

Vista exterior de la entrada al Hotel Imperial (foto: Akashi, 1972)

## El Hotel Imperial de Tokyo de Frank Lloyd Wright Un monumento del siglo XX redivivo

Fernando Vegas López-Manzanares\*

El texto describe el arco temporal que discurre desde el nacimiento del hotel hasta el momento de su reconstrucción. En primer lugar, indaga en la genealogía del proyecto, para abundar posteriormente en los entresijos de su construcción. Su supuesta condición indemne tras el terremoto de Kanto dio alas a Wright para reivindicar su genialidad y permitió su mitificación, aunque este hecho no sirviera para evitar las bombas en la segunda guerra mundial, ni su demolición posterior. Al hilo del discurso, se realiza una incursión en el mundo de las patologías que afectan a las obras de Wright, en la destrucción de algunas de ellas y en la relación personal del arquitecto con el mundo de la restauración.

*Frank Lloyd Wright's Imperial Hotel in Tokyo.* A 20th century monument brought back to life, the text describes the time lapse that went by from the birth of this unique work until its reconstruction. In the first place, it examines the genealogy of the project, and then goes into the vicissitudes of its building. Its apparent integrity after the Kanto earthquake led Wright to boast of its cleverness and allow it to be mythicised, although this did not save it from bombing in World War II or from being demolished later. The article includes a description of the pathologies in Wright's works, the destruction of some of them and the architect's personal relationship with the world of restoration.

\*Fernando Vegas López-Manzanares es arquitecto y profesor de Composición Arquitectónica en la ETSA de la UPV (Grupo de investigación "Loggia-restauración")

A pesar de sus reiteradas negativas al respecto, parece más que demostrado en la actualidad el ascendente de la cultura japonesa en la arquitectura del estadounidense Frank Lloyd Wright (1867-1959). Esta influencia vino tempranamente de la mano del grupo de orientalistas de Boston<sup>1</sup> y del pabellón japonés Ho-o-den de la Exposición de Chicago de 1893, erigido por el contratista Kihachiro Okura, curiosamente, uno de los futuros inversores y promotores del Hotel Imperial de Tokyo que Wright diseñó.

Wright realizó varios viajes a Japón, tanto por interés personal o profesional como para mercaderar con estampas japonesas, y fue testigo del proceso de occidentalización que sufría el ambiente mundano y la arquitectura tradicional de la antigua ciudad de Edo, ya bautizada como Tokyo. Su conocimiento y admiración por la cultura japonesa, que él absorbió e interpretó personalmente en su obra, son fundamentales para entender su Hotel Imperial de Tokyo como un puente entre Oriente y Occidente, como ensayo individual de transición entre la arquitectura tradicional japonesa y una arquitectura moderna japonesa que no fuera deudora del habitual eclecticismo occidental.

### El primer Hotel Imperial de Tokyo

En efecto, el primer Hotel Imperial de Tokyo, en estilo Segundo Imperio, fue construido entre 1888 y 1890, partiendo del diseño de los arquitectos alemanes Ende y Böckmann y su entonces arquitecto delegado en Japón, el joven Herman Muthesius<sup>2</sup>, modificado y construido finalmente por el arquitecto japonés Yuzuru Watanabe. Este hotel, inicialmente el único alojamiento posible para extranjeros en Tokyo, poseía sólo sesenta habitaciones y diez suites, y pronto se mostró insuficiente para albergar el flujo de turistas que llegaban a la ciudad, especialmente, después de la victoria de Japón sobre Rusia en la guerra de 1905. En 1906, se amplió con la adquisición del adyacente Hotel Metropole y la construcción de un anexo de 40 habitaciones, pero esto no fue suficiente y en 1910 se decidió la construcción de un nuevo edificio con mayor capacidad. Este nuevo edificio se encargó en un principio al arquitecto Kikutaro Shimoda que realizó el proyecto, pero este proceso se abortó por el duelo derivado de la repentina muerte del emperador Meiji, que incluso generó suicidios espontáneos de ciudadanos japoneses.

### El encargo del nuevo Hotel Imperial

Frederick Gookin, un banquero de Chicago amigo de Wright que coleccionaba estampas japonesas, recomendó a Wright como arquitecto para el nuevo Hotel Imperial al manager del futuro hotel Aisaku Hayashi. La historia de un comité del Hotel dando la vuelta al mundo para localizar al mejor arquitecto para diseñar el hotel y una invitación directa del emperador japonés para la realización del hotel fue inventada por Wright.

Wright realizó un viaje a Japón en 1913 en busca de grabados y cerámica japonesa para su posterior venta en Estados Unidos y así poder enjugar sus deudas, y sostuvo los primeros contactos con Aisaku Hayahi con vistas al proyecto del hotel. El proceso total desde el primer proyecto hasta

1. El pabellón japonés de la Exposición de Chicago de 1893, denominado Ho-o-den, ejerció una influencia trascendental en la orientación de la obra de Wright (© Chicago Historical Society)

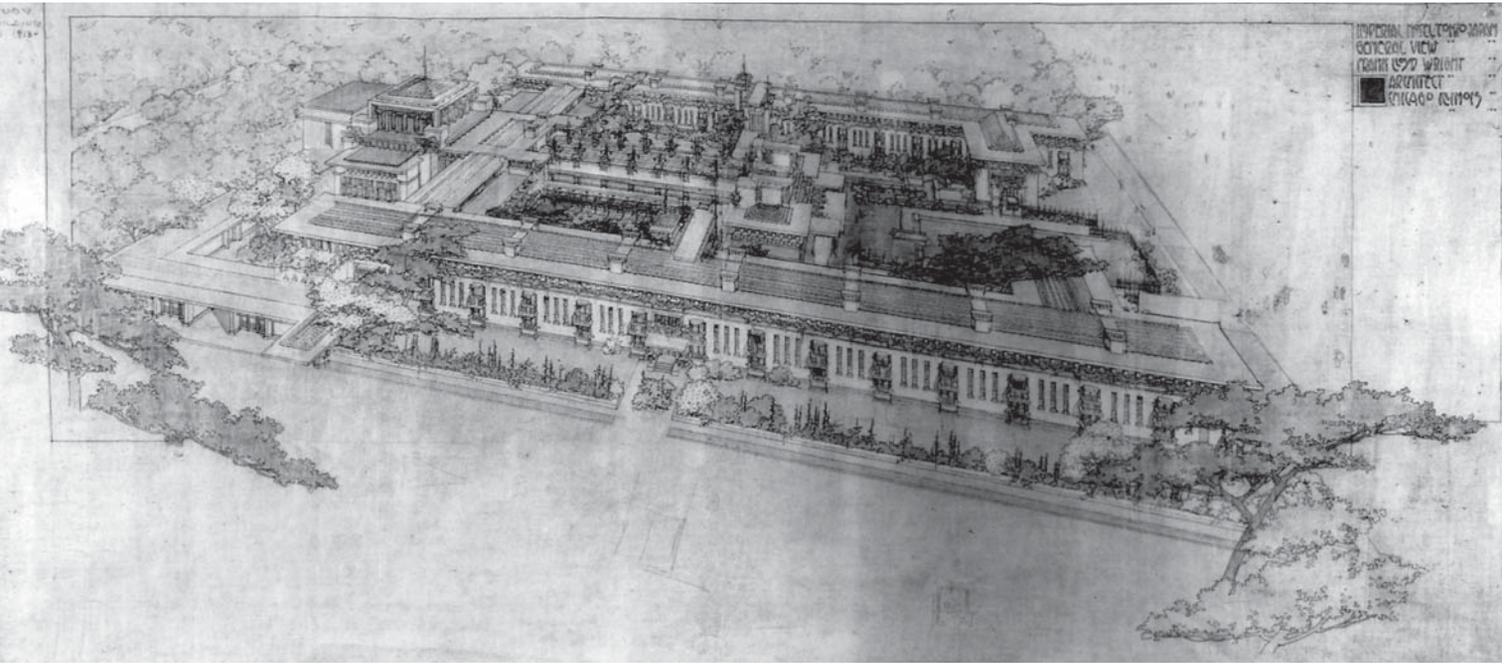
2. Fotografía del primer Hotel Imperial de Tokyo, construido en 1890 de la mano del arquitecto Yuzuru Watanabe (foto: Imperial Hotel, Tokyo)



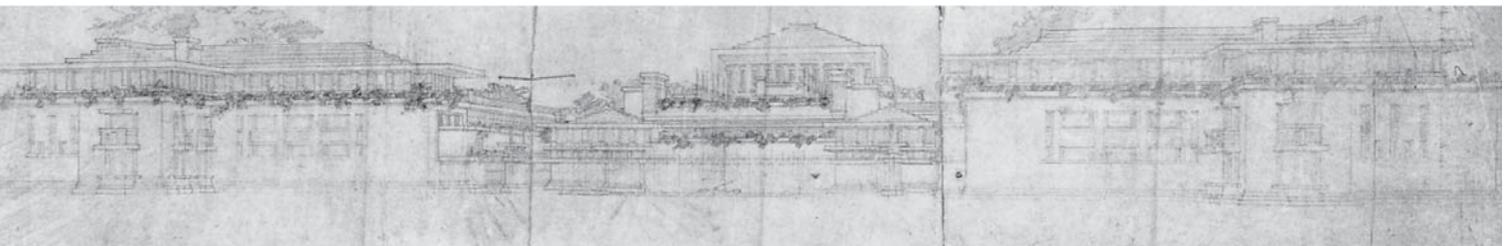
1



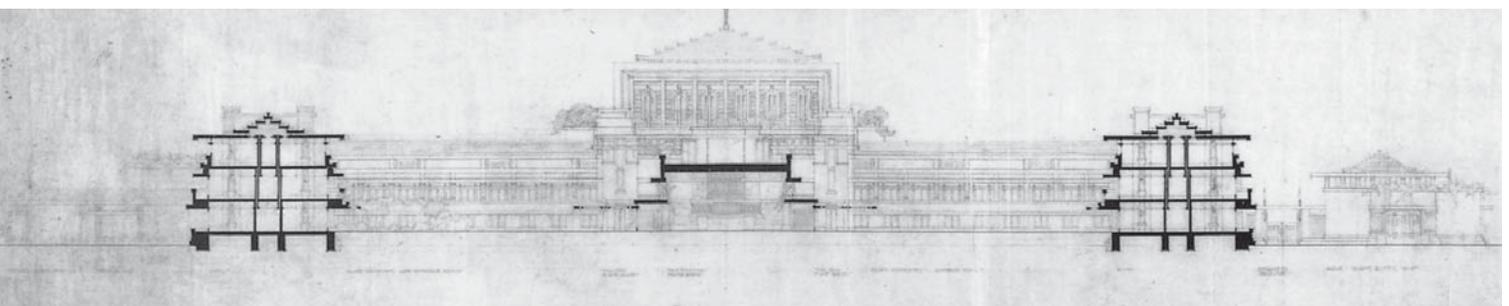
2



3a



3b



3c

su construcción definitiva se prolongó durante casi diez años, de 1913 a 1923. Durante este periodo, Wright residió en Japón un total de tres años y medio para proyectar y dirigir la obra más singular de su carrera profesional. El programa del nuevo hotel incluía unas 300 habitaciones de huéspedes, comedores públicos y privados, sala de recepciones, galerías, terrazas, cabaret, auditorio para mil personas, salón de banquetes, librería y hasta una plataforma al aire libre para tomar el té. El Hotel Imperial fue sin duda el encargo más complejo y desafiante de su vida y requirió gran parte de sus energías.

### La idea de proyecto

Wright concibió el hotel como un sistema de jardines, parterres rehundidos, terrazas ajardinadas y cubiertas-jardín sobre una distribución en planta que respondía a un esquema tradicional de Beaux Arts, con una clara separación entre las alas de habitaciones privadas y el centro social de carácter público en el eje de la composición que adoptó una disposición cruciforme. Esta disposición recuerda a esquemas conocidos de Beaux Arts, como la propuesta de Julien Guadet al Grand Prix de 1864 de un Hospicio en los Alpes<sup>3</sup>.

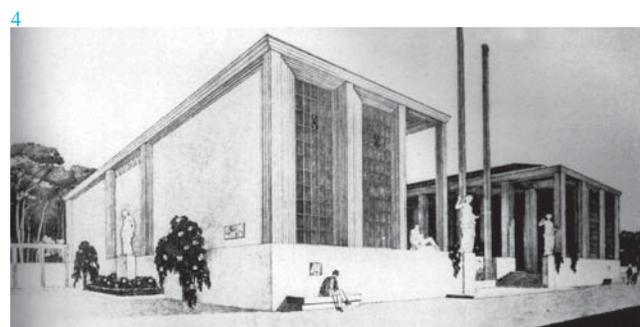
Pero también aparecen similitudes con la disposición cruciforme del *Ho-oden*, que aparece reflejada en la parte central del nuevo hotel. Para explicar este extremo, cabe recordar que, al parecer, el manager del hotel, Aisaku Hayashi, recomendó a Wright una cierta contención en el diseño, que no debía ser demasiado radical para entrar por los ojos al Comité del Hotel Imperial. De este modo, la elección de un modelo japonés para la planta sería adecuada y prudente de cara a asegurarse el encargo. Los lindes externos del hotel también parecen querer remitir a los muretes de tierra que circundan los templos japoneses, llamados *tsuijibei*.

