

Del templo al tráiler: la Casa en Orinda de Charles W. Moore From the Temple to the Trailer: The Orinda House, Charles W. Moore

Jaime Sanz Haro^[1], Luis Pancorbo^[2]

^[1] Universidad Politécnica de Madrid

^[2] Universidad de Virginia

Traducción [Translation](#) Jaime Sanz

DOI: <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n10a5>

Palabras clave [Keywords](#)

Charles Moore, Vivienda, Cabaña, Templo, Arquitectura norteamericana

[Charles Moore, Housing, Cabin, Temple, North American Architecture](#)

Resumen

En el año 1962 Charles W. Moore construye en Orinda, a las afueras de la ciudad de Oakland, California, una pequeña casa para sí mismo. Esta, reducida en esquema a dos elementos centrales en forma de edículo y a una fina envolvente de paneles móviles, resume de manera concisa las ideas sobre el espacio doméstico de un Moore que, de entre sus muchas influencias formales y estilísticas, siempre navegó entre la observación de un lenguaje clásico europeo y la búsqueda de un lenguaje originalmente americano. En este sentido, la casa puede ser entendida como un *collage* en la que tienen cabida objetos extraños, ajenos y preconcebidos —los edículos— a la vez que como una obra radicalmente enraizada en la cultura doméstica norteamericana. Esta interrelación entre la cultura clásica y la tradición norteamericana, invariable a lo largo de su obra, convierte posiblemente a Moore en el arquitecto más genuinamente americano de su generación.

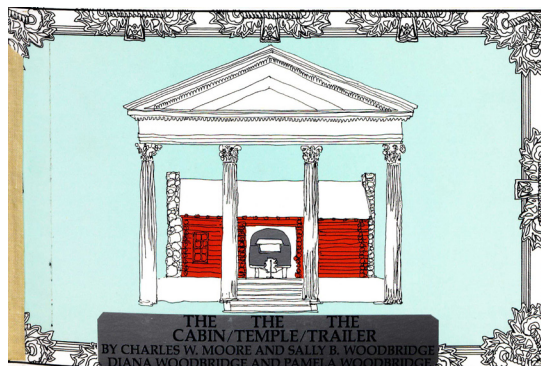
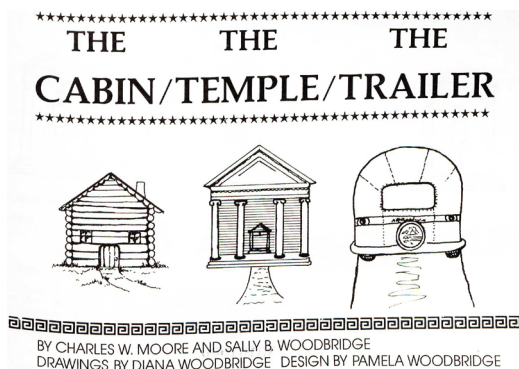
Abstract

In 1962 the North American architect Charles W. Moore built in Orinda, close to the city of Oakland, California, a small house for himself. The house, reduced to a scheme based on two central elements —the edicules and the skin— summarizes in a concise way the main ideas around the domestic space of an architect who was constantly influenced by the language of history. Thus, the house can be understood as a *collage*, as a combination of as found and classical objects —the edicules— and as a compilation of strange and personal objects, the collection. This constant interrelation —between classical European culture and vernacular North American tradition— are the main aspects that explain this house as well as the work of Charles W. Moore.

The Trailer. “Durante toda mi vida me han producido un gran placer los lugares ordinarios de la cultura americana. He estado especialmente interesado en su arquitectura vernácula. Me resulta familiar, la disfruto y puedo decir que es sin duda la principal fuente de mi propio trabajo”. Charles Moore. (1)

En el año 1984, el arquitecto Charles W. Moore, la crítica Sally B. Woodbridge y las dibujantes Diana y Pamela Woodbridge inauguraban en la Universidad de Tejas la exposición titulada *The Cabin, The Temple, The Trailer*. La muestra, consecuencia de la celebrada el año anterior en la ciudad de Los Ángeles bajo el título *Home Sweet Home: American Domestic Vernacular Architecture* acabaría plasmándose poco tiempo después en un pequeño catálogo que, bajo el título de su versión tejana, recogía una inédita colección de dibujos y textos elaborados en su mayor parte por el propio Moore. (Figs. 1 y 2)

Consecuente con el característico punto de vista naif con el que Moore abordaba muchas de sus inquietudes teóricas, este catálogo de personalidad desenfadada no era sino un montaje intelectual de algunas de



The Trailer. “I have taken great pleasure, all my life, in ordinary American places. I am especially interested in vernacular architecture. It is familiar to me, I enjoy it, and I believe it is proper for it to be the prime source of my own work”. Charles Moore (1)

In 1984, architect Charles W. Moore, critic Sally B. Woodbridge and cartoonists Diana and Pamela Woodbridge opened the exhibition *The Cabin, The Temple, The Trailer* at the University of Texas. The exhibition, a consequence of the one held the previous year in the city of Los Angeles under the title *Home Sweet Home: American Domestic Vernacular Architecture*, would end up being published shortly afterwards in a small catalogue that, under the title of its Texas version, included an unpublished collection of drawings and texts mostly by Moore himself. (Figs. 1 and 2)

Consistent with the characteristic naive point of view with which Moore approached many of his theoretical concerns, this catalogue of a carefree personality was an intellectual montage of some of the main obsessions that the Michigan architect had had throughout his life. Like a travelogue, *The Cabin, The Temple, The Trailer* managed to reflect and capture the personality of a Moore whose life had been structured around two essential concepts: the constant movement and, as a consequence, the collection of mental images and real objects that, although disconnected from each other, would come to configure an architectural *collage* of which the House in Orinda, built 30 years before the book was published, is a premature symptom.

This idea of constant movement, characteristic not only of the American architect but of American architecture in general, had meant something more to Moore than a mere theoretical assumption. To the George Booth Traveling Scholarship

las principales obsesiones que el arquitecto de Michigan había tenido a lo largo de toda su vida. A modo de cuaderno de viajes *The Cabin, The Temple, The Trailer* conseguía reflejar y atrapar la personalidad de un Moore cuya vida había estado vertebrada en torno a dos conceptos esenciales: el de constante movimiento y el de la consecuente recolección de imágenes mentales y objetos reales que, aun desconectados entre sí, llegarían a configurar un collage arquitectónico del que la Casa en Orinda, construida 30 años antes de la publicación del libro, es un prematuro síntoma.

