

# **DISSERTATION**

Teil 1

## **DIE ARCHITEKTUR DES MODERNISMUS IN VALENCIA IN BEZUG AUF DEN WIENER JUGENDSTIL. 1898-1918. PARALLELEN UND VERBINDUNGEN**

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades  
eines Doktors der technischen Wissenschaften  
unter der Leitung von

**Ao. Univ.Prof. Mag. arch. Dr. techn. CHRISTA ILLERA**

E 253. Institut für Architektur und Entwerfen. Abteilung Raumgestaltung.  
Technische Universität Wien. Österreich

**Univ. Prof. Arch. Dr. techn. VICENTE MÁS LLORENS**

Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia.  
Escuela Politécnica de Valencia, España.

eingereicht an der **Technischen Universität Wien, Österreich.**  
**Fakultät für Raumplanung und Architektur**

und

an der **Polytechnischen Universität Valencia, Spanien.**  
**Escuela Técnica Superior de Arquitectura**

von

Arch. María Mestre Martí  
0126880  
Grohgasse 6-6  
A-1050 Wien



**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA, ESPAÑA**

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

**TECHNISCHE UNIVERSITÄT WIEN, ÖSTERREICH**

E 253. Institut für Architektur und Entwerfen. Abteilung Raumgestaltung.

**LA ARQUITECTURA DEL MODERNISMO VALENCIANO  
EN RELACIÓN CON EL *JUGENDSTIL* VIENÉS. 1898-1918.  
PARALELISMOS Y CONEXIONES**



**TECHNISCHE  
UNIVERSITÄT  
WIEN**  
  
**VIENNA  
UNIVERSITY OF  
TECHNOLOGY**



TESIS DOCTORAL

TOMO 1

**MARIA MESTRE MARTÍ**

Arquitecta

DIRECTORES DE TESIS:

**Dr. Arq. VICENTE MÁS LLORENS**

**Catedrático y Director del Departamento de Proyectos  
Arquitectónicos**

de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia.

Escuela Politécnica de Valencia, España.

**Ao. Univ.Prof. Mag. arch.**

**Dr. techn. CHRISTA ILLERA**  
Institut für Architektur und Entwerfen.  
Abteilung Raumgestaltung.

Technische Universität Wien. Austria

Viena, junio 2007



TOMO 1

**LA ARQUITECTURA DEL MODERNISMO VALENCIANO  
EN RELACIÓN CON EL *JUGENDSTIL* VIENÉS. 1898-1918.  
PARALELISMOS Y CONEXIONES**

DIMENSIÓN HISTÓRICA



# 1 ABSTRACT - KURZFASSUNG (DEUTSCH)

Der Einflüsse des Wiener *Jugendstil* werden durch mehrere konstruierte Bauwerke der modernistischen Architektur, der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, der Stadt Valencia reflektiert. Die hier präsentierte Forschungsarbeit beleuchtet diese Einflüsse vom historischen, architektonischen und theoretischen Bereich; analysiert und kennzeichnet, welche Parallelen und Verbindungen es während der Periode 1898 und 1918 zwischen der modernistischen architektonischen Sprache in Valencia und dem Wiener *Jugendstil* gibt und welchen Einfluss das Wissen der Wiener Architektur auf die modernistische Architektur in Valencia nahm. Die Untersuchung fokussiert sich auf den valencianischen Modernismus. Die Architektur, welche zwischen 1895 und 1914 in Wien geplant und gebaut wurde, gilt nur als Referenz in Bezug auf den valencianischen Modernismus und wird nicht als vergleichende Studie der Architektur beider Städte gesehen. Die Studie betrachtet die Einflüsse des Wiener *Jugendstil* auf den valencianischen Modernismus aus drei Perspektiven: der historischen Dimension, die Studie des gesellschaftskulturellen und historischen Kontextes, in dem der *Jugendstil* in Wien und der Modernismus im Valencia entwickelt wurden. Einschliesslich der Studie über Einflußnahme des Wiener *Jugendstil* auf den valencianischen Modernismus. Mehr an Bedeutung auf die architektonische Sprache Wiens in Richtung Valencia hatten, künstlerische Ausstellungen in Europa, Architekturkongresse und Reisen nach Österreich spanischer Architekten. Eine besondere Aufmerksamkeit wird in dieser Studie auf spanische und ausländische Publikationen gerichtet, die die valencianischen Architekten zu Rate ziehen und deren Inhalte und Publikationen in den spanischen Universitäten der Architektur (Madrid und Barcelona) studiert werden konnten. Zusätzlich wird analysiert, wie diese Einflüsse aufgenommen und inwieweit diese durch spanische Architekten anpaßt wurden. Wie die Veröffentlichung von Artikeln und Schriften bemerkenswerter spanischer Architekten und deren Austausch, welche in nationalen Zeitschriften der Architektur veröffentlicht wurden, und wie architektonische Bewegungen, um die Gruppe von Künstlern der Wiener Secession, in Spanien verstanden und studiert wurden. Der zweite Teil der Arbeit, die analytische Dimension bildet eine Analyse von valencianischen modernistischen Arbeiten, die Einflüsse des Wiener *Jugendstil* aufweisen und stuft sie entsprechend der Schätzung des Grads der Assimilation der Wiener Einflüsse und der architektonischen Innovation ein. Der dritte Teil, die theoretische Dimension untersucht den Wiener Architekten Otto Wagner und den valencianischen Architekten Demetrio Ribes und beleuchtet vorhandene Parallelen beider, auf Denkweisen der Architektur. Die Arbeit schliesst mit den Zusammenfassungen und der Auseinandersetzung der erreichten Resultate und wird mit einer ausführlich gegliederten Auflistung der Projekte und Gebäude ausgeführt, die in Wien im Wandel des XIX zum XX Jahrhunderts stattfanden und der Publikationen dieser Projekte in den nationalen und ausländischen Zeitschriften der Architektur, die in Spanien nachgelesen werden konnten.



# 1 ABSTRACT (ENGLISH)

There are several modernist buildings in the city of Valencia, Spain, built in the first decade of the 20<sup>th</sup> century, that reveal influences of the Viennese *Jugendstil*. This research work analyses those influences from the historical, architectural and theoretical point of view. It identifies which parallelisms and which connections in the period extended from 1898 to 1918 existed between the Valencian architectural modernist language and the Viennese *Jugendstil* architecture, and it points out the contribution that the understanding of the Viennese architecture brought into Valencia's architectural modernist scene. This research study focuses its attention on the Modernism of Valencia. The built and planned architecture in Vienna between 1895 and 1914 is considered only as a reference to analyse Valencia's Modernism. This work is not a compared study of the architecture of both cities. The way of studying the influences of the Viennese *Jugendstil* is divided into three different perspectives: The Historical Dimension, which studies the socio-cultural and historical context in which the Viennese *Jugendstil* and the Valencian Modernism were developed. Besides, it includes the research regarding the ways of introduction and influences of the Viennese *Jugendstil* into the architectural Modernism of Valencia. In order to purpose it, the more important artistic expositions at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in Europe, the national and international architecture congresses, and the particular journeys to Vienna of several Spanish architects, who played most important roles in the transmission of the architectural language from Vienna to Valencia, are evaluated. A special attention is paid in this research study to the Spanish and foreign architecture publications, that were at disposal of the architecture students from Valencia, in the libraries of the Spanish architecture Universities (Madrid and Barcelona), where they studied, and also to the content of those publications. Moreover, the way in which those influences were received in Spain is analysed, and also, the architects from Valencia that reflected the influence of the Viennese architecture in their works are examined. Through published articles in Spanish architectural reviews and written texts and reports of some important Spanish architects in the architecture congresses, it is studied how the architectural movement around the group of artists who founded the *Wiener Secession* was understood in Spain. The second part of this research work, the Analytical Dimension, distinguishes the modernist projects and buildings in Valencia that present influences from the Viennese *Jugendstil*, and it classifies them according to the measure of assimilation of the Viennese influences and to the architectural innovation that they brought to the general Modernism in Valencia. The third part, the Theoretical Dimension, compares the theoretical speech of the Austrian architect Otto Wagner with the Valencian architect Demetrio Ribes; it reveals the existent parallelisms between them and the common way of understanding architecture of both. This research work is finished with the conclusions and discussions about the obtained results. It is completed with several attachments with some detailed lists of the projected and finished buildings in Vienna at the turn of the 19<sup>th</sup> century into the 20<sup>th</sup>, and the names and dates of the publications of those buildings.



# 1 ABSTRACTO (ESPAÑOL)

Existen en la ciudad de Valencia varias obras modernistas construidas en las primeras décadas del siglo XX que reflejan influencias del *Jugendstil* Vienés. La investigación aquí presentada se centra en analizar estas influencias desde el ámbito histórico, proyectual y teórico, identificando qué paralelismos y conexiones existen en el periodo comprendido entre 1898 y 1918 entre el lenguaje arquitectónico modernista valenciano y el *Jugendstil* Vienés y qué aportación supuso el conocimiento de la arquitectura vienesa en la geografía modernista valenciana.

La forma de difusión del lenguaje arquitectónico vienés entre algunos arquitectos valencianos, su recepción y la interpretación personal que hicieron de estos postulados han sido cuestiones muy poco estudiadas hasta ahora, prácticamente sólo planteadas de forma parcial o tangencial, dentro de otros estudios más amplios. No existe ninguna investigación hasta la fecha que profundice en las vías de introducción de las influencias de Viena en Valencia ni que analice las referencias de Viena que existen en muchos edificios modernistas valencianos. Conocer profundamente qué conexiones estéticas y semejanzas en el lenguaje arquitectónico provienen del *Jugendstil* Vienés, puede ayudarnos a comprender mejor la complejidad de los muchos referentes que definieron el Modernismo Valenciano en las primeras décadas del siglo XX.

De esta forma la investigación se centra en las **vías de introducción** de las influencias de Viena en Valencia, en el **estudio de los arquitectos valencianos** que adoptaron el *Jugendstil* Vienés en alguna de sus obras y en el **análisis de las obras modernistas en Valencia** que reflejan dichas influencias. La investigación está centrada en el Modernismo Valenciano. La arquitectura construida y proyectada entre 1895 y 1914 en Viena es considerada únicamente como referencia respecto al Modernismo Valenciano y no se realiza un estudio análogo de la arquitectura de ambas ciudades. Obviamente surgen comparaciones entre ambas ciudades, pero siempre al hilo de valorar el alcance de las influencias vienesas en el Modernismo Valenciano y de evaluar la interpretación que los arquitectos y maestros de obra valencianos hicieron de la arquitectura vienesa y de los postulados que sus arquitectos defendían.

Se estudia primero la forma (vías de introducción) en que las influencias del *Jugendstil* Vienés llegaron desde Viena hasta Valencia, es decir, se valoran las exposiciones artísticas, congresos de arquitectura y viajes particulares de arquitectos que más trascendencia tuvieron en la transmisión del lenguaje arquitectónico desde Viena hasta Valencia. Una atención especial se centra en el estudio de las publicaciones que se consultaban en las escuelas de arquitectura españolas (Madrid y Barcelona) y en sus contenidos. Además se analizan cómo estas influencias fueron asimiladas en España, en las revistas nacionales de arquitectura y en los escritos y ponencias de algunos arquitectos destacables.



## Prefacio

### Agradecimientos:

Primordialmente quiero destacar la ayuda prestada durante todo el proceso a Dr. Vicente Mas Llorens, Catedrático y director del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Valencia y a la Dr. techn. Christa Illera, Catedrática del *Institut für Architektur und Entwerfen - Abteilung Raumgestaltung*, de la *Technische Universität Wien*, Austria. A ambos estoy muy agradecida por su apoyo y por sus múltiples consejos y orientaciones durante todo el proceso de investigación y desarrollo de la tesis doctoral. Además debo mencionar la valiosa ayuda en la traducción de muchos términos del alemán al español a Dr. Christa Illera.

Además, estoy especialmente agradecida a Miguel Granell, del Departamento de Estudios de Tercer Ciclo de la Universidad Politécnica de Valencia, por proponerme la idea de establecer la cooperación entre la Universidad Politécnica de Valencia y la *Technische Universität Wien* para los estudios de doctorado, consistente en una doble cotutela de Tesis Doctoral y doble titulación de Doctor y, sobre todo, por su dedicación y apoyo a este proyecto, que posibilitaron su realización. Asimismo quiero agradecer al Vicerrector de la Universidad Técnica de Viena, Dr. techn. Hans Kaiser, al arquitecto Dr. techn. Manfred Wehdorn, director de la Comisión de Estudios de Doctorado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Viena, y al Decano de los Estudios de Arquitectura de la *Technische Universität* de Viena, Dr. Wolfgang Winter, la colaboración y el mostrado interés en el establecimiento burocrático de dicho convenio.

Agradezco enormemente a la Conselleria de Cultura, Educació y Ciència de la Generalitat Valenciana la beca concedida en julio del 2006 (Orden del 18 de Mayo del 2006, publicada en el 25.5.2006 DOGV núm. 5.266, Beca para la realización de proyectos de investigación o creación artística a realizar en el extranjero – Especialidad: Arquitectura) para el curso escolar 2006-2007 en la *Technische Universität Wien*, que me permitió dar el empuje final a la investigación comenzada en Valencia pudiendo dedicarle todo el tiempo a la investigación sin estrés financiero.

Igualmente debo agradecer toda la ayuda prestada por todo el personal de las bibliotecas y archivos consultados, tanto en Valencia, como en Viena, Barcelona y Madrid. Especialmente agradezco la demostrada profesionalidad y extrema paciencia y amabilidad del personal del Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia y del personal de la Biblioteca Nacional de Madrid. En Austria al personal de la *Österreichische Nationalbibliothek*, *Graphische Sammlung Albertina*, *Otto Wagner Archiv (Universitätsbibliothek der Akademie der bildenden Künste)*, *Bibliothek des Museums für Angewandte Kunst*, *Historisches Museums der Stadt Wien*, *Bibliothek der Architektur Zentrum* de Viena. A la Dr. Prof Sabine Plakolm y a Ass. Prof. Dr. techn. Angelika Aigner de la *Technische Universität Wien*, a Dr. Rainald Franz (*Museum für angewandte Kunst* de Viena), a Dr. Daniel Benito Goerlich (Universidad de Valencia), Dr. Francisco Javier Pérez Rojas (Universidad de Valencia), Dr. Pilar Aldana (Universidad de Valencia) y Dr. Pilar Pedraza (Universidad de Valencia) por sus acertados consejos en la última fase de la investigación.

Además estoy muy agradecida a la colaboración prestada por el personal de la Cátedra Demetrio Ribes en Valencia por facilitarme muchas de las fotos de la obra de este arquitecto y algunas sugerencias atinadas. En concreto debo dar las gracias a Inmaculada Aguilar Civera y a Virginia García Otells.

Agradezco de forma especial a Dr. Phil. Mag. Jürgen Haberleithner, por su continuada orientación, apoyo incondicional y generosa ayuda prestada a lo largo de todo el proceso.



A mis padres

*Meinen Eltern gewidmet*



¡Qué curioso sería un estudio comparativo de las obras originarias y de las que en nuestra capital surgieron interpretadas de un modo especial, personalísimo, que constituye una variante madrileña de este estilo austriaco!

**Teodoro de Anasagasti. Praga, 1914**



# ÍNDICE

## TOMO 1 - DIMENSIÓN HISTÓRICA

<b>1 ABSTRACT</b>	
DEUTSCH .....	02
ENGLISH.....	03
ESPAÑOL.....	04

### Prefacio

<b>2 INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>19</b>
2.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	20
2.2 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	23
2.3 RESUMEN DE LOS CAPÍTULOS .....	24
2.3 ZUSAMMENFASSUNG DER KAPITEL .....	24
2.4 METODOLOGÍA EMPLEADA Y MARCO EMPÍRICO DE LA INVESTIGACIÓN.....	29
2.5 DEFINICIÓN DE CONCEPTOS Y ACLARACIONES.....	35
2.5.1 Jugendstil.....	35
2.5.2 Art Nouveau .....	36
2.5.3 “Estilo secesionista” o “ <i>Secessionstil</i> ” .....	36
2.5.4 Modernismo o <i>Modernisme</i> .....	37
2.5.5 Art Déco .....	37
2.6 LÍMITES TEMPORALES DE LA INVESTIGACIÓN .....	38
2.7 NOTAS AL CAPÍTULO 2 .....	42

## PARTE A. DIMENSIÓN HISTÓRICA..... 45

<b>3 LA CIUDAD Y SU CONTEXTO .....</b>	<b>46</b>
3.1 VIENA, CENTRO NEURÁLGICO DEL “KREATIVE MILIEUS” .....	47
3.1.1 Marco histórico: el Imperio Austro-húngaro (1867-1918).....	47



3.1.2	El contexto socio-económico de Viena, capital del Imperio Austro-húngaro.....	49
3.1.3	El contexto urbanístico vienés.....	53
3.1.4	El contexto artístico-cultural vienés.....	55
<b>3.2</b>	<b>VALENCIA EN LA TRANSICIÓN DE SIGLO XIX AL XX.....</b>	<b>60</b>
3.2.1	Marco histórico: la España posterior a la Crisis del 98.....	60
3.2.2	Contexto socio-económico: de la Valencia agrícola a la Valencia industrial.....	61
3.2.3	Contexto urbanístico de la Valencia del Ensanche de 1887.....	62
3.2.4	Contexto artístico-cultural valenciano a principios del siglo XX.....	65
<b>3.3</b>	<b>NOTAS AL CAPÍTULO 3.....</b>	<b>69</b>
<b>4</b>	<b>ORIGEN DE LAS INFLUENCIAS. ARQUITECTURA VIENESA DEL CAMBIO DE SIGLO.....</b>	<b>74</b>
<b>4.1</b>	<b>LA SECESSION VIENESA.....</b>	<b>75</b>
4.1.1	Acerca del llamado en España “Secessionstil” o “estilo secesionista”.....	78
4.1.2	El Edificio de exposiciones de la <i>Wiener Secession</i> .....	83
4.1.3	Respecto al “movimiento secesionista” en España.....	85
<b>4.2</b>	<b>OTTO WAGNER Y LA WAGNERSCHULE.....</b>	<b>89</b>
4.2.1	Otto Wagner en España.....	96
<b>4.3</b>	<b>JOSEPH HOFFMANN Y LAS <i>WIENER WERKSTÄTTE</i>.....</b>	<b>99</b>
4.3.1	Joseph Hoffmann en España.....	103
<b>4.4</b>	<b>JOSEF MARIA OLBRICH.....</b>	<b>104</b>
4.4.1	Josef Maria Olbrich en España.....	106
<b>4.5</b>	<b>NOTAS AL CAPÍTULO 4.....</b>	<b>108</b>
<b>5</b>	<b>DIFUSIÓN DE LOS PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS VIENESES HASTA VALENCIA.....</b>	<b>114</b>
<b>5.1</b>	<b>EXPOSICIONES.....</b>	<b>115</b>
5.1.1	Exposición Universal de París en 1900.....	115
5.1.2	Exposición de Charles Rennie Mackintosh en 1900, en el edificio de la Secession en Viena.....	117
5.1.3	Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno. Turín, 1902.....	117
5.1.4	Exposición Internacional de Milán de 1906.....	120



5.1.5	Exposición de Industrias y Agricultura de Madrid y su Provincia (1907).....	120
5.1.6	Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908 .....	121
5.1.7	Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910 .....	122
5.1.8	Exposición de Buenos Aires en 1911 .....	124
5.1.9	Exposición Internacional de Bellas Artes en Roma en 1911 .....	125
<b>5.2</b>	<b>CONGRESOS DE ARQUITECTURA.....</b>	<b>126</b>
5.2.1	VI Congreso Internacional y III Congreso Nacional de Arquitectos de Madrid, 1904.....	127
5.2.2	VII Congreso Internacional de Arquitectos. Londres, 1906 .....	128
5.2.3	VIII Congreso Internacional de Arquitectos. Viena, 1908.....	129
5.2.4	V Congreso Nacional de Arquitectos. Valencia, 1909 .....	133
<b>5.3</b>	<b>IMPRESIONES DE VIAJES A AUSTRIA.....</b>	<b>133</b>
<b>5.4</b>	<b>PUBLICACIONES EXTRANJERAS DE DIFUSIÓN EN ESPAÑA .....</b>	<b>136</b>
<b>5.5</b>	<b>LAS REVISTAS EXTRANJERAS SOBRE ARQUITECTURA .....</b>	<b>139</b>
5.5.1	<i>Der Architekt</i> (1895) .....	139
5.5.2	<i>Ver Sacrum</i> (1898-1903) .....	140
5.5.3	<i>Moderne Bauformen</i> (1901) .....	141
5.5.4	<i>Deutsche Kunst und Dekoration</i> (1897) .....	142
<b>5.6</b>	<b>PUBLICACIONES ESPAÑOLAS.....</b>	<b>143</b>
5.6.1	Resumen de Arquitectura (1891) .....	143
5.6.2	Arquitectura y Construcción (1897).....	144
5.6.3	La Construcción Moderna (1903).....	145
5.6.4	Pequeñas Monografías de Arte (1907) .....	146
5.6.5	Blanco y Negro (1891) .....	147
<b>5.7</b>	<b>NOTAS AL CAPÍTULO 5 .....</b>	<b>148</b>

## 6 LA INTRODUCCIÓN DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS EN EL MODERNISMO VALENCIANO DIVERSAS

<b>TEORÍAS.....</b>	<b>154</b>
<b>6.1 NOTAS AL CAPÍTULO 6 .....</b>	<b>160</b>



<b>7</b>	<b>EL CAMINO RECORRIDO. TRASMISIÓN DE LA CORRIENTE VIENESA A TRAVÉS DE EUROPA.....</b>	<b>163</b>
<b>7.1</b>	<b>TRANSMISIÓN CATALANA DEL <i>JUGENDSTIL</i> VIENÉS.....</b>	<b>164</b>
7.1.1	Formación de los Arquitectos: La Escuela de Arquitectura de Barcelona.....	168
<b>7.2</b>	<b>TRANSMISIÓN MADRILEÑA DEL <i>JUGENDSTIL</i> VIENÉS.....</b>	<b>170</b>
7.2.1	Formación de los Arquitectos: La Escuela de Arquitectura de Madrid.....	173
<b>7.3</b>	<b>TRANSMISIÓN ITALIANA DEL <i>JUGENDSTIL</i> VIENÉS.....</b>	<b>175</b>
7.3.1	El arquitecto italiano Raimondo D'Aronco.....	177
<b>7.4</b>	<b>TRANSMISIÓN GERMANA DEL <i>JUGENDSTIL</i> VIENÉS.....</b>	<b>179</b>
7.4.1	La Colonia de Artistas en Darmstadt, de Josef M. Olbrich.....	179
<b>7.5</b>	<b>NOTAS AL CAPÍTULO 7.....</b>	<b>181</b>
<b>8</b>	<b>RECEPCIÓN DE LAS CORRIENTES VIENESAS EN VALENCIA.....</b>	<b>184</b>
<b>8.1</b>	<b>GENERALIDADES. LA RECEPCIÓN DE LA INFLUENCIA VIENESA EN ESPAÑA.....</b>	<b>184</b>
<b>8.2</b>	<b>EL CASO VALENCIANO.....</b>	<b>190</b>
8.2.1	Demetrio Ribes i Marco (1875, 1902, 1921).....	192
8.2.2	Vicente Ferrer Pérez (1874, 1902, 1960).....	195
8.2.3	Vicente Sancho Fuster (1874, 1904, 1910).....	197
8.2.4	Vicente Rodríguez Martín (1875, 1905, 1933).....	198
8.2.5	Luis Ferreres Soler (1852, 1876, 1926).....	199
8.2.6	Francisco Almenar Quinzá (1876, 1904, 1936).....	199
8.2.7	Francisco Javier Görlich Lleó (1886, 1913, 1972).....	200
8.2.8	José Cort Botí (1895, 1919, 1961).....	202
<b>8.3.</b>	<b>NOTAS AL CAPÍTULO 8.....</b>	<b>203</b>
<b>9</b>	<b>SUMARIO PARTE A– DIMENSIÓN HISTÓRICA.....</b>	<b>207</b>
<b>9</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG TEIL A - HISTORISCHE DIMENSION.....</b>	<b>207</b>



