

Los dibujos de Frank Lloyd Wright

Helena Iglesias

Probablemente sobre Frank Lloyd Wright se ha escrito demasiado, a pesar de la apasionada reivindicación, tan reciente, que realizó Terence Riley, y que ha dado lugar a la "exposición del año", la que ha sido colgada en el MOMA de Nueva York (1).

Demasiado, porque el "héroe americano" en el que Wright se convirtió, hace ya tanto tiempo, está formado, en su "corpus scripti", por estudios y análisis de todo tipo y autor, históricos, exegéticos, críticos, interpretativos (2), a los que vienen a unirse, ya desde muy temprano, escritos suyos, declaraciones y autos de fe, autoanálisis, autopublicaciones de dibujos o de obras (3); y esto se mantiene durante su larguísima vida para desembocar, a su muerte, por si fuera poco material literario, en las "cuidadas ediciones" y apropiaciones vampíricas de buena parte de su numerosa parentela; y aun sobre este magma escrito, de tan difícil entendimiento y clasificación, disfruta Wright de la añadida cualidad de haberse convertido en héroe de novela (4) (y de película) en el más genuino estilo del puro "héroe americano".

Cuando un arquitecto genera tanta y tan variada literatura, se suele dar la paradoja de que más y más estudiosos se sienten tentados de clasificar el magma, de ordenar el caos y de proporcionar "un enfoque original e inédito". Lo cual es, desde luego, una de las profundas motivaciones de la exposición ya aludida y de la reivindicación realizada por Riley y también, naturalmente, el desencadenante de algunos de los artículos que se publican en este número de "Arquitectura".

Es también ésta, con matizaciones, mi personal motivación. Y digo con matizaciones porque mucho menos, casi nada, se ha escrito de los dibujos de Frank Lloyd Wright, y ello a pesar de que la proliferación de las publicaciones con dibujos es enorme. Esta abundancia, como en el caso general de los estudios "de letra", viene de antiguo, desde la labor de difusión que el propio autor empieza a realizar casi a la vez que inicia su carrera. Exposiciones del Architectural Club de Chicago, dibujos del Ladies' Home Journal, el portafolio Wasmuth... (5). Y desde estos principios, una sostenida actividad gráfica, ampliamente expuesta a la pública opinión (y/o admiración).

Y a partir de la constitución de la F. LL.W. Foundation, los dibujos se convierten en la moneda de uso más común, en el objeto de las mayores y mejores invenciones que el "marketing" americano puede realizar: agendas diarias, libros de notas, con un dibujo para cada semana, o cada mes, publicadas año tras año (6); calendarios, pins, portafolios en reproducción, pañuelos de seda estampada, maquetas de vidrieras, broches de solapa, bisutería variada, toda una batería de "gadgets" de toda clase y tipo, realizados a la mayor y mejor honra del héroe, con dibujos como tema.

Pero, como ya se ha dicho, estudios de dibujo hay más bien pocos. Apenas los "Taliesin Drawings" (7), la selección de Drexler (8), la exposición de Nápoles (9), el libro de dibujos de la Foundation (10), los libros de dibujos japoneses (11), la

actual del MOMA ya citada y referencias mínimas aquí y allá, entresacadas de escritos-no-de-dibujo, o incluidas en libros de recopilación, como "The architect's eye" o "Master pieces..." (12), que contribuyen a proporcionar algún "corpus" de estudio o de opinión.

Estas carencias son las que constituyen las matizaciones, ya aludidas, de la motivación de estas líneas. Ante el incuestionable hecho de que tampoco ahora, en el año de gracia de 1994, con la "exposición del año" del MOMA, se ha escrito nada sobre los dibujos de Wright, no he podido resistir la tentación de intentar unas cuantas ráfagas informativas sobre el tema, unos cuantos apuntes para una posible descripción y clasificación.