Esa idea del constante movimiento, característica no sólo en el arquitecto estadounidense sino en la arquitectura americana en general, había significado en Moore algo más allá de un mero supuesto teórico. A la *George Booth Traveling Scholarship* que le permitió conocer la arquitectura clásica europea entre los años 1949 y 1951 –conocimiento en el que colaboraría más adelante el profesor Roger Bailey y su experiencia en la Universidad de Princeton– y a la Guerra de Corea en la que participó como combatiente durante los dos años posteriores a su viaje, había que sumarle el hecho que más transitoriedad trajo a su vida; la profesión de su padre. El padre de Moore, un hombre cuya carrera había transcurrido en el desempeño de diferentes negocios que nunca llegaban a convencerle, había hecho de su vida y la de su familia un constante desplazamiento de un lugar a otro a lo largo y ancho de la geografía norteamericana. Esta incesante convivencia con el movimiento provocada por la necesidad familiar de probar suerte en diferentes lugares lleva pronto al joven Moore a desvincular la idea de hogar de la de lugar físico concreto, estimulando en él a una prematura fascinación por los conceptos de lo ambulante y lo nómada que lo acompañarán constantemente hasta el final de sus días. En este mismo sentido, estos viajes y cambios de residencia llevados a cabo con su familia hacen crecer en Moore la idea de una América transversal, no configurada a través de las clásicas e idílicas imágenes generadas por las grandes urbes del país y por el dorado sueño americano, sino construida gracias a los fragmentos de esa otra América, dispersa, disgregada y profundamente rural.

that allowed him to learn about classical European architecture between 1949 and 1951 –knowledge in which he would later collaborate with Professor Roger Bailey and his experience at Princeton University– and to the Korean War in which he participated as a combatant during the two years following his trip, we had to add the fact that brought more transience to his life; his father's profession. Moore's father, a man whose career had been spent in the performance of different businesses that never convinced him, had made his life and that of his family a constant movement from one place to another throughout the length and breadth of the American geography. This incessant coexistence with movement provoked by the family's need to try his luck in different places soon led the young Moore to disassociate the idea of home from that of a concrete physical place, stimulating in him a premature fascination for the concepts of the itinerant and the nomadic that would accompany him constantly until the end of his days. In this same sense, these trips and changes of residence carried out with his family make Moore grow in the idea of a transversal America, not configured through the classic and idyllic images generated by the big cities of the country and by the golden American dream, but built thanks to the fragments of that other America, dispersed, disintegrated and deeply rural.

The relationship with the interior United States allowed Moore's gaze to be directed towards the realities of that context –it is worth noting the constant observation of barns or the endless fabric of commercial buildings or low-density housing scattered along with the extensive network of American national highways– which should not only be understood as relevant architectural types but, at the same time, as the true signifiers of a purely American architectural tradition. In this sense, his fascination with archetypes such as trailers –mobile homes that in the mid-1960s would come to account

Fig. 1. MOORE, Peter; WOODBRIDGE, Sally B.: Portada catálogo exposición *Home Sweet Home: American Domestic Vernacular Architecture*. Contenido en el libro MOORE, C.; WOODBRIDGE, S. *The Cabin, the Temple, the Trailer*. Los Angeles: California Redwood Association, 1985.

Fig. 2. MOORE, Peter; WOODBRIDGE, Sally B.: Primera página catálogo exposición *Home Sweet Home: American Domestic Vernacular Architecture*. Contenido en el libro MOORE, C.; WOODBRIDGE, S. *The Cabin, the Temple, the Trailer*. Los Angeles: California Redwood Association, 1985.

La relación con ese Estados Unidos interior permitía que la mirada de Moore se dirigiese hacia las realidades propias de ese contexto –cabe destacar la constante observación a los graneros o a los interminables tejidos de edificios comerciales o de viviendas de baja densidad dispersados por la extensísima red de carreteras nacional norteamericana– que no sólo debían de ser entendidos como tipos arquitectónicos relevantes sino, a la vez, como los verdaderos significantes de una tradición arquitectónica puramente estadounidense. En este sentido, su fascinación por arquetipos como los tráileres –viviendas móviles que a mediados de la década de los 60 llegarían a significar más del 20% de los espacios domésticos en Estados Unidos– o los *Diner* –locales de comida clásica americana característicos de zonas poco densificadas– que Moore vincularía desde un primer momento con la verdadera manera de vivir estadounidense, representa un síntoma claro de la intensa preocupación del autor por encontrar un lenguaje significativo de la tradición arquitectónica de su país. (2)

Así, en su artículo, *Trailers*, contenido en el libro *Home Sweet Home* publicado en el año 1983 por Kathryn Smith, Peter Becker y el propio Moore, (3) se revela su fijación por estos objetos mitad casa mitad automóvil y su comprensión de los mismos como elementos capaces de concentrar modernidad y tradición al mismo tiempo. Por un lado, su imagen industrial y prefabricada permitía alejarse del modelo estilístico de vivienda tradicional estadounidense, tendente a insistir en lenguajes pretéritos y sin duda no verdaderamente americanos. Por el otro, los tráileres podían ser entendidos como símbolo de la vieja idea vernácula americana de estar en constante movimiento. Esta paradoja –la de reclamar como raíz el estar desenraizado– era el principio mediante el cual Moore reclamaba una arquitectura ligada sinceramente a los orígenes culturales de su país. Tal y como apunta el propio Moore a modo de conclusión de su texto:

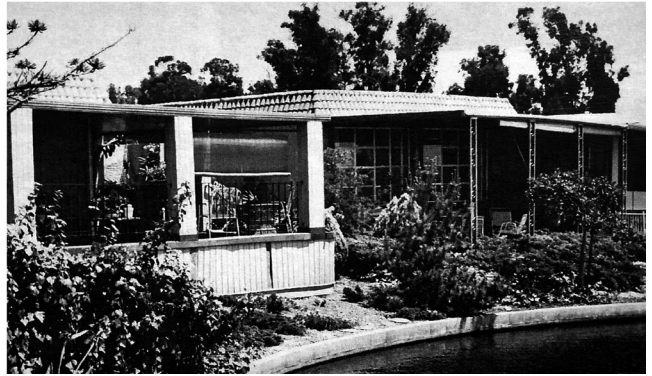
“[Se ha] advertido cómo los tráileres, de manera más evidente que cualquier otra cosa, personifican el sueño vernáculo de lo colectivo, lo anónimo, y de la vivienda para una serie de gente para la cual la individualidad no es

for more than 20% of domestic spaces in the United States– or diners –classic American food establishments characteristic of low-density areas– which Moore would link from the outset with the true American way of life, represents a clear symptom of the author’s intense concern to find a meaningful language of the architectural tradition of his country. (2)

Thus, in his article, *Trailers*, contained in the book *Home Sweet Home* published in 1983 by Kathryn Smith, Peter Becker, and Moore himself, (3) reveals his fascination for these objects, half house half automobile, and his understanding of them as elements capable of concentrating modernity and tradition at the same time. On the one hand, their industrial and prefabricated image allowed them to move away from the stylistic model of traditional American housing, which tended to insist on past and certainly not truly American languages. On the other hand, the trailers could be understood as a symbol of the old American vernacular idea of being in constant movement. This paradox –that of claiming to be unrooted as a root– was the principle by which Moore claimed an architecture sincerely linked to the cultural origins of his country. As the author himself points out at the conclusion of his text:

“[It has] been noticed how trailers, more obviously than anything else, embody the vernacular dream of the collective, the anonymous, and of housing for a series of people for whom individuality is not important. [...]: mobility in the service of a sense of place”. (4)

The nomadic as an example of cultural rootedness and the trailer as an archetype that argues it.



importante. [...] la movilidad al servicio de un sentido de lugar”. (4) Lo nómada como ejemplo de arraigamiento cultural y el tráiler como arquetipo que lo argumenta.

