Composiciones metafóricas

Richardson, Sullivan y Wright

Rafael Diez Barreñada

Recibido 2015.03.19 :: Aceptado 2015.03.20
DOI: 10.5821/palimpsesto.12.3926

Brevemente, vamos a insistir en la relación existente entre tres maestros de la arquitectura americana. Ciertos aspectos de su obra nos ayudarán a entender la importancia en el pensamiento arquitectónico de la materialidad como metáfora formal capaz de ordenar visualmente un edificio.

Son Henry Hobson Richardson, Louis Henry Sullivan y Frank Lloyd Wright. Sus carreras se entrelazan en un periodo que comprende la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Suele considerarse al primero como un representante de la arquitectura historicista y al segundo como precursor de la nueva arquitectura, que encontrará pleno desarrollo en la obra del tercero, la cual ya se entiende como plenamente moderna, libre de cualquier atadura respecto de un pasado cercano, al que calificaba de nefasto, en su uso de los estilos históricos como superposición ornamental significativa.

La relación entre los dos últimos es bien conocida. Wright, en sus escritos, calificó de maestro a Sullivan, de quien heredó el uso del adjetivo *orgánico*. Este término se relaciona con el eslogan también acuñado por Sullivan: *la forma sigue a la función*, que se ha entendido como una proclama a favor de que la *forma* (sería más claro usar el término *figura*) pierda todo valor como problema de composición autónomo para pasar a ser una derivada directa de la resolución de los problemas funcionales. Es en este nivel conceptual donde se ha establecido la continuidad entre el maestro y el genial discípulo, porque, si se comparan las obras de ambos, poca relación muestran los monolíticos edificios de oficinas en altura del primero con las articuladas casas de la pradera del segundo, salvo por la desaparición de referencias a los estilos históricos tradicionales.

Pero, en buena medida, *orgánico* se refiere a una cualidad formal que hacía que Sullivan apreciase la obra de Richardson por encima de la de sus otros contemporáneos, y a la que el propio autor denominaría, en sus escasos escritos, como *arquitectura viviente*: aquella que sin ser monótona se destaca por su tranquilidad y sencillez. Sullivan percibe que la principal característica de los edificios de Richardson es su unidad. Es a esa unidad compleja, como la de un ser viviente, a la que se refieren los otros dos con el termino *orgánico*.

Wright pocas veces mencionó al iniciador de esta tríada, pero es de él de quien recibe una mayor y más directa influencia formal, aunque será del segundo de quien recoja la base teórica que la justifica. Evita las referencias a estilos históricos, pero hereda un pensamiento formal que se deriva de la ornamentación, de la artesanía, del trabajo directo de la mano sobre la materia. En sus leyes encontrará metáfora expresiva para la arquitectura.

La **casa Winslow** es la generadora de la serie formada por las casas de la pradera, aunque su compacidad y la simetría de la fachada principal la aleja de las posteriores, caracterizadas por la asimetría y por plantas que se extienden en diversas alas. Pero es que por unidad formal no se referían tanto a la planta, aunque también, como a la percepción visual del volumen construido. La pauta que desarrollarán el resto de casas de la pradera atañe a la estructuración tripartita de la fachada. Después de definir su límite respecto del suelo gracias a un plinto, se extiende una gran base de ladrillo romano en la que se recortan los huecos de la planta baja, luego se dispone un friso muy ornamentado, que da continuidad a las ventanas de la planta alta, al extenderse, como ellas, desde la línea que dibuja una pequeña cornisa hasta el alero, y, finalmente, la gran cubierta de suave pendiente, cuyo volumen domina al inferior gracias a su fuerte vuelo.

El reposo y unidad de las casas de la pradera se basa en la horizontalidad que marca esta tripartición del alzado, la cual es independiente de la configuración interna. Es un a priori formal. Ni funcional ni estructuralmente se justifica esa neta distinción de niveles. Será esta forma visual la que finalmente encontrará la casa que le corresponde. Así, posteriormente, en la casa Robie, la falsa continuidad del friso cobra sentido en una fenestración corrida, y la base puede ser realmente el gran pedestal de una terraza elevada respecto a la calle, que acoge y da privacidad a las estancias principales, reunidas bajo la gran cubierta, imagen del cobijo y recogimiento propios de un hogar.