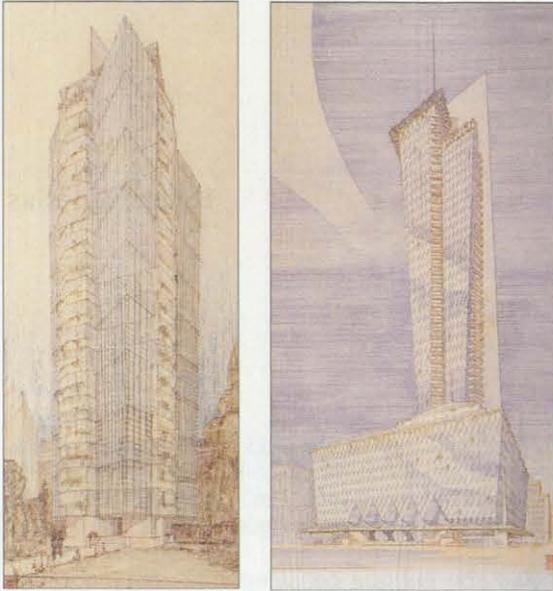
Para empezar por lo que es, quizá, el final, tengo que referirme al tan controvertido tema de las probadas y no probadas autorías. En todas las agendas, calendarios, en el Drexler, en la exposición napolitana y no digamos en todos los libros no-de-dibujo donde los dibujos se reproducen, la autoría es adjudicada, sin excepciones ni dudas, cuándo por inclusión, no explícitamente detallada (por ejemplo, "Drawing F. LL. W.", aunque al pie de cada dibujo no se repita luego que el dibujo es suyo), cuándo por machacona repetición (con copyright) en cada uno de los pies descriptivos correspondientes (13).

Si se considera que el número de obras de F. LL. W. es absolutamente enorme, que existe una curiosísima publicación que coloca, estado por estado, sus edificaciones a lo largo y ancho de los Estados Unidos (14) y no deja casi ningún estado sin Wrightiano disfrute (15), ya desde un punto de vista meramente lógico debería dudarse de la autoría de unos dibujos que existen, como es natural, en número de varios por cada realización.

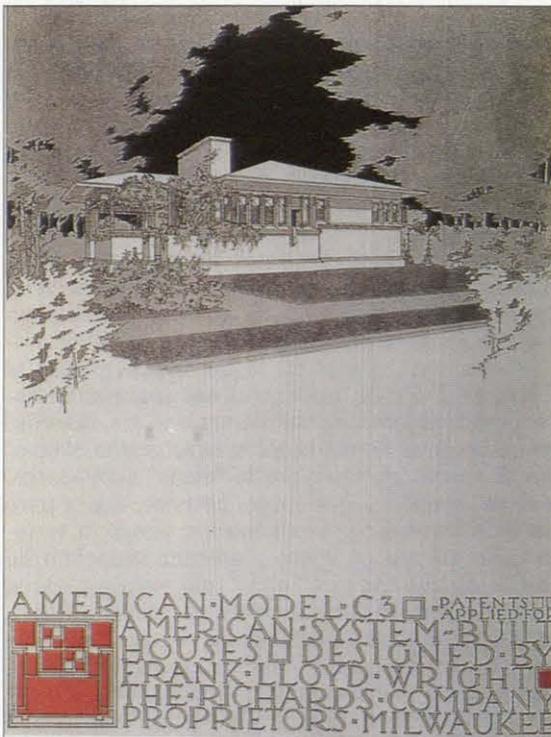
Pero la lógica no interviene en estas atribuciones tanto como el simple hecho de tener ojos en la cara. Cuando se lleva debajo del brazo durante todo un año una agenda que atribuye al mismo autor el dibujo de la perspectiva para la St. Mark's-in-the-Bouwerie Towers (fig. 1) y el de la perspectiva para el Rogers Lacy Hotel (fig. 2), es necesario ser prácticamente ciego para no encontrar diferentes las manos que los hicieron.

La mano que traza, en el Saint-Mark's el lápiz grafito "limpio" que se ve sobre el abocetado lápiz grafito "sucio" subyacente, que garabatea la vegetación y que luego arrastra, ligera pero firmemente, los lápices de colores patinados sobre la torre, depositando en cada terraza un ligero y artístico manchón de verdor, no es la misma que "pasa a limpio", sin ningún retoque ni substrato subyacente, relamidamente, y, desde luego, calcando, todas y cada una de las placas de revestimiento del Rogers, una mano que embloca las manchas de vegetación de las terrazas y que raya de manera pautada, machacona, todo el fondo del cielo, para añadir, además, el amanerado detalle final de la curva nube, o arabesco, que atraviesa el cielo y la torre.