## TOMO 2: DIMENSIÓN ANALÍTICA Y DIMENSIÓN TEÓRICA

### **PARTE B. DIMENSIÓN ANALÍTICA: EL OBJETO ARQUITECTÓNICO ..... 219**

#### **10 LA MIRADA OBLICUA: JUGENDSTIL VIENÉS VS. MODERNISMO VALENCIANO..... 221**

##### **10.1 EL JUGENDSTIL VIENÉS EN LA OBRA PÚBLICA MODERNISTA DE ARQUITECTOS VALENCIANOS ..... 223**

10.1.1 Edificios gemelos para oficinas en la Estación Príncipe Pío de Madrid (1906-1907), de D. Ribes ..... 223

10.1.2 Ampliación de la Estación de Barcelona-Vilanova, de D. Ribes (1914-1918)..... 227

10.1.3 La Estación del Norte de Valencia, de D. Ribes y E. Grasset (1906-1917) ..... 229

10.1.4 Los Cinematográficos Caro, de V. Ferrer Pérez (1910) ..... 241

10.1.5 El Trianon Palace, de J. Goerlich (1914)..... 249

10.1.6 El Cine Lírico, de E. Viedma (1915)..... 250

10.1.7 El Mercado Central de Valencia de A. Soler i March y F. Guardia Vidal (1914-1928)..... 251

##### **10.2 SUMARIO DEL APARTADO 10.1. INFLUENCIA DEL JUGENDSTIL VIENÉS EN LA ARQUITECTURA PÚBLICA MODERNISTA VALENCIANA ..... 254**

##### **10.2 ZUSAMMENFASSUNGS DES KAPITELS 10.1. DER EINFLUSS DES WIENER JUGENDSTILS IN DER ÖFFENTLICHEN MODERNISTISCHEN ARCHITEKTUR VALENCIAS ..... 258**

##### **10.3 LOS PABELLONES DE LA EXPOSICIÓN VALENCIANA REGIONAL DE 1909 Y NACIONAL DE 1910 Y SUS REFERENTES EN LA ARQUITECTURA VIENESA ..... 258**

##### **10.4 REFERENCIAS AL JUGENDSTIL VIENÉS EN LA OBRA PRIVADA MODERNISTA DE VALENCIA ..... 262**

10.4.1 INFLUENCIAS DEL JUGENDSTIL VIENÉS DESDE LA CONCEPCIÓN PRIMERA DEL PROYECTO ..... 264

10.4.1.1 Casa para la Familia Ferrer del arquitecto Vicente Ferrer Pérez en la C/ Cirilo Amorós 29 (1907-1908) ....264

10.4.1.2 Edificio de viviendas y oficinas “La Equitativa de los Estados Unidos del Brasil” del arquitecto Demetrio Ribes Marco en la C/ Pérez Pujol 5 (1911) ..... 276

10.4.2 INFLUENCIA DEL JUGENDSTIL EN LA COMPOSICIÓN DE FACHADA..... 280

10.4.2.1 Casa Rocher en la Gran Vía Marqués del Turia 15 del arquitecto Vicente Rodríguez (1906)..... 280

10.4.2.2 Edificio de viviendas en la Gran Vía Marqués del Turia 1 esquina con C/ Ruzafa 29 del arquitecto Vicente Rodríguez Martín (1907-1909) ..... 281



10.4.2.3	Primer Proyecto de la Casa Chapa en la Pza. Cánovas del Castillo y la C/ Grabador Esteve del arquitecto Antonio Martorell Trilles (1909).....	286
10.4.2.4	Casa Tatay en la Gran Vía Marqués del Turia 61 - 63 esquina con la C/ Conde Salvatierra 34 - 36 del maestro de obras Manuel García Sierra (1909).....	288
10.4.2.5	Casa Matilde Pons en la Gran Vía Marqués del Turia 36 y 40 del arquitecto Vicente Sancho Fuster (1909).....	289
10.4.2.6	Casa de Matilde Pons en la Gran Vía Marqués del Turia 38 del arquitecto Antonio Ferrer Gómez (1911).....	289
10.4.2.7	Edificio de viviendas en la C/ Bailén 6 del maestro de obras Vicente Alcayne (1912).....	290
10.4.2.8	Casa para Josefa Cabellón en la C/ Puerto Rico del arquitecto Carlos Carbonell Panella (1913).....	291
10.4.2.9	Casa para Vicente Ferrer en la C/ Cuenca 14 del arquitecto Vicente Rodríguez (1914).....	292
10.4.2.10	Casa Barona en la Gran Vía Marqués del Turia 70 del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1914).....	293
10.4.2.11	Edificio de viviendas en la C/ Pedro III el Grande 34 del arquitecto Manuel Peris Ferrando (1918) ...	295
10.4.2.12	Edificio de viviendas en la antigua C/ Pi y Margall (actualmente C/ Ruzafa) del arquitecto Francisco Almenar Quinzá (1918) .....	296
10.4.3	INFLUENCIA DIRECTA DEL <i>JUGENDSTIL</i> VIENÉS EN LOS DETALLES ORNAMENTALES.....	298
10.4.3.1	Casa Juan Bautista Plá en la Av. Guillem de Castro 78 - 80 del arquitecto Luis Ferreres (1908) .....	298
10.4.3.2	Edificio de viviendas en la C/ Cádiz esquina C/ Tomasos del maestro de obras Vicente Cerdà (1910)	299
10.4.3.3	Edificio de viviendas en la C/ San Francisco de Borja 16 y 18 del arquitecto Javier Goerlich (1914)	300
10.4.3.4	Edificio de viviendas en la C/ San Francisco de Borja 20 del arquitecto Francisco Almenar (1914) ..	301
10.4.3.5	Casa de Andrés Martínez en la C/ Sueca del arquitecto Francisco Almenar Quinzá (1914) .....	302
10.4.3.6	Ampliación de la Casa en la C/ de Troya 2 - 4 del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1914) .....	303
10.4.3.7	Pabellón para el Mercado de Colón del arquitecto Francisco Mora (1916) .....	303
10.4.3.8	Edificio de viviendas en la C/ Serranos 33 esquina con C/ Rotereros 1. Anónimo. ....	304
10.4.3.9	Edificio de viviendas en la C/ Grabador Esteve 18. Anónimo .....	304
10.4.3.10	Quiosco en la C/ Pi y Margall del maestro de obras Ricardo Cerdà (1916).....	305
10.4.4	INFLUENCIA INTERPRETADA Y PERSONALIZADA DEL <i>JUGENDSTIL</i> VIENÉS EN LOS DETALLES ORNAMENTALES.....	306
10.4.4.1	Edificio en la Av. Antic Regne de Valencia 5 del arquitecto Antonio Martorell Trilles (1911) .....	306



10.4.4.2	Edificio de viviendas en la Av. Guillem de Castro 143 del maestro de obras Vicente Cerdà (1911)...	306
10.4.4.3	Edificio de viviendas en la C/ Sueca 25 del maestro de obras Manuel García Sierra (1912).....	307
10.4.4.4	Edificio de viviendas en la C/ del Palleter 12 del maestro de obras Manuel García Sierra (1914).....	308
10.4.4.5	Edificio de viviendas en la C/ Grabador Esteve 16 del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1914) .....	308
10.4.4.6	Ampliación de la Casa de Salvador Martínez en el Camino de la Soledad s/n del arquitecto Enrique Viedma (1915).....	309
10.4.4.7	Edificio de viviendas en la C/ Puerto Rico 11 del maestro de obras Ricardo Cerdà (1915).....	310
10.4.4.8	Reforma de la fachada de la antigua C/ Pi y Margall 3, 5 y 7 del arquitecto Francisco Almenar Quinzá (1916).....	310
10.4.4.9	Edificio de viviendas en la C/ Jerusalén y Pelayo del maestro de obras Ricardo Cerdà (1917).....	311
10.4.4.10	Edificio de viviendas en la C/ Venerable Agnesio 14. Anónimo .....	311
10.4.5	PREPONDERANCIA DE OTRAS INFLUENCIAS MODERNISTAS FRENTE A LA DEL <i>JUGENDSTIL</i> VIENÉS .....	312
10.4.5.1	Edificio de viviendas de Pedro Roglà en C/ Bordadores 12 del arquitecto Vicente Sancho Fuster (1906).....	312
10.4.5.2	Edificio de viviendas en la C/ Grabador Esteve 6 del arquitecto Francisco Almenar Quinzá (1908) ..	312
10.4.5.3	Casa para Crescencia Chapa en la Gran Vía Marqués del Turia de los arquitectos Antonio Martorell (1909), Emilio Ferrer Gisbert (1911) y Carlos Carbonell (1914).....	314
10.4.5.4	Casa Tarín en la C/ Pascual y Genís 2 del arquitecto Vicente Rodríguez (1911) .....	315
10.4.5.5	Edificio de viviendas en la C/ Conde Salvatierra de Álava 25 del arquitecto Manuel Peris Ferrando (1911) .....	316
10.4.5.6	Casa de José Serratosa en la Gran Vía Marqués del Turia 59 del arquitecto Ramón Lucini Callejo (1912) .....	317
10.4.5.7	Casa José Peris C/ Cirilo Amorós 74 del arquitecto Carlos Carbonell Panella (1913) .....	318
10.4.5.8	Edificio de viviendas en la C/ Cirilo Amorós 66 esquina con C/ Conde Salvatierra del arquitecto Manuel Peris Ferrando (1914) .....	319
10.5	<b>SUMARIO DEL APARTADO 10.4.: LAS REFERENCIAS VIENESAS EN LA OBRA PRIVADA MODERNISTA DE VALENCIA .....</b>	<b>321</b>
10.5	<b>ZUSAMMENFASSUNG VON KAPITEL 10.4. – DIE WIENER REFERENZEN IM MODERNISTISCHEN WOHNBAU VALENCIAS.....</b>	<b>321</b>



10.5.1	EPÍLOGO EN LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL CON INFLUENCIA VIENESA.....	332
10.6	EL MODERNISMO POPULAR VALENCIANO.....	334
10.7	NOTAS AL CAPÍTULO 10.....	341
<b>PARTE C. DIMENSIÓN TEÓRICA.....</b>		<b>349</b>
11	DISCURSO ARQUITECTÓNICO DE DEMETRIO RIBES VERSUS “LA ARQUITECTURA DE NUESTRO TIEMPO” DE OTTO WAGNER.....	351
11.1	LA CAPACIDAD CREADORA DEL ARQUITECTO.....	352
11.2	LA ARQUITECTURA DE NUESTRO TIEMPO.....	353
11.3	LA ARQUITECTURA ES FUNCIÓN DE LA NECESIDAD.....	355
11.4	LA TRADICIÓN EN LA ARQUITECTURA.....	357
11.5	LOS ESTILOS HISTÓRICOS.....	359
11.6	LA ARQUITECTURA Y LAS BELLAS ARTES.....	361
11.7	LA CONSTRUCCIÓN.....	362
11.8	EL ROPAJE ORNAMENTAL.....	364
11.9	NOTAS AL CAPÍTULO 11.....	367
12	DISCUSIÓN, CONCLUSIONES Y FUTURAS PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN.....	369
12.1	PARALELISMOS Y (DES)CONEXIONES ENTRE LA ARQUITECTURA DEL <i>JUGENDSTIL</i> VIENÉS Y EL MODERNISMO VALENCIANO.....	372
12.2	CONCLUSIONES.....	376
12.2.1	Vías de introducción de las influencias vienesas en la arquitectura modernista valenciana.....	376
12.2.2	Discusión sobre las teorías barajadas acerca de la introducción de la influencia vienesa en arquitectura en el Modernismo Valenciano.....	381
12.2.3	Valoración del nivel de aceptación, comprensión e interpretación que los arquitectos modernistas valencianos hicieron del movimiento <i>Jugendstil</i> Vienés.....	382



12.2.3.1	Demetrio Ribes Marco .....	383
12.2.3.2	Vicente Ferrer Pérez.....	385
12.2.3.3	Vicente Rodríguez Martín .....	387
12.2.3.4	Vicente Sancho Fuster.....	388
12.2.4	Influencias directas e indirectas del <i>Jugendstil</i> Vienés en los edificios modernistas valencianos .....	389
12.2.5	Análisis comparativo de las teorías arquitectónicas que barajaban los distintos arquitectos en Viena y en Valencia.....	396
12.2.6	Relevancia de la aportación de la Secession Vienesa en el desarrollo del Modernismo arquitectónico valenciano .....	400
<b>12.3</b>	<b>FUTURAS PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>400</b>
12.3.1	Influencias del <i>Jugendstil</i> Vienés en los poblados cercanos a Valencia.....	400
12.3.2	Influencias del <i>Jugendstil</i> Vienés en las artes decorativas .....	400
12.3.3	El Mediterráneo como punto de encuentro entre la arquitectura de ambos países .....	401
12.3.4	Influencias tardías: breve epílogo en el Art déco de Valencia.....	403
<b>12.4</b>	<b>ANÁLISIS DEL PROCESO METODOLÓGICO.....</b>	<b>405</b>
12.4.1	Sobre el marco académico de la investigación .....	406
<b>12.5</b>	<b>NOTAS AL CAPÍTULO 12.....</b>	<b>408</b>
<b>13</b>	<b>ANEXOS.....</b>	<b>410</b>
<b>13.1</b>	<b>ANEXO I. LA POSICIÓN DE VIENA EN EL DESARROLLO URBANO EUROPEO .....</b>	<b>410</b>
13.1.1	Tabla 1. Número de residentes en las ciudades mayores de Europa entre 1800 y 1991 (en miles) .....	410
13.1.2	Tabla 2. Número de residentes en las ciudades mayores de la Monarquía austro-húngara entre 1800 y 1991 (en miles).....	410
13.1.3	Tabla 3. Crecimiento de la población en Viena entre 1800 y 1910 (en porcentaje) .....	411
13.1.4	Tabla 4. Parte proporcional de extranjeros (sin permiso de residencia en Viena) entre la población vienesa .....	411
13.1.5	Tabla 5. La población civil de Viena según procedencia .....	412
13.1.6	Tabla 6. Población en Viena entre 1880 y 1923.....	412
13.1.7	Tabla 7. Porcentaje de población trabajadora en el sector agrario y en el sector industrial en Viena y en todo el Imperio Austro-húngaro 1870-1910.....	413



13.2	ANEXO II. PROYECTOS Y OBRAS REALIZADAS DE OTTO WAGNER PUBLICADOS EN REVISTAS EXTRANJERAS ENTRE 1895 Y 1918 .....	418
13.3	ANEXO III. CONCURSOS, BOCETOS Y PROYECTOS DE JOSEPH HOFFMANN PUBLICADOS EN REVISTAS EXTRANJERAS ENTRE 1895 Y 1918 .....	431
13.4	ANEXO IV. PROYECTOS Y OBRAS CONSTRUIDAS POR JOSEF MARIA OLBRICH REALIZADOS ENTRE 1895 Y 1908 .....	431
13.5	ANEXO V. PUBLICACIONES Y REVISTAS RELEVANTES DE ÁMBITO NACIONAL Y EXTRANJERO. PROYECTOS PUBLICADOS EN ELLAS. 1895-1913. ....	435
13.6	ANEXO VI. EXPOSICIONES DE LA WIENER SECESSION REALIZADAS ENTRE 1898 Y 1914 .....	458
13.7	ANEXO VII. OTTO WAGNER. ANTRITTSREDE AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN. ....	460
13.8	ANEXO VIII. DISCURSO DE INAUGURACIÓN DEL VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS EN VIENA, 1908. OTTO WAGNER. ....	461
13.9	ANEXO IX. WIENER BAUTEN IM STYLE DER SECESSION.....	462
13.10	ANEXO X. FONDOS DE CONSULTA EN LA BIBLIOTECA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID. 1890-1919 .....	464
13.11	ANEXO XII. OBRAS VISITADAS EN VIENA Y ALREDEDORES ENTRE EL 2003 Y EL 2007 .....	465
13.12	NOTAS AL CAPÍTULO 13 .....	472
<b>14</b>	<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>473</b>
14.1	BIBLIOGRAFÍA EN HABLA ESPAÑOLA Y CATALANA.....	473
14.2	CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES NACIONALES.....	479
14.3	REVISTAS NACIONALES.....	480
14.4	BIBLIOGRAFÍA EN OTROS IDIOMAS .....	484
14.5	CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES EN EL EXTRANJERO .....	491
14.6	REVISTAS EXTRANJERAS.....	491
14.7	PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES.....	492
14.8	CV .....	499



# TOMO 1

## PARTE A. DIMENSIÓN HISTÓRICA



## 2 INTRODUCCIÓN

La idea de llevar a cabo este proyecto surge en el frío invierno vienés del 2003, tras haber estado algo más de un año viviendo en la capital austriaca. El reciente aprendizaje del idioma alemán y el amplio conocimiento de la ciudad de Viena permitieron plantear la idea de profundizar en las conexiones existentes en materia de mi profesión, arquitectura, en dos ciudades tan distantes geográfica como culturalmente como son Valencia, mi ciudad natal, y Viena, mi ciudad “de acogida”.

El Director y Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia, Vicente Más Llorens, brindó la propuesta de centrar mi estudio en el Modernismo Valenciano, por sus conexiones arquitectónicas con la arquitectura vienesa. El interés mostrado en Viena por la Catedrática del *Institut für Architektur und Entwerfen, Abteilung Raumgestaltung* (Facultad de Arquitectura y Proyectos, Departamento de Diseño Espacial) de la *Technische Universität Wien* (Universidad de Tecnología de Viena) Christa Illera, de llevar a cabo este proyecto permitió contar con un doble apoyo académico en ambas ciudades.

A lo largo de nueve meses de resolver cuestiones administrativas y burocráticas se firmó un convenio pionero entre la Universidad Politécnica de Valencia, España, y la *Technische Universität Wien*, Austria, consistente en el establecimiento de la cooperación académica entre ambas instituciones. Este convenio consiste en una doble cotutela de tesis doctoral y en la realización de los estudios de doctorado simultáneamente y por tiempos parciales en las universidades de Viena (TU Wien) y Valencia (UPV). La obtención del título de doctor también es doble: por la Universidad Politécnica de Valencia y la *Technische Universität* de Viena y cumple los requisitos para la obtención de la mención de Doctorado Europeo.

El resultado de cuatro años de investigación, de un constante cambio de lugar de residencia y de idioma, es el trabajo aquí presente, que recoge el estado de la cuestión actual sobre los paralelismos arquitectónicos y las conexiones entre el Modernismo Valenciano y el *Jugendstil* Vienés (definición en capítulo 2.5) y aporta reflexiones y conclusiones propias.



## 2.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Grandes arquitectos del Imperio Austro-húngaro como Otto Wagner (Penzing - Viena, 1841), Joseph Hoffmann (Pirntiz - actual República Checa, 1870), Josef M. Olbrich (Troppau (Opava) - actual República Checa, 1867), Otto Schöntal (Viena, 1878), Hubert Gessner (Valašské Klobuky – actual República Checa, 1871), Max Fabiani (San Daniele del Carso - actual Italia, 1865), Joseph Urban (Viena, 1872) entre muchos otros, irrumpieron en el cambio de siglo XIX al siglo XX, defendiendo con sus postulados el paulatino abandono de los estilos históricos decimonónicos y abriendo el camino hacia el racionalismo arquitectónico<sup>1</sup>, en una evidente dialéctica entre la modernidad y la tradición<sup>2</sup>. Los resultados de este propósito de innovar en arquitectura, apoyado por las posibilidades que brindaban el uso de nuevos materiales y técnicas constructivas, se dieron a conocer, a través de publicaciones, congresos y exposiciones, en toda Europa. España, a pesar de la situación crítica que vivía tras la pérdida de sus colonias en el extranjero actual, no fue ajena a la renovación arquitectónica que los arquitectos del Imperio Austro-húngaro difundían desde Viena y la aureola de un movimiento arquitectónico de tanta envergadura también dejó sus huellas en el país.

La manera en que las influencias del movimiento artístico austriaco fueron transmitidas hasta Valencia es una de las cuestiones de esta investigación. La recepción de dicha transmisión parte del conocimiento de los arquitectos españoles que asimilaron el movimiento arquitectónico austriaco. La **interpretación** que estos hicieron de los postulados vieneses y la **aportación** que ello supuso a la arquitectura valenciana se pone en duda para averiguar hasta qué punto la asimilación de la renovación arquitectónica austriaca fue relevante en el desarrollo del modernismo arquitectónico en Valencia a principios del siglo XX.

Además de estudiar las **teorías arquitectónicas** de los arquitectos de uno y otro país (Austria y España) se analizan, en relación a los proyectos construidos en la capital del Imperio Austro-húngaro, las obras arquitectónicas que mejor reflejan la influencia vienesa y se clasifican en función del mayor o menor **grado de asimilación** del lenguaje *Jugendstil* Vienés. Ello manifiesta las diferentes formas de expresión que tuvo la asimilación de las obras arquitectónicas de Viena en suelos valencianos.

El campo de investigación de este trabajo se ciñe a las obras modernistas valencianas proyectadas y/o realizadas exclusivamente **en el área que ocupa actualmente la ciudad de Valencia**. Además de esta previa restricción, los edificios modernistas estudiados son **únicamente los que presentan un lenguaje arquitectónico cercano al *Jugendstil* Vienés**, el llamado “estilo geometrizable”<sup>3</sup>. Por lo que no incluimos aquí el estudio de muchos arquitectos fundamentales en el desarrollo del Modernismo Valenciano, si es contemplado éste en su amplia diversidad, que se acercaron a otras corrientes artísticas, alejadas de los planteamientos vieneses. Por tanto, no es objeto de



esta investigación el “gótico moderno”<sup>4</sup> o “revival gótico-floral”<sup>5</sup> del arquitecto Francisco Mora, ni el romanticismo<sup>6</sup> de Joaquín M<sup>a</sup> Arnau, el “medievalismo fantástico”<sup>7</sup> de J. M. Cortina, o el *Art Nouveau* o el neobarroco francés que alternaron en muchas de sus obras arquitectos como Carlos Carbonell, Vicente Rodríguez o Francisco Almenar.

No se trata éste de un estudio que analice el Modernismo Valenciano con todas sus variantes, ni una comparación entre el Modernismo Valenciano y la arquitectura vienesa del cambio de siglo. **Este estudio se concreta en distinguir qué obras construidas en Valencia entre 1898 y 1918 fueron influenciadas por la arquitectura vienesa y en qué medida.** La investigación sobre estas obras arquitectónicas cuestiona qué obras de los maestros austriacos fueron tomadas como referencia por los arquitectos valencianos. El análisis de la obra modernista proyectada y construida en Valencia a principios del siglo XX en relación con el *Jugendstil* Vienés exigía además detenerse en el estudio de las teorías de la arquitectura austriaca que influyeron con más o menos fuerza en la evolución de la arquitectura española.

