

CONCEPTOS MODERNOS RELATIVOS

- «Un principio es el precedente seguro.»
- «Un principio que funciona es la única tradición segura.»
- «Las tradiciones humanas, al igual que los estilos, son prendas que ponerse o quitarse.»
- «La forma es orgánica sólo cuando es natural a los materiales y natural a la función.»
- «Una forma orgánica desarrolla su estructura a partir de las condiciones del mismo modo en que una planta crece del suelo: una y otra se despliegan de manera similar desde el interior.»
- «Toda forma en una arquitectura orgánica responde y se despliega ante la luz del hombre o la imaginación humana del mismo modo en que la forma confiada a la semilla se despliega y responde a la luz solar.»
- «Tener un principio de vida interior es un don de cada semilla; un principio de vida interior es asimismo necesario para toda idea de buena construcción.»
- «La simplicidad, si es orgánica, es un resultado espontáneo inevitable.»
- «La simplicidad y el estilo son consecuencias, nunca causas.»
- «Los edificios son como árboles cuando se les deja que sean ellos mismos.»
- «Quién diría que el roble es más grande que el olmo, el sauce superior al abedul, el haya más noble que el pino, y el manzano superior a todos ellos, salvo por propósitos concretos.»
- «El propósito específico es la meta que distingue y matiza toda creación.»
- «La naturaleza no es nada salvo específica: el género es una generalización, pero cada espécimen que nace y cobra vida es una expresión individual del género... Todas son eternamente similares, pero no hay dos idénticas. Lo mismo sucede en los edificios orgánicos.»
- «La monotonía es algo imposible en el desarrollo de un principio porque entonces todo vive. La estandarización podría vivir de manera similar.»
- «La correlación es la primera condición de todo crecimiento.»
- «El crecimiento es un proceso de devenir: la decadencia no lo es menos. Sólo el crecimiento necesita o encuentra siempre expresión.»

A UNA ARQUITECTURA ORGÁNICA ■ ■ ■

- «La muerte es una crisis de crecimiento.»
- «Proceder de principio a fin es una prueba de sensatez cuando se construye, pero hay que tener mucho cuidado con proceder de arriba abajo.»
- «Los edificios como árboles son hermanos para el ser humano. Edificios, árboles y hombres surgen todos de la tierra y crecen en busca de la luz.»
- «Una forma buena es el buen juicio puesto en una cierta forma efectiva que es la indicada para algún material.»
- «La función hace a la forma, pero el uso la distingue y matiza. De ahí que la forma varíe con el cambio de las condiciones. Nunca se la considera suficientemente.»
- «Somos dueños de aquello que entendemos y apreciamos... quizá seamos vigilantes o policías de otras muchas cosas, pero eso es todo.»
- «La goma de mascar, la mecedora y la imagen en movimiento son elementos igualmente valiosos todos ellos para el arte moderno.»
- «Una cuestión de gusto es en general una cuestión de ignorancia.»
- «Las expresiones auténticas del principio activo como forma son siempre valiosos logros de desarrollo y evolución, y no se deberían descartar más de lo que descartamos los libros que encarnaron la verdad de cualquier otra época.»
- «Todas las formas se mantienen como proféticas, bellas y perdurables en tanto que encarnen en sí mismas la verdad. Se convierten en feas e inútiles sólo cuando se las obliga a parecer y a ser aquello que no son ni pueden ser. La vida ha desaparecido de ellas y ha pasado por sucesión a las formas siguientes.»
- «La creación nunca imita. La creación asimila... La criatura imita y simula.»
- «La verdad es el principio incólume... que en la edificación encuentra una variedad infinita de expresiones.»
- «El sentido de lo romántico está en todo sentido humano del ritmo... El espíritu humano se siente atraído por él al igual que los sentidos animales del gusto o el olfato resultan atraídos por los dulces o los perfumes... el estilo.»

■ ■ ■ DE LA OBRA DE

■ «Lo romántico es la poesía de ese gozo que sentimos en la vida y que es diferente del mero placer. Percibimos lo romántico como “bello” y lo bello como romántico.»

■ «Es tan necesario distinguir entre gozo y placer como necesario es trazar una línea de separación entre lo curioso y lo bello. Lo bello es la cualidad que da gozo en cualquier cosa. Lo meramente curioso suscita un interés similar sólo en la medida en que el placer se asemeja a la alegría.»

■ «El intelecto es la herramienta de la imaginación: no crea nada... El ojo ve, el oído oye, la imaginación percibe, concibe, crea.»

■ «La música es matemática sublimada, sublimada por la imaginación.»

■ «La composición ha muerto, viva la creación. Que lo inorgánico dé paso a lo orgánico.»

■ «En la arquitectura orgánica la decoración es profanación, porque decorar es aplicar.»

■ «“De la cosa misma”, “nunca sobre eso”, es algo que se aplica a todo rasgo característico de un edificio orgánico. Por ello el sentido del fondo debe dar paso a la continuidad o la plasticidad.»

■ «El nuevo sentido de la profundidad que caracteriza la arquitectura como integral y no como escultórica es un sentido espiritual de la tercera dimensión.»

■ «La línea horizontal es la línea de las cosas domésticas... La línea terrenal de la vida humana.»