Si este a priori formal aparece ya formulado desde el principio, no puede ser el resultado de una investigación propia sino que ha de basarse en un precedente. La obra de Sullivan, el único arquitecto con quien Wright reconoce estar en deuda, no propone nada parecido. Sin embargo, se puede observar que, aunque sus edificios de oficinas enfatizan la verticalidad frente a la horizontalidad, también se estructuran en un esquema tripartito de base, fuste y ático. Su novedad consistió en volver a la claridad de los principios clásicos. Pero quien labra ese camino dentro de la arquitectura ecléctica americana del siglo XIX es Richardson.

La deuda se hace patente si comparamos la primera obra importante de Sullivan, el **Auditorium Building** en Chicago, con la última de Richardson, los **almacenes Marshall Field** en Chicago. Aunque la replica ha de resolver una mayor acumulación de plantas, la gradación de huecos que reúnen varias plantas y disminuyen en tamaño hacia la parte superior es casi exacta a la del original. La estructuración es claramente tripartita, y es a eso a lo que Sullivan reduciría sus edificios a partir del Wainwright, su gran revolución.

La deuda de Wright es igual de directa. Sólo hace falta revisar la serie de bibliotecas que Richardson construyó, la **Winn Memorial**, la **Crane Memorial** o la **Ames Memorial**. En ellas se puede observar cómo el cuerpo principal se define, encima de un plinto, como una gran base ciega coronada por una cubierta sobre un friso corrido. Si en la **casa Winslow** los machones entre ventanas tenían el mismo valor que éstas, al ocultar su masa tras la iridiscencia decorativa, aquí se subdividen en racimos de columnas para que pierdan su valor murario. Así, la cubierta también flota separada de la base. Pero si todo fuese una cuestión de tomar prestadas unas imágenes, difícilmente Sullivan y Wright hubiesen desarrollado su propia arquitectura, por tanto veamos qué conceptos, a sus ojos, las daban validez.

Richardson fue un arquitecto de su época, historicista, incluso pintoresquista, y, aun así, descuella entre sus contemporáneos. El siglo XIX fue muy rico y sobre todo erudito, recogió conocimientos y tradiciones diversas que intentó sistematizar y reconciliar. En arquitectura esta complejidad se suele resumir mediante la contraposición de dos líneas opuestas. Una es el clasicismo, que, a parte de basar su lenguaje en los órdenes derivados de la arquitectura griega, romana o renacentista, defiende como clave de la armonía la simetría y el reposo horizontal. Su centro representativo es la École de Beaux Arts de París, que enseña a organizar, como sistema de control formal, el programa alrededor de ejes de simetría. La otra, el pintoresquismo, defiende una composición volumétrica libre, guiada por las necesidades del programa, pues su aspiración ya no es la serenidad clásica sino la consecución de efectos de tensión, y tiene como referente la verticalidad del gótico.

Richardson buscó una reconciliación de opuestos y a ello se debe la elección del estilo histórico en que basó su éxito, después de sus primeras obras neogóticas, el románico. En él encontró el reposo, la horizontalidad del clasicismo, a la vez que una liberación de las estrictas reglas compositivas clásicas y libertad en la resolución del detalle. En este sentido es ejemplar su primer edificio importante, la **Trinity Church**. Se puede detectar el nacimiento de una de las características principales de la arquitectura de Richardson, al comparar los primeros alzados y perspectivas con el edificio construido. El cimborrio pierde altura y gana amplitud en la base, la cual se eleva continua hasta la cubierta. El espacio interior es legible desde el exterior, pues el cimborrio ha dejado de ser un añadido vertical a un edificio de desarrollo horizontal para convertirse en un volumen central que agrupa los de las naves. La iglesia descansa sobre el suelo, serena en su solidez, a pesar de la componente vertical. No es simétrica, pero la relación entre las partes es clara y jerárquica.