No son éstos más que dos ejemplos de diferencias importantísimas entre dibujos atribuidos a F. LL. W., que están



A la izquierda, perspectiva de St. Mark's-in-the-Bouwerie Towers, lápiz grafito y lápiz de color sobre papel de croquis, 1928 (1).
A la derecha, perspectiva del Rogers Lacy Hotel, lápiz grafito, tinta y lápiz de color sobre papel de arroz (japonés), 1946 (2).



Un buen ejemplo de uso del "cuadrado rojo" es esta litografía, donde se ha incluido otro cuadrado rojo mayor con la planta del modelo, que sirve de contrapunto compositivo a la leyenda (3).

sugeridos por el carácter de edificio en torre que tienen ambos proyectos y por su vecindad en una publicación de la Foundation. Pero pueden aducirse, en este mismo sentido, tantos ejemplos como pueda desearse, que se atribuyen sin distinción a la misma mano dibujos de lápiz y acuarela o de gouache, limpios o sucios, abocetados o rígidos, tintados con colores primarios o terciarios.

Para valorar otra muestra de lo mismo, fijémonos en un dibujo, el de la Ward W. Willits House, que ha servido ¡hasta de portada! para alguna publicación sobre F. LL. W., y de cuya dudosa autoría dan buena cuenta los tintes opacos del gouache y la completada pesadez del conjunto, que no deja ni un solo milímetro de superficie del papel sin capa de color.

Hay que decir que, para aclarar estos extremos el catálogo de la exposición del MOMA ha venido a contribuir de forma ejemplar. Se facilitan en él, además de las descripciones de técnicas y medidas, siempre tan difíciles de encontrar, las iniciales con las que están los dibujos firmados, cuando lo están. Y si no lo están, no se añade dato alguno que permita suponer la real y verdadera autoría. Y con este catálogo en la mano puede bien claramente constatarse que son diferentes las iniciales de la St. Marks' Towers (F. LL. W.) y del Rogers Hotel (J. H. H., por John H. Howe) y que tiene el tan publicado dibujo de la casa Willit las iniciales M. M. (por Marion Mahoney).

La remilgada mojigatería con que se hurtan en las publicaciones más antiguas las iniciales de los dibujos para atribuirse todos indiscriminada y universalmente a F. LL. W. tiene relación, con seguridad, con la "deificación" a la que el arquitecto ha sido sometido, tanto en vida como posteriormente, y a la que he querido referirme cuando he hablado del "héroe americano".

Es una deificación que propiciaron Talliesin y sus discípulos, por un lado, y su vampírica familia, por otro, a partes quizá rigurosamente iguales, y está iniciada, desde luego, con el asentimiento y la complacencia del mismo F. LL. W., que fue el primer iniciador y propulsor del entendimiento de su obra como el prototipo de obra realizada como expresión del autor. En mi opinión, nada hay en este entendimiento, afanosamente seguido por exégetas, historiadores o analistas, que contribuya en realidad al mayor mejor conocimiento de la importancia y la transcendencia de su arquitectura, que resulta así maltratada.

Es seguro, por tanto, que siendo los dibujos "expresiones" aún más espontáneas y directas, relacionados como están con las variables (y constantes) de la composición de sus arquitecturas y siendo además de tan fácil identificación como "obra de Wright", han sido reducidos, ya he dicho que en mi opinión con mojigatería, a pasar a ser todos de su mano y tan profundamente expresivos de su temperamento como los han soñado sus censores.

Quiero que se me entienda bien: lejos está de mi intención decir, ni siquiera insinuar, que los dibujos atribuidos a Wright no son de Wright. Que tengo yo bien claro que los dibujos de los arquitectos son de quien los concibió, antes o a la vez que de quien los realizó (16); y esto en cualquier caso. Pero es que además, si hay alguna obra gráfica que tenga características propias, individuales, particularizadas y bien reconocibles, ése es el caso, sin dudar, de la obra gráfica de F. LL. W. Y por ello cumplen también las características generales de su obra, de su "estilo" gráfico, los dibujos que no son de su mano; lo hacen a su peculiar manera, pero con fidelidad reconocible. Y está bien claro que todos, los de su mano y los de otras, están inspirados por él y compuestos con su particular modo de concebir y realizar dibujos.

