



Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

A TRAVÉS DE LA VENTANA: LAS VIDRIERAS DE LAS PRAIRIE HOUSES TEMPRANAS DE F. LLOYD WRIGHT. LA CASA STEFFENS, UN TESTIMONIO EN EL CORAZÓN DE MADRID

Sheila Reinoso Blázquez
Museo Naval de Ferrol

-
- Fecha de recepción: 18-09-2020 - Fecha de aceptación: 18-02-2021
 - Pags. 183 - 205
 - <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.97>

RESUMEN

El presente artículo se organiza en tres apartados. El primero hace un recorrido por la arquitectura doméstica de Wright desde 1893 hasta 1909, deteniéndose en los aspectos teóricos y simbólicos de las Prairie Houses para la nueva sociedad norteamericana. El segundo introduce la opinión de Wright sobre el uso de la industrialización en las artes aplicadas, especialmente en las vidrieras de las viviendas tempranas. El trabajo finaliza con un estudio de la Steffens House a través de sus vidrieras que, a pesar de ser considerada como una obra menor, condensa todas las características propias del Wright diseñador de la primera etapa.

PALABRAS CLAVE: Frank Lloyd Wright; vidrieras; arquitectura; casas de la pradera.

THROUGH THE WINDOW: THE STAINED-GLASS WINDOWS OF THE EARLY F. LLOYD WRIGHT'S PRAIRIE HOUSES. THE STEFFENS HOUSE, A TESTIMONY IN THE HEART OF MADRID.

ABSTRACT

This article is organized into three sections. The first section takes a tour of Wright's domestic architecture from 1893 to 1909, highlighting aspects of the theory and symbology of the Prairie Houses for the new North American society. The second section outlines Wright's point of view about the industrialization of applied arts, especially as seen in the stained-glass windows of the early houses. The article ends with a study of the stained-glass windows of Steffens House, even though it was considered a minor work, it condenses all the characteristics of Wright's design from the early stages.

KEY WORDS: Frank Lloyd Wright; stained glass art; architecture; prairie houses.

A TRAVÉS DE LA VENTANA: LAS VIDRIERAS DE LAS PRAIRIE HOUSES TEMPRANAS DE F. LLOYD WRIGHT. LA CASA STEFFENS, UN TESTIMONIO EN EL CORAZÓN DE MADRID

Sheila Reinoso Blázquez

Museo Naval de Ferrol

1. WRIGHT HASTA 1909. LECCIONES DE ARQUITECTURA EN LA PRADERA.

Sin duda, Frank Lloyd Wright fue uno de los arquitectos imprescindibles del siglo XX y, en concreto, un especial reformador de las ideas arquitectónicas imperantes hasta la fecha. Su estilo, de marcada modernidad, se aplica con éxito a la cotidianidad de la vivienda, posibilitando una evolución de los espacios y valiéndose del diseño de interiores como vehículo uniformador. Amante de la naturaleza y de las bondades de la tecnología por igual, Wright desarrolló a lo largo de su vida una prolija obra con soluciones personalizadas para cada cliente y un aprovechamiento total de los recursos y posibilidades.

Antes del éxito meteórico de Wright se venían sucediendo una serie de rupturas que terminarían por configurar el marco de la arquitectura moderna, allanando el camino a los arquitectos de las generaciones posteriores. Fue en Reino Unido donde primero floreció este cambio de perspectiva. El impulso de la Revolución Industrial

y el nuevo urbanismo, obligaron a los arquitectos a la búsqueda de un estilo que representara los ideales del momento. Sin embargo, a medida que la industrialización salvaje avanzaba, algunas voces se alzaron contra el alienamiento y degradación en las cualidades arquitectónicas. Es el momento, por un lado, de las grandes teorías acerca de la restauración y, por otro, de la investigación en los nuevos materiales. Gracias a la tecnología como el vidrio plano, el hierro fundido y el hormigón armado, que los arquitectos más vanguardistas no dudaron en utilizar ¹. Del mismo modo, la idea de funcionalidad y versatilidad de espacios sirvieron como acicate para un diseño más libre, alejado de convencionalismos. Para esto se adopta, cada vez más, la simplicidad de las formas geométricas. Los estilos arquitectónicos del momento, desde el academicismo imperante hasta los regionalismos historicistas, suponen un cierto desinterés para los arquitectos de vanguardia, que buscan expresar sus ideas con mayor libertad. Una de estas tendencias se personifica en el *Art Nouveau* surgido en 1890, de donde Wright toma algunas doctrinas, especialmente de la corriente más geométrica encabezada por Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) y su famosa Escuela de Arte (1909).

Con la misma rapidez con la que había surgido el *Art Nouveau* y sus correlaciones europeas, el movimiento cae en decadencia. En solo diez años se pasa de la idea de una arquitectura sorprendente e innovadora a una artificiosa, insufriblemente decorativa e inadaptada a las demandas de una sociedad en continua expansión. Aunque no puede negarse su influencia, puesto que «después [...] las cosas no podían ser nuevamente las mismas» ². Es en este *impasse* de tiempo cuando Wright desarrolla sus más paradigmáticos ejemplos de arquitectura doméstica: a medio camino entre lo aprendido del movimiento *Arts & Crafts* y el funcionalismo típico de la arquitectura norteamericana de finales del siglo XIX ³, incluyendo los sucedáneos derivados de la arquitectura colonial ⁴ para viviendas.

La obra de Wright se caracteriza por una concepción innovadora de los espacios y su versátil habitabilidad, aparece como la anhelada solución de la problemática búsqueda arquitectónica de un estilo «marcadamente moderno y unificador» ⁵ o cómo él mismo decía «una declaración de amor hacia el espíritu de esa ley y ese orden» ⁶. Su arquitectura se desarrolla a partir de planos de abstracción geométrica axial integrados en el medio natural.

Wright comenzó a trabajar con Sullivan en 1897, a los 18 años, haciéndole partícipe de sus criterios arquitectónicos, en los que la función del espacio y la economía de las formas destacaban por encima de otros conceptos ⁷ [Fig. 1]. Fueron cinco los años en los que Wright estuvo aprendiendo y trabajando con Sullivan hasta su despido, provocado por aceptar proyectos de forma independiente. Acto seguido se establecería en solitario con la ayuda de Cecil Corwin y después de casarse, se instalaría en *Oak Park*, en Chicago, donde construyó su vivienda familiar. Era una obra sencilla, con grandes ventanales y materiales tradicionales como la madera y el ladrillo pero que ya apuntaba maneras respecto al tipo de obra que proyectaría en la siguiente década. El estilo predominante