La planta de la **Winn Memorial Library** es una amalgama de diversos cuerpos bien diferenciados, que se ordenan según dos ejes ortogonales, con la única excepción del porche de entrada. El exterior se muestra como una masa, donde la cubierta es casi continuación de los muros, salvo por la articulación de una pequeña cornisa. Esa unidad responde al interior, un espacio

abovedado, con dos niveles de estanterías, que, aislado del exterior, se ilumina mediante el clerestorio que crean las ventanas dispuestas bajo el tejado. Pero la horizontalidad dominante, remarcada por las pequeñas cornisas o bandas de piedra de distinto color que recorren todas las fachadas, siempre se ve puntuada por algún elemento vertical que, generalmente junto al acceso, centra la composición y crea un elemento de tensión.

Pero el edificio más reconocido, gracias a Sullivan, son los **almacenes Marshall Field Wholesale Store** de Chicago. Lo que lo distingue de sus contemporáneos e impresionó a Sullivan es su unidad. A primera vista, parece una masa monótona y simple, sin ningún elemento que destaque y la anime, pero es que su articulación es sutil, y con un grado de complejidad y riqueza como para causar entusiasmo. La unidad es clásica; uniformidad, seriación y simetría priman. Pero, a diferencia de otros edificios, como el **Reliance** de Burham y Root, no es una superposición de unidades arquitectónicas en altura, que, en su repetición, se muestran independientes y no logran articularse en una unidad superior.

Richardson lo consigue gracias a reducir los niveles compositivos, al unir varios pisos dentro de una misma abertura, y también gracias a la variedad de éstas, que, a medida que se elevan, disminuyen en tamaño y se hacen más numerosas. Pero esa sucesión no es indefinida, se reconduce a la tripartición clásica, que define claramente los límites del edificio y lo muestran como completo. Otro aspecto muy importante es la utilización de la ornamentación, de su decoro. Se concentra en unos pocos puntos, para marcar transiciones, en cornisas y capiteles, o donde aparece un arquitrabe, como en la definición de las ventanas dentro de los grandes huecos, o en la cornisa que corona el edificio. Pero no son esos motivos la ornamentación más conspicua sino el aparejo de grandes piedras horizontales desbastadas. Su disposición, las variaciones en el tamaño y la creación de grandes dovelas dan vida a las fachadas. En eso también se basa la gran unidad que respira el conjunto, porque, a pesar de incorporar una elementos clásicos, se crea una superficie continua, donde esos motivos no son sino una modulación más de la piedra. El edificio no es una amalgama de unidades sino una masa única, pesada, bien asentada, pero articulada, de múltiples matices. Sullivan admiraba indudablemente esa solidez, ese clasicismo de espíritu, del cual casi han desaparecido los elementos estilísticos como caracterizadores, donde todo aparece perfectamente cohesionado por una lógica formal, una lógica de desarrollo vertical que provoca variaciones en la continuidad horizontal.

La arquitectura viviente de que hablara Richardson, es la base de la arquitectura orgánica, de la metáfora naturalista de unidad que Sullivan encuentra en el crecimiento vegetal, desde el suelo y en sucesivas subdivisiones hasta llegar a las florescencias, que en su entrelazamiento se presentan como una figura cerrada, completa. Metáfora que transpone en sus motivos decorativos.

Después del **Auditorium Building**, Sullivan encuentra en el **Guaranty Building**, en Buffalo, su propio camino y la respuesta a edificios que superaban en mucho la altura del **Marshall Field**, en los que era difícil establecer aquella sucesión de niveles. Así, frente a la horizontalidad dominante del modelo, se opta por enfatizar la verticalidad y, consecuentemente, se dobla el número de pilastras que organizan la fachada respecto al de pilares estructurales. Pero el esquema es el mismo, una composición tripartita de base, fuste y coronación. La unidad queda asegurada por esta lógica, pero principalmente por la definición del edificio como un bloque prismático, delimitado en sus aristas. Se podría decir que el resultado de Sullivan es más cristalino, enfáticamente claro. El prisma es más puro y se refuerza la estratificación básica. Pero lo que gana en claridad lo pierde en riqueza. Muestra cierta atonía en su evidente unidad, que ya no se muestra como una articulación de partes, debido al dominio del monótono fuste.