A este respecto habría que mencionar el famosísimo "cuadrado rojo", que sirve de receptáculo para las iniciales o que, aun vacío, sirve de firma y "marca de fábrica", por así decirlo, de logo personal. Este símbolo aparece en los dibujos

de F. LL. W. desde 1893 hasta 1959, al principio con un círculo inscrito, pero a partir de 1990 como un solo cuadrado rojo. Este símbolo se va convirtiendo poco a poco en una especie de "visto bueno" para los dibujos que Wright ve y aprueba, al mismo tiempo que desempeña un papel importante en la composición de la lámina, a menudo unido a la leyenda (fig. 3).

Entrando de lleno en el asunto que me interesa, lo primero que salta a la vista, además de lo unitario y continuado del "estilo" gráfico, es que son dibujos muy decimonónicos, muy fin de siglo, en su entendimiento, en sus objetivos y en su realización.

Y quiero con esto decir que, en su entendimiento, son dibujos altamente representativos y sustitutorios de la arquitectura, es decir, dibujos "fieles", pero que han sido, al mismo tiempo, sometidos a un proceso de conversión artística, a una atención cuidadosa a las cualidades del plano gráfico, para poder seleccionar así aquellas que sirvan a la peculiar concepción de la expresión que su autor posee y que desea transmitir. O lo que es lo mismo, que son dibujos "planeados", que son proyectos proyectados; que se ha atendido a, y entiendo, que es importante proyectar el dibujo que va a representar el proyecto, con el objeto de que resulte con narraciones adicionales, enriquecedoras de la arquitectura.

Y también quiero decir con eso que su realización es cuidada, pero "natural", deliberadamente simplificada y dotada de engañosa sencillez, tanto en sistemas de representación como en técnicas de realización.

Todo lo cual, con algunas otras cualidades, caracteriza el dibujo fin de siglo, intencionado, con relato, con carácter, meditado y muy elaborado, aunque engañosamente sencillo, pero todavía estrictamente representativo y fiel deudor de las leyes de la geometría descriptiva.

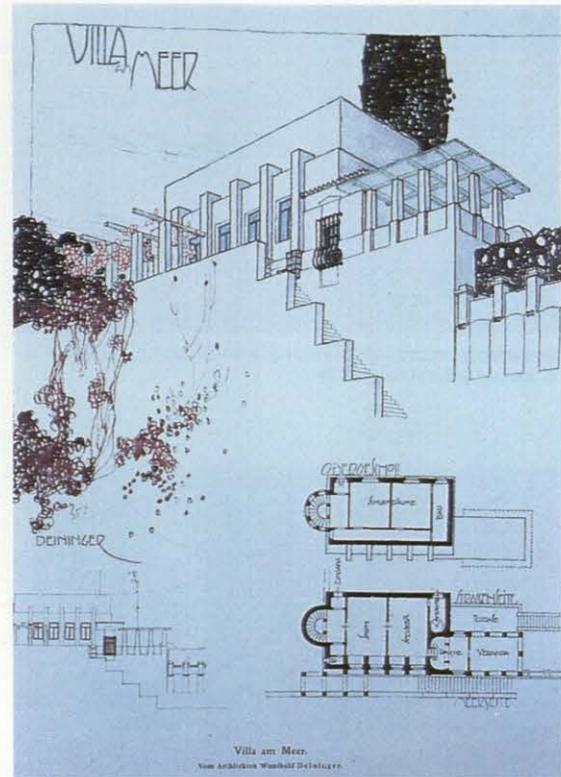
Comparten los dibujos de F. LL. W. con algunas producciones del fin de siglo la atención al "encuadre", a los bordes del dibujo, que tiene a menudo marco, a las leyendas incluidas, a los ángulos que predominan en la mancha y a su forma de cortar los bordes del papel... Y a veces no sólo comparten éstas y otras cosas, sino que hay dibujos, bien lejanos de su producción y de su intención, que parecen de su mano. Y pongo como ejemplo un dibujo publicado en *Der Architekt* (en 1906), de Wunibald Deininger, que podría incluirse en el portafolio Wasmuth... (fig. 4).

También son, sobre todo en los primeros tiempos de su trayectoria profesional, dibujos "de difusión", en el sentido de que están a menudo destinados a informar, con absoluta economía de medios, de la bondad de la arquitectura que representan, llámese el destinatario a convencer los lectores del *Ladies' Home Journal* (17) o Mr. M. H. Lowell, sean para las exposiciones del Architectural Club de Chicago o para el stajanovista trabajo realizado en Oak Park (18).