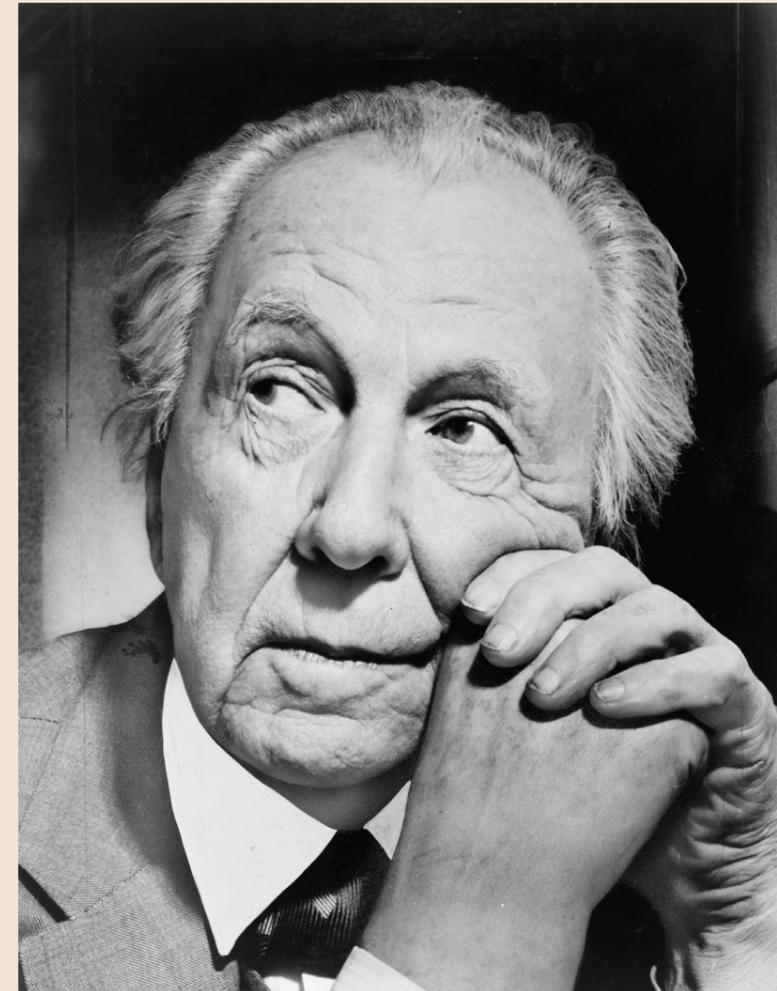


Figura 1

Frank Lloyd Wright. 1954.,
Colección «New York World-Telegram and Sun».
Biblioteca del Congreso (Washington D. C.).

de sus viviendas tempranas estaba caracterizado por el diálogo con la naturaleza y la funcionalidad dentro del *Shingle Style* asociado al gusto Reina Ana y su evolución a formas más geométricas y poliédricas. Estas viviendas contienen una ingeniosa solución mediante ejes contrapuestos y planos horizontales, aportando versatilidad y continuidad a las estancias. Son característicos también los amplios balcones abiertos al exterior y los prominentes aleros que acentúan la horizontalidad del conjunto. Los aleros tenían una doble función: por un lado, aportaban un sentido de protección al interior, y por otro, contribuían a la luminosidad gracias a la sucesión de ventanales, a veces mediante un muro-cortina que aportaba una continuidad entre los espacios interiores y exteriores, además de volumetría y sutiles juegos lumínicos. El uso de materiales tecnológicos como el hormigón armado es muy común en sus diseños; de hecho, él mismo ensalza sus múltiples cualidades y su calidad en su autobiografía ⁸, sin por ello marginar otros más tradicionales como el ladrillo, la piedra, la madera o el hierro. Destaca también la intrínseca relación con la naturaleza, que es a la vez medio receptor y fuente de inspiración ⁹. Es posible que la condensación y simplificación de todas estas ideas, pueda entenderse por el manifiesto interés que Wright siempre había tenido por la arquitectura tradicional japonesa, donde destacaba la diafanidad de espacios, la horizontalidad y la relación espiritual con la naturaleza. De hecho, visitó ese país en 1905 al que volvió años más tarde para construir el espectacular Hotel Imperial en 1914.

En cuanto a sus viviendas particulares, Treiber las divide categóricamente en aquellas compuestas por una sucesión de pabellones interconectados, como en la *Willits House* (1901), y aquellas estructuradas mediante figuras geométricas compactas que se extienden en el plano a modo de cruz griega irregular, como la *Coonley House* (1908).

Llama la atención también encontrar en su obra algunas características morales sobre lo que debe ser un buen hogar. Para Wright la familia es como la piedra angular de la sociedad norteamericana y por tanto su morada; un templo a la dignidad, honestidad y nobleza que esta representa.

La primera de estas características viviendas es la construida en 1893, la *Winslow House*, en Chicago. Que contaba ya con algunas propiedades prototípicas de las *Prairie Houses*, si bien en un grado menor. Destaca su sobriedad y elegancia. A pesar de su simpleza, el juego cromático de los dos tipos de ladrillo favorece la volumetría de los elementos formales, aportando vitalidad y ritmo, mientras que el imponente tejado trapezoidal contribuye a la horizontalidad del conjunto.

publicó un diseño llamado «Una casa en la ciudad de la pradera», que pretendía articularse como un dogma a seguir en el planteamiento e intencionalidad de sus viviendas particulares. Gracias a este diseño su serie de Chicago se conocería como las “Prairie Houses”.

A este encargo pronto le sucedieron otros. Sus clientes se contaban entre los nuevos empresarios más adinerados de Chicago, una ciudad en continuo crecimiento, por lo que no es de extrañar que sus proyectos se contaran por decenas en esos primeros años.

Su siguiente obra importante es la *Isidore Heller House* de 1897 en Chicago. Su planta se extiende axialmente en forma de pabellones donde se aprecia el gusto japonés en el tratamiento de los espacios interiores y en la continuidad longitudinal de sus aleros. Las estancias principales se estructuran alrededor de un recibidor que a su vez contiene las escaleras que ascienden al piso superior. La chimenea también tiene un lugar predominante en el cuarto principal pero aún no llega a ser el centro axial de la composición, como ocurrirá en otros de sus proyectos.

Poco después, en 1901, publicó un diseño llamado «Una casa en la ciudad de la pradera»¹⁰, que pretendía articularse como un dogma a seguir en el planteamiento e intencionalidad de sus viviendas particulares. Fue gracias a este diseño por lo que su serie de Chicago se conocería como las *Prairie Houses* en los años sucesivos. Posteriormente, en 1931, y visto el éxito de sus viviendas, escribió un pequeño artículo donde sintetizaba los principios del diseño de estos proyectos, *The Cradboard House*.¹¹ En 1902 recibe el

encargo de realizar otra vivienda, la *Ward Willits House*, situada en Illinois. Es una de las primeras obras de pleno derecho de las *Prairie Houses*. Su planta, emulando una cruz griega irregular, se articula a partir de distintos ejes, unos primarios y otros secundarios, en torno a los cuales se van organizando las estancias, aportando una cierta vitalidad y movimiento al conjunto. En la parte frontal coloca una sucesión de pilares para abrir hileras de ventanales al exterior. Especial atención merecen los bajos tejados, casi sin inclinación, pero con un prominente voladizo. La parte central de la vivienda está reservada para la sala de estar, donde la chimenea, ahora sí, se coloca en el eje. Como se ha podido observar en las casas de Wright la chimenea se encuentra en un lugar privilegiado, central, otorgándole un carácter casi místico. Es el hogar, en su acepción de chimenea, como núcleo de la familia moralmente honesta¹². En esta vivienda las estancias se abren hacia distintos porches cubiertos. Todos los elementos derivan de formas geométricas simples que se hallan implícitas hasta en los detalles más superfluos de la arquitectura.