Dentro de una situación política compleja en el territorio español, varios son los aspectos que juegan un papel determinante en el análisis concreto del contexto valenciano y que no se pueden desligar de los acontecimientos histórico-artísticos del resto de España. Las circunstancias sociales, económicas, históricas, etc. que rodearon la transmisión a Valencia de las ideas que desarrollaban los arquitectos vieneses vienen determinadas por la situación política, sociológica y, sobre todo, cultural de las ciudades españolas arquitectónicamente más activas, cuya aura también repercutía directamente en el desarrollo constructivo valenciano. De entre las principales ciudades en materia de arquitectura dentro del panorama español a principios del siglo XX, Barcelona y Madrid destacaban no sólo por sus dimensiones y su actividad constructiva sino por ser ambas focos localizadores de las únicas dos Escuelas de Arquitectura españolas existentes en aquel entonces<sup>8</sup>. Como ya en 1911 indica el arquitecto valenciano Francisco Mora i Berenguer<sup>9</sup>:

*“Actualmente luchan en nuestra ciudad dos tendencias, no diré opuestas, pero sí diferentes, nacidas de las dos escuelas nacionales de Arquitectos. La Arquitectura corriente en Barcelona irradia en Valencia con toda la variedad de ornamentación que tanto gusta en la ciudad condal, nacida allí al calor de los ingenieros Domènech i Sagnier, que con gusto exquisito y no superado lograron embellecerla... Otra tendencia, iniciada en los estudios de la Escuela de Madrid, otorga su preferencia al clasicismo en todas las arquitecturas, de tanta belleza como difícil imitación para el profano, por la limitación que sus rasgos ofrecen a la improvisación y a la fantasía.”*

La renovación arquitectónica derivada de la influencia arquitectónica austriaca en la capital española fue más sutil que en Barcelona, debido al tradicional peso de los estilos históricos que una ciudad, sede de todas las entidades gubernamentales, sustentaba. La importancia política y económica de Madrid fue uno de los rasgos principales que definirían la ciudad, frente a la modesta dimensión de la arquitectura, poco vinculada a la nueva naturaleza de las ciudades europeas de principios de siglo<sup>10</sup>. La influencia de Viena en la Ciudad Condal ha sido estudiada



anteriormente<sup>11</sup>. Los vestigios que el *Jugendstil* Vienés dejó en la ciudad del Turia son, aún hoy en día, una cuestión ligeramente analizada. A pesar de ello, es abundante la bibliografía que aporta, de manera más moderada, datos sobre los que poder tomar el pulso del estado de la cuestión actual.

Una de las bases sobre las que se ha ido confeccionando este trabajo ha sido la evaluación de las diversas teorías que, hasta la fecha, han ido paulatinamente hilvanando el conocimiento actual sobre lo que supuso la arquitectura vienesa en la Historia de la Arquitectura Valenciana. Las nombradas teorías han sido extraídas de otros estudios centrados en el análisis general del Modernismo Valenciano y del Modernismo en España, que engloban todo el conjunto de corrientes diversas que definieron el marco arquitectónico español a principios del siglo XX. Cabe resaltar, por orden cronológico, las aportaciones de E. Giménez, Emilio y T. Llorens en su artículo “La imagen de la ciudad. Valencia” publicado en <Hogar y Arquitectura> (ene-feb, 1970); de Trinidad Simó en su tesis doctoral sobre **La Arquitectura Modernista en Valencia** (1971) y en algunos capítulos de la posterior publicación **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia** (1973)<sup>12</sup>; las de Inmaculada Aguilar: **Demetri Ribes**<sup>13</sup> (1980) y su artículo “*L’arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació*” (1989)<sup>14</sup>, las de Daniel Benito Goerlich “Aportaciones al estudio del arquitecto valenciano Vicente Ferrer”<sup>15</sup> (1982), **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**<sup>16</sup> (1983) y **Arquitectura modernista valenciana** (1992); las de Javier Pérez Rojas, en varios artículos acerca de diversos arquitectos modernistas<sup>17</sup> (entre 1989 y 1998) y dentro de su investigación sobre el **Art Déco en España**<sup>18</sup> (1990). También hay que nombrar a Carmen Gracia: **Historia de l’art Valencià**<sup>19</sup> (1995) y a los varios autores que configuraron el Catálogo de la Exposición celebrada en el Centre Cultural la Beneficiència, en Valencia, entre el 17 de diciembre de 1997 y el 1 de marzo de 1998: **El Modernisme en la Comunitat Valenciana**. Además de varios autores (Entre ellos, Daniel Benito, F. Xavier Pérez Rojas, Carme Gràcia) en la publicación: **Història de l’art al País Valencià**<sup>20</sup> (1998). De gran ayuda ha sido la publicación de Fernando Vegas López-Manzanares sobre **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**<sup>21</sup> (2003) y la tesis doctoral inédita de Marilda Azulay sobre **La fortuna de los ideales racionalistas en España. El caso de José Cort i Botí** (2004)<sup>22</sup>. Como última publicación cabe citar la reeditada y ampliada bibliografía y obra de Demetrio Ribes de Inmaculada Aguilar Civera **Demetrio Ribes, arquitecto (1875-1921)**<sup>23</sup> (2004).



## 2.2 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Como hemos comentado, las diversas referencias que la arquitectura modernista valenciana de principios del siglo XX presenta de los maestros del *Jugendstil* Vienés han sido estudiadas hasta ahora únicamente de forma parcial o tangencial, dentro de otros estudios más amplios sobre el Modernismo Valenciano. Perfilar el origen de las influencias vienesas en la arquitectura modernista valenciana de cambio de siglo, supone establecer las vías de penetración de éstas y estudiar con profundidad la razón de ser de los paralelismos y semejanzas en el lenguaje arquitectónico dentro del marco temporal, local y teórico en el que se desarrolló.

Los objetivos a alcanzar en esta investigación son varios:

- Objetivo 1. Determinar de qué manera y a través de qué y de quién llegaron las influencias vienesas en arquitectura a Valencia (capítulo quinto),
- Objetivo 2. Analizar el Estado de la Cuestión actual sobre el tema: qué teorías se barajan acerca de la introducción de los principios vieneses en Valencia (capítulo sexto),
- Objetivo 3. Valorar el nivel de aceptación, comprensión e interpretación que los arquitectos modernistas valencianos hicieron del movimiento *Jugendstil* Vienés (capítulo octavo)
- Objetivo 4. Especificar qué edificios modernistas valencianos tienen como precedente las construcciones vienesas. Establecer si esta conexión de Valencia con Viena es directa o indirecta (capítulo décimo)
- Objetivo 5. Analizar las semejanzas y discrepancias entre las teorías arquitectónicas fundamentales de los arquitectos vieneses y los arquitectos valencianos (capítulo undécimo)
- Objetivo 6. Especificar, a través de la comparación entre obras de ambas ciudades, en qué medida la aportación de la Secesión Vienesa fue relevante en el desarrollo del Modernismo arquitectónico valenciano (¿hasta qué punto estas influencias supusieron una innovación en el proyecto arquitectónico de la Valencia modernista?) (capítulo duodécimo)

Todos estos objetivos están enfocados a esclarecer, a través del estudio de las conexiones estéticas y paralelismos arquitectónicos existentes con el *Jugendstil* Vienés, la complejidad de los muchos referentes que definieron el Modernismo Valenciano y con ello clarificar nociones de la historia de nuestra arquitectura, que todavía hoy permanecen por desvelar.



## 2.3 RESUMEN DE LOS CAPÍTULOS

La investigación se divide a *Grosso modo* en tres partes distintas, pero complementarias:

Primeramente se evalúa la **dimensión histórica** del tema: Partiendo del contexto histórico y socio-cultural de Viena y de Valencia, se contempla el origen de estas influencias: ¿qué fue y qué supuso la Secesión Vienesa en España? Posteriormente, se analizan las diversas teorías existentes sobre la introducción de la corriente *Jugendstil* en el Modernismo Valenciano. Sigue el estudio de los medios de difusión de esta corriente: exposiciones, congresos, viajes de arquitectos y publicaciones nacionales e internacionales. Como último punto de la dimensión histórica se analiza qué recepción tuvo el *Jugendstil* Vienés en Valencia, particularizando al caso concreto de los arquitectos valencianos que se acercaron al lenguaje arquitectónico vienés.

La segunda parte del trabajo, la **dimensión analítica**, consta del examen de las obras modernistas concretas de Valencia que, por su notable influencia de la arquitectura vienesa, merecen una especial atención. Esta metodología que ha sido llamada por Tomás Llorens “la mirada oblicua” (Véase capítulo 10): se examinan en este trabajo minuciosamente las obras más importantes del Modernismo Valenciano que reflejan influencias vienesas y se estudia su procedencia valorando si son transcripciones directas o interpretadas, si han interferido otros componentes o son fidedignas a obras de la capital del Imperio Austro-húngaro. Dentro de esta dimensión

## 2.3 ZUSAMMENFASSUNG DER KAPITEL

Die Forschungsarbeit gliedert sich in drei komplementäre Teile.

Anfänglich wird die **historische Dimension** des Themas umrissen: Ausgehend vom historischen und soziokulturellen Kontext Wiens und Valencias werden die Ursprünge folgender Einflüsse betrachtet: Was war und repräsentierte die Wiener Secession in Spanien? Anschließend werden die unterschiedlichen Theorien zur Ausbreitung des Jugendstils im Rahmen des Modernismus Valencias analysiert. Weiters wird die Ausbreitung dieser Strömung umrissen: Ausstellungen, Kongresse, Reisen der Architekten und nationale und internationale Publikationen. Als letzten Punkt der historischen Dimension wird analysiert, wie der Wiener Jugendstil in Valencia von den Architekten, die wesentlich von der Wiener Formsprache beeinflusst waren, rezipiert wurde.

Der zweite Teil der Arbeit, als **analytische Dimension** konzipiert, behandelt konkret die einzelnen Bauwerke, die zur Wiener Architektur einen großen Bezug aufweisen. Diese werden mit spezieller Aufmerksamkeit und mit der Methodologie von Tomás Llorens (“Der schräge Blick”) begutachtet (Siehe Kapitel 10). In diesem Teil werden besonders detailliert die Werke des valencianischen Modernismus mit Bezug zu Wien behandelt. Hier kommt es vor allem zu einer Aufschlüsselung der Ursprünge indirekte oder interpretierte “Transkriptionen”, in Interferenzen unterschiedlicher



analítica, se realiza también un análisis de múltiples casos-muestra que fundamentalmente recogen sólo de la arquitectura vienesa la parte ornamental, mayormente a partir de 1910, en la que en muchos casos se mezclan con libertad motivos decorativos de procedencia vienesa junto con otros provenientes del modernismo *Art Nouveau* o del neobarroco francés (el llamado “Modernismo tardío”<sup>24</sup> o “tardomodernismo”<sup>25</sup>).

La tercera parte, la **dimensión teórica** es un estudio comparado de las teorías que desarrollaba a través de sus escritos el arquitecto austriaco Otto Wagner y de los artículos que el arquitecto valenciano Demetrio Ribes publicó con motivo del debate desencadenado a raíz del VI Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en San Sebastián en 1915.

## INTRODUCCIÓN

El segundo capítulo de esta investigación distingue los conceptos fundamentales que definieron el Modernismo Valenciano y el *Jugendstil* Vienés: Qué se entiende bajo los términos *Jugendstil*, Modernismo, *Art Nouveau*, *Art Déco* (Véase apartado 2.5. Definición de Conceptos y Aclaraciones). Seguidamente se enmarca el espacio temporal y local donde la investigación se desarrolla (Véase Capítulo segundo, apartado 2.6. Límites temporales de la Investigación). La investigación se delimita por acontecimientos históricos europeos de relevancia: se toma como límite inferior el año 1898: Año de la pérdida española de sus últimas colonias, quedando el país reducido a sus límites actuales. Año de

Komponenten und in die Nachvollziehbarkeit der Werke der österreichisch-ungarischen Reichshauptstadt. Innerhalb dieser analytischen Dimension wird ebenfalls eine Analyse der unterschiedlichsten Fallbeispiele durchgeführt, die grundsätzlich nur den ornamentalen Teil der Wiener Architektur in den Werken ab dem Jahre 1910 darstellen. In vielen dieser Fälle kommt es zu einer Mischung der Einflüsse des Wiener Jugendstils, des *Art Nouveau* oder des französischen Neo-Barocks (der so genannte Spätmodernismus<sup>24-25</sup>).

Der dritte Teil der Arbeit, als **theoretische Dimension** konzipiert, vergleicht die publizierten Theorien des österreichischen Architekten Otto Wagner und des valencianischen Architekten Demetrio Ribes, der seine Theorien im Nationalen Kongress von San Sebastian im Jahre 1915 zur Diskussion stellte.

## EINFÜHRUNG

Das zweite Kapitel dieser Forschungsarbeit unterscheidet die grundsätzlichen Konzepte, die den Modernismus Valencias und den Wiener Jugendstil ausmachen: Was versteht man unter den Termini *Jugendstil*, *Modernismus*, *Art Nouveau* und *Art Déco* (Siehe Kapitel 2.3 Definition der Konzepte und Erläuterungen). Weiters wird die zeitliche und örtliche Schiene der Forschungsarbeit definiert (Siehe Kapitel 2 und 2.4. Chronologische Grenzverläufe der Forschung). Die Forschungsarbeit grenzt sich mittels wesentlicher historischer Fakten Europas ein. Der



la segunda Exposición de la Secession Vienesa, aunque primera realizada en el edificio construido por Josef Maria Olbrich. Fue además 1898 el año del cincuenta aniversario del mandato del emperador Franz Josef I (José Francisco I). Como límite superior se toma el año 1918: supuso el final de la Primera Guerra Mundial y, con ello, la disolución del Imperio Austro-húngaro. Fue además el año del fallecimiento de muchos de los arquitectos y pintores que fueron a la cabeza del panorama artístico de la Viena del cambio de siglo (Gustav Klimt, Otto Wagner, Koloman Moser, Egon Schiele).

## DIMENSIÓN HISTÓRICA

La primera parte del trabajo, la dimensión histórica de la investigación incluye:

El capítulo tercero de la investigación: **la ciudad y su contexto**, incluye el estudio del contexto histórico, socio-económico, urbanístico y artístico-cultural tanto de la ciudad de Viena y como de la de Valencia.

El capítulo cuarto, los orígenes de las influencias vienesas en Arquitectura expone: qué fue la Secession Vienesa y qué repercusión tuvo en España, qué importancia tuvo la *Wagnerschule* (Escuela de Arquitectura perteneciente a la *Wiener Akademie der bildenden Künste* - Academia Vienesa de las Artes Aplicadas - a cuya cabeza estaba desde 1894 el arquitecto vienés Otto Wagner) y en qué consistió su aportación a la arquitectura vienesa, qué supusieron las *Wiener Werkstätte* (los talleres vieneses) del arquitecto

forschungsrelevante Zeitraum beginnt mit dem Jahr 1898: Das Jahr des spanischen Verlustes der letzten Kolonien im heutigen Ausland und die Reduktion auf das heutige Staatsterritorium; zweite Ausstellung der Wiener Sezession, erste im gleichnamigen Gebäude von Josef Maria Olbrich und fünfzigjähriges Krönungsjubiläum von Kaiser Franz Josef I. Der forschungsrelevante Zeitraum endet mit dem Jahr 1918: Ende des Ersten Weltkrieges, Auflösung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und Todesjahr vieler führender Architekten und Maler der Kunstbewegung Wiens der Jahrhundertwende (Gustav Klimt, Otto Wagner, Koloman Moser, Egon Schiele).

## DIE HISTORISCHE DIMENSION

Der erste Teil der Forschungsarbeit, die historische Dimension, inkludiert:

Das dritte Kapitel der Forschungsarbeit: **Die Stadt und ihr Kontext**; dies inkludiert das Studium des historischen, sozioökonomischen, urbanistischen und künstlerisch-kulturellen Kontextes, sowohl der Stadt Wien, wie auch der Stadt Valencia.

Das Kapitel 4 umfasst die Ursprünge der Einflüsse in der Architektur mit folgenden Fragestellungen: Was war die Wiener Secession und welche Auswirkungen hatte sie in Spanien? Welche Bedeutung hatte die *Wagnerschule* (Spezialschule für Architektur an der *Wiener Akademie der bildenden Künste*, an deren Spitze der Architekt Otto Wagner stand) und worin bestand sein Beitrag zur Wiener Architektur? Was produzierte die *Wiener Werkstätte* der



Joseph Hoffmann y del artista plástico Kolo Moser y qué obras del arquitecto Josef M. Olbrich tuvieron mayor reflexión en España.

Este examen de la arquitectura vienesa del cambio de siglo se desarrolla siempre desde el punto de vista de la trascendencia histórica en relación con la evolución de la arquitectura en España. Insistimos en que las obras construidas en Viena se estudian como **referencia** respecto al Modernismo Valenciano y no como estudio propio.

En el capítulo quinto, se exponen los acontecimientos más importantes en cuanto a la difusión de los principios arquitectónicos vieneses hasta Valencia (exposiciones, congresos de arquitectura, viajes de estudios). Se incluye también un listado comentado de las publicaciones de arquitectura, tanto extranjeras como nacionales, que más contribuyeron a la difusión del *Jugendstil* Vienés en la geografía española. El capítulo sexto comprende las diversas teorías sobre la introducción del *Jugendstil* en el Modernismo Valenciano que se han barajado hasta la fecha actual. El capítulo séptimo analiza su transmisión del *Jugendstil* Vienés a través de Europa y el octavo la recepción de estas influencias por parte de los arquitectos valencianos.

## DIMENSIÓN ANALÍTICA

En la segunda parte del trabajo, la investigación se completa con la **dimensión analítica** del objeto arquitectónico, *i. e.* el estudio concreto de las obras de arquitectura de Valencia que reflejan paralelismos con

Architekten Joseph Hoffmann und des Künstlers Kolo Moser und welche Werke des Architekten Josef M. Olbrich hatten in Spanien den größten Widerhall?

Diese Überprüfung der Wiener Architektur der Jahrhundertwende geschieht immer mit dem generellen Fokus der historischen Bedeutung für die Entwicklung der Architektur in Spanien. Die Bauwerke in Wien werden als **Referenz** in Bezug auf den Modernismus in Valencia analysiert und werden somit nicht referenzunabhängig studiert.

Im fünften Kapitel werden die wichtigsten Ereignisse in Bezug auf die Ausbreitung der Wiener Architektur bis nach Valencia dargestellt (Ausstellungen, Architekturkongresse, Studienreisen). Dies inkludiert auch die Aufzählung sowohl der nationalen als auch der internationalen Publikationen, die wesentlich zur Verbreitung des Jugendstiles in Spanien beitrugen. Das sechste Kapitel umfasst die unterschiedlichen Theorien zur Auswirkung des Jugendstiles im valencianischen Modernismus, die sich bis zum jetzigen Zeitpunkt zusammenfassen lassen. Im siebenten Kapitel wird die Ausbreitung über europäische Wege analysiert und im achten Kapitel wird die architektonische Rezeption in Valencia thematisiert.

## ANALYTISCHE DIMENSION

Im zweiten Teil der Arbeit wird die Studie mit der analytischen Dimension des architektonischen Objektes abgeschlossen. Dies bedeutet das konkrete Studium der architektonischen Werke Valencias, die



la arquitectura del *Jugendstil* austriaco de principios de siglo XX. El capítulo décimo se divide en obra pública modernista y obra privada modernista en Valencia. A su vez se hace una clasificación de la obra privada de Valencia en función del grado de asimilación de la influencia vienesa.

## DIMENSIÓN TEÓRICA

La tercera parte, la **dimensión teórica** (capítulo undécimo) revela el paralelismo existente entre las teorías que publicaba el arquitecto austriaco Otto Wagner en las cuatro ediciones de *Moderne Architektur* (las tres primeras publicadas en 1896, 1898 y 1901 y la última en 1913 bajo el título *Die Baukunst unserer Zeit*) y las teorías que se extraen de la intervención del arquitecto valenciano Demetrio Ribes en el VI Congreso Nacional de Arquitectos, celebrado en San Sebastián en 1915 en y de los artículos publicados al respecto de este Congreso entre 1917 y 1918.

El trabajo se cierra (capítulo duodécimo) con un apartado con las diversas conclusiones discutidas. Los anexos finalizan el trabajo, aportando la relación de obras de los arquitectos austriacos más importantes y las fechas y las publicaciones donde fueron editadas, y los fondos bibliográficos de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Varios discursos de Otto Wagner completan los anexos.

Paralelen aufweisen mit der österreichischen Architektur des frühen 20. Jahrhunderts. Das zehnte Kapitel unterscheidet zwischen dem öffentlichen und dem privaten Modernismus in Valencia. Gleichzeitig wird eine Klassifikation der privaten Bauwerke Valencias in Bezug auf ihren Beeinflussungsgrad durch die Wiener Schule etabliert.

## THEORETISCHE DIMENSION

Der dritte und theoretische Teil der Arbeit (Elfte Kapitel) erhebt die vorhandenen Parallelen zwischen den Theorien Otto Wagners, die er in den überarbeiteten Ausgaben der Publikation *Moderne Architektur* (die ersten drei 1896, 1898 und 1901 und die letzte 1913 unter dem Titel *Die Baukunst unserer Zeit* erschienen) veröffentlichte und den Artikeln und Interventionen des valencianischen Architekten Demetrio Ribes, die anlässlich des Nationalen Kongresses von San Sebastian 1915 entstanden.

Die Studie wird im zwölften Kapitel mit diversen Konklusionen und weiterführenden Diskussionen abgeschlossen. Die Anhänge runden die Arbeit ab und führen die wichtigsten Werke und Publikationen der österreichischen Architekten an. Weiters werden die bibliographischen Quellen der Bibliothek der Architekturfakultät von Madrid angeführt. Diverse Diskurse Otto Wagners komplettieren die Studie.



## 2.4 METODOLOGÍA EMPLEADA Y MARCO EMPÍRICO DE LA INVESTIGACIÓN

La dificultad que entraña examinar influencias con objetividad, cuyo análisis, salvo casos fidedignos, está sujeto a una interpretación subjetiva, ha determinado la construcción de esta investigación estableciendo de antemano unas directrices a seguir.

### A. PLANTEAMIENTO DE PREGUNTAS

Partimos del planteamiento de las preguntas que se quieren responder y los campos donde encontrar las respuestas a los objetivos trazados.

Este trabajo se centra en clarificar de qué manera se difundieron por Europa las influencias de la arquitectura vienesa *Jugendstil*, enfocando su transmisión desde Viena hasta Valencia y en distinguir qué arquitectos valencianos se acercaron más al lenguaje vienés y cómo lo expresaron en su obra. El marco empírico donde se desarrolla la investigación se acota estableciendo los límites de la investigación y destacando cuáles son los enfoques fundamentales (*Schwerpunkte*).

Los límites de la investigación son varios: lejos de pretender una comparación entre la arquitectura de Viena de finales del siglo XIX y principios del XX con el Modernismo Valenciano, **el estudio se centra en distinguir qué edificios construidos en Valencia entre 1898 y 1918 tienen referentes directos en la arquitectura de la capital del Imperio Austro-húngaro.**

Ello conlleva una **primera limitación**:

Dentro de la ciudad de Valencia, no se estudian todas las obras de distintas corrientes modernistas que tanto arquitectos como maestros de obra alternaban, sino sólo aquellas que reflejaron influencias vienesas. Esto exige como punto de partida una primera pre-selección de obras. Durante el avance de la investigación dicha selección se va ajustando y reelaborando.

La **segunda** línea divisoria la constituye la **limitación geográfica**. El estudio se centra en las obras construidas en el terreno que actualmente ocupa la ciudad de Valencia, sin incluir las poblaciones cercanas. La exclusión de estos poblados es debido, primero, a que se parte de la premisa de que la introducción del modernismo *Jugendstil* Vienés en Valencia se produjo en primer lugar en la ciudad y posteriormente en los poblados cercanos. Por tanto, la obra de los alrededores es deudora de los parámetros estéticos de las obras arquitectónicas construidas en la ciudad<sup>26</sup>. Segundo, por la excesiva extensión que hubiese tenido que abarcar la investigación.