De manera igualmente significativa y dentro del mismo texto, Moore hace referencia a los trailers que llegan a asentarse en un lugar en el que, a priori, no pertenecen. (Fig. 3) Tal y como describe con fascinación:

“Más interesantes que los propios tráileres en sí, siendo ya estos móviles y baratos, son las agrupaciones que producen; ensamblándose como vagones de tren durante la noche, llegan a formar lugares que tienen la apariencia y muchas de las ventajas de la permanencia. Hoy en día, los habitantes de esos lugares llegan a ofenderse por la expresión *trailer parks* y denominan a sus agrupaciones de dos y de hasta tres tráileres anchos *mobile house communities* o *states*. Elaboran paisajes, utilizan madera o revestimientos de piedra; tienen clubs, piscinas o lagos. Todo ello para enmascarar su movilidad subyacente. Muchos de ellos compran y venden sus casas in situ, de la misma manera que lo habrían hecho con casas convencionales”. (5)

Equally significant and within the same text, Moore refers to trailers that come to settle in a place where, a priori, they do not belong. (Fig. 3) As he describes with fascination:

“More interesting than the trailers themselves, being already mobile and cheap, are the clusters they produce; assembling themselves like train cars overnight, they come to form places that have the appearance and many of the advantages of permanence. Today, the inhabitants of these places come to be offended by the expression ‘trailer parks’ and call their groupings of two and even three wide trailers ‘mobile house communities’ or ‘states’. They elaborate landscapes, use wood or stone siding; they have clubs, swimming pools or lakes. All this to mask their underlying mobility. Many of them buy and sell their homes in situ, just as they would have done with conventional homes”. (5)

Moore's attraction to this phenomenon underscores another fundamental characteristic: the vernacular American house and thus the house from which any originally American approach must emerge, no longer from solidity or belonging –proper to Europe– but from a ‘potential state of motion’. As Professor Peter Waldman points out, its rootedness comes about through a process of entrenchment of the mobile.

This relationship between the vernacular and the mobile was also shared by the British theorist Reyner Banham in his famous article *A Home is not a House*, published in the second number of *Ark* magazine in 1965. According to Banham, American culture began with an understanding of the house as a moving object. Unlinked from the European idea of

Fig. 3. Imágenes extraídas del artículo escrito por Charles Moore Trailers contenido en el libro *Home Sweet Home: American domestic vernacular architecture*. Los Ángeles, London: Craft and Folk Art Museum, 1983.

La atracción de Moore sobre este fenómeno subraya otra característica fundamental: la casa americana vernácula y por tanto la casa de la que cualquier planteamiento originalmente americano debe surgir, no ya de la solidez o la pertenencia –propias de Europa– sino de un ‘potencial estado de movimiento’. Tal y como indica el profesor Peter Waldman, su enraizamiento se produce a través de un proceso de afianzamiento de lo móvil.

Esta relación entre lo vernáculo y lo móvil fue igualmente compartida por el teórico británico Reyner Banham en su célebre artículo *A Home is not a House*, publicado en el segundo número de la revista *Ark* en el año 1965. Según Banham, la cultura estadounidense partía en primer lugar de comprender la casa como un objeto con vocación de movimiento. Desligada de la idea europea de arraigo físico a un lugar concreto, esta surgía, por el contrario, de una materialidad que permitiera un potencial desmontaje y puesta en marcha. Tal y como indicaba el propio autor en su texto:

“[...] repentinamente se me ocurrió que si la desaseada Madre Natura pudiera ser mantenida bajo un apropiado grado de control [...] los Estados Unidos, con toda la felicidad prescindirían por completo de la arquitectura y de los edificios. [...] Esta sospecha es inconscientemente compartida por los miles de norteamericanos que ya se han quitado de encima el peso muerto de la arquitectura doméstica y viven en casas móviles que, aunque en realidad no se mueven de un lugar a otro, brindan como albergue un servicio mejor que el de las estructuras aferradas a tierra que cuestan por lo menos el triple y pesan diez veces más”. (6)

Esta relación con la movilidad que según el crítico británico era definitoria de la casa americana, debía su explicación al hecho de que su nacimiento partía de premisas muy diferentes. Si tal y como explicaría más adelante la “arquitectura tal y como la conocemos” –es decir, europea– nacía de un refugio físico preexistente previamente enraizado a un

physical rootedness to a specific place, it emerged, on the contrary, from materiality that allowed for a potential dismantling and setting in motion. As the author himself indicated in his text:

“[...] it suddenly occurred to me that if Mother Nature's slovenliness could be kept under a proper degree of control [...] the United States would happily dispense with architecture and buildings altogether. [...] This suspicion is unconsciously shared by the thousands of Americans who have already thrown off the dead weight of domestic architecture and live in mobile homes which, although they do not actually move from place to place, provide as shelter a better service than earth-bound structures costing at least three times as much and weighing ten times as much”. (6)

This relationship with mobility, which according to the British critic was the defining feature of the American house, could be explained by the fact that its birth was based on very different premises. If, as he would later explain, “architecture as we know it” –that is, European– was born from a pre-existing physical shelter previously rooted to a place-tree, cave, etc.–American architecture arose from a performance as artificial and as ephemeral as a bonfire in the centre of an esplanade.

“Man began his control of the environment in two basic ways: one, by sheltering under a rock, a tree, a tent, or a roof (ultimately, this is what led to architecture as we know it); the other, by modifying the overall climate, usually by means of campfires, which, resolved in a more refined way, would lead to the type of situation we are discussing. Unlike the

lugar –árbol, cueva, etc.–, la arquitectura americana surgía a partir de una actuación tan artificial y tan efímera como una fogata en el centro de una explanada.

“El hombre inició su control del entorno bajo dos formas básicas: una, guareciéndose bajo una roca, un árbol, una carpa, o un techo (en última instancia, esto es lo que condujo a la arquitectura tal y como la conocemos); la otra, modificando el clima total, generalmente por medio de fogatas, lo que, resuelto de una manera más refinada, nos conduciría al tipo de situación que estamos comentando. A diferencia del espacio-vivienda que nuestros antepasados lograron apresar bajo una roca o un techo, el espacio que rodea la fogata de un campamento posee cualidades únicas que la arquitectura no puede tener la esperanza de igualar. [...] Este sueño de la no-casa puede sonar muy anti arquitectónico, pero lo es sólo en cierto grado; es una arquitectura desprovista de sus raíces europeas”. (7)

Este argumento nos lleva hacia una conclusión fundamental: la arquitectura americana no sólo era nómada por naturaleza, sino que su origen –basado en la presencia de un objeto central generador de calor y no en una superficie perimetral conservadora de calor– provocaba un tipo de arquitectura sustancialmente diferente a la acostumbrada en el viejo continente. En ella, la casa nacía de la presencia de dicho objeto central, el fuego y con él la chimenea, a través de los cuales se argumentaba el resto del espacio. La envolvente tendía a diluirse, a hacerse ligera, vaporosa y ambigua, en una tendencia evidente a marcharse y desaparecer.