■ «Construir es crear un monumento que celebra el poder de la imaginación humana... una gran consecuencia.»

■ «Tenemos cinco sentidos que alimentan la imaginación... que de los cinco surja un sexto que les dé belleza a todos.»

■ «La superficie es la arquitectura de la luz que refleja el elemento de la masa. La masa es la mayor parte de la construcción. Superficie y masa son producto de causas estructurales. Ambas son algo más que superficiales. Son resultados.»

■ «Solemnidad, sinceridad, sobriedad, gozo, son algunas de las palabras que pueden servir para caracterizar a la arquitectura, pero a la humanidad le fascinará mucho más la obra creativa que se caracteriza por el gozo.»

FRANK LLOYD WRIGHT

- «Shibui es una palabra japonesa que en arquitectura expresa una “profunda quietud”. La quietud requiere antes de ser alcanzada un aplicado conocimiento... Una prueba más sutil del profundo sentir que el reposo mismo. En ello reside el fruto más alto del alma humana en cuanto a la arquitectura, que pertenece especialmente a la arquitectura orgánica.»
- «La individualidad realizada es el entretenimiento superior del alma humana, la mayor de las obras de arte maestras. La individualidad es sagrada. Dedicuemos esta república a multiplicar y elevar esa cualidad en el arte y la arquitectura de todos los hombres, en toda la vida.»
- «Una buena palabra en arquitectura es “limpio”. Otra es “integral” y otra más “plástico”, y aun otra más es “quietud”.»
- «La arquitectura es el arte de hacer que la estructura exprese ideas.»
- «La arquitectura es el triunfo de la imaginación humana sobre los materiales, los métodos y los hombres: el hombre en posesión de su tierra.»
- «La arquitectura es el sentido que el hombre tiene de sí mismo encarnado en un mundo que le es propio. Tal como un hombre es, así será su edificio.»
- «Los chinos buscaron cualidades en los colores y los materiales con un sentido de la profundidad más elevado que cualquier otra raza. Sus vasijas de cristal reproducían en pequeño todas las grandes cualidades que se podían contemplar a gran escala en la Naturaleza. Las texturas eran como la piel suave al tacto, y en sus colores eran como las flores bajo el sol o el musgo bajo la lluvia... Su sentido de la forma alcanzó el gozo en los colgantes... Sólo una civilización muy antigua, sutil y profunda, podía haber alcanzado la última palabra en cuanto al refinamiento de la forma. Tales son las sensibilidades de la arquitectura orgánica.»
- «Todo el color y texturas que el ojo ha visto, todos los ritmos que el oído ha percibido, toda la gracia de la forma que el espíritu puede captar... son propiedades de la arquitectura.»
- «El gran arte es la gran vida.»

INTRODUCCIÓN

NEIL LEVINE

En una reseña publicada en *New Republic* en julio de 1931, apenas tres meses después de que apareciera la edición original de *Arquitectura moderna*, la brillante y joven crítica Catherine Bauer, una de las primeras defensoras de la moderna arquitectura europea, describía esta obra como «el mejor libro que existe sobre arquitectura moderna».¹ Llamada a ser una de las figuras clave en los ámbitos de la planificación municipal y la vivienda social, Bauer no escribió estas palabras por ignorancia de la materia ni tampoco por simpatía personal hacia la posición defendida por Wright. Había pasado en Europa el curso de 1926-1927, así como el verano y parte del otoño de 1930, y allí conoció a muchas de las figuras capitales del movimiento moderno y estudió las obras que se estaban llevando a cabo. Ernst May y J. J. P. Oud, profundamente comprometidos con el área de la vivienda, junto con Lewis Mumford, a quien había conocido en 1928 y que se convertiría en su mentor, habían contribuido de una manera particularmente decisiva a dar forma a sus ideas sobre los propósitos sociales y colectivos de la arquitectura.

Bauer iniciaba su crítica afirmando que la «arquitectura es intrínsecamente un campo insatisfactorio de expresión para la genialidad poética individual». Y a continuación añadía: «Una nueva arquitectura depende ante todo del establecimiento cuidadoso y la aceptación estricta de un lenguaje que tiene sus raíces en la estructura social y económica de la época». Al tiempo que reconocía que Wright era «sin lugar a dudas el arquitecto más brillan-

te de nuestra época», lamentaba que sólo quisiera «expresar su propia personalidad», y por ello concluía la parte inicial de su reseña afirmando que la suya no era la arquitectura del futuro. «El futuro —afirmaba— se halla en manos de arquitectos como Oud en los Países Bajos, Gropius, Stam y May en Alemania, que han trabajado para despojar a la arquitectura de todo lo que no sea fundamental, suprimiéndolo en interés de la unidad y del conjunto».²

Y llegados a este punto, Bauer se detenía: «Baste esto en cuanto a las convicciones de quien escribe esta reseña... [elipsis de Bauer]», y luego pasaba a exclamar: «[Este libro] exuberante, confesadamente romántico, insistentemente individualista, a veces incluso florido y retórico, sigue siendo (y lo digo yo que rehuía el creciente entusiasmo que en mí despertaba cada página que pasaba) el mejor libro que existe sobre arquitectura moderna». Y después de resumir y analizar el contenido del libro, finalmente concluía:

Estoy en profundo desacuerdo con una tercera parte del libro. Todavía prefiero vivir en una vivienda obrera de Frankfurt [construida por Ernst May] que en una de las espléndidas mansiones en las praderas del señor Wright. Sigo creyendo que las variaciones simbólicas no pueden inventarse en frío sobre la mesa de dibujo, sino que tienen que evolucionar *con el tiempo* a partir de formas también funcionales o no hacerlo. Pero, por importante que esta crítica pueda parecer, me aleja muy poco de mi desconcertante entusiasmo. [...] [Algunas partes del libro son] tan ricas en observaciones certeras, comentarios mordaces y pureza filosófica que la arquitectura misma cobra una nueva dignidad, una nueva importancia social. Y Frank Lloyd Wright surge como una de las figuras más interesantes que ha dado Estados Unidos.³

Con su valoración extremadamente directa y sincera, Bauer pone de manifiesto la enorme importancia del libro de Wright, así como el carácter complejo y ambiguo que éste presentaba con respecto a la historia de la arquitectura moderna en lo que generalmente se consideraba como su etapa heroica.

Al término de ese período de desarrollo intenso y cambio radical que comenzó con el nuevo siglo, se habían publicado cuatro libros en lengua inglesa entre 1929 y 1932 bajo el título general de *Arquitectura moderna*. El que había escrito el arquitecto alemán Bruno Taut intentaba explicar los «principios del nuevo movimiento» principalmente a través de las obras construidas en el continente europeo bajo la influencia de las nuevas condiciones materiales, sociales y económicas de la era industrial.⁴ Los otros tres libros fueron publicados con sendos subtítulos. *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, del joven historiador de la arquitectura Henry-Russell Hitchcock, era el primer análisis histórico exhaustivo publicado en lengua inglesa sobre el nuevo movimiento, cuyos orígenes se encontraban según Hitchcock en la descomposición del sistema clásico a finales del siglo XVIII y el posterior eclecticismo y avances tecnológicos del sistema que le sucedió.⁵

Hitchcock participó también, junto a Philip Johnson, Alfred Barr y Lewis Mumford (que por entonces tenía a Catherine Bauer como ayudante), en el último de estos libros: *Modern Architecture: International Exhibition*. Este libro hizo las veces de catálogo de la exposición que organizó el Museo de Arte Moderno de Nueva York durante los primeros meses de 1932 y que presentó al público norteamericano la arquitectura que sus organizadores designaban como «Estilo Internacional». En lugar de trazar la historia del movimiento o de presentar sus fuentes y sus consecuencias sociales e industriales, el libro se centraba en las características formales que definían la arquitectura moderna como un «estilo verdaderamente nuevo». Uno de los arquitectos al que se le concedió una posición destacada en la exposición, junto con Oud, Mies van der Rohe y Le Corbusier, fue a su «tío» en lo que a la arquitectura se refiere: Frank Lloyd Wright. Y ello fue así no porque, tal como apuntó Bauer, estuviera «íntimamente relacionado con el Estilo» ni porque fuera un «pionero antecesor», sino porque, dado que se trata de «un genio apasionadamente independiente cuya carrera es una historia de descubrimiento original y contradicción», su obra debía ser considerada la encarna-

ción del principio romántico del individualismo» que «todavía es un reto para el austero clasicismo de sus contemporáneos más jóvenes». ⁶

La *Arquitectura moderna* de Wright apareció un año antes de la exposición del Estilo Internacional. El libro se centra en el papel del individuo en la creación de una forma espiritualmente liberada de diseño moderno y democrático, al tiempo que opone la concepción de una «arquitectura orgánica» a una arquitectura basada en la «estética de las máquinas», por lo que puede afirmarse que constituye la primera manifestación pública de Wright acerca de cómo encaja su arquitectura con el desarrollo del movimiento moderno. Se trata del primer libro que publicó, y por tanto representa el inicio de un decidido esfuerzo por su parte para hacer públicas las concepciones que albergaba acerca de la arquitectura moderna; un esfuerzo que pronto se vio coronado con la aparición de *An Autobiography* y *The Disappearing City*, ambos publicados en 1932, a los que siguieron otros muchos libros en los veintisiete años siguientes. ⁷ Al tiempo que sentaba las bases de una concepción de la arquitectura moderna basada en la naturaleza y que evitaba los estereotipos funcionalistas y mecanicistas de la «estética de las máquinas», Wright presagiaba el nuevo mundo de la vida descentralizada que pronto llamaría *Broadacre City*, un mundo que ofrecería todas las ventajas de la tecnología moderna sin ninguna de las desventajas que acarrearía la congestión y miseria urbanas, que en aquella época ya se perfilaban como dos de las principales consecuencias que había traído consigo la modernidad.