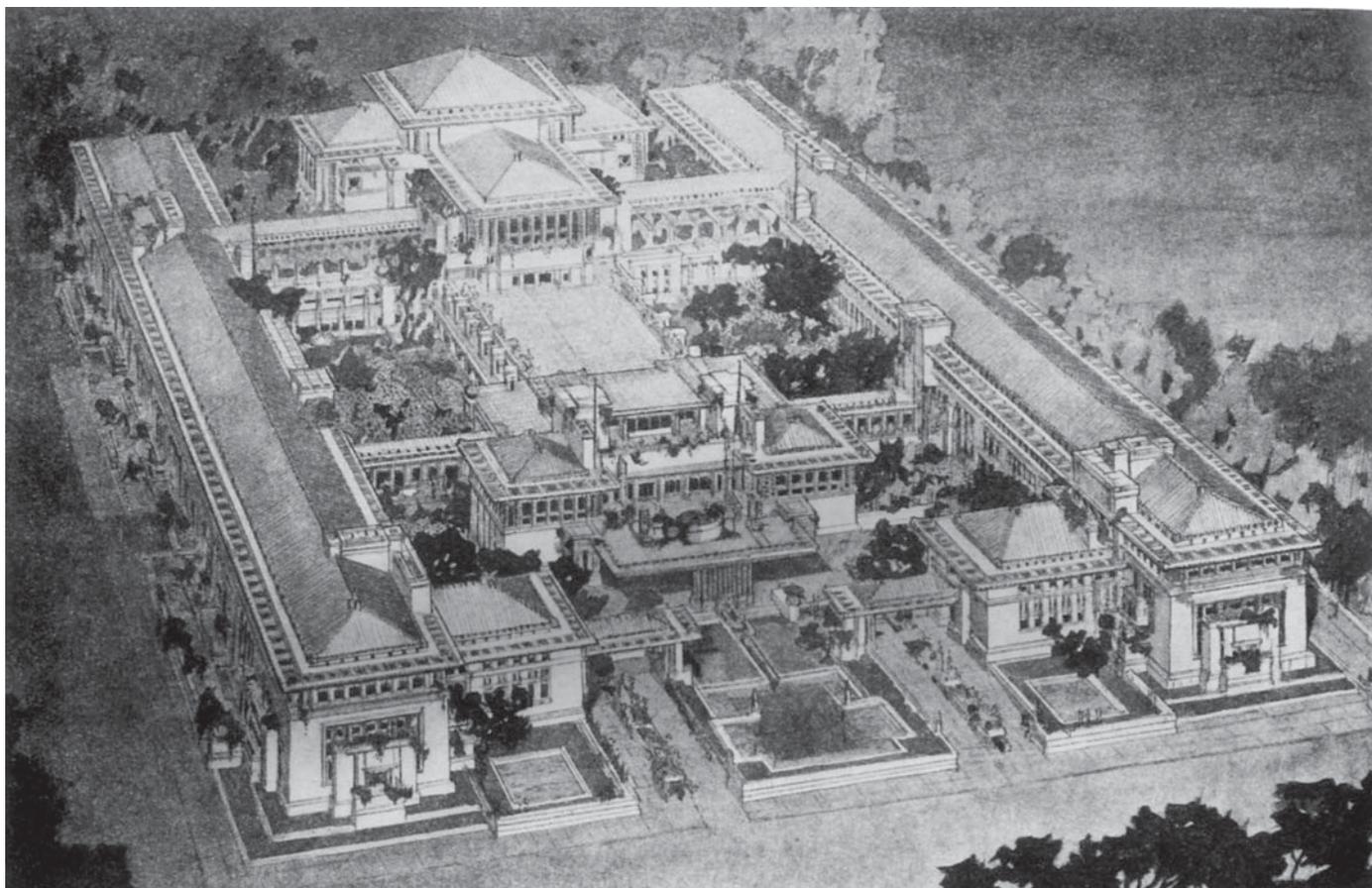
En su primer proyecto, Wright experimentó con formas primarias con el ánimo de crear una arquitectura japonesa moderna, que se liberara de la repetición mecánica de los “trasnochados y ajenos estilos europeos”. Proyectó una cubierta en forma de capas de planos superpuestos de dimensión menguante y diseñó los muros planos y tersos, con reminiscencias de la arquitectura de Josef Hoffman, a quien Wright conoció durante su visita a Viena en 1910<sup>4</sup>. El recurso de los planos escalonados rehundidos que aparece en el primer proyecto del hotel remite al pabellón de Josef Hoffman para la exposición de Roma de 1911, extensamente publicado en su época. En la segunda versión definitiva, Wright mantuvo esencialmente la planta del edificio pero transformó el exterior creando un edificio con muros de ladrillo aparejados con sillares esculpidos en piedra y una cubierta de cobre, más adaptada a la tecnología japonesa de entonces que, además, no aportaba peso añadido al edificio.

El Hotel debía construirse en fábrica sólida por motivos de seguridad contra los incendios. Wright consideraba que la arquitectura pública que se había construido en Japón en la era de la industrialización se había limitado únicamente a copiar estilos europeos y que, hasta el momento,

3a, 3b, 3c. Perspectivas lateral, frontal y sección de la primera propuesta para el Hotel Imperial de Tokyo de Frank Lloyd Wright (1913) (© Frank Lloyd Wright Archives, VEGAP, Valencia 2004)

4. Pabellón de Austria en la Exposición de Roma de 1911 del arquitecto Josef Hoffman, con el que Wright mantuvo contacto durante su estancia en Europa en 1909-1910 (fuente: *Der Architekt* 17, 1911)





5

no se había traducido en mampostería las características protomodernas de la casa japonesa tradicional<sup>5</sup>. Se trataba de ayudar a Japón a recorrer la transición desde la madera a la fábrica sólida, a encontrar una forma de expresión equivalente a su magnífica tradición artística y no esclava de estilos importados. El nuevo Hotel Imperial no era un edificio americano en Tokyo, ni un edificio japonés, ni intentó ser un edificio oriental. Quiso ser un edificio que respetaba la tradición oriental como amigo fiel en suelo japonés, al mismo tiempo que conservaba su individualidad<sup>6</sup>.

Para Wright, el edificio pretendía establecer un puente entre Japón y Occidente, desde el punto de vista estético, técnico y social, dado que estaba concebido como un foro de encuentro entre los visitantes occidentales y los habitantes locales. Sólo a la vista de la obra de otros arquitectos occidentales que trabajaron en Japón importando exclusivamente estilos europeos o, incluso, de la obra de los escasos arquitectos occidentales que trataron honestamente de plasmar su reconocimiento a la tradición arquitectónica japonesa, como el caso de Ralph Adams Cram en su proyecto no construido para el parlamento japonés, se puede apreciar el esfuerzo de abstracción elaborado por Wright para el diseño del nuevo Hotel Imperial.

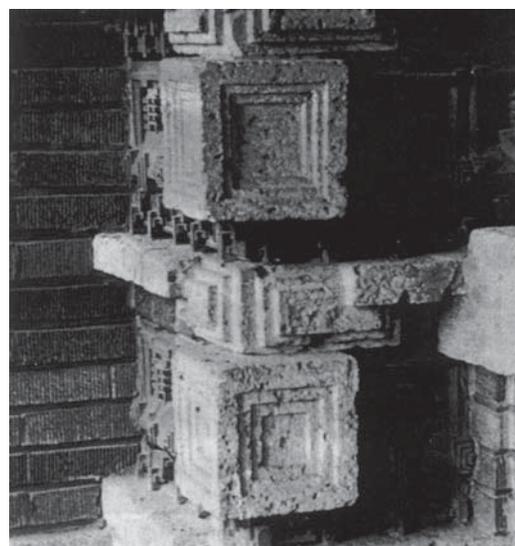
Wright explicó que ninguna de las formas del hotel era japonesa pero todas estaban imbuidas en una unidad y afirmó la sintonía del Hotel Imperial con su entorno de palacios imperiales frente al Parque Hibiya de Tokyo, ya que sus proporciones se adaptaban a la mejor tradición japonesa<sup>7</sup>. Sin embargo, Antonin Raymond, arquitecto checo asistente de Wright en el Hotel que después desarrollaría toda su carrera en Japón, opinó posteriormente que el edificio y, en particular, el programa decorativo, no guardaban ninguna relación con el contexto japonés y estaban vacíos de contenido<sup>8</sup>. Una vez inaugurado, la verdad es que el Hotel Imperial provocó un cierto shock para muchos japoneses<sup>9</sup>, que interpretaron el edificio como una estructura neomaya inicialmente diseñada para ser construida en México y trasladada en último término a Japón.

En la decoración del Hotel Imperial, Wright usó intensivamente el motivo del cuadrado, dentro del cuadrado, llamado *mon* en la cultura japonesa e identificador en la misma del clan de los Ichikawa, en forma de planos rehundidos sucesivos que se convirtieron en un lugar recurrente de los diseños interiores. Como se ha comentado, este motivo también se había extendido por algunos artistas de la Secesión, como Hoffman, Olbrich o Plečnik. El programa decorativo del Hotel Imperial incluía ocasionalmente alguna alusión directa a la cultura local, como es el caso de los mandalas sobre las vigas del salón de banquetes.

5. Perspectiva de la propuesta definitiva para el Hotel Imperial de Tokyo de Frank Lloyd Wright (1916) (fuente: Wijdweld, 1925)

6. Detalle del Hotel Imperial construido, donde se puede observar el motivo decorativo de los planos rehundidos empleado por Wright en los detalles del Hotel (foto: Akashi, 1972)

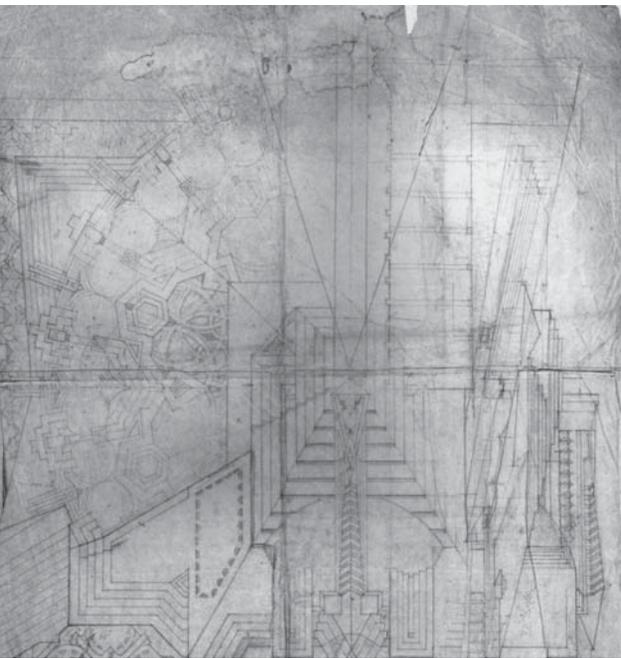
7. Proyecto para el Parlamento japonés en Tokyo (1898) del arquitecto Ralph Adams Cram (fuente: Cram, 1905)



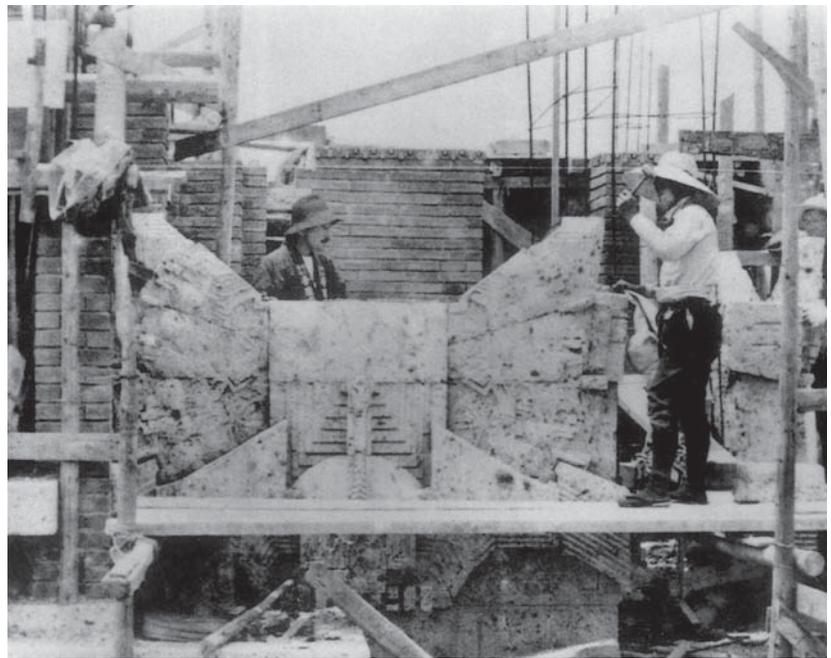
6

7





8



9



10

En la generación de su particular "gramática ornamental", como él gustaba de denominarla en alusión al libro de Owen Jones<sup>10</sup>, Wright trabajó con la rotación del cuadrado sobre el cuadrado en ángulos diversos de 45°. La diagonal utilizada como instrumento dinamizador del diseño había sido experimentada por el arquitecto en los Midway Gardens, pero fue explorada de manera intensa durante la proyectación del Hotel Imperial. En su tratado de cerca de ochocientas páginas, Otto A. Graf<sup>11</sup> ha estudiado minuciosamente los invariantes en la geometría subyacente en toda la obra de Wright, que tienen su punto culminante en el diseño orquestado del conjunto del Hotel Imperial.

Como en el resto de su obra, Wright aplicó el proceso de abstracción geométrica denominado "convencionalización" –concepto acuñado por Owen Jones– a la decoración del Hotel Imperial. La convencionalización consistía en un mecanismo de representación artística basado en la interpretación abstracta de la naturaleza que venía reflejada no de manera figurativa, sino a través de formas geométricas puras. Se trataba de una simplificación de la realidad en búsqueda del "alma" o la esencia del objeto representado, método que también había descubierto fascinado en las propias estampas japonesas<sup>12</sup>. En un texto de 1923<sup>13</sup>, simultáneo y probablemente independiente de la publicación de *Vers une architecture* de Le Corbusier, Wright también utilizó la metáfora del paquebote moderno o transatlántico para describir al edificio, así como para justificar el diseño de las habitaciones de huéspedes, de reducido tamaño y austero pragmatismo, en contraste con el diseño de los grandiosos y exuberantes espacios públicos del hotel.

