas conclusiones a raíz de la comparación de estas viviendas.

Por mucho que se empeñen algunos autores como Richard A. Etlin<sup>8</sup> o el propio Le Corbusier con sus escritos, la experiencia de aproximación a la Villa Savoye en concreto, dista mucho de ser una secuencia procesional similar a la ascensión a la acrópolis de Atenas descrita por Choisy, incluso si queremos admitir que se trata de una interpretación contemporánea o maquinista de la misma.

Aunque la aproximación se realice en automóvil, existen recursos similares a los empleados en una secuencia peatonal perfectamente aplicables al trazado de la trayectoria en coche. Evidentemente aparece una necesaria conversión de escala de las variables distancia y velocidad tal y como recoge Kevin Lynch en sus textos.<sup>9</sup>

Pero un pequeño análisis de la secuencia nos muestra como la trayectoria del automóvil es totalmente frontal y directa hacia la casa, nada que ver con la aproximación oblicua descrita por Choisy y tan apreciada supuestamente por Le Corbusier. Una vez recorrida la distancia entre la entrada a la parcela y la casa, esta nos acoge bajo su estructura para ser depositados justo en frente de la entrada. A penas unos pasos median entre el descenso de la máquina (automóvil) y el ingreso a la máquina (casa). La experiencia de la entrada tampoco constituye un episodio espacial en sí mismo, nada comparable con el memorable despliegue que encontramos nada más atravesar el umbral.

Hasta este punto la experiencia del movimiento se ha limitado al automóvil, mientras que a partir del umbral ya en el interior, comienza la famosa *promenade* conocida por todos. Si comparamos las secuencias de la casa D. Wright y la de la Villa Savoye, vemos que en

8. Richard A. Etlin compara el trayecto en automóvil hacia la casa con una procesión Panathenaica a la Acrópolis de Atenas en su artículo para *Architectural Review* “A paradoxical avant-garde” y en su libro *Frank Lloyd Wright and LeCorbusier the Romantic Legacy*.

9. Lynch, Kevin. *La Imagen de la Ciudad*. Barcelona Gustavo Gili S.L. 2008.



113



114

113. Vista de la casa D. Wright. Arranque de la rampa en primer plano e inicio de la secuencia bajo el carport al fondo. (Futagawa, 1991)

114. Le Corbusier-Piere Janerete, Villa Savoye, Poissy (1929) Vista en escorzo. (Gösel, 2005)

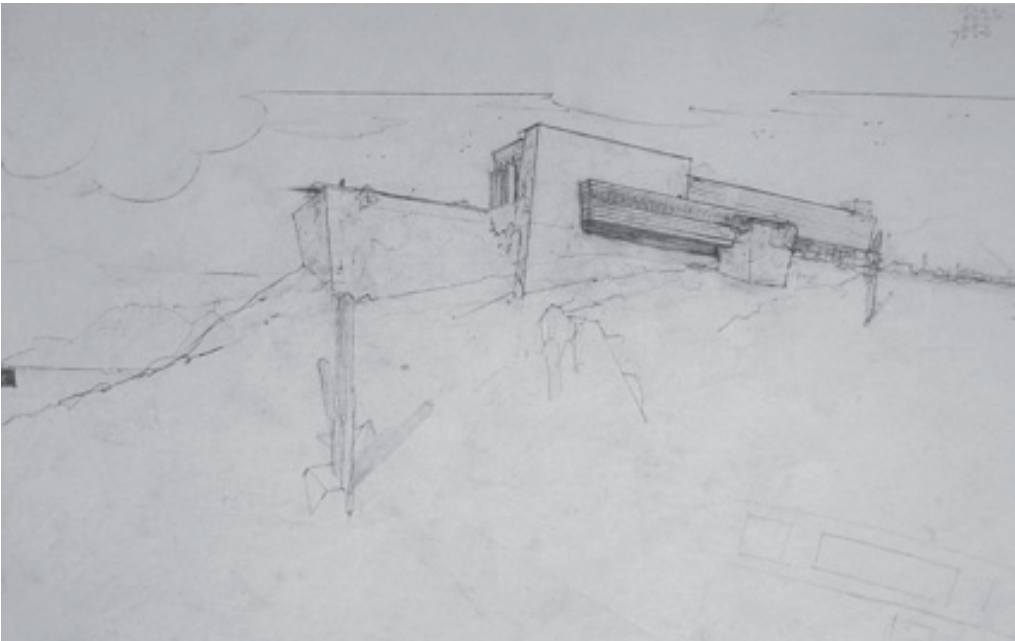
la última, la secuencia se inicia prácticamente donde termina la primera. Lo que para Wright constituye toda una labor de preparación con episodios concatenados que necesariamente anteceden a la experiencia de entrar y culminan con el alcance de la gran sala, en Le Corbusier se produce de manera prácticamente inmediata.

Por el contrario, cuando hemos alcanzado el climax con la llegada a la gran sala, en el caso de Wright, desaparece el tratamiento secuencial y la experiencia se limita a la natural fluidez de los espacios lógicamente organizados.

Justo en ese punto es donde Le Corbusier inicia su promenade architecturale. Da la sensación que Wright concibe su espacio secuencial como un mecanismo de implantación y aproximación a la casa mientras que Le Corbusier lo utiliza como un recurso de composición y distribución espacial interna.

Esta reflexión un tanto general puede cuestionarse si recurrimos a otros proyectos del maestro suizo, como la casa del Doctor Currutchet en Argentina, la Asamblea de Hiladores de Ahmedabad o el Centro de Artes Visuales de Cambridge donde las rampas quedan fuera del ámbito interior de la edificación, y entran a formar parte de la secuencia de aproximación, pero aún así se pueden apreciar múltiples diferencias en su concepción respecto al planteamiento Wrightiano.

Las rampas empleadas por Le Corbusier en estos últimos ejemplos, especialmente en Ahmedabad y Cambridge, tienen un marcado carácter direccional y acometen frontalmente en el edificio. Desde el primer momento se tiene claro el punto de destino hacia dónde conduce la rampa y la secuencia se inicia cuando empezamos a transitarlas siendo separados físicamente del terreno. También su diseño contribuye a que parezcan mecanismos pertenecientes al artefacto arquitectónico que se lanzan al exterior como las pasarelas de un barco o las escalinatas de un avión. Al contrario de lo que ocurre con la casa David Wright, donde es el terreno el que parece elevarse confinado entre los muros de bloque y en la que la rampa no es más que el episodio final de un recorrido iniciado anteriormente.



## 4. CONCLUSIONES.

Hasta ahora nos hemos centrado en describir y analizar la compleja relación que mantiene la arquitectura de Wright con su entorno. Y lo hemos hecho tratando de dejar a un lado los consabidos recursos de integración formal en el paisaje, (capacidad de manipulación volumétrica o el empleo de los materiales), para tratar de centrarnos en la configuración de la secuencia de acceso y su repercusión tanto en el espacio exterior como en el volumen construido.

Siendo este un aspecto característico de la obra de Wright, tratado con mayor o menor profundidad por la crítica, resulta curioso que no se tenga en cuenta a la hora de enunciar los principales atributos de su arquitectura.

Por el contrario si hablamos de recorrido o secuencia espacial en arquitectura, enseguida se asocia con la figura de Le Corbusier y su "promenade Architecturale". Por otro lado es evidente la gran influencia de la obra de Wright entre las generaciones posteriores de arquitectos norteamericanos y su vinculación con el paisaje en particular. Especialmente se aprecia en la figura de los dos maestros de la modernidad que pasaron por ser sus discípulos Neutra y Schindler. Pero cuando se analiza seriamente la actitud de estos y otros arquitectos respecto a la respuesta que dan con su arquitectura al entorno se evidencian los matices que hacen de Wright una figura tan singular.

Sin ánimo de confrontar a Wright con la modernidad ni establecer un profundo estudio comparativo es interesante comprobar cómo responden estas arquitecturas a la necesidad de resolver sus accesos y la aproximación a los mismos, para comprender el alcance de los recursos y estrategias empleadas por Wright y valorar la verdadera repercusión en el planteamiento del proyecto y en la obra construida.

### **5.1. LA CONFIGURACIÓN DE LA SECUENCIA DE ACCESO Y SU INTERACCIÓN CON LA FORMA.**

Como hemos podido apreciar, Wright desarrolla una estrategia adaptada para cada circunstancia pero en todas ellas podemos encontrar una serie de episodios característicos que se repiten continuamente y que están guiados por el mismo espíritu. Estos episodios o estrategias constituyen lo que podríamos denominar secuencia tipo que es la que se adapta o deforma para responder a cada situación.

La secuencia tipo estaría compuesta por los siguientes episodios:

- Visión: confrontación con el paisaje- entorno.
- Ascensión: aproximación gradual.
- Ocultación: pérdida del campo visual sobre el paisaje.
- Recompensa-deleite: recuperación de la visión sobre el entorno enmarcados por la estructura arquitectónica.
- Descubrimiento: aparición de la entrada modestamente sugerida.
- Compresión: reducción del espacio y vuelta a la ocultación del paisaje.
- Meta- desenlace: contemplación del paisaje nuevamente desde el confortable interior del refugio (sala de estar).

Esta secuencia planteada como una serie de episodios concatenados no presupone la adopción de una formalización arquitectónica concreta. De hecho puede concebirse como una experiencia independiente o autónoma respecto al objeto arquitectónico o por el contrario fundirse con él creando una relación espacial más compleja como la que hemos observado en muchas de las obras de Wright, especialmente en la última etapa. En este sentido la interacción entre el objeto y la secuencia es fundamental para conferir una mayor intensidad a la experiencia arquitectónica.

En función de la adopción de determinados planteamientos espaciales podemos establecer un grado de interacción mayor o menor entre la forma arquitectónica y la secuencia de acceso. Esta puede ser total en algunos casos o prácticamente nula o inexistente.



**Objeto y promenade** Para apreciar estas cuestiones podemos comparar por ejemplo cual es la actitud de Le Corbusier frente a la secuencia de aproximación y acceso. La circulación es un tema recurrente en todos los análisis sobre la obra de Le Corbusier. Ligada al concepto de promenade architecturale, es uno de los rasgos característicos con los que se identifica su obra. Pero es necesario aclarar que circulación y promenade no son dos términos que expresan el mismo concepto y más aún destacar en qué manera contribuyen a la configuración de la secuencia de aproximación y acceso.

Sin ánimo de establecer una profunda disertación sobre el espacio secuencial en Le Corbusier, puede ser conveniente reflexionar sobre ciertas cuestiones que afectan a nuestro tema de estudio. Al igual que Wright, Le Corbusier es un gran propagandista de sus ideas, capaz de convencer a cualquiera del origen, bondad y coherencia de sus planteamientos. Pero en algunos casos puede ser necesario separar el discurso de la obra ejecutada para centrarse en esta última y comprobar el alcance de los mismos.