Otra de sus obras más interesantes e ingeniosas de esta primera etapa (junto con la *Dana - Thomas House*) es la *Robie House*, construida en 1908. Situada en Chicago, se presenta como una de las viviendas paradigmáticas de la obra de arte total. El futuro propietario le exigió ciertas particularidades, como que construyera una sala de billar, un salón de juegos para los niños y un ala para el servicio. El proyecto de esta casa se desarrolla en dos alturas. La planta se inscribe en dos ejes longitudinales contundentes, sin módulos transversales, uno primario y otro secundario. En el primero se ubican las habitaciones principales y en el segundo las auxiliares y las del servicio. Llama la atención la uniformidad de las estancias principales y la continuidad de las mismas, agravada por una sucesión de ventanales que aligeran el muro. Ambos lados se rematan mediante un mirador de forma triangular donde confluye, en su vértice, el eje principal. El tejado, una vez más, tiene muy poca altura y unos aleros prominentes que contribuyen a la sobriedad. Todos los elementos constructivos responden a esta medida principal y también los decorativos, como se explicará más adelante.

Aunque en la primera etapa de Wright la mayoría de sus proyectos respondían a viviendas privadas, también podemos encontrar otros encargos públicos que son continuadores de los mismos principios ideológicos: el edificio de oficinas de la empresa *Larkin Administration Building*, realizado en 1904 en Buffalo, y el *Unity Temple* de *Oak Park*, en Illinois, encargado en 1906.

Como último ejemplo, se explica en detalle en el último punto de este estudio la *Steffens House*, una de las últimas viviendas de la primera etapa, edificada en 1909 y de la que el Museo Nacional de Artes Decorativas ha recuperado dos vidrieras. Meses después, Wright abandonaría a su mujer y emprendería un viaje a Europa que duraría dos años. Esta radical ruptura es explicada en su autobiografía¹³ y supuso la reinención y madurez del arquitecto.

Frank Lloyd Wright fallece el 9 de abril de 1959 en Phoenix, con 92 años.

2. LAS ARTES DECORATIVAS, LA MÁQUINA Y EL VIDRIO.

No se puede entender al Wright -diseñador de interiores- sin la figura de William Morris (1834-1896), uno de los impulsores del movimiento *Arts & Crafts*. Wright fue uno de los defensores y reformadores de la ornamentación de interiores a los que aplicaba el discurso moral que Morris había formulado. Hay que citar también a otros pioneros en el ámbito de la arquitectura, como Henry Van de Velde (1863-1957) que diseñó los muebles de su vivienda en Uccle en 1895, o Charles F. A. Voysey (1857-1941), que fue un arquitecto británico popular por sus proyectos de mobiliario, papel pintado y telas estampadas. También es fundamental la obra de A. H. Mackmurdo (1851-1942), que destaca por la difusión de las artes decorativas en Europa con la creación de la revista *The Hobby House*, en 1884, además de otras iniciativas de difusión, como el papel de Hermann Muthesius, en la divulgación de la arquitectura particular inglesa.

Como país de cultura anglosajona, Estados Unidos pronto se suma a los avances británicos, siendo Wright un privilegiado nexo de unión entre el antiguo y nuevo continente. Visita las exposiciones universales de Chicago (1893) y S. Luis (1904), donde admira los avances de la industrialización aplicada a las artes decorativas.

Wright creó un lenguaje netamente personal basado en el uso de los nuevos materiales tecnológicos y rechazando la normalización academicista. Abogaba por el uso de la industrialización, siempre y cuando, no se estandarizara la producción ni se perdiera calidad. Estas consideraciones le llevaron a ejercer de diseñador de los accesorios de algunas de sus viviendas particulares, ya que perseguía una uniformidad de estilo cercana a la idea romántica de obra de arte total. Por ello, no solo proyectaba las líneas formales, sobrias y simplificadas de los componentes arquitectónicos, sino que también creaba, basándose en una unidad de medida general y ponderada, las distintas piezas de ajuar de la vivienda ¹⁶.

Wright trató con Charles Robert Ashbee en 1900 ¹⁷, que había visitado Estados Unidos en varias ocasiones, por lo que no es de extrañar que conociera sus ideas sobre la ornamentación que, aunque divergentes en algunos puntos, guardaban una cierta correlación en el fondo, defendiendo la integridad de los materiales y la simplificación. Además, es posible que se diera una puntual colaboración entre los dos según los diarios del propio Ashbee ¹⁸. También se conoce la admiración de Wright por la obra de Owen Jones (1806-1874), *La Gramática del Ornamento*, puesto que, según su autobiografía, se la da a conocer a Sullivan en 1888 ¹⁹. Sin embargo, no se sabe con certeza si era conocedor de otras publicaciones como la *Histoire de l'habitation Humaine* y el *Dictionnaire Raisoné* de Viollet-le-Duc, o la publicación alemana *Deutsche Kunts und Dekoration* editada por A. Koch. Hanks afirma que sí toma modelos para sus primeras vidrieras del catálogo *Kunts Verglasungen* de H. Carot, publicado en 1886 ²⁰. En Estados Unidos, además, se publicaban distintas revistas sobre arquitectura e interiorismo que muy probablemente Wright conociera, puesto que eran de uso común en la profesión, y donde se recopilaban tanto diseños americanos como europeos en

una correlatividad continua. En 1901 comenzó a publicarse en California la revista *The Craftsman* ²¹, editada por Gustav Stickley (1858-1942), que trataba distintos diseños de viviendas particulares donde la artesanía era la protagonista.

Como resultado de todo este interés, Wright escribe su ensayo *The Arts & Crafts of the Machine* para una conferencia en la Sociedad *Arts & Crafts* en el Hull House de Chicago en 1901. En él reflexiona sobre los beneficios de la industrialización y su compatibilización con la creación artística. El hito de su tiempo es la máquina. Critica el historicismo de la arquitectura y la ornamentación norteamericana del momento. En el texto, expone la importancia de la esquematización y cómo, a partir de la simplicidad, se puede llegar a la esencia del elemento a representar. Alienta a los artistas que no se separen de la máquina a la hora de crear, puesto que esta supone una «simplificación maravillosa» de los procesos.