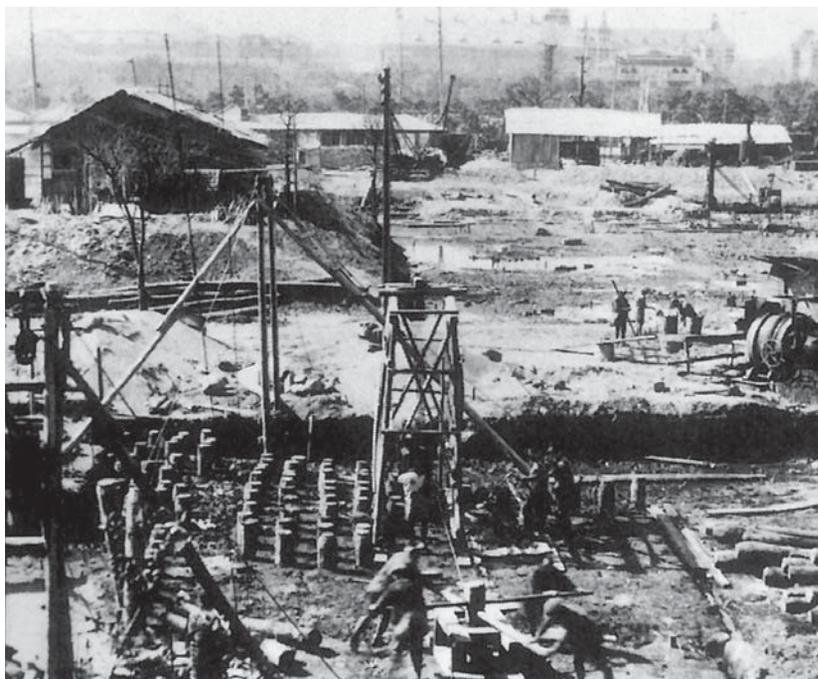
### El proceso de construcción

El concepto de paquebote se arrastró hasta el diseño del edificio que se pretendió dotar de una gran flexibilidad a través de su cimentación, construida apoyada sobre un gran número de pilotes de hormigón y troncos de madera hincados en un terreno blando que, durante un terremoto, se movería como olas en el mar. Este sistema de cimentación flotante inventado por el ingeniero Paul F. P. Mueller para el Hotel Imperial derivaba del método de “pilotes aislados” inventado por el ingeniero Frederick Baumann en 1873 para el suelo cenagoso de Chicago<sup>14</sup>. Mueller había trabajado con Adler y Sullivan en el Auditorium Building de Chicago, donde se utilizó el sistema Baumann, y después había colaborado en diversas obras de Wright.

Wright se atribuyó la autoría de esta idea potencialmente antisísmica, pero se tiene constancia de que el cercano Ministerio de Justicia, construido por Ende y Böckman con la colaboración de Muthesius treinta años atrás, posee el mismo tipo de cimentación. Además, la solución existe en la tradición de la arquitectura vernacular japonesa, precisamente, en los casos en el que el terreno de asiento es muy blando. Más aún, en el caso del Hotel Imperial, este sistema de cimentación aplicado a un edificio de estas dimensiones provocó asentamientos diferenciales desde antes de la inauguración hasta su demolición.

Se utilizó la piedra volcánica Oya, un material considerado plebeyo en Japón que posteriormente se puso de moda<sup>15</sup>. A Wright le fascinaba la idea del magma desplazándose hacia Tokyo desde la cantera cercana a Nikko que se

11

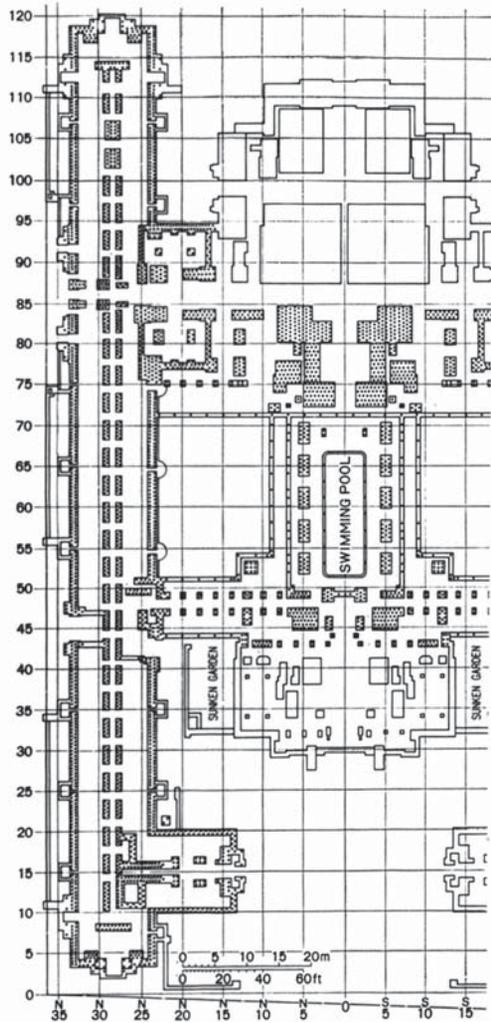


8. Detalle decorativo para el salón de banquetes, que representa un pavo real sometido a un proceso de convencionalización, es decir, una abstracción geométrica de la realidad natural (© Frank Lloyd Wright Archives, VEGAP, Valencia 2004)

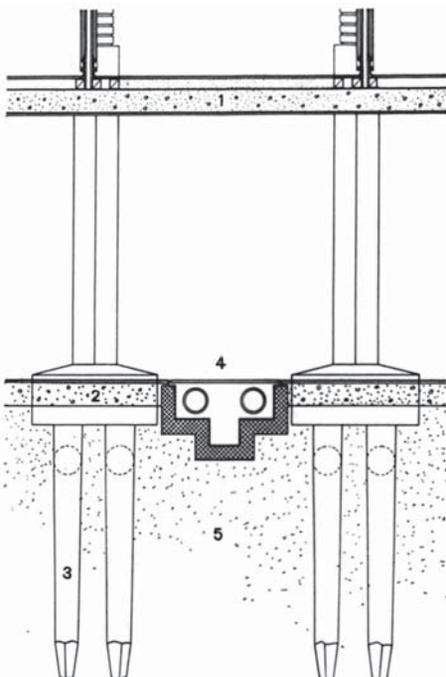
9. Escena de la construcción del Hotel Imperial con obreros japoneses erigiendo uno de los ocho pavos reales del salón de banquetes (foto: Imperial Hotel)

10. Relieve del pavo real realizado en piedra de Oya e inserto en el ámbito del salón de banquetes (foto: Imperial Hotel)

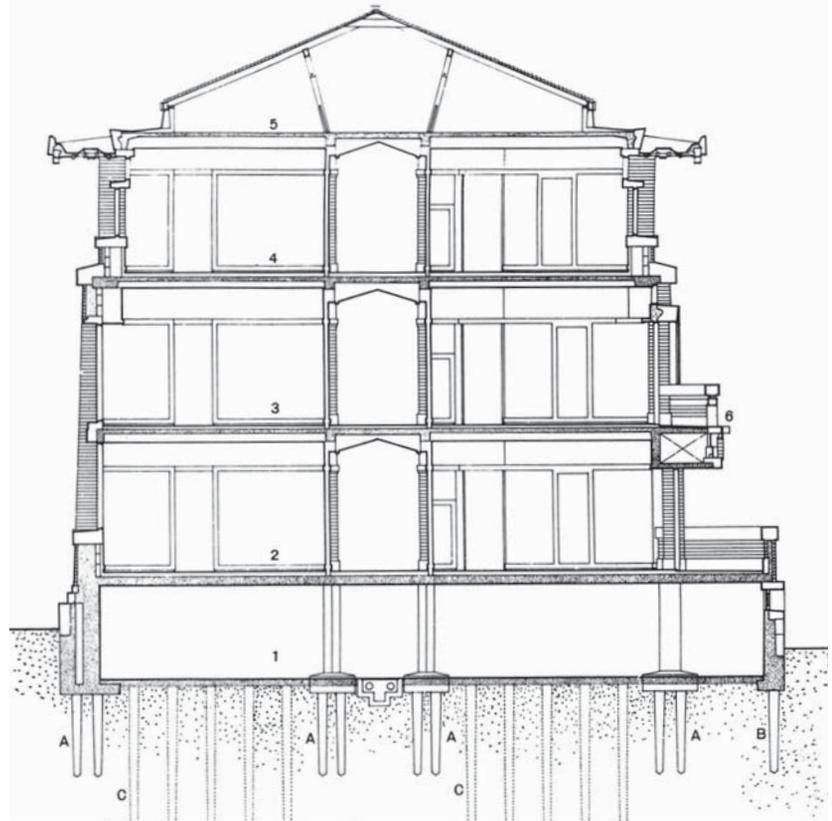
11. Extraordinario testimonio fotográfico donde se observa el proceso de hincado de los pilotes de madera en el terreno para la cimentación del Hotel Imperial (foto: Imperial Hotel)



12



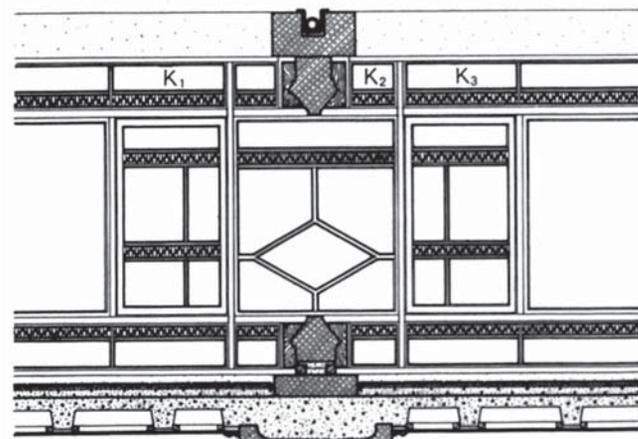
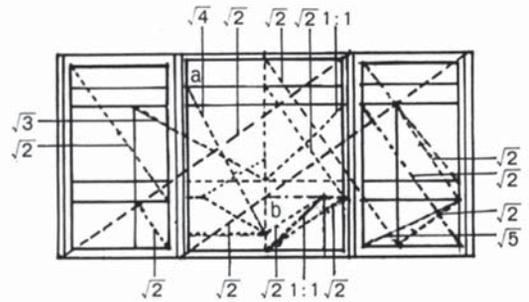
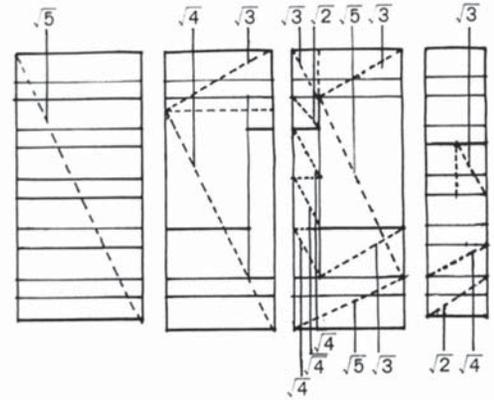
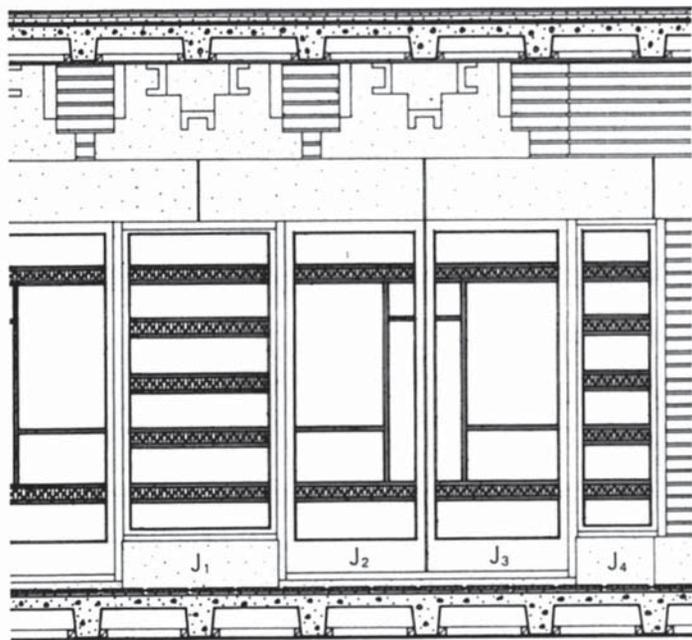
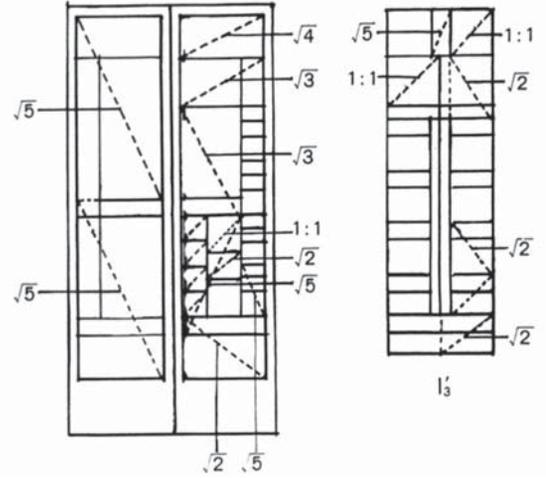
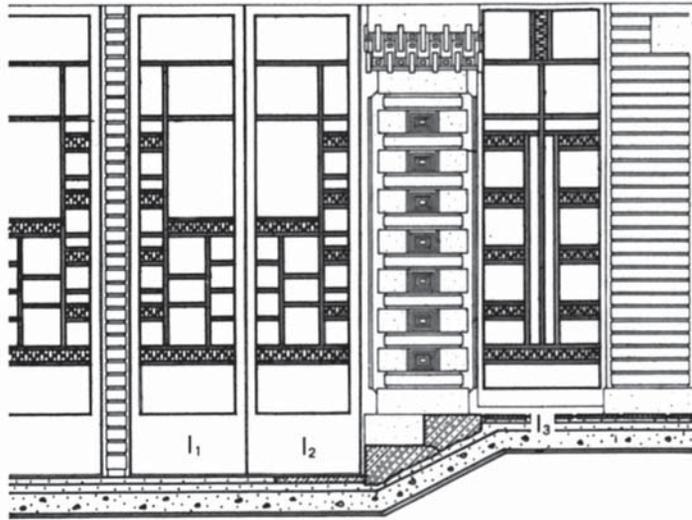
13