Le Corbusier (1998: 143) desde sus primeros escritos nos habla de la importancia de concebir y leer la arquitectura tal y como esta se percibe;

*“El hombre ve las cosas de la arquitectura con ojos que están a un metro setenta del suelo. Solo se puede contar con objetivos accesibles al ojo, con intenciones que utilizan los elementos de la arquitectura. Si se cuenta con intenciones que no forman parte del lenguaje de la arquitectura se llega a la ilusión de los planes y se transgreden las reglas del plan por falta de concepción o por inclinación a las vanidades...”*

*“En realidad, los ejes no se perciben a vuelo de pájaro como los muestra el plano en la mesa de dibujo, sino sobre el suelo, cuando el hombre está de pie y mira al frente”<sup>1</sup>*

En esta afirmación Le Corbusier advierte de los peligros de dejarse arrastrar por la belleza geométrica de las composiciones en planta, cuando estas se conciben como un fin en sí mismo, dejando en un segundo plano los efectos espaciales que provocan. Le Corbusier parece reivindicar la experiencia sensorial del “hombre que está en pie y mira al frente” y su traducción a la arquitectura frente a la perfección de la composición académica. Existen muchas citas del maestro Suizo recurrentes sobre este aspecto sobre todo cuando se quiere hablar de la *Promenade Architecturale*, una de las más conocidas es la que encabeza el artículo de Tim Benton para la revista Arquitectura del COAM “Le Corbusier y la promenade architecturale” extraída a su vez de la obra completa, que dice así:

*“la arquitectura árabe nos da una preciosa lección. Se aprecia en marcha, a pie,*

1. Le Corbusier. *Hacia una Arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998. p143.

*es caminando, desplazándose como se observa el desarrollo de las ordenaciones de la arquitectura. Este es un principio contrario a la arquitectura barroca, que es concebida sobre el papel alrededor de un punto fijo teórico. Yo prefiero la enseñanza de la arquitectura árabe”<sup>2</sup>*

Pero todos sabemos lo contradictoria que es la posición de Le Corbusier al respecto, y de cuanta importancia otorga realmente a la composición plástica y a la percepción volumétrica de su arquitectura concibiéndola ante todo como un objeto perfectamente aprehensible, complejo y rico en experiencias, pero sin perder su carácter objetual. De la misma manera podemos encontrar numerosas afirmaciones del propio Le Corbusier donde parece imponerse la necesidad de encontrar un repertorio formal adecuado para la nueva arquitectura, basado en el purismo volumétrico por encima de los aspectos relacionados con la secuencia de aproximación y su relación con el entorno. En *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*,<sup>3</sup> deja clara su actitud cuando refiriéndose precisamente a la importancia de la relación de la arquitectura con el entorno, pone como ejemplo una misma casa cubica situada en diferentes entornos respondiendo ante ellos con la misma sencillez volumétrica. Para Le Corbusier, a la luz de estos esquemas, el entorno no debe influir en el desarrollo formal y volumétrico de la arquitectura.

En las cuatro composiciones, Le Corbusier se decanta por aquellas que mantienen la apriencia de la forma pura, 2ª (Garches) y 4ª (Poissy) frente a la orgánica y abierta primera composición encarnada en la Villa Roche.

Respecto a la manera de resolver la aproximación al edificio, no se advierte la misma preocupación que se observa en el recorrido interior por el mismo. Las enseñanzas de la arquitectura árabe (mezquita verde de Bursa), las influencias del pintoresquismo descrito por A. Choisy<sup>4</sup> o la influencia de la obra de Camilo Sitte se ven reflejadas en la *promenade architeturale*, que resuelve la circulación interior de muchos de sus proyectos. Pero todas estas influencias están verdaderamente ausentes en el tratamiento del espacio exterior y su relación con la secuencia de aproximación y acceso.

Le Corbusier en su cita de Hacia una Arquitectura, parece recurrir al pintoresquismo de épocas pretéritas como una estrategia contra el academicismo Beaux Arts, pero una vez logra sus objetivos de demostrar lo inapropiado y obsoleto de los pesados y rígidos sistemas academicistas parece abandonar todo pintoresquismo en búsqueda de una razón, de una ley universal capaz de responder a la nueva era de la máquina.

El concepto de orden y claridad parece imponerse al de la experiencia secuencial elaborada, o al menos esta no parece interactuar o condicionar el resultado del volumen final. La

2. Le Corbusier & Pierre Jeanneret. Oeuvre Complete, Zurich: Girsberger, vol. 2, 1935, p.24.

3. Le Corbusier. Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo. Barcelona: Apóstrofe, 1999.

4. De hecho la imagen de la Acrópolis de Atenas utilizada por Le Corbusier, extraída de la *Historia de la Arquitectura* de A. Choisy no deja de una versión un tanto idealizada y abstracta del espacio, mucho menos abigarrada e irregular de lo que era ese espacio en realidad tal y como reflejan las diferentes reproducciones realizadas por los historiadores. Ver V. Scully (1979) y pag 24 del punto 4 del presente trabajo.

frontalidad en la aproximación al acceso es habitual y la forma generadora resultante del proyecto se plantea independiente a la secuencia de aproximación. Del volumen aparentemente puro y estable, fácilmente identificable, se extienden en ocasiones, determinados mecanismos que lo conectan puntualmente al terreno posibilitando el inicio de lo que podría considerarse una secuencia de aproximación, pero esta tiene su principal desarrollo en el “interior” del volumen. Estos mecanismos; rampas, escaleras y pasarelas vienen a reforzar la débil relación del edificio con el terreno.

### **La forma abierta.**

Por el contrario, la forma abierta como antítesis al volumen puro y formalmente estable, es incompleta e imprecisa ya que se conforma con el paisaje y a través del movimiento. Hay una interpenetración, el paisaje entra físicamente en el ámbito de la casa y la casa penetra y extiende sus dominios sobre este. El espacio exterior generado por la secuencia, va evolucionando de un espacio neutro más bien indefinido, que se atraviesa para llegar al objetivo, para convertirse en un espacio activo en tensión con la forma arquitectónica. Llegamos aquí a una cuestión clave con un grado de complejidad espacial y conceptual mayor. ¿Es el espacio exterior a través del movimiento y la secuencia de aproximación el que determina la forma arquitectónica? ¿O es la arquitectura con su perímetro la que establece el carácter del espacio exterior?<sup>5</sup>

Con Wright hemos visto que la forma tiende a diluirse o fragmentarse cuando se enfrenta a paisajes más amplios donde la naturaleza se muestra de manera más libre, más auténtica.

Por el contrario cuando se enfrenta a entornos “hostiles” como los entornos urbanos o suburbanos consolidados, se repliega sobre sí misma, mostrando una apariencia defensiva y hermética. Este hecho es especialmente evidente en las realizaciones para edificios no residenciales como pueden ser el Larkin Building en Buffalo, la Johnson Wax en Racine o el museo Guggenheim en Nueva York. Pero también se aprecia en las primeras casas de la pradera donde el esquema compositivo se muestra legible y con cierta autonomía frente al entorno.

Podemos simplificar afirmando que la arquitectura de Wright pierde su condición de objeto reconocible,<sup>6</sup> cuando se enfrenta a un entorno natural, y lo recupera cuando se encuentra lejos de él.

Al contrario que la arquitectura de Le Corbusier que siempre posee un marcado carácter objetual en contraste con el entorno. Sus límites son claros y precisos y así se perciben desde la distancia. Otra cosa muy distinta sucede cuando tras pasamos el umbral y nos encontramos próximos al acceso. Entonces, el objeto despliega todo su repertorio de experiencias formales y espaciales que vienen a cuestionar esos límites y hacernos interac-

5. Como hemos visto se trata de un dilema típico de la disciplina urbanística y la teoría de la percepción (concepto figura-fondo). El espacio de la calle y de la plaza generado por la edificación, ver Rowe, Colin/ Koetter, Fred: Ciudad Collage, Barcelona: GG Reprints. Gustavo Gili, 1998.

6. Como objeto reconocible entiéndase una forma cuyo contorno es fácilmente identificable y asimilable a una forma geométrica simple.

tuar con el medio. Pero siempre enmarcados por la estructura arquitectónica.

La forma abierta<sup>7</sup> por tanto, tiene más capacidad para generar un espacio exterior envolvente. Lo que en el punto 2 (conceptos previos) del presente trabajo hemos llamado confinamiento. La capacidad de confinar, esto es, la capacidad para acotar, guiar y acompañar al caminante en su trayectoria es mayor en una forma abierta que en un volumen compacto. La complejidad del espacio previo al acceso aumenta y también lo hace el control de su escala, elevando su categoría.

Con Le Corbusier, en la mayoría de casos,<sup>8</sup> estamos envueltos por la estructura que define el volumen y separados del plano del suelo antes de acceder al interior, en un ámbito extremo en su relación interior-exterior, mientras que Wright define un espacio que mantiene su aspecto exterior, respetando la plataforma del terreno y la línea del cielo.

7. En un sentido espacial o de configuración volumétrica, nada que ver con el concepción epidérmica que el termino forma abierta tiene para algunos autores como Norberg Schulz. Norbergh-Schulz, Christian: Los principios de la arquitectura moderna. Barcelona: Reverté. 2008.

8. A excepción de la etapa vernácula al inicio de los años treinta.

## 5.2. LA AUTONOMÍA DE LA FORMA Y EL PLANO DEL SUELO.

Como hemos visto, la relación con el plano del suelo condiciona en gran medida la estrategia de aproximación al edificio y es fundamental para percepción de éste en su relación con el entorno.

La gestión del encuentro de la arquitectura con el terreno es el principal mecanismo de implantación empleado por Wright. Más que cualquiera de los efectivos recursos formales empleados en la estructura aérea ya sea la descomposición y estratificación volumétrica o la integración mediante el tratamiento de los materiales, el encuentro con el terreno es la herramienta fundamental y distintiva de la arquitectura de Wright.

Al igual que otros aspectos de su arquitectura, la manera de relacionarse con el plano del suelo va evolucionando a medida que se enfrenta a diferentes entornos y paisajes. El suelo como tal no existe para Wright. El plano del suelo como nos hemos referido es una abstracción indeseable al contrario que ocurre con otros maestros como puede ser Le Corbusier. Para Wright la topografía accidentada y el terreno natural son el punto de partida sobre el que desarrollar su arquitectura. La planicie de la “pradera” y de los entornos suburbanos de Chicago le inspiran su tendencia a la horizontalidad que se focaliza en las cubiertas como un plano que entra en resonancia con el suelo reforzando la sensación de cobijo.

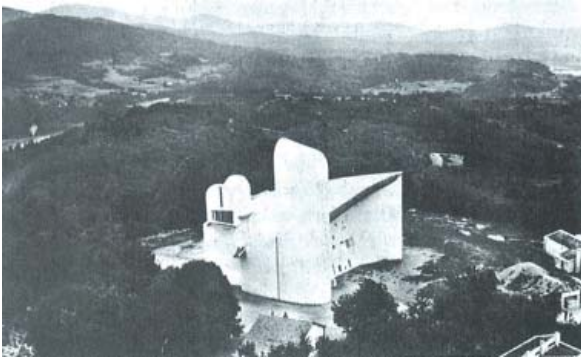
Junto a esta característica hay que sumar la voluntad de ascender tomando la altura necesaria que permite una visión dominante sobre el entorno y una protección mayor de la intimidad.