Consecuencia de ello es la **tercera limitación**:

Las obras vienesas tomadas como referente del Modernismo Valenciano son sólo aquellas que mejor se conocían en la geografía española. Es decir, el referente que se toma para analizar las influencias es el de las obras que aparecían en las publicaciones de arquitectura extranjeras que se podían adquirir y consultar en España y en las revistas de arquitectura nacionales. De ahí se concluye que los arquitectos de mayor relevancia en España que en la difusión del “movimiento secesionista” (sobre el uso de este vocablo véase apartado 2.5.) más conocidos y admirados en la España de principios del siglo XX eran Otto Wagner (1841-1918), Joseph Maria Olbrich (1867-1908) y Joseph Hoffmann (1870-1956).

Con todo ello, el objetivo fundamental implícito es el fijar hasta qué punto la asimilación de la arquitectura vienesa del cambio del siglo XIX al XX supuso una evolución arquitectónica en el Modernismo Valenciano.

A grandes rasgos, se pueden resumir los cuatro puntos fundamentales en los que se centra este trabajo:

- 1.- Vías de introducción de la influencia austriaca en el Modernismo Valenciano
- 2.- Recepción e Interpretación del *Jugendstil* Vienés en Valencia
- 3.- Paralelismos en el lenguaje formal de las obras modernistas valencianas y vienesas
- 4.- Aportación a la arquitectura modernista valenciana y evolución posterior debido a la asimilación de los principios arquitectónicos proclamados por los arquitectos vieneses entre 1898 y 1918.

## **B. NIVELES DE INVESTIGACIÓN**

A partir de estas preguntas, se plantean varios campos o niveles de investigación:

- 1.- Nivel histórico – contexto socio-político, cultural-artístico y urbanístico de Valencia y Viena entre 1898 y 1918
- 2.- Nivel biográfico –arquitectos modernistas valencianos que reflejaron en su obra influencias del *Jugendstil* Vienés
- 3.- Nivel documental – publicaciones de arquitectura que dieron a conocer el movimiento *Jugendstil* austriaco en España
- 4.- Nivel edificatorio – obras arquitectónicas de Valencia con influencias vienesas y valoración del grado de asimilación del *Jugendstil*.

### **1. NIVEL HISTÓRICO**

Se estudian los hechos cronológicos más importantes ocurridos entre 1898 y 1918 y cómo afectaron a la historia de la arquitectura española y austriaca. Para ello, fundamentalmente se recurre a la consulta de publicaciones en las bibliotecas y centros de documentación de Valencia, Viena, Madrid y Barcelona.



## 2. NIVEL BIOGRÁFICO

A partir del conocimiento de los arquitectos y maestros de obras más importantes del Modernismo Valenciano, información extraída de las publicaciones, se realiza una selección de aquellos que en su obra reflejaron la influencia austriaca. Es decir, este nivel está centrado no tanto en su trayectoria profesional, su producción arquitectónica completa y sus vidas, sino en el conocimiento de las ciudades donde estudiaron, su participación o no en Congresos de Arquitectura y los posibles momentos de contacto personal con arquitectos austriacos y con la arquitectura austriaca (viajes, exposiciones, etc.).

## 3. NIVEL DOCUMENTAL

Consiste en conocer las revistas de arquitectura españolas y austriacas que mejor reflejaban el panorama arquitectónico de la época, prestando especial atención a aquellos artículos que hablaban sobre la arquitectura austriaca en revistas nacionales y a las obras publicadas (dibujos a color en perspectiva, planos y fotografías en blanco y negro) en revistas extranjeras (fijando la atención en las publicaciones austriacas y alemanas). Este nivel documental se desarrolla fundamentalmente mediante la consulta de los fondos de las bibliotecas de Madrid (Biblioteca Nacional de España) y Viena (*Österreichische National Bibliothek*).

Este nivel de investigación está enfocado a determinar qué construcciones y qué arquitectos vieneses fueron más significativos para los arquitectos valencianos en las primeras décadas del siglo XX. Este estudio se elabora, centrando la atención fundamentalmente en el contenido de dichas publicaciones, subrayando el orden cronológico de aparición de los proyectos de arquitectura y la importancia otorgada a los mismos (véanse Anexos 13.2, 13.3, 13.4 y 13.5).

Las consultas de los catálogos editados por motivo de una exposición de arte o un certamen de arquitectura de principios del siglo XX son de gran ayuda para poder observar los edificios proyectados y por el listado que se contempla en los catálogos de los objetos o los proyectos expuestos y sus autores.



FIG.001. Portal *Jugendstil* en Praga (2005)



FIG.002. Portal *Jugendstil* en Praga (2005). Detalle



Las actas documentales de los Congresos Nacionales e Internacionales de Arquitectos exponen los temas llevados a debate y las conclusiones obtenidas, lo que permite medir el pulso de la discusión teórico-arquitectónica de los ponentes y los asistentes de gran ayuda para entender el panorama teórico de la arquitectura en la época 1898-1918.

#### 4. NIVEL EDIFICATORIO

Llamamos a la sistemática desarrollada en este cuarto nivel trabajo de campo o toma de datos. Éste ha consistido en la observación *in situ* de las obras modernistas de la ciudad de Valencia y de la ciudad de Viena y la toma de fotografías de los edificios modernistas y *Jugendstil*, respectivamente, que aún hoy en día siguen en pie. Este “barrido fotográfico” de los edificios modernistas valencianos que presentan algún rasgo del *Jugendstil* Vienés se ha realizado completamente en los barrios de Valencia donde se edificaron mayoritariamente las construcciones modernistas: las intervenciones urbanísticas en la *Ciutat Vella*, el Ensanche de Colón, el Ensanche entre Gran Vía Marqués del Turia y la avenida Peris y Valero, el barrio de Ruzafa y más parcialmente en otras barriadas exteriores que antiguamente poseían propia identidad como poblados exteriores a la ciudad de Valencia y que fueron anexionados a ella: Jesús, Patraix, Campanar y Cabanyal-Canyamelar. Algunas visitas de poblados próximos a Valencia completan este recorrido, sin habernos detenido en un examen preciso de sus construcciones: Manises, Burjassot, Picassent, Godella, Meliana, etc. A este trabajo de campo le sigue una reflexión en vistas a seleccionar las obras de Valencia que mejor reflejan las influencias de Viena.

Asimismo en Viena, a partir de las indicaciones de la abundante bibliografía sobre el *Jugendstil* Vienés, se han visitado y fotografiado todas y cada una de las obras más importantes de los arquitectos austriacos, dispersados en casi todos los distritos de la ciudad, y muchos otros edificios de arquitectos menos conocidos que edificaban en los barrios cercanos a la ciudad histórica de Viena. Éste último aspecto ha resultado de vital importancia por la amplia visión adquirida del panorama arquitectónico que se generó en torno al movimiento secesionista y por la posibilidad de distinguir con relativa rapidez los rasgos del *Jugendstil* Vienés en sus diversas manifestaciones o



FIG.003. Detalle de edificio de viviendas *Jugendstil* en Praga (2005)



FIG.004. Edificio de viviendas *Jugendstil* en Praga (2005)



FIG.005. Edificio de viviendas *Jugendstil* en Praga (2005)



FIG.006. Edificio de viviendas *Jugendstil* en Praga (2005). Detalle de fachada



variantes edificatorias: obra pública, edificios de viviendas, villas, edificios industriales, puentes, escaleras públicas, parques, etc. Esto ha permitido poder reconocer qué edificios valencianos guardan relación con las obras vienesas. Fuera de la ciudad de Viena, el barrido fotográfico se ha completado con la visita exterior e interior del Sanatorio en Purkersdorf, de Joseph Hoffmann (Listado de obras visitadas en Anexo 13.3) y otras ciudades importantes del entonces Imperio Austro-húngaro: Praga y Budapest, cuya visita amplía la visión de conjunto de la arquitectura que se construía en las mayores ciudades del Imperio en la época del cambio de siglo XIX al XX.

En cuanto a los edificios derribados y a los proyectos relevantes no realizados, conocidos a través de las publicaciones sobre el Modernismo Valenciano, se recurre a la consulta de los archivos históricos y de los archivos fotográficos en Valencia. Concretamente, se han consultado en el Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia todos y cada uno de los expedientes de los proyectos presentados para solicitar licencia de obra en el Ensanche de Valencia, entre 1900 y 1918 y muchos de los realizados fuera de la zona del ensanche, calificados en el Archivo Histórico de Valencia como Policía Urbana.

### **C. RESULTADOS DE LA METODOLOGÍA APLICADA**

El hecho de haber desarrollado paralelamente y a tiempos parciales la investigación en dos países ha permitido valorar críticamente la información encontrada, contrastando en ambos los datos hallados. Esto ha sacado la luz la forma en que en España se percibía en las primeras décadas del siglo XX la arquitectura creada en torno al núcleo de la Secesión Vienesa y ha podido ser contrastado con la polémica existente en Viena en el panorama arquitectónico.

El Nivel Histórico de la Investigación se ha desarrollado en dos vías diferentes pero paralelas: su estudio se ha ido construyendo en base a la consulta de publicaciones sobre el contexto de Valencia y Viena respectivamente en ambas ciudades. La comparación entre los dos contextos ha sido desarrollada gracias a realizar el doctorado simultáneamente en Austria y en España, lo que ha permitido el acceso a la biografía completa en uno y otro país.

El Nivel Biográfico centrado en la participación o no de los arquitectos valencianos en acontecimientos históricos relevantes ha debido de ser reducido al estudio de las biografías de los arquitectos, descritos en las fuentes documentales. Uno de los datos más trascendentales de su información biográfica es el lugar donde estudiaron arquitectura y en qué año finalizaron los estudios. A través del conocimiento del profesorado y de los fondos de las bibliotecas de las Escuelas de Arquitectura, se ha perfilado el entorno de su formación. Sin embargo, el práctico desconocimiento de las bibliotecas privadas de los arquitectos que mejor reflejaron las influencias vienesas y la imposibilidad de conocer su pensamiento y otros datos de sus vidas (viajes realizados, contactos personales con



otros profesionales) ha impedido confirmar algunos datos que permanecen como hipótesis. Esta falta hubiera podido subsanarse mediante la entrevista cualitativa de los familiares directos de los arquitectos, algunos de los cuales han fallecido recientemente.

El mismo hecho positivo de desarrollar la investigación paralelamente en dos ciudades, en cuanto poder observar *in situ* las obras de uno y otro sitio y poder compararlas, ha sido una dificultad añadida para el Nivel Documental, debido la inabarcable extensión de cuantos parámetros pueden determinar las influencias de una corriente artística en un lugar geográfico lejano y la dispersión documental que supone extraer la información requerida. No sólo los acontecimientos ocurridos en Austria, sino también en Italia y en Alemania son determinantes para poder entender las vías de introducción del lenguaje vienés en el Modernismo Valenciano. Ello ha supuesto la multiplicación de pequeños estudios dentro del esquema general (exposiciones, congresos, publicaciones, obras construidas fuera de Austria de lenguaje *Jugendstil* Vienés) que ha retardado el desarrollo del trabajo. Para poder establecer paralelismos con Austria a través de Alemania o Italia hubiera sido necesario desplazarse a dichos países y observar *in situ* las obras relevantes para la difusión del estilo y consultar la literatura sobre las obras derribadas que no se encuentra en los fondos documentales de otros países, tarea que no ha sido posible realizar por la excesiva duración temporal que la investigación hubiese requerido.

El Nivel Edificatorio implicaba una primera observación (recorriendo las dos ciudades y en archivos históricos) de muchas obras modernistas, no todas ellas con lenguaje *Jugendstil*. Se realizó una pre-selección de obras a analizar en un estado muy temprano de la investigación. El avance simultáneo de los cuatro niveles ha permitido el poder perfilar con mayor sutileza la clasificación cualitativa de las obras modernistas valencianas influenciadas por la arquitectura vienesa del cambio de siglo en función de la innovación en el lenguaje arquitectónico o el predominio de las referencias a otras corrientes artísticas frente a la vienesa. Primeramente se ha estructurado los edificios que tienen influencias del *Jugendstil* Vienés, distinguiendo la obra pública de la obra privada. Entre la obra privada se ha establecido una valoración del grado de estas influencias, de mayor a menor, clasificándolas por grupos.

Dentro de la obra pública marca un límite claro de difusión de motivos decorativos vieneses la celebración de la Exposición Regional de Valencia de 1909 y Nacional de 1910. Es por ello, que se ha considerado como un apartado aparte el estudio breve de los pabellones que más difundieron el lenguaje vienés en Valencia, puesto que su arquitectura ya ha sido estudiada en profundidad<sup>27</sup>. La obra posterior a la Exposición que tiene paralelismos con la arquitectura vienesa en Valencia es abundante. Para hacer una clasificación cualitativa de la innovación en el lenguaje valenciano se distingue el grado de asimilación de las influencias de los principios vieneses, a pesar de que fundamentalmente afecta al plano decorativo. Hemos separado en cuatro grupos:

1. Si son significativas y se expresan en el concepto global del proyecto arquitectónico,



2. Si suponen una asimilación del lenguaje formal, reflejado en la composición de la fachada, sin innovar en la distribución interior de las plantas,
3. Si la influencia se manifiesta en la repetición de elementos ornamentales extraídos del repertorio modernista vienes o
4. Si la influencia del lenguaje vienes es muy vaga, interpretada, personalizada o apenas inapreciable en relación con otras influencias mucho más notables.

## 2.5 DEFINICIÓN DE CONCEPTOS Y ACLARACIONES

### 2.5.1 Jugendstil

El término *Jugendstil* es el utilizado en la bibliografía de habla alemana para designar el “complejo fenómeno artístico internacional”<sup>28</sup> que se desarrolló en el campo de las bellas artes y la arquitectura en Europa alrededor del 1900, cuyo papel histórico se puede clasificar como el eslabón cronológico entre el historicismo del siglo XIX y el “*arte moderno*” del siglo XX<sup>29</sup>. Su traducción literal podría ser “estilo de la juventud” o “estilo juvenil”. Su origen se relaciona con la revista alemana “*Jugend*”<sup>30</sup> (Juventud), editada por primera vez en Munich en 1896.

Por sus novedosos y dinámicos adornos en los bordes de las páginas, y debido también a las viñetas de Otto Eckmann, comenzó a mencionarse en la prensa, un tanto sarcásticamente, el término *Jugendstil* aplicado al campo del arte<sup>31</sup>. Sin embargo, el proceso por el cual el título de una revista alemana pasó a designar todo un movimiento artístico no fue tan directo<sup>32</sup>. En un principio, el vocablo *Jugendstil* se utilizaba únicamente en la literatura escrita<sup>33</sup> para designar objetos artesanales y mobiliario de un nuevo lenguaje formal<sup>34</sup>. Una vez el término pasó a ser habitual en el lenguaje popular, apareció el término *Jugendstil* por primera vez aplicado a la arquitectura, en las revistas “*Insel*” (Isla) y “*Deutsche Kunst und Dekoration*” (Arte y Decoración alemanas), en 1899 y 1900, respectivamente<sup>35</sup>.

El nacimiento del neologismo *Jugendstil* es semejante al que tuvieron otros vocablos en diversos lugares de Europa. Todos ellos definen un mismo movimiento artístico, que, aún con evidentes diferencias, no ya entre países, sino incluso entre regiones, definen lo que hoy en día se entiende bajo Modernismo<sup>36</sup> (en España), *Art Nouveau* (en Francia y en Bélgica), *Styl Liberty* (en Italia)<sup>37</sup>, *Sezessionstil* (en Austria - más adelante especificamos sobre esta acepción, a nuestro juicio, incorrecta), *Nieuwe Stijl*<sup>38</sup> (en Holanda).

A grandes rasgos, podemos distinguir entre las dos corrientes modernistas fundamentales en Europa en los alrededores del 1900: Tenemos, por un lado, el modernismo surgido en Francia (Paris) y Bélgica (Bruselas) que



ha sido denominado *Art Nouveau*, o “*International Jugendstil*” cuyas formas sinusoidales y orgánicas inspiradas en la naturaleza se conjugan con líneas dinámicas y fluidas<sup>39</sup>. Y un segundo grupo, nacido del *Modern Style* inglés<sup>40</sup>, formado por las corrientes inglesa (*Arts and Crafts*) y escocesa (escuela de Glasgow) y el grupo de la Secession Vienesa, influenciado por Mackintosh a partir de 1900<sup>41</sup>. Este segundo conjunto de corrientes artísticas, con sus propias particularidades, tienen en común el surgir como respuesta a la superación del *Art Nouveau* floral<sup>42</sup>, mediante la aplicación rítmica de la geometría, lo cual produce un lenguaje más sencillo y abstracto, más funcional<sup>43</sup>.

## 2.5.2 Art Nouveau

Bajo este término se identifica el estilo artístico, desarrollado entre la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX y desarrollado en las artes plásticas y en la arquitectura, cuyo lenguaje formal deriva de líneas dinámicas y de la naturaleza estilizada. En el desarrollo teórico del estilo ornamental que fue el *Art Nouveau*, el elemento decorativo pasó de ser un elemento hedonístico añadido a un objeto útil, superpuesto a la conformación funcional o instrumental del objeto, a conformar el objeto mismo como ornamento, con lo que pasa de ser superestructura a convertirse en estructura<sup>44</sup>. Las características generales del *Art Nouveau* son una temática naturalista (flores y animales), la utilización de motivos icónicos y estilísticos, e incluso tipológicos, derivados del arte japonés, una morfología formada por arabescos lineales y cromáticos, por la curva y sus variantes (espiral, voluta, etc.), el uso del color matizado: se suelen utilizar tintas frías, suavizadas, transparentes, asonantes, que aparecen en zonas planas o bien veteadas e irisadas difuminadas, intolerancia por la proporción y el equilibrio simétrico y la búsqueda de ritmos “musicales”, con marcados desarrollos en altura o en anchura y procesos, en general, ondulados y sinuosos. Además presenta un evidente y constante propósito de comunicar por “empatía” un sentido de agilidad, elasticidad, ligereza, juventud y optimismo<sup>45</sup>.

## 2.5.3 “Estilo secesionista” o “*Secessionstil*”

Es necesario aclarar que, en muchas ocasiones, se ha utilizado el término “estilo secesionista” o “secessionstil” en la literatura de habla hispana para designar la variante modernista vienesa, término que no se utiliza en la literatura alemana ni en la austriaca. A menudo se ha englobado bajo el calificativo “*secessionstil*” toda la producción *Jugendstil* – en arquitectura y artes aplicadas- que se realizó en Viena y alrededores a principios del siglo XX y cualquier obra derivada de ella. La publicación vienesa *Wiener Neubauten im Style der Secession* editada por Anton & Co. entre



1902 y 1911 (cinco tomos en gran formato) la cual se conocía y consultaba en España<sup>46</sup>, pudo contribuir a la difusión de este vocablo. La calificación de las obras de arquitectura vienesas construidas alrededor del 1900 como “de estilo secesionista” o “*secessionstil*” conlleva implícitas varias inexactitudes.

La primera es que no todos los autores de obras modernistas vienesas de relevancia internacional formaron parte del grupo del *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* o *Wiener Secession* (Asociación Austriaca de Artistas Plásticos o Secession Vienesa). Calificar por extensión toda la producción arquitectónica de los artistas austriacos como “*secessionstil*” elude el hecho de que el grupo de la *Wiener Secession* estaba formada fundamentalmente por artistas plásticos y, en menor número, por arquitectos<sup>47</sup>.

La segunda inexactitud es la inclusión bajo el calificativo “*secessionstil*” de la producción de los alumnos de la *Wagnerschule*<sup>48</sup>, escuela que comenzó a existir en otoño de 1894. Otto Wagner no se incorporó al grupo de la Secession hasta 1899, dos años más tarde de su fundación y muchos alumnos de la *Wagnerschule* nunca pertenecieron al grupo de la *Wiener Secession* (Secession Vienesa).

La tercera es el error temporal debido al hecho de que el grupo de la *Wiener Secession* (Secession Vienesa) encabezado por el pintor Gustav Klimt (entre los que se encontraban Otto Wagner, Josef Hoffmann, Josef M. Olbrich y Kolo Moser) la abandonaron en 1905. Dentro de este grupo, los arquitectos continuaban construyendo por su cuenta muchos de los edificios que han sido calificados como “estilo secession” o “estilo secesionista” y que, aunque basados en unos principios formales comunes, cada uno desarrollaría de forma propia cuando ya no pertenecían a la *Wiener Secession*.

#### 2.5.4 Modernismo o *Modernisme*

En el panorama español, cabe comentar que, frente a la definición como término genérico de *Art Nouveau* (“*alternativa antihistoricista que proclama ante todo la libertad en el arte y la lucha contra los estilos*”<sup>49</sup>) Freixa define el Modernismo o *Modernisme* en España más que como una moda o un estilo, se refiere a él como <concepto epocal><sup>50</sup>. Afirma que son “*vocablos mucho más amplios y que sobrepasan el campo de la arquitectura o de las artes para consolidarse como un término que se refieren a unos aspectos generales de la cultura, y muy especialmente al campo literario.*”<sup>51</sup>

#### 2.5.5 Art Déco

Como definición de este movimiento artístico recurrimos la dada por J. Pérez Rojas<sup>52</sup> en 1990: “*El término Art Déco se acepta hoy de una manera casi generalizada para denominar la producción artística del periodo de entreguerras, que asimila las aportaciones de ciertos movimientos artísticos de principios del XX, cubismo, futurismo, fauvismo, e incluso parte del expresionismo, pero situándolos a un nivel de síntesis que los lima de agresivas rupturas.*”



Como corriente artística se desarrolló a partir de los años 20 y más vigorosamente en los 30. Su lenguaje formal viene del cubismo y de una geometría abstracta fundamentada en la simplicación ornamental<sup>53</sup>. El origen de esta tendencia artística se relaciona con el diseño de las *Wiener Werkstätte* de Joseph Hoffmann<sup>54</sup>.

En esta investigación adoptamos el término **Modernismo Valenciano** para referenciar el conjunto de edificaciones modernistas construidas en Valencia durante las primeras décadas del siglo XX, en todas sus variantes, y el término utilizado en la bibliografía de lengua alemana: *Wiener Jugendstil* o *Jugendstil Vienés* para englobar en su totalidad el arte y la arquitectura vienesa del cambio de siglo dentro de un mismo lenguaje formal, tanto si su autor formó en algún momento parte de la Secession como si no. Es obvio que el en su día polémico arquitecto Adolf Loos queda excluido de este grupo, aunque su obra y sus teorías sean contemporáneas al desarrollo del movimiento secesionista. Los escritos de Adolf Loos son un examen documentado a tener en cuenta para contextualizar el ambiente en el que vivían los arquitectos vieneses de principios de siglo y para medir el pulso de la verdadera modernidad de los planteamientos secesionistas, contra los que Loos rivalizaba.

## 2.6 LÍMITES TEMPORALES DE LA INVESTIGACIÓN

La dificultad de establecer unos límites temporales precisos, en los que no existe una clara línea divisoria que marque un antes y un después en los lentos procesos de proyecto y ejecución de las obras de arquitectura, han hecho que nos atengamos a fijar un período concreto de investigación mediante hechos históricos de relevancia mundial. Así hemos ceñido el estudio al periodo comprendido entre 1898 y 1918, por varias razones:

**El año 1898** en Austria ha sido considerado el *Kaiser-Jahr* (año del Emperador) coincidiendo con el cincuenta aniversario del reinado de Francisco José I. Es en 1898 cuando la Secession austriaca organiza su primera exposición<sup>55</sup>, el 26 de marzo, en el jardín del edificio de la *Baugartengesellschaft* (Sociedad para la Construcción de Jardines). La segunda se realizó el 12 de noviembre de ese mismo año dentro del entonces recientemente inaugurado edificio para exposiciones de la *Wiener Secession, Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (Secession Vienesa, Asociación Austriaca de Artistas Plásticos) diseñado por Josef Maria Olbrich<sup>56</sup>, según un boceto del pintor Gustav Klimt<sup>57</sup>. Meses antes, en enero de 1898, se había comenzado la publicación de la revista del grupo de la Secession Vienesa <Ver



Sacrum> (Primavera Sagrada), la cual se prolongó hasta diciembre del 1903. En 1898 comienza a funcionar en Escocia la Escuela de Arquitectura de Glasgow, cuyas influencias no se pueden desligar de la historia de la Sección austriaca<sup>58</sup> y cuyo lenguaje no sólo es tangible en la arquitectura vienesa de principios de siglo sino también, y precisamente a través de ella, en el Modernismo Valenciano<sup>59</sup>.