14

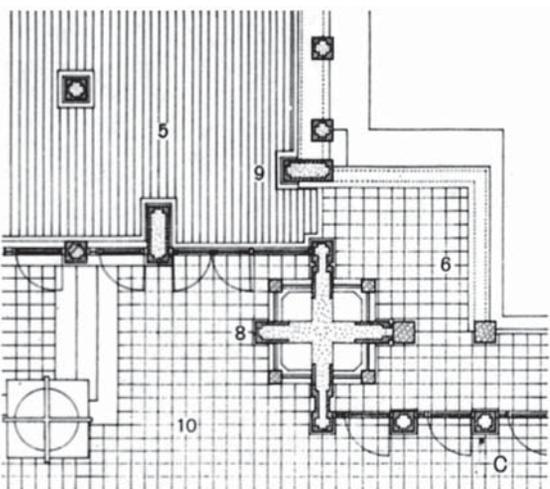
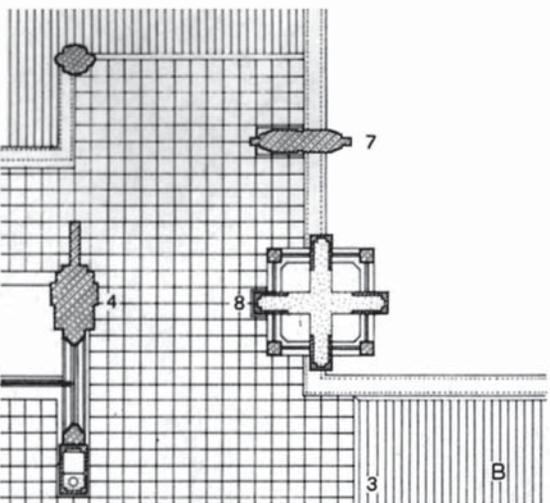
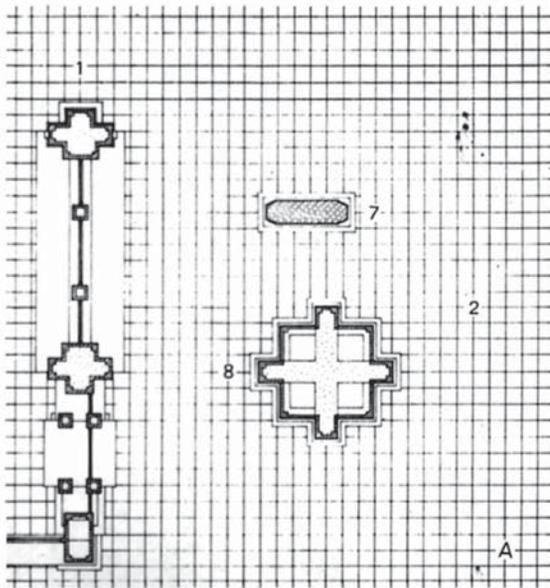
compró ex profeso y vertiéndose en moldes para constituir el edificio del hotel en toda su complejión y formas decorativas como si de un cono volcánico se tratase. De hecho, a juzgar por su testimonio, si hubiera descubierto antes la piedra Oya, habría realizado todo el edificio con sillares de la misma. Los muros estaban formados por dos hojas: una hoja exterior de ladrillo común estilizado, una interna de ladrillo estriado y hormigón armado en medio para conseguir un cierto monolitismo. El ladrillo se produjo en hornos cerámicos de Shizuoka que también fueron comprados expresamente para la ocasión. Por motivos de seguridad frente a los terremotos, las conducciones hidráulicas y eléctricas se aislaron y dispusieron en canales de hormigón independientes de la estructura y la cimentación.

La construcción del hotel fue lenta y accidentada. Como término medio, se emplearon 600 obreros de forma ininterrumpida durante cuatro años. Además del diseño controvertido, el presupuesto escandaloso de la obra, que se multiplicó por cinco, fue motivo de muchas tensiones, que llegaron a su cénit con el incendio del antiguo Hotel Imperial en abril de 1922, la muerte de uno de los huéspedes y la consecuente dimisión de Hayashi como manager del hotel. La entonces acuciante falta de plazas hoteleras aumentó la presión para terminar el edificio y Wright, sin apoyos, tuvo que abandonar y volver a Estados Unidos tres meses más tarde, dejando en manos de su ayudante Arata Endo la terminación del ala meridional del edificio.

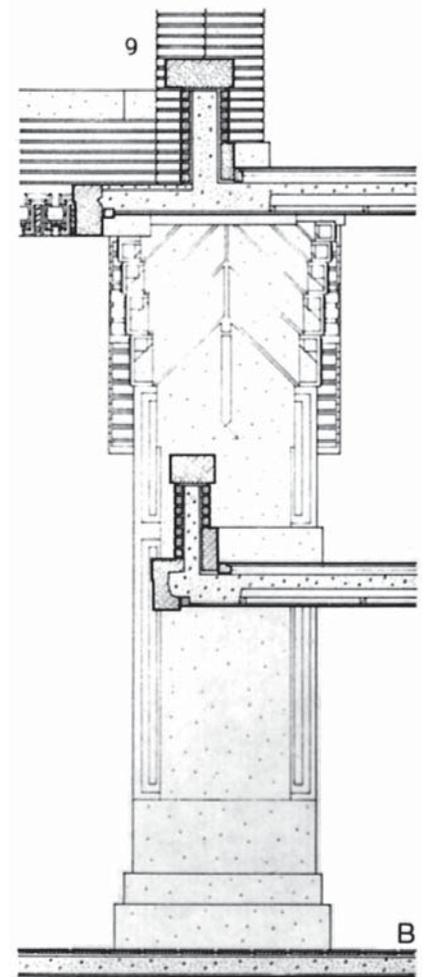
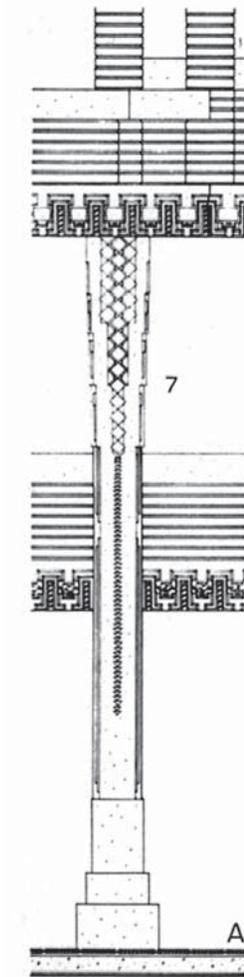


15

- 12. Planta del Hotel Imperial con indicación de la posición de los pilotes de cimentación (fuente: Akashi, 1972)
- 13. Detalle constructivo de los pilotes de la cimentación y la canalización de las instalaciones (fuente: Akashi, 1972)
- 14. Sección constructiva del Hotel Imperial con los pilotes en la base de la cimentación (fuente: Akashi, 1972)
- 15. Planos de carpintería donde se observa la estricta modulación empleada por Wright en el diseño de sus proporciones (fuente: Akashi, 1972)



16



17

### PATOLOGÍAS DEL HOTEL IMPERIAL

La obra recibió de inmediato críticas durísimas<sup>16</sup>. Sirva como botón de muestra lo publicado por el arquitecto Louis Christian Mullgardt que escribió en la revista *The Architect and Engineer* en 1922 que el Hotel Imperial era un objeto monstruoso de supuesta influencia antigua, pero prehistórico en su planta, diseño, estructura, decoración y estado de deterioro. Este autor señalaba ya, incluso antes de terminar la obra, la existencia de grandes y numerosas grietas en la fábrica de mampostería y ladrillo, debidos en parte a una cimentación que ya se revelaba inadecuada y a los frecuentes temblores sísmicos<sup>17</sup>.

### El terremoto de Kanto

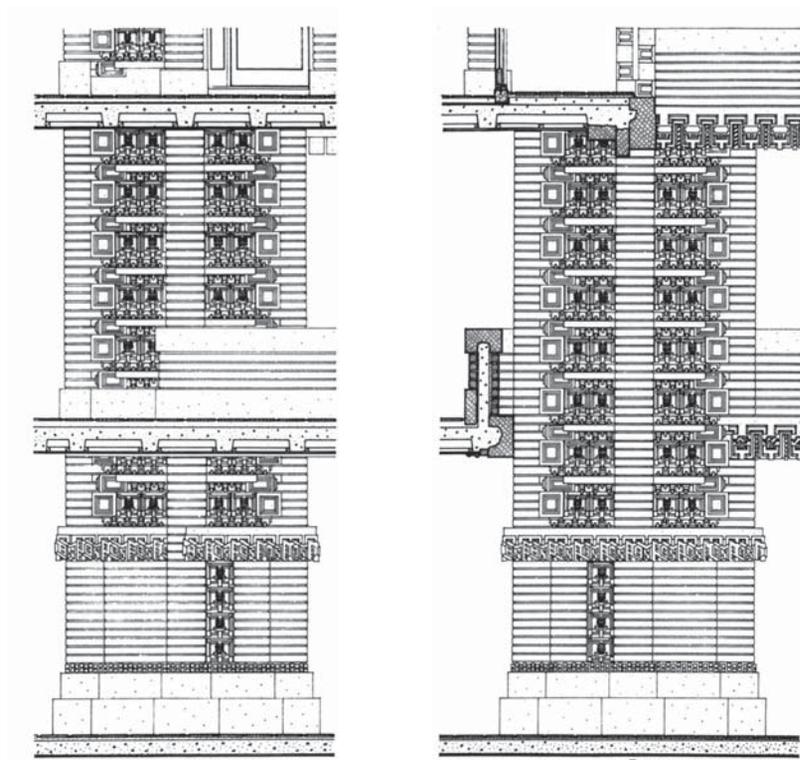
A las 11:58 h. del 1 de septiembre de 1923, dos minutos antes de la hora prevista para la ceremonia de apertura en el día de la inauguración oficial del hotel, ocurrió el gran terremoto de Kanto, que provocó 134 incendios destruyendo tres cuartas partes de Tokyo, y acabó desplazando un millón y medio de personas. El estanque del Hotel Imperial se reveló fundamental para evitar que las llamas de los incendios devoraran el edificio.

Wright aprovechó esta ocasión para vengarse de las críticas y, de paso, reivindicar su genialidad. Tras varios días de desinformación sobre el destino sufrido por el hotel en Tokyo durante el terremoto, durante una fiesta social recibió un telegrama del barón Okura, uno de los promotores del Hotel Imperial que rezaba: “El hotel permanece ileso como monumento a su genio”. En la actualidad existen dudas de la autenticidad de este telegrama, al parecer enviado desde Spring Green y no desde Tokyo, quizás por el propio Frank Lloyd Wright a sí mismo como parte de su estrategia de reivindicación personal<sup>18</sup>.

Casi en el lecho de muerte, su ex-jefe Louis Henry Sullivan contribuyó a la mitificación del Hotel Imperial y sus supuestas virtudes antisísmicas a través de dos artículos<sup>19</sup>, cuya minuciosidad en los detalles del edificio revela la más que probable autoría real de Wright. Independientemente de la fe de sus declaraciones, se trataba de un favor mutuo entre maestro y discípulo en un momento terrible para ambos. Wright necesitaba restaurar sólidamente su prestigio en revancha de las abundantes críticas vertidas contra el hotel. Sullivan, en plena indigencia, sobrevivía de manera muy precaria gracias al dinero que Wright le enviaba<sup>20</sup>.

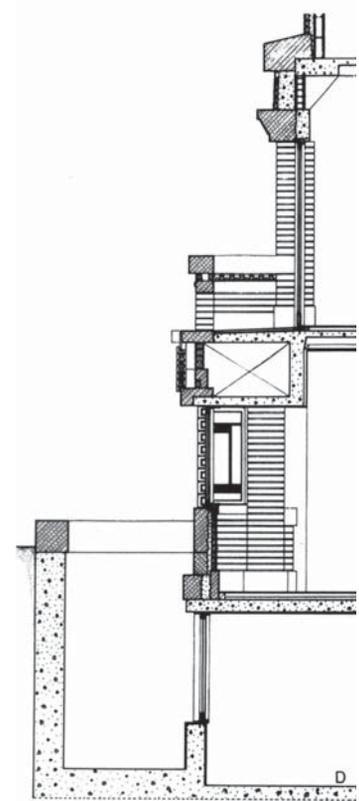
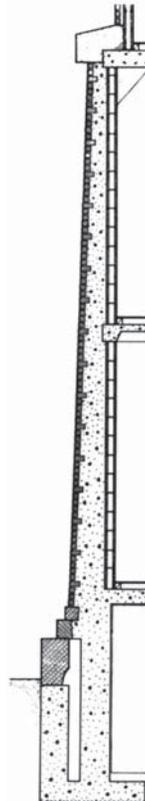
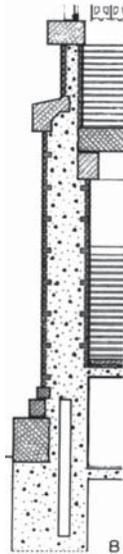
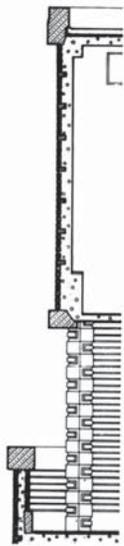
Estudios recientes de ingenieros sísmicos han demostrado que, en realidad, el hotel sobrevivió gracias a su bajo centro de gravedad y a su regularidad estructural, y no por su cimentación flotante. Los elementos antisísmicos más innovadores de Wright fueron probablemente los menos efectivos<sup>21</sup>. En realidad, se trató de un golpe de fortuna brillantemente explotado por Wright.

Wright quiso difundir la idea de que sólo el Hotel Imperial se había salvado del seísmo y esta afirmación no se corresponde a la realidad. Después del terremoto, los edificios de Tokyo fueron clasificados en cinco categorías de daño: n° 1,



18

16, 17 y 18. Detalles constructivos (fuente: Akashi, 1972)



19

ileso a n° 5 ruina completa. El Hotel Imperial fue clasificado dentro de la categoría n° 2, es decir, pocos daños, y este hecho merece consideración. Pero también se debe tener en cuenta que muchos otros edificios grandes de Tokyo fueron incluidos en la categoría n° 1 como, por ejemplo, la Estación de Ferrocarriles de Tokyo o el edificio más alto de Tokyo de antaño, con 30 metros de altura. Los daños del Hotel Imperial consistieron en la aparición de grietas en los muros de los pasillos, el hundimiento del suelo del comedor en 60 cm, que necesitó renovación, y la rotura de ventiladores, cocinas, luminarias y otros elementos no estructurales. Después de la reparación, la zona del comedor continuó deprimiéndose gradualmente. Cuando se demolió el edificio en 1968, el pavimento de este sector se había hundido 1,10 metros con respecto a la cota original.