Se genera de esta forma la típica composición wrightiana, consistente en un gran cuerpo macizo sobre el que se dispone una banda longitudinal de ventanas bajo el vuelo de las potentes cubiertas prácticamente horizontales.

La eliminación del sótano, le permite disponer de una gran cámara de aire servidora, con a la que poder responder ante terrenos con una mayor pendiente sin comprometer el nivel de las estancias principales superiores. Pero enseguida veremos cómo hacen su aparición entornos más agrestes que obligan a Wright a cuestionarse parte de los efecti-



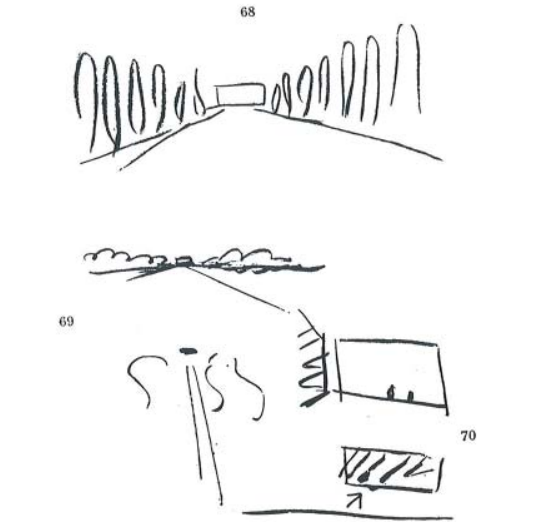
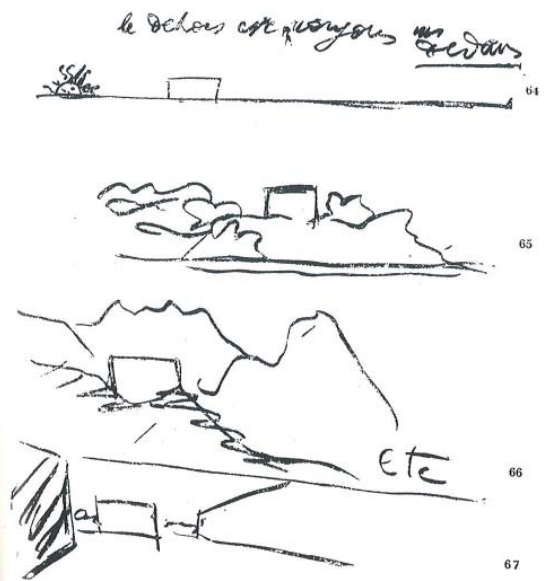
1



2



3



4

1. Santa María della Consolazione, Todi, (1509). El objeto arquitectónico en contraposición con el paisaje según E. Tedeschi.(1972)  
 2, 3. Le Corbusier, Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1955 y convento Sainte-Marie-de-la-Tourette en Eveux-sur-Arbresle, 1957.  
 Aún habiendo dejado atrás el lenguaje de la máquina, las últimas arquitecturas del maestro suizo siguen mostrando una cualidad volumétrica concentrada que las identifica claramente como objetos puros en contraste con el paisaje, a pesar de su complejidad formal. (Norbergh-Schulz, 2008)  
 4. Le Corbusier, el “sencillo prisma rectangular” capaz de responder satisfactoriamente a los más diversos entornos sin inmutarse. La “tendencia del espíritu hacia lo sencillo”, (Le Corbusier, 1999 :100).

vos esquemas compositivos utilizados en las casas de la pradera en aras de geometrías o agregaciones más libres y dinámicas que responden mejor adaptándose a las curvas del terreno.

Como hemos visto estos esquemas empiezan a aparecer a partir de 1905 y tienen su máxima expresión en Táliesin. Wright parece renunciar a la integridad formal, a la lectura clara del objeto arquitectónico para generar espacios que interactúan mejor con el terreno y que son capaces de extraer la máxima expresión de esta relación.

Pero independientemente del periodo o situación que queramos analizar veremos que la arquitectura de Wright jamás pierde el contacto con el terreno, no en un sentido literal evidentemente, sino desde el punto de vista de la concepción arquitectónica. La arquitectura de Wright surge del terreno, se enraza y brota de él. Las analogías con el mundo vegetal o mineral son evidentes y sirven para ilustrar el resultado final de muchas de sus obras pero no explican el mecanismo disciplinar seguido. Este va más allá del evidente formalismo romántico y se asienta en la lógica espacial y la razón constructiva.

En Wright existe el deseo constante de ascensión, lo cual tiene una connotación simbólica evidente y una repercusión física ineludible. De este deseo de elevación por un lado y de pertenencia o vinculación a la tierra por otro, se crea una tensión que confiere a los proyectos de Wright la cualidad de frontera en términos topológicos. El límite entre el espacio aéreo y la superficie de la tierra. Este será un recurso explotado por Wright con mayor o menor dramatismo.

Desde el punto de vista físico advertiremos que las intervenciones de Wright por lo general, evitan la elaboración de excesivos desmontes y excavaciones. Pero no ocurre lo mismo con los terraplenes y terrazas que gusta de mostrar con total rotundidad como enormes bastiones protectores que evidencian la acción del hombre en la naturaleza.

Las piezas optan por buscar acomodo ajustándose a las curvas de nivel haciendo un “traje a medida” para el terreno. Pero en seguida se observa que una simple ley de ajuste racional de las plataformas horizontales basada en un cálculo matemático de terraplén-desmonte es totalmente insuficiente para dar como resultado las composiciones wrightianas. Tampoco la aplicación de recetas o recomendaciones, algunas de ellas proclamadas por el maestro, tienen una aplicación tan fácil y directa como parece.<sup>9</sup>

La famosa alusión de no construir nunca en la cima de una colina “la casa ha de ser de la colina no encima de ella” (Wright, 1998:206) es soslayada por el propio Wright en muchas ocasiones. La casa Barnsdall en Los Angeles y La Pauson en Phoenix, suelen ponerse como ejemplo de excepciones a la norma. Y es que la clave está evidentemente en el “cómo” y no en el “donde”. Si se analiza detalladamente cada uno de los casos

9. Por ejemplo, en cuanto a la orientación de sus casas respecto al soleamiento, hemos comprobado como Wright no tiene ningún reparo en sacrificar o condicionar una buena orientación para potenciar una determinada vista hacia el paisaje o una mejor integración en el entorno. Esto no quiere decir que la arquitectura de Wright no tenga en cuenta la orientación solar, pero si ilustra en que medida su concepción orgánica de la disciplina le permite una libertad total a la hora de elegir el grado de cumplimiento de determinadas exigencias.

se aprecia que lo que Wright trata de indicar es que hay que evitar situarse en el centro geométrico de la cima ya que al hacer esto se elimina el atributo característico a la colina, se agota el episodio visual en seguida al recaer toda la atención sobre el objeto que se posa en ella.<sup>10</sup> Si se respeta su coronación, abrazándola o dejándola a un lado, aunque la casa se construya en una posición prominente, se establece una relación asimétrica, más equilibrada, se potencia la relación entre colina y casa como principal atributo. Se transmite un mensaje de continuidad espacial y visual, el recorrido no termina en la casa, esta es un episodio más en el paisaje.

Cuando contrastamos estos mecanismos con otro tipo de planteamientos más habituales se evidencia la gran diferencia en la concepción de los mismos.

Si comparamos el tratamiento del plano del suelo en la obra de Le Corbusier, vemos la continua tendencia a separar, a elevar el edificio del terreno mediante pilotes, reduciendo la superficie de contacto entre ambos, convirtiendo la tradicional intersección física en un nuevo espacio para la arquitectura. Aunque con alguna excepción<sup>11</sup>, la arquitectura de Le Corbusier nunca pierde esta cualidad de objeto apoyado sobre el terreno con total autonomía sobre él. La idea de la máquina de los años veinte, con su carácter universal para ser producida en serie, lastra su capacidad para responder de manera específica a las condiciones del terreno de un lugar concreto.

Esta cualidad no desaparece del todo en décadas posteriores aún trabajando desde otra sensibilidad. Esto no quiere decir que los edificios de Le Corbusier no tengan en cuenta el terreno natural donde se implantan, pero en contadas ocasiones este se convierte en el factor que genera la forma resultante. Siempre prevalece esa sensación de autonomía formal que es totalmente contraria a la actitud de Wright.

Wright nos obliga a deslizarnos, rozándonos con las superficies que definen el perímetro de su arquitectura mientras estamos en el exterior, antes de entrar en ellas. Le Corbusier nos secuestra violentamente con su rampa que nos separa del espacio exterior, este será percibido desde el artefacto en una secuencia que no ha hecho más que comenzar.

10. Como ejemplo que lo ilustra podemos recurrir a la Bernheimer House diseñada por F. M. Small y W. Webber en 1913 en la ciudad de Los Angeles a poca distancia de la casa Freeman de Wright. En Abril de 1923 en una carta dirigida a su maestro Sullivan, Wright abomina de la obsesión por alcanzar la cima de las colinas destruyendo su fisionomía para construir en cualquier "estilo enfermizo".

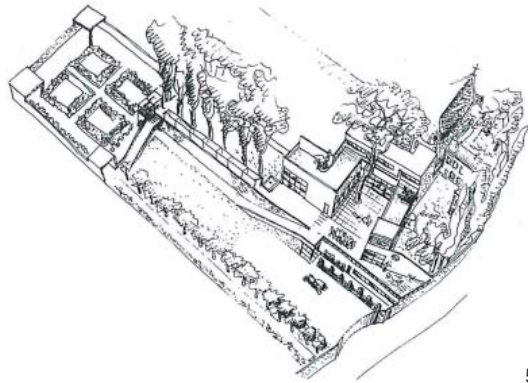
11. Podríamos citar la mayoría de los proyectos de principios de la década de los treinta de la etapa vernácula, especialmente la villa Mandrot con su curiosa solución de pabellones en torno a una plataforma elevada del terreno y su acceso indirecto a través del patio. E incluso alguna curiosidad de los años veinte como el proyecto para la villa Joseph y Hanaw de 1926, donde aparece un verdadero tratamiento del espacio exterior y una excepcional interacción entre la configuración formal y volumétrica de la casa y su entorno inmediato. Un tratamiento "orgánico" encarnado por la primera composición de la Villa Roche que no tardará en desterrar de su repertorio.