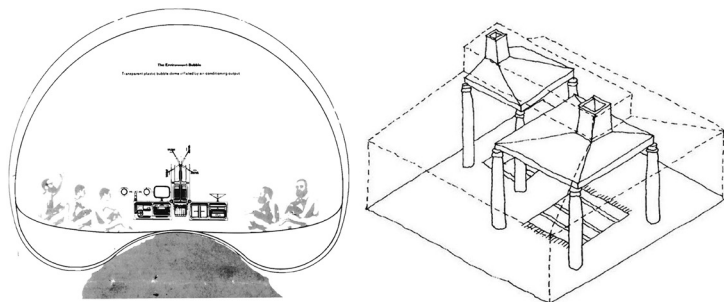
No extraña en este sentido que la mirada de Banham se dirigiese a la Glass House que Philip Johnson había construido en New Canaan en el año 1949. Concebida por su autor como una casa de estilo europeo en América, la Glass House respondía sin embargo a los preceptos *banhamianos* de una manera casi absoluta: objeto central que contiene chimenea y cuarto de baño y envolvente de vidrio que rodea a ese objeto único.

dwelling-space that our ancestors managed to imprison under a rock or a roof, the space surrounding a campfire possesses unique qualities that architecture cannot hope to match. [...] This dream of the non-home may sound very anti-architectural, but it is so only to a certain degree; it is an architecture devoid of its European roots”. (7)

This argument leads us to a fundamental conclusion: American architecture was not only nomadic by nature, but its origin –based on the presence of a central object that generates heat and not on a perimeter surface that conserves heat– provoked a type of architecture that was substantially different from that accustomed in the old continent. In it, the house was born from the presence of that central object, the fire, and with it the fireplace, through which the rest of the space was argued. The envelope tended to dilute, to become light, vaporous and ambiguous, in an evident tendency to leave and disappear.

It is not surprising in this sense that Banham's gaze was directed to the Glass House that Philip Johnson had built in New Canaan in 1949. Conceived by its author as a European-style house in America, the Glass House nevertheless responded to Banhamian precepts in an almost absolute way: a central object containing a fireplace and bathroom and a glass envelope surrounding this unique object.

“[...] So much has been said, wrongly, even by Philip Johnson himself to prove that this building is an architectural work in the European manner, that many of its typically American aspects are often overlooked. [...] In essence, the New Ca-



“Tanto ha sido dicho, equivocadamente, aun por el propio Philip Johnson para probar que este edificio es una obra arquitectónica a la manera europea, que a menudo se pasan por alto muchos de sus aspectos típicamente americanos [...] En esencia la casa de vidrio de New Canaan consiste justamente en estos dos elementos: un piso formado por una plancha de ladrillos calefaccionada, y un elemento vertical que es chimenea/hogar [...] La casa hubiese estado mucho mejor sin paredes de vidrio”. (8)

La casa de Johnson, como lo sería más adelante la de Moore, no era sino una fogata arquitecturizada. (Fig. 4)

The Cabin. En pocas obras estos principios son tan evidentes como en la Casa que Charles Moore construye junto con sus compañeros del grupo MLTW en Orinda, un suburbio a las afueras de la ciudad de Oakland, en el año 1962. Concebida como vivienda para él mismo, la casa se asienta en una explanada circular de topografía llana de unos 25 metros de diámetro, y se encuentra rodeada por un robledal. (9) (Fig. 5) Su planteamiento y su razón de ser son, tal y como veremos a continuación, una materialización de las teorías expresadas por Banham y una respuesta radical a los principios de arquitectura vernácula perseguidos por Moore a lo largo de toda su vida. (Fig. 6)

naan glass house consists of just these two elements: a heated brick slab floor, and a vertical chimney/hearth element. [...] The house would have been much better off without glass walls”. (8)

Johnson's house, as Moore's would later become, was nothing more than an *architecturalized* campfire. (Fig. 4)

The Cabin. In few works are these principles as evident as in the house that Charles Moore built with his fellow members of the MLTW group in Orinda, a suburb on the outskirts of Oakland, in 1962. Conceived as a home for himself, the house sits on a circular esplanade of flat topography of about 25 meters in diameter and is surrounded by an oak grove. (9) (Fig. 5) Its approach and *raison d'être* are, as we shall see below, a materialization of the theories expressed by Banham and a radical response to the principles of vernacular architecture pursued by Moore throughout his life. (Fig. 6)

By these principles, the house is born of a conceptual and physical break in the differentiation between interior and exterior space. Favoured by the Californian climate, heating is significantly reduced to the minimum necessary and is concentrated in a flat radiant floor without staggering –as Philip Johnson had done in his Glass House– protecting the idea of the floor as a continuous element towards the exterior. In the same sense, its enclosure is composed of a series of movable wooden panels that surround its entire perimeter. It is through them –and the edicules that will be introduced later– that we understand not only the similarity between Moore's house and Banham's later explanation but how Orinda signified the synthesis of many of the obsessions that had accompanied and would accompany Moore throughout his career.



Fig. 4. R. Banham y F. Dallegret, The Un-House, 1965. P. Johnson, Glass House (New Canaan), 1949; Banham, R. 'A home is not a house', *Art in America* 2 (1965), p. 3. Jacobus, John M. *Philip Johnson*. New York: G. Braziller, 1962, p. 4.

Fig. 5. R. Banham y F. Dallegret, The Un-House, 1965. C. Moore, Casa Moore (Orinda), 1962; Axonometría. Alday, Iñaki y Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès. *Aprendiendo de todas sus casas: Alto, Asplund, Barragán*. Barcelona: Edicions UPC, 1996. p. 56. Banham, R. 'A home is not a house', *Art in America* 2 (1965), p. 3.

De acuerdo con estos principios, la casa nace de una ruptura conceptual y física en la diferenciación entre el espacio interior y el exterior. Favorecida por el clima californiano, la calefacción se reduce significativamente al mínimo necesario y se concentra en un suelo radiante plano sin escalonamientos –tal y como había hecho Philip Johnson en su *Glass House*– amparando la idea de suelo como elemento continuo hacia el exterior. En ese mismo sentido, su cerramiento está compuesto por una serie de paneles móviles de madera que rodean todo su perímetro. Es a través de ellos –y de los edículos que serán introducidos más tarde– como comprendemos no sólo la semejanza entre la casa de Moore y la posterior explicación de Banham, sino cómo Orinda significaba la síntesis de muchas de las obsesiones que habían acompañado y acompañarían a Moore a lo largo de su carrera.