### La vida del hotel después del terremoto

Durante su historia, el hotel fue afectado por un segundo desastre que, a menudo, no es nombrado por la bibliografía. En 1945, las bombas incendiarias del ataque norteamericano a Tokyo de la segunda guerra mundial destruyeron las salas de banquetes y el ala sur y provocó una importante flecha en el forjado del cuerpo central. Las reparaciones se realizaron de cualquier manera obligadas por la economía y el pragmatismo de posguerra. Durante la ocupación norteamericana de Japón, la piedra de Oya del Hotel Imperial fue encalada.

El tercer desastre fue definitivo y consistió en la demolición del hotel en 1968 debido a la presión de la especulación en la zona. En 1960, sólo la entrada y un pasillo se conservaban en su estado original, dado que se habían ido emprendiendo renovaciones internas sin demasiada sensibilidad hacia el edificio original.

19. Detalles constructivos (fuente: Akashi, 1972)

La renovación de las plazas hoteleras con motivo de la celebración de las Olimpiadas de Tokyo de 1964 puso en evidencia el bajo aprovechamiento del solar respecto a los estándares del centro de la ciudad y la necesidad de una restauración del edificio que no se prometía fácil.

La blanda piedra de Oya estaba siendo atacada y pulverizada por la contaminación de Tokyo. La construcción de una línea de metro bajo una de las alas del hotel había producido la depresión y el agrietamiento del edificio<sup>22</sup>. Entre estos problemas, había dificultades reales para la renovación de las instalaciones y las infraestructuras, en lo que atañe al aire acondicionado, la electricidad, la televisión... Se buscó la excusa del incumplimiento de la normativa entonces existente y, finalmente, se demolió ante la impotencia de los estudiosos y amantes de la arquitectura de Wright.

## LA OBRA DE WRIGHT: PATOLOGÍAS, RESTAURACIÓN Y DESTRUCCIÓN

### Las patologías en los edificios de Wright

La apertura de nuevas vías de expresión en el mundo de la arquitectura, la experimentación límite con materiales y la creación de nuevas formas, fruto de una filosofía propia, no estuvieron exentas de importantes patologías constructivas. Como sucedió con otros destacados representantes de la vanguardia arquitectónica, las patologías de los edificios de Wright le persiguieron durante toda su vida, tanto o más que sus acreedores.

Por ejemplo, la introducción de cubiertas de baja pendiente en el estilo de la pradería en climas nórdicos provocaba importantes problemas durante las abundantes nevadas, que amenazaban la integridad de la cubierta, que no podía soportar la sobrecarga añadida, ni expulsar la nieve mediante una pendiente que resultaba a todas luces demasiado tendida.

Por otra parte, las flechas estructurales en los edificios de Wright son bien conocidas, como en el caso del coro de la Iglesia Unitaria de Madison que, al poco de la inauguración, presentó una flecha de más de treinta centímetros. El ejemplo más célebre es sin embargo la importante flecha en los voladizos de la Casa de la Cascada, que se originó en el momento del desencofrado y ha continuado creciendo hasta que, en tiempos recientes, se ha aplicado una postcompresión a la estructura del edificio<sup>23</sup>. Si esta flecha se produjo incluso doblando a espaldas de Wright la cuantía del acero prevista inicialmente por el arquitecto para los voladizos, se pueden estimar los problemas que habría tenido el edificio en el caso de que se hubiera mantenido la cuantía de acero prevista por Wright.

Las goteras en los edificios de Wright son ya legendarias y se extienden a una gran lista de sus edificios<sup>24</sup>. Conocida es la anécdota del chorretón de agua que le cayó sobre la calva a Herbert F. Johnson, presidente de la empresa Johnson & Son, en medio de una comida de honor ofrecida para inaugurar su nueva casa en Wingspread. Enojado como estaba, Johnson llamó por teléfono a Wright y éste, como solución, le sugirió simplemente que desplazara la silla.

Existen otros ejemplos destacados entre las obras de Wright: en la primera celebración que tuvo lugar en la sinagoga Beth Sholom, la lluvia caía de manera tan intensa en el interior que tuvo que ser suspendida y, desde entonces la gente del lugar compara habitualmente el edificio con una cisterna. Los empleados del edificio administrativo de la Johnson tenían habitualmente a los pies del escritorio cubos de veinte litros de capacidad para recoger el agua de las habituales goteras de los lucernarios de tubos de vidrio Pyrex que, además, se desprendían de vez en cuando y se hacían añicos sobre sus cabezas o, en el mejor de los casos, sobre el pavimento<sup>25</sup>. La cúpula de la iglesia greco-ortodoxa de la Anunciación en Wauwatosa, Wisconsin, se desplomó con gran estruendo un Domingo de Pascua de 1966 –afortunadamente, en un momento en el que estaba vacía-, después de haber sufrido múltiples patologías de desprendimiento de baldosas, humedad, goteras y disgregación del material aislante.

Éstos no son más que ejemplos aislados de una larga lista de defectos estructurales y constructivos que afligen hoy todavía a los edificios de Wright, que además siempre han demostrado grandes dificultades de mantenimiento, operación aparentemente no prevista por el arquitecto. A veces, las patologías fueron debidas a la experimentación con materiales inusuales que no ofrecieron el resultado esperado, pero ésta no constituye una disculpa para todas ellas, puesto que los defectos también hacían aparición frecuente cuando utilizaba materiales más tradicionales.

El crítico William Cronon<sup>26</sup> ha relacionado con acierto la atracción de Wright –también señalada por Frampton<sup>27</sup>- por la arquitectura fantástica y efímera, proveniente en primer término de la Exposición de Chicago de 1893, con la exploración más allá de los límites convencionales y de la prudencia constructiva de las posibilidades plásticas de la geometría de las formas que, a la postre conllevaban todas estas patologías constructivas, como alto precio a pagar por la nueva arquitectura.



20



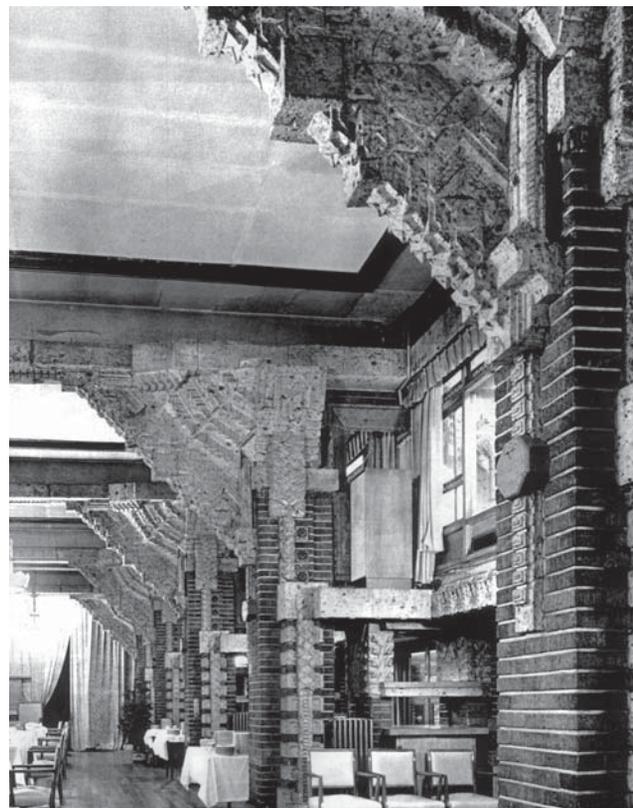
21

### Frank Lloyd Wright y el mundo de la restauración arquitectónica

En primer lugar, señalaremos la admiración admitida por Wright hacia Victor Hugo, de quien leyó -al menos- *Les Misérables*<sup>28</sup> y *Notre Dame*<sup>29</sup>. Este escritor polifacético emprendió la defensa de la arquitectura como arte narrativo y luchó frente a la cultura decimonónica que amenazaba con demoler o tergiversar los testimonios cosntruidos del pasado. No se debe descartar una importante influencia de Hugo en el joven Wright, en particular, en lo que atañe a la reivindicación del aspecto narrativo de la arquitectura, caído en desgracia -según el escritor francés- desde la invención de la imprenta.

Wright reconoce haber leído de John Ruskin al menos *Seven Lamps of Architecture*<sup>30</sup> y *Stones of Venice*, este último, regalo de sus tías Nell y Jane<sup>31</sup>. En cualquier caso, son escasas las referencias de Wright a Ruskin, más allá de los reproches extendidos a William Morris y el movimiento de *Arts and Crafts* inglés, por su enfrentamiento con la máquina como medio de producción<sup>32</sup>. Como cabría esperar, las alusiones a Ruskin siempre se circunscriben al mundo del diseño y nunca aluden al campo de la restauración. Por ejemplo, Wright puede haber extraído directamente de Ruskin sus ideas en torno a la verdad moral y la verdad material, si bien esta línea de pensamiento estaba bastante extendida en aquella época entre otros autores.

Por el contrario, Wright sí reconoce su admiración por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, de cuyo *Dictionnaire raisonné d'architecture* llegó a afirmar que era “el único libro realmente sensato en el mundo de la arquitectura”<sup>33</sup>. El libro de *Entretiens* era considerado por Wright suficiente como para formar completamente a un arquitecto<sup>34</sup>. Del arquitecto francés, también leyó *Histoire de l'Habitation Humaine*<sup>35</sup>. Admiraba de Viollet-le-Duc la capacidad de identificar



22

23

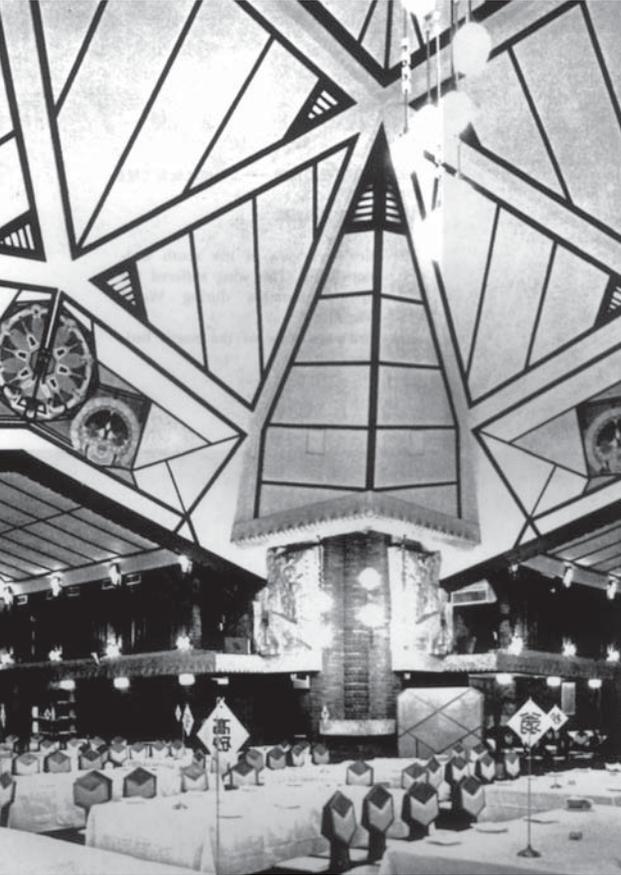


20. Wright y su equipo de colaboradores en la construcción del Hotel Imperial (foto: Akashi, 1972)

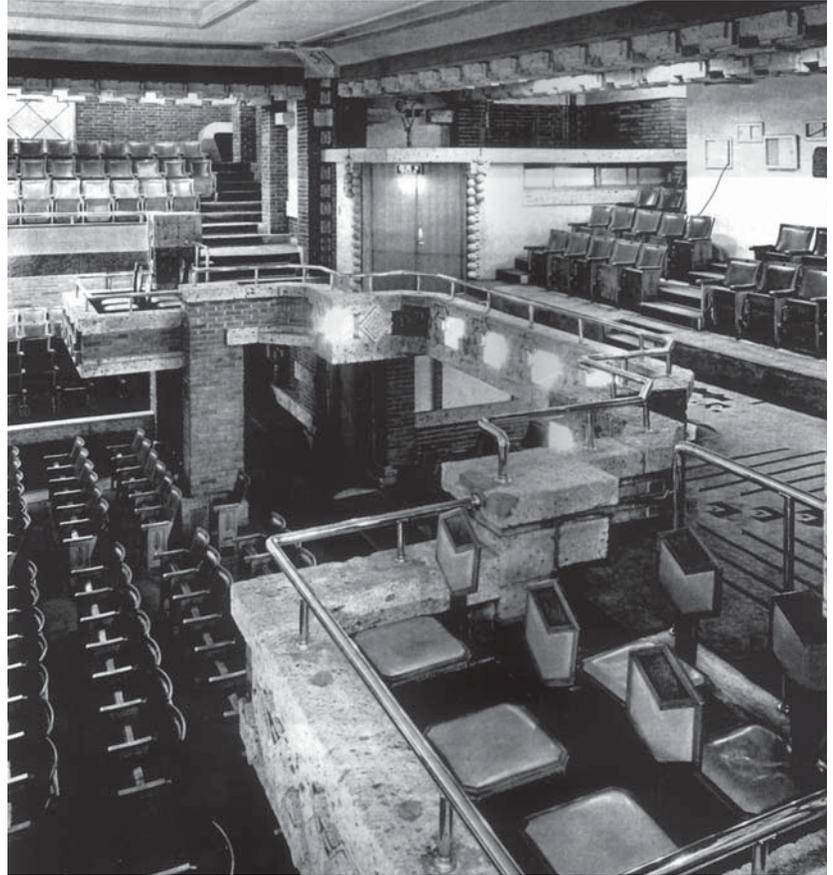
21. Alzado oeste del ala septentrional de dormitorios (foto: Akashi, 1972)

22. Perspectiva de las columnas del comedor (foto: Akashi, 1972)

23. Balconada superior del ala de *promenade* (foto: Akashi, 1972)



24



26



25

24. Imagen del salón de banquetes (foto: Akashi, 1972)

25. La hora del té en una terraza del Hotel Imperial a finales de los años 30 (foto: Imperial Hotel)

26. Imagen del salón de actos (foto: Akashi, 1972)

en la naturaleza, en particular en las rocas y los minerales, leyes y formas geométricas puras, susceptibles de ser utilizadas en la arquitectura<sup>36</sup>, un género de estudios al que no era ajeno Ruskin<sup>37</sup>. En cualquier caso, Wright sintonizaba mejor con Viollet-le-Duc que con Ruskin por la aplicación desenvuelta de los medios que le ofrecía la tecnología de que hacía gala el arquitecto francés.