### **La plataforma como bastión.**

Para Wright la plataforma horizontal es mucho más que un paso previo para la construcción de la casa. No es una herramienta u operación imprescindible que facilita la planeidad necesaria sobre el que desarrollar una solución arquitectónica. La solución arquitectónica arranca de la configuración de la plataforma y su encuentro con el terreno. Plataforma y arquitectura son la misma cosa y mantienen una unidad ligada por el mismo principio orgánico que une forma y función o construcción y estructura. Esta unidad es obtenida principalmente por tres vías: forma, proporción y materialización. La primera, la forma vendrá condicionado por la topografía, dando como resultado un perfil irregular, pero su forma distará de ser una reproducción literal de las curvas de nivel del terreno. Wright trabaja con total libertad, de manera que al igual que incrusta la plataforma hundiéndola en el terreno para reducir su impacto, la proyecta hacia el exterior marcando con rotundidad la acción del hombre sobre la naturaleza. La geometría de la plataforma no mantendrá una equidistancia respecto a la casa ni reproducirá su perímetro, podrá alejarse o ceñirse hasta desaparecer conformando el cerramiento de la misma. La relación de proporcionalidad entre la superficie de la plataforma y la casa es fundamental. La plataforma permite generar espacios asociados a la edificación en forma de terrazas y galerías pero de una dimensión contenida similar a los espacios interiores de la casa a los que es contigua. De esta manera la plataforma queda ligada a la casa con una vinculación espacial que no existiría si su superficie fuera mayor. El otro recurso que viene a reforzar esta idea será la materialización de la plataforma. En la medida de lo posible Wright no distinguirá entre los materiales que conforman la plataforma horizontal que se encuentra con el terreno y los que conforman la casa. Estos tres recursos destierran la idea de zócalo o basamento clásico y la plataforma universal o tábula rasa, tan anhelada por los arquitectos de las primeras vanguardias y emparentan la arquitectura de Wright con la tradición vernácula vinculada a la tierra. Mucho antes que John Utzon descubriera la abstracta majestuosidad de las plataformas y mesetas de las arquitecturas precolombinas y su posible traslación o reinterpretación a la arquitectura moderna, Wright llevaba mucho tiempo trabajando sobre ellas especialmente desde su etapa californiana. Wright escribirá en Testamento (1957 :211) :

*“Las imponentes y primitivas abstracciones de la naturaleza del hombre-el antiguo arte de los Mayas, los Inca, los Toltec. Estas grandes abstracciones americanas fueron todas ellas arquitecturas de tierra: gigantescas masas de mampostería levantadas sobre extensas superficies pavimentadas, todo concebido como una montaña, una vasta plataforma-meseta que descansa entre las propias cordilleras. Esas eran creaciones humanas , cósmicas como el sol, la luna y las estrellas!... Un grandioso surgimiento en el ámbito de la construcción total que nunca se ha destacado y que no tiene equivalente”.*



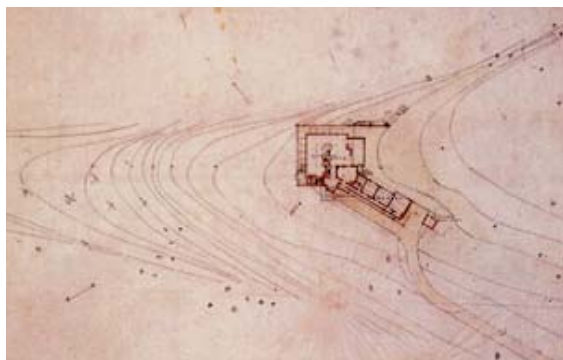
5



6



7



8



9

5. Le Corbusier, villa Joseph y Hanaw, (1926). Una excepcional configuración formal e interacción con el entorno en la obra del maestro suizo. (Álvarez, 2007)
6. Le Corbusier, villa Shodhan, Ahmedabad, (1956). Vista del acceso. Este se identifica claramente en la distancia y no existe un especial tratamiento de la aproximación al mismo. En este sentido no se diferencia de la villa Stein, Garches (1927). (Le Corbusier, 1995)
7. Le Corbusier, Palacio de la Asociación de Hiladores de Anmedabad (1954). La rampa como mecanismo que conduce de manera inequívoca y frontal al acceso. (Le Corbusier, 1995)
8. F.L.Wright, casa Lowell Walter, cedar Rock, Iowa, 1945. La arquitectura abraza la colina mientras esta sigue ascendiendo. (Pfeiffer, 2012)
9. Bernheimer House, diseñada por F. M. Small y W. Webber en 1913 en la ciudad de Los Angeles a poca distancia de la casa Freeman de Wright. Ejemplo extremo de construcción "encima de" una colina. (De Long, 1996)

Aunque es necesario destacar la tendencia de Wright por evitar o limitar el carácter monumental que confiere el empleo de la plataforma como recurso, con algunas excepciones como la casa Ennis, frente a la búsqueda de esta cualidad en arquitecturas como las del propio Utzon.

**La plataforma volada.** Pero el recurso de la plataforma como elemento que interactúa y resuelve la relación del edificio con el terreno no es el único empleado por Wright. Junto con la necesidad de vincular y enraizar el edificio al paisaje coexiste la voluntad de ascender, de conquistar y dominar la naturaleza sin violentarla.

Esta es una de las principales características del mecanismo de Wright como respuesta al entorno, nada más lejos de la mimetización o el camuflaje. La arquitectura de Wright reinterpreta el entorno reafirmando en él con más atributos de contraste que de semejanza.

Es en esta tesitura como debemos analizar la tendencia de Wright en su última etapa, a elevar el plano principal de la casa constituyendo una plataforma volada sobre el paisaje. Cuando las características naturales del terreno son especialmente marcadas, bien por una excesiva pendiente, bien por la existencia de un curso de agua, haciendo inviable el asiento de la casa, esta se eleva del plano del suelo.

A partir del primer proyecto de la casa Willey en 1932 y más concretamente tras el éxito de la casa Kauffman en 1936 proliferan los tratamientos donde el cuerpo principal de la casa vuela sobre el terreno, llegando a constituir una especie de sub tipo dentro de las casas usonianas, las "rised usonian", según la clasificación de J. Sergeant (1978: 40). Independientemente de que cada proyecto de Wright plantea una solución concreta, podemos establecer una serie de invariantes comunes a todas ellas.

Por lo general las casas de Wright física y perceptivamente nunca pierden el contacto con el terreno. Frente a la parte aérea o volada que se exhibe, se contrapone una parte incrustada o acodada en el terreno. Esta dualidad se refuerza con la disposición de los materiales empleados, ligeros o pulidos para la parte volada y pesados y rugosos para la parte en contacto con el terreno.

Por norma general el sistema estructural del vuelo es deliberadamente ocultado o disimulado mediante multitud de recursos y estrategias encaminadas a evitar la lectura de la solución portante. No hay nada más ajeno a Wright que la identificación de unos pies derechos sustentando un voladizo. Independientemente de todos estos recursos totalmente asimilados y explicados por la bibliografía Wrightiana, interesa reseñar la tendencia en Wright de disponer la plataforma principal del vuelo en continuidad con el terreno de acceso. Esto significa que en la mayoría de los casos es el terreno el que se eleva y

el vuelo no es más que la prolongación horizontal de este. La analogía del puente está presente en todos estos casos como la imagen del control y dominio del hombre sobre la naturaleza a la que ha de respetar aceptando sus leyes.

Wright se sitúa magistralmente en la frontera entre el terreno y la estructura aérea y siempre con valentía en contraposición a ciertos planteamientos contemporáneos tendentes a concebir la arquitectura como una nueva topografía con la proliferación de edificios totalmente enterrados, que en vez de relacionarse y solucionar su encuentro con el terreno optan por ocultarse completamente como último recurso. Este tipo de actuaciones de "camuflaje", que recibirían el apelativo de unión por fusión, por utilizar la terminología de Tedeschi,<sup>12</sup> se producen cuando el edificio se diluye totalmente en el ambiente, siendo en muchos casos el resultado de una insuficiente capacidad de expresión plástica.<sup>13</sup> O la estrategia inversa, la elevación sin miramientos de toda la masa del edificio sobre soportes verticales con la excusa de preservar el terreno virgen como solución tipo, versátil en cualquier circunstancia.<sup>14</sup> Tan insensible ante el terreno puede ser la actitud de no tocarlo y posarse indiferente sobre él, como la de excavar un enorme agujero para ocultarlo. Las construcciones de Wright dejan una huella física que es el resultado de una íntima interacción con el lugar. Una interpretación de sus trazas, una adecuación y una revelación de su potencial plástico que dista mucho de una actitud mimética.

#### **La huella del edificio.**

12. Tedeschi, Enrico: Teoría de la Arquitectura. Buenos Aires: Ediciones nueva Visión. 1972.

13. Esta posición excesivamente crítica por necesidad de simplificación, puede compensarse con la lectura del artículo de José Antonio Sosa Díaz, Construcciones de ambientes : del mat-building a la lava programática , Quaderns,220, Barcelona 1997, donde reflexiona sobre la arquitectura y su relación con el terreno en el último tercio del siglo XX desde el concepto del mat-building a las intervenciones de la década de los noventa donde se produjo una auténtica eclosión de este tipo de planteamientos especialmente en Holanda con la influyente figura de Rem Koolhaas. Dentro de esta tendencia se produjeron propuestas verdaderamente interesantes e innovadoras en el tratamiento conceptual del edificio como una nueva topografía artificial, pero también algunos resultados fallidos o cuestionables, en cuanto a sus logros, al someterlos a un análisis riguroso.

14. Los tan odiados "zancos" con los que se refería despectivamente Wright a los pilotis de Le Corbusier con los que identificaba a la modernidad.

### 5.3. LA SECUENCIA DE APROXIMACIÓN COMO MECANISMO DE IMPLANTACIÓN. INTEGRACIÓN A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO.

En el estudio de las diferentes etapas de Wright hemos observado la continua evolución de un universo arquitectónico en constante búsqueda hacia una integración total con la naturaleza. Desde el principio de su carrera hemos visto como la manera de resolver la secuencia de aproximación y acceso constituye un rasgo característico de su arquitectura. Mientras la arquitectura evoluciona adaptándose a nuevos entornos e incorporando diferentes técnicas constructivas, las estrategias de aproximación lejos de disminuir van ganando protagonismo convirtiéndose en muchos casos en el leiv motiv del proyecto, hasta llegar a constituir el principal recurso que resuelve la relación de la arquitectura con el paisaje.

**La ocultación.** La estrategia de ocultación del acceso tiene una importancia fundamental en la relación del edificio con el paisaje. La ocultación condiciona tremendamente la implantación del edificio en su entorno porque no se trata de entrar por una puerta trasera o diseñar simplemente una entrada de dimensiones reducidas. Toda la configuración volumétrica se dispone para crear el efecto, afectando a la geometría generadora del proyecto y su interacción con el terreno, vegetación y vistas.

La sensación de permanencia o más bien pertenencia al lugar queda reforzada si no se identifican claramente sus atributos domésticos con un lenguaje tradicional, esto es, a base de puertas y ventanas. El tipo de identificación formal tradicional, tiende a considerar la construcción como algo ajeno al paisaje y refuerza su carácter artificial.

Por el contrario el uso de un lenguaje abstracto, por mucho que el individuo esté habituado a él, imposibilita la inmediata identificación de sus componentes, facilitando la integración de la arquitectura en el paisaje y reforzando su carácter natural. La inexistencia de un código claro de referentes refuerza el misterio estableciendo un suspense. Como los maestros de la narración, la capacidad de mantener el suspense se basa en una gestión

controlada de los tiempos y la información para lograr la tensión deseada. El saber suministrar la información suficiente para captar la atención y despertar el interés y hacerlo durante el intervalo de tiempo en que es efectivo es todo un arte.