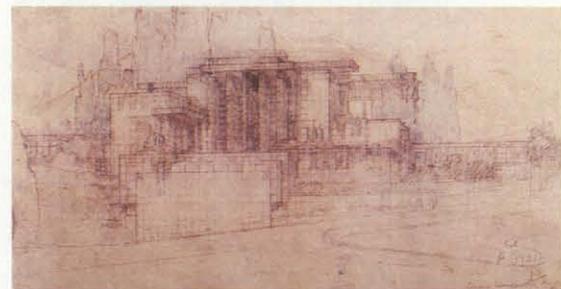
Las características de los dibujos aparecen bastante claramente fijadas desde los primeros tiempos del trabajo profesional de F. LL. W. y se mantendrán a lo largo del tiempo, con las variaciones aparentes que proporciona el cada vez más fijado "estilo", que acaba amanerando la producción y también las diversas autorías de los trabajadores a sus órdenes.

Una de las características más especiales es que, siendo F. LL. W. un dibujante tan prolífico, tan eficaz y tan suelto, sean los dibujos, prácticamente siempre, dibujos a regla. Hay que recurrir a bocetos casi informes, o a cartas, como la famosa enviada a Mr. Lowell, para encontrar dibujos a mano alzada, pero lo normal es que sean hechos con regla, sobre todo cuando se trata de las perspectivas lineales, que constituyen la parte más importante de la producción.

Estas perspectivas mantienen su aspecto de "soltura" debido a la técnica con que están realizadas: lápices de colores arrastrados o patinados, muy ligeramente tocados,



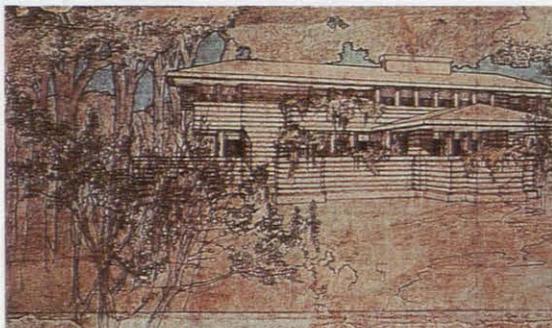
Perspectiva de la Villa am Meer, un proyecto de casa en el mar, de Wunibald Deininger, publicada en *"Der Architekt"* en 1906 (4).



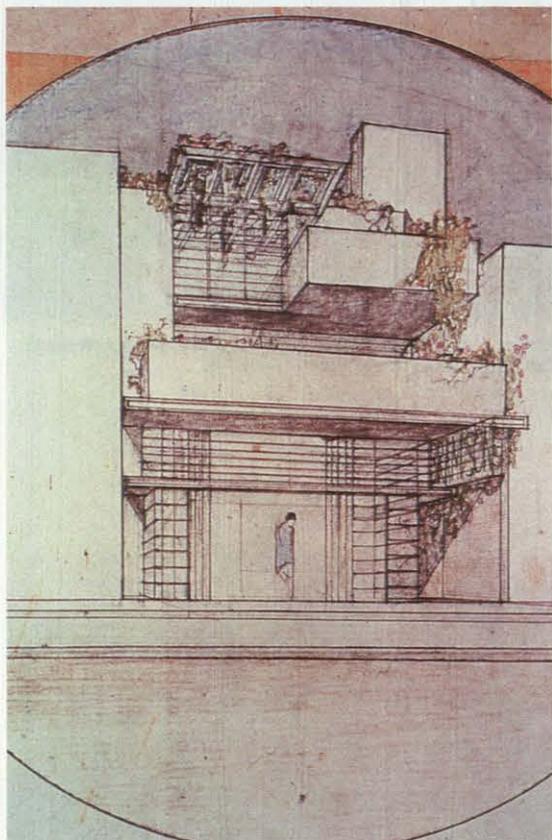
Un dibujo típico de lápiz de color: la perspectiva de la John Storer House, de 1923 (5).



Una acuarela muy antigua: la perspectiva de la Isidore Heller House, de 1896 (6).



Un ejemplo de "mucho suelo" que incluye vegetación dibujada por delante: la G. Madison Millard House, de 1906 (7).



A la izquierda, La tienda Bramson Dress, de 193 (8).