Richardson era mucho más sutil formalmente. En su caso, la unidad en que revierte el conjunto de diversos niveles viene dada por la evidente tripartición, pero es que además existe otra relación vertical, más difícilmente perceptible, que refuerza la ligazón de esos niveles entre sí. Al mostrar cuatro bandas de ventanas, se puede entender el edificio como estructurado en sólo dos niveles, pero de distintas maneras. En una lectura, el ático se liga al fuste y se contrapone a la base, que es más amplia que el resto del edificio, y, en otra, al utilizar en el espacio entre las dos tiras de huecos del nivel intermedio un despiece de pequeñas dimensiones, que puede entenderse como un gran dintel que las separa, se relaciona la tira superior con el ático y la inferior con la base, por lo que la fachada queda dividida en otras dos mitades. Así, la composición clásica tripartita (inicio, desarrollo y final) tiene una complejidad de tratamiento que crea sutiles tensiones visuales para ligar las partes entre sí, no sólo por posición sino por también por afinidad. El edificio, gracias a la serie de bandas horizontales, es tres y cuatro, y sus diversas

^ Henry Hobson Richardson, Biblioteca Crane Memorial, 1881

^ Henry Hobson Richardson, Almacenes Marshall Field, 1887

^ Dankmar Adler and Louis Sullivan, Edificio Auditorium, 1889

^ Frank Lloyd Wright, Casa Winslow, 1893

agrupaciones e intersecciones, lo cual crea las tensiones verticales que lo unifican.

Sullivan enfatiza la lógica principal, los niveles son elementos claramente diferenciados, y el fuste reproduce materialmente la tensión vertical, retenido entre la base y la coronación. Para mantener la unidad, remarca la figura total del prisma. En el edificio **Guaranty**, se dispone una cenefa para, junto a una fina columna adosada que, como en el edificio de Richardson, marca la transición entre las dos fachadas, definir los planos unitarios que conforman la composición. Se crea un prisma delimitado por sus aristas, con lo que se pierde la percepción de masa unitaria del **Marshall Field**. Cada fachada se independiza, se aligera el conjunto, como si se tratase de un volumen definido por planos.

Richardson también utilizaba una transición entre fachadas, pero lo hacía sólo en el fuste, tenía buen cuidado de evitarla en base y ático, que se presentan como masas continuas que englobaban el conjunto. La unidad se reforzaba mediante la regularidad del tratamiento del plano, sillares de proporciones horizontales y de superficie rugosa, dispuestos en hiladas continuas. La fachada, así, se muestra vibrante, viva debido a las múltiples gradaciones y variaciones de la sombra que arrojan las piedras sobre sí mismas. El cuidadoso despiece, a medida que se eleva, aunque alterne hiladas de mayor y menor grosor, disminuye paulatinamente en dimensión, y siempre evita simetrías.

Sullivan reconoce esa vibración continua, y si Richardson había reducido el ornamento a aquellos elementos, como capiteles o cornisas, que marcan puntos de especial tensión, de encuentro entre elementos, pero sin permitirles cobrar independencia dentro de la superficie, él hará otro tanto. Las pilastras que articulan las fachadas, estrictamente hablando, ya no tienen capiteles. La vibración que unifica el conjunto partes, se transforma en un continuo motivo ornamental vegetal grabado en la terracota. En el edificio **Wainwright** se limita a los antepechos de las ventanas entre pilastras y a la cornisa, pero posteriormente, como en el **Guaranty**, quizás el más ejemplar de ellos, se extiende a toda la superficie, que es prácticamente un plano continuo tatuado por una serie de motivos geométricos y florales, desde el suelo hasta la coronación. Con ello la superficie no aparece muerta, refractaria a la luz, y liga todos los elementos en un entrelazamiento de líneas

Lo que en Richardson se lograba mediante un tratamiento unitario, pero sobre todo por la tensión creada entre los elementos, aquí se reduce a la continuidad de todos los elementos, que no son más que uno, recorrido por una línea que se enrosca sobre sí misma.

Estos edificios de Sullivan no son compuestos que revierten en una unidad sino una unidad con tratamientos diferenciados. Se ha confundido unidad con unicidad, lo cual se hace aún más evidente en las tumbas o en las últimas obras, como el **National Farmers' Bank**. Pero han logrado formular un programa que no logrará resolverse sino en los de su sucesor, Wrioth, quien al remitirse al origen, a Richardson, escapa, en sus proyectos, de la trampa de palabras en que cayó su maestro.