El pensamiento de Wright apuntaba a la conservación de la arquitectura, en particular, de sus edificios, como veremos en el capítulo sucesivo, cuando tuvo que enfrentarse a la demolición de algunos de ellos. Reflejo de esta voluntad, en el relato de su visita a la Unión Soviética en 1937, Wright para mientes en la devastación estalinista del centro histórico de Moscú e incluso en la restauración del patrimonio arquitectónico español afectado por los bombardeos de la Guerra Civil<sup>38</sup>.

Sin embargo, la conservación para Wright tenía una connotación dinámica: "En primer lugar, conservación significa mantener la "vida" del objeto en cuestión. Y, el radical es el único en saber que la vida no puede prosperar sin crecimiento"<sup>39</sup>. Afirmaba: "La arquitectura es sólida; está viva (...) y tiende a la inmortalidad"<sup>40</sup>. Efectivamente, la propia definición de arquitectura orgánica de Wright era incompatible con la preservación intacta del edificio: "...ningún edificio orgánico estará nunca "acabado"<sup>41</sup>.

Durante su larga carrera profesional, Wright tuvo ocasión de demostrar estas ideas en varios edificios que fueron objeto de ampliaciones sucesivas

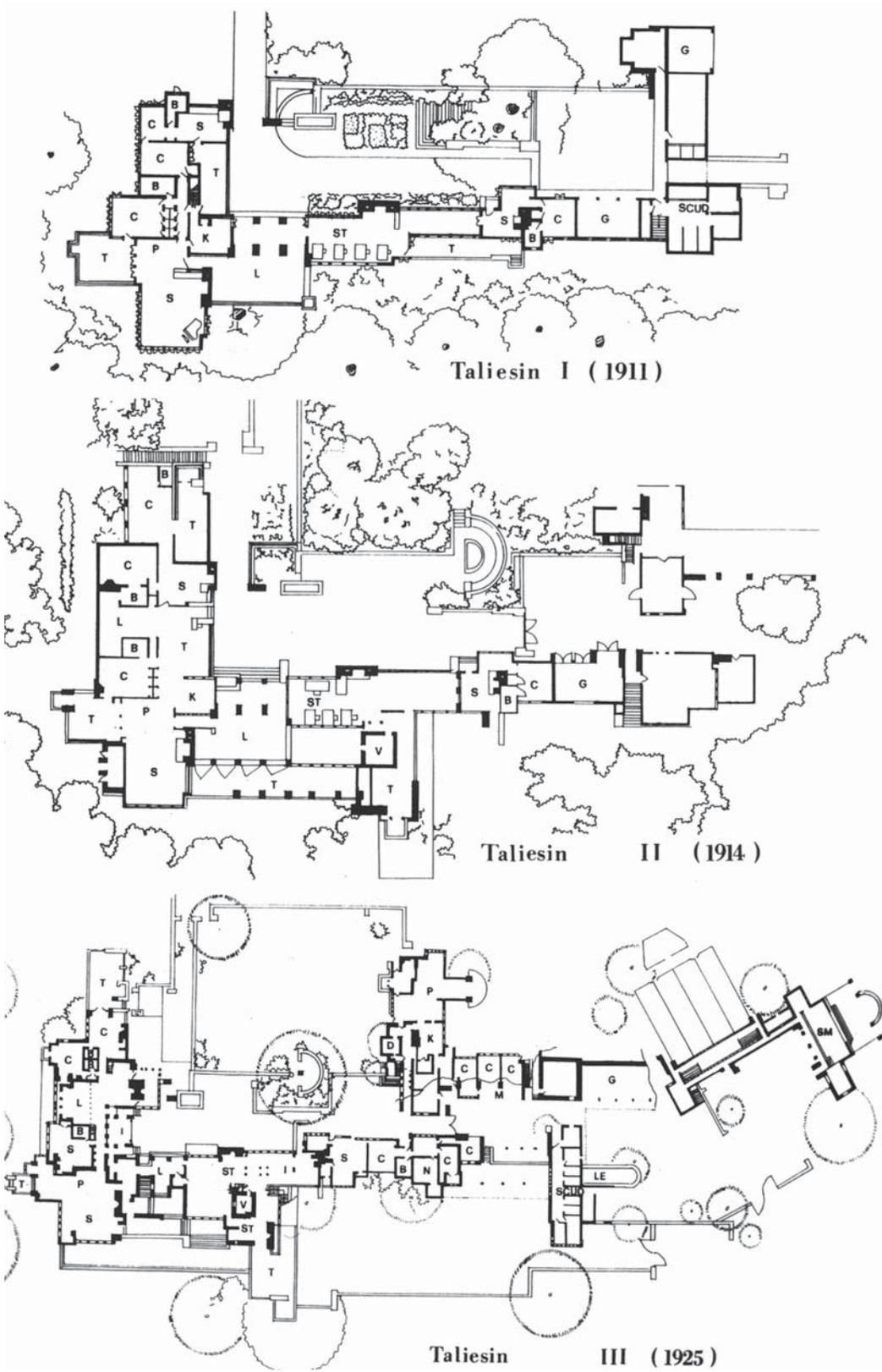
no programadas en el momento del proyecto inicial. La Hillside Home School (1887), prácticamente el primer edificio que Wright diseñó y construyó por encargo de sus tías Jane y Nell, fue objeto de una interesante ampliación en el año 1898 -que ya anunciaba un interesante juego de geometrías que sería recurrente en su obra posterior-, y de un nuevo renacimiento a principios de los años treinta<sup>42</sup> Otro botón de muestra sería su propia casa en Oak Park, construida en 1889 y ampliada posteriormente en diversas ocasiones hasta 1898, de manera que los testimonios de la época describen una casa en estado de obras y modificaciones permanentes.

Taliesin resurgió dos veces de sus cenizas como el Ave Fénix, figura mitológica que adquiere un carácter casi autobiográfico, en una inteligente metáfora utilizada por Cesare Brandi para describir la vida y la grandeza de Wright<sup>43</sup>. En efecto, si bien obligado por las circunstancias de la destrucción parcial por dos trágicos incendios, el mejor ejemplo de crecimiento orgánico es Taliesin, la casa-estudio de Wright, que surgió dos veces de sus cenizas transformándose y ampliándose de manera simultánea. Tras el incidente del asesinato de sus allegados y posterior primer incendio de abril de 1914, Wright decidió honrar su memoria: "Taliesin debía vivir para manifestar ser algo más (...) que una ruina chamuscada y horrible sobre una colina solitaria (...) No había vuelta atrás, ni parada para lamentarse. Lo que había sido hermoso en Taliesin debía seguir vivo como memoria agradecida..."<sup>44</sup>

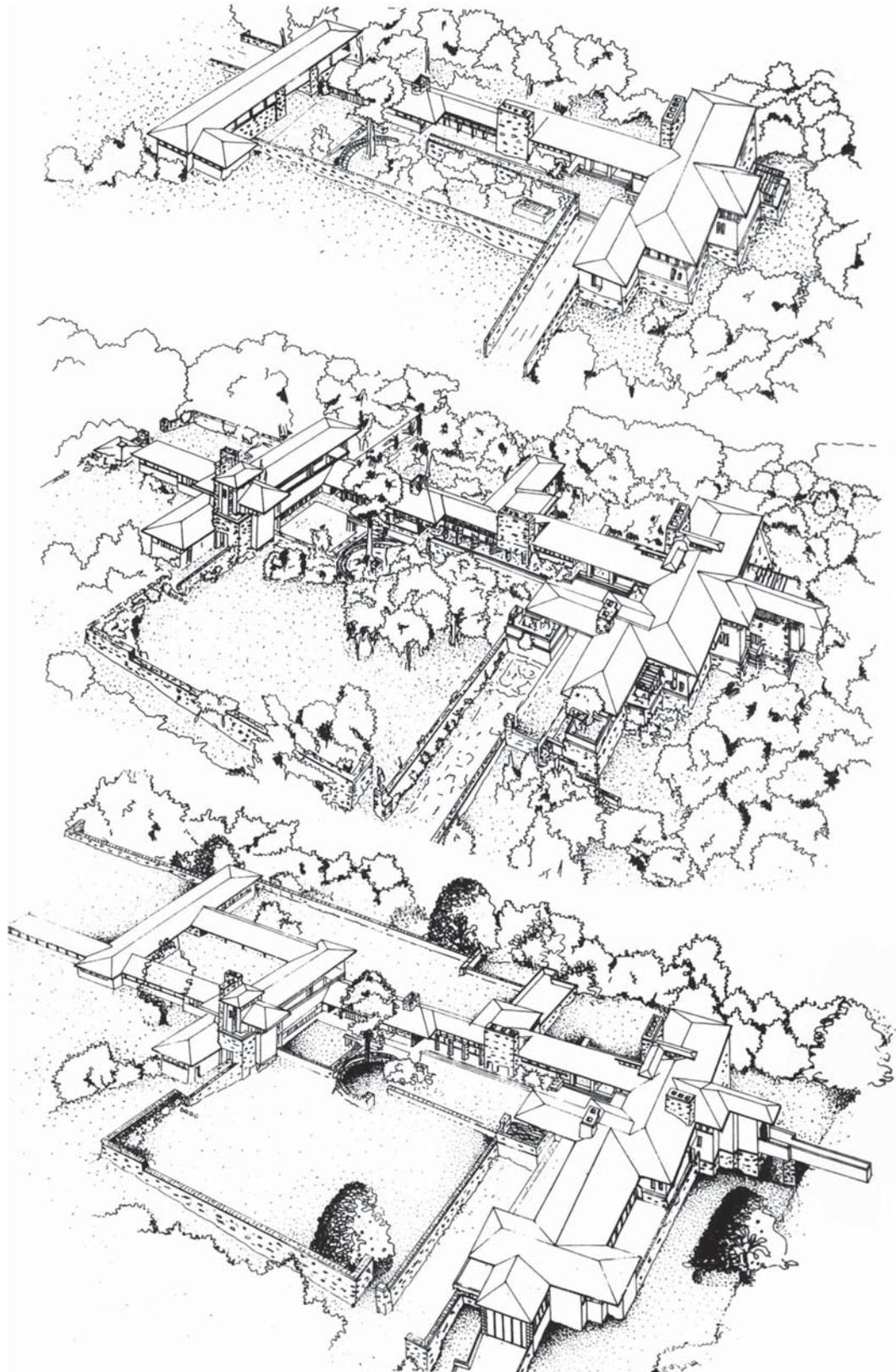
27. Vista aérea del Hotel Imperial en una postal de los años sesenta (foto: cortesía de Julia Meech)

27





28a



28b

28a y 28b. Plantas y perspectivas de Taliesin East en su configuración evolutiva (fuente: P. Spella, M. Zambon en Croce, 2001)

29. Planta baja de distribución del Hotel Imperial. La zona coloreada indica la parte reconstruida (fuente: elaboración propia sobre plano de Wijdweld, 1925)

30. Imagen del cuerpo central del Hotel Imperial reconstruido en Meiji Mura, Inuyama (foto: F. Vegas)

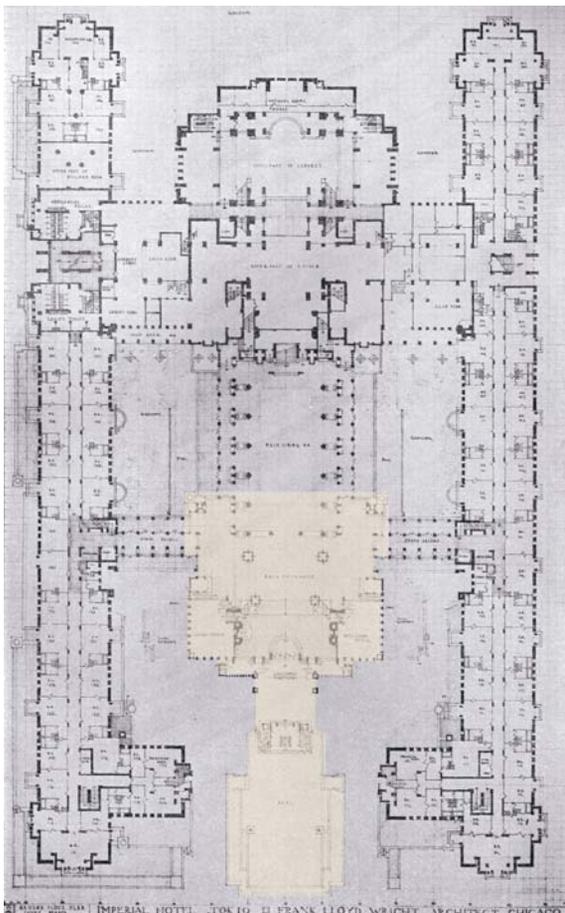
31. Interior del hall de entrada reconstruido (foto: F. Vegas)

32. Imagen de la cafetería sobre el hall de entrada (foto: F. Vegas)

33. Detalle de las columnas de luz, realizadas con pilares cruciformes de hormigón forrados con piezas de terracota calada (foto: F. Vegas)



30



29

El segundo incendio de abril de 1925 provocó una reacción semejante. Es significativo que Wright incorporara a las nuevas fábricas de mampostería fragmentos de las esculturas orientales destruidas en el incendio, como parte de la memoria del desaparecido Taliesin II. Entre estos fragmentos, se encontraban esculturas de mármol y basalto negro de la Dinastía Tang, finos relieves de arcilla Wung, cerámicas Ming..., lo que da una idea de la colección de arte que desapareció en el segundo incendio<sup>45</sup>.