**esa mecanización le permitió reducir
a su forma más primigenia los elementos básicos
de la naturaleza, puesto que todos se derivan
de la geometría básica**

Wright comienza a utilizar la industrialización en sus diseños de ornamentos desde sus proyectos más tempranos. En las *Prairie Houses* esa mecanización le permitió reducir a su forma más primigenia los elementos básicos de la naturaleza, puesto que todos se derivan de la geometría básica, poniendo en valor la propia honestidad de los materiales desnudos.

Uno de los primeros ejemplos de este decorativismo lo encontramos en la *Alison W. Harlan House* en Chicago, fechada en 1892, donde introduce elementos, si bien aún un poco torpes, de esquematización vegetal directamente inspirados en Jones. En la *Ward Willits House* de 1902 también ocurre lo mismo, el mobiliario y otros detalles decorativos se han diseñado a escala. Todos los elementos, como la rejería, los parteluces, el mobiliario, entre otros, se perciben como variaciones de los mismos modelos geométricos. Algo similar ocurre en su *Robie House* de 1908, donde Wright desplegó todo su ingenio para la creación de una obra de arte integral. En cuanto al diseño de interiores, elaboró todos los detalles de la vivienda, con especial acento en el mobiliario, vidriería y cerrajería. Trabajó en muchas ocasiones con artesanos del mueble de origen europeo y en Milwaukee (Wisconsin), estuvo colaborando de manera estrecha con la firma de decoración *Niedecken-Walbridge* fundada en 1907 por George Mann Niedecken (1878-1945). Sus contribuciones más importantes se encuentran en la *Robie House*, *Dana House* o *Coonley House*, entre otras veinte más. Incluso su afán normalizador de los elementos más cotidianos de la casa, como la mantelería, fue diseñada y encargada a la empresa textil *F. Schumacher & Company*, fundada en 1889 y que colaboró con Wright en varias ocasiones. La cerrajería, por su parte, estuvo a cargo de la casa *South Halsted Iron Works*.



Figura 2

Gilman Lane. Steffens House. 1930.
Cortesía de la Biblioteca Pública de Oak Park.

En lo relativo a las vidrieras de esta primera etapa, Wright se implica de forma integral en su diseño. La vidriera, además, tenía un matiz espiritual que Wright reaprovecha para sus propias ideas acerca de la vivienda y del espacio privado-público. Las vidrieras de Wright se caracterizan por ser extensiones en vidrio de la linealidad y proporción del resto de la vivienda. En esta primera etapa de las *Prairie Houses*, se van a componer a partir de juegos de líneas longitudinales y transversales con un alto sentido de limpieza y simplificación industrial. Además, el empleo del cromatismo apunta hacia el mismo concepto, puesto que Wright restringe la paleta a varios tonos cálidos para los elementos a destacar, dejando el resto del lienzo vítreo en un traslúcido incoloro. Las vidrieras de esta primera etapa no serán tan complejas como en la madurez del arquitecto, aunque los modelos se repetirán y multiplicarán, siempre teniendo la naturaleza como fuente de inspiración. No obstante, es llamativa la correspondencia oriental materializada en las vidrieras. Los paneles, en muchos casos, recuerdan a los famosos *shoji* y al tratamiento plano de las tintas y los perfiles de los *ukiyo-e*, en consonancia con el resto del espacio diáfano. Aunque es evidente que las vidrieras de la primera etapa también parten de lo aprendido con Sullivan, que presentaba sus diseños con un equilibrio medido y geométrico ²² [Fig. 2].

Las compañías que colaboraron para la manufactura de vidrieras en sus proyectos fueron diversas. Frank Linden (1859-1934), funda en 1890 en Chicago su empresa conocida como *Linden Glass Company*, que realizó los encargos para distintas casas del arquitecto de la primera etapa, como en la *Robie House* o *Dana House* ²³. Otra empresa colaboradora fue la manufactura *Giannini&Hilgart. Chicago Metallic Corporation* que se encargó de alguna de sus estructuras metálicas, puesto que desarrolló nuevos sistemas de anclaje para las losetas vítreas empleando el zinc, el cobre o el latón en vez del plomo. Así mismo, en 1897 se desarrolló un método electrolítico para los perfiles metálicos de las vidrieras. Esta innovación fue descubierta por la *Luxfer Prism Company* e implementó los sistemas de anclaje de las losetas vítreas, que solo contaban con las tradicionales propiedades del plomo ²⁴. Por otro lado, en muchas ocasiones el cristal empleado procedía de la empresa *Kokomo Opalescent Glass Company*.

Según la sociedad Frank Lloyd Wright Trust de Chicago, hasta 1923 Wright diseñó un total de 97 conjuntos de vidrieras de sus propios proyectos con más de 4.000 dibujos originales ²⁵. De la primera etapa de las *Prairie Houses* hasta 1909, se destacan múltiples ejemplos, no obstante, se realizará un repaso por los estilos más característicos, citando algunas de las viviendas más interesantes hasta el proyecto de la *Steffens House*.

La *Winslow House* (1893) es una de las primeras edificaciones particulares con un amplio conjunto de vidrieras, destacando especialmente el muro-cortina del comedor, que contiene un mirador semicircular estableciendo una relación más cercana entre el interior y el exterior del hogar. Wright se decanta aquí por unas vidrieras sencillas sin colorear, aunque con profusa ornamentación, y con un sentido de diálogo entre el exterior natural y el espacio destinado a la vida cotidiana. Ya se ha comentado el fuerte arraigo moralista de Wright a la hora de materializar sus diseños, buscando una nueva forma de vida honesta para la familia estadounidense. Al igual que en sus paneles de terracota (que se encuentran diseminados por la fachada de la edificación), Wright realiza un diseño basado en la esquematización de los elementos naturales inspirado en modelos clásicos dentro del estilo colonial y la arquitectura regionalista. Tanto en las terracotas de los paramentos como en las vidrieras hay un evidente sentido de seriación. Las vidrieras del mirador se organizan en dos niveles formales: por un lado, un marco perimetral con una intrincada decoración de inspiración vegetal y esquemática ²⁶ y que también puede relacionarse con el estilo de mobiliario Reina Ana. Está realizado con plomo, pero algunas de las losetas más pequeñas van encajadas por compresión. Por otro, un espacio central cubierto por un vidrio transparente sin interrupciones que interpela al espectador a mirar más allá de los confines de su comodidad para contemplar la naturaleza circundante, en lo que Wright definía como *light screens* ²⁷. Modelos de igual sencillez se repiten en la *Warren McArthur House* de 1893 o en la *George Blossom House* de 1893.

El siguiente conjunto de vidrieras más destacado y donde ya comienzan a verse algunos rasgos característicos de Wright es aquel proyectado para la vivienda de *Isidore*

Heller, de 1897. Wright adopta una vertiente más geométrica, afín a los arquitectos modernistas del círculo de Glasgow y Viena. Esta vivienda parece trascender la horizontalidad propia de las *Prairie Houses*, lo que se traduce en una residencia al estilo templo²⁸. El conjunto de vidrieras es elevando puesto que se alojan en los espacios públicos y privados. No obstante, todos los modelos son similares y se caracterizan de nuevo por la reflexión conceptual de interconexión entre el interior y el exterior, lo privado y lo público, y el orden que representa este respecto al mundo exterior. Para ello, la vidriera no solo matiza la luz, (esta vez y a diferencia del ejemplo anterior, los paneles sí se encuentran coloreados) sino que vuelve a repetir la estructura formal, desarrollando una decoración perimetral muy reiterativa para después dejar un espacio desnudo en el centro.