LAS KAHN LECTURES DE PRINCETON

Tal como indica su subtítulo, *Arquitectura moderna* está formado por una serie de conferencias públicas. Que estas conferencias se impartieran en Princeton durante la primavera de 1930 es algo insólito, dado el carácter conservador de la educación arquitectónica en las instituciones norteamericanas de enseñanza su-

perior de aquella época. Walter Gropius no iniciaría su carrera en Harvard hasta 1937 y Mies no daría inicio a la suya en el Armour Institute of Technology hasta el año siguiente.⁸ Pero no fue la propia Escuela de Arquitectura de Princeton la que invitó a Wright a impartir dichas conferencias, pues la iniciativa partió del departamento de Historia del arte, que por entonces ya era conocido como departamento de Arte y Arqueología, bajo cuyos auspicios la Escuela de Arquitectura funcionó como una entidad plenamente integrada desde la época de su fundación en 1919-1920 hasta la década de 1950.⁹

Creado en 1883-1885, el departamento de Arte y Arqueología de Princeton era el más antiguo del país.¹⁰ Era, además, uno de los más grandes y sin duda uno de los más destacados. Entre los distinguidos miembros de su equipo docente en 1930 figuran nombres como Frank Jewett Mather, Charles Rufus Morey, Earl Baldwin Smith y Theodore Leslie Shear, la mayoría de ellos expertos en arte y arquitectura de las épocas antigua y medieval. Sherley W. Morgan, profesor adjunto del departamento, desempeñaba el cargo de director de la Escuela de Arquitectura. Morey, experto en iconografía medieval, era la fuerza motriz del departamento así como una de las figuras clave en Estados Unidos en el desarrollo de la historia del arte como disciplina. Estuvo al frente del departamento desde principios de la década de 1920 hasta mediados de la de 1940, época durante la que demostró ser un hábil captador de fondos, especialmente en lo relativo al programa editorial del departamento.

Una de las personas a las que Morey consiguió atraer para que patrocinara las actividades del departamento fue el filántropo y banquero neoyorquino Otto H. Kahn. Nacido en Alemania, donde se había iniciado en el oficio de la banca, Kahn emigró a Estados Unidos en 1893. Trabajó primero en Speyer & Company, en Nueva York, y luego en Kuhn, Loeb & Company, empresa de la que finalmente se convirtió en socio principal y experto en financiación de los ferrocarriles. Como sentía pasión por la música, en 1903 empezó a brindar su apoyo a la compañía de la Metropolitan Opera de Nueva York, de la que en 1911 se convirtió en di-

rector del consejo directivo y, en 1918, en su presidente. Asimismo, ofreció una significativa cantidad de dinero para restaurar el Partenón de Atenas. En el ámbito de la enseñanza superior, fue miembro del consejo del Carnegie Institute of Technology, del Massachusetts Institute of Technology y de la Rutgers University.

Morey empezó a mantener correspondencia con Kahn en 1923, poco después de que el hijo del financiero ingresara en la Universidad de Princeton. En la primavera de 1924, Kahn había convenido en otorgar al departamento de Arte y Arqueología la suma de mil quinientos dólares anuales durante dos años (que posteriormente se incrementaron a tres), en parte con el fin de invitar a profesores y conferenciantes europeos para que realizaran estancias prolongadas.¹¹ Entre los eruditos e intelectuales que fueron invitados a Princeton durante los tres años siguientes gracias al donativo realizado por Kahn, figuraban el historiador de la sociedad y la economía del mundo antiguo Michael Ivanovitch Rostovzeff; el bizantinista francés Gabriel Millet, catedrático de estética en el Collège de France, y el arqueólogo británico John Garstang, un experto en Oriente Medio que impartió conferencias sobre el arte y la arqueología de los hititas.¹²

En 1927, Kahn pasó a formar parte del Visiting Committee (del que continuaría siendo miembro hasta su muerte en 1934), y no tardó en dar su beneplácito a la continuidad de su apoyo a los ciclos de conferencias. Las «Kahn Lectures», nombre con el que se las conocía oficialmente, se desarrollaron durante un período de cinco años desde el curso académico de 1928-1929. De los mil quinientos dólares que se destinaban al gasto anual, la mitad debía cubrir los honorarios del conferenciante y la otra mitad los costes de edición de las conferencias o de otros libros de la colección «Princeton Monographs in Art and Archaeology». El «ciclo» anual de conferencias «estaba formado por un total de ocho seminarios, con dos seminarios nocturnos para licenciados y profesores en los cuales se abordarían los problemas de investigación relativos al área de estudio».¹³

En sus deliberaciones sobre quién debía ser el primer invitado, el departamento tomó en consideración a Arthur Pillans Lau-

rie, una autoridad británica sobre los procesos técnicos de la pintura desde la Antigüedad hasta el siglo xvii, y a Eugénie Sellers Strong, una arqueóloga e historiadora del arte antiguo conocida por su reputada obra sobre el arte grecorromano. Aunque no mencionaron ningún nombre, también pensaron en invitar a «un conferenciante que hablara sobre arqueología americana [es decir, precolombina] [...] y a otro que impartiera conferencias sobre arquitectura».¹⁴ Al final se decantaron por Johnny Roosval, un respetado medievalista sueco que fue el primer profesor de historia del arte en la Universidad de Estocolmo, y que hablaría sobre la historia del arte sueco en la primavera de 1929. Pese a que no era un experto en la materia, se le pidió que hiciera «particular referencia a la arquitectura sueca, incluyendo algunas de las tendencias y obras cumbre de la época moderna».¹⁵ Las conferencias de Roosval, que según parece no resultaron muy apasionantes, fueron publicadas en 1932 por Princeton University Press en la colección «Princeton Monographs», con el título de *Swedish Art: Being the Kahn Lectures for 1929*.¹⁶