En cada oportunidad de reconstrucción, no reproducía exactamente el edificio anterior sino que aprovechaba para introducir nuevas ideas y añadidos a las fábricas remanentes. Es interesante también el ejemplo de la Casa Moore (1895) de Oak Park, diseñada y construida en estilo Elisabeth, que sufrió un incendio importante a causa de un cortocircuito eléctrico en 1923. Casi treinta años después de haberla finalizado, Wright, llamado para la restauración de esta residencia, modificó el estilo inicial incluyendo caracteres de aparente filiación maya.

Esta actitud de regeneración del edificio ampliado o destruido se podría poner en relación con la costumbre arraigada en Wright de devolver la vida a sus estampas japonesas descoloridas. La diferencia radicaba en que en el segundo caso, él no era el autor original. En efecto, es conocida la afición de Wright a “restaurar” sus estampas japonesas, “mejorando” los colores de las mismas con ayuda de pincel y acuarelas, hasta el punto que se vio envuelto en un verdadero escándalo, acusado de falsificar obras de arte para venderlas en excelente estado de conservación a un precio más elevado<sup>46</sup>. Se debe considerar la importancia paralela a la arquitectura de las estampas japonesas en la vida de Wright, tanto a nivel pasional como desde un punto de vista económico, puesto que su actividad como tratante de las mismas llegó a convertirse en una sólida fuente de ingresos que sumó entre 1906 y 1928, un exorbitado monto total de 300.000 dólares de la época (contando sólo las ventas documentadas, que fueron pocas en relación a las no documentadas).

### Frank Lloyd Wright y la destrucción de sus edificios

El prolífico arquitecto norteamericano produjo durante su dilatada carrera profesional de setenta años más de mil proyectos de edificios, de los cuales se construyeron finalmente un número aproximado de quinientos. En 1951, Wright afirmaba: “El mejor conocimiento de las grandes civilizaciones del pasado deriva de su arquitectura. Si nuestra civilización fuera destruida en la actualidad, ¿qué pensarían las futuras civilizaciones de nosotros como pueblo?... El significado presente y futuro de los edificios reúne una gran importancia para todos porque tienen una vida muy larga. Muchos de estos edificios [míos] sobrevivirán en pie al menos 300 años si no son objeto de demolición”.<sup>47</sup>

Sin embargo, a fecha de hoy, y aunque parezca increíble, han desaparecido 118 de estos edificios fruto de la demolición deliberada (84), los incendios (31), terremotos (2), huracanes (1), etc... Tenía razón Wright cuando adoctrinaba a sus estudiantes afirmando que habíamos “destruido más, incomparablemente más, arrasado más que ninguna otra civilización que haya visto jamás el mundo –en un tiempo récord, además”<sup>48</sup>. Bien es cierto también que algunos de estos edificios fueron concebidos y construidos de manera provisional en el marco de exposiciones temporales (22), pero son una minoría dentro de este conjunto. Además, otros 70 han sufrido desde su construcción importantes modificaciones o han sido objeto de derribo parcial<sup>49</sup>.

El intento de demolición en 1958 de la Casa Robie (1908) provocó una protesta generalizada por parte del mundo de la arquitectura encabezada por el mismo arquitecto autor. Con noventa años cumplidos, Wright mostró una firmeza tal en la defensa acérrima de esta obra que finalmente, se salvó de la piqueta demoledora.

A pesar suyo, Wright sobrevivió lo suficiente para presenciar la desaparición de más de sesenta de sus edificios y la mayoría de las transformaciones nombradas: "Aunque varios de ellos hayan sido derribados para abrir camino a los cambios de una ciudad que no debiera haberlos perdido"<sup>50</sup>. En su autobiografía, Wright se confortaba a sí mismo afirmando: “Nunca me lamento más de lo justo, ahora que algunas de mis obras han visto su fin (...) Me consuelo con el pensamiento de que todo proyecto posee un efecto de gran alcance”<sup>51</sup>. Sin embargo, algunas de estas construcciones demolidas representan además una piedra angular dentro de la historia de la arquitectura del siglo XX, como es el caso del edificio de oficinas Larkin (1905-1950). Otros reúnen importancia porque son interesantes obras primeras, como la nombrada Escuela Hillside Home (1887-1950); porque constituyen ejemplares de gran singularidad, como la Casa Fukuhara (1921-1923) o la Casa Pauson (1938-1940); o porque poseen además una trascendencia fundamental en la carrera de Wright, como es el caso de los Midway Gardens (1913-1929). El inicio de la trágica demolición en 1929 de los Midway Gardens, para ser sustituido por una triste estación de servicio de combustible, provocó una inmensa pesadumbre en Wright, que escribió un artículo en las páginas del



31



32 y 33





34



35

rotativo *Chicago Daily News*, con la esperanza de detener el proceso en curso: "La hiedra debería tapizar hoy sus muros. El edificio sólidamente construido mostraría su madurez, patinado y enriquecido por años de correcto mantenimiento, evocador de asociaciones placenteras- un patrimonio orgullo de una gran ciudad (...) ¿No queda honor en Chicago para preservar el amor que transformó a los Midway Gardens en un oasis de belleza?"<sup>52</sup>.

Años más tarde, en su *Autobiografía*, el mismo Wright, amargado y despechado, se congratulaba falsamente de la destrucción de este edificio que había sido tergiversado por sus propietarios sucesivos desde su construcción hasta su demolición: "El aspecto del conjunto, la armonía original se evaporó (...) A menudo pensaba, ¿por qué alguien misericordioso no les asesta el golpe final y los derrumba?"<sup>53</sup>.

Otro caso interesante de desaparición por las circunstancias posteriores es la excepcional Casa Pauson (1938-1941). Construida sobre un zócalo de fábrica de mampostería con cuerpo y voladizos de madera, fue completamente destruida en un incendio apenas dos años después de su finalización<sup>54</sup>. Las ruinas de la casa quedaron para la posteridad en la cima de la colina, con sus muros y su chimenea de piedra, como si se tratara de los restos de un antiguo templo de edad milenaria. De hecho, este aspecto ancestral las volvió muy populares en la zona y se convirtieron en hito de referencia y lugar de visita de los habitantes locales. En 1979, el trazado de una carretera que debía pasar justamente por las ruinas amenazó su existencia y, por esta razón, se decidió su traslado a un lugar cercano donde siguiera siendo testimonio de la obra de Wright destruida y punto de referencia romántico para el entorno.

En los años sesenta y setenta, con posterioridad a la muerte de Frank Lloyd Wright (1959), tuvieron lugar el resto de las demoliciones nombradas fruto de la especulación urbana y de una pasajera minusvaloración de su obra. Entre las pérdidas, destaca dolorosamente el extraordinario Hotel Imperial de Tokyo (1923-1968), que fue sustituido por un rascacielos hotelero que todavía conserva el nombre de sus dos antecesores.

### LA RECONSTRUCCIÓN DEL HOTEL IMPERIAL DE TOKYO<sup>55</sup>

Meiji Mura en la ciudad de Inuyama, provincia de Aichi, es un museo al aire libre en cuyo recinto se erigen edificios de la era Meiji (1868-1912) y, eventualmente, la era Taisho (1912-1926) que, ante su inminente derribo, han sido objeto de desmontaje, traslado y reconstrucción en este espacio natural. La filosofía de este museo se basa en la conservación, aunque sea fuera de contexto, de edificios históricos condenados a la demolición por el crecimiento urbano, la creación de nuevas infraestructuras o la simple especulación privada.

El mismo año de su inauguración, en 1967, se propuso y se gestionó el traslado al museo Meiji Mura y la reconstrucción de la entrada principal del

Hotel Imperial de Tokyo de Frank Lloyd Wright, cuya demolición irrevocable estaba anunciada para el año siguiente. La reconstrucción del conjunto del Hotel Imperial habría sido una empresa imposible de acometer por su alto coste. Previamente al derribo, se procedió al desmontaje y recuperación de las piezas del Hotel Imperial original, a la confección de moldes in situ de los sillares esculpidos y a la elaboración de planos minuciosos del conjunto y todos sus detalles para su posterior reconstrucción.

Dado que la construcción original del hotel no cumplía la normativa actual de los estándares de la construcción en Japón, se emprendió una reconstrucción que en el mismo volumen original respondiera a esos nuevos estándares y mantuviera los materiales de revestimientos característicos de la obra, a saber, el ladrillo y la piedra Oya esculpida. A despecho de la recuperación de muchas piezas originales, su estado de conservación invitó a la reproducción de algunas de las mismas, de manera que la reconstrucción tuvo lugar también con materiales nuevos realizados según el molde de los originales. A continuación, se describen algunos de los episodios más destacados de este proceso de recomposición de las piezas recuperadas y las piezas reproducidas, que sirvió para profundizar en los procesos constructivos del hotel original.

En el caso concreto de las piezas de terracota que revisten algunas partes del hall, se limpiaron y reutilizaron las unidades recuperadas pero éstas no bastaron para reconstruir el hall, que reunía más de 10.000 piezas. La terracota original fue fabricada en una tejería en la ciudad de Jokoname, en la provincia de Aichi, donde se utiliza en la actualidad un horno diferente al de antaño con una temperatura diversa. Por esta razón, se recurrió a una tejería en la ciudad de Mino, donde se pudo reproducir el prototipo partiendo de un molde del original, con la misma composición, el mismo color y la misma textura, que pasó además un estricto control de calidad.

Se recurrió de nuevo a la misma cantera de piedra de Oya que había suministrado el material original en el caso de los sillares no recuperados, que fueron nuevamente esculpidos siguiendo los moldes realizados. Los peculiares ladrillos estriados realizados a mano que utilizó Wright en su día fueron reproducidos con precisión mediante procesos mecánicos para la reconstrucción, en una fábrica en la ciudad de Tokonomae, donde también se confeccionaron las piezas faltantes de las baldosas del pavimento de la planta baja y la planta segunda.

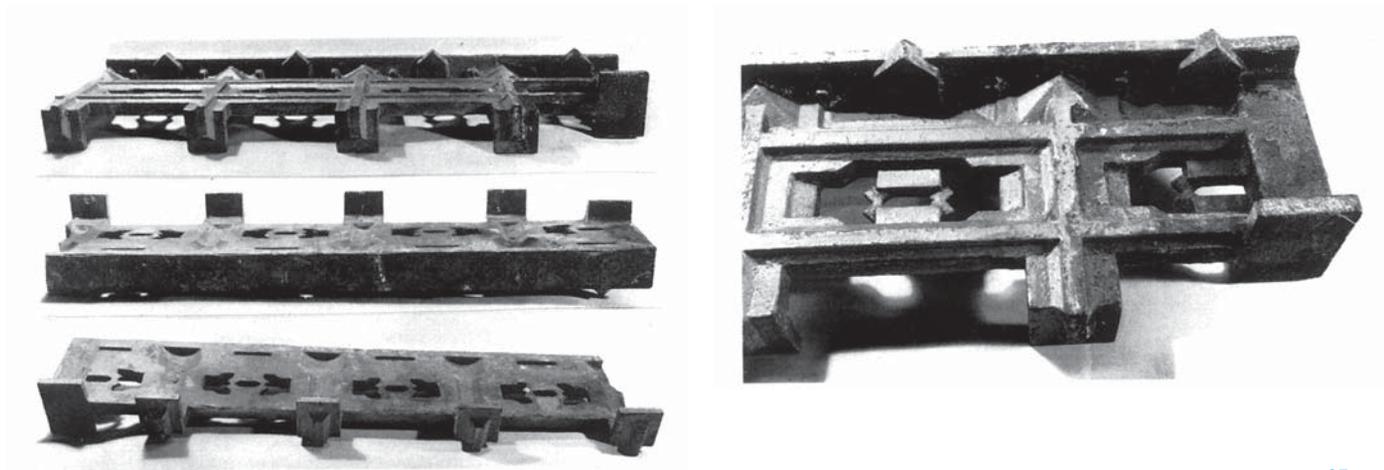
La colocación de las piedras de Oya esculpidas en combinación con las piezas caladas de terracota para formar la estructura cruciforme de los pilares del hall, que con su característica iluminación interior formaban las columnas de luz concebidas por Wright, se realizó con especial esmero, procurando un buen asentamiento completamente nivelado de todas las piezas que evitara patologías posteriores.

Sin duda, la operación más difícil fue la reproducción del friso decorativo en piedra de Oya que rodea el perímetro interior del hall. En este caso, se optó por sustituir la piedra de Oya original por piezas artificiales de

34, 35 y 36. Detalle de la combinación de la piedra de Oya, el ladrillo y la terracota (foto: F. Vegas)

36





37



38

37. Piezas de fundición del trasdós de las escaleras recuperadas de la demolición del Hotel Imperial (foto: Akashi, 1972)

38. Las nuevas piezas de fundición colocadas en el trasdós de las escaleras construidas (foto: F. Vegas)

cemento y árido similar, armadas con redondos y reforzadas con fibra de vidrio (GRC), para mayor seguridad. En primer lugar, se esculpió en piedra de Oya un modelo del friso, del cual se obtuvo un molde que reproducía incluso la porosidad característica de la piedra. A partir de este molde, se elaboraron las piezas de piedra artificial prestando especial atención a la fidelidad al color, el tacto y el relieve de la pieza reproducida. Para conseguir la misma textura que la piedra de Oya original, se recurrió al truco de mezclar en el mortero pequeñas partículas de madera podrida, que se reveló de una gran efectividad.

Las piezas de fundición que sostienen los peldaños de las escaleras de piedra de Oya, en su día entregadas a los muros laterales de ladrillo y recibidas con mortero de cemento, fueron sustituidas en su integridad por nuevas piezas de acero de idéntica forma que se soldaron a dos nuevas zancas metálicas ocultas en las fábricas de ladrillo, para mejorar su funcionamiento estructural. Las nuevas piezas metálicas se confeccionaron en una empresa metalúrgica especializada ubicada en la ciudad de Wakamatsu, en la provincia de Kita-Kyusu, y recibieron un acabado dorado según el original. Los escalones fueron confeccionados de nuevo con piedra de Oya y, una vez confeccionados, se practicaron unas pequeñas muescas para que quedaran anclados en las uñas de las piezas metálicas que los sustentan. Como se puede observar, el atento tratamiento de Wright a la decoración y la policromía del hotel corría pareja con una precisión en el diseño de los más nimios detalles constructivos y funcionales.