Wright diseña unos paneles vítreos geométricos que recuerdan al arte musivo donde introduce como motivos recurrentes el círculo y el cuadrado

Otra vivienda, la *Ward Willits House* edificada en 1902, puede considerarse una obra de madurez respecto a las *Prairie Houses*, ya que en ella se manifiestan todos los elementos propios de esta etapa. Es una obra de especial interés para las artes decorativas y mucho más implicada con la idea de obra de arte total²⁹. El conjunto de vidrieras sigue siendo extenso. Los elementos formales van en consonancia con modelos estilizados del mobiliario y la geometrización se multiplica. En estas vidrieras Wright parece superar la reflexión acerca del concepto de ventana como conector, desplazando las áreas lisas a los extremos o desdibujando el marco periférico. Introduce en el comedor principal una claraboya con seis secciones de vidrieras que repiten el mismo modelo: un juego geométrico longitudinal formado por cuadrados y rectángulos de proporción variable muy equilibrados entre sí y donde se inscriben unas formaciones básicas en espiga que remiten directamente a las características vidrieras de guirnalda de su madurez. El cromatismo es limitado, con una especial frecuencia de los tonos cálidos y, en algunos casos, las losetas vítreas no se encuentran delimitadas por perfiles metálicos, sino que van colocadas mediante compresión. Por su parte, las ventanas de la estancia están decoradas con vidrieras muy sencillas que contienen una breve referencia perimetral apenas destacada.

Otro de sus grandes conjuntos de madurez son las vidrieras diseñadas para la *Robie House* de 1908. En ellas Wright desarrolla un diseño más complejo y definitorio³⁰. El salón principal está cuajado de ellas. Se desarrollan, esta vez, a partir de formas geométricas romboidales donde destacan, a modo de marco perimétrico, dos guirnaldas en espiga, que caen verticalmente. Estos elementos también han sido llamados por la historiografía como *curtain designs*³¹ y se habían empleado en su célebre *Dana House* de 1904. La inspiración de los mismos parece provenir de la naturaleza. El

cromatismo, de nuevo, es limitado con especial protagonismo de los tonos cálidos. Los diseños se recrean una y otra vez por toda la casa, incluyendo las puertas interiores y variando en proporción dependiendo de las características de su soporte y el lugar asignado de la vivienda. Algunas de las vidrieras son más opacas, como por ejemplo aquellas que cubren las puertas de los vestíbulos, y otras dejan pasar más claridad, como las del salón principal. Con certeza, por razones de funcionalidad. Algo similar ocurre en las vidrieras de la *Coonley House* de 1908, donde un diseño innovador se establece como modelo identificativo del arquitecto. En el conjunto de vidrieras, llama la atención su variedad y divergencia puesto que encontramos dos modelos formales muy diferenciados. Por un lado, en las estancias más nobles, como en el salón y el comedor de la primera planta, las vidrieras presentan gran sencillez. Alojadas en un muro - cortina a modo de mirador, retoman esta vez el conocido papel de conector respecto al medio. La *Coonley House* es una vivienda, donde tanto el entorno vegetal como el estanque, juegan un papel contemplativo y estructural a partes iguales. Las vidrieras se desarrollan a partir de un juego de cenefas perimetrales geométricas que se sugieren de forma sencilla con las líneas del emplomado y con pequeños toques de color y vidrios opalescentes en las geometrías básicas. Son una nueva forma que no persigue matizar la luz sino invitar al espectador a contemplar aquello que encierra y sobre lo que ya se había visto en ejemplos anteriores. Estas vidrieras se repiten de forma seriada en las estancias de la primera planta, tanto en ventanales como en las claraboyas. Si bien estas últimas, formulan diseños más esquemáticos. Por otro lado, hay otro modelo muy diferente de vidriera mucho más lúdica³². Wright diseña unos paneles vítreos geométricos que recuerdan al arte musivo donde introduce como motivos recurrentes el círculo y el cuadrado, con un cromatismo exclusivamente primario. El resultado es una sinfonía de formas y colores muy equilibrados que atraen la vista hacia sí y que son comparados de forma habitual con el confeti y los globos³³. Son vidrieras realizadas en zinc, potenciando así la linealidad y facilitando unos perfiles más estrechos, algo que repetirá en ejemplos posteriores.