Da la impresión de que fueron los miembros del departamento los que presionaron para que se invitara a un conferenciante que hablara de arquitectura, y en particular de la arquitectura moderna, dado que ése fue precisamente el ámbito sobre el que versaron las Kahn Lectures del curso 1929-1930. En su conferencia sobre «Frank Lloyd Wright y Princeton», pronunciada en la primavera de 1980 en la Universidad de Princeton, en el marco del coloquio «Frank Lloyd Wright and the Princeton Lectures of 1930» con el que se conmemoró el quincuagésimo aniversario de las conferencias, Robert Judson Clark —cuya investigación e ideas me han servido de inspiración a la hora de escribir esta historia— afirma que la mayor presión ejercida a favor de la arquitectura procedió de uno de los miembros más jóvenes del profesorado, el historiador del arte medieval George Forsyth, que por entonces impartía el curso obligatorio de Arquitectura Moderna, y que había insistido en que llevaran a «arquitectos en activo para ampliar los contenidos de ese curso».¹⁷ Una de las razones que Morey dio al arquitecto finalmente elegido por el departamento para justifi-

car que las conferencias se impartieran a finales de abril o comienzos de mayo fue precisamente que «coincidirían con la parte final de nuestro curso sobre Arquitectura Moderna».¹⁸

Frank Lloyd Wright no fue la primera opción que barajó el departamento para el segundo ciclo de las Kahn Lectures. De hecho, pensaron primero en Oud, que en aquella época dirigía la Autoridad Municipal de la Vivienda de la ciudad de Rotterdam y era asimismo uno de los líderes reconocidos del movimiento moderno en Europa. Morey escribió a Oud a principios de enero de 1929, preguntándole si «aceptaría impartir un ciclo de conferencias [...] sobre la arquitectura moderna de Europa o los Países Bajos, o sobre algún aspecto de los movimientos más recientes en el campo de la arquitectura que usted desee tratar». «Creemos que nadie podría hablar con mayor autoridad que usted sobre el movimiento moderno.» Morey incluiría como parte del trato la promesa de que las conferencias serían publicadas en la colección de monografías de Princeton sobre Arte y Arquitectura.¹⁹

No queda claro quién sugirió a Morey y a sus colegas el nombre de Oud, que aunque en esa época no era muy conocido, se había convertido en una estrella en ascenso entre los jóvenes arquitectos europeos. Sin embargo, debían de saber quién era. Henry-Russell Hitchcock, el joven historiador y crítico del movimiento moderno con mayor crédito de Estados Unidos, escribió un notable artículo en la revista *The Arts* en febrero de 1928, un año antes de que invitaran a Oud, en el que alababa su obra por estar «dotada de la misma calidad que el nuevo estilo había logrado en Francia o Alemania», para luego afirmar, en la última frase del artículo, que la obra de Oud debía ser considerada junto a la de Le Corbusier para apreciar sus auténticos méritos. «Oud y Le Corbusier —escribía Hitchcock— son tan diferentes uno de otro como Ictino [el arquitecto del Partenón] y el arquitecto del templo de la Concordia [en Agrigento] o como el maestro de obras de la catedral de Laon y el de la de París.»²⁰ Dicho con otras palabras, cada uno de ellos era un maestro por derecho propio, y equiparables a los que habían proyectado los grandes monumentos de la Antigüedad y la Edad Media. Este artículo impresio-

nó tanto a Philip Johnson, que más tarde afirmaría que su «conversión» a la «arquitectura moderna» tuvo lugar en 1929, «cuando leí [el] artículo de Henry-Russell Hitchcock sobre la arquitectura de J. J. P. Oud».²¹ Además de por los méritos puramente artísticos de su obra y por sus profundos valores sociales, Oud impresionó a sus jóvenes admiradores norteamericanos, ya se tratara de Hitchcock, Johnson o Bauer, por el estilo directo, informal y claro de su discurso.²²

En la carta de invitación enviada a Oud, Morey afirmaba: «A través de mi amigo, el señor Henry[-]Russell Hitchcock, he sabido que tal vez pudiera haber alguna posibilidad de que acceda» a impartir las Kahn Lectures.²³ ¿Cabe deducir a partir de esta afirmación que fue Hitchcock quien recomendó a Oud, o acaso no fue más que el intermediario? Nada de lo que sabemos hasta ahora puede ayudarnos a responder esta cuestión.²⁴ Lo que sí sabemos es que Oud aceptó la invitación, aunque solicitó un desembolso adicional de 250 dólares en concepto de honorarios y preguntó si las conferencias podían programarse para «fines [*sic*] de mayo o principios de junio».²⁵ Morey aceptó la primera petición, pero no así la segunda, pues, tal como ya hemos indicado, las conferencias habían sido concebidas para que «coincidieran» con las dos últimas semanas del curso sobre «Arquitectura Moderna».²⁶

Durante los meses de verano y primeras semanas del otoño, todo parecía seguir conforme a lo previsto. En junio, Morey escribía entusiasmado a Kahn sobre la inminente visita de Oud:

Esperamos de Oud un ciclo de conferencias bastante bueno que causará sensación en Princeton, que como universidad necesita tener más conocimientos de la arquitectura moderna. Los estudiantes de la Escuela de Arquitectura dibujan cada vez más a la manera moderna, y creo que lo hacen sumamente bien bajo la tutela de [Jean] Labatut [director del departamento de composición]. Labatut es un hombre formado en bellas artes y no un modernista en ningún sentido de la palabra. Es un defensor de principios arquitectónicos sensatos al que no le preocupa en absoluto el modo en que se aplican. En consecuencia, no pone trabas ni impedimento alguno a que los estudiantes den libre curso a su inclinación

natural hacia el estilo modernista, aunque gracias a sus críticas consigue que proyecten edificios modernos de una manera atinada y sensata.²⁷

Indudablemente Morey estaba en lo cierto al suponer que las conferencias de Oud iban a causar sensación, aunque a todas luces subestimaba cuál iba a ser la magnitud y el alcance de ese impacto. Asimismo, demostraba claramente que apenas sabía lo que era la arquitectura moderna según la entendían Oud, Hitchcock y Bauer.

Morey escribió la carta antes citada el mismo día que recibió una misiva de la esposa de Oud en la que incluía información sobre el arquitecto que podría utilizarse con fines publicitarios. En un tono que no auguraba nada bueno, se mencionaba además que el arquitecto sufría en esos momentos problemas de salud, lo cual hizo que Morey contestara: «A menos que se me indique lo contrario, asumo que el señor Oud estará en condiciones de pronunciar sus conferencias durante las dos primeras semanas de mayo de 1930».²⁸ Oud padecía frecuentes episodios de depresión, lo que finalmente le obligó a cancelar su visita a Princeton. Sin embargo, Morey no se enteró hasta finales de diciembre o comienzos de enero del año siguiente. En una posdata manuscrita añadida a la carta que envió a Kahn el 21 de enero de 1930, Morey señalaba: «Oud me ha escrito que no podrá venir debido a su enfermedad». Lo interesante del caso es que añadía a continuación: «Hemos solicitado a [Herbert Joseph] Spinden [un antropólogo especializado en las civilizaciones precolombinas] que imparta un curso sobre “Arte y arqueología centroamericanos”, algo que hacía mucho tiempo que deseábamos organizar».²⁹

Spinden fue uno de los primeros conferenciantes en que había pensado el departamento para impartir las Kahn Lectures. En esa época era el principal especialista en el mundo precolombino y poco antes había sido nombrado conservador del departamento de etnología del Brooklyn Institute (que más tarde se convertiría en museo). Sin embargo, no queda claro si llegó a ser invitado por Morey, que iba a viajar a Europa dos semanas después gracias

a una excedencia que le permitiría ausentarse de la facultad hasta septiembre. Spinden finalmente impartió el tercer ciclo de las Kahn Lectures en enero de 1931, cuando Morey ya había regresado de su viaje. Fuera como fuese, el departamento propuso a Frank Lloyd Wright como conferenciante de la segunda serie de las Kahn Lectures a principios del mes de febrero de 1930, cuando Baldwin Smith sustituyó a Morey como director en funciones.

A diferencia de Morey, que era experto en escultura y pintura, Smith era un historiador de la arquitectura, tanto antigua como medieval. Había impartido cursos en la Escuela de Arquitectura desde su fundación por Howard Crosby Butler, y cuando éste murió en 1922 se convirtió en su albacea literario. Smith reorientó la búsqueda de un sustituto para Oud y prefirió buscar un arquitecto contemporáneo implicado en la teoría y la práctica de la arquitectura moderna. No sabemos a ciencia cierta cómo llegó Wright a ser la persona escogida. Robert Clark sostiene que fue George Forsyth, originario de Chicago, el primero en proponer el nombre de Wright, pero Sherley Morgan reivindicaba haber tenido un papel clave en esa decisión. Sea como fuere, dada la dimensión histórica de Wright y el poco tiempo que quedaba hasta el comienzo de las conferencias, la decisión de invitarle parece bastante lógica vista retrospectivamente.³⁰

No cabe duda de que Wright era más conocido entonces por las obras que había realizado en Chicago y su entorno entre 1893 y 1909, cuando, según afirma Hitchcock, «creó a través de un análisis imaginativo, a la vez intelectual e instintivo, la mayoría de los recursos estéticos que los arquitectos modernos de Europa desarrollaron después de la Gran Guerra»: «el urbanismo abierto, la composición plástica libre, el aventanamiento agrupado y la horizontalidad», recursos todos ellos evidentes durante el primer período del las Casas de la Pradera. «Él fue el primero en concebir el diseño arquitectónico como planos organizados libremente en tres dimensiones en lugar de entenderlos en términos de cajas cerradas.»³¹ Oud también había escrito acerca de la «obra sin defectos» de Wright en un artículo importante, «The Influence of Frank Lloyd Wright on the Architecture of Europe», que fue publi-

cado en inglés y holandés por la revista *Wendingen* en 1925, y traducido al año siguiente al alemán en el libro *Holländische Architektur*, que Oud publicó en la colección Bauhausbücher que dirigían Gropius y Laszlo Maholy-Nagy.³²