Respecto a la historia de España, 1898 también fue un año significativo. Se perdieron las colonias de Puerto Rico, Cuba y Filipinas, lo que supuso una grave crisis e incluso cierta pérdida de identidad nacional. Este acontecimiento provocó en España una ola de indignación y protestas, manifestadas en literatura a través de los escritores de la Generación del 98. Consecuencia del Desastre del 98, en el campo de la arquitectura española se percibía cierta desorientación, reflejadas fundamentalmente en dos revistas: <Arquitectura y Construcción> (a partir de 1897, director Manuel Vega i March) y <La Construcción Moderna> (a partir de 1903, directores: Eduardo Gallego Ramos y Luis Sainz de los Terreros). El discurso arquitectónico mostrado en estas revistas oscila entre la aceptación o el rechazo del modernismo, la búsqueda y defensa de la arquitectura nacional y la desaprobación o el interés por los “estilos extranjerizantes”.

El límite temporal superior de esta investigación lo marca el final de la Primera Guerra Mundial, aunque ya el principio de la Guerra supuso el primer punto y aparte en la historia del modernismo en Europa<sup>60</sup>. El 28 de junio de 1914, la resistencia nacionalista serbia frente al Imperio Austro-húngaro urdió el asesinato en Sarajevo en manos del estudiante bosnio Gavrilo Princip del sucesor al trono del emperador Josef Franz I: Franz Ferdinand y de su esposa Sophie<sup>61</sup>. Este hecho marcaría un punto de inflexión en el transcurso de la historia europea. Como consecuencia de este suceso, un mes más tarde, el 28 de julio de 1914, Austria declara la guerra a Serbia, dando comienzo a la Primera Guerra Mundial. Eric Hobsbawm, señala el año 1914 como el principio de la era de las catástrofes<sup>62</sup> (época comprendida entre las dos guerras mundiales: 1914-1945).

**El año 1918** se establece como el final del período estudiado en esta investigación. 1918 se puede considerar como un punto y final en la cronología del Modernismo en Europa, aunque, según qué países, su ocaso fue evidente desde el inicio de la Primera Guerra Mundial, en 1914.

Giner de los Ríos define esta época de la siguiente manera:

*“...Es así como se consume casi todo lo que va de siglo, desde 1900 hasta casi 1914. Precisamente cuando se empezaba a ensayar en Europa, especialmente en Alemania, un concepto nuevo del hogar... la guerra de 1914 lo colapsa todo... Tiene que llegar, en realidad, el año 1918 para que, esperanzado el mundo porque la guerra había terminado, se empiece a pensar en la reconstrucción y España se incorpore al movimiento general.”*<sup>63</sup>

1918 se puede considerar como la liquidación definitiva de la *Belle Époque*, aunque en Austria incluso antes, en 1914, al comenzar la Primera Guerra Mundial. En 1918 se produjo la disolución del Imperio Austro-húngaro (el



emperador Franz Joseph I había muerto cuatro años antes, en 1914, a los 68 años de edad). El 28 de octubre de 1918, se proclama la República de Checoslovaquia, el 1 de noviembre de ese mismo año se secesiona Hungría, el 7 de noviembre se proclama la República de Polonia, el 16 de noviembre se proclama la República de Hungría, el 1 de diciembre las regiones del sur del Imperio se unen a Serbia y Montenegro formando el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos, el 24 de diciembre se unen Transilvania y Rumania. En 1919, el Imperio Austro-húngaro queda totalmente disuelto con los tratados de paz.

1918 fue el año de la pandemia de la mal llamada gripe española (originada en Asia) por la que murieron más de 50 millones de personas en todo el mundo<sup>64</sup>. Ese año fallecieron muchos de las grandes figuras del movimiento secesionista austriaco: el pintor Gustav Klimt (6 de Febrero), el arquitecto Otto Wagner (11 de Abril), el pintor y artista plástico Koloman Moser (18 de octubre), el pintor Egon Schiele (31 de Octubre). Otras figuras austriacas importantes fallecidas en 1918 fueron el actor Alexander Girardi (20 de Abril), el fotógrafo y artista plástico Hugo Henneberg (27 de julio), el escritor Peter Rosegger (31 de julio). Es también en 1918 cuando Karl Kraus publica en el número especial en *Die Fackel*, “*Die letzten Tage der Menschheit*” (Los últimos días de la Humanidad), dramaturgia de fantasía surrealista como reacción a la 1ª. Guerra Mundial, en la que se muestra la inclemencia y lo absurdo de la guerra<sup>65</sup>.

En el período comprendido entre 1898 y 1918 centramos el estudio sobre las influencias del *Jugendstil* Vienés en el Modernismo Valenciano. W. Hilger<sup>66</sup> concretaba el estudio de la primera fase de la historia de la *Wiener Secession* también en este periodo (hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial). Peter Haiko y Renata Kassal-Mikula discuten sobre la modernidad austriaca en arquitectura acotado exactamente en este periodo<sup>67</sup>. Estas dos fechas abarcan de forma global la época modernista en ambos países<sup>68</sup>. Aunque, lógicamente, ni el comienzo ni el final del modernismo coinciden temporalmente en Austria y España. Así como el 1898 es una fecha concreta que determina el inicio de la Secesión Vienesa como tal, en Valencia el Modernismo no da sus primeros frutos hasta 1903 y la influencia vienesa no se deja ver hasta 1907. Trinidad Simó situaba (1973) el principio del final del Modernismo en Valencia en 1910: “*Durante la época siguiente a 1910, el modernismo (...) pierde toda su coherencia amoldándose a un tipo de arquitectura regresivo y aislándose de los movimientos de vanguardia europeos.*”<sup>69</sup> Daniel Benito sitúa (1992) el esplendor del Modernismo Valenciano entre 1903 y 1909<sup>70</sup> y Vicente Aguilera afirma (1986) que ya a partir de 1915 “*el Modernismo se incorpora a la vivienda de la burguesía acomodada.*”<sup>71</sup>

Así como el final en el plano artístico de esta etapa *Jugendstil*, se establece, con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, claro punto y final del *Jugendstil* Vienés, en España el Modernismo se liquida con mayor lentitud, debido quizás a la no-participación de España en la Guerra Mundial. Dentro del eclecticismo imperante en el campo de la arquitectura española, escenografía en la que surgen determinados casos aislados de innovación arquitectónica, el año 1917 es determinante por la celebración en Sevilla del VII Congreso Nacional de Arquitectura que dio el impulso



definitivo al regionalismo, corriente arquitectónica que se tomaría cuerpo en la Exposición Iberoamericana del 29<sup>72</sup>. Un año más tarde, en 1918, aparece en España la primera publicación de la revista <Arquitectura>. Con ella se inaugura un nuevo foro de debate y en ella se comienza a divulgar las ideas de una nueva arquitectura basada en supuestos funcionalistas<sup>73</sup>.

Si bien, en Viena durante la Primera Guerra Mundial disminuyó en gran medida la actividad constructiva, Valencia vivió una época relativamente fructífera debido a la neutralidad de España en dicha guerra, lo que facilitó la paulatina industrialización en la región valenciana y la consecuente emigración campo-ciudad, también debido a la gran exportación de productos agrícolas, en especial los cítricos<sup>74</sup>. Este hecho prolongó la duración del Modernismo Valenciano hasta aproximadamente 1930<sup>75</sup>. A partir de 1910 y hasta 1918, las referencias vienesas en las obras modernistas de los ensanches valencianos se entremezclan con otras corrientes artísticas hasta llegar a diluirse entre ellas. A partir de esta fecha se extendió un fenómeno particular modernista, fundamentalmente presente en los poblados marítimos y en algunas zonas de la huerta valenciana y que ha sido denominado Modernismo Popular. Es por ello que, aunque rebase los límites temporales estrictos que abarca el presente trabajo, nos hemos tomado la licencia de incluir en él parte del análisis de la singularidad de este Modernismo Popular Valenciano (concretamente, el análisis de las obras que de alguna forma se han considerado influenciadas por el *Jugendstil* Vienés). Este epílogo se justifica por tratarse de un caso excepcional en la historia del Modernismo Valenciano que nos ofrece la posibilidad de calibrar el alcance de la influencia vienesa en nuestra arquitectura.

Con posterioridad a la Primera Guerra Mundial, y consecuencia de ésta, la arquitectura austriaca se rigió por principios totalmente nuevos. La economía social, constructiva y estilística definieron la arquitectura durante los años veinte de “*Das Neue Bauen*” (la nueva construcción).



## 2.7 NOTAS AL CAPÍTULO 2

- <sup>1</sup> “abrió el camino de continuidad y evolución hacia la línea viva de la arquitectura, que dará el estallido final en el Racionalismo pleno y ortodoxo” BOHIGAS, Oriol. “L’herència de la Secessió”. En: **Polèmica d’arquitectura catalana**. Barcelona, 1970. Pág. 43
- <sup>2</sup> FREIXA, Mireia. “La Exposición <Modernismo 1990> Tomo 1. **Catálogo de la Exposición 1900 en Barcelona: Modernismo (Tomo I y tomo II)** Textos: A. Cirici Pellicer, A. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1972
- <sup>3</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. “Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX” **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Actas del Seminario realizado en el Centre Valencià de Cultura Mediterrànea-La Beneficència, entre los días 8 y 30 de mayo de 2000. Valencia, 2000. Pág. 22
- <sup>4</sup> VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**. Editores Generales de la Construcción, D.L. Valencia, 2003. Pág. 185
- <sup>5</sup> SERRA DESFILIS, Amadeo. **Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia 1926-1936**. Ajuntament de València, Valencia, 1996. Pág. 18
- <sup>6</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. “Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX” **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 17
- <sup>7</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Serie Tercera. Estudios monográficos; 17. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1983. Pág. 140
- <sup>8</sup> La Academia de Bellas Artes de San Carlos se inauguró en 1753 y se clausuró en 1869. Desde 1844 funciona la Escuela de Arquitectura de Madrid. La Escuela de Arquitectura de Barcelona se inauguró en 1870
- <sup>9</sup> MORA i BERENGUER, Francisco. “La Arquitectura Contemporánea en Valencia”. Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes San Carlos de Valencia en 1911. Valencia, 1916. Pág. 9
- <sup>10</sup> LUIS FERNÁNDEZ, Ángel. “Antoncio Palacios, arquitecto del Madrid moderno” En: A.A.V.V. **Antonio Palacios, constructor de Madrid**. Catálogo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, 2001. Pág. 261
- <sup>11</sup> BELDA, Anna. **Viena, introducció d’una estètica arquitectònica**. Tesis de Licenciatura inédita. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona. 1983.
- <sup>12</sup> SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura modernista en Valencia**. Tesis Doctoral inédita. Valencia, 1971. SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Capítulo 4: “El lenguaje modernista Valenciano ¿Asimilación o simple mimetismo?; Capítulo 6: “Una lucha solitaria: El Racionalismo de Demetrio Ribes”. Editorial Albatros. 1973, Valencia.
- <sup>13</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada **Demetri Ribes**. Serie “la unitat” Col·lecció 3 i 4. núm. 48. 1980, Valencia.
- <sup>14</sup> En: <SAÓ> Monogràfics 2. Junio, 1989.
- <sup>15</sup> <Primer Coloquio de Arte Valenciano>. Valencia, 1982 (pp. 66-73)
- <sup>16</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. XVIII. Serie Tercera. Estudios monográficos; 17. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1983. BENITO GOERLICH, Daniel, Jarque, Francesc. **Arquitectura modernista valenciana**. Edición Bancaja, D.L. 1992. Valencia.
- <sup>17</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. “L’Exposició Internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer”. Publicado en: <SAÓ Monografies 2>, Valencia, 1989; “La arquitectura valenciana entre el apogeo modernista y la crisis urbana.” En: **Historia de l’art al País Valencià**. Núm. 12 Biblioteca d’estudis i investigacions. Vol. 3 Editorial Tres i Quatre. Valencia y Barcelona, 1998.
- <sup>18</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Madrid, Editorial Cátedra, 1990.
- <sup>19</sup> GRACIA, Carmen. **Historia de l’art Valencià**. Edicions Alfons el Magnànim. 1995, Valencia. Pp. 392-393
- <sup>20</sup> A.A.V.V. (Daniel Benito, F.Xavier Pérez Rojas, Carme Gràcia, Joan Vicet Aliaga, Josep Miquel Garcia Cortès) **Història de l’art al País Valencià** Núm. 12. Biblioteca d’estudis i investigacions. Vol. 3 Edit. Tres i Quatre, Valencia i Babelona, 1998
- <sup>21</sup> VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit.
- <sup>22</sup> AZULAI TAPIERO, Marilda. **La fortuna de los ideales racionalistas en España: 1914-1936. El caso concreto de José Cort Botí (1895-1961)**. Tesis doctoral /director de la tesis: Ros Andreu, José Luís. Universidad Politécnica De Valencia, 2003
- <sup>23</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada (2004) **Demetrio Ribes, arquitecto (1875-1921)** Cátedra Demetrio Ribes UVEG-FGV. Generalitat Valenciana. Conselleria d’Infraestructures i Transport. Valencia, 2004.
- <sup>24</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del Eclecticismo en Valencia**. Op. cit. Pág. 175; SERRA DESFILIS, Amadeo. **Eclecticismo tardío y Art Déco en la Ciudad de Valencia**. Op. cit. Pág. 17
- <sup>25</sup> DOMÉNECH ALCOVER, Eduardo. “Naranja y arquitectura”. En: A.A.V.V. **Historia de la Naranja**. Editorial Prensa Valenciana. 1991. Pág. 5
- <sup>26</sup> En muchos casos estas obras modernistas fuera de Valencia eran viviendas de segunda residencia: villas, casas de veraneo de la burguesía valenciana.
- <sup>27</sup> VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional de 1909 y Nacional de 1910**. Ediciones Generales de la Construcción. D.L. Valencia, 2003.
- <sup>28</sup> LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest**. J&V Edition Wien. Wien, 1990. Pág. 7
- <sup>29</sup> SPERLICH, Hans-Günter. “Architektur”. En: SELMUT, HELING; BAUH, Kart. **Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert**. Keyzersche Verlagbuchhandlung. Heidelberg, München, 1959. Pp. 37 y ss. ; SCHMUTZLER, Robert. **Art Nouveau-Jugendstil**. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart, 1977. Pág. 6; LIEB, Stefani. **Was ist Jugendstil?. Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890-1910**. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2000, Darmstadt. Pp. 185 y ss.
- <sup>30</sup> <Jugend> Münchener Illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben. (<Juventud> Revista semanal ilustrada de Munich para el Arte y la Vida). HIRTH, Georg (Editor), editada a partir de 1896.



- <sup>31</sup> ESCHMANN, Kart. **Jugendstil. Ursprünge. Parallelen. Folgen.** Muster Schmidt Verlag. 1991, Göttingen, Zürich. Pág. 13
- <sup>32</sup> LIEB, Stefani. **Was ist Jugendstil?. Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890-1910.** Op. cit. Pág. 10
- <sup>33</sup> Sobre el *Jugendstil* en la Literatura consulta: SCHEIBLE, Hartmut. **Literarischer Jugendstil in Wien.** München, Zürich, 1984
- <sup>34</sup> SCHMALENBACH, Fritz. **Ein Beitrag zur Geschichte der Flächenkunst.** Dissertation. Münster, 1934. Pág. 17. Sobre los muebles *Jugendstil* consultar: SEMBACH, Klaus-Jürgen. "Möbel" En: SELMUT, HELING; BAUH, Kart. **Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert.** Op.cit. Pp. 65 y ss.
- <sup>35</sup> SCHMALENBACH, Fritz. **Ein Beitrag zur Geschichte der Flächenkunst.** Op. cit. Pág. 13
- <sup>36</sup> Sobre los orígenes de los vocablos Modernismo y *Modernisme*, consúltese: FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España.** Editorial Cátedra. Madrid, 1986. Pág. 14 y ss.
- <sup>37</sup> ESCHMANN, Kart. **Jugendstil. Ursprünge. Parallelen. Folgen.** Op. cit. Pág. 13
- <sup>38</sup> KOLLER-GLÜCK, Elisabeth. **Jugendstil rund um Wien.** Herold Verlag. 1985, Wien, München. Pág. 7
- <sup>39</sup> ESCHMANN, Kart. **Jugendstil. Ursprünge. Parallelen. Folgen.** Op. cit. Pp. 14-15
- <sup>40</sup> KOLLER-GLÜCK, Elisabeth. **Jugendstil rund um Wien.** Op. cit. Pág. 7
- <sup>41</sup> Id. Pág. 23
- <sup>42</sup> Id. Pág. 14
- <sup>43</sup> LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest.** Op. cit. Pág. 13
- <sup>44</sup> ESCHMANN, Kart. **Jugendstil. Ursprünge. Parallelen. Folgen.** Op. cit. Pág. 14;
- <sup>45</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos.** AKAL. Arte y Estética, 27. Madrid, 1991. Pp. 188-189
- <sup>46</sup> Los tomos de esta publicación se encontraban en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d'una estètica arquitectónica.** Memoria de Licenciatura, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, 1983. Pág. 85
- <sup>47</sup> De entre los arquitectos, pertenecían a la *Wiener Secession* Josef Hoffmann, Josef M. Olbrich y, posteriormente, Otto Wagner. De entre los artistas plásticos y pintores: Gustav Klimt, Carl Moll, Rudolf von Alx, Max Kurzweil, Koloman Moser, Wilhelm Bernatzik, Josef Engelhart, Edmund Hellmer, Johann Viktor Krämmer, entre otros.
- HILGER, Wolfgang "Geschichte der Vereinigung Künstler Österreichs 1898-1914". En: VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION. **Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985.** Böhlau, Wien, Graz, 1986. Pág. 9 y ss.
- <sup>48</sup> Los ejercicios de los alumnos de la *Wagnerschule* fueron publicados inicialmente en la revista vienesa <Der Architekt> y luego como publicación independiente a partir de 1902: <Aus der Wagnerschule>
- <sup>49</sup> FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España.** Op. cit. Pág. 9
- <sup>50</sup> Id. Pág. 29
- <sup>51</sup> Id. Pág. 13
- <sup>52</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España.** Op. cit. Pág.13
- <sup>53</sup> IRMSCHER. **Ornament in Europa. 1450-2000. Eine Einführung.** Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis. Köln, 2005. Pág. 167
- <sup>54</sup> Id. Pág. 167
- <sup>55</sup> Aunque la Asociación Austríaca de Artistas Plásticos o Secession vienesa, (*Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Wiener Secession*) se fundó un año antes, en 1897.
- <sup>56</sup> El solar para construir este edificio fue donado a la recién fundada Secession vienesa por el industrial Karl Wittgenstein. Los artistas y arquitectos que participaron en su construcción no recibieron, ni exigieron, ningún honorario. KAPFINGER, Otto; KRISCHANITZ, Adolf. **Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung.** Hermann Böhlhaus. Wien, Köln, Graz, 1986. Pág. 20
- <sup>57</sup> FRAMPTON, Kenneth. **Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte.** Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart. Stuttgart, 1983. Pág. 70; STROBL, Alice "Gustav Klimt Disegnatore". En **Catálogo de la Exposición Le Arti a Vienna** Venecia. Palazzo Grassi. 18 Mayo-22 Septiembre Ed. La Bienale, 1984. Pp. 115-118
- <sup>58</sup> VERGO, P. **Vienna, 1900. Vienna, Scotland and the European Avantgarde.** National Museum of Antiquities of Scotland. Edimburgo, 1983; CLARK, R.J. "Olbrich and Mackintosh" en: BILLCLIFRE, R. (Ed.) **Mackintosh and his Contemporaries in Europe and America.** John Murray. Londres, 1988. Pp. 98-112
- <sup>59</sup> GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. "La imagen de la ciudad. Valencia". <Hogar y Arquitectura> Madrid, enero-febrero, 1970. Pág. 43
- <sup>60</sup> BENITO GOERLICH, Daniel: "Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX" En: A.A.V.V. **Arquitectura del siglo XX en Valencia.** Pág. 15
- <sup>61</sup> WAISSENBERGER, Robert. "Eine Metropole der Jahrhundertwende". En: Catálogo **Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930,** Wien 1985. Pág. 9
- <sup>62</sup> HOBBSAWN, Eric. Historia del siglo XX. 1914-1991. Ed. Crítica, Barcelona. Nombrado en AZULAI TAPIERO, Marilda. Tesis Doctoral inédita. **La fortuna de los ideales racionalistas en España: 1914-1936. El caso concreto de José Cort Botí (1895-1961).** Op. cit.
- <sup>63</sup> GINER DE LOS RÍOS, Bernardo. **Cincuenta años de Arquitectura Española. II.** Adir Editores. Archivos y Documentos. Madrid, 1980.
- <sup>64</sup> La Gripe española fue una inusualmente grave epidemia de gripe, una enfermedad infecciosa viral, de elevada mortalidad. Las últimas investigaciones indica que la cifra de muertos fue de 50 millones de personas en todo el mundo entre 1918 y 1920 (Johnsos, Niall, P.A.S: "Uodating the Accounts: Global Mortality of the 1918-1920 "Spanish" Influenza Pandemic" En: **Bulletin of the History of Medicine,** Vol. 76. Nr. 1. 2002. Pp. 105-115). Según algunos informes, parece ser que la enfermedad comenzó en el Tíbet en 1917 y se propagó por las movilizaciones militares de la Primera Guerra Mundial. Tras registrarse los primeros casos en Europa, al parecer en Francia, ésta pasó a España, un país neutral en la guerra y que no censuró la publicación de los informes sobre la enfermedad y sus consecuencias. España fue uno de los países más afectados con cerca de 8 millones de personas infectadas en mayo de 1918, calculándose alrededor de 300.000 muertes (a pesar de que las cifras oficiales redujeron las víctimas a «sólo» 147.114). El país más castigado fue la India con 17 millones de fallecimientos, alcanzando una mortalidad del 20% de la población en algunas zonas.
- Anónimo. "Neues über die Grippe-Pandemie von 1918" En: <Deutsch Apotheker Zeitung> 140 (22). Stuttgart. Pág. 46



- <sup>65</sup> Sobre "Die letzten Tage der Menschheit" véase: OBERMAIER, Walter. "Karl Kraus und <Die letzten Tage der Menschheit>" En: **Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930**. Historisches Museum der Stadt Wien. Wien, 1985. Pp. 592 y ss
- <sup>66</sup> HILGER, Wolfgang "Geschichte der Vereinigung Künstler Österreichs 1898-1914". En: VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION. **Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985**. Böhlau, Wien, Graz, 1986. Pág. 9 y ss.
- <sup>67</sup> "1898-1918: *Internationale Moderne versus Habsburger Monarchie. Diskussion um die Moderne. Wiederbelebung des Historismus*" (1898-1918: Modernismo internacional versus Monarquía de los Habsburgo. Discusión sobre "die Moderne"). Reanimación del Historicismo. A.A.V.V. **Das ungebraute Wien. Projekte für die Metropole. 1800 bis 2000**. Historisches Museum der Stadt Wien. Wien, 2000. Pág. 139
- <sup>68</sup> Sobre los hechos significativos que ocurrieron durante este periodo, véase Capítulo 3. La Ciudad y su Contexto.
- <sup>69</sup> SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Op. cit. Pág. 28
- <sup>70</sup> BENITO GOERLICH, Daniel, Jarque, Francesc. **Arquitectura modernista valenciana**. Op. cit. Éste afirma que la época del mayor esplendor modernista se dio entre 1903 y 1908, aunque sus destellos perduraron hasta 1918. Posteriormente pervivió en la arquitectura popular valenciana. Pág. 33
- <sup>71</sup> AGUILERA CERNÍ, Vicente (Dirección y Coordinación). **Historia del Arte Valenciano**. Biblioteca Valenciana. Consorci d'editors valencians s.a. Tomo 5. Entre Dos Siglos. Valencia, 1986. Pág. 66. Hay otros, como Trinidad Simó que indica que „*Durante la época siguiente a 1910, el modernismo –lenguaje que significaba una postura progresista– pierde toda su coherencia amoldándose a un tipo de arquitectura regresivo y aislándose de los movimientos de vanguardia europeos.*” En SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Op.cit. Pág. 28
- <sup>72</sup> Sobre arquitectura española regionalista, consúltese: VILLAR MOVELLÁN, Alberto. **Introducción a la Arquitectura Regionalista. El modelo sevillano**. Sevilla, 1978; VILLAR MOVELLÁN, Alberto. **Arquitectura del regionalismo en Sevilla**. Sevilla, 1979; MORALES SARO, M.C. "La arquitectura montañesa", en: <Crítica de Arte> Núm. 1. Madrid, 1979. Pág. 30 y ss.
- <sup>73</sup> ISAC, Angel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919**. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987. Pág. 277
- <sup>74</sup> BENITO GOERLICH, Daniel: "Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX" En: A.A.V.V. **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Pág. 15
- <sup>75</sup> BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. Pág. 125. Indica que a pesar de la limitación cronológica entre la que sitúa al Modernismo Valenciano (1903 y 1909), éste siguió desarrollándose con "*largos epilogos hasta bien entrada la segunda década del siglo XX*". Aunque hay quien opina que llega incluso hasta la posguerra.