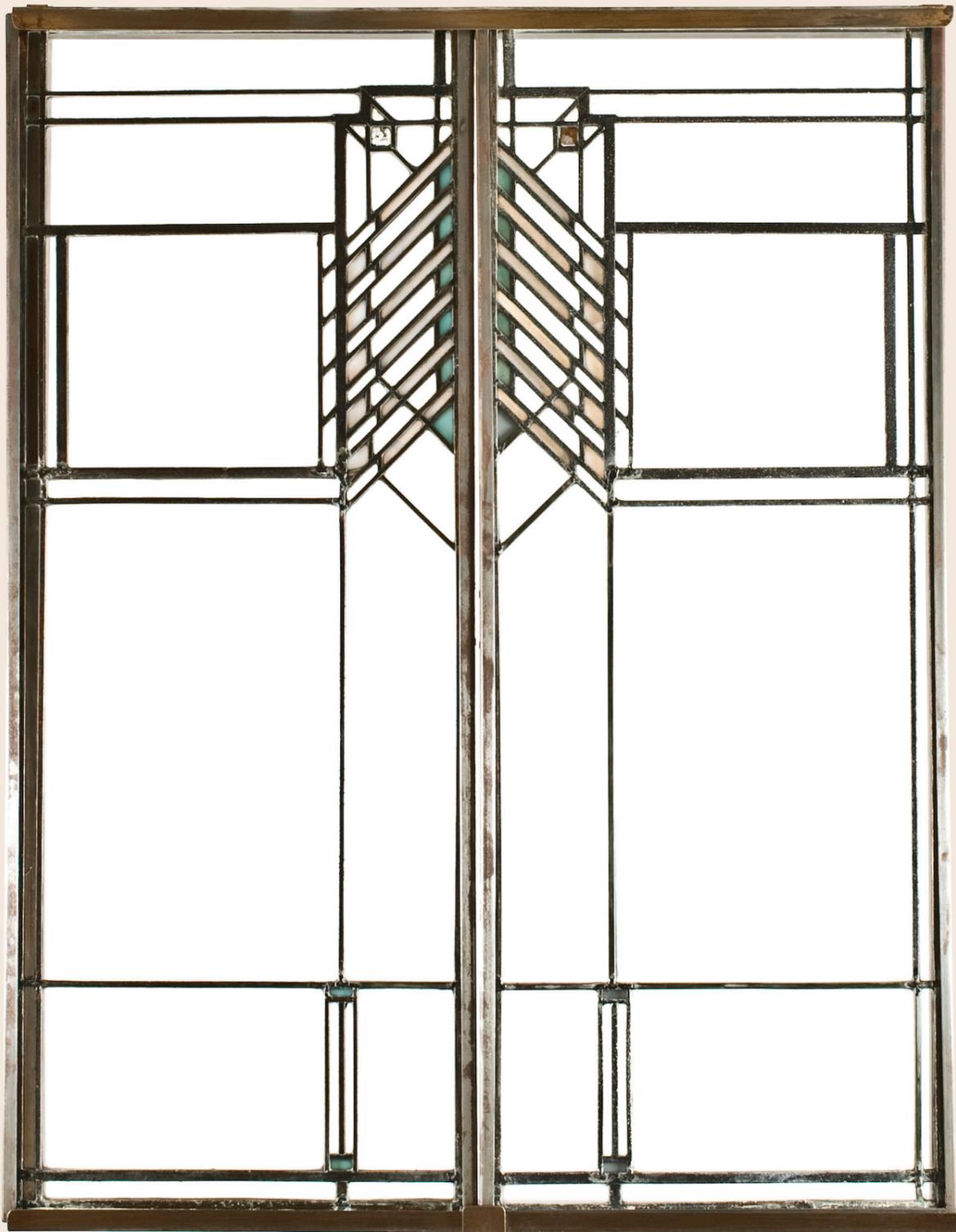


Figura 3

Vidriera diseñada por Frank Lloyd Wright para la Steffens House.
CE25728 - CE25729 Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).
Autor: Lucía Morate Benito.

3. LAS VIDRIERAS DE LA CASA STEFFENS: UN TESTIMONIO AL ALCANCE

Hay una escasez de bibliografía publicada con respecto a esta vivienda. Sin duda se debe, en última instancia, al desafortunado derribo de la misma y de forma más claramente, a que esta casa estaba dentro de las consideradas «menores». No obstante, esta obra aparece citada, y expuesta su planta, en el *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten* publicado por Wasmuth en Berlín en 1911³⁴. También aparece analizada en el libro con textos de Bruce B. Pfeiffer *Frank Lloyd Wright. Monograph 1907-1913* o en el de Lind *Lost Wright*. Sin embargo, actualmente se llevan a cabo distintos estudios sobre las obras de Wright por instituciones americanas como el *Frank Lloyd Wright Foundation*, *Frank Lloyd Wright Preservation Trust* o el *Frank Lloyd Wright Building Conservance*, entre otros que han publicado sus estudios en la *web*. Merece especial mención el trabajo de Douglas M. Steiner³⁵ [Fig. 3].

La casa de Oscar Steffens data de 1909 y se situaba en el 7631 de Sheridan Road con Rogers Avenue en Chicago, Illinois. Se trata de una versión económica de las *Prairie Houses*, del estilo de la *Isabel Roberts House* de 1908, *Baker* de 1909 o *Davison* de 1908³⁶. Aunque se ubica muy cerca del lago Michigan, el proyecto no responde al de una vivienda abierta al mismo, sino que parece darle la espalda. Solo unos tramos de ventanas del dormitorio principal se sitúan en su dirección. Parece que la propiedad del terreno fue comprada por la mujer de Oscar M. Steffens, un joven hombre de negocios que se dedicaba a la venta de materiales de construcción con la empresa *The Illinois Granite Brick Co*. Sin embargo, solo tres años después fue vendida a *Otto C. Bach*, un emigrante alemán afincado en Chicago que hizo fortuna con la empresa de sus padres, *The William Bach and Sons Co*. Después de casi dos décadas ocupando la vivienda y tras la muerte del propietario, su esposa la puso en alquiler. El *King's Arms Restaurant* tomó el relevo con la consiguiente degradación de la vivienda. Finalmente, el hijo beneficiario del testamento de la pareja la vendió en 1963 al *O. W. Hollel Enterprises*, que tres meses después demolió la vivienda.

La casa se situaba en lo alto de una pequeña ondulación del terreno y se organiza mediante el sistema de cruz griega irregular, con la adhesión de algunas estancias auxiliares en su eje vertical. Se dividía en dos alturas. En la planta baja, tienen una especial relevancia el comedor situado en el ala derecha (sur), y el cuarto de estar. En este se sitúa la chimenea colocada justo en el punto neurálgico, como normalmente hacía Wright. De hecho, en el alzado, es el conducto de salida de humo lo que sobresale de la purista horizontalidad del conjunto, si bien, el aspecto sólido y compacto está en concomitancia con el resto de la vivienda. Esta chimenea sigue el modelo de otros proyectos, como el de la casa de Isabel Roberts. El hogar se inscribe en un rectángulo de gran tamaño en sección y su forma en planta es trapezoidal. El aspecto robusto lo aporta su gran frontón, realizado mediante hileras de ladrillo rojizo de tipo romano acompañado de una basa y dintel de piedra.

También se abre un gran porche en la parte izquierda y otras salas auxiliares, como la cocina, la lavandería y el cuarto de calderas.

La planta superior parece más constreñida, pero una sucesión de ventanas, a modo de muro-cortina, minimizan esta sensación. En ella destaca el segundo cuarto de estar, abierto a una terraza, y las tres habitaciones articuladas a partir de un pasillo-hall, una de ellas con una pequeña chimenea. Esta planta se completa con un baño y una habitación para el servicio. En cuanto a los materiales de acabado, la vivienda se enfocó en un tono claro, en contraste con los aleros de madera oscura.

Por lo demás, el aspecto exterior se asemeja a otras *Prairie Houses*, grandes cornisas que favorecen la horizontalidad, juego de volúmenes que aportan un cierto movimiento al conjunto y grandes dosis de abstracción geométrica.

Un elemento testimonial de la vivienda lo encontramos en sus vidrieras, dos de ellas conservadas en una colección pública española: el Museo Nacional de Artes Decorativas. Se adquirieron en el año 2000 mediante dación en pago de Afinsa Bienes Tangibles S.A., perteneciente a la colección de Torsten Bröhan.

En la casa Steffens se encuentran un total de seis modelos diferentes de vidrieras que se ajustan a las necesidades de cada vano. Las más grandes son aquellas que corresponden al mirador del cuarto de estar de la planta baja y las más pequeñas, son las cuadrangulares que conforman el claristorio de ese mismo mirador. La mayoría de estos vanos se abrían al exterior mediante ventanas de madera a dos batientes, donde se alojaba cada sección de vidrieras. Tomadas de manera independiente formarían un diseño desequilibrado hacia un lado, pero estaban pensadas en conjunto, por lo que el peso compositivo aparece centrado y simétrico. Se han realizado, como un elevado número de vidrieras de Wright, con vidrio transparente, opalescente y zinc en vez de plomo. El uso de zinc, en este caso, se debe a su resistencia y a que era capaz de aguantar más peso sin doblarse. En la misma vidriera se localizan tres diferentes tipos de perfiles metálicos según la anchura: de 1 cm a 0,5 cm. Tiene pequeñas pinceladas cromáticas gracias al empleo de vidrio coloreado en masa en el motivo de galón o chevrón. Originariamente contaba con tres tonos: rojo oscuro, esmeralda y blanco opalescente.

