

PALABRAS CLAVE  
Palabras clave: casa, proyecto,  
evolución, corona, natural

KEYWORDS  
house, design, development,  
crown, natural

## DOS MODOS DE SITUARSE EN EL LUGAR

MONTICELLO DE THOMAS JEFFERSON Y  
TALIESIN DE F. LLOYD WRIGHT

Juan Antonio Cortés

TWO WAYS OF SITUATING  
OURSELVES WITHIN A PLACE:  
MONTICELLO BY THOMAS  
JEFFERSON AND TALIESIN BY  
FRANK LLOYD WRIGHT

This article consists of a comparative description of two buildings: Monticello, Thomas Jefferson's residence which he built for himself in Virginia, and Taliesin, the studio and home of Frank Lloyd Wright in Wisconsin. First, the text studies the architectural references and evolution of the project for Monticello, in order to later focus on the Taliesin's explanation. There is a certain similarity in the way that Monticello and Wright's houses (especially the Ward Willits house) extend horizontally across the land. The thesis of this article is that both Jefferson's and Wright's residences rest upon a hill, but Monticello crowns the top while Taliesin borders it, like an eyebrow. In conclusion, we can say that Taliesin is a "natural house", which manages to fully integrate its architecture with nature.

*Pride of Place es la historia del modo en que una joven nación ha construido su país... En América, hemos tenido no sólo que fabricar nuestro mundo en un vasto continente no construido, sino también fabricarnos nuestra propia historia.*

*Nuestros edificios cuentan la historia de la gran energía que tenemos que dedicar a inventar y reinventar nuestro pasado. En el país del hombre hecho a sí mismo, hay grandes aspiraciones a reinventar tanto la historia personal como la nacional. La historia de nuestra arquitectura, pues, es también en gran medida la historia de las personas, de los clientes apasionados y de los arquitectos individuales con visiones particulares. Cada obra de arquitectura está coloreada por los sueños y las experiencias de sus creadores.*<sup>N1</sup>

Robert A. M. Stern

*Gran parte de la obra de Jefferson debería verse, hablando metafóricamente, como una lucha entre el pasado fijo europeo y el futuro móvil americano, entre Palladio y Frank Lloyd Wright, entre el deseo de una geometría contenida, clásica, y el instinto de extenderse horizontalmente sobre la superficie del terreno.* <sup>N2</sup>

Vincent Scully

<sup>N1</sup> Robert A. M. Stern. *Pride of Place. Building the American Dream.* Boston y Nueva York, 1986, p. 1.

<sup>N2</sup> Vincent Scully. *American Architecture and Urbanism.* Praeger Publishers, Nueva York y Washington, 1969, p. 52.

<sup>N3</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>N4</sup> Véase William Howard Adams. *Jefferson's Monticello.* Abbeville Press, Nueva York, 1963, pp. 149, 150 y 153.



F1 Monticello. Vista aérea desde el oeste (William Howard Adams. *Jefferson's Monticello*. Abbeville Press, Nueva York, 1983, ó Vincent Scully. *American Architecture and Urbanism*. Praeger Publishers, Nueva York y Washington, 1969)

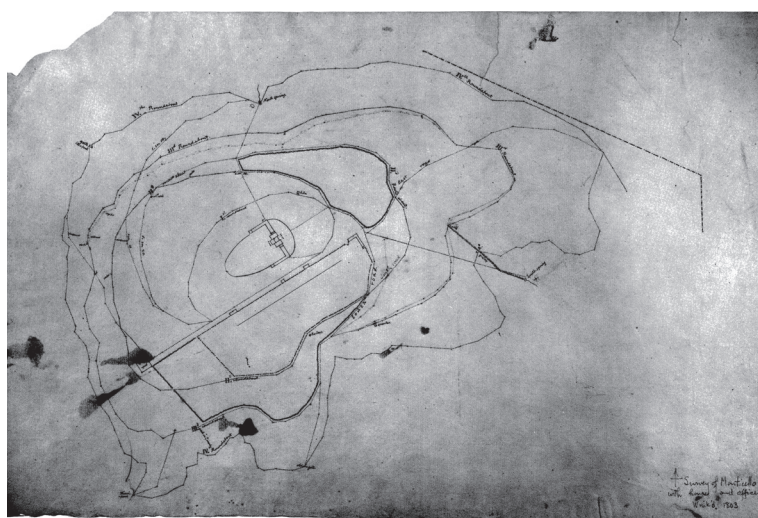
F2 Monticello. Plano general de la propiedad, 1806 (William Howard Adams. *Jefferson's Monticello*. Abbeville Press, Nueva York, 1983)

F3 Monticello. Plano de emplazamiento, 1803 (Frederick Doveton Nichols, ed. *Thomas Jefferson's Architectural Drawings*. T. J. Memorial Foundation, Charlottesville, 1960)

En su libro *Pride of Place: Building the American Dream*, Robert Stern narra, entre otras muchas historias de la arquitectura norteamericana, la de dos edificios, Monticello —la casa que Thomas Jefferson construyó para sí mismo en Virginia— y Taliesin —la casa y estudio de Frank Lloyd Wright en Wisconsin—. Jefferson eligió como emplazamiento la cima de una colina próxima a la plantación de su padre y lugar de su nacimiento, al otro lado del río Rivanna, y dirigió su edificio hacia el oeste, mirando hacia el territorio indio que se extendía más allá de los pies de la colina. La decisión de construir encima de una colina, a pesar de los numerosos problemas prácticos que esto suponía, incluida la escasez de agua, reflejaba las altas miras de Jefferson al planear su casa, su fe en las casi ilimitadas posibilidades inherentes a la vasta expansión

continental. La posición dominante de la casa permitía una vista sobre el paisaje lejano, un paisaje que para Jefferson “era un jardín continental sin paralelo en su belleza y como tierra de promisión”.

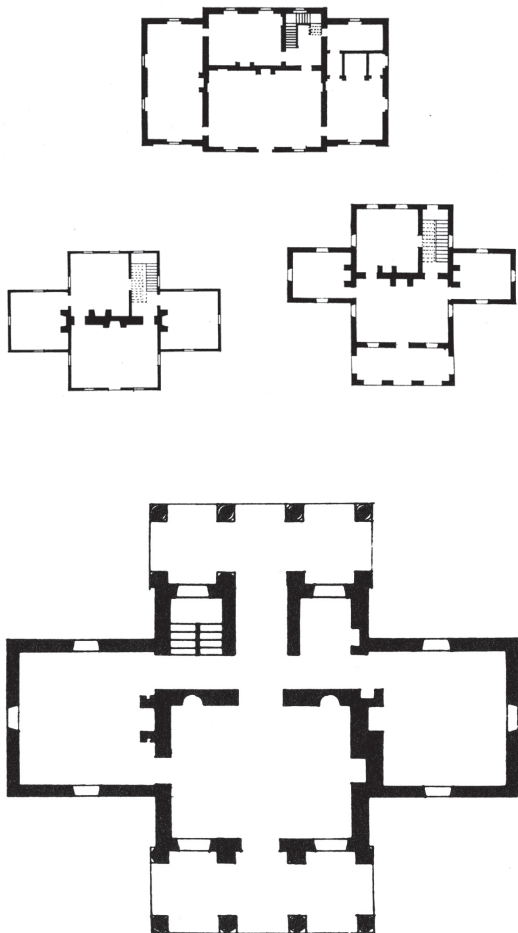
N3 Desde el punto de vista práctico, su intervención en la colina consistía en su aterrazamiento y la subsiguiente plantación de jardines y huertas, que contrastaban con el bosque circundante y que supusieron la creación de un verdadero asentamiento para él, su familia y todo el personal a su servicio. Monticello era el centro de una plantación de 2000 hectáreas, en gran medida autosuficiente y que incluía cuatro granjas. La casa estaba rodeada por huertas y distintos tipos de jardines, en concreto jardines de flores, de verduras y de frutales, de modo que los terrenos alrededor del edificio se convirtieron en una especie de laboratorio vivo



para el estudio de plantas útiles y ornamentales procedentes de diversos lugares del mundo.