Wright recoge el modelo formal de las bibliotecas de Richardson, pero si en aquellas la cubierta formaba parte del volumen general, aquí, con el esquematismo propio de Sullivan, se diferencia netamente. Esa es la novedad de la **casa Winslow**, una mixtura que en principio puede ser incongruente y que va en contra de la unidad deseada, pero que es la base de la arquitectura de Wright, lo que le capacita para llevar adelante su sorprendente. Porque esta incongruencia es la base del gran principio que redescubre Wright y que le separa de Sullivan. Para que un edificio tenga unidad no hace falta continuidad física, por el contrario, lo que hace falta (para no caer en la unicidad, que es lo contrario de la unidad) es establecer una ley que relacione partes diferenciadas. Con la **casa Winslow**, Wright inicia su famoso camino de ruptura de la caja, del edificio clásico como volumen único. De este trabajo es deudora la **casa Robie**, donde encontramos el esquema interpretado con más pureza, donde ha desaparecido la caja; sólo encontramos dos elementos, la base y la cubierta, separados por el espacio que configuran. Su relación no es de contigüidad sino que la unidad viene dada por la tensión que se establece entre ellos gracias a esa franja vacía. Responden a la ley de superposición, unidos por la línea vertical invisible de la fuerza de gravedad. Lo mismo que no vemos el tronco de un árbol de extensa copa que cubre la loma sobre la que se sitúa, que es la metáfora vegetal de crecimiento que se esconde tras esta casa, a la que responde su estructuración, pero sin necesidad de encarnarse en una imagen visual literal. Wright cumple el programa de Sullivan, pero resolviéndolo como un problema de estructura formal.

El edificio de oficinas en altura era la tipología que parecía ya haber resuelto Sullivan, pero que Wright, a pesar de recoger los elementos principales, subvertirá en el edificio **Larkin**. En

la fachada lateral, la deuda es clara, el conjunto de ventanas también se organizan dentro de unos huecos verticales, es el típico fuste. Sin embargo, la planta no es cuadrada y no todas sus fachadas tienen el mismo tratamiento. Recuerda alguna de sus casas de la pradera, como la **Dana**, donde a la fachada corta se le da especial significación, pues rompe el muro de la base, que se ensancha en dos machones que enmarcan una gran abertura. Desaparece toda idea de estructuración horizontal: Sin base ni coronamiento, se asume una estructuración vertical. Aquí, los principales elementos son las torres que enmarcan la fachada. Nacen del suelo y sobrepasan el gran arquitebe que cubre el gran hueco en el que se inscriben las ventanas de las fachadas laterales, el cual queda encajado entre ellas, que no apoyado. La vertical ha vencido. Las torres, que contienen las escaleras y que se adelantan para definir en profundidad las fachadas cortas, se separan de las que flanquean las ventanas de las fachadas laterales. Ha roto la caja de Sullivan. Si las casas son una estratificación de horizontales que no necesitaban contacto pues existe una ley que las relaciona y crea un conjunto coherente y unitario, sin necesidad de que la figura sea algo cerrado, una única cosa, en este edificio se alcanza la coherencia por la división en elementos verticales que, como hitos colocados en las esquinas, definen el espacio sin necesidad de cerrarlo completamente, gracias a la tensión que se establece entre ellos.

Wright, en este camino, ha desenmarañado las metáforas vegetales de Sullivan, que en su confusa trabazón creaban una figura compacta e impenetrable, para proponer un principio básico y fundador. Antes de crear una unidad necesitamos diferenciar los elementos y éstos se dividen básicamente en horizontales y verticales. Pero redescubre algo que ya encontrábamos en Richardson, la unidad del conjunto no depende tanto del contacto de las partes sino del establecimiento de tensiones, de establecer relaciones entre ellas. Y su inventiva formal le permitirá descubrir una nueva forma en que, vertical y horizontal, se reconozcan y compongan.