El interés por la obra de Wright, sin embargo, tendía a circunscribirse a lo que había producido antes de 1910, y si bien había construido edificios importantes después de aquella fecha —Taliesin en Hillside, Wisconsin (casa y estudio iniciados en 1911), los Midway Gardens en Chicago (1913-1914), el hotel Imperial en Tokio (1913-1923) y la casa Hollyhock en Los Ángeles (1919-1921)—, ninguna de estas obras era a los ojos de los observadores mejor informados más avanzada a su tiempo que las que había realizado con anterioridad. De hecho, gran parte de ella era considerada positivamente regresiva por su distribución de las masas, su simetría y, sobre todo, por su elaborada decoración. Además, cuando regresó a Estados Unidos después de haber pasado casi cuatro años en Tokio trabajando en el hotel Imperial, un edificio que en su opinión situaría su carrera en un nuevo plano operativo, Wright construyó muy poco durante la década de 1920: cuatro casas particulares en Los Ángeles entre 1923 y 1925, una casa de verano a orillas del lago Erie (1926-1928), de estilo más bien conservador, para un antiguo cliente, una casa para un primo suyo en Tulsa, Oklahoma (1928-1931), y un campamento provisional de lona y madera para su uso personal en el desierto de Arizona (1929).

Pero aun así, siguió atrayendo a los arquitectos modernos de Europa, que acudían a su estudio para trabajar con él, entre los cuales podemos destacar a Heinrich (Henry) Klumb, Erich Mendelsohn, Werner Moser y Richard Neutra. Y lo que quizá tiene más importancia, centró su atención en la escritura y empezó a publicar una serie de artículos en la revista más leída por la profesión, *Architectural Record*, los cuales volvieron a atraer sobre él y sus teorías el interés del público. Entre mayo de 1927 y diciembre de 1928, publicó un total de catorce ensayos con el título general «In the Cause of Architecture», que en cuanto a temas tratados abarcaban desde el papel de la máquina y la estandari-

zación en el diseño moderno hasta cuestiones relativas al estilo, significado y uso de los materiales. Estos artículos, que anticipaban gran parte de lo que Wright iba a exponer en las conferencias de Princeton, incluían también ilustraciones de sus proyectos más recientes.³³ En ellos, Wright participó en el debate sobre la arquitectura del momento con una reseña del libro de Le Corbusier *Hacia una arquitectura*, que fue publicada en septiembre de 1928, poco después de que apareciera la traducción inglesa del libro, y una diatriba contra Hitchcock y el crítico Douglas Haskell, que habían calificado su arquitectura de preludio trasnochado de las prácticas europeas de aquella época.³⁴ Pero lo más importante es que aún se discutía acerca de la obra de Wright, y que el mismo año en que Hitchcock publicara su artículo sobre Oud también sacó un opúsculo sobre Wright en la colección «Maestros de la arquitectura contemporánea» de la editorial francesa Cahiers d'Art.³⁵

En su calidad de director en funciones del departamento y de la propia Escuela de Arquitectura, Smith escribió a Wright el 3 de febrero de 1930 para invitarle a impartir las Kahn Lectures «entre los días 5 y 16 de mayo».³⁶ La carta resulta interesante por diversos motivos, que, desde luego, Wright no llegaría nunca a descubrir. En primer lugar, fue escrita en papel con membrete de la Escuela de Arquitectura. En segundo lugar, la invitación fue cursada en nombre del departamento y de la Escuela. Y, por último, las Kahn Lectures eran presentadas como un ciclo de conferencias dedicadas a «cuestiones de interés artístico y contemporáneo», algo que en esencia no era cierto. A Wright se le preguntaba entonces «si podría impartir este ciclo de ocho conferencias sobre Arquitectura Moderna en América y Europa, haciendo hincapié como mejor considere oportuno tanto en la teoría como en la práctica». Smith añadió que esperaba conseguir «de la Universidad que publicara el ciclo de conferencias en forma de libro o monografía» y terminaba su carta diciendo: «Puedo asegurarle que contará con un público inteligente y muy entusiasta, y que la Escuela de Arquitectura se sentirá muy complacida de que nos honre con su presencia para conseguir que se entiendan las ideas de la construcción moderna».³⁷

Por esa época Wright apenas tenía trabajo en su estudio, y debido en amplia medida al crack bursátil del mes de octubre anterior, las perspectivas de futuro eran muy sombrías, si no inexistentes, para los proyectos que entonces tenía en marcha: el hotel San Marcos in the Desert en las Montañas del Sur de Fénix, Arizona (1928-1930), las St. Mark's Towers en Nueva York (1929-1930) y los Elisabeth Noble Apartments en Los Ángeles (1929-1930). Wright debió de contestar a Smith en cuanto recibió la carta, porque su respuesta lleva fecha del 8 de febrero. Pero contrariamente a lo que algunos han sugerido, no aceptó la oferta por las ganancias económicas inmediatas que de ellas obtendría. Los ciento veinticinco dólares por conferencia que percibiría eran «algo meramente nominal», como más tarde le comentó a Smith. En efecto, por cada artículo de la serie «In the Cause of Architecture» que Wright había escrito entre 1927 y 1928, había cobrado quinientos dólares.³⁸ Si se apresuró a aceptar esa oportunidad de pronunciar las Kahn Lectures fue más bien por el prestigio de la institución y por el insigne púlpito que iba a brindarle.