## PARTE A. DIMENSIÓN HISTÓRICA







Para clarificar las procedencias de las influencias del *Jugendstil* Vienés, se estudia, como si de un recorrido físico se tratara, el origen, la transmisión, la difusión y la recepción en España de las ideas originadas en la Secesión Vienesa y en la *Wagnerschule* (Escuela de Wagner) centrandó la atención en la asimilación de la corriente artística vienesa en la ciudad de Valencia. Para trazar las directrices de dicho recorrido es de vital importancia la cronología de cada uno de los acontecimientos culturales que salpicaron las primeras décadas del siglo XX y la sucesión temporal de las publicaciones en materia de arquitectura, nacionales y extranjeras.



FIG.007. Imagen antigua de Viena. Al fondo, el perfil de la Catedral de San Esteban

### 3 LA CIUDAD Y SU CONTEXTO

Tanto el Modernismo en España como el *Jugendstil* en Austria, no son movimientos artísticos únicos en las dos primeras décadas del siglo XX. En ambos países conviven arquitecturas históricas y eclécticas con las nuevas propuestas modernistas, como es habitual en cada proceso histórico de cambio. En Valencia, el eclecticismo y los historicismos no se frenan cuando aparecen los primeros modernismos<sup>76</sup>, sino que, combinándose con él, forman el panorama arquitectónico de principios del siglo XX e *“incluso son ellos mismos ingredientes esenciales de ese mismo modernismo”*<sup>77</sup>.

Este eclecticismo arquitectónico generalizado constituye el telón de fondo del abandono de los estilos históricos al paso a la Arquitectura Moderna. La imagen esbozada en la bibliografía especializada acerca del desarrollo estilístico de Viena a principios del siglo XX suele concentrar el enfoque en los arquitectos más importantes que iniciaron, en el campo de las artes, una evolución artística y arquitectónica. Entre las obras construidas en la primera quincena del siglo XX en Viena predominaba la corriente *Jugendstil*, pero no fue ésta la única corriente artística en el plano del arte y en el de la arquitectura. Paralelamente a esta corriente arquitectónica, se continuaban construyendo obras históricas, neo-barrocas o del llamado *“Heimatstil”*<sup>78</sup> como se



FIG.008. Grupo de soldados en Viena. Fotografía en torno al 1900



refleja en las revistas <Der Architekt> (1895-1918) y <Deutsche Kunst und Dekoration> (1897-1932). También existen obras alrededor del 1901 del llamado “*International Jugendstil*” (Véase Capítulo 2.5), estilo que en general no será abandonado<sup>79</sup> y seguirá siendo utilizado por arquitectos importantes como Friedrich Ohmann, en una forma de estilo barroco moderado y coloreado<sup>80</sup>.

En España la desorientación arquitectónica generalizada es una cuestión debatida en varios congresos y muchos artículos de revistas de arquitectura. En esta época, conviven diversas corrientes artísticas modernistas y también historicistas y las unas se mezclan con las otras. En Austria, los parámetros defendidos por los alumnos de la *Wagnerschule* y los artistas de la Secession tienen una continuidad más lógica desde la tradición arquitectónica historicista hacia los principios del racionalismo. Benévolo comentaba que:

*“La Escuela austriaca (...) ha preparado el terreno al movimiento moderno más directamente que cualquier otro movimiento contemporáneo.”*<sup>81</sup>

El abandono paulatino de los estilos históricos en Viena (situación que no se da en España) posibilita la simplificación de las formas, la geometrización del proyecto, y la contención ornamental. Mientras que en Austria se abre una nueva vía de investigación y experimentación proyectual, en España conviven distintas corrientes artísticas, que se influyen recíprocamente y constituyen una amalgama de lenguajes arquitectónicos de importancia equiparable.

La duración de cualquier movimiento artístico viene determinado por las circunstancias contextuales que marcan las pautas de su desarrollo y por los acontecimientos históricos que forman el telón de fondo de su existencia. La situación arquitectónica en ambos países no es sino reflejo del momento histórico y de las condiciones socio-económicas que los rodearon.



FIG.009. Imagen del Graben en Viena en torno al 1900.



FIG.009. Imagen de Viena. Mujeres en la Kärntenstrasse en torno al 1900.



FIG.010. Dibujo de tres hombres en un café en Viena. Dibujo en torno al 1900.



### 3.1 VIENA, CENTRO NEURÁLGICO DEL “KREATIVE MILIEUS”

*“Wenn wir Wien als kreatives Milieu verstehen wollen, es ist von allergrößter Bedeutung, zu verstehen, welche Rolle die fast ungläubliche Feindlichkeit, mit der diese Stadt ihren hervorragendsten Söhnen entgegengetreten ist, bei der Entstehung dieses Milieu gespielt hat. Kurz gesagt, Wien verstehen heißt, es als eine Stadt der Widersprüche zu erfassen”<sup>82</sup>*

#### 3.1.1 Marco histórico: el Imperio Austro-húngaro (1867-1918)

El emperador Fernando I de la Monarquía de los Habsburgo (que reinó entre 1835 y 1848) abdicó en Francisco José I (*Franz Joseph I*) (1848-1914) en 1848<sup>83</sup>. Después de la pérdida de Lombardía en 1859 el *Kaiser Franz Joseph I* implantó un sistema político federalista que fue poco después sustituido por un proyecto centralista (1861). Los grupos nacionalistas en Hungría y Bohemia comenzaron a mostrarse activos. La política del *Kaiser* acentuó la pugna entre Austria y Prusia, lo que desembocaría en la guerra austro-prusiana. Tras la derrota de Sadowa en 1866, la Monarquía de los Habsburgo tuvo que reconocer la disolución de la Confederación



FIG.011. Extensión territorial del Imperio Austro-húngaro en la segunda mitad del siglo XIX.



FIG.012. Imagen de Viena en 1858 rodeada por las murallas de defensa de la ciudad. Entre éstas y los *Vororte* (o suburbios) se encuentra el espacio urbano que, después del derribo de las murallas (en 1867), pasaría a convertirse en la *Ringstrasse*.

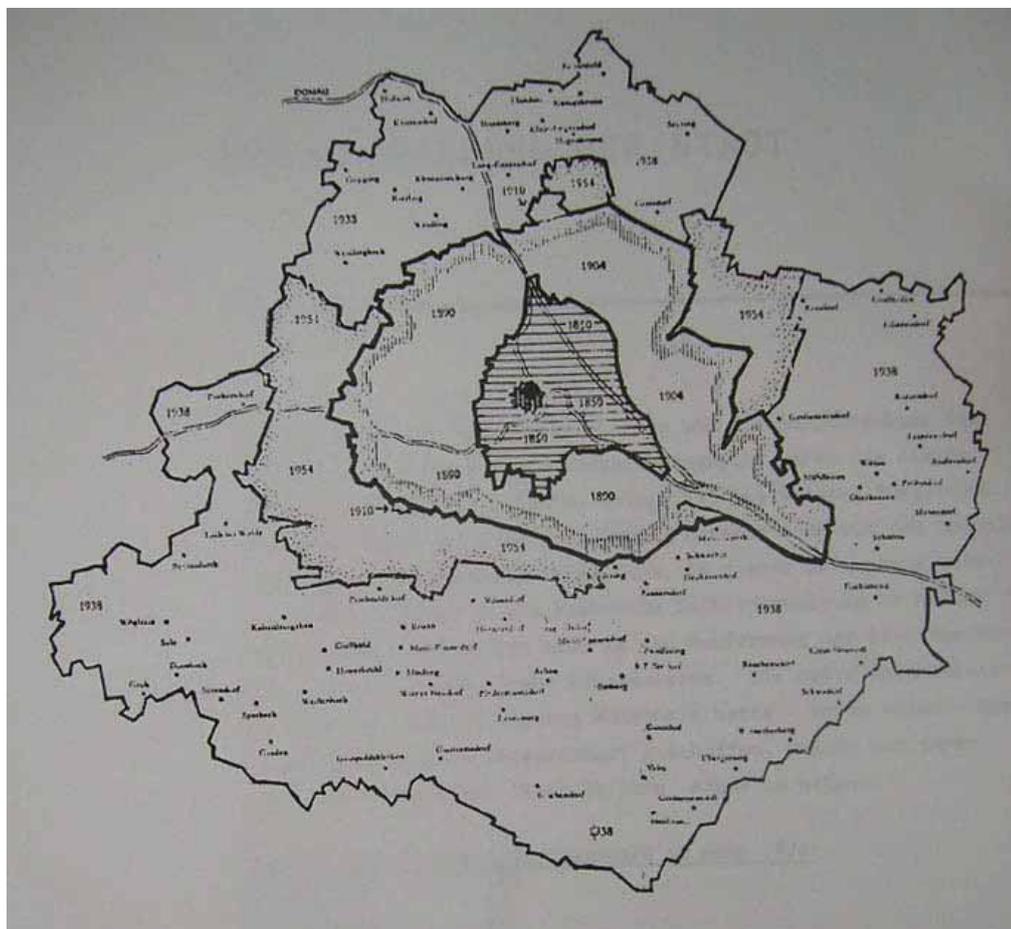


FIG.013. Dibujo del siglo XVII de la ciudad de Viena amurallada, en la parte delantera se observa el Danubio antes de su regularización

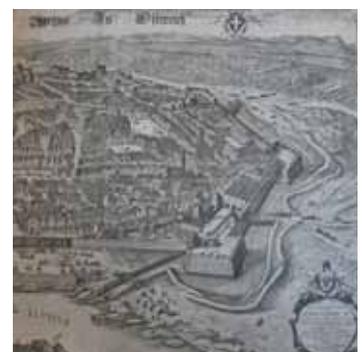


FIG.014. Dibujo antiguo de la ciudad de Viena amurallada, al fondo se encuentran los *Vororte* o poblados periféricos de la ciudad.

FIG.015. Diversas ampliaciones del área urbana de la Ciudad de Viena y su demarcación por años



Germánica y se segregaron los estados alemanes agrupados en torno a Prusia y se cedió Venecia a Italia<sup>84</sup>. Austria tras las pérdidas de Alemania e Italia sufre una época de declive. Motivada por intereses económicos<sup>85</sup>, iniciará negociaciones con Hungría. En 1867, durante el mandato de Francisco José I, se llega al compromiso Austro-húngaro, por el cual se crea un estado dualista formado por Austria y Hungría: se unifican las posesiones de los Habsburgo al Reino de Hungría, formando una monarquía dual: *K.u.K. Österreich-Ungarn*<sup>86</sup>. En su conjunto el Imperio Austro-húngaro tenía una extensión de 420.000 Km<sup>2</sup>. (**fig. 011**) y en 1910 contaba con 52 millones de habitantes<sup>87</sup>.

Los mayores problemas a los que tuvo que enfrentarse el Imperio Austro-húngaro fue la diversidad de su población y las luchas nacionalistas internas que sus distintos pueblos provocaban<sup>88</sup>. El conglomerado de comunidades humanas y tierras que constituía el Imperio Austro-húngaro, constituía una unión de intereses económicos<sup>89</sup>. La economía y la sociedad de las diversas partes del Imperio eran muy desiguales. Entre la Bohemia urbana, la élite de Viena y Budapest, por una parte, y las aldeas de Hungría, Galicia, Transilvania y otras zonas, por otra, había un abismo no sólo económico sino también humano. La división social era aún mayor que la racial y en ocasiones las repercusiones de ambas problemáticas se superponían<sup>90</sup>. A pesar de todo, las diversas regiones tenían recursos esenciales. Una red de vías de comunicación, terrestres y fluviales, permitía la fácil relación entre las partes del Imperio, y los puertos de Trieste y Fiume eran una salida común con los países mediterráneos y de ultramar<sup>91</sup>.

### 3.1.2 El contexto socio-económico de Viena, capital del Imperio Austro-húngaro

Diez años antes de la creación del Imperio Austro-húngaro, en 1857, se habían derribado las murallas de defensa de la ciudad. Un año más tarde, en su emplazamiento se comenzó la construcción de un Boulevard, la **Ringstrasse**, en el



FIG.016 La ciudad de Viena en 1898. En el plano están dibujadas las *Wiener Stadtbahnlinien* (las líneas del ferroviario) y los distintos distritos (del I al XIX) que formaban la ciudad.

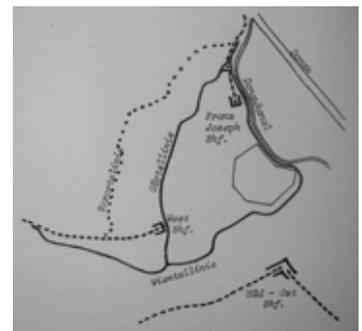


FIG.017. Estaciones y líneas ferroviarias principales en Viena alrededor del 1900.



FIG.018. Estaciones de las *Wiener Stadtbahnlinien* (líneas de ferroviario vienes), *Vorortelinie* (líneas ferroviarias de las periferias de la ciudad) y estaciones del tranvía urbano.



que la clase más adinerada vienesa levantaría sus palacios privados y en el que se ubicarían los edificios representativos del estado. (Véase apartado 3.1.3.). Entre 1867 y 1973 vivió el Imperio Austro-húngaro una época de estabilidad política y desarrollo económico, llamados “*Die sieben fetten Jahre*”<sup>92</sup>. Durante esta época se ampliaron las líneas de ferrocarriles, lo cual permitía una mayor movilidad de la mano de obra entre las comarcas del Imperio Austro-húngaro<sup>93</sup>. Este boom de la industria del ferrocarril generó una sociedad industrializada<sup>94</sup> que se iba afianzando en el comercio internacional<sup>95</sup>.

Uno de los hechos históricos y económicos que marcarían la segunda mitad del siglo XIX fue la celebración en Viena, en **1873**, de la **Exposición Mundial**. El número calculado de visitantes (10 Millones) planteaba la posibilidad de una mejora económica que permitiera continuar con la iniciada fiebre especuladora fomentada con el derribo de las murallas que habían rodeado anteriormente la ciudad<sup>96</sup>. El día de su inauguración, el 1 de mayo de 1873, fue evidente que las expectativas financieras no serían cumplidas. Los abusivos precios de los hoteles frenaron la llegada de visitantes<sup>97</sup>. Fueron 7 millones. Frente a los 19 Millones de florines invertidos, nada más se recogieron 4,2 Millones. La diferencia de ingresos y gastos la tuvo que absorber el estado<sup>98</sup>. Ocho días después llegó el llamado “*Schwarzer Freitag*” (Viernes negro), o el **crack de la bolsa de 1873**, por lo que en pocos meses desaparecieron 48 bancos, 8 empresas de seguros, 59 sociedades industriales y dos empresas ferroviarias<sup>99</sup>. Una epidemia de cólera y la mala cosecha de aquel año hicieron el resto<sup>100</sup>. El consiguiente estancamiento de la economía del Imperio Austro-Húngaro aumentó la distancia entre Viena y otros centros industriales europeos. Esta crisis económica alcanzó su punto más grave en 1876<sup>101</sup>.

A pesar de las guerras sufridas durante el Imperio (derrota en 1859 frente a Francia y Piamonte y en 1866 frente a Prusia) a partir de 1880, la situación fue mejorando: la economía se fue recuperando y la industria desarrollándose<sup>102</sup>. Entre el *crack* de la bolsa de 1873 y 1890 se abrieron en Austria en total 135 nuevas filiales de bancos, de los cuales 70 se encontraban en Viena<sup>103</sup>. La ampliación de las líneas ferroviarias permitió una mayor movilidad entre las ciudades dentro y fuera del Imperio<sup>104</sup>, lo que supuso un paso adelante en el cambio de estructura política de la Monarquía<sup>105</sup>. Aunque no todos los emigrantes trabajaban en el sector industrial, Viena



FIG.019. Imagen antigua del Naschmarkt. Al fondo, la Iglesia Karlskirche de Fischer von Erlag



FIG.020. Dibujo de la primera mitad del siglo XIX de unas de las puertas por las que se accedía a la ciudad antes del derribo de las murallas (1867)



FIG.021. Crecimiento urbano de la ciudad de Viena en 1800, 1874 y 1930, de arriba a abajo.



poseía una función central como prestación de servicios y centro financiero<sup>106</sup>. En ella se instalaron las múltiples filiales de bancos y empresas de seguros. La ciudad se convirtió en un destino para los intelectuales de Europa central. Su universidad y las distintas escuelas científicas y artísticas tenían un buen nivel de formación, e incluso algunas, entre ellas la Facultad de Medicina, eran centros de investigación y formación con gran fama y buena reputación mundial<sup>107</sup>. La escuela de arquitectura era conocida por su prestigio y llegaban a ella estudiantes de todos los rincones del Reino: checos, alemanes, italianos...<sup>108</sup> El período comprendido entre 1895 y 1914, debido a su estabilidad económica y a sus logros artísticos ha sido recordada como “*die gute alte Zeit*” (el buen tiempo antiguo)<sup>109</sup>.

Entre 1890 y 1914 el Imperio Austro-húngaro vivió un período de auge, tanto en el campo económico como en el artístico<sup>110</sup>. Los dos partidos políticos mayoritarios eran los socialcristianos y los socialdemócratas. Los factores políticos, económicos, culturales y estéticos que definían la Viena de 1900 estaban estrechamente ligados entre sí<sup>111</sup>.

Debido a las continuas llegadas de población de otros sitios del imperio, en busca de mejores condiciones laborales o captadas por el polo neurálgico de atracción en que se estaba convirtiendo Viena, ésta pasó a ser en 1910 una metrópoli de dos millones de habitantes<sup>112</sup> (Véase **fig. 021** y Capítulo 13, Anexo 1, Tablas 2 y 6).

Por su localización geográfica, en el borde sudeste de la región de habla alemana y fronteriza con los pueblos eslavos del este de Europa, Viena se convirtió en un punto de confluencia de las diversas culturas de los alrededores del Danubio (Véase Capítulo 13. Anexo 1. Tablas 4 y 5). Uno de los principales motivos de emigración a la capital del Imperio Austro-húngaro, cuando no el único, era el rápido crecimiento de la industria en la segunda mitad del siglo XIX (Véase Capítulo 12. Anexo 1. Tabla 7) y la estabilidad económica que aquello implicaba<sup>113</sup>. Debido a la gran afluencia de inmigración procedente del campo y de otras ciudades del Reino, que venían a instalarse en una ciudad en pleno florecimiento social, económico y cultural, la población llegó a quintuplicarse en un periodo de 20 años (Véase Capítulo 13, Anexo I. Tabla 3). Es de destacar este gran salto demográfico en comparación con otras capitales de la Europa de aquella época. Así como Londres en la segunda mitad del siglo XIX duplica su población y París casi la triplica, Viena pasa de tener 440.000 habitantes en 1850 a 2.030.000 en 1910<sup>114</sup>. Comparándola con otras ciudades del Imperio, Budapest pasa de tener, en 1880, 371.000 habitantes a 880.000, en 1910. Praga, en este período de tiempo, no llegará ni a duplicar su población (Véase Capítulo 13. Anexo 1, Tabla 1). La población vienesa en el área urbanizada creció a razón de 3% por año<sup>115</sup>. Este rápido crecimiento demográfico suscita el interés no sólo por su envergadura sino por su diversidad formada por una sociedad multicultural en desarrollo, única por su heterogénea riqueza de lenguas, religiones y culturas<sup>116</sup>.

Viena es, a principios de siglo XX, la capital del Imperio Austro-húngaro, la segunda ciudad más importante de habla alemana después de Berlín y una de las cinco capitales europeas más pobladas<sup>117</sup>. Es la residencia permanente de la monarquía de los Habsburgo y la sede administrativa y empresarial del Imperio<sup>118</sup>. En la ciudad se concentra una



población multirracial y plurilingüística (se hablan hasta once idiomas) consecuencia de la venida de población de los diferentes rincones del Reino. Las nuevas industrias se situaban en las afueras de la ciudad. Y es ahí donde el proletariado, fundamentalmente compuesto por emigrantes de zonas rurales, vivía en la miseria<sup>119</sup>. Uno de los problemas fundamentales era la deficiencia de viviendas debido a la continua afluencia masiva de población inexperta en busca de un puesto de trabajo<sup>120</sup>. En los alrededores del 1900, los altos alquileres y los sueldos escasos provocaron que llegaran a convivir en las *Vorstädte*, en casas unifamiliares, generalmente de una única habitación, hasta diez familias<sup>121</sup>. Un tercio de la población trabajadora alquilaba una misma cama por turnos, de forma que ésta se usara por hasta tres personas distintas, veinticuatro horas al día<sup>122</sup>. Ante esta situación indigente, la mortandad infantil llegó a ser muy alta. También la tuberculosis, llamada “la enfermedad vienesa” hizo sus estragos<sup>123</sup>. Debido a las permanentes llegadas de mano de obra trabajadora de todos los rincones del imperio, no sólo de la parte eslava, el mercado laboral se encontraba completamente sobresaturado<sup>124</sup>. La precaria situación social que se dominaba en las afueras de Viena y las fuertes tensiones sociales sostenidas frente a la gran creatividad en el campo de las artes de los *Wiener Moderne* marcaban el contexto paradójico de la Viena de fin de siglo<sup>125</sup>.



FIG.022. Viena en 1830. Claramente se puede leer el cinturón verde que rodea a la ciudad, que se convertiría en la segunda mitad del siglo XIX en la *Ringstrasse*.



FIG.023. La Ópera Estatal de Viena en 2004. Fue construida por August Siccard von Siccardsburg y Eduard van der Nüll entre 1861 y 1869.



FIG.024. *Naturhistorisches Museum* de Viena (Museo de Historia Natural). Construido por Gottfried Semper y Carl von Hasenauer entre 1871 y 1891.