Decisiones fundamentales para la creación de Monticello fueron la elección del lugar exacto de implantación de la casa y la orientación de la misma. Un plano de Jefferson de toda la propiedad dibujado en 1806 muestra la localización de los terrenos en relación con el río Rivanna y la carretera larga y serpenteante que conduce a la casa desde el este. Es especialmente significativo que, dada la escala del plano, no se dibuja la planta de la casa, pero sí se marcan los dos ejes de la misma. En otro plano, de 1803 y a escala mayor, se dibuja esa planta y el nivel horizontal de forma oval y plantado de césped en el que la casa se asienta. Se dibuja también el paseo recto al sur de la casa —en el que se localizaban los distintos talleres con que contaba la propiedad— y los cuatro caminos de circunvalación que rodean la colina de Monticello a distintos niveles, estableciendo un orden concéntrico alrededor de la casa. En otro plano dibujado por Jefferson a partir de 1768, éste señala las distintas especies vegetales que proyecta plantar alrededor de la casa, lo cual muestra la importancia que para él tenía esta cuestión.<sup>N4</sup>

Pocas casas en los Estados Unidos de América reflejan más claramente la personalidad de su dueño que



el Monticello de Jefferson. Su proyecto, construcción y remodelación se extendieron a lo largo de más de cuarenta años. Jefferson empezó a edificar Monticello en 1768 —cuando tenía veinticuatro años de edad— y, como la construcción avanzó lentamente, la primera casa estaba aún sin terminar cuando en 1784 partió para Francia en misión diplomática. Después de su regreso de Europa en 1789 y de sus cuatro años como Ministro de Estado, Jefferson comenzó a rediseñar Monticello agrandando la casa por el procedimiento de duplicar casi simétricamente las antiguas habitaciones respecto a un nuevo eje formado por pasillo, escaleras y recintos de servicio. Cuando, al final de su segundo mandato como Presidente, Jefferson se retiró de la vida pública en 1809, la casa estaba prácticamente acabada y amueblada.

Como sigue señalando Stern, el nombre italiano que Jefferson eligió para su casa y plantación —Monticello— y también en cierta medida su localización constituían un homenaje a Palladio, el cual señalaba como segundo emplazamiento recomendable para una casa un lugar “elevado y alegre”.<sup>N5</sup> Jefferson, que había estudiado atentamente los Cuatro libros de arquitectura, había constatado con consternación la divergencia entre los modelos originales y no sólo las copias coloniales, sino también los más importantes ejemplos ingleses. Este deseo de vuelta a una arquitectura más fielmente palladiana mostraba el desagrado de Jefferson con la arquitectura colonial típica de las plantaciones de Virginia, una arquitectura que seguía los modelos georgianos.

Durante su estancia en Francia, Jefferson pudo conocer de primera mano algunos ejemplos de arquitectura romana, inspiradora en gran medida de la del propio Palladio. A su vuelta, decidió reconstruir Monticello como un símbolo de la nación americana. Surgió así un edificio en forma de templo clásico, con un pórtico con frontón en cada fachada y una cúpula algo incongruente rematando el conjunto. Dos largas alas en L, casi enterradas en la ladera, se proyectan desde la casa y abrazan un espacio en U. Con sus cubiertas planas, forman pasarelas que conducen a los cuerpos extremos, los cuales se perciben como pabellones aislados en medio de una gran extensión de césped.<sup>N6</sup>

En varias de sus obras, Vincent Scully señala, con su poética manera de expresarse, la singularidad y el significado de algún modo heroico de la relación entre Monticello y su emplazamiento: “Su colina, Monticello, es un montículo perfecto, como un tolos regio, hinchado en su perfil y lo suficientemente pequeño para que la compacta casa pueda ahuecar debidamente su cima y completar la forma de la colina mediante su cúpula. Colinas más altas se elevan como olas a su alrededor, y la cadena de montañas Blue Ridge se levanta hacia el oeste con el vasto desafío de la frontera”.<sup>N7</sup> Sin embargo, el mismo Scully

N5 El emplazamiento recomendado en primer lugar era la orilla de un río.

N6 Véase Stern, op. cit., p. 18.

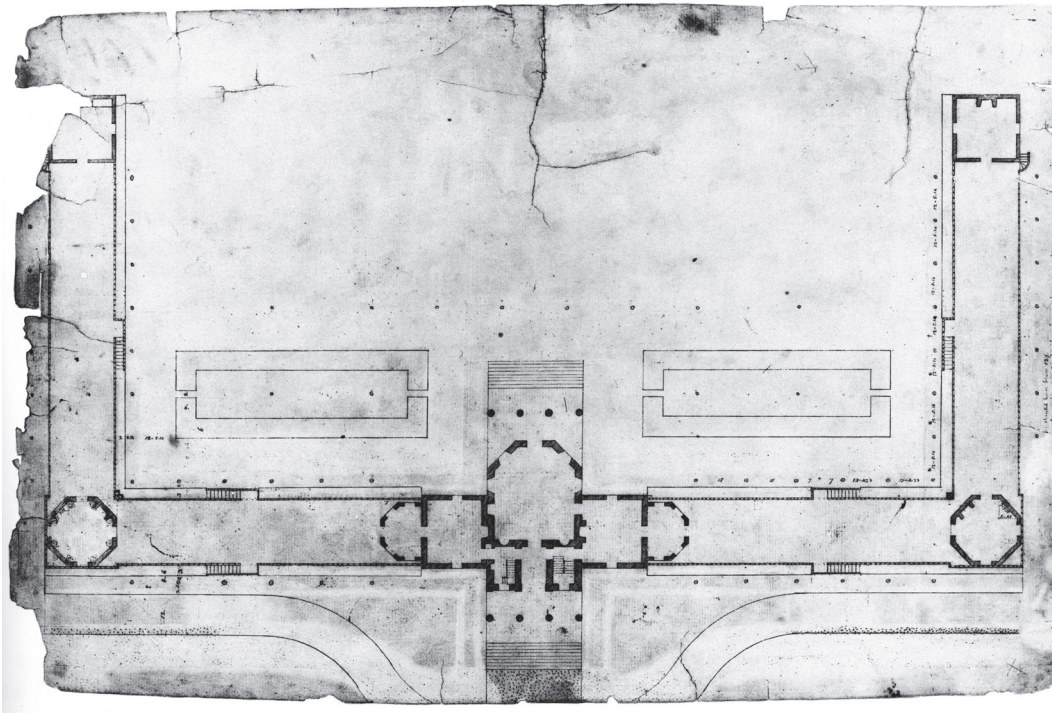
N7 Vincent Scully. American Architecture and Urbanism, cit., p. 54.