El ocultar deliberadamente el acceso en una edificación puede provocar el mismo efecto. Sobre todo si se sabe anunciar sutilmente su presencia. Se despierta entonces la curiosidad, el deseo de seguir avanzando. Empieza a jugar el factor tiempo, la secuencia se activa y somos atrapados por el cúmulo de estímulos que conforman una secuencia debidamente calculada. La estrategia solo es comprensible, solo se toma conciencia de ella al final del recorrido como en cualquier buen relato, pero el deleite lo constituye todo el proceso.

En este juego es necesaria una cierta complicidad con el usuario que no siempre es posible. Por ese motivo es en el ámbito residencial donde Wright se encuentra con mayor libertad para dar rienda suelta a su concepción espacial, secuencial y episódica. Esto no quiere decir que renuncie a la elaboración de efectivas secuencias de acceso en sus edificios públicos, pero lo cierto que estas son necesariamente más directas y menos elaboradas. Una razón estriba en las características físicas previas de los entornos de estos edificios y la libertad o posibilidad de Wright para poder trabajar y manipular la relación del edificio con el ambiente circundante.

A diferencia de la mayoría de sus casas, la relación entre la dimensión del edificio y el espacio libre sobre el que poder actuar es mucho más ajustada. De esta manera la secuencia tenderá a consumir menos espacio en el exterior para trasladarse al interior del edificio en una prolongación de la misma. A medida que la escala del edificio aumenta también lo hace la distancia necesaria para poder observarlo u ocultarlo, en definitiva, la cantidad de espacio necesario para poder realizar el tipo de manipulaciones espaciales que conforman una secuencia de aproximación, es necesariamente mayor y esto no siempre es posible.

También en la mayoría de casos las características del entorno y la relación con la representatividad del edificio van a impedir o dificultar una disolución del mismo en el paisaje al tratarse de entornos consolidados o poco naturales.

Por último el carácter utilitario o funcional es de vital importancia. Aunque Wright siempre parece imbuir a sus edificios un carácter ceremonial y de ascensión hacia el espacio "sagrado" del interior, la resolución de la circulación de un elevado número de personas es incompatible con la actitud pausada y contemplativa necesaria para participar en la ceremonia privada que constituye la aproximación y acceso a una vivienda.

La experiencia espacial interior en los edificios públicos podrá ser más contundente, el efecto de contraste mediante la compresión -expansión será más radical, pero la secuencia de aproximación difícilmente gozará de la sutileza que puede desarrollarse cuando se dispone de un entorno más amplio, donde el tiempo y la memoria pueden interactuar

para estimular nuestros sentidos.

Aún así, cualquier generalización con Wright resulta muy peligrosa y enseguida encontramos excepciones a cualquier aseveración. Por ejemplo, todo lo anteriormente enunciado es válido para proyectos públicos como la Johnson Wax en Racine o el museo Guggenheim de Nueva York pero no para un proyecto como el Gordon Strong Automobile Objective en Maryland.

**La interpenetración del espacio.**

**La integración a través del movimiento.**

El Gordon Strong Automobile Objective (1925) es sin duda uno de los proyectos más singulares de Wright. Recordemos que en él, una rampa en espiral se enroscaba conformando un zigurat troncocónico con un enorme vacío en su interior. La rampa (un conjunto de dos rampas en realidad) recorría la superficie del zigurat permitiendo contemplar el paisaje desde el automóvil en un movimiento continuo hasta alcanzar la cima para, una vez alcanzada, volver a descender paseando o de nuevo con el coche.

Este proyecto a modo de manifiesto, es la afirmación más radical de Wright sobre la introducción del movimiento como mecanismo de implantación en el paisaje y configurador de la forma. El camino convertido en rampa ya no es un medio para alcanzar la arquitectura, el camino es la propia arquitectura, el que la configura y le da forma y es el movimiento a través de él, su principal característica.

Además la propia forma resultante en su abstracción, contenida y compacta supone una idealización o más bien una geometrización de la montaña en el ejemplo más contundente de *conventionalization*<sup>15</sup> desarrollado por Wright.

Al final el proyecto no se situará ni encima ni alrededor de la colina, como sentenciaba Wright, sino que es “de” la colina y aún podríamos afirmar que más bien acaba siendo “la” propia colina.

La original propuesta de Wright, volcada a la experiencia de observación del paisaje en movimiento, hace que pase a un segundo plano el colosal espacio interior del planetario concebido como una inmensa cúpula. El Gordon Strong Automobile Objective era un proyecto complejo, lleno de contradicciones en su concepción y dificultades en su funcionamiento. De alguna manera éstas se acabaron resolviendo con el proyecto del museo Guggenheim de Nueva York al disponer la rampa mirando hacia el interior del gran espacio generado por la misma.

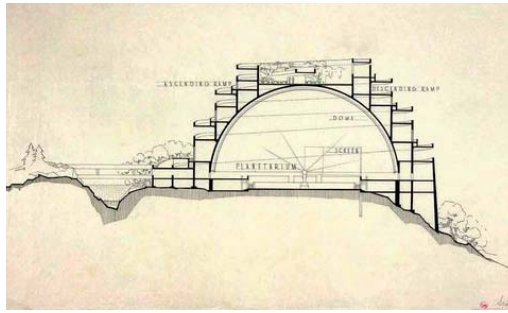
Pero es este un caso singular. En la mayoría de proyectos y especialmente en las viviendas, el movimiento interactúa con la forma a través de la interpenetración del paisaje. La interpenetración del espacio circundante por descomposición del volumen es una cuestión de escala y horizontalidad. El edificio tiende a evitar a toda costa una apariencia

15. Concepto que como hemos visto al principio de esta investigación, proviene del arte ornamental y consiste en realizar la mayor simplificación posible de un motivo natural mediante el empleo de la geometría para hacerlo más fácilmente reproducible. Lo cual implica un elevado grado de abstracción intelectual para destacar sus cualidades esenciales.

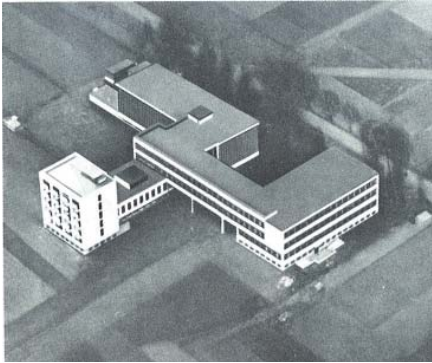
MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.



9



10



11



12



13

9, 10. F.L.Wright, Gordon Strong Automobile Objective, Maryland (1925). Perspectiva y sección. (De Long, 1996)

11. Walter Gropius, edificio de la Bauhaus, Dessau, (1925-26). (Gösel, 2005)

12. Max Bill, Escuela de Diseño HfG, Ulm, (1952). (Gösel, 2005)

13. Hannes Meyer, Escuela Federal Bundesschule, Bernau, (1928). (Frampton, 1990)



volumétrica cúbica. La composición horizontal de baja altura no oculta el paisaje a partir de su cubierta y a una cierta distancia la edificación se percibe como parte del terreno. Si el volumen horizontal además se eleva permitiendo al espacio penetrar también por su parte inferior (fallinwater, Rise Usonias), se consigue una total interpenetración del entorno con la arquitectura evitando que esta se convierta en un obstáculo visual.

Este mecanismo reforzado hábilmente mediante todos los recursos técnicos y formales se convierte en una herramienta verdaderamente efectiva. Más aún cuando esta interpenetración se combina con la secuencia de aproximación y acceso.

En ese momento entra en juego el movimiento y la experiencia pasa de proporcionar una equilibrada imagen visual donde naturaleza y arquitectura se funden, a convertirse en una experiencia dinámica, dilatada en el tiempo, donde somos partícipes de esa interpenetración de manera activa.

La escala moderada es fundamental para posibilitar este tipo de tratamiento. En edificios de grandes dimensiones resulta difícil que los recursos compositivos resulten igualmente eficaces, pero se puede apreciar cuando existe una cierta actitud al tenerlos en consideración.<sup>16</sup>

Especialmente difícil resulta la solución de edificios extensivos tipo mat-building bajo estas premisas, con una gran cantidad de superficie y perímetro sobre el que suele ser necesario disponer numerosos accesos. En estos casos la analogía con la escala urbana es más eficaz y los recursos deberán ir en consonancia asumiendo una posible falta de control de la experiencia de aproximación y acceso.

### **La secuencia de aproximación como patrón de análisis.**

Al analizar la arquitectura de Wright desde este punto de vista, hemos visto la cantidad de matices que tiene su tratamiento de la secuencia y el alcance o repercusión en la concepción del proyecto.

Si comparamos su actitud con un ejemplo “canónico” de la modernidad como es la Bauhaus de W. Gropius podremos apreciar más esos matices. El famoso edificio de la Bauhaus en Dessau (1925-26), con su volumetría articulada mediante piezas, constituye un claro ejemplo de “planta abierta” antes referido y además permite la circulación de los vehículos a través de la estructura de puente con la que se resuelve la pieza central. De esta manera el movimiento de los automóviles parece incorporado a la composición y en cierta medida viene a reforzar el dinamismo de su planta en molinete. Pero si nos atenemos a la secuencia de aproximación y acceso, vemos que todos los aspectos antes mencionados no participan de la misma. La experiencia se reduce a la disposición de unos cuantos peldaños de escalera dispuestos en las diversas entradas principales o secundarias en las que se especializa el volumen según su función.

16. En el caso de Wright podemos comprobar que no renuncia a este tipo de planteamientos en edificios de gran escala como es el Marin County Civic Center en San Rafael, California, proyectado en 1957 y concluido en 1970 una década después de la muerte del maestro.

Este tipo de tratamiento por un lado partcipe de una compleja, articulada y hasta orgánica configuración formal que responde al medio, también lo podemos encontrar en proyectos deudores de la Bauhaus como la Escuela Federal Bundesschule en Bernau de Hannes Meyer (1928) o la Escuela de Diseño HfG en Ulm de Max bill (1952). Pero en estos no hallaremos ningún atisbo o interés por configurar una secuencia de aproximación y acceso que vaya más allá de la simple disposición del acceso en un punto lógico y coherente. Su volumetría es el resultado de una adaptación racional a las condiciones del terreno y a una satisfactoria respuesta a los requerimientos funcionales. En estos proyectos y sus plantas abiertas, no parece existir una preocupación por la percepción visual de una forma clara y fácilmente distinguible y, al igual que ocurre con Wright, la apreciación de sus contornos necesita de la naturaleza circundante para dotarlas de sentido. Pero en su configuración volumétrica, la secuencia de aproximación no ha tenido la menor repercusión.