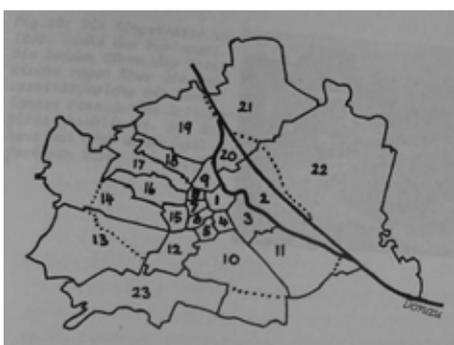


FIG. 025. Los distritos actuales de Viena

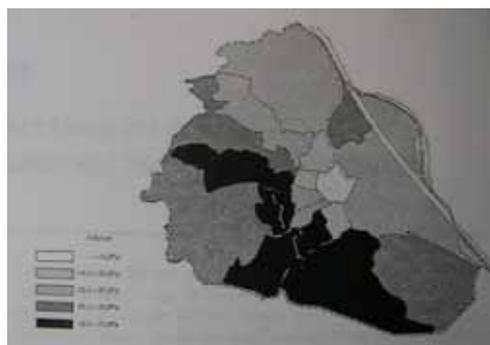
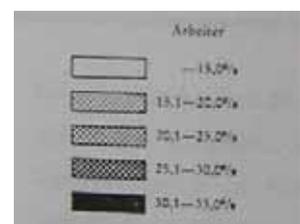


FIG. 026. Porcentaje de población trabajadora en Viena por distritos (1900)



LOS DISTRITOS ACTUALES DE VIENA SON<sup>126</sup>:

- |                 |               |                 |                 |
|-----------------|---------------|-----------------|-----------------|
| 1. Innere Stadt | 7. Neubau     | 13. Hietzing    | 19. Döbling     |
| 2. Leopoldstadt | 8. Josefstadt | 14. Penzing     | 20. Brigittenau |
| 3. Landstrasse  | 9. Alsergrund | 15. Rudolfsheim | 21. Florisdorf  |
| 4. Wieden       | 10. Favoriten | 16. Ottakring   | 22. Donaustadt  |
| 5. Margareten   | 11. Simmering | 17. Hernals     | 23. Liesing     |
| 6. Mariahilf    | 12. Meidling  | 18. Währing     |                 |



### 3.1.3 El contexto urbanístico vienés

La imagen actual de la ciudad de Viena no se entendería sin tener en cuenta las dos ampliaciones del área urbana que se llevaron a cabo durante la segunda mitad del siglo XIX<sup>127</sup>. La primera se realizó en 1850 y supuso la incorporación de los distritos 2 al 9 a la ciudad anteriormente amurallada, en la actualidad denominada “*Alt Wien*” (Viena antigua). El tráfico entre estos distritos y la ciudad de Viena quedaba limitado a las 12 puertas de entrada situadas sobre puntos estratégicos de las murallas que rodeaban la ciudad antigua<sup>128</sup>. Debido a las dificultades que esto suponía y a la progresiva aglomeración de población en un área completamente acordonada por murallas defensivas, entró en vigor en 1857 el decreto del emperador, por el cual se obligaba a derribar el “*Glacis*” (zona de defensa de la ciudad) y las bastidas debían ser desmanteladas<sup>129</sup>.

La liberación de espacio que supuso el derribo de las murallas de la “*Alt Wien*”, un cordón de suelo apto para la construcción de 54 m. de ancho por más de 4 Km. de longitud (**figs. 012 y 022**) produjo múltiples controversias. Los nuevos nobles adinerados (“*Adler*”) veían en la *Ringstrasse* un espacio donde hacer realidad sus visiones artísticas<sup>130</sup>. Las disputas sobre los derechos de propiedad y querellas sobre las ventas de los terrenos formaron el telón de fondo de la *via triumphalis* que se convertiría en el escaparate de la sociedad vienesa adinerada. La construcción de la *Ringstrasse* recibió reconocimiento internacional en materia de urbanismo, además la actividad constructiva en Viena experimentó un fuerte auge.

Esta nueva sociedad burguesa enriquecida no sólo tenía la posibilidad de levantar en los terrenos de la *Ringstrasse* sus esplendorosos palacios, sino que recibía por parte del Reinado, a cambio de una suma conveniente de dinero, la oferta de obtener un título de condecoración. Los nuevos ciudadanos adinerados veían mejorada su posición social en cuestión de un día, ya que este título otorgaba una serie de derechos equiparables a los de la nobleza<sup>131</sup>.

A ambos lados de la *Ringstrasse* se erigieron en el intervalo de 30 años gran número de palacios privados y de edificios emblemáticos<sup>132</sup>: la Iglesia Votiva, la Ópera Estatal, el Museo de Artes Aplicadas, los Museos de Ciencias Naturales y de Historia



FIG. 027. Imagen antigua de Viena. Al fondo, el perfil de la Catedral de San Esteban



FIG.028. Votivkirche (Iglesia Votiva) de Heinrich von Ferstel, 1856-1879



FIG.029. Wohnbaupalast (Palacete de viviendas) en la Ringstrasse de Viena



FIG.030. El Ayuntamiento de Viena, construido por Friedrich Schmidt entre 1872-1883



FIG.031. Dibujo de Otto Wagner sobre el futuro crecimiento de la ciudad de Viena



del Arte, el Ayuntamiento, el Parlamento, la Universidad de Viena, el Teatro Imperial, la Bolsa, la Academia de Artes Aplicadas, el Nuevo Palacio Imperial, todos edificios representativos de los más diversos estilos históricos. Así la Iglesia Votiva y el Ayuntamiento de Viena se construyeron de estilo gótico, la Universidad, de estilo neorrenacentista, el Teatro Imperial, barroco, el Parlamento, neogriego, etc.

La segunda ampliación del área urbana de Viena se llevó a cabo en 1890, anexionando los actuales distritos XI hasta el XIX, así como el distrito XXI, incorporado en 1904<sup>133</sup>. La regularización del Danubio (1870-1874) junto con la anexión de estos distritos alrededor de Viena trajo consigo la necesaria organización del tráfico ferroviario entre la ciudad y los núcleos urbanos de sus alrededores.

En 1892 se propuso un concurso internacional para la ordenación general del hipotético futuro crecimiento de la ciudad de Viena (*Generalregulierungsplan*)<sup>134</sup>. Los dos primeros premios fueron concedidos a Kölner Josef Stübben (bajo el título “*Die WienerStadt*” –la ciudad vienesa) y a Otto Wagner (Bajo el título “*Artis sola domina necessitas*”). El proyecto de Wagner planteaba calles radiales, partiendo del centro de la ciudad, y vías rápidas concéntricas o anillos de circulación que se cruzaban con aquellas (Véase **fig. 031**). Este planteamiento daba una dirección de desarrollo urbano basado en el crecimiento tradicional de la ciudad de Viena: la *Ringstrasse* (primer cinturón concéntrico de la ciudad antigua), el nuevo *Gürtel* (segundo cinturón radial), seccionados por las *Linienwall*<sup>135</sup>. Este sistema permitiría el crecimiento ilimitado de la ciudad de Viena. Uno de los puntos esenciales de la propuesta de Wagner era el diseño de los transportes públicos, además de los equipamientos sanitarios e higiénicos y la regulación de las zonas de descanso o zonas verdes. La perspectiva histórica de Wagner sería reflejada en 1911 en su posterior publicación “*Die Großstadt*”<sup>136</sup>.

Los “*Vororte*” (núcleos poblacionales o suburbios en los extrarradios de Viena), donde se encontraban las zonas industriales y vivía el proletariado, estaban aisladas<sup>137</sup>: El menor precio del suelo, la mayor facilidad para su adquisición, y las menores tasas de impuestos que se debían pagar en los *Vororte* aumentaron rápidamente la población en estas zonas<sup>138</sup>. El continuo movimiento de población trabajadora entre estas zonas industriales y la ciudad (por ejemplo entre un 85% y un 94% de impresores, zapateros, pintores, tejedores, etc. vivían en los *Vororten* y tenían su lugar de trabajo en la ciudad<sup>139</sup>) hacía acumularse el gentío en las *Linienwall*. El 19 de diciembre de 1890 entró en vigor la ley por la cual se dictaminaba la anexión de estos 30 *Vororte* a la ciudad de Viena, lo que supuso un aumento poblacional de 524.000 personas<sup>140</sup>, convirtiéndose ésta, de la noche a la mañana, en una *Millionenestadt* (Ciudad de millones). La última anexión en esta fase de crecimiento de Viena de poblados colindantes se produjo en 1904, cuando se unieron a la ciudad los municipios situados en el lado izquierdo del Danubio<sup>141</sup>.



### 3.1.4 El contexto artístico-cultural vienés

...todo el fundamento de las visiones de la arquitectura que prevalecen hoy en día debe ser reemplazado por el reconocimiento de que el único punto posible de partida para nuestra creación artística es la vida moderna.

Otto Wagner, 1895.

Entre el 1890 y 1918, Viena se afirma como una de las metrópolis más importantes dentro del panorama intelectual europeo. Hasta la disolución del reino de los Habsburgo, ostenta la ciudad del Danubio una activa vida cultural y artística<sup>142</sup>. En un periodo breve de espacio y de tiempo surgió en Viena una extraordinaria concentración de corrientes intelectuales y artísticas<sup>143</sup>. La situación económico-social de la Viena de principios de siglo contrastaba con la visión optimista de la “Vida Moderna” que ofrecían sus artistas más destacados<sup>144</sup>, embebidos en una ciudad de dos millones de habitantes que iba acumulando miseria y pobreza en muchos de sus distritos<sup>145</sup>. Se precipitaban los conflictos entre personas, grupos e ideas acumulados en el borboteo de una población plural y multicultural. Este panorama no carece de ambivalencia cuando se confronta la gran productividad en el campo científico, artístico y cultural con las continuas luchas políticas y las controversias sociales.

La Viena de fin de siglo se define por la conformación virulenta de una población cambiante, plural y pobre y, sobre todo, por la toma de la conciencia de una sociedad que requería nuevas necesidades sociales y económicas. En este agitado maremagno de una compleja “*Vielvölkerstadt*”<sup>146</sup> (ciudad de muchos pueblos) se desarrollan varias corrientes intelectuales y artísticas pioneras que fijarían las pautas históricas del transcurso del siglo XX, impulsadas por la creciente toma de conciencia de que los valores de la época imperial estaban transformándose<sup>147</sup>.

La enorme productividad de las corrientes artístico-culturales que surgen en la Viena de fin de siglo, modelará en Austria la evolución del pensamiento durante todo el siglo XX<sup>148</sup>. En psicología, el nacimiento del psicoanálisis, de la mano de Sigmund Freud; en filosofía, la escuela *Logical Positivist School* de Rudolf Carnap y Ludwig Wittgenstein; en música, la invención del sistema de doce tonos de Arnold Schoenberg y sus discípulos Alban Berg y Anton von Webern; en literatura, Viena fue el hogar

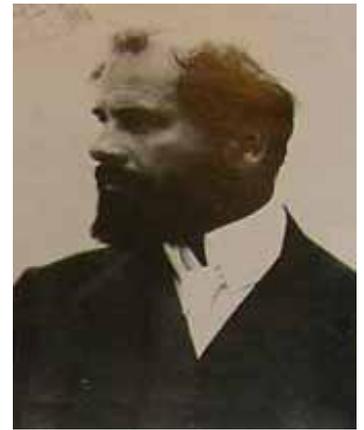


FIG.032. Gustav Klimt



FIG.033. Cartel anunciador de la Exposición de Arte en la *Künstlerhaus* con motivo del cincuenta aniversario del Emperador Francisco José I. Viena, 1898



FIG.034. Vista parcial de los frescos de Beethoven de Gustav Klimt realizados con motivo de la XIV Exposición de la Secession Vienesa en 1902



de escritores como Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler y Robert Musil, quien ayudaron a definir el estilo literario moderno de toda la Europa germano-parlante; en dramaturgia, Gustav Mahler (1860-1911) como director artístico de la ópera de Viena (*Hofopertheater*) desarrolló por primera vez el concepto de una obra de teatro musical; en pintura: la Secesión Vienesa reunió una serie de artistas que se alejaban con radicalidad de la tradición: Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka...; en arquitectura se inicia el camino hacia el funcionalismo y la supresión del ornamento irá de la mano de Otto Wagner, Joseph Hoffmann y, de forma más radical, de Adolf Loos<sup>149</sup>.

La constante fe en el progreso y una actitud cosmopolita<sup>150</sup>, que evitaba tendencias nacionalistas extremas, eran el telón de fondo de un movimiento liberalista, apoyado por los judíos austriacos<sup>151</sup>, que equilibraba la disgregación en grupos étnicos de la monarquía dual austro-húngara. En el campo intelectual se dejó notar más la influencia de los liberales que en el económico<sup>152</sup>. Los judíos representaban una gran parte de la población vienesa. Estos pertenecían a la burguesía liberal, hasta el punto de que Liberalismo y Judaísmo se consideraban conceptos intercambiables<sup>153</sup>. La burguesía intelectual<sup>154</sup> aspiraba a ganar terreno en ámbitos económicos, comercio e industria a los grandes cargos estatales, pero estos eran elegidos mediante la hasta entonces vigente ley electoral restrictiva basada en la cuantía de las cifras tributarias, donde la nobleza adinerada dominaba<sup>155</sup>.

En 1896 se publicó el libro *<Der Judenstaat. Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage>*<sup>156</sup> de Theodor Herzl (1860-1904), fundador del Sionismo, quien, hasta su fallecimiento en 1904 abogó por conseguir la consolidación de Palestina como país con derechos públicos establecidos.

La Viena de 1900 está, de este modo, marcada por la aparente paradoja<sup>157</sup> que supone el nacimiento no sólo del psicoanálisis, la composición musical de doce tonos y la arquitectura moderna, sino también de la política moderna antisemita: Adolf Hitler recogió de los años vividos en Viena la retórica, el vocabulario y la virulencia del discurso antisemita, ya que Karl Lueger, bajo un programa político cristiano-social y un discurso abiertamente antisemita, fue elegido alcalde, tras la derrota total de los liberales en las elecciones de 1895, en 1897, cargo en el que permaneció hasta 1910<sup>158</sup>.



FIG.035. Arnold Schönberg



FIG.036. Sigmund Freud



La Viena de fin de siglo puede entenderse como un **crisol de modernidad**<sup>159</sup> no solo en los campos artísticos, culturales e intelectuales, sino en los presagios políticos y sociales de un estado moderno multi-étnico que se ve en la situación de tomar el papel de centro unificador de un estado definido por la pluralidad. Como tal, la Viena de 1900 es el único caso histórico cuyo estudio permite iniciar la discusión sobre los orígenes de la política socio-intelectual de nuestra actualidad<sup>160</sup>.

En cuanto al **urbanismo** de Viena, la ciudad a finales del siglo XIX se había convertido en un buen campo de cultivo para arquitectos y constructores. En 1890 se había ampliado la ciudad por segunda vez, habiéndose incorporado los *Vororte* (suburbios) al área metropolitana de la ciudad de Viena. Entre 1890 y 1900 la población vienesa aumenta a razón de 36.000 personas al año, lo que lleva a una población de más de dos millones de personas en 1910. El rápido crecimiento poblacional de la ciudad exigía una urgente necesidad de nuevas viviendas, construcciones que ocuparían mayormente el espacio localizado entre las *Linienwall* y los *Vororten*. El establecimiento de nuevas infraestructuras debía ser planteado para abastecer una “metrópolis moderna”<sup>161</sup>, cuyos requerimientos principales eran los económicos. A la cabeza de estos nuevos planteamientos marcha Otto Wagner, a quien en 1892 le fue encargado el diseño de la red ferroviaria de toda Viena<sup>162</sup>. Años más tarde (en 1911), Otto Wagner publica el libro *Die Großstadt* (La Gran Ciudad) sobre la planificación ordenada de Viena planteando la posible extensión radial que la ciudad alcanzaría si ésta hubiese continuado con el mismo ritmo acelerado de crecimiento poblacional que se había experimentado en la última década del siglo XIX y primera del XX.

En términos generales, los arquitectos, urbanistas y constructores de la Viena de cambio de siglo se concentran fundamentalmente en los encargos de las clases altas y el problema de la cada vez mayor demanda de vivienda –sobre todo para la clase obrera- no será una cuestión a resolver hasta después de la Primera Guerra Mundial<sup>163</sup>. Mientras se encargan a los mejores arquitectos del imperio proyectos de la magnitud del Museo *Kaiser-Franz-Joseph-I-Jubiläumsstiftung* (Museo-Fundación del Aniversario del Emperador Francisco José I) tanto las posiciones más poderosas como los cargos políticos hacen oídos sordos al problema de la escasez de vivienda del proletariado<sup>164</sup>.



FIG.037. Edificio de viviendas del arquitecto Muhlhofer en la Peinzigerstrasse 42 (Distrito XIV) de Viena.



FIG.038. Villa Vojcsik del arquitecto Otto Schöntal en la Linzerstrasse 375 de Viena



FIG.039. Villa Vojcsik. Detalle de fachada



FIG.040. Villa Schneider del arquitecto Otto Wagner junior



FIG.041. Detalle de fachada de la Villa Schneider



En el **campo del arte y de la arquitectura** en Viena, hay que citar varios acontecimientos culturales determinantes. En 1894 es llamado Otto Wagner a sustituir a Hasenauer en la *Wiener Akademie der bildenden Künste*. Dos años más tarde, en 1896, publica la primera edición de ***Moderne Architektur***. En 1897, como hemos comentado, se funda la ***Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession***. Entre los fundadores se encuentran Josef Hoffmann, Koloman Moser, Gustav Klimt, Carl Moll, Josef Engelhaft y Felician Myrbach Frh. von Rheinfeld. El 27 de abril de 1898, se coloca la primera piedra para el levantamiento del edificio diseñado por Josef Maria Olbrich. Otto Wagner construye los edificios de la *Linken Wienzeile* 38 y 40. En 1899 a Josef Hoffmann le ofrecen, con 29 años, un puesto como profesor en la clase especial de artes industriales y arquitectura, a Koloman Moser uno, provisional en 1899 y fijo a partir de 1900, en la clase especial de pintura. En 1899 el Conde Duque Ernst Ludwig von Hessen funda la ***Künstlerkolonie*** (Colonia de artistas) en **Darmstadt**, Alemania. De la construcción de las casas y los espacios expositivos y su decoración interior se encargarán Josef Maria Olbrich y Peter Behrens. En 1899, Adolf Loos diseña el **Café Museum**, muy cerca del edificio de la Secession. En 1900 se inaugura la **VIII Exposición de la Secession**, donde se muestran por primera vez al público vienés los trabajos de Mackintosh y McNair, Henry van de Velde, Ashbees (*Guild of Handicraft*) y de Meier-Graefes (*Maison Moderne*). Hoffmann diseña en el *Hohe Warte* de Viena una colonia de villas: La casa de Moser/Moll, la del doctor Hugo Henneberg y la del doctor Spitzer. Ya en 1901, Otto Wagner ha finalizado el inmenso proyecto de las Estaciones y líneas Ferroviarias de Viena, en 1902 diseña el despacho para el periódico "*Die Zeit*". 1902 se inaugura en el edificio de la Secession la exposición de Beethoven, con los frescos de Gustav Klimt. En 1903 J. Hoffmann, K. Moser y F. Waendorfer fundan las ***Wiener Werkstätte*** (talleres vieneses) y Otto Wagner comienza la primera fase de construcción de la *Postsparkasse*. Josef Plečnik realiza entre 1903 y 1905 la *Zacherlhaus*, en el Distrito 1 de Viena. En 1904 comienza la construcción del Sanatorio en Purkersdorf de Josef Hoffmann. En 1905 el grupo de Klimt abandona la Secession y a Joseph Hoffmann le es encargado el palacio Stoclet en Bruselas (1905-1911). En 1906, Gustav Klimt y Otto Wagner fundan, junto con Joseph Hoffmann, Carl Moll, Kurzweil, Böhm y otros, la ***Kunstschau***, para cuya



FIG.042. *Das Haus am Michaelerplatz*, de Adolf Loos, finalizada en 1911.



FIG.043. Iglesia Zum heiligen Geist de Josef Plečnik, construida entre 1910 y 1913



FIG.044. Vestibulo central de la *Postsparkasse* de Otto Wagner (1903-1910)



FIG.045. Fachada Principal de la *Postsparkasse* de Otto Wagner (1903-1910)



primera exposición en 1908 Klimt pintará *Der Kuss* (el beso). Wagner termina la *Kaiserschützhaus* (1906). Al año siguiente, en 1907, coincidiendo con la inauguración de la Iglesia “*am Steinhof*” de Otto Wagner, abre Adolf Loos una nueva escuela de arquitectura. En 1908 se manifiesta el grupo de Klimt al público por primera vez en el *Kunstschau* y Loos publica ***Ornament und Verbrechen***<sup>165</sup>. A partir de este punto, la obra de los arquitectos austriacos se radicaliza. Otto Wagner inicia en 1910 la segunda fase de construcción de la *Postsparkasse* (la primera se realizó entre 1903-1910) y entre 1909 y 1911 construye el edificio de viviendas en la *Neustiftgasse 40* y *Döblergasse 2*, Josef Plečnik entre 1910 y 1913 alza la Iglesia *Zum heiligen Geist*. Adolf Loos termina en 1911 el edificio en la *Michaelerplatz* (antigua tienda Goldman & Salatsch).

Desde los años precedentes al cambio de siglo XIX al XX (aproximadamente desde 1890) y hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, manifiesta la ciudad de Viena un periodo de culminación de su desarrollo artístico<sup>166</sup>. La fundación en 1897 del grupo de la Secesión inaugura la entrada de Austria en los rangos de la *Avantgarde* europea<sup>167</sup>. Ello supuso el tener que asumir un desacostumbrado rol a la cabeza de las manifestaciones artísticas más innovadoras del arte moderno europeo<sup>168</sup>. El arte vienés, en todas sus manifestaciones, alcanzó en esta época una gran reputación en toda Europa, convirtiéndose en un punto de mira de muchos intelectuales y artistas dentro y fuera del Imperio<sup>169</sup>.



FIG.046. Café Museum de Adolf Loos, también llamado Café Nihilismus por la ausencia de decoración (proyectado en 1899)



FIG.047. Imagen del interior del Café Museum de Adolf Loos, tras su reforma en el año 2000.

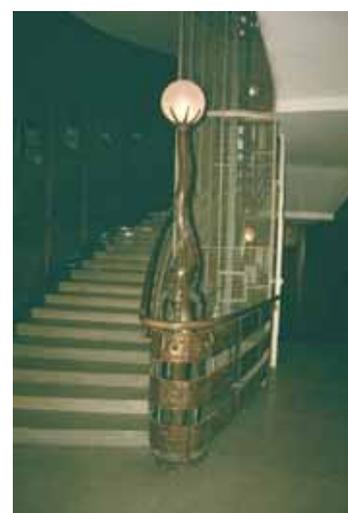


FIG.048. Zaguán interior y arranque de escalera del edificio de Josef Plečnik: la *Zacherlhaus* en el Distrito I de Viena (1903-1905).



## 3.2 VALENCIA EN LA TRANSICIÓN DE SIGLO XIX AL XX

### 3.2.1 Marco histórico: la España posterior a la Crisis del 98

Manuel Portacelli define (1984) el breve periodo de tiempo que envuelve la historia del Ensanche valenciano como “*corto pero sacudido por notables tensiones económico-sociales*”<sup>170</sup>. El siglo XX comienza, efectivamente, en España con una gran crisis económica y la subsiguiente inestabilidad política. En 1895 se produce el levantamiento de Cuba y en 1896 el de Filipinas, últimas colonias españolas en el actual extranjero. España, aunque reacciona ante las revueltas, sufre una derrota total y en 1898 se ve obligada a firmar el Tratado de París por el cual Cuba consigue la independencia, mientras que Filipinas y Puerto Rico quedan bajo el control de Estados Unidos. Como potencia mundial, España queda reducida a sus límites geográficos actuales. Esta crisis, si bien no será equiparable a la sufrida en 1918 por la caída del Imperio Austro-húngaro, provoca la vuelta a la mirada al pasado, extrañando tiempos mejores.