F4 Planta de Robert Morris y primeras plantas de Monticello (Vincent Scully. American Architecture and Urbanism. Praeger Publishers, Nueva York y Washington, 1969)

F5 Planta de Monticello. Cuarta solución, 1791-72 (Vincent Scully. American Architecture and Urbanism. Praeger Publishers, Nueva York y Washington, 1969)

F6 Y 6'. Monticello. Planta baja, 1772 (Frederick Doveton Nichols, ed. Thomas Jefferson's Architectural Drawings. T. J. Memorial Foundation, Charlottesville, 1960, ó William Howard Adams. Jefferson's Monticello. Abbeville Press, Nueva York, 1983)

F7 Monticello. Planta de la versión final (Vincent Scully. American Architecture and Urbanism. Praeger Publishers, Nueva York y Washington, 1969)



N8 Véase Scully. Architecture. The Natural and the Manmade. St. Martin's Press, Nueva York, 1991, p. 336.

N9 Véase Scully. American Architecture and Urbanism, cit., pp. 52-53.

N10 Ibidem, p. 53.

N11 Véase Scully, ibidem, p. 53, y "American Houses: Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright". En AA.VV. The Rise of an American Architecture. Pall Mall Press, Londres, 1970, pp. 164 y 188.

N12 Scully. The Rise of an American Architecture, cit., p. 165.

N13 Ibidem, p. 199.

N14 Stern, op. cit., p. 19.

N15 Wright decidió entonces abandonar a su mujer Catherine, y a sus seis hijos en Oak Park para empezar una nueva vida con Mamah Borwick Cheney, la mujer de un vecino y antiguo cliente.

N16 Ibidem, p. 20.

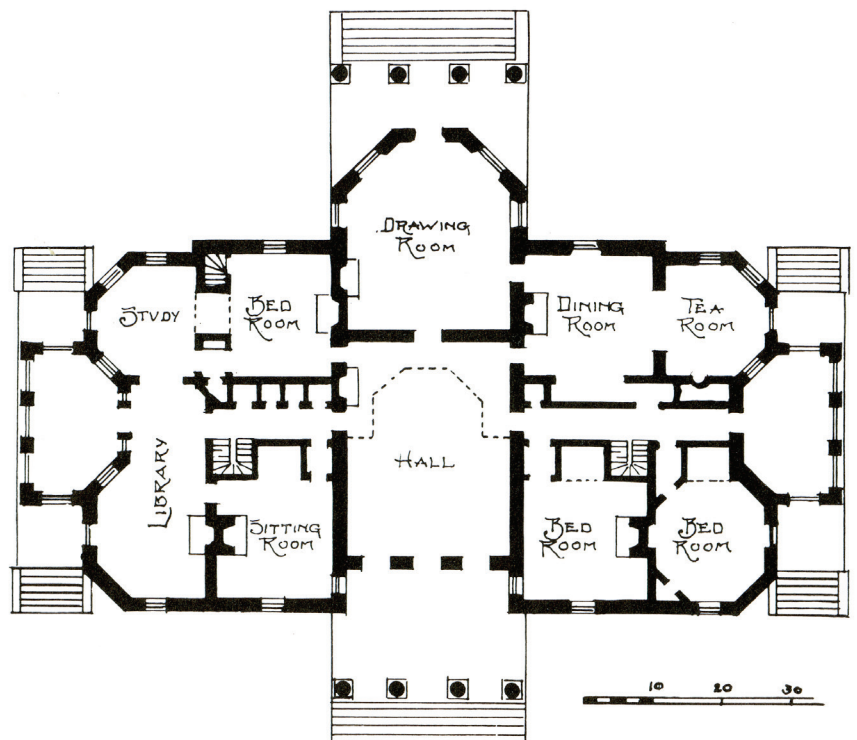
N17 Véase ibidem, p. 20.

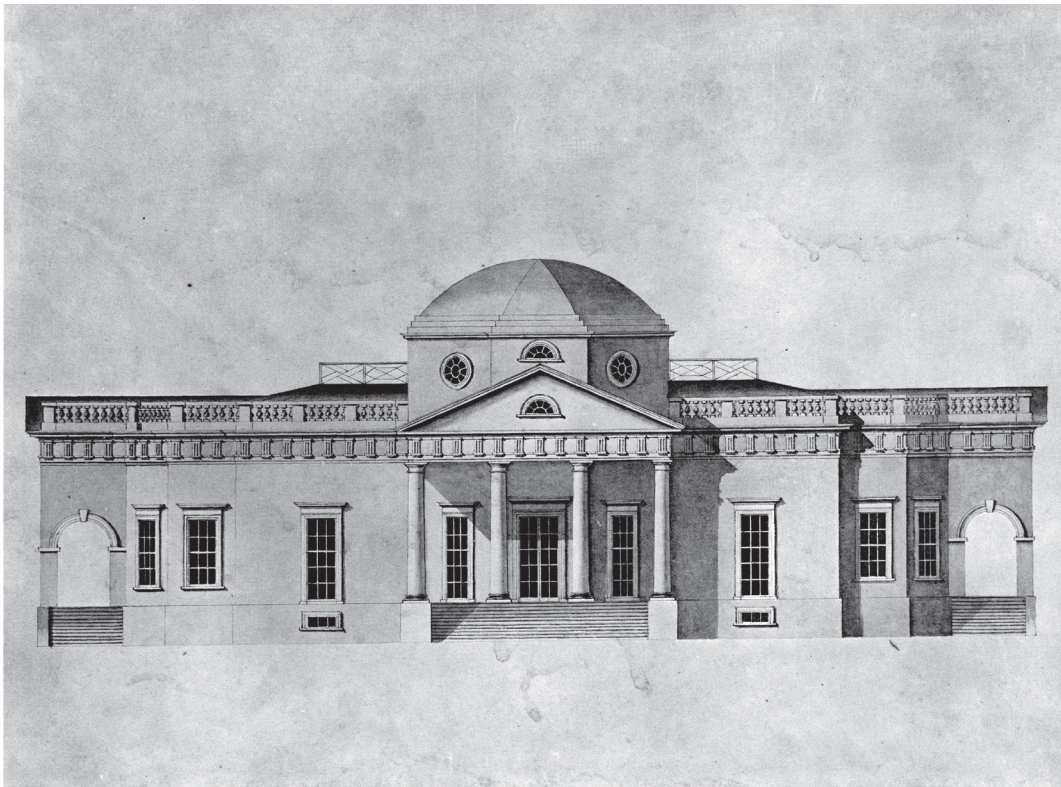
N18 Ibidem, p. 21.

señala que la obsesión de Jefferson por poner todo lo que conoce en un sólo edificio hace que éste parezca destartado en comparación con la serena sencillez de la Villa Rotonda de Palladio, majestuosa en su asentamiento sobre la colina. Pero en Monticello puede también detectarse una tensión entre la retórica clásica y las tradiciones vernáculas, de modo que el edificio expresa el intento de expandir las fronteras existentes, extendiéndose lateralmente, lo que se convertiría posteriormente en algo característicamente americano.<sup>NB</sup> A pesar de la clara influencia de Palladio en este edificio de Jefferson, hay que tener en cuenta que las formas palladianas se habían filtrado a Inglaterra y a América a través de la visión pintoresca del paisajismo inglés, por lo que sus derivados tenían menos consistencia arquitectónica que los originales del maestro del véneto.

lo que parece que hubiera sido una loggia con arcos. Pero no se detiene ahí; extiende más los dos ejes, situando habitaciones poligonales en tres de los lados y prolongando los dos extremos del eje de entrada mediante porches con columnas. Además, de acuerdo con las villas palladianas, el eje de entrada ha quedado libre como eje visual y de recorrido que atraviesa la casa, para lo que las chimeneas se sitúan sólo en las paredes laterales del bloque central.