Será en su intento de simplificación constructiva, en las **casas Usonianas**, donde lo consiga. En ellas se plantea reducir costes, por lo que la mayoría de elementos, siguiendo la tradición americana de construcción, son de madera, y sólo los indispensables para mantener la estabilidad son de mampostería. Sólo el hogar, que suele ser el núcleo de la composición y algunos fragmentos murarios, se construirán en piedra o ladrillo, mientras que el resto de elementos verticales son tabiques de madera, aunque también con papel estructural, al igual que todos los elementos horizontales. Desaparece la idea de crear una base sólida que proteja el espacio interior de la casa. Desaparece cualquier tipo de tratamiento que oculte la naturaleza de la construcción, la madera aparecerá tal cual, igual que los mampuestos, y se renuncia a la unidad como continuidad de materiales. Aísla los elementos que suelen determinar una composición arquitectónica, horizontales y verticales, y que conforman la caja clásica según el sistema constructivo trilitico, para unirlos con una nueva coherencia.

Si en las casas de la pradera o en los edificios públicos se unían los elementos sin contacto, sólo por la tensión entre ellos, en estas casas tampoco se busca una articulación sino que cada uno sigue su propia ley. Los elementos verticales se elevarán por encima de cualquier elemento horizontal y éstos se extenderán sin quedar limitados por los verticales. La unidad no viene dada por unos límites que cierran el conjunto sino por la relación entre los elementos y por la intuición de una ley que rige el conjunto y las posiciones relativas de sus elementos. Ésta no sólo es abstracta, no sólo es una ley de balance formal, sino que, al igual que en las otras casas, reconoce la ley gravitatoria. Si en las primeras todos los elementos eran horizontales, pero los ligeros sobrevolaban los pesados, que se confundían con la tierra, en este caso sólo quedan como horizontales los ligeros, sobrevolando el horizonte, mientras que la tierra, el elemento pesado y resistente, se eleva verticalmente y los atraviesa, enlazándolos, pero respetando su autonomía. Siguiendo la metáfora naturalista y vegetal, se podría decir que la casa es como un árbol cuyo tronco, que la ancla al suelo, ya no es sólo intuido, sino que se muestra como un hito que concentra a su alrededor los espacios de la casa. El espacio de la casa no es sólo la tensión entre un suelo y una copa que lo cubre sino también la solidez de un elemento vertical fundador.

Pero a nosotros lo que nos interesa es que formalmente ha vuelto a reunir en un sistema a verticales y horizontales, cuya unidad no viene dada por el establecimiento de límites precisos sino por su entrecruzamiento y por el reconocimiento de su diferente naturaleza. Si en Richardson esas líneas eran tensiones de una composición que visualmente se esculpía sobre un sólido, lo cual llevó a Sullivan a identificar la unidad con el propio sólido y sus límites, en Wright esas líneas se convierten en elementos volumétricos con una ley compositiva no abstracta sino metafórica. Y esa es la gran fuerza de muchos edificios

de Wright, vinculada a la teorización de Sullivan, pero que ha dejado de ser motivo aplicado, ornamento, para ser la metáfora que les otorga su ley compositiva profunda y formal, su decoro.

Los tres arquitectos han tenido un acercamiento cada uno diferente al hecho de construir un edificio, a su composición, pues es un compuesto, no una materia única. Richardson se diría que piensa como un cantero. Se enfrenta a una masa dura, con entidad propia, a la que a de dar forma reconocible con unos pocos y económicos golpes. La ornamentación se limita a unos puntos significativos, no es más que la destreza con que se han tallado unas líneas necesarias. Sullivan sería un ceramista, por su utilización de la terracota, aunque por cómo saca partido de la plasticidad de la arcilla, se aproxima a un grabador. La coherencia última viene dada por los límites que impone el papel sobre el que aparece un dibujo independiente de él, sin limitación material. Todo es decoración, pues, sin constricciones materiales, puede extenderse según leyes propias. Wright sería el tejedor de una gruesa tela con hilos de diversos colores, donde el motivo, la ornamentación, es inseparable de su materialidad.

Hay leyes de la materia, pero sobre ellas se superponen las leyes de la percepción y del intelecto humano, con las que se busca dar forma visible a la materia. Y pueden no coincidir. Uno de los dilemas de todo artista es el equilibrio que mantendrá entre ambas, entre lo que se puede entender racionalmente, mediante experiencia indirecta, y lo que se muestra a la vista, perceptivamente. El artista, suele considerarse, trabaja en el segundo campo, mientras que el científico y el artesano en el primero. La fuerza de algunas obras de Wright es que la ley formal perceptiva es metáfora de una ley física, metáfora porque no es la ley que organiza la materialidad de la construcción.