En primer lugar, la concentración de la estructura portante de la casa en los dos edículos centrales permitía que el perímetro se liberase de responsabilidades portantes. Esto, acompañado del escaso aislamiento, posibilitaba que los paneles fuesen ligeros y enteramente móviles. Este movimiento –y con él la disolución de la fachada que había deseado Banham para la *Glass House* de Philip Johnson y que en el caso de Moore no es sino la fachada de un granero– se hacía evidente en la decisión de romper las esquinas de la casa, gracias al orden de apertura de dichos paneles y la mencionada posición de los elementos portantes. Los objetos representativos de la interioridad –como el piano– comenzaban significativamente a pertenecer al mismo tiempo, a la exterioridad. (Fig. 7)

En segundo lugar, la decisión de construir en madera dichos paneles –decisión que tiene una explicación conceptual pero también de mera tradición constructiva a través del empleo del *ballon frame*– ahondaba en uno de los aspectos claves de la relación de Moore con el vernáculo americano. Tal y como aseguraba J.B Jackson en su obra *Discovering the Vernacular Landscape* de 1984, (10) existía una relación evidente entre el origen de la construcción en madera de la construcción común en Estados Unidos, y la

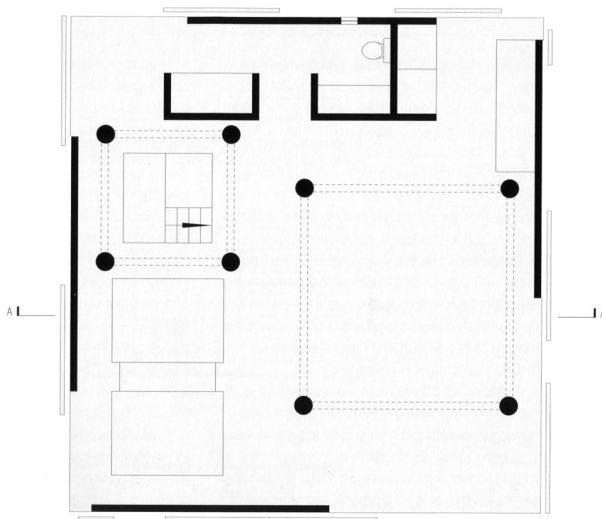


Fig. 6. Charles Moore, Casa Moore (Orinda), 1962; Planta. Contenida en: Lyndon, D.; Futagawa, Y. *Houses by MLTW. Moore, Lyndon, Turnbull & Whitaker*. Vol. One 1959-1975. Tokyo: A.D.A Edit., 1975, p. 31.

ya ampliamente comentada idea de movilidad. Según Jackson, la madera representaba una idea de transitoriedad tanto física como conceptual que ligaba la casa americana con la idea de lo efímero.

La Casa en Orinda podría interpretarse como un tráiler con voluntad de permanecer; un tráiler en forma de membrana difusa alrededor de dos objetos.

The Temple. “Incluso es posible que deseemos construir una casa con partes encontradas en otro lugar, con viejas ventanas y maderos usados o estridentes elementos industriales nuevos, acoplados juntos”. (11)

Para comprender la obra de la Casa en Orinda de Charles Moore, es imprescindible fijar la mirada en sus otros dos elementos determinantes: los edículos.

Consecuente con la revisión llevada a cabo tras el ocaso de las principales ideas del Movimiento Moderno tras la disolución de los CIAM el año 1959, Moore centra parte de su análisis en el potencial –perdido durante los años anteriores a la guerra– que poseía el lenguaje clásico de la arquitectura. Influida por sus años de viaje por Europa, esta vocación por ‘lo clásico’ había ya calado en el joven Moore durante sus primeros años de formación en la Universidad de Michigan, de la mano del profesor Roger Bailey, mentor de Moore y garante de una formación alternativa a la establecida por el Movimiento Moderno. En este mismo sentido, la voz de John Summerson, canalizada en su más que influyente obra *Heavenly Mansions*, publicada en 1949, (12) había resultado de vital importancia para comprender el potencial que el lenguaje clásico ofrecía a nuevas interpretaciones. En consecuencia con lo anterior y dentro de este caldo de cultivo intelectual, Moore comienza sus estudios en la Universidad de Princeton, que le ocuparían desde el comienzo de su maestría hasta la obtención de su título de doctorado en el año 1957. La dirección tomada por Princeton con respecto a la historia durante esos años había quedado definida por Keim en la introducción de su libro *You have to pay for the public life* en el que declaraba:

Fig. 7. C. Moore, Casa Moore (Orinda), 1962; Imagen interior. Contenida en: Lyndon, D; Futagawa, Y. *Houses by MLTW. Moore, Lyndon, Turnbull & Whitaker*. Vol. One 1959-1975. Tokyo: A.D.A Edit., 1975, p. 33.

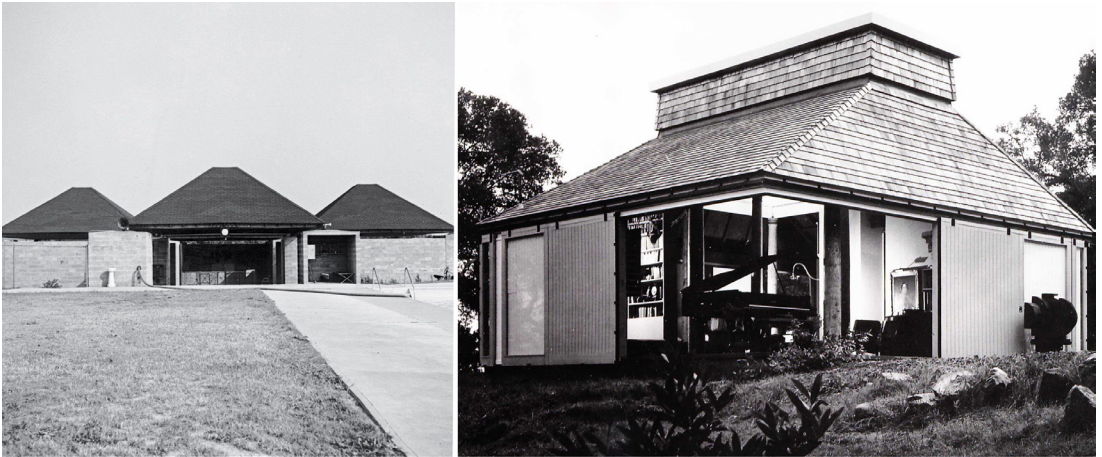


First, the concentration of the load-bearing structure of the house in the two central edicules allowed the perimeter to be freed of load-bearing responsibilities. This, together with the low insulation, allowed the panels to be light and entirely mobile. This movement –and with it the dissolution of the facade that Banham had desired for Philip Johnson's Glass House and which in Moore's case is nothing more than the facade of a barn– was evident in the decision to break the corners of the house, thanks to the order of the opening of the panels and the aforementioned position of the load-bearing elements. The objects representative of interiority –such as the piano– significantly began to belong at the same time to exteriority. (Fig. 7)

Secondly, the decision to construct these panels in wood –a decision that has a conceptual explanation but also one of mere constructive tradition through the use of the balloon frame– delved into one of the key aspects of Moore's relationship with the American vernacular. As J.B. Jackson asserted in his 1984 *Discovering the Vernacular Landscape*, (10) there was an obvious relationship between the origin of wood construction in the common American building and the already widely discussed idea of mobility. According to Jackson, wood represented an idea of both physical and conceptual transience that linked the American house with the idea of ephemerality.