Además de la influencia general de Palladio, Scully señala como fuente específica para los proyectos originarios de Monticello una planta tomada del libro del inglés Robert Morris Selected Architecture, en la que el bloque central de la planta se proyecta ligeramente hacia delante y hacia atrás respecto a los dos laterales. En sus primeras plantas, Jefferson hace más gruesa la masa de las chimeneas y adelgaza en cambio las paredes, de acuerdo con lo que eran las casas coloniales típicas. Al mismo tiempo, cambia las proporciones de los bloques laterales, de modo que tanto ellos como el central se proyectan según los dos ejes. De hecho, el prisma que aún constituía el proyecto de Morris desaparece; en su lugar, empieza a definirse un esquema cruciforme. A continuación, Jefferson clarifica este esquema de dos ejes que se cruzan al dar continuidad transversalmente al espacio interior y al extender el eje de acceso hacia afuera mediante la adición de





N19 Véase *ibidem*, pp. 21-22.

N20 Neil Levine. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Nueva York, 1996. Cap. IV. "The Story of Taliesin", p. 76.

N21 *Ibidem*, p. 76.

N22 Como señala Stern, "Taliesin tiene una historia de pasiones heroicas, tanto arquitectónicas como personales" (op. cit., p. 22), una historia que incluye dos destrucciones por incendio y dos consiguientes reconstrucciones.

N23 Véase Levine, op. cit., pp. 80 y 83.

Lograda la extensión según los dos ejes horizontales, Jefferson desea también darle a la casa un eje vertical —al menos exteriormente— que lo fije a su emplazamiento. Para ello recurre al tambor y la cúpula así como al frontón del pórtico —que engloba dos plantas en la apariencia de una—, tomados todos ellos de la tradición que procede de la Villa Rotonda de Palladio y pasa por la Villa Chiswick de Lord Burlington. Pero, a diferencia de la Rotonda, e incluso de Chiswick, la cúpula de Monticello no funciona interiormente como culminación de la sala que está debajo; en su interior sólo hay una habitación de ático. No existe un espacio vertical que se contraponga a los ejes horizontales, que son los que caracterizan la organización de la villa; un potente eje conduce al interior de la casa desde la pendiente de la colina y de nuevo al exterior de la cima allanada.<sup>N9</sup> Las alas típicas de la tradición de las villas palladianas —no de la Rotonda— "son apartadas del uso que esa tradición hace de ellas como un elemento humanista que abraza al que va a entrar y son empu-

jadas bajo tierra para abrazar, en cambio, a la propia colina bajo su cima".<sup>N10</sup>

Según Scully, la planta de Monticello prefigura la de la casa Ward Willitts de Frank Lloyd Wright. La libertad respecto a las restricciones antiguas es el tema común de ambos arquitectos, los dos se fijaron el mismo problema: cómo hacer estallar la caja. Si en aquella los ejes tratan de romper la caja compacta y extenderse libremente, en ésta lo llevan a cabo finalmente. Si en el edificio de Jefferson el volumen del edificio está encerrado en un tenso combate entre la vertical autocontenida y la horizontal expansiva, con la cúpula y las alas pugnando fieramente, en el de Wright todo cede ante la extensión horizontal de los planos de cubierta. Además, la casa retoma un componente abandonado por Jefferson en el desarrollo del proyecto de Monticello: la chimenea colonial situada en el centro de la planta y desde la que se proyectan los ejes en cruz.<sup>N11</sup>

F8 Monticello. Alzado occidental de la versión final (Frederick Doveton Nichols, ed. Thomas Jefferson's Architectural Drawings. T. J. Memorial Foundation, Charlottesville, 1960)

F9 Monticello desde el oeste (William Howard Adams. *Jefferson's Monticello*. Abbeville Press, Nueva York, 1983)

F10 Monticello. Pabellón sur (William Howard Adams. *Jefferson's Monticello*. Abbeville Press, Nueva York, 1983)





F11 Taliesin desde el lago, finales de la década de 1950 (Neil Levine. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton University Press, 1996)

Además del tema de la libertad respecto a las ataduras del pasado y, en concreto, respecto a la caja cerrada del edificio tradicional —y de ahí la expansión horizontal—, el otro tema que ya se plantea en Monticello es el del control de la naturaleza, el de la posesión de la tierra por el hombre: “La casa corona la colina cónica, la controla, como la tumba de un héroe”.<sup>N12</sup> Esta casa para una sola familia encarna el instinto de posesión de una extensión de terreno, de dominio sobre el mismo. Y es precisamente esta relación de la casa con la naturaleza en general y, en concreto, con el terreno en el que se asienta la que diferencia Monticello de otra casa, el Taliesin de Wright. “A diferencia de la de Jefferson, la casa de Wright trata de abrazarse a la colina en vez de coronarla; éste construyó para sí mismo no un Panteón sino una cueva y una tienda en su seno”.<sup>N13</sup>

Robert Stern desarrolla esta idea sobre Taliesin en su libro antes mencionado y lo pone también en paralelo con Monticello: “La obra de Frank Lloyd Wright en la casa-estudio a la que llamó Taliesin, en Spring Green, Wisconsin, trató de rivalizar con el Monticello de Jefferson como autobiografía y como modelo para el destino arquitectónico y cultural de América.”<sup>N14</sup> Después de haber abandonado en 1909 Oak Park —un suburbio de Chicago en el que había vivido durante más de veinte años<sup>N15</sup>— y de pasar un año en Europa—, Wright volvió en el otoño de 1910 para establecerse a finales del año siguiente en el campo de Wisconsin donde había crecido y empezar allí una nueva vida. Pero la valoración que Wright hacía de la situación era menos optimista que la de Jefferson: “Desanimado por mucho de lo que vio en el mundo

industrializado, se retiró a la naturaleza. Anidó su casa en la colina y le dio el nombre —topográficamente explícito— de Taliesin, que significa ‘borde resplandeciente’ en Galés. Taliesin era también el nombre de un legendario poeta galés del siglo quinto, una identificación que expresaba la tendencia anticlásica de Wright.”<sup>N16</sup> A pesar de las coincidencias con Monticello, en el sentido de una vuelta a la tierra, la relación con ésta es distinta en ambos casos. Para Jefferson, el diálogo entre el hombre y la naturaleza era mutuamente edificante, mientras que para Wright la naturaleza ocupaba el primer lugar.<sup>N17</sup>

Por ello, Taliesin fue construida con fachadas de piedra local cortada toscamente, cubiertas bajas y una horizontalidad insistente que hace que el edificio parezca parte del paisaje. “Taliesin era una obra de integración ambiental, que deliberadamente borra la separación entre lo hecho por el hombre y lo natural”.<sup>N18</sup> Como señala Stern, cada elemento del diseño de Wright corresponde al paisaje circundante. La piedra amarilla a las colinas locales; el acabado de la madera a los troncos grises de los árboles; las paredes revocadas a los bancos de arena del río. Así, Taliesin fue el primer edificio americano que estaba completamente en paz con el continente. Sin embargo, las fuentes en las que se inspiró no eran solamente americanas. Mantuvo la gran chimenea como corazón sólido de la casa y con su sentido primario de protección según la tradición doméstica colonial. Pero el sentido de vinculación con la tierra, los tejados bajos que se proyectan hacia el suelo y el patio suavemente perfilado y puntuado por estatuas sugieren las villas campesinas italianas que Wright conocía

N24 Frank Lloyd Wright. *Autobiografía*. 1867-1943. El Croquis Editorial, Madrid, 1998, p. 205.