No se conoce la manufactura de las mismas, pero estando la vivienda en Chicago y contando con perfiles en zinc, puede especularse con que fueron realizadas por la *Linden Glass Company*, aunque por el momento no contamos con esa información. En las vidrieras del Museo Nacional de Artes Decorativas, encontramos distintos grosores de listones de zinc dividiendo los tramos vítreos y aportando un cierto dinamismo, no hallando evidencias de losetas colocadas mediante compresión, otra de las técnicas utilizadas por el arquitecto.

No se conoce la ubicación exacta de las dos ventanas, aunque podrían haber formado parte de aquellas del comedor de la parte oeste de la vivienda, donde había un total de ocho. Tienen las siguientes medidas: 109 cm de alto por 86 cm de ancho. En cuanto al estilo estas vidrieras siguen los modelos prototípicos de Wright: uso de vidrios transparentes y ligera paleta cromática al servicio de la línea y la forma. Los motivos

geométricos se repiten en intrincadas sucesiones rectilíneas. Este tipo de decoración geométrica está perfectamente ponderada y los pesos de la composición equilibrados con respecto al conjunto de la vivienda. Los modelos se inspiran en la naturaleza, a partir de la abstracción y la geometría. Son habituales las guirnaldas, la planta glicina o lo que se ha dado en llamar «motivos del árbol», que Wright repite en muchos de sus proyectos.

Como ya se ha visto, son vidrieras con una composición muy equilibrada, donde la linealidad, la forma y el color se han sopesado en gran medida para conformar un conjunto de sobriedad sin renunciar al diseño. Las vidrieras de la casa Steffens son un testimonio inmejorable de la capacidad de Wright como diseñador y un resumen certero de la mentalidad del arquitecto y su idea de obra de arte total.

NOTAS

¹ El hormigón armado es el descubrimiento del momento. Fue desarrollado por Ernest Ransome en América y François Hennebique en Francia en torno a 1870. En cuanto al hierro fundido aplicado, destaca el movimiento conocido como «Arquitectura del hierro», que se venía empleando en Europa desde mediados del siglo XIX. CURTIS JR., W., *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Madrid, Ed. Herman Blume, 1986, p. 39.

² HERNANDO CARRASCO. 1997: 39.

³ A destacar sus imponentes rascacielos como aquellos de la firma Burnham & Root (John Wellborn Root, Daniel Hudson Burnham), creadores del Montauk Block (1892) o el Reliance Building (1894) ambos en Chicago. Aunque el maestro de este tipo de edificaciones fue, sin ninguna duda, Louis Sullivan (1856-1924). Pasó a ser colaborador de Dankmar Alder (1844-1900) formando la firma Sullivan&Alder. Admirador de Viollet-le-Duc, realiza proyectos mediante el uso de grandes dosis de abstracción de modelos históricos y una ornamentación esquemática. Con su máxima «la forma sigue a la función» crea edificios como el Auditorium de Chicago 1887 o el Wainwright Building de 1890. KOSTOF, S., *Historia de la Arquitectura*, Madrid, Alianza Forma, 1985, vol. 3, pp. 1190 y siguientes.

⁴ Aparecen estilos como el Bracketed, Stick Style o el Shingle Style que tienen un carácter ecléctico y que son fácilmente reconocibles por el uso de ripias de madera en el revestimiento del muro. Arquitectos como H. H. Richardson en su Stoughton House de 1882 (McKim), Mead & White con la W. G. Low House (1887) emplean este modelo.

⁵ BENEVOLO, L., *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili SA., 2002, p. 245.

⁶ CURTIS JR, C., *ob. cit.*, p. 75.

⁷ Wright no compartía, sin embargo, el interés en los primeros rascacielos que el tildaba de «estratagema mecánica» para aprovechar el espacio sin tener consideración con la proporción. BENEVOLO, L., *ob. cit.*, p. 246.

⁸ Aquí explica sus posibilidades y plasticidad. También su uso integral en el Unity Temple. LLOYD WRIGHT, F., *Autobiografía*, Madrid, El Croquis Editorial, 1998, pp. 183-184.

⁹ Sobre la proyección de Taliesin I: «De niño había aprendido a conocer la topografía de la región en cada una de sus líneas y rasgos. Para mí, su silueta es la forma de las colinas, la textura y el material que se adhiere a ellas, el aspecto de todo aquello vestido de suave verde, o cubierto por la nieve, o por el brillo del verano, o bajo el glorioso esplendor del otoño. [...] Para mí era impensable, intolerable, que cualquier casa fuera puesta encima de aquella amada colina. [...] Colina y casa debían vivir juntas, felizmente la una con la otra». *Ibidem*, pp. 205-206.

¹⁰ Publicado en febrero en el *Ladies' Home Journal*, 1901. CURTIS JR, C., *ob. cit.*, p. 79.

¹¹ En su autobiografía Wright incluye un total de nueve puntos donde establece los conceptos básicos de su arquitectura de viviendas particulares, haciendo referencia a los espacios diáfanos y la simplicidad y a la proporcionalidad de todas las medidas a las del ser humano. LLOYD WRIGHT, F., *El futuro de la arquitectura*, Barcelona, Ed. Poseidón. 1978, pp. 120 y siguientes.

¹² En su autobiografía, Wright habla sobre la importancia de la chimenea, poniendo como ejemplo aquella que construyó para la Winslow House: «En lugar de finas chimeneas de ladrillo [...] yo sólo veía la necesidad de una chimenea. [...] la chimenea integral se convirtió en una parte importante del edificio». LLOYD WRIGHT, F., *ob. cit.*, 1998, p. 177.

¹³ «Esta fase absorbente, agotadora, de mi experiencia como arquitecto concluirá hacia 1909. [...] Porque no sabía lo que quería, quise irme. ¿Por qué no partir hacia Alemania y preparar el material para la Monografía *Wasmuth?*». LLOYD WRIGHT, F., *ob. cit.*, 1998, p. 199.

¹⁴ William Morris se había sentido muy decepcionado con los aspectos sociales brotados de la revolución industrial, como la decadencia de las ciudades y la paulatina carencia de valores. Por eso, defendía que un nuevo orden sería posible mediante la búsqueda de la moral sincera en la arquitectura, la artesanía, los oficios y el descubrimiento de los elementos cotidianos más básicos como piezas con un cierto carácter estético y artístico. CURTIS JR, C., *ob. cit.*, p. 48.

¹⁵ Embajador alemán en Londres, estudió la vivienda inglesa, cristalizando sus investigaciones en la obra *Das Englische Haus* de 1902. *Ibidem*, p. 56.

