

Aunque nacida del mundo orgánico de la *Casa de la Cascada*, el proyecto de la *Casa Jester* (1938), continúa, purificándolo y enriqueciéndolo altimétricamente, el camino de los ejercicios formales basados en matrices circulares iniciado en el *Johnson Wax*. Del mismo modo, el *Florida Southern College* (1938) retoma el interés por los ángulos de 30 y 60 grados (notables en la *casa Hanna*, por ejemplo) en los trayectos peatonales y la *capilla Anne Pfeiffer*, combinándolo con las formas circulares de la biblioteca, transformando a esta obra en una de las expresiones más claras del urbanismo wrightiano, una estrategia que permitirá ese máximo grado de gestualidad que ofrecen sus últimas obras, en especial, sus edificios públicos.

En la "*Hemicycle*" –segunda *Casa Jacobs* (1943)– en Wisconsin ya no hay cilindros cerrado o absolutos sino derivaciones sintácticas del uso del círculo: parte de la figura de un fragmento de anillo circular cuya estructura, fenestración y distribución se pauta según radios cada 6 grados de anchura. Con ese gesto, la casa se protege de los vientos del norte, abre hacia el sur una concavidad acristalada enfrentada a un "jardín acuático", presentando a su vez un espacio interior continuo a doble altura, sobre el que cuelga una galería balconada. En la *Casa David Wright* (1950) en Arizona el bagaje geométrico incorpora interacciones entre los círculos concéntricos en torno al patio central y círculos autónomos con centros en aquellos arcos. Al mismo tiempo, el efecto de continuidad espacial es mejorado mediante la incorporación de una rampa y la suspensión de la forma circular a la búsqueda de brisas favorables. La *Casa Sol Friedman* (1950), cercana a Nueva York, se asienta sobre un largo y rectilíneo basamento de contención, que estalla en torno a la chimenea-escalera sobre la que se produce la intersección entre el cilindro de la sala a doble altura, y el del cuerpo de servicio, alcanzando un gran dinamismo espacial.

De estas experiencias y de otras aún más arriesgadas como la *Casa Huntington Hartford* (1948) sale la espiral que introduce en el *Guggenheim Museum*, cuyo encargo data de 1943 pero que se construye finalmente entre 1956 y 1959. El Guggenheim resuelve dos asuntos fundamentales desde la perspectiva wrightiana: 1) la continuidad espacial en vertical, como traducción "urbana" de los valores de intemporalidad, unicidad de la experiencia y visión de infinitud presentes en las búsquedas iniciadas a partir de la década del Treinta, y 2) el espacio único iluminado cenitalmente –un verdadero Panteón wrightiano– apto para un edificio cuyo programa obliga a la introversión, aunque no a la inactividad plástica o física. Su dilatado proceso de construcción, permite emparentar a esta obra con otras dos contemporáneas: la *Annunciation Greek Orthodox Church* en Wawatosa, Wisconsin (1956) y la *Beth Shalom Synagogue* en Elkyns Park, Pennsylvania (1954-59).

En los tres proyectos, la sección iluminada cenitalmente y alejada de la concepción más abstracta que ordenaba el interior de la *Unity Church* (1906) se transforma en un instrumento fundamental. En el *Guggenheim*

la espiral creciente hacia arriba –como un "ziggurat" invertido pero también como una planta– permite controlar topográficamente las relaciones entre galería, auditorio y las oficinas, y de todo el edificio con su difícil implantación urbana. El museo combina lo arcaico y lo moderno en formas extrañas a la tradición occidental pero mediante una estructura de hormigón armado revestido exteriormente por una capa de estuco de polvo de mármol gunitado y pulido sin juntas para mostrar la total limpieza de la forma, afirmando su total autonomía respecto de la ciudad. En la iglesia ortodoxa, se establece un juego entre dos formas simbólicas: la planta en cruz griega estilizada de los servicios sobre la que se apoya, rebasándola, la gran sala circular, que parece quedar suspendida, dejando en sombras al basamento. Recuerda en su sección a otros dos "espacios únicos", también contemporáneos: el *Kalita Humphreys Theater* (1955) y el *Daylight Bank* (1947), resueltos con los acabados del Guggenheim. En la sinagoga, sobre una planta que rememora las múltiples simetrías de los *patterns* sullivanianos, Wright coloca un gran techo piramidal y translúcido. La intención de construir una síntesis bíblica de América, abstrayendo formas desde los símbolos del judaísmo –la luz del *Torah*, el Sinaí, los tres patriarcas de Israel, las manos entrelazadas– al lado de otros específicamente americanos –el tepee, la montaña, las decoraciones "aztecas"– resplandece en la imagen de "montaña de luz" que Wright dibuja en forma de impresionante perspectiva nocturna. Este retorno, esta vez por la vía de lo simbólico, de Wright a la naturaleza en el final de su obra, permite cerrar su larga búsqueda de nuevos valores en una realidad que, como dice Argan, "pertenece a todos y a ninguno, en una realidad que cada uno enfrenta de acuerdo con las propias posibilidades y conquista según el propio poder".

### Bibliografía:

- SANZ ESQUIDE, JOSÉ ANGEL (ED.); con artículos de Allen Brooks, H.R.Hitchcock, y otros; *Frank Lloyd Wright*. Ed. Stylos, Barcelona, 1990.(Traducción: Josep Giner Olcina )
- MC CARTER, ROBERT (ED.); *Frank Lloyd Wright. A primer on architectural principles*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1991.
- WRIGHT, FRANK LLOYD (YUKIO FUTAGAWA, ED.); *Frank Lloyd Wright, Vol 5: Monograph 1924-1936*. Tokio: A.D.A.Edita, 1990.
- WRIGHT, FRANK LLOYD (YUKIO FUTAGAWA, ED.); *Frank Lloyd Wright, Vol 6: Monograph 1937-1941*. Tokio: A.D.A.Edita, 1990.
- WRIGHT, FRANK LLOYD (YUKIO FUTAGAWA, ED.); *Frank Lloyd Wright, Vol 11: Preliminary Studies 1933-1959*. Tokio: A.D.A.Edita, 1990.
- ZEVI, BRUNO ; *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.