N25 Cit. en Levine, op. cit., p. 84.

N26 La “habitación de trabajo” tenía aproximadamente treinta y cuatro pies de largo por diecisiete de ancho. (Véase Levine, op. cit., p. 77).

N27 Wright. *An Autobiography*. Duell, Sloan and Pearce, Nueva York, 1943, p. 425.

N28 Wright. *Autobiografía*. 1867-1943, cit., p. 206.

N29 El esquema en L, primero, y en U, después, con que hemos descrito la planta de Taliesin podría entenderse más bien como interpenetración en cruz de esquemas lineales. La parte residencial, en concreto, es el resultado de la interpenetración del cuerpo de habitaciones con una banda perpendicular de espacios abiertos —la loggia, su terraza, el recinto que antecede la entrada y, al otro lado del comedor, la terraza hacia el valle—. Significativamente, Wright repite este mecanismo compositivo de prolongar más allá de la esquina los dos cuerpos perpendiculares entre sí en el otro ángulo del conjunto, aunque aquí sin consecuencias espaciales ni visuales.

N30 Wright, op. cit., p. 209.

N31 Véase Levine, op. cit., p. 92. Levine da como referencias posibles la Villa Medici

de sus viajes por la Toscana. Por su parte, los espacios abiertos y fluidos estaban en parte inspirados por su admiración por la arquitectura de Japón, que había visitado en 1906. <sup>N19</sup>

En cualquier caso, la íntima relación de Taliesin con el marco paisajístico era enteramente nueva en la obra de Wright. El mundo propio de las ‘Casas de la pradera’ quedó atrás, de modo que, al liberarse de Chicago como centro político y cultural, “la naturaleza ahora reemplazó a la cultura como fuente directa de las ideas arquitectónicas de Wright”. <sup>N20</sup> Taliesin fue diseñado como un ‘refugio’ y un ‘retiro’; había de ser un hogar para él y su nueva mujer así como un estudio desde el que acometería su renovada práctica profesional y, finalmente, sería también la escuela en la que propagaría sus nuevas ideas. Como sigue señalando Neil Levine, Taliesin no fue nunca sólo una casa, ni siquiera un mero edificio, sino una propiedad en el campo: “A la vez casa, granja, estudio, taller, escuela y morada familiar, es una completa expresión de la integración que Wright lleva a cabo de la arquitectura y la naturaleza”. <sup>N21</sup> algo que se mantendrá a lo largo de su tormentosa historia. <sup>N22</sup>

Desarrollemos, siguiendo el texto de Levine, esta idea de la integración que se logra en Taliesin entre arquitectura y naturaleza. La elección de su emplazamiento fue una primera decisión fundamental. Se sitúa en el estado de Wisconsin, a cuarenta millas al oeste de la ciudad de Madison, en el lugar denominado Hillside en el Helena Valley (también denominado Jones Valley), donde sus abuelo materno, Richard Lloyd Jones, se había establecido a principio de la década de 1860. Está separado de la localidad de Spring Green, a unas dos millas al norte, por el río Wisconsin, que en ese área fluye de este a oeste. La colina en la que se emplaza Taliesin está al oeste del valle, en el punto en que éste se abre y el río forma un pronunciado recodo. Desde la colina, por tanto, se domina toda la profundidad del valle hasta las pendientes arboladas distantes y también el cauce del río curso arriba. <sup>N23</sup> En su Autobiografía, Wright explica que amaba esa colina por su sentido liberador del espacio y la vista, que comparaba con la experiencia de mirar la superficie del suelo desde un avión: “Cuando se está en la cima de la pequeña colina, se tiene la impresión de estar en el aire, como balanceándose en un aeroplano,... (divisando) las copas de los árboles.” <sup>N24</sup> Como dice Levine, antes incluso de ser una casa, Taliesin era una colina.

Una vez decidido a construir en esa colina, Wright tomó otra decisión fundamental, referente a su modo de asentarse, una decisión que da la clave para entender el significado de Taliesin y subraya otros de sus aspectos. Para aprovechar la vista panorámica sin comprometer la integridad de la colina, Wright no construyó sobre su cima, sino que rodeó con las alas de la casa sus dos flancos prominentes, pero clara-

mente por debajo de su cima. La casa se convirtió, como Wright escribió luego, en “la ‘ceja’ o borde de la colina”. <sup>N25</sup> Los primeros planos para Taliesin, de abril de 1911, muestran un edificio en forma de L integrado por un ala de estancia y por otro ala constituida por una “habitación de trabajo”, o estudio, y por una generosa loggia abierta y una terraza que conecta ambas áreas. <sup>N26</sup> Siguiendo el contorno de la colina, un ala se extiende paralela al recodo del río en dirección noroeste-sudeste mientras que la otra apunta aguas arriba hacia el nordeste. Las caras exteriores del diedro formado por la casa se orientan así hacia las dos vistas más despejadas, el curso alto del río y el valle. La planta de junio del mismo año duplica el esquema inicial formando una U, con lo que queda definido un patio cerrado por tres de sus lados; este patio está separado de la cima de la colina por un muro de contención recto que forma su cuarto lado y formaliza el desnivel entre ambos.

F12 Spring Green y Helena Valley, Wisconsin (Neil Levine. The Architecture of Frank Lloyd Wright. Princeton University Press, 1996)

en Fiesole, la Villa d’Este en Tivoli, la Villa Lante en Bagnaia y, como más probables, las Villas Aldobrandini y Torlonia en Frascati.