Los estarcidos, o salpicados, de gouache del Ravine Bluffs Development Bridge, de 1915 (9).

sobre el lápiz de grafito, que es el que configura la silueta de la edificación. Y lo mismo sucede cuando están realizados a la acuarela, pues el pincel toca ligeramente el papel, nunca cargado con gran cantidad de pigmento, y deja grandes superficies de papel sin tocar, que es lo que proporciona el aspecto de informalidad y soltura. A menudo el papel de soporte no es blanco, sino papel marrón o gris, o cartulina, y esto contribuye a proporcionar un color de base que ayuda a poner muy pocos tonos, o tintas, y a "inacabar" informalmente el dibujo (fig. 5 y 6).

Pero las más características cualidades aparentes de los dibujos de F. LL. W. son dos, en principio separables, pero íntimamente relacionadas entre sí: me refiero al marco y a las elaboraciones del "plano del cuadro".

Por elaboraciones del "plano del cuadro" (fig. 7) entiendo la cualidad de los dibujos de F. LL. W. de tener mucho suelo (casi siempre) y mucho cielo (más rara vez). Está la mancha, el verdadero dibujo, colocado siempre en el papel de una manera muy meditada, casi antojadiza, ocupando una zona a menudo por encima de la mitad de la dimensión horizontal del papel, y resulta la mitad inferior de éste tratada, casi siempre con vegetación, pero también a veces con elementos incluidos (tranvías, coches, figuras), de tal modo que resulta prolongada hacia delante, por delante del plano del cuadro. Es decir, que la edificación resulta elevada sobre "mucho suelo" y ello no en virtud de un punto de vista rebajado, aunque a veces también existe éste, sino de una artificiosa prolongación "por delante".

Esta prolongación "por delante" delimita a menudo un verdadero marco para el dibujo, que resulta encuadrado por los bordes de la prolongación. Y esto pone en relación esta característica con la otra que he apuntado: la cuidadosa atención al marco. Están los dibujos de F. LL. W. casi siempre encuadrados, aunque casi nunca en cuadrados ni rectángulos completos. El marco cobra una significación por ausencia, que le hace insinuarse, apareciendo sólo en pequeños techos del camino que debe recorrer, sólo uno de los ángulos, o dos de ellos, cuándo interferida su percepción por la vegetación, cuándo colocado como telón de fondo de referencia, con un tamaño menor que el del total de la mancha, a modo de plano sobre el que ésta se apoya. Y todas estas modalidades, cuando no se encuadra el dibujo en un deliberado "capricho", como la casa Hardy, que se alarga hasta lo indecible para enmarcar todo el acantilado, y otro tanto más de vacío del papel, o la tienda Bramson Dress, que se enmarca en un semicírculo o en un círculo entero (fig. 8).

De esta forma se relacionan los puntos de vista insólitos, no "naturales", a veces sobreelevados, a veces muy rebajados, con las elaboraciones del plano del cuadro y con el elemento de marco o de encuadre; y las tres características vienen entrelazadas, si se admite el término, por el común denominador de la vegetación, los elementos vegetales, que son parte casi inexcusable de los dibujos.

Respecto a esta vegetación hay que observar algunas cosas, un tanto apartadas de las dichas a menudo para las arquitecturas. Se ha escrito tanto y tan largo sobre el "lugar" de las arquitecturas de F. LL. W., sobre su concepto del entorno y de la colocación, sobre la adecuación al sitio y al paisaje, que a menudo se entiende que esta vegetación de sus dibujos es un homenaje y un recuerdo de este concepto de "lugar".

Antes al contrario, están los elementos vegetales muy estereotipados y se mantienen, por ello, sensiblemente, los mismos de unos dibujos a otros; y tienen más carácter de adornos gráficos de los vacíos (de los vacíos gráficos, se entiende) que de otra cosa. Casi nunca tienen un carácter que permita definir el auténtico entorno real; y realizan, por el contrario, un plegamiento de los objetos a los dibujos antes que un plegamiento de los dibujos a los objetos. Valdrían como ejemplo el desproporcionado matorral que nace en pleno

precipicio en el dibujo de la casa Hardy para el portafolio Wasmuth, o los árboles que interfieren la figura de la casa, en la casa en Fresno. Pero podría hacerse una larguísima relación de elementos vegetales iguales o muy semejantes para entornos absolutamente diversos; e incluso este asunto de los estereotipos vegetales tiene una curiosísima "coda" en los elementos vegetales parecidísimos que empiezan a aparecer en los dibujos de Michel de Klerk aproximadamente por las fechas de la estancia europea de F. LL. W., un tema, por cierto, el de las influencias posibles de los dibujos de éste sobre aquél, que merecería la pena tratar con algo más de holgura y extensión.