The House in Orinda could be interpreted as a trailer with the will to remain; a trailer in the form of a diffuse membrane around two objects.

The Temple. “We may even want to build a house with parts found elsewhere, with old windows and used timbers or gaudy new industrial elements, fitted together”. (11)



“No se tenía en cuenta [la historia] como algo secundario o meramente accidental, sino como algo fundamental. Más específicamente, no era vista como algo que pudiese suministrar modelos que fuesen simplemente copiados, sino como fuente de inspiración o de referencia para ser abstraída, estudiada, extendida, reaccionada o reformada”. (13)

Esta idea de la historia, entendida como una entidad capaz de ser manejada y abstraída, se ve definitivamente afianzada con la llegada de Louis Kahn a Princeton a principios del curso 1955-56. A través de su puesto como *Lecturer*, Kahn instruyó a varios de los integrantes del grupo MLTW. El propio Moore actuó como su *Teaching Assistant*, y las ideas de Kahn supusieron el impulso definitivo para la consolidación del lenguaje clásico en su pensamiento. Clave en esta influencia es la Trenton Bath House, construida por Kahn en el año 1959, sólo dos años antes que la Casa en Orinda. La traducción de principios clásicos en una arquitectura contemporánea y el específico interés por el edículo desarrollado por Kahn, resultan esenciales para entender la obra californiana. (Fig. 8)

Fig. 8. L. Kahn, Trenton Bath House, 1959. C. Moore, Casa Moore (Orinda), 1962. Rykwert, Joseph and Louis I. Kahn. *Louis Kahn*. New York: Harry N. Abrams, 2001, p. 126. Moore, Lyndon, Turnbull y Whitaker y Futagawa. *MLTW no Jūtaku: Houses by MLTW*, Vol. One, 1959-1975. Tokio: A.E.A. Edit., 1975, p. 32.

To understand the work of Charles Moore's House in Orinda, it is essential to look at its other two determining elements: the edicules.

Consistent with the revision carried out after the decline of the main ideas of the Modern Movement following the dissolution of the CIAMs in 1959, Moore focuses part of his analysis on the potential –lost during the pre-war years– that the classical language of architecture possessed. Influenced by his years of travel in Europe, this vocation for ‘the classical’ had already permeated the young Moore during his early years of training at the University of Michigan, under the guidance of Professor Roger Bailey, Moore's mentor and guarantor of an alternative training to that established by the Modern Movement. In this same sense, the voice of John Summerson channelled in his more than influential work, *Heavenly Mansions*, published in 1949, (12) had been of vital importance to understand the potential that classical language offered to new interpretations. Consequently, and within this intellectual breeding ground, Moore began his studies at Princeton University, which would occupy him from the beginning of his master's degree until he obtained his doctorate in 1957. The direction taken by Princeton with respect to history during those years had been defined by Keim in the introduction to his book *You have to pay for the public life* in which he stated:

“It [history] was not regarded as something secondary or merely accidental, but as something fundamental. More specifically, it was not seen as something that could supply models to be simply copied, but as a source of inspiration or reference to be abstracted, studied, extended, reacted to, or reformed”. (13)

Pero si algo subyace en las intenciones de Moore es la necesidad de utilizar el edículo como una connotación de lo clásico. La idea de lo connotativo, descrita por Baudrillard como una de las más características de la cultura de postguerra en *El Sistema de los Objetos* de 1968, (14) generaba no sólo un cambio formal o estilístico en la arquitectura posterior al conflicto, sino un absoluto cambio de paradigma con respecto a la modernidad. Mientras esta había partido de abstraer la realidad –negando así el concepto de símbolo– una parte importante del pensamiento arquitectónico de los 50 había decidido incluir precisamente al símbolo como parte sustantiva de la concepción espacial.

En la Casa de Orinda, el símbolo proporcionado por los dos edículos clásicos connota el espacio en dos sentidos distintos. Por un lado, la inclusión del lenguaje clásico dentro de una arquitectura sencilla y abstracta –el templo dentro de la cabaña– pretende ‘dignificar’ dicho espacio. Por otro, la inclusión del edículo como modelo conecta (y por tanto connota) inconscientemente con la historia de este arquetipo. Desde los edículos de la Villa Adriana hasta el Baldaquino de Bernini en San Pedro del Vaticano quieren estar presentes dentro de la cabaña de Moore. Tal como reconoce el propio Moore en su obra *La Casa, Forma y Diseño*:

“Para nosotros la imagen de la ‘casa’ ejerce un gran poder sobre la mente humana [...] Desde los tiempos más remotos, este centro espiritual se ha marcado con cuatro postes que en general delimitaban un hogar. En las cabañas del hombre primitivo este hogar de cuatro postes estaba rodeado de rincones destinados al almacenamiento o al uso de instrumentos específicos. Posteriormente este conjunto de cuatro postes cubierto por un tejado se convirtió en la casa simbólica, el edículo, en el que, por ejemplo, eran coronados los faraones, y más tarde aún, en el que se colocaban las figuras de los santos o los altares”. (15) (Fig. 9)

Esta idea de la connotación en Moore se produce, sin embargo, utilizando un concepto ya empleado anteriormente en la vivienda de postguerra por varios de sus contemporáneos, de los que destacan especialmente Peter y Alison Smithson. Confiando la configuración del espacio de la casa a



Fig. 9. C. Moore, Casa Moore (Orinda), 1962; Edículo interior. Contenida en: LYNDON, D; FUTAGAWA, Y. *Houses by MLTW. Moore, Lyndon, Turnbull & Whitaker*. Vol. One 1959-1975. Tokyo: A.D.A Edit., 1975, p. 35.

This idea of history understood as an entity capable of being managed and abstracted is definitively entrenched with the arrival of Louis Kahn at Princeton at the beginning of the 1955-56 academic year. Through his position as Lecturer, Kahn instructed several of the members of the MLTW group. Moore himself acted as his Teaching Assistant, and Kahn's ideas were the definitive impetus for the consolidation of classical language in their thinking. Key to this influence is the Trenton Bath House, built by Kahn in 1959, only two years before the Orinda House. The translation of classical principles into contemporary architecture and the specific interest in the edicule developed by Kahn is essential to understanding the Californian work. (Fig. 8)

But if anything underlies Moore's intentions, it is the need to use the edicule as a connotation of the classical. The idea of the connotative, described by Baudrillard as one of the most characteristic of the postwar culture in his book *The System of Objects* of 1968, (14) generated not only a formal or stylistic change in post-conflict architecture but an absolute paradigm shift with respect to modernity. While the latter had started from abstracting reality –thus denying the concept of symbol– an important part of the architectural thought of the 1950s had decided to include precisely the symbol as a substantive part of the spatial conception.