¿Y qué ocurre con la secuencia de aproximación y acceso en la heterodoxa obra de Alvar Aalto? La obra de Aalto siendo de apariencia orgánica es a su vez tremendamente racional. La arquitectura de Wright también se basa en principios racionales pero a diferencia con la de Aalto, es capaz de sacrificar aspectos verdaderamente prácticos por lograr una determinada composición integral con la naturaleza a través de la secuencia de acceso. A pesar del rico tratamiento de la envolvente formal de la arquitectura Aaltiana y de la continuada preocupación por configurar espacios exteriores de relación y transición, no encontraremos en Aalto la configuración de unas elaboradas secuencias de aproximación y acceso concebidas a la manera de Wright.<sup>17</sup>

En este sentido, comparativamente, los accesos de Aalto, en sus viviendas, son mucho más sencillos y naturales que la mayoría de las forzadas composiciones de Wright. Si reparamos en la famosa villa Mairea (1939) veremos que Aalto dispone de un gran artefacto que nos recoge nada más bajar del automóvil. Un magnífico porche de formas sinuosas revestido de rollizos de madera. Este elemento resuelve la identificación del acceso en la lejanía y facilita la transición al interior de la vivienda, pero la experiencia espacial que proporciona, por su inmediatez, dista mucho de la actitud wrightiana. Por el contrario los espacios exteriores configurados por Aalto en sus edificios públicos, tienen una cualidad urbana derivada de su interés por la ciudad tradicional mediterránea, que proporciona una mayor complejidad y profundidad a su arquitectura. Aún así la intención de Aalto es la de proporcionar un adecuado entorno próximo al acceso. La configuración de un espacio exterior debidamente proporcionado, a escala con el espacio interior al que sirve y en el que se prolonga, pero no una elaborada secuencia de episodios que persiguen la impresión y la sorpresa. Por este motivo no encontraremos en Aalto la obsesión por la

17. La comparación en este caso, resulta difícil por la desproporción existente entre el escaso peso de la obra residencial del maestro finés y la de Wright.

ocultación del acceso, ni la predisposición a condicionar la total implantación del edificio en función de la secuencia de aproximación al mismo.

Por supuesto podemos encontrar dentro de la extensa producción del maestro fines obras que, con matices, participan de una actitud similar a la de Wright en cuanto a la configuración de una secuencia de aproximación y acceso, llegando a tener una repercusión importante en el planteamiento general del proyecto. El pabellón fines en la feria internacional de París de 1937 y el Ayuntamiento de Säynätsalo (1952) son dos claros ejemplos que lo ilustran, pero el elaborado recorrido exterior del primero y la reservada disposición del acceso en el segundo, no constituyen la tónica habitual de sus proyectos.

De la misma manera que en estos dos proyectos apreciamos una clara secuencia de aproximación y acceso, podemos encontrar numerosos proyectos públicos donde se trabaja sobre la idea de un espacio exterior; plaza, patio o plataforma que relaciona las diferentes partes del edificio sobre el cual, no se dispone el acceso principal, no incorporándolo a una posible secuencia de acceso. En muchos de estos casos se dispone de dos accesos; el principal bastante directo e inmediato y el de la plaza o plataforma como secundario. El Instituto finlandés de trabajadores jubilados de Helsinki (1956), o el Ayuntamiento de Seinäjoki (1965) sirven para ilustrarlo.<sup>18</sup>

Otra figura que podríamos introducir en este sentido es la del arquitecto Richard Neutra al que nos hemos referido anteriormente. Resulta evidente que la arquitectura de Neutra, aunque con una gran deuda con la de Wright, tiene sus propias raíces. Neutra, de origen vienés y compatriota de R.Schindler se encuentra fascinado por la técnica y la nueva construcción. Esto en sí no difiere mucho de Wright, pero Neutra no es un romántico como Wright. Su sentido pragmático afecta a todos los aspectos de su arquitectura; construcción, economía, espacio...

La arquitectura de Neutra no compone elaboradas secuencias de aproximación y acceso. En ella el acceso se dispone de manera eficaz, generalmente aprovechando o provocando un ángulo en la edificación, pero de forma directa, y a veces, violentamente inmediata. A lo sumo, según la distancia y la pendiente de la parcela, dibuja un serpenteante camino que nos dirige gradualmente hacia la entrada. Este a su vez, suele resolverse bajo el alero que bordea toda la casa. Por lo general, los accesos de Neutra, no constituyen un episodio remarcable. A veces somos lanzados directamente por una esquina al delicado pabellón que constituye la sala de estar sin ningún tipo de preparación previa. No parece existir una intencionalidad concreta sobre la posición del acceso, ni se muestra especialmente para marcarlo ni se oculta para forzar el misterio.

La concepción arquitectónica basada en la tecnología y el deseo de expresar a toda costa

18. De todas formas el recorrido en la arquitectura de Aalto es un tema suficientemente amplio y complejo tratado profusamente en la bibliografía del arquitecto. En este sentido a parte de las visiones "oficiales" o "clásicas" del maestro podemos citar la Tesis doctoral de Daniel Garcia Escudero; Espacio y recorrido en la obra de Alvar Aalto, donde se desarrolla este tema de manera específica. Pero es importante remarcar que no se está comparando en ningún momento la concepción espacial de los dos maestros sino exclusivamente el aspecto referido a la secuencia de aproximación y acceso.

los avances de la industria, le llevan a plantear una arquitectura de pabellón, de máquina elegantemente ensamblada que precisa forzosamente de un tratamiento del espacio exterior, a través de la jardinería, que facilite y suavice su relación con el paisaje. En este sentido la arquitectura de Neutra mantiene una relación mucho más literal con el planteamiento de la arquitectura japonesa donde la casa, como un pabellón, es un ejercicio de precisión formal y constructiva que reclama su autonomía frente al paisaje. Aunque la arquitectura tradicional japonesa mantiene una profunda relación armónica con el paisaje transformado de su entorno, existe un claro contraste entre la racionalidad, la ortogonalidad y ligereza de sus formas y la sinuosa y orgánica disposición del entorno. La arquitectura de Neutra juega con estas cartas de una manera mucho más evidente que la de Wright, e incluso el tratamiento de la jardinería, pavimentación de los caminos y el empleo del agua, guardan una relación más directa.

La arquitectura de Wright a pesar de haber conquistado la libertad formal y constructiva a partir de la “destrucción de la caja”, permitiendo que esta se abriera sin obstáculos hacia el exterior, jamás lleva al extremo esta cualidad como si lo hace Neutra y la tradición japonesa. Wright construye más atalayas que pabellones. Las baterías de puertas abatibles en sus proyectos (french doors), en la mayoría de casos, dan a terrazas exteriores que suponen un ámbito acotado y definido por paramentos verticales (antepechos) y suelen guardar una proporción similar al espacio interior al que sirven. Estos espacios, como hemos explicado, proyectan el interior hacia el exterior, pero también lo protegen creando un espacio de transición que es imprescindible en la obra de Wright.

La arquitectura de Neutra se abre al exterior sin solución de continuidad y esta relación es reforzada con todo tipo de recursos. Los grandes ventanales correderos de Neutra, permiten abrir completamente la estancia como los *sohi* lo hacen en la arquitectura tradicional japonesa permitiendo que el espacio exterior penetre por completo en ella. De hecho esta se transforma en un pabellón exterior cubierto. Este efecto se refuerza permitiendo que el terreno llegue a los límites de la carpintería, a lo sumo se dispone una pequeña franja de solera que coincide con el vuelo de la cubierta, pero en determinados puntos se interrumpe mediante jardineras o estanques.

Los estanques y el empleo del agua es un recurso muy utilizado por Neutra y formalmente tiene ecos del tratamiento del espacio exterior circundante a la casa tradicional japonesa. En muchos casos el tratamiento ajardinado del terreno (grava, rocas, agua..etc), llega hasta los límites de la casa y los pilares que sostienen el vuelo de la cubierta apoyan directamente sobre el terreno o sobre rocas especialmente escogidas para efectuar la transición. A veces estos soportes apoyan sobre rocas que se encuentran en el agua de estanques cercanos a la casa donde podemos identificar el famoso recurso de Neutra de prolongar una jácena de la estructura y colocar su soporte dentro o cerca de una lámina de agua. Con este artificio, Neutra, además de liberar la esquina como hacía Wright co-

locando los vidrios sin carpintería, logra componer una estampa memorable y altamente pintoresca que sintetiza su aspiración de disolución entre espacio interior y exterior. Pero no tratemos de encontrar semejante despliegue de recursos para resolver el acceso a la vivienda. La arquitectura de Neutra es más desenfadada, más libre. No está sujeta a un planteamiento narrativo/secuencial como la de Wright. Queda claro que una vez en la casa, desaparecen los límites y las estancias se abren al exterior posibilitando todo tipo de entradas y salidas alrededor de su perímetro. En Wright hay un principio y un final, una secuencia cuidadosamente estudiada, y una recompensa o climax. En este sentido, Wright propone una partitura que hay que respetar, es más riguroso y estricto con la manera de experimentar su arquitectura.

Otra de las grandes diferencias la encontramos en el tratamiento del encuentro con el terreno. Neutra deposita su ligera estructura sobre el terreno debidamente allanado, resolviendo de manera eficaz los desniveles mayores cuando estos aparecen pero sin forzarlos o convertirlos en las dramáticas composiciones de Wright. La interacción con el terreno no se potencia más allá de buscar la horizontalidad para lograr extender el ambiente del espacio interior en el exterior.

Incluso la relación de la arquitectura tradicional japonesa con el terreno es menos directa. La disposición del *engawa*<sup>19</sup> alrededor de la casa, genera un espacio intermedio, de transición en planta y sección al encontrarse ligeramente elevado. En este sentido el *engawa* tradicional se situaría en una posición intermedia entre las terrazas de Wright y la continuidad total de Neutra.

Las casas de Neutra se posan grácilmente sobre el terreno sin violentarlo. Las de Wright penetran en él y no solo física o material sino conceptualmente, de esta manera Wright afirmaba que su arquitectura estaba casada o comprometida con el terreno; (*"Its married to the ground"*)

La arquitectura de Wright abraza, bordea y echa sus raíces en la tierra estableciendo un vínculo inseparable con esta. Y lo más curioso es que lo hace conservando una voluntad de ascensión presente en sus obras desde los tiempos de Oak Park. Esta voluntad de ascender le lleva a interactuar con el terreno dando como resultado una arquitectura que emerge de la tierra más que se apoya sobre ella. Aquí reside la gran diferencia. En la arquitectura de Wright, el tratamiento del espacio exterior viene a reforzar la idea de la casa y facilita su transición hacia el paisaje, pero si este tratamiento desaparece, la arquitectura resiste sin problemas porque condensa el paisaje en sí misma. Con Neutra no sucede igual, sobretodo en sus primeras obras (Lovell o Beard) si se despeja el tratamiento vegetal que las envuelve se revela su condición de artefacto algo indefenso.