Richardson, según la tradición arquitectónica, reconoce los elementos estructurales, que dependen de leyes físicas, y la mano del autor aparece, como calidad de ejecución y disposición, en el decoro. Con Sullivan, el ornamento se separa de la materia y muestra su arbitrariedad. Y Wright, al intentar que el ornamento deje de ser un añadido, crea un mayor artificio, al identificar ley visual y racional. La cuestión, conciliar clasicismo y pintoresquismo, unidad y variedad, siempre espera un nuevo equilibrio, una forma lo más objetiva posible, perdurable, que no olvide la existencia de la verdad poética.

ABSTRACT. Insistimos en la relación existente entre tres maestros de la arquitectura americana. Ciertos aspectos de su obra nos ayudan a entender la importancia en el pensamiento arquitectónico de la materialidad como metáfora formal capaz de ordenar visualmente un edificio.

La relación entre los dos últimos es bien conocida. Wright, en sus escritos, calificó de maestro a Sullivan, de quien heredó el uso del adjetivo *orgánico*. Pero, en buena medida, *orgánico* se refiere a una cualidad formal que hacía que Sullivan apreciase la obra de Richardson por encima de la de sus otros contemporáneos, y a la que el propio autor denominaría, en sus escasos escritos, como *arquitectura viviente*: aquella que sin ser monótona se destaca por su tranquilidad y sencillez. Sullivan percibe que la principal característica de los edificios de Richardson es su unidad. Es a esa unidad compleja, como la de un ser viviente, a la que se refieren los otros dos con el término *orgánico*.

Richardson era muy sutil formalmente. En el edificio Marshall Field, la composición clásica tripartita (inicio, desarrollo y final) se resuelve con una gran complejidad, en su modulación, lo que crea sutiles tensiones visuales que ligan las partes entre sí, no sólo por posición sino por afinidad. El edificio, gracias a su serie de bandas horizontales, es tres y cuatro, y sus diversas agrupaciones e intersecciones, lo cual crea las tensiones verticales que lo unifican.

Lo que en Richardson se logra por la tensión entre elementos, en Sullivan se reduce a la continuidad de todos los elementos, que no son más que uno, recorrido por una línea vegetal que se enrosca sobre sí misma. Es la metáfora como realidad visual.

Wright recoge el modelo formal de las bibliotecas de Richardson, y reformula el principio que las rige. Para que un edificio tenga unidad, más que la pura continuidad física, es esencial establecer una ley que relacione partes diferenciadas. Ese es el inicio de su famosa ruptura de la caja, del edificio clásico como volumen único. Establece un sistema de verticales y horizontales, cuya unidad no la asegura el establecimiento de unos límites precisos sino su entrecruzamiento y el reconocimiento de su diferente naturaleza.

Si en Richardson esas líneas son tensiones de una composición esculpida sobre un sólido, lo cual llevó a Sullivan a identificar la unidad con el propio sólido y sus límites, en Wright esas líneas se convierten en elementos volumétricos regidos por una ley compositiva no abstracta sino metafórica. Lo orgánico ha dejado de ser motivo aplicado, ornamento, para ser metáfora construida.

Palabras clave: Richardson, Sullivan, Wright, Ornamento, Decoro, Composición arquitectónica

Rafael Diez Barreñada es arquitecto por la ETSAB (1991) y doctor arquitecto por la UPC (2001). Profesor agregado interino en el Departament de Projectes Arquitectònics, ETSAB. A destacar entre sus publicaciones, “Coderch, variaciones sobre una casa” (2002), ganadora del concurso de tesis de arquitectura de la Fundación Caja de Arquitectos.

▲ Dankmar Adler y Louis Sullivan, Edificio Guaranty, 1896

▲ Frank Lloyd Wright, Edificio Larkin, 1905

▲ Frank Lloyd Wright, Casa Robie, 1910

▲ Frank Lloyd Wright, Casa de la Cascada, 1939