El marco, el suelo y los tamaños y vacíos, las proporciones que se establecen entre las diversas partes del papel, son un asunto principal e importantísimo. Por ello es mucho más notable su valoración y su influencia cuando se trata de dibujos "reelaborados", es decir, de dibujos que se destinan a hacer aparecer la imagen que verdaderamente se quiere dar de uno mismo. Me refiero, desde luego, al portafolio Wasmuth, que no en balde se elabora desde un apartado lugar de Italia, desde Fièsole, en un empeño personal y solitario de colocar en el papel lo que el arquitecto quiere verdaderamente enseñar. En estos dibujos, realizados en blanco y negro, debido sin duda a las dificultades de la edición de imprenta a que iban destinados, se hacen "composiciones" de las láminas, con un dibujo o con varios, tan elaboradas y artificiosas como pueda desearse, siempre con el denominador en común de la simetría ponderada como norma de realización, que exige valoración de masas (masas gráficas, desde luego) y de vacíos.

Algunas otras de las características más sostenidas son menos personalizadas y más propias de la época en que el "estilo" gráfico se crea. Valgan de ejemplo los rótulos y leyendas, tan "de Wright", y que tienen, sin embargo, su paralelo en la atención a los rótulos que se observa en la Escuela de Wagner o en los dibujos de Eliel Saarinen. Y valgan también de ejemplo las operaciones de corte en las secciones, a menudo fugadas y cortadas por un complejo conjunto de planos, que contribuyen a que pueda mostrarse lo que hay dentro del edificio, que son también muy características de las producciones fin de siglo de otros autores.

Las diversas manos con que los dibujos están realizados no añaden demasiado a sus principales características, excepto quizá los curiosos estarcidos o salpicados de gouache y tinta blanca que se aprecian, por ejemplo, en el puente en Ravine Bluffs Dev. (1915) (fig. 9), o en la M. Booth House (1911), o en la informalidad técnica en el manejo de los lapiceros de color que se hace en Falling Water (1936). Algunos otros dibujos, sobre todo de la última época, se relamen y amaneran y delatan manos menos cuidadosas o instrucciones menos exigentes; y aunque va esto a veces en estrecha relación con los objetos arquitectónicos que sustituyen como el caso de Marina County, donde no es posible optar por dibujos o arquitectura, hasta tal punto son ambos fastidiosos no se convierte en tónica general en ningún caso.

La paradoja de que un arquitecto "tan siglo XX" haya realizado unos dibujos "tan siglo XIX", o mejor dicho, que un arquitecto tan moderno haya realizado unos dibujos tan anti-vanguardia, no refleja y acusa más que la diversidad de los complejos conceptos de modernidad, sus variadas clases y hasta los propios planteamientos sobre los que se estudia la arquitectura del siglo XX. Y en un fin de siglo como éste, el siguiente a aquél que marca el estilo gráfico de F. LL. W., donde tan a menudo se ha planteado la consideración de la obra gráfica como arquitectónica, una alusión a los contrastes entre dibujo y arquitectura en las obras de F. LL. W. parece un recordatorio pertinente, si no necesario.

N O T A S

(1) Me refiero, desde luego, a la exposición "Frank Lloyd Wright, Architect", the Museum of Modern Art, N. Y., 1994, que tiene un catálogo de igual título, editado por el Departamento de Publicaciones del MOMA, que escriben W. Cronon, A. Alofsin, K. Frampton, O. Wright y T. Riley, que hubiera podido dar lugar, quizá, a una más profunda revisión de los conceptos, la obra y la figura de F. LL. W.

(2) La bibliografía sobre Wright alcanza posiblemente medio millar de títulos, incluyendo, además de los libros, artículos publicados en todos los países del mundo.

(3) Wright empieza a publicar sobre sí mismo desde muy temprano, tanto dibujos y obras como escritos, sin que pueda dejar de considerarse, en este sentido, la autoconfianza que supone publicar una "Autobiografía" y un "Testamento".