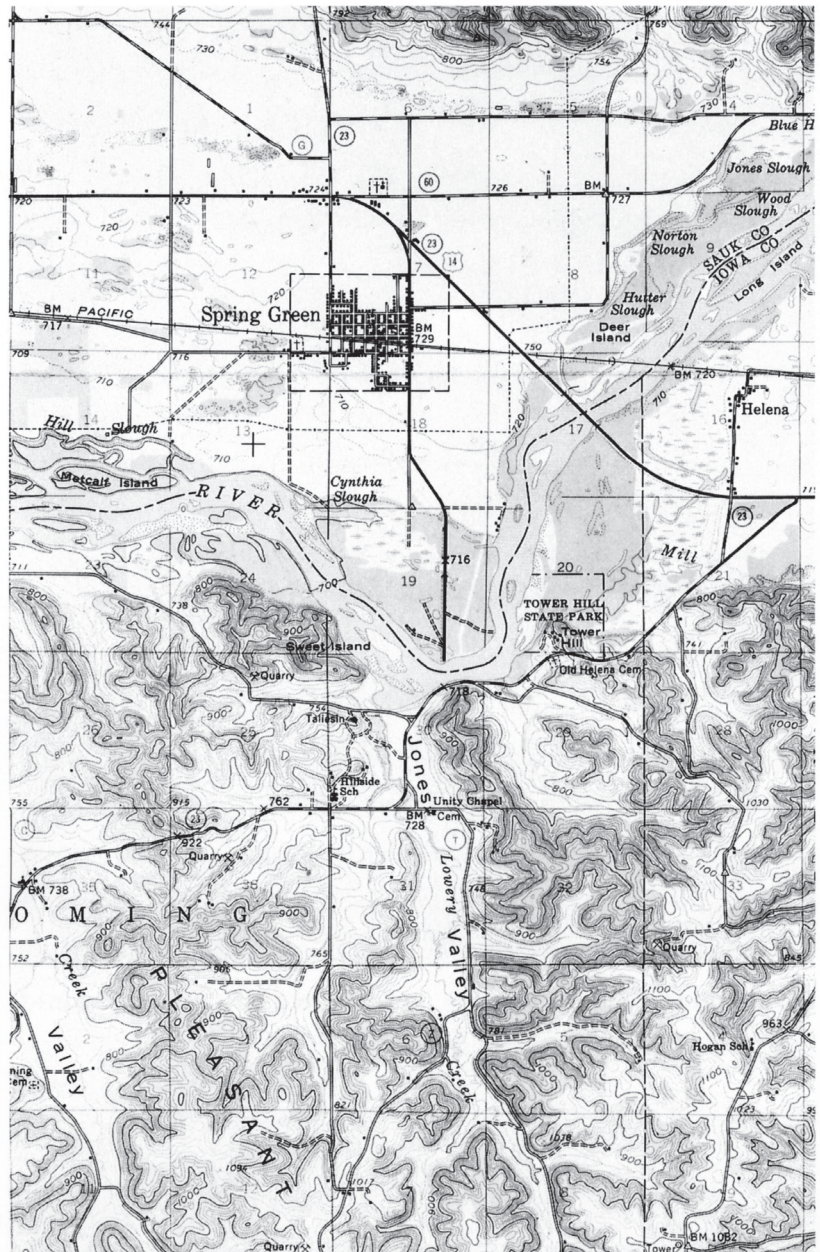
N32 Una denominación que Wright aplicará luego a las Casas usonianas.

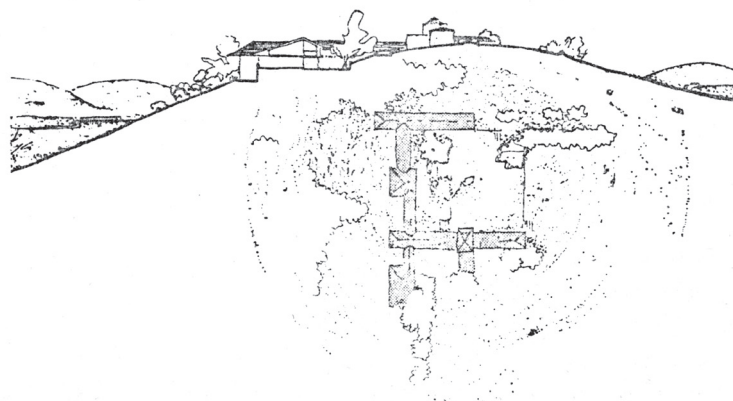
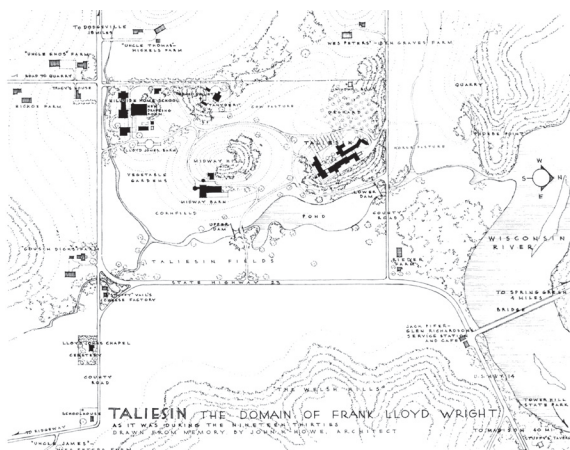
N33 Levine, op. cit., p. 100.

N34 Véase ibidem, pp. 100-101.

N35 Wright, Autobiografía. 1867-1943, cit., p. 208.

N36 Véase Levine, op. cit., p. 93.





Con esta disposición, Wright evitó ocupar la propia cima con la casa, pero ésta no le da la espalda, sino que establece una estrecha conexión con ella por medio del patio. Aunque desde puntos algo distintos, tanto en el proyecto de abril como en el definitivo de junio la entrada a la casa se realiza desde atrás, a través del patio, dándole así una condición de espacio delantero: “No hay patio trasero. Taliesin es todo él patio delantero”.<sup>N27</sup> En efecto, como observa Levine, Wright volvió del revés el modelo de la ‘Casa de la pradera’. En vez de rodear a un elemento interior, como el núcleo de la chimenea típico de ésta, Taliesin se organiza alrededor de un elemento exterior del paisaje natural. El patio se convirtió en el núcleo de un diseño global en el que Wright comenzó a liberarse de la dependencia respecto a los patrones clásicos de simetría y axialidad que aún habían sido tan básicos en su obra anterior y que conferían a la Casa de la pradera una cierta formalidad. Tanto la planta como el uso de los materiales enfatizan la informalidad del edificio, su irregularidad y su íntima relación con el

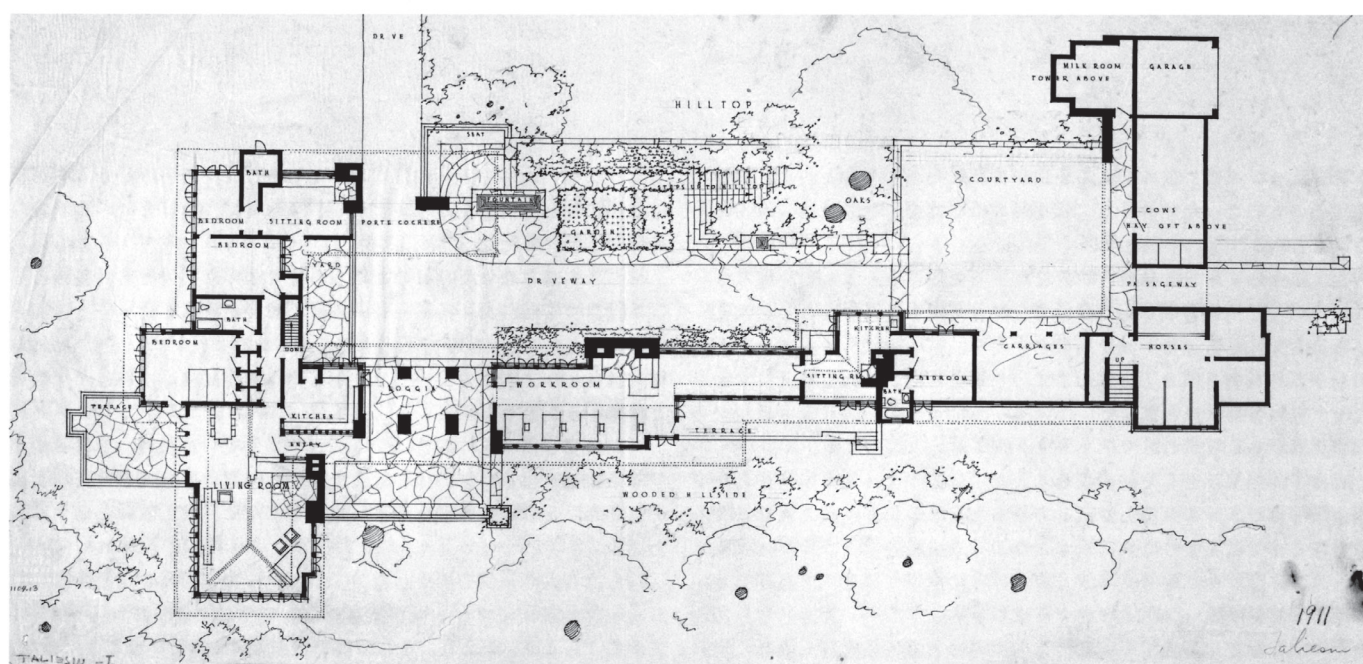
entorno natural, ya que “debía ser de la colina, pertenecer a ella... como los árboles y las rocas”, a la vez que “era impensable, intolerable, que cualquier casa fuera puesta encima de aquella amada colina”.<sup>N28</sup>