In the Orinda House, the symbol provided by the two classical edicules connotes space in two distinct senses. On the one hand, the inclusion of the classical language within a simple, abstract architecture –the temple within the hut– is intended to ‘dignify’ that space. On the other, the inclusion of the edicule as a model connects (and therefore connotes) unconsciously with the history of this archetype. From the edifices of Hadrian's Villa to Bernini's Baldachin in St. Peter's at the Vatican, they want to be present within Moore's hut.

elementos a priori preconcebidos, previos y ajenos al espacio de la misma, Moore se alineaba con el concepto de *objet trouvé*, acuñado por Duchamp y ampliamente utilizado por la pareja británica unos años antes.

La idea del *objet trouvé*, definida por primera vez en la obra *Parallel of Life and Art* de 1953 y más adelante en la pequeña instalación de *Patio and Pavilion* de 1956 establecía una virtud espacial en aquellos objetos ‘encontrados’ y no diseñados. Inspirados en las fotografías tomadas en el contexto del Independent Group por Nigel Henderson en las que su mirada se dirigía a lo ordinario y veraz de la realidad y no a su idealización, los Smithsons habían entendido que la incorporación del ‘objeto encontrado’ ofrecía un nuevo camino que debía ser explorado. Nueve años después, esta exploración encontraba continuidad en los edículos que Charles Moore incorporaba al espacio único de su Casa en Orinda. Tal y como señala el propio Moore en su carta enviada a Felix Drury en 1961 antes del comienzo de la construcción:

“He adquirido un resto, un lugar sin dolencias y basado en algunas de las casas excavadas a las afueras de las ciudades mineras [...] He localizado algunas columnas etruscas provenientes de un granero derribado a 2 dólares cada una y, de alguna manera, ellas van a ser la base para la barata e increíblemente elegante casa que me voy a construir”. (16)

La utilización del *objet trouvé* por parte de Moore funcionaba así a través de dos escalas. Por un lado, a través de la utilización del arquetipo de la misma manera que había hecho Venturi. Si una de las características más significativas de la obra del arquitecto de Filadelfia había sido entender el edificio como un potencial *collage* en el que podían incorporarse elementos ajenos al propio diseño –véase la ‘ventana común’– Moore aplicaba un proceso semejante incorporando a su cabaña primitiva un arquetipo preexistente, en este caso venido del lenguaje clásico. Por otro lado, el hecho de que las columnas utilizadas fuesen una preexistencia –tal y como Moore mencionaba en su carta a Felix Drury–, alinea a Moo-

“For us, the image of the ‘house’ exerts a great power over the human mind. [...] From the earliest times, this spiritual centre has been marked by four posts which generally delimited a hearth. In the huts of primitive man, this four-posted hearth was surrounded by corners intended for storage or use of specific instruments. Later this set of four posts covered by a roof became the symbolic house, the edicule, in which, for example, the pharaohs were crowned, and later still, in which the figures of saints or altars were placed”. (15) (Fig. 9)

This idea of connotation in Moore occurs, however, using a concept already employed earlier in postwar housing by several of his contemporaries, of whom Peter and Alison Smithson stand out in particular. By entrusting the configuration of the space of the house to a priori preconceived elements, previous and alien to the space of the house, Moore aligned himself with the concept of *objet trouvé*, coined by Duchamp and widely used by the British couple a few years earlier. The idea of the *objet trouvé*, first defined in the 1953 work *Parallel of Life and Art* and later in the small 1956 installation *Patio and Pavilion*, established a spatial virtue in those objects that were ‘found’ and not designed. Inspired by the photographs taken in the context of the Independent Group by Nigel Henderson in which his gaze was directed at the ordinary and truthful of reality rather than its idealization, the Smithsons had understood that the incorporation of the ‘found object’ offered a new avenue to be explored. Nine years later, this exploration found continuity in the edicules that Charles Moore incorporated into the unique space of his Orinda House. As Moore himself points out in his letter to Felix Drury in 1961 before construction began:

re con la mirada a lo ordinario de Nigel Henderson. En este sentido, el lenguaje arquitectónico llevado a cabo por Moore conjugaba su visión de la lengua clásica con un concepto al que los Smithsons habían llamado *As Found*, que no era sino la idea de partir de lo existente para definir una nueva realidad.

Conclusiones. *The Cabin, The Temple and The Trailer.* Es posible entender Orinda como una casa dentro de una casa, como un templo dentro de una cabaña. Esta unión conceptual y física es la consecuencia de las ideas y obsesiones que ocuparon a Moore durante gran parte de su vida, y de las cuales sus primeras producciones arquitectónicas son consecuencia directa. Siendo indudable que su mirada supo tener muchas y diversas fuentes de inspiración, es a través de estos dos extremos como llegamos a comprender cómo su primera etapa vie-

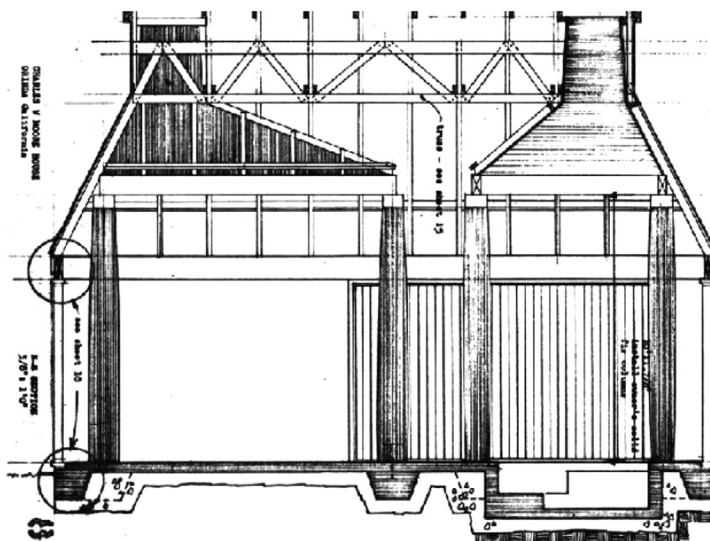


Fig. 10. C. Moore, Casa Moore (Orinda), 1962; Sección por edículos. Contenida en: Lyndon, D.; Futagawa, Y. *Houses by MLTW. Moore, Lyndon, Turnbull & Whitaker*. Vol. One 1959-1975. Tokyo: A.D.A Edit., 1975, p. 37.

“I seem to have located some Etruscan columns from a torn-down warehouse for 2\$ each and somehow, they are going to be the basis for this incredibly cheap and incredibly elegant establishment”. (16)

Moore's use of the *objet trouvé* thus functioned on two scales. On the one hand, through the use of the archetype in the same way that Venturi had done. If one of the most significant characteristics of the Philadelphia architect's work had been to understand the building as a potential *collage* in which elements foreign to the design itself could be incorporated –see the ‘common window’– Moore applied a similar process by incorporating into his primitive cabin a pre-existing archetype, in this case coming from the classical language. On the other hand, the fact that the columns used were a pre-existence –as Moore mentioned in his letter to Felix Drury–, aligns Moore with Nigel Henderson's look at the ordinary. In this sense, the architectural language carried out by Moore conjugated his vision of classical language with a concept that the Smithsons had called ‘As Found’, which was nothing more than the idea of starting from the existing to define a new reality.