(4) Me refiero a la novela "The fountainhead", de Ayn Rand, 1958, traducida con el nombre de "El manantial" y llevada al cine con Gary Cooper como protagonista.

(5) La primera de las exposiciones en el Chicago Architectural Club es de 1894, es decir, a los 25 años; y desde entonces y hasta su viaje a Europa hace prácticamente una al año. La primera casa del Ladies' Home Journal es un tanto posterior, del año 1901, pero desde luego anterior también a su viaje a Europa.

(6) Yo misma he usado varios años seguidos las correspondientes agendas F. LL. W., publicadas por Pomegranate Calendars & Books, California, en cooperación con la F. LL. W. Foundation. La de 1988 tiene como portada un dibujo de la Unity Church; y la de 1990, otro del Rogers Lacy Hotel, del que se hablará más tarde. Los calendarios, sin los cuales no está completo ningún estudio de arquitectura que se precie, se publican por la misma casa Pomegranate, con la misma cooperación y, a menudo, con un breve texto de dedicación de Bruce Brooks Pfeiffer, que es el director de los Archivos de la Foundation.

(7) "Taliesin Drawings: Recent Architecture of Frank Lloyd Wright Selected from His Drawings" New York: Wittenhorn, Schultz, 1952.

(8) "The Drawings of Frank Lloyd Wright", Selected buy Arthur Drexler, New York: Horizon Press of the Museum of Modern Art, 1962.

(9) "Frank Lloyd Wright Drawings 1887-1959", la exposición en el Palacio Real de Nápoles del 76-77, que viajó después a otros lugares y cuyo catálogo edita en Florencia Stiu, 1976.

(10) "Frank Lloyd Wright Drawings",

de Bruce Brooks Pfeiffer, que ya queda dicho que dirige los Archivos de la Foundation y que edita en New York Harry N. Abrams Inc. en colaboración con la fundación, en 1990.

(11) Me refiero a los volúmenes dedicados a dibujos de entre los editados por Yukio Futagawa para A. D. A. Edita, Tokio, en fechas diversas a partir de 1985 y que forman parte de la colección dedicada por el G. A. al arquitecto, integrada por doce volúmenes.

(12) "The Architect's eye", Deborah Nevins y Robert A. Stern, New York, Pantheon Books, 1979, y "Master Pieces of Architectural Drawing", Helen Powell y David Leatherbarrow, London, Orbis Publishing, 1982.

(13) Lo cual pasa en todas las publicaciones de la Foundation o en asociación con ella. Incluso el libro de B. B. Pfeiffer, antes citado, anota en los pies de los dibujos el número de archivo que tienen en ella; pero se guarda muy mucho de considerar autorías distintas. Y mientras los comentarios de los dibujos incluyen la transcripción de los letreros, de las dedicatorias o de la firma F. LL. W., no incluyen las iniciales diferentes de éstas cuando existen.

Por lo que toca a los libros japoneses, ni siquiera incluyen en los pies de los dibujos descripción de la técnica o medidas, cuanto menos firma o iniciales.

(14) Me refiero a un opúsculo denominado "The architecture of Frank Lloyd Wright, a guide to Extant Structures", de William Allin Storrer, editado por él mismo en New Jersey en 1973 y que ha visto ya siete ediciones realizadas.

(15) Únicamente ocho estados de la Unión no tienen alguna edificación de F. LL. W.

(16) Bastantes ejemplos de autoría reconocida y mano diferente de ella pueden alegarse en este sentido. De hecho, si se examina con cuidado la producción gráfica de bastantes arquitectos famosos, casi toda ella es de manos bien diferentes, sobre todo en los dos últimos siglos. Para no alargarme mucho con un tema tan interesante, no haré sino citar unos cuantos nombres de creadores de dibujos que a menudo no realizan ellos mismos, de J. Soane a O. Wagner, de H. P. Berlage a W. Gropius.

(17) No se olvida que las casas del Ladies' Home Journal eran ejemplos y tenían precio, como "casa de 5.000 dólares", etc...

(18) Es bien conocida la historia del trabajo excesivo que se vio Wright obligado a aceptar para mantener a su numerosa familia, antes de su abandono de ésta y de su viaje-fuga a Europa.