La gran diferencia con Wright sobre todo en las primeras obras de Neutra es la posición

19. Corredor elevado alrededor de la casa tradicional japonesa.



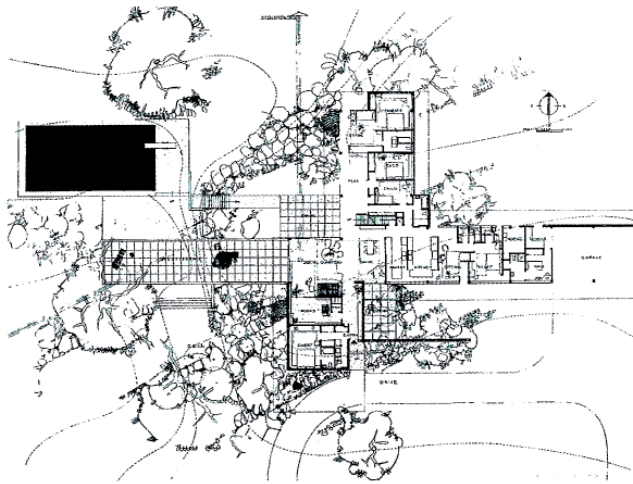
14



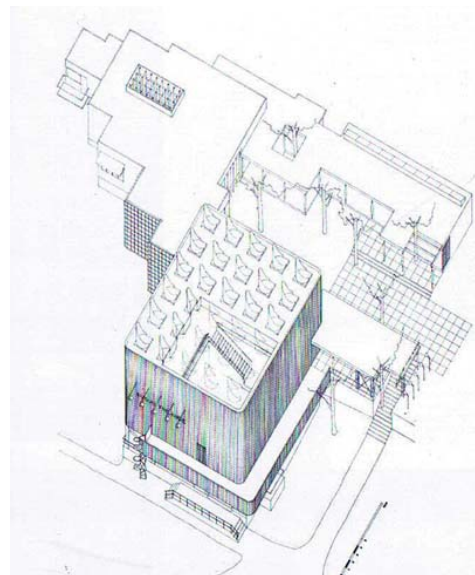
15



16



17



18

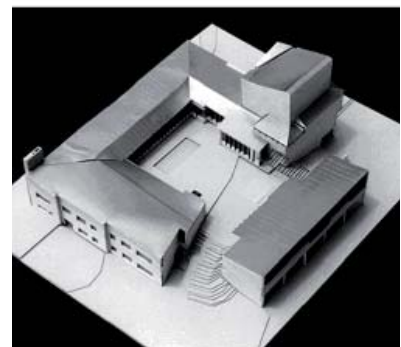
14, 15. Ryu-ten (Casa de Té junto al arroyo), parque Korakuren, Okayama y casa Chuey, Los Angeles (1956), R. Neutra, reinterpretación de la arquitectura tradicional japonesa. (Neutra, 1951)

16. R. Neutra, casa Miller, Palm Springs, 1937. El artefacto en la naturaleza. (Neutra, 1951)

17. R. Neutra, casas Tremaine, Santa Bárbara (1948). (Neutra, 1951)

18. Alvar Aalto, Ayuntamiento de Säynätsalo (1950-52). Maqueta. (Giedion, 2009)

19. Alvar Aalto, Pabellón Finlandés, Feria internacional de París, (1937). (Frampton, 1997)



19

clara y reconocible de la entrada y la ruta de aproximación hacia ella. Wright oculta, disimula y provoca episodios de vistas enmarcadas justo antes de descubrir la entrada casi por sorpresa en una composición deliberada donde la propia configuración volumétrica de la casa tiene un papel fundamental. Neutra a lo sumo dispone su arreglo vegetal, su conjunto de rocas y pavimentos de reminiscencias japonesas para conferir cierto cierre o acompañamiento visual a la trayectoria.

Con el paso del tiempo la evolución de Neutra ira pasando de la fascinación por la tecnología como principal atributo hacia una concepción más naturalista que se refleja incluso en la elección de los materiales constructivos. Se aprecia una sensibilidad más cercana al universo Wrightiano, tanto en la valoración del territorio como su interacción física con este, pero su filosofía nunca deja de tener ecos de la máquina o pabellón elegantemente aderezado con un estudiado acompañamiento vegetal.

Las obras maestras de su etapa de madurez como la casa Kauffman (1946), Nesbitt (1942) o Tremaine (1948) muestran una sensibilidad mayor hacia el paisaje donde, especialmente esta última, parece relacionarse y vincularse de una manera más integral, más orgánica con el terreno constituyendo el momento donde los dos maestros están más cercanos.

Le Corbusier, W. Gropius, Alvar Aalto y Neutra son algunos nombres representativos de la modernidad con la que hemos confrontado la arquitectura de Wright en relación a la secuencia de aproximación. De este esquemático análisis no se pretende extraer otra conclusión que la de destacar la gran importancia que tiene la consideración del movimiento y la secuencia de aproximación en una arquitectura para valorar la respuesta que da al lugar donde se implanta.

De alguna manera independientemente de lo compleja y sofisticada que sea una arquitectura por su forma, construcción o programa funcional, siempre se deberá responder a la manera en que nos permite aproximarnos y accedemos a ella. Analizando seriamente las variables reales cuando analizamos la secuencia de aproximación y acceso, toda la complejidad y sofisticación suele tornarse bastante simple y el elenco de soluciones (mecanismos y estrategias) es bastante reducido. Aún así resulta fascinante y hasta cierto punto imprescindible realizar éste tipo de análisis para poner en su sitio ciertas arquitecturas y poder valorar su relación con el entorno y la verdadera experiencia espacial que proporcionan.

Resulta sorprendente la cantidad de edificios con un cierto estatus en la historia de la arquitectura contemporánea que no conceden la más mínima atención a la manera en que el usuario se aproxima y accede a los mismos. O lo hacen valorando aspectos exclusivamente pragmáticos donde la experiencia espacial no es un valor al alza comparada con la inmediatez.

Evidentemente una arquitectura no tiene por qué participar de la compleja actitud de

Wright para proporcionar una experiencia espacial intensa o lograr una buena respuesta al lugar.

Movimiento, descubrimiento, sorpresa, misterio, riesgo, ritual, procesión, ceremonia, exageración romántica..., todos estos conceptos manejados hábilmente por Wright, difícilmente casan con el cumplimiento de unas funciones específicas. Son valores añadidos por el propio arquitecto más allá de la satisfacción de un programa funcional, creando en ocasiones verdaderos conflictos con el mismo. En otros casos gracias a la habilidad del arquitecto se transforman en soluciones geniales incorporando una disciplina especial en su funcionamiento.

La muerte de Wright en 1959 coincide con un momento crucial para la arquitectura del s.XX. La crisis de la modernidad traerá consigo un sin fin de tendencias bajo el paraguas de la postmodernidad. Neobrutalismo, Regionalismo, High Tec, Kitsch, Deconstructivismo...El final de la carrera del maestro coincide a su vez, con el inicio de ciertas figuras en las que se puede reconocer su clara influencia, L. Kahn, J. Utzon, J. Stirling...

El legado e influencia de la figura de Wright es incuestionable pero su presencia en el panorama arquitectónico, tal y como apunta Bruno Zevi (1985: 15), ha ido fluctuando durante décadas con sucesivos "redescubrimientos".

De la misma manera que hemos procedido con algunas de las figuras de la modernidad antes mencionadas, se puede plantear el estudio de cualquier arquitectura bajo el foco de la secuencia de aproximación y acceso como un ejercicio revelador capaz de proporcionarnos una nueva lectura de cualquier obra.

Si pensamos por ejemplo, en algunos de los edificios más emblemáticos de los años setenta del movimiento High Tec como las oficinas Willis Faber & Dumas de Norman Foster (1975) o el Centro G. Pompidou de Paris de R. Rogers y R. Piano (1977) para ver cómo es la manera en que nos aproximamos a ellos y la experiencia que nos brinda su acceso. Nos volvemos a encontrar otra vez en la situación donde la arquitectura en su condición de objeto, no concede la más mínima atención a la experiencia del espacio desde un punto de vista secuencial. Ni tan solo la necesidad "práctica" de resolver una transición entre el interior y el exterior acorde con la categoría del edificio. El acceso se reduce a la experiencia más pobre e inmediata posible.

Por supuesto que se pueden encontrar proyectos que recogen el planteamiento secuencial similar al de Wright, lo que resulta más difícil es encontrar esta actitud sostenida a lo largo de toda una carrera profesional como ocurre con el maestro americano.

Las primeras obras de Álvaro Siza<sup>20</sup> bien sirven para ilustrar una actitud atenta a secuencia de aproximación y acceso pero no se puede decir lo mismo de toda su producción.

20. Las piscinas de Quinta de Conceição (1958-65), las de Leça da Palmeira (1961-66) o el restaurante-casa de té Boa Nova (1958) son algunas de las obras de la segunda mitad del s. XX que mejor encarnan la concepción de una elaborada secuencia de aproximación y acceso.



A lo largo del presente trabajo hemos centrado nuestra atención en la habilidad de Wright para responder al entorno mediante la secuencia de aproximación y acceso a sus obras y hemos podido constatar cómo se trata de una cualidad fundamental de su arquitectura. Las diferentes estrategias y mecanismos empleados por el maestro pueden ayudarnos a establecer un patrón sobre el que poder contrastar la respuesta de una arquitectura al lugar donde se implanta y profundizar en las complejas relaciones que entraña la disciplina arquitectónica.

MECANISMOS DE IMPLANTACIÓN. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN.

**BIBLIOGRAFÍA****BIBLIOGRAFÍA DE CARÁCTER GENERAL**

- AAVV.** *El corazón de la ciudad.* Barcelona:Gráficas del Riu. 1955
- AAVV.** *Espacio fluido versus espacio sistemático.* Barcelona: ETSAV- Edicions UPC. 1995.
- A. Etlin, Richard.** *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier; The romantic legacy.* Manchester, Manchester: University Press. 1994.
- Ávarez, Darío.** *El Jardín en la Arquitectura del S. XX..* Barcelona: Reverté, 2007..
- Appleton, Jay.** *The Experience of Landscape.* London: John Wiley& Son, 1975.
- Arnheim, Rudolf,** *La Forma Visual de la Arquitectura,* Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1978, 2001.
- Bailly, Antonie, S.** *La percepción del espacio urbano.* Madrid: I.E.A.L., 1979.
- Benévolo, Leonardo.** *Historia de la arquitectura moderna.* Barcelona: Gustavo Gili. 1974.
- Boire, A., Micheloni, P., Pinon, P.** *Forma y deformación.* Barcelona:, Editorial Reverte. 2008.
- Capitel, Antón.** *La Arquitectura compuesta por partes.* Barcelona:Gustavo Gili. 2009
- Ching, Francis D. K.** *Arquitectura: Forma, Espacio y Orden.* Mexico: Gustavo Gili, 1975.
- Choisy, Auguste.** *Historia de la Arquitectura.* Buenos Aires: Victor Leru. 1980,1899.
- Collins, Christiane y George Collins.** *Camillo Sitte and the Birth of Modern City Planning,* Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Collins, Peter.** *Los ideales de la arquitectura moderna : su evolución, 1750-1950.* Barcelona: GG Reprints, Gustavo Gili, 1998.
- Cullen, Gordon.** *Townscape (El paisaje Urbano).* Barcelona: Blume. 1977.
- Davey, Peter.** *Arts and Crafts Architecture.* London: Phaidon Press Limited, 1995.
- Di Doménico, Giovanni.** *L'idea di Recinto; Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura.* Roma. Officina Edizioni.1998
- Doxiadis, Konstantinos Apostolos.** *Architectural space in ancient Greece.* Massachusetts: The MIT Press. 1972
- Drexler, Arthur.** *The Architecture of the Ecole des Beaux- Arts.* Londres: Secker and Warburg, 1977.
- Fariello, Francesco.** *La Arquitectura de los Jardines.* Barcelona: Reverté, S.A., 2000.
- Frampton, Kenneth.** *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- Giedion , Sigfried.** *Espacio, Tiempo y Arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición.* Barcelona: Reverté S.A., 2009.
- Gösel, Peter/Leuthäuser, Gabriele.** *Arquitectura del siglo XX.* Kóln: Taschen, 2005.
- Hertzberger, Herman.** *Space and the Architecture (Lessons in Architecture).* Rotterdam:

010 Publishers. 2010.

**Hitchcock, Henry-Russell.** *Arquitectura de los siglos XIX y XX.* Madrid: Cátedra, 1998.

**Johnson, Philip.** *Escritos.* Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

**Le Corbusier.** *Hacia una Arquitectura.* Barcelona: Apóstrofe, 1998.

\_\_\_\_\_. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo.* Barcelona: Apóstrofe, 1999.