Conclusions: *The Cabin, The Temple and The Trailer.* It is possible to understand Orinda as a house within a house, as a temple within a hut. This conceptual and physical union is the consequence of the ideas and obsessions that occupied Moore during most of his life, and of which his first architectural productions are a direct consequence. Since his gaze undoubtedly had many and diverse sources of inspiration, it is through these two extremes that we come to understand how his first stage is defined by the assembly produced between the two traditions that marked his entire career: the European classical and the American vernacular.

ne definida por el ensamblaje producido entre las dos tradiciones que marcaron toda su trayectoria: la clásica europea, y la vernácula americana.

Esta tradición clásica europea viene marcada por la incorporación de los dos edículos, ajenos al espacio, pero generadores del mismo, que hacen de la Casa en Orinda un *collage*. En este sentido, el espacio queda activado a través de la inclusión de elementos externos, ajenos y prediseñados, que alinean a Moore con una doble tradición europea. Por un lado, la generada por los Smithson, el Pop Art británico y la tradición de postguerra europea, basadas en el uso de lo existente y lo cotidiano como materiales de generación de un nuevo espacio doméstico. Por el otro, la existente desde tiempos la antigüedad, basada en el entendimiento del espacio como suma de elementos ya existentes, es decir, como elementos encontrados, en el que se puede incluir desde la Villa Adriana –de la que Moore habló, significativamente, en muchas ocasiones– hasta la Catedral de San Pedro del Vaticano, basada en un *objet trouvé* constante de restos romanos y paleocristianos.

Pero es sin ninguna duda la tradición americana la que explica la Casa en Orinda y, con ella, la obra completa de Moore. Aún influenciada por sus viajes y su extensa cultura sobre lo clásico, la Casa en Orinda es la búsqueda de un hombre de sus orígenes personales y culturales. Es en esa búsqueda en la que Moore consigue ser pionero de algunos de los principios más contemporáneos de nuestra disciplina: la movilidad, o la relación con el paisaje del suburbio. Es en la suma de todas estas prácticas como comprendemos a Moore como uno de los primeros arquitectos en lograr traducir la tradición europea a una práctica doméstica absolutamente americana. Una práctica en la que la añoranza del templo abraza por fin a la cabaña y al tráiler.

This classical European tradition is marked by the incorporation of the two edicules, alien to the space, but generators of it, which make the House in Orinda a *collage*. In this sense, the space is activated through the inclusion of external, foreign, and pre-designed elements, which align Moore with a double European tradition. On the one hand, that generated by the Smithsons, British Pop Art and the European post-war tradition, based on the use of the existing and the everyday as materials for the generation of a new domestic space. On the other hand, the one existing since ancient times, based on the understanding of space as the sum of already existing elements, that is, as found elements, in which we can include from the Villa Adriana –of which Moore spoke, significantly, on many occasions– to the Cathedral of St. Peter in the Vatican, based on a constant *objet trouvé* of Roman and Paleochristian remains.

But it is undoubtedly the American tradition that explains House in Orinda and, with it, Moore's entire work. Still influenced by his travels and his extensive culture of the classical, House in Orinda is one person's search for his personal and cultural origins. It is in that search that Moore manages to pioneer some of the most contemporary principles of our discipline: mobility, or the relationship with the landscape of suburbia. It is in the sum of all these practices that we understand Moore as one of the first architects to succeed in translating the European tradition into an absolutely American domestic practice. A practice in which the longing for the temple finally embraces the hut and the trailer.

REFERENCIAS

1. SABATINO, M. The poetics of the ordinary. The American places of Charles W. Moore. *Places* n. 19, julio 2007, p. 63.
2. ALLAN, D. W. *Wheel State. The Rise and Decline of Mobile Homes*. Nueva York: Oxford University Press, 1991.
3. MOORE, C.; SMITH, K.; BECKER, P. *Home sweet home: American domestic vernacular architecture*. Los Ángeles: Craft and Folk Art Museum, 1983, p. 125.
4. *Ibidem*, p. 126.
5. MOORE, C. 1983. *Op. cit.*, p.4.
6. BANHAM, R. A home is not a house. *Art in America* n. 2, 1965, p. 3.
7. *Ibidem*, p. 4.
8. *Ibidem*, p. 4.
9. JUANES, B. *Sea Ranch Condominio I: Estrategias de construcción de lo cotidiano*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2017, p. 186.
10. JACKSON, J. B. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984. pp. 24-56.
11. MOORE, C. Recolección. En: *La casa, forma y diseño* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976: 236, p. 235.
12. SUMMERSON, J. *Heavenly Mansions: And Other Essays on Architecture*. New York: W. W. Norton & Company, 1963, p. 235.
13. MOORE, C.; KEIM, K. *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles Moore*. Cambridge: MIT Press, 2001 [1961], p. 185.
14. BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1969, p. 185.
15. MOORE, C. 1976. *Op. cit.*, p. 84.
16. MOORE, C. *An Architectural Life: Memoirs and Memories of Charles W. Moore*. Boston: Little, Brown and Co, 1998, p. 64.

REFERENCES

1. SABATINO, M. The poetics of the ordinary. The American places of Charles W. Moore. *Places* n. 19, julio 2007, p. 63.
2. ALLAN, D. W. *Wheel State. The Rise and Decline of Mobile Homes*. Nueva York: Oxford University Press, 1991.
3. MOORE, C.; SMITH, K.; BECKER, P. *Home sweet home: American domestic vernacular architecture*. Los Ángeles: Craft and Folk Art Museum, 1983, p. 125.
4. *Ibidem*, p. 126.
5. MOORE, C. 1983. *Op. cit.*, p.4.
6. BANHAM, R. A home is not a house. *Art in America* n. 2, 1965, p. 3.
7. *Ibidem*, p. 4.
8. *Ibidem*, p. 4.
9. JUANES, B. *Sea Ranch Condominio I: Estrategias de construcción de lo cotidiano*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2017, pp. 186.
10. JACKSON, J. B. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984. pp. 24-56.
11. MOORE, C. Recolección. En: *La casa, forma y diseño* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976: 236, p. 235.
12. SUMMERSON, J. *Heavenly Mansions: And Other Essays on Architecture*. New York: W. W. Norton & Company, 1963, p. 235.
13. MOORE, C.; KEIM, K. *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles Moore*. Cambridge: MIT Press, 2001 [1961], p. 185.
14. BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1969, p. 185.
15. MOORE, C. 1976. *Op. cit.*, p. 84.
16. MOORE, C. *An Architectural Life: Memoirs and Memories of Charles W. Moore*. Boston: Little, Brown and Co, 1998, p. 64.