Al tiempo que agradecía «la invitación para contribuir con mi presencia a hacer que Princeton se acerque más a las ideas de la construcción moderna de lo que hasta ahora han sido capaces de hacer las demás universidades», y señalando que iba a estar ocupado «en Nueva York durante la época que usted menciona», Wright informaba a Smith de que aceptaría gustoso el ofrecimiento, pero con una advertencia: «No sé —escribió en aquella carta— cómo voy a ingeniármelas para mantener el interés —tanto el mío propio como el de mi audiencia— en un ciclo de ocho conferencias». «[...] Pero ¿por qué ocho conferencias? —se preguntaba, añadiendo con gracia no desprovista de arteria—. Si el mundo se hizo en seis días, y al séptimo podía verse la obra y Dios sin duda la contempló —suponemos que con la “humilde convicción de que quien es consciente de su valor”— [...], no podríamos reducirlas a seis? La séptima conferencia podría ser una exposición sobre mi obra, que organizaría yo mismo de manera que quedaran ilustradas las ideas y principios de los que trata el “curso”».³⁹

En la misiva enviada a Smith, incluyó además los títulos y la secuencia de las seis conferencias, que eran prácticamente idénticos a los que adoptaría tres meses después:

1. Los materiales y la máquina.
2. El estilo en la industria.
3. La muerte de la cornisa.
4. La tiranía del rascacielos.
5. La casa de cartón.
6. La ciudad.
7. Exposición.⁴⁰

Wright nunca dio, ni en esta época ni en períodos posteriores, un título general a este ciclo de conferencias, y por tanto tampoco el de «*Arquitectura moderna*, que acabó siendo el título del libro que recogía las conferencias.⁴¹

Smith respondió enseguida a Wright, diciéndole que el ciclo de seis conferencias en lugar de ocho, seguidas de una exposición, sería plenamente satisfactorio y que, vistos los «temas propuestos» estaba «seguro de que iba a ser un festín y una fuente de inspiración para nuestros arquitectos». «He estado recientemente en Europa —añadía—, y ahora me doy cuenta de lo conservadoras que son nuestras escuelas de arquitectura y del camino que aún nos queda por recorrer a todos nosotros para asimilar las demandas modernas.»⁴² Una semana después, Wright escribió una carta de respuesta a Smith, en la que enmendaba levemente algunos títulos y la secuencia de las conferencias al tiempo que sugería fechas tanto para las conferencias como para la exposición.⁴³ Asimismo aludía al hecho de que ya había empezado a organizar una exposición itinerante sobre su obra. Después de «empezar en Princeton puede ir a la Architectural League de Nueva York y luego pasar por diversas universidades e instituciones camino del oeste», aunque insistía en que «la presentación» se hiciera en Princeton.⁴⁴

Al mismo tiempo, Wright hizo todo lo posible para lograr que las conferencias fueran más informales de lo que en principio se

esperaba, alegando tanto su inexperiencia como una inclinación personal por las charlas en forma de debate. «Siempre que he tratado de dar conferencias, cosa que no sucede a menudo —escribía a Smith—, he encontrado mucho más interesante para mí y para el público que me escucha hacer que consistan en preguntas que se plantean y responden, suscitando tantas cuestiones como sea posible. —Y añadía con elocuencia—: Creo que sacaré mejor partido de mí con este método, pues la mejor obra que he hecho jamás fue el resultado de una provocación de este género.» Para «registrar los debates» preguntó si Princeton podría proporcionarle un taquígrafo.⁴⁵

De una manera educada pero no por ello menos decidida, Smith le respondió que iba a asegurarse de que contara «con la presencia de un taquígrafo para dejar constancia de los debates», pero insistió en que las conferencias académicas estaban a la orden del día. «En mi opinión —le escribió—, las conferencias que va a impartir serán tan populares y contarán con un público tan numeroso que no va haber tiempo para el “toma y daca” mientras usted las pronuncie. Será después, en las veladas que pase con ellos [es decir, con los profesores y los estudiantes], en un debate informal, cuando sin duda se le plantearán tantas preguntas como desee responder.» La única consulta que hizo a Wright era si iba a utilizar diapositivas para «ilustrar» sus conferencias.⁴⁶

Éste acabó por aceptar con resignación la insistencia de Smith en que las conferencias se atuvieran a la manera tradicional y se puso a prepararlas rápidamente. En una carta fechada el 1 de abril, es decir, menos de dos meses después de haber sido invitado, respondió a Smith que ya tenía listas las conferencias, «y debo decir que he disfrutado escribiéndolas». En cuanto a las diapositivas, sin embargo, consideraba preferible que los parlamentos no se vieran interrumpidos con imágenes», pues nunca le habían interesado mucho «las conferencias ilustradas».⁴⁷ Nuevamente de una manera educada pero decidida, Smith mostró su desacuerdo respecto a la cuestión de las diapositivas, pues si disponía del texto de las conferencias, él y su equipo podrían escoger el «ma-