Se podría decir que el patio extiende su dominio a través de la casa y se asoma al paisaje desde la loggia y las terrazas.<sup>N29</sup> Desde la entrada al patio por la porte-cochère, la vista está ya canalizada hacia la apertura al río, enmarcada por la loggia. Pero el patio es también un espacio encerrado en sí mismo y con un tratamiento paisajístico propio, aunque relacionado con otras plantaciones que se extienden más allá de la casa. El jardín incluido en el patio es un jardín formal, al que Wright denominaba un “jardín de flores” y que estaba diseñado según el modelo de giardino segreto propio de las villas italianas del Renacimiento. En la ladera sur de la colina, a lo largo del camino de acceso, creó a un lado un “jardín aterrazado” que prolongaba el “jardín de flores” más allá de la porte-cochère, y al otro lado un jardín de verduras. Delante

F13 Taliesin. Plano de la propiedad, finales de la década de 1930 (Kathryn Smith. Frank Lloyd Wright's Taliesin and Taliesin West. Harry N. Abrams, Nueva Cork, 1997)

F14 Taliesin. Esquema en planta y sección (Eduardo Sacriste. “Usonia”, aspectos de la obra de Wright. Librería Técnica CP67, Buenos Aires, 1978)

F15 Taliesin. Planta, 1911 (Bruce Brooks Pfeiffer, texto, y Yukio Futagawa, fotografías. GA. Frank Lloyd Wright. Taliesin. Taliesin West. A.D.A EDITA, Tokio, 2010)



Taliesin I, 1911 (burnt in 1914): plan



de la casa, hacia las vistas del río y del valle, se extendía lo que llamaba un “jardín silvestre” o bosquecillo y, al otro lado de la cima de la colina, había viñedos y huertas. Muy importante paisajísticamente y desde el punto de vista práctico del riego era la manipulación que hizo Wright del elemento del agua. Represó un arroyo que corría a los pies de la colina para crear un “jardín de agua”, “un estanque al pie de la colina que elevaba el nivel del agua en el valle hasta que pudiera verse desde Taliesin”.<sup>N30</sup>

Como sigue señalando Levine, la implantación en la colina, el aterrazamiento, el jardín de flores encerrado, la torre-belvedere en el otro extremo de la U (respecto a la porte-cochère), el asiento de piedra y la exedra en la cima de la colina, la estatua y, especialmente, las fuentes, estanques y el uso controlado del agua son todos reminiscentes de ejemplos de villas italianas que Wright conocía por publicaciones o directamente durante su reciente estancia en Fiesole.<sup>N31</sup> Entre villa y casa de labranza, parece en cualquier caso innegable la influencia de la campiña de la Toscana o del Lacio en Taliesin.

Wright describió Taliesin como la primera “casa natural”,<sup>N32</sup> ya que consideraba que en su arquitectura había alcanzado un equivalente de la naturaleza. En este sentido, deseaba que la casa pareciera literalmente parte de la colina: “La relación con la naturaleza no era ya una de analogía, mediada por las convenciones históricamente determinadas del tipo, sino una de homología”.<sup>N33</sup> Frente a la idea de una casa que se añade a un paisaje, Taliesin era una parte integral de ese paisaje, de modo que la naturaleza —la colina— venía primero y la casa después, no al revés. La casa no era algo con identidad propia aunque cualificado por la naturaleza, sino que ésta era modificada para convertirse en una casa.<sup>N34</sup> En efecto, a diferencia de la típica ‘Casa de la pradera’ —que afirmaba sus propios límites y bordes para condensar

la imagen del paisaje en sí misma—, en Taliesin se borró deliberadamente la línea divisoria entre edificio y paisaje de modo que “no fuese fácil decir dónde acababan los pavimentos y paredes y dónde comenzaba la tierra”.<sup>N35</sup>

Aunque esto es así y, además, las vistas desde el patio y desde la casa se extienden más allá de los confines de la misma y relacionan el interior y el exterior como si se tratase de un único espacio continuo,<sup>N36</sup> lo cierto es que, junto a esta condición extrovertida, Taliesin tenía que cumplir también una condición introvertida. Tenía que ser un refugio, tanto en los sentidos habituales de refugio frente al clima y frente a las intrusiones a la privacidad como en los sentidos derivados de la situación particular de Wright en ese momento, que se sentía tratado hostilmente por la sociedad y personalmente desorientado.<sup>N37</sup> Por eso no es de extrañar que los símbolos y los requisitos del refugio dominen en Taliesin. La casa se construyó rodeando la ladera de la colina, con su parte de atrás contra el muro; su imagen dominante siempre ha sido la de sus tejados protectores, tejados que emergen al azar de la vegetación y que tienen la pendiente de la propia colina; la línea de los aleros es continua y está muy próxima al suelo en el lado hacia donde sube la pendiente. Los únicos rasgos que competían con la horizontalidad de los tejados eran las masas verticales de las chimeneas de piedra, que, al señalar los lugares de reunión del interior, reforzaban el simbolismo de refugio.<sup>N38</sup> En relación con esto, Thomas Beeby enumera una serie de elementos de Taliesin que sugieren un dolmen, desde los tejados de la secuencia de entrada, apoyados en pilares de piedra, hasta las propias chimeneas, con su dintel también de piedra. En definitiva, considera que toda la casa es análoga a un dolmen, “la primera construcción espacial del hombre, una cueva fabricada”.<sup>N39</sup>

F16 Taliesin. Patio jardín, mirando al sudeste desde el puente de los establos hacia el ala de vivienda, c. 1912 (Neil Levine. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton University Press, 1996)

F17 Taliesin. Patio jardín (Kathryn Smith. *Frank Lloyd Wright's Taliesin and Taliesin West*. Harry N. Abrams, Nueva Cork, 1997)

F18 Taliesin. Planta, 1914 (Bruce Brooks Pfeiffer, text, y Yukio Futagawa, photographs. GA. Frank Lloyd Wright. *Taliesin. Taliesin West*. A.D.A EDITA, Tokio, 2010)