\_\_\_\_\_. & Pierre Jeanneret. *Oeuvre Complete.* Zurich: Girsberger, 1995.

**Lynch, Kevin.** *La Imagen de la Ciudad.* Barcelona Gustavo Gili S.L. 2008.

**Mallgrave, Harry Francis.** *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968.* Cambridge: University Press, 2005.

**Marcussen, Lars.** *The Architecture of space the -space of the Architecture.* Realdania: The Danish Architectural Press. 2002.

**Martínez Caro, Carlos/ De Las Rivas, Juan Luis.** *Arquitectura Urbana: Elementos de teoría y diseño.* Madrid: Bellisco Editorial. 1988.

**Martienssen, Rex D.** *La idea de espacio en la arquitectura griega: Con especial referencia al templo dórico y su emplazamiento.* Buenos Aires: Nueva Visión. 1984.

**Mitsuo, Inoue.** *Space in Japanese Architecture.* Tokio, New York: Weatherhill, 1985

**Montaner, J. M.** *Las formas del siglo XX.* Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

**Moore, C.W.; Mitchell, W.J., W. Turnbull.** *The Poetics of Gardens.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

**Muntañola Thornberg, Josep .** *Topogénesis I,II: Ensayo sobre la naturaleza social del lugar.* Barceona: Oikos-tau S.A., 1979.

**Neutra, Richard.** *Mystery and Realities of the Site.* New York: Morgan & Morgan, 1951.

**Norbergh-Schulz, Christian.** *Existencia espacio y arquitectura.* Barcelona: Blume. 2000.

\_\_\_\_\_. *Intenciones en Arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

\_\_\_\_\_. *Genius Loci, Pasaggio Ambiente Architettura.* Milan: Electa. 2000.

\_\_\_\_\_. *Los principios de la arquitectura moderna.* Barcelona: Reverté. 2008.

**O'Gorman, James F.** *Three American Architects: Richardson, Sullivan, and Wright, 1865-1915.* Chicago: Univ of Chicago Pr, 1992.

**Pallasmaa, Juhani.** *Los Ojos de la Piel. La arquitectura y los sentidos.* Barcelona: Gustavo Gili, 2006

**Pevsner, Nikolaus.** *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño,* Barcelona: Gustavo Gili, 1969.

**Rasmussen, Steen Eiler.** *La Experiencia de la Arquitectura.* Madrid: Mairea y Celeste Ediciones S.A., 2000.

**Roth, Leland M.** *Entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado.* Barcelona: Gustavo Gili, 1999

**Rowe, Colin.** *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos.* Barcelona: GG Reprints. Gustavo Gili, 1999.

- Rowe, C. y F. Koetter.** *Ciudad Collage*. Barcelona: GG Reprints. Gustavo Gili, 1998.
- Samuel, Flora.** *Le Corbusier And The Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010.
- Scully, Vincent.** *The earth, the temple, the gods*. New Haven: Yale University Press. 1979
- Sosa Díaz-Saavedra, José A.** *Contextualismo y Abstracción; Interacciones entre suelo paisaje y arquitectura*. Las Palmas de gran Canaria: Instituto Canario de Administración Pública. 1995
- Simonds, John Ormsbee.** *Landscape Architecture: The shaping of man's natural environment*, New York: McGraw-Hill, 1961.
- Sitte, Camillo.** *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Tedeschi, Enrico.** *Teoría de la Arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones nueva Visión. 1972.
- Venturi, Robert.** *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Trieb, Marc Ed.** *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992.
- Wilson, Colin St John.** *The Other Tradition of Modern Architecture, The Uncomplrted Project*. London: Black dog, 2007.
- Yoshida, Tetsuro.** *Gardens of Japan*. London: The Architectural Press. 1957.
- Zevi, Bruno.** *Storia dell'a architettura moderna*. Turín: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1996.
- \_\_\_\_\_. *Saber ver la Arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, S.L., 1998.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE F.LL. WRIGHT

- Alofsin, Antony.** *Frank Lloyd Wright: The lost Years 1910-1922. A study of Influence*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Blake, Peter.** *Frank Lloyd Wright: Architecture and Space*. New York: Penguin BooksLtd, 1964.
- Chusid, Jeffrey M.** *Saving Wright; The Freeman House and the Preservation of Meaning, Materials, and Modernity*. New York: W.W. Norton & Company. 2011.
- De Long, David D, Ed.** *Frank Lloyd Wright: Desings for an American Landscape 1922-1932*. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- Esquide, José Ángel Sanz Ed.** *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Stylos. 1990.
- Futagawa, Yukio, Ed.** *Frank Lloyd Wright*. 12 vols., Tokyo: A.D A Edita, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Frank Lloyd Wright Selected Houses*. 8 vols., Tokyo: A.D A Edita, 1991.
- Gill, Brendan.** *Many Masks*. New York: G.P. Putnam's sons, 1987.
- Hildebrand, Grand.** *The Wright Space: Pattern and Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*. Seattle: University of Washington Press, 1991.

- \_\_\_\_. *Frank Lloyd Wright's Palmer House*. Seattle: University of Washington Press, 2007.
- Hitchcock, Henry-Russell**. *In the Nature of the Materials. 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Hoffmann, Donald**. *Frank Lloyd Wright: Architecture and Nature*. New York: Dover Publications, 1986.
- \_\_\_\_. *Frank Lloyd Wright's Dana House*. New York: Dover Publications, 1996.
- Levine, Neil**. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.
- McCarter, Robert Ed**. *On and By Frank Lloyd Wright. A primer of Architectural Principles*. London: Phaidon, 1996.
- \_\_\_\_. *Frank Lloyd Wright: Architect*. London: Phaidon Press Limited, 1997.
- Menocal, Narciso G., Ed**. *Taliesin 1911-1914*. Wright Studies, Volume One. Southern Illinois University, 1992.
- Nute, Kevin**. *The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. London: Routledge, 2000.
- Pfeiffer, Bruce Brooks. Ed**. *Frank Lloyd Wright Collected Writings 1894-1930*. New York: Rizzoli, 1992.
- Pfeiffer, Bruce Brooks**. *Frank Lloyd Wright The Heroic Years: 1920-1932*. New York: Rizzoli, 2009.
- \_\_\_\_. *Frank Lloyd Wright, Complete Works*. 3 vols (1885-1916), (1917-1942), (1943-1959). Köln: Taschen, 2012.
- Riley, Terence, Ed**. *Frank Lloyd Wright: Architect*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- Scully, Vincent Jr**. *Frank Lloyd Wright*. Barcelona; Buenos Aires; Bogotá: Editorial Brujuela, S. A. 1961.
- Sergeant, John**. *Frank Lloyd Wright's Usonian Houses: The Case For Organic Architecture*. New York: Watson-Guptill Publications, 1978.
- Smith, Kathryn**. *Frank Lloyd Wright's Taliesin and Taliesin West*. New York: Harry N. Abrams, Inc, 1997.
- Storrer, William Allin**. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1978.
- Treiber, Daniel**. *Frank Lloyd Wright*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2008.
- Wright, Frank Lloyd**. *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*. Berlin: Ernst Wasmuth, 1910. Reimpresión: *Frank Lloyd Wright: The Early Work*. New York: Dover Publications, 1983.
- \_\_\_\_. *Autobiografía*. Madrid: El Croquis, 1998.
- \_\_\_\_. *A Testament*. New York: Horizon Press, 1957.
- \_\_\_\_. *In Cause of Architecture. Wright's Historic Essays for Architectural Record 1908-1952*. Ed Frederick Gutheim. New York: Architectural Record, cop. 1975.

- \_\_\_\_. *The Japanese Print: An Interpretation*. Chicago: The Ralph Fletcher Seymour Co., 1912. Reimpresión: New York: Horizon Press, 1967.
- \_\_\_\_. *The natural House*. New York: Horizon Press, 1954.
- \_\_\_\_. **et al.** *Frank Lloyd Wright: The Complete Wendingen Series*. New York: Dover Inc, 1992.
- Zevi, Bruno.** *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

## ARTÍCULOS

- Banham, Reyner.** "The Wilderness Years of Frank Lloyd Wright". *Royal Institute of British Architects journal*, nº 76 (1969)
- Brooks, H Allen.** "Frank Lloyd Wright and the Destruction of the Box". *Journal of Society of Architectural Historians*. Nº 38 (1979), pp 7-14.
- Frampton, K.** "En busca del paisaje moderno", en *Arquitectura (COAM)*, nº 285 (1990), PP 52-73.
- Gorlin, Alexander C.** "Frank Lloyd Wright and the Italian Villa". *Architecture and Urbanism*. nº44 (1990), pp. 44-57.
- MacCormac, Richard.** "The Anatomy of Frank Lloyd Wright's Aesthetic". *Architectural Review*. nº852 (1968), pp.143-146.
- Riley, Terence.** "The Landscapes of Frank Lloyd Wright: a Pattern of Work". En: *Frank Lloyd Wright: Architect*. Ed. Terence Riley, New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- Whiston Spirn, Anne.** "Frank Lloyd Wright: Architect of Landscape." En: *Frank Lloyd Wright: Desings for an American Landscape 1922-1932*. Ed. De Long, David D, New York: Harry N. Abrams, 1996.
- Wright, Gwendoling.** "Frank Lloyd Wright and the Domestic Landscape". En: *Frank Lloyd Wright: Architect*. Ed. Terence Riley, New York: The Museum of Modern Art, 1994.

## ARCHIVOS DIGITALES Y PÁGINAS WEB.

- Frank Lloyd Wright Archives, The Museum of Modern Art/ Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University, New York.** <http://library.columbia.edu>
- Frank Lloyd Wright Building Conservacy.** <http://www.savewright.org>
- Library of Congres.** <http://www.loc.gov>
- The Frank Lloyd Wright Foundation.** <http://www.franklloydwright.org>
- The Wright Library.** <http://www.steinerag.com/flw>
- Wisconsin Historical Society.** <http://www.wisconsinhistory.org>