¹⁶ Extraído de su autobiografía: «Tomando como referencia un ser humano de mi escala, rebajé toda la altura interior de la casa para adecuarla a una altura normal, o sea cinco pies y ocho pulgadas y media de altura (1,74 metros). Esa es mi estatura. No confiaba en ninguna otra escala que la del ser humano». LLOYD WRIGHT, F., *ob. cit.*, 1998, p. 177.

¹⁷ *Idem*, p. 198.

¹⁸ HANKS, D. H., «Diseños Decorativos de Frank Lloyd Wright y sus Contemporáneos Europeos», en De Long (coord.). *Frank Lloyd Wright y la ciudad viviente*, Valencia, Ed. Vitra Design Museum, 2000, p. 303.

¹⁹ Lo cierto es que Hitchcock propone que Sullivan ya conocía este libro mucho antes y que su ornamentación se asemeja a las distintas soluciones del *Art Nouveau* europeo mediante

una estilización y simplificación de las formas. HITCHCOCK, H. R., *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Catedra. Madrid, 1968, p. 363.

²⁰ HANKS, D. H., *ob. cit.*, p. 297.

²¹ Revista dedicada al movimiento *Arts & Crafts*, para su divulgación y promoción, con especial atención al mobiliario y la arquitectura de viviendas particulares. CURTIS JR, C., *ob. cit.*, p. 56.

²² Sullivan basaba sus modelos en la naturaleza aplicando un carácter geométrico y jugando con la simetría, como ocurre en los paneles de vidrieras del *Auditorium Building* de 1886 y en *Mercants National Bank* de 1913. HEINZ. 2000: 30.

²³ HANKS, D. H., *ob. cit.*, p. 308.

²⁴ Este sistema se caracteriza por el uso de cobre y zinc en vez de plomo para construir las estructuras metálicas de la vidriera. Sobre una lámina de cobre se aplicaba un baño de zinc gracias a la electrolisis, posibilitando mayor durabilidad del material y modificando el cromatismo. HANKS, D. H., *ob. cit.*, p. 296.

²⁵ Según el estudio de Julie L. Sloan, quizás la publicación más exhaustiva sobre las vidrieras de Wright. La referencia bibliográfica es la siguiente: SLOAN, J. 2001. *Light Screens. The Complete Leaded Glass Windows of Frank Lloyd Wright*. New York Rizzoli International Publications Inc.

²⁶ Los modelos utilizados tienen algunas características de la decoración morisca (PLATE XXXIX) y bizantina (PLATE I) de Owen Jones. Este tipo de vidrieras son habituales en las viviendas del siglo XIX, aún alejadas del concepto de la *Prairie House* cuyo origen puede localizarse en la *Blossom House* realizada en 1893. HEINZ. 2000: 10.

²⁷ Un término que utiliza de manera indistinta para referirse a la modificación de la receptación de la luz. HEINZ, T. 2000: 7.

²⁸ Formalmente es similar a una de sus edificaciones religiosas más importantes de su primera etapa, *The Unity Temple*, edificado entre 1905 y 1908. La decoración interior está especialmente geometrizada y sus vidrieras son una evolución más abstracta de aquellas de la *Isidore Heller House*.

²⁹ En esta vivienda el diseño de los espacios interiores está especialmente cuidado. Destaca por encima de todo el diseño de las sillas que recuerdan a aquellas realizadas por Charles Mackintosh en su etapa temprana. Este mobiliario, elegantemente estilizado se establece como una reinterpretación de los diseños proyectados por *The Century Guild of Artist*, pero simplificándolo al máximo para llegar hasta su esencia, como ya había afirmado Wright en su ensayo *The Art of the Machine* y como ya había experimentado Michael Thonet medio siglo antes. NOBLET. 1974: 18 y ss.

³⁰ En la primera etapa de las *Prairie Houses*, Wright colaboró mucho con el estudio Giannini & Hilgard de Chicago para la manufactura de las mismas. HEINZ. 2000: 19.

³¹ VVAA. 1927: 142 y ss.

³² Wright añade un nuevo pabellón en 1912, puesto que la familia requiere de un lugar para educar a su hija y a otros niños, creándose *The Avery Coonley School Playhouse*, como escuela infantil.

³³ HEINZ. 2000: 152.

³⁴ Obra que dio a conocer los proyectos de Frank Lloyd Wright en Europa y que contó con gran popularidad y reconocimiento entre los arquitectos europeos. Con respecto a la *Steffens House*, se publicó la planta baja y una fotografía de la vivienda.

³⁵ De la web The Wright Library: <http://www.steinerag.com/flw/Artifact%20Pages/Steffens.htm#AB1911> [Última consulta: 01/2020].

³⁶ CARPENTER MANSON, G., *Frank Lloyd Wright to 1910. The first golden age*. Nueva York, Ed. Reinhold Publishing Corporation, 1958, p. 20.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LLOYD WRIGHT, F., *El futuro de la arquitectura*, Barcelona, Ed. Poseidón. 1978.

LLOYD WRIGHT, F., «The Arts & Crafts of the Machine», en *Brush and Pencil*, vol. 8, núm. 2, 1901, pp. 77-81, 83-85, 87-90.

NOBLET, J., *Design: introduction à l'histoire de l'évolution des formes industrielles de 1820 à aujourd'hui*, París, Editions Stock, 1974.

TAFURI, M. y DAL CO, F., *Arquitectura Contemporánea 1*, Madrid, Aguilar, 1989.

TREIBER, D., *Frank Lloyd Wright*, Madrid, Akal, 1996.

VV.AA., *Glass. History, manufacture and Its Universal Application*, Pittsburgh, Ed. Pittsburgh Plate Glass Company, 1927.

BENEVOLO, L., *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili SA., 2002.

CARPENTER MANSON, G., *Frank Lloyd Wright to 1910. The first golden age*. Nueva York, Ed. Reinhold Publishing Corporation, 1958.

CURTIS JR., W., *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Madrid, Ed. Herman Blume, 1986.

HANKS, D. H., «Diseños Decorativos de Frank Lloyd Wright y sus Contemporáneos Europeos», en De Long (coord.). *Frank Lloyd Wright y la ciudad viviente*, Valencia, Ed. Vitra Design Museum, 2000, pp. 294-311.

HEINZ, T. A., *Frank Lloyd Wright's Stained Glass & Lightscreens*, Salt Lake City, Ed. Gibbs Smith, 2000.

HERNANDO CARRASCO, J. "Arquitectura y Urbanismo del Siglo XIX" en RAMIREZ, J.A. (dir.), *Historia del Arte. El Mundo Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 1-54.

HITCHCOCK, H. R., *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra 1968.

KOSTOF, S., *Historia de la Arquitectura*, Madrid, Alianza Forma, 1985, vol. 3.

LLOYD WRIGHT, F., *Autobiografía*, Madrid, El Croquis Editorial, 1998.