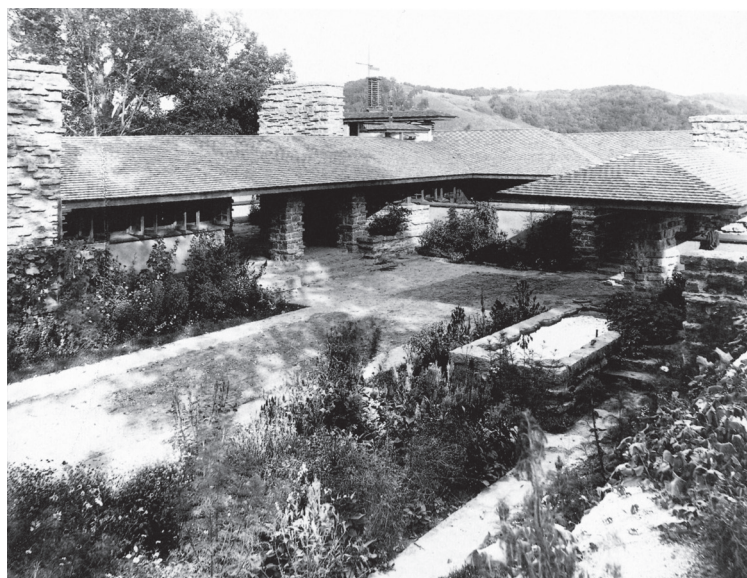
F19 Taliesin. Sala de estar, mirando al este, finales de la década de 1930 (Neil Levine. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton University Press, 1996)

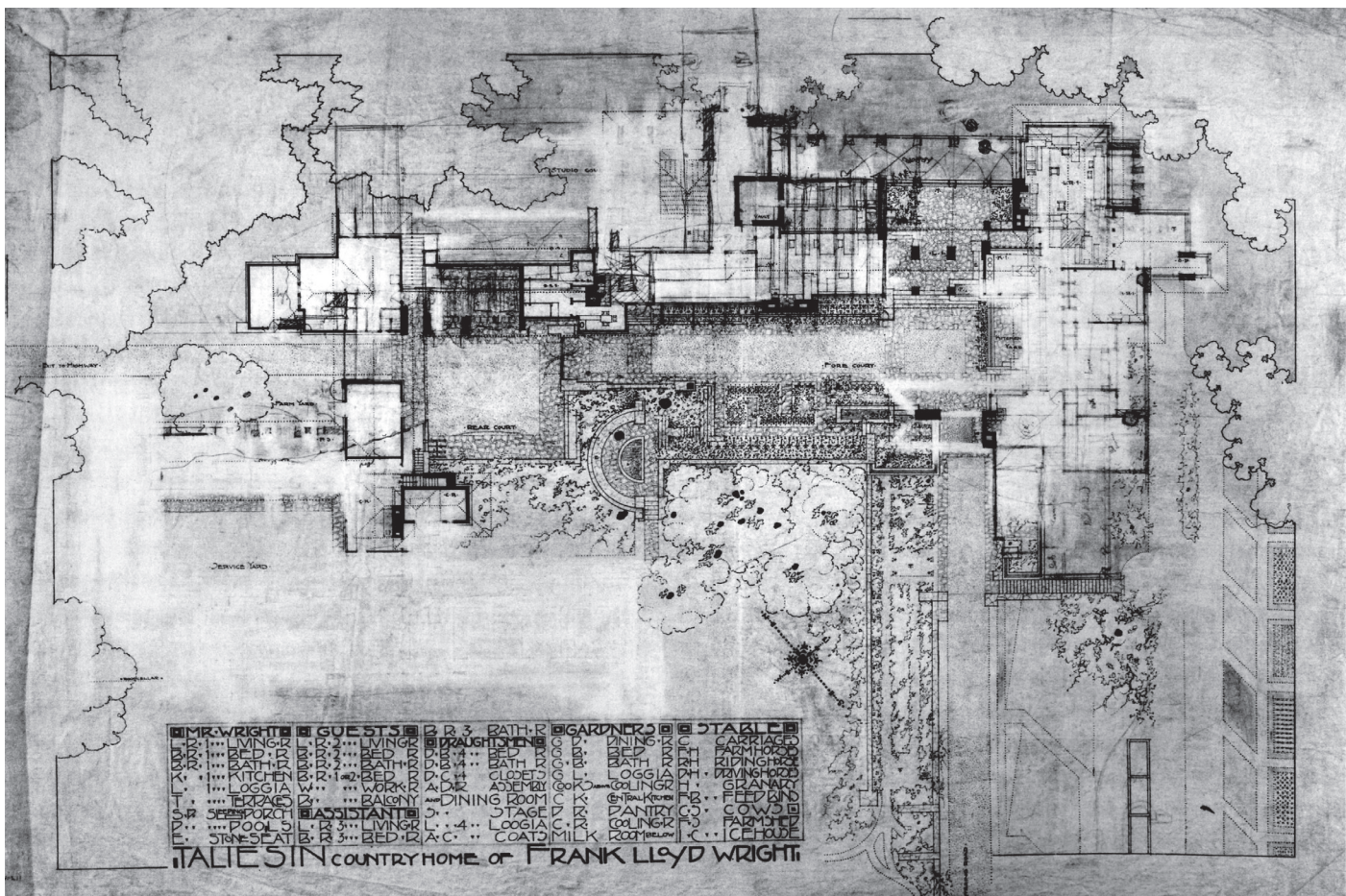
N37 Véase Grant Hildebrand. *The Wright Space. Pattern & Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*. University of Washington Press, Seattle, 1991, pp. 62-63.

N38 Véase *ibidem*, p. 64.

N39 Thomas Beeby. “The Song of Taliesin”. *Modulus*. The University of Virginia School of Architecture Review, 1980-81, p. 7. (Cit. en Hildebrand, op. cit., p. 68).

N40 Stern, op. cit., p. 22.





En 1932, a la edad de sesenta y cinco años y en plena depresión económica, en un momento en que su actividad profesional y sus finanzas atravesaban un punto muy bajo, Wright concibió la idea de transformar Taliesin en una escuela para arquitectos, creando la denominada 'Taliesin Fellowship'. Como señala Stern oportunamente, aunque forzando un tanto la comparación: "Al sustituir a los esclavos de la plantación de Jefferson por los aspirantes a arquitectos y al ponerles a trabajar en las tareas domésticas y en la granja, Wright extendió al siglo XX la arcádica visión de Jefferson. Su comunidad fue, en cierto sentido, una expresión de la idealización por Wright de la experiencia de los pioneros americanos".<sup>N40</sup> En cualquier caso, podemos afirmar para concluir que si el político profesional y arquitecto aficionado Thomas Jefferson había orientado al oeste su vivienda en Virginia —aunque volviendo la vista al clasicismo europeo para las referencias arquitectónicas—, el arquitecto Frank Lloyd Wright, por su parte, avanzó físicamente hacia el oeste y creó una verdadera integración paisajística, genuinamente americana, entre arquitectura y naturaleza al construir en el campo de Wisconsin su nueva casa-estudio.

**JUAN ANTONIO CORTÉS**  
Arquitecto  
Catedrático de la ETSA de Valladolid