Para la difícil recomposición del característico capitel en piedra de Oya, inspirado al parecer en las plumas de un pavo real, se volvieron a montar los 19 bloques desmontados que conformaban el original, con la ayuda de adhesivo, grapas de latón y mortero de cemento. De la calidad del resultado es

testimonio el capitel reconstruido que se puede comparar con los capiteles de las fotos antiguas. En el caso del famoso vaso esférico de la entrada esculpido en piedra de Oya, no se conservaba el original y tuvo que ser reproducido a partir de los planos y las fotografías históricas del hotel.

En otoño de 1985, después de diecisiete años de espera tras su desaparición, el edificio reconstruido fue inaugurado. El coste total de la operación se elevó a once millones de dólares, lo que da una idea de la pérdida económica y cultural que supuso la demolición del conjunto del hotel<sup>56</sup>, ya que la entrada principal del Hotel Imperial reconstruida con esmero en el Museo de Meiji Mura representa únicamente una veinteava parte del vasto conjunto del edificio original.

Sin embargo, constituye uno de los puntos del proyecto donde Wright volcó especialmente su atención y brinda una oportunidad magnífica para experimentar la arquitectura de este extraordinario edificio del genio norteamericano. Ajena a cualquier tipo de especulación urbana, la dirección del museo de Meiji Mura gusta de afirmar que este fascinante fragmento de la mejor historia de la arquitectura mundial, a buen recaudo en su refugio de las montañas del centro de Japón, nunca volverá a ser humillado en una demolición. 

39. Imagen del friso decorativo perimetral del interior del hall reconstruido con piedra artificial (foto: F. Vegas)

39



## NOTAS

1. Sobre la influencia japonesa en Wright y, en particular, sobre el rol de los orientalistas de Boston, véase NUTE, Kevin: *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*, Chapman & Hall, London 1993.
2. Véanse las fotografías y los datos recogidos en *Hermann Muthesius im Werkbund-Archiv*, Catálogo de Exposición, Werkbund-Archiv & Museumspädagogischer Dienst Berlin, 1990.
3. LEVINE, Neil: *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton University Press, New Jersey 1996, Págs. 116-117.
4. ALOFSIN, Anthony: *Frank Lloyd Wright. The Lost Years, 1910-1922. A Study of Influence*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1993, pág. 58.
5. LEVINE, Neil: *op.cit.*, pág. 451, nota 17.
6. Ídem, pág. 452, nota 27.
7. NUTE, Kevin: *op.cit.*, pág. 163, Notas 45 y 46.
8. RAYMOND, Antonin: *An Autobiography*, Charles E. Tuttle, Rutland, Vt. 1973, págs. 71-76, citado por STIPE, Margo: "Wright and Japan" en ALOFSIN, Anthony (ed.): *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1999, pág. 30, n. 33.
9. NIIMI, Ryu: "Method and Ritual: A Special Interpretation of Wright's Space as Anti-Modernist" en AA.VV.: *Frank Lloyd Wright: Retrospective*, Catálogo de exposición, Mainichi Newspapers, Tokyo 1991, págs. 34-52.
10. Entre otras citas, véase WRIGHT, Frank Lloyd: *Autobiografía 1867 [1944]*, Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, Madrid 1998, pág. 184.
11. GRAF, Otto A.: *Die Kunst des Quadrats. Zum Werk von Frank Lloyd Wright*, Hermann Böhlau Nachf., Wien/Köln/Graz 1983.
12. Véase el libro Ryakuga Haya-Oshie (1812-15) o "Lecciones para bocetos rápidos" de Hokusai, que obraba en poder de Wright. Citado por NUTE, Kevin: *op.cit.*, pág. 103.
13. WRIGHT, Frank Lloyd: "The New Imperial Hotel, Tokyo" en *Western Architect* 32 (Abril 1923), pág. 41, citado por LEVINE, Neil: *op.cit.*, págs. 118-119. Véase también WRIGHT, Frank Lloyd: "Facts regarding the Imperial Hotel" en WRIGHT, Frank Lloyd et al.: *Frank Lloyd Wright. The Complete 1925 "Wendingen" Series*, Dover Publications, New York 1992, reedición facsímil del número monográfico de la revista *Wendingen*, págs. 134-139.
14. FRAMPTON, Kenneth: "Modernizzazione e mediazione: Frank Lloyd Wright e l'impatto della tecnologia" en RILEY, Terence & REED, Peter (eds.): *Frank Lloyd Wright*, Electa, Milán 1994, págs. 83-84.
15. TANIGAWA, Masami: *Measured Drawings of Wright's Japanese Work*, Shokokusha, Tokyo 1995, pág. 9.
16. Margo Stipe recoge alguna de estas críticas en STIPE, Margo: "Wright and Japan" en ALOFSIN, Anthony (ed.): *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1999, pág. 30.
17. Citado por SWEENEY, Robert L.: *Wright in Hollywood. Visions of a New Architecture*, The Architectural History Foundation, New York 1994, pág. 4.
18. GILL, Brendan: *Many Masks. A life of Frank Lloyd Wright*, Heinemann, London 1987, pag. 264.
19. SULLIVAN, Louis H.: "Concerning the Imperial Hotel, Tokyo, Japan" (1923) y "Reflections on the Tokyo Disaster" (1924) WRIGHT, Frank Lloyd et al.: *Frank Lloyd Wright. The Complete 1925 "Wendingen" Series*, Dover Publications, New York 1992, reedición facsímil del número monográfico de la revista *Wendingen*, págs. 101-123 y 124-133, respectivamente, publicados anteriormente en la revista *Architectural Record* en las fechas indicadas junto a los artículos entre paréntesis.
20. Sullivan había clausurado su oficina, vivía en una habitación de un hotel barato y, ocasionalmente, la penuria económica le obligaba a dormir en el sofá de la Asociación de Artistas de los Cliff Dwellers, de la que era miembro honorario. Ejemplo de esta relación es la carta de F.Ll.Wright a L.H.Sullivan, Tokyo 10 de abril de 1919, donde le pide excusas por no haber enviado más dinero y le da indicaciones para crear expectación en Chicago sobre la colección de estampas que preveía exponer en septiembre u octubre de ese año. Citado por MEECH, Julia: *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan. The Architect's Other Passion*, Harry N. Abrams Inc., New York 2001, págs. 143-144.
21. ARNOLD, Christopher & REITHERMAN, Robert: *Building Configuration and Seismic Design*, John Wiley & Sons, New York 1982. En particular, el apartado A.2. Case Studies of Seismic Design "The Imperial Hotel, Tokyo", págs. 216-229. No se ha consultado, pero se conoce la existencia de otro artículo que apunta en la misma dirección: ARNOLD, Christopher & REITHERMAN, Robert: "The Seismic Legend of the Imperial Hotel: How Did It Really Fare in the Tokyo Earthquake of 1923?" en *American Institute of Architects Journal* 69 (Junio 1980), 42-46, 70.
22. JAMES, Cary: *Frank Lloyd Wright's Imperial Hotel*, Dover Publications Inc., New York 1968, pág. 7.
23. Véase WAGGONER, Lynda S.: "La preservación de un icono norteamericano. La Casa de la Cascada" en *LOGGIA, Arquitectura & Restauración* n° 10, Valencia 2000, págs. 38-59.
24. William Cronon realiza un buen repaso a las goteras de los edificios de Wright en CRONON, William: "Unità incoerente: la passione di Frank Lloyd Wright" en RILEY, Terence & REED, Peter (eds.): *op.cit.*, págs. 7-41.
25. LIPMAN, Jonathan: *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Building*, Rizzoli, New York 1986, pág. 169, citado por CRONON, William: "Unità incoerente: la passione di Frank Lloyd Wright" en RILEY, Terence & REED, Peter (eds.): *op.cit.*, pág. 30.

26. CRONON, William: *op.cit.*, págs. 7-41.
27. FRAMPTON, Kenneth: "Modernizzazione e mediazione: Frank Lloyd Wright e l'impatto della tecnologia" en RILEY, Terence & REED, Peter (eds.): *op.cit.*, pág. 83.
28. WRIGHT, Frank Lloyd: *op.cit.* 1998, págs. 76 y 103.
29. Ídem, pág. 105.
30. Ídem, pág. 56.
31. Ídem, pág. 76.
32. La referencia principal a John Ruskin se encuentra en WRIGHT, Frank Lloyd: "The Art and Craft of the Machine", conferencia publicada en el catálogo de la 14ª edición de la Exposición en el Chicago Architectural Club, Marzo 1901, recogida en PFEIFFER, Bruce Brooks (ed.): *Frank Lloyd Wright. Collected Writings*, Volume 1 (1894-1930), Rizzoli, New York 1992, págs. 58-69. Posteriormente, retomará el mismo argumento de reproche en otros escritos a lo largo de su vida.
33. WRIGHT, Frank Lloyd: *op.cit.* 1998, págs. 76 y 102.
34. WRIGHT, John Lloyd: *My Father, Frank Lloyd Wright*, Dover Publicacions, New York 1992 (1946), págs. 69, 131.
35. WRIGHT, Frank Lloyd: *op.cit.* 1998, pág. 102.
36. CRONON, William: *op.cit.*, pág. 20.
37. RUSKIN, John: *The Ethics of the Dust*, Smith, Elder & Co., London 1866.
38. WRIGHT, Frank Lloyd: *op.cit.* 1998, págs. 616-618.
39. WRIGHT, Frank Lloyd: "Who said "conservative?" en BROOKS PFEIFFER, Bruce (ed.): *Frank Lloyd Wright Collected Writings*, Volume 1 (1894-1930), Rizzoli, New York 1992, págs. 342-343.
40. WRIGHT, Frank Lloyd: "The Art and Craft of the Maschine" en BROOKS PFEIFFER, Bruce (ed.): *Frank Lloyd Wright Collected Writings*, Volume 1 (1894-1930), Rizzoli, New York 1992, pág. 60.
41. WRIGHT, Frank Lloyd: *op.cit.* 1998, pág. 196.
42. Los edificios originales se encontraban en un estado lamentable a finales de los años veinte. Wright concibe su restauración y la creación de la *Hillside Home School of the Allied Arts*, embrión de la Taliesin Fellowship que no fue llevado a cabo. Los edificios fueron restaurados y ocupados finalmente por la Taliesin Fellowship en 1932. WRIGHT, Frank Lloyd: *Autobiografía*, El Croquis Editorial, El Escorial 1998, págs. 431, 451-454, 458.
43. BRANDI, Cesare: *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1967, pág. 317.
44. WRIGHT, Frank Lloyd: *op.cit.* 1998, pág.229.
45. WRIGHT, Frank Lloyd: *op.cit.* 1998, págs.311, 322.
46. MEECH, Julia: *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan. The Architect's Other Passion*, Harry N. Abrams Inc., New York 2001, véase el capítulo "The Print Scandal", págs. 142-175.
47. WRIGHT, Frank Lloyd: Conferencia "Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture", Exposición 1951, citado por LIND, Carla: *Lost Wright. Frank Lloyd Wright's Vanished Masterpieces*, Simon & Schuster Editions, New York 1996, interior de portada.
48. WRIGHT, Frank Lloyd: Conferencia a estudiantes, 1950, citado por LIND, Carla: *Lost Wright. Frank Lloyd Wright's Vanished Masterpieces*, Simon & Schuster Editions, New York 1996, página de cortesía.
49. Véase LIND, Carla: *Lost Wright. Frank Lloyd Wright's Vanished Masterpieces*, Simon & Schuster Editions, New York 1996.
50. WRIGHT, Frank Lloyd: *op.cit.* 1998, pág. 301.
51. Ídem, págs. 368-369.
52. Artículo escrito al dictado por BEARDSLEY, H.M.: "Masterpiece in Architecture Gives Way in Progress" en *Chicago Daily News*, 10 de octubre de 1929, citado por KRUTY, Paul: *Frank Lloyd Wright and Midway Gardens*, University of Illinois Press, Canada 1998, págs. 52 y 71.
53. WRIGHT, Frank Lloyd: *op.cit.* 1998, págs. 231-232.
54. LIND, Carla: *Lost Wright. Frank Lloyd Wright's Vanished Masterpieces*, Simon & Schuster Editions, New York 1996, pág. 70.
55. Véase: AAVV.: *Kenchiku no Kyosyo: Furanku Roido Raito to Nihon. Teikoku Hoteru Chuo Genkan / Chikusyunko Kinen Tokubetsuten* (Gran Maestro: Frank Lloyd Wright. Entrada principal del Hotel Imperial / Relato del traslado del edificio), Meiji Mura, Aichi 1985; Meiji Mura, *La reconstrucción del Hotel Imperial de Frank Lloyd Wright*, Vídeo. Se agradece al Museo Meiji Mura la gentileza de haber cedido una copia del mismo.
56. Véase STIPE, Margo: "Wright and Japan" en ALOFSIN, Anthony (ed.): *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1999, pág. 28.

#### FUENTES DE LAS IMÁGENES:

- Chicago Historical Society: 1
- Imperial Hotel: 2, 9, 10, 11, 25
- Frank Lloyd Wright Archives: 3, 8
- Revista *Der Architekt* 17, (1911): 4
- WIJDEWELD, H. Thomas (ed.): *The Life Work of the American Architect Frank Lloyd Wright*, C.A. Mees, Holanda 1925: 5, 29
- CRAM, Ralph Adams: *Impressions of Japanese Architecture and The Allied Arts*, the Baker and Tayler Co., New York 1905: 6
- AKASHI, Nobuchimi: *A positive study of the Imperial Hotel in Japan*, the Tokodo Shoten Ltd., Tokyo 1972: 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 37
- Cortesía de Julia Meech: 27
- Cortesía de Stefano Crose en CROCE, Stefano: *Architetti in Controluce*, Officina, Roma 2001: 28
- Fernando Vegas: 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39