El desastre del 98 provoca el aislamiento de España respecto a los movimientos culturales europeos. Esta situación se prolonga hasta después de la Primera Guerra Mundial y causa una reacción profundamente nacionalista, e incluso regionalista, en casos como Cataluña, que se refleja directamente en el arte. La política valenciana y la opinión pública no permanecieron impasibles ante el final del imperio colonial español. Las columnas de la prensa que se publicaban en aquellos años estaban contagiadas de sentimientos regionalistas, que tuvieron también en Valencia grandes ecos: el pesimismo y las ansias de recuperación nacional impregnaron el pensamiento de los valencianos del 1898<sup>171</sup>.

El período que comprendió la Restauración Borbónica (1874-1923) estuvo definido por la disputa entre conservadores y liberales. Durante el Reinado de Alonso XIII (1902-1923) surgió en España el regeneracionismo, movimiento político con el propósito de resolver los problemas políticos por los que atravesaba el país. Valencia era reflejo de la inestabilidad política que atravesaba Madrid: en el período de diez



FIG.049. Avenida Guillem de Castro en los años veinte



FIG.050. Antigua estación de ferrocarriles de Valencia, situada en la actual Plaza del Ayuntamiento (1902)



FIG.051. Plano parcial de Valencia (Siglo XVIII) dibujado por el Padre Tosca. En él se pueden observar las huertas que rodeaban la ciudad y las murallas que la acordonaban.

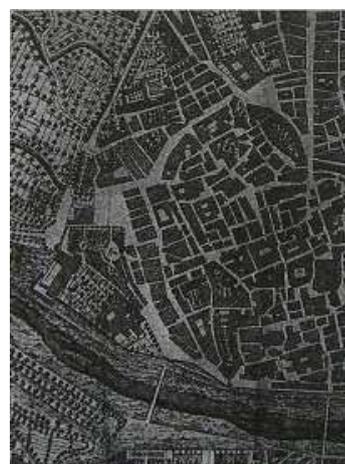


FIG.052. Plano de Valencia del siglo XIX, donde se muestra la zona de huerta contigua a la ciudad donde se planificaría el Ensanche de la ciudad.



años (1900-1910) se sucedieron en Valencia hasta 16 cambios de alcalde<sup>172</sup>.

Los grupos dominantes de la Valencia del cambio de siglo (la aristocracia financiera y la burguesía agraria y mercantil) pretendieron imponer sus nociones de progreso y modernización de la ciudad<sup>173</sup>, hecho que configuraría la imagen de la ciudad de las sucesivas décadas.

### 3.2.2 Contexto socio-económico: de la Valencia agrícola a la Valencia industrial

La situación económica de la ciudad de Valencia a principios del siglo XX se define por la progresiva disminución de una economía agrícola en favor de una economía industrial y dependiente de los servicios terciarios<sup>174</sup>. La, antiguamente tan importante, industria sedera valenciana va disminuyendo su producción<sup>175</sup>. Subsistía la producción de curtidos y empujaba con fuerza el sector de la madera, la metalurgia y la alimentación, este último con una vertiente exportadora muy activa (en particular de vinos y cítricos)<sup>176</sup>. Predominaba la pequeña empresa, pero día a día se introducía la mecanización y la producción se regía por criterios industriales. A pesar de este progreso económico, se vivían momentos de crisis: el sistema bipartidista que había sustentado la Restauración cada vez recibía menor apoyo en las urnas; la pérdida de Cuba provocó una ola de indignación generalizada; los obreros, en número creciente por la industrialización, comenzaron a organizarse en demanda de mejores condiciones de vida. En Valencia, el partido republicano de Blasco Ibáñez recogió durante varias décadas los frutos de ese descontento, obteniendo un enorme respaldo popular, y gobernó el consistorio de manera casi ininterrumpida entre 1901 y 1923.

El cambio poblacional más significativo durante la segunda mitad del siglo XIX en Valencia había sido la paulatina sustitución de una sociedad señorial por una preindustrial y agraria, de una nobleza consagrada por una burguesía terrateniente<sup>177</sup>. Esta burguesía, sobre todo desde finales del siglo XIX, se asentará principalmente en Valencia capital. Con el auge de la exportación de cítricos, se vive una etapa de consolidación socioeconómica y de afirmación social<sup>178</sup>. La posesión de tierras es



FIG.053. Plaza de la Virgen de Valencia en los años 1930.



FIG. 054. Puente del Real. Postal de 1903



equivalente a un nivel económico alto. La arquitectura será reflejo de la tensión existente entre el substrato valenciano agrario e incipientemente industrial y las influencias irradiadas desde los focos culturales que representan Madrid y Barcelona<sup>179</sup>. La ciudad se va construyendo conforme a la ideología y los anhelos de las clases dirigentes valencianas<sup>180</sup>. Al contrario que en Cataluña o en el País Vasco, la burguesía valenciana no ambiciona participar ni intervenir en la vida política de la ciudad, a pesar del interés económico que ello les habría supuesto.

La Primera Guerra Mundial afectó seriamente a la economía valenciana, colapsando las exportaciones de cítricos y produciendo el alza descontrolada de los precios y el desabastecimiento de los mercados. Ésta truncará esta época de esplendor exportador y supondrá el primer retroceso económico de esta acomodada burguesía.

### 3.2.3 Contexto urbanístico de la Valencia del Ensanche de 1887

Para entender el desarrollo urbano de Valencia en el siglo XX, es necesario remitirnos a 1865, año en el que se derribaron las murallas que la acordonaban -necesidad por la que pasaba cualquier ciudad de trazado medieval que se hubiera quedado pequeña con el sucesivo aumento de población- y supuso el punto de partida para el desarrollo de las áreas periféricas. El primer proyecto de derribo de las murallas de la ciudad data de 1858 (compárese con el decreto de demolición del “*Glacis*” de Viena, tan sólo un año antes). El derribo se comenzó en 1865, coincidiendo con la segunda revisión del proyecto, pero no se finalizó hasta 1884.

En el último cuarto del siglo XIX la ciudad de Valencia comenzó a crecer a un ritmo acelerado<sup>181</sup> (Véase **fig. 057**). La apertura de las grandes vías, previstas en los planes de Ensanche, potenciaron la rápida urbanización del sector oriental, con una trama viaria ordenada, que fue poblada poco a poco por edificios de estilos modernista, historicista y ecléctico. La carencia de suficientes viviendas en la Valencia de finales del siglo XIX, la exagerada congestión urbana (558 habitantes por hectárea), el hacinamiento de muchos barrios de la ciudad, con el consiguiente deterioro de la calidad de vida en el interior de los recintos amurallados, fueron los motivos que provocaron varios planes de reformas interiores y en 1858 un plan de Ensanche<sup>182</sup>, aunque su trazado no fue definitivamente aprobado hasta 1887. La novedad del proyecto de ensanche de 1858 con relación al Plano de Ensanche 1884/87 radica en que el Ensanche se presenta con una clara dirección de crecimiento, sin ser concebido como un “recinto” de extensiones limitadas.

El plan definitivo de ensanche de la ciudad había sido diseñado por los arquitectos valencianos José Calvo, Luis Ferreres y Joaquín María Arnau. Como modelo a seguir para la zona del Ensanche tenían el Plan Cerdà de Barcelona de 1858<sup>183</sup>. La disposición en una malla rectangular y homogénea la aplicaron en las zonas de nuevo

VALENTIA EDETANORUM vulgo DEL CID, DELINEATA A D

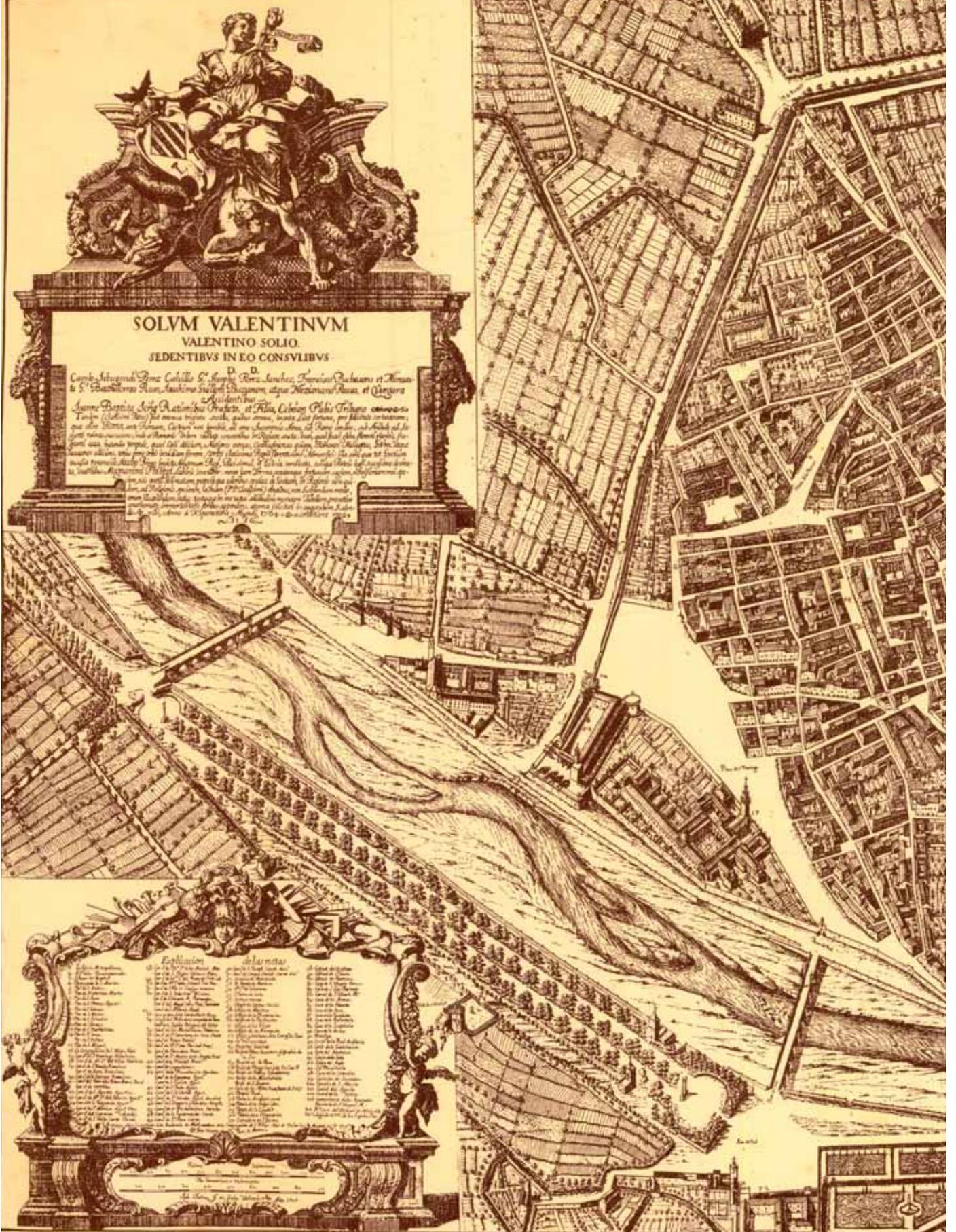
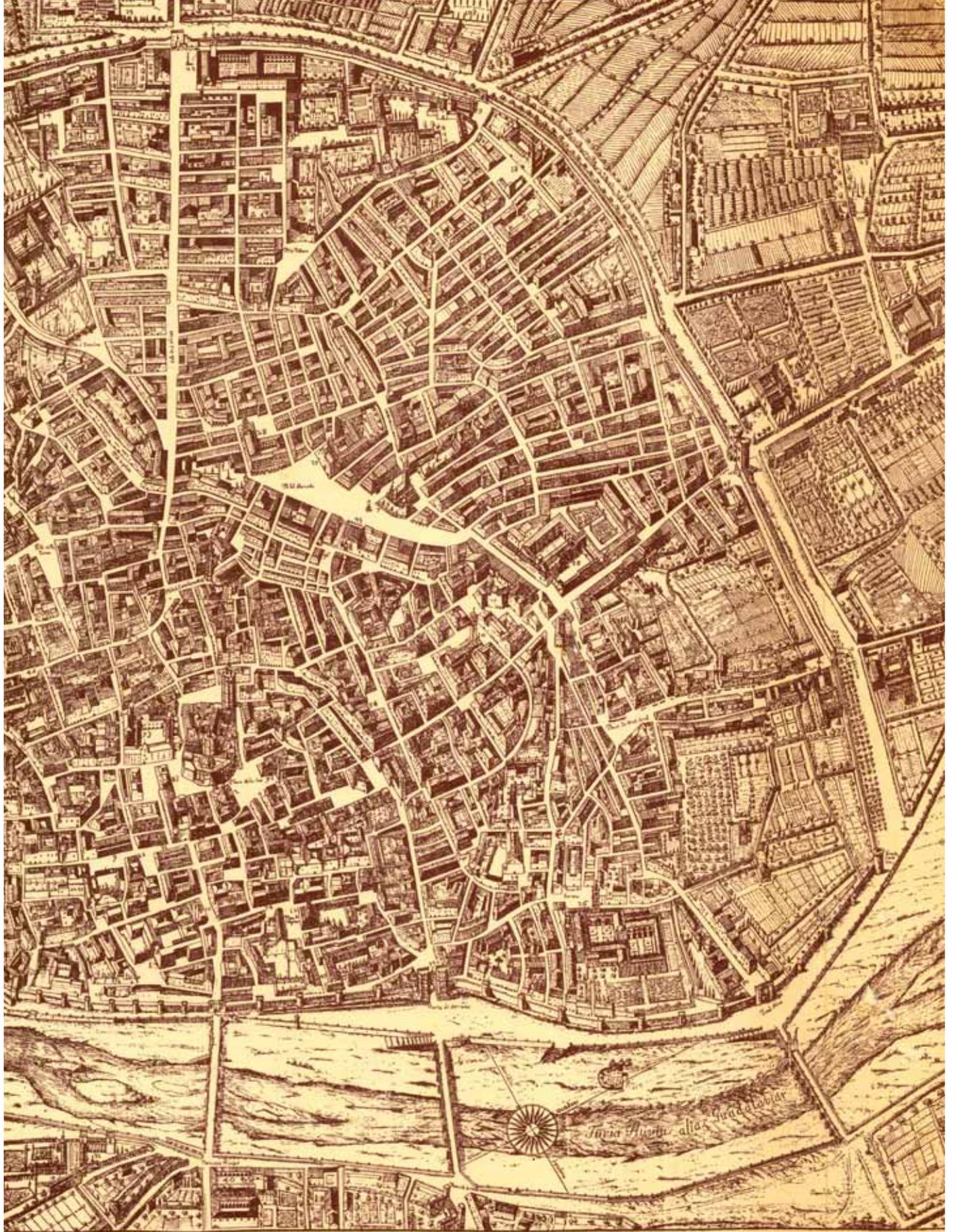


FIG.055. Plano del Padre Tosca de la ciudad de Valencia en 1704. La ciudad está rodeada por las murallas. Frente a ellas, el Río Turia, que fue desviado de su cauce natural en la segunda mitad del siglo XX

THOMA VINCENTIO TOSCA CONGR. ORATORIJ PRESBYTER





trazado, destinadas a residencia de las clases más pudientes. También se adaptó el barrio de Ruzafa a esta trama ortogonal, aunque tan sólo parcialmente, por contar éste ya con un poblado preexistente y por la barrera que supone las llegadas de las vías del tren a la Estación del Norte<sup>184</sup>.

Los higienistas contribuyeron a cambiar la mentalidad de la población<sup>185</sup>, principalmente la de las clases más acomodadas. La población más pudiente empieza a huir de los hacinamientos de las poblaciones del casco antiguo y busca el tiempo libre al sol, los baños en el mar, los paseos de zonas verdes<sup>186</sup>, etc. En cuanto a las viviendas nuevas una adecuada iluminación y ventilación comienzan a ser valores en alza. La malla rectangular de calles amplias, el concepto de chaflán y los amplios patios interiores, en ocasiones ajardinados (lo cual proporcionaba a las viviendas dicha deseada luminosidad y ventilación) serían los cambios más importantes en la planificación urbanística del ensanche de la ciudad de Valencia<sup>187</sup>.

Con estos principios de salubridad urbana se plantea la zona del ensanche: anchura suficiente de las calles, desde 11 hasta 20m, con mayores patios de luces, o uno mayor central: el patio interior de manzana y una ordenada circulación de fácil tránsito gracias a la retícula octogonal de su trazado (**fig. 056**). Las habitaciones recayentes a este patio posterior, normalmente dormitorios y servicios, adquieren mayor calidad gracias a la aireación y a la iluminación que reciben a través de él. Las llamadas salas “nobles”: comedor principal, estar y despachos, se sitúan sobre la fachada principal<sup>188</sup>.

Se presentan entonces multitud de proyectos, mayormente de arquitectura privada, que pretenden llegar a definir y construir la “nueva vida doméstica burguesa”. Estos proyectos, datados entre 1890 y 1914 presentan cierta homogeneidad en la organización en planta del edificio y en la peculiaridad de sus fachadas. Fueron todas ellas proyectadas por jóvenes profesionales, formados en Madrid y/o Barcelona y que trajeron

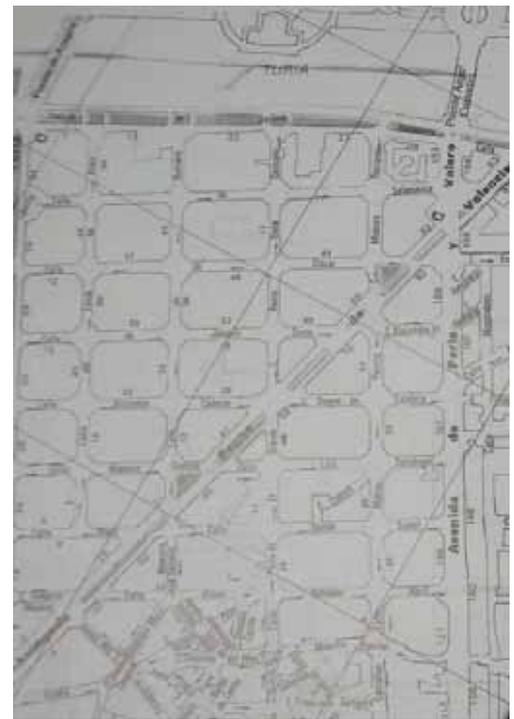


FIG.056. El Ensanche de Valencia. En diagonal, la Avenida del Antic Regne de Valencia

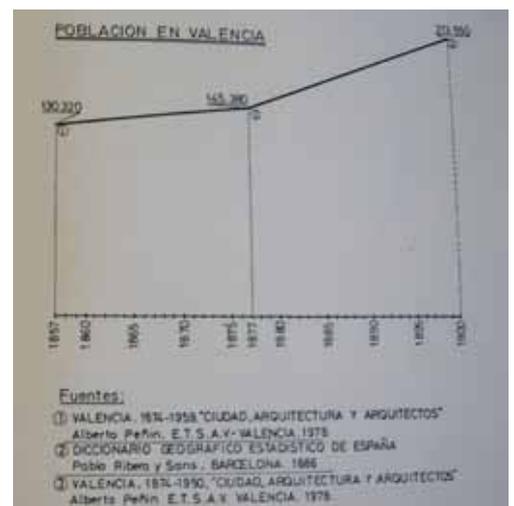


FIG.057. Crecimiento de la población en Valencia entre 1857 y 1900



FIG. 058. Imagen antigua de Valencia. La calle de la Paz, al fondo la torre de Santa Catalina.



a Valencia muchas de las ideas aprehendidas allí. Los Ensanches de la ciudad constituían una situación propicia para desarrollar una arquitectura novedosa, que la burguesía valenciana anhelaba y costeaba<sup>189</sup>.

Las normas reguladoras del urbanismo del Ensanche tendían a reglamentar la parcela urbana, maximizando el aprovechamiento del suelo y cumpliendo con las nuevas medidas higienistas. Así limitaban la profundidad edificable, definían la volumetría, imponían la obligatoriedad de situar determinado número de patios interiores y marcaban la altura libre entre plantas. Estas normas produjeron que los jóvenes arquitectos proyectaran toda su fuerza imaginativa en la ornamentación de la fachada principal, que fue entendida como símbolo de distinción de la burguesía acomodada, identificada con la singularidad de su vivienda. Como J. Pérez Rojas afirma (1997) *“este proceso supone la apropiación burguesa de vías y sectores del centro que se convierten en zonas privilegiadas de residencia de esta clase social, estableciendo un claro contraste con las áreas tradicionales anteriores.”*<sup>190</sup>

En el resto de la ciudad, en especial en la otra orilla del Turia, la urbanización se retrasó hasta bien avanzado el siglo XX. Una de los precursores de esta expansión fue la Exposición Regional Valenciana que con su localización al otro lado del río propició la urbanización de estos terrenos<sup>191</sup>.

### **3.2.4 Contexto artístico-cultural valenciano a principios del siglo XX**

Durante las primeras décadas del siglo XX, aparecieron en España diversos localismos y regionalismos, síntoma de la búsqueda de refugio frente a la modernidad llegada desde el extranjero<sup>192</sup>. En el plano artístico, sin embargo, a pesar de la decepción originada por la pérdida de las colonias españolas en 1898, Valencia vivió un momento de esplendor. Recordemos las figuras de Benlliure, Sorolla o Blasco Ibáñez, internacionalmente reconocidas<sup>193</sup>. En la Valencia del cambio de siglo existe un sector cultural progresista, que se encargó de dar un homenaje a Darwin en la Facultad de Medicina (1905), lo que levantó varias protestas entre los conservadores. Se editaban tiradas de hasta 20.000 ejemplares de obras de Nietzsche, Schopenhauer, Tolstói, entre otros<sup>194</sup>.

La Valencia de la segunda mitad del siglo XIX se encuentra cargada de expectativas y novedades: se acaban de derribar las murallas (1865) y la ciudad tiene posibilidades de expansión y comunicación: en 1876 se inaugura la primera línea de tranvía, en 1892, el primera tranvía a vapor. La industria de la cerámica vive un gran auge a finales de siglo, se desarrollan los servicios de distribución de alumbrado eléctrico (1886-1889) y teléfono. A finales de siglo, se populariza la bicicleta y, a principios, aparecen los primeros automóviles, el tranvía eléctrico (1900)<sup>195</sup> y llega el fonógrafo y el cinematógrafo. Entre 1888 y 1917, se construyen cinco líneas de ferrocarril económicas o de vía



estrecha en la provincia de Valencia, que posibilitan la comunicación de la capital con sus comarcas limítrofes.

En el panorama arquitectónico, la crisis iniciada en 1898, y que perduró hasta 1936, afectó tanto al entendimiento de la arquitectura como a su profesión y, con ello, a su enseñanza y su práctica. La búsqueda de un “progreso” impreciso se confrontaba con el anhelo del pasado, expresado mediante la vuelta a la tradición y a la arquitectura autóctona. J.R. Alonso define esta situación como una convivencia entre dos antítesis: el “eternismo” se opone al “modernismo”, entendido el primero como vuelta a los parámetros indiscutiblemente españoles y el segundo como una aproximación cosmopolita a Centroeuropa<sup>196</sup>.

Durante las dos décadas analizadas en esta investigación, convivieron en España junto a los historicismos diversas corrientes modernistas, tomadas en muchos casos del extranjero, reflejo de la desorientación que define la situación arquitectónica de la España de principios de siglo y cuya consecuencia es la mayor permeabilidad en el panorama arquitectónico español en cuanto a la asimilación de corrientes arquitectónicas llegadas desde fuera. Luis Sainz escribe en 1906 el artículo “El arte moderno de arquitectura en España”<sup>197</sup>:

*“asunto difícil es, por no encontrar edificios en que fundamentarlo, el decir en qué consiste, cuáles son sus signos característicos, cuáles son sus diferencias con los antiguos, pues no hay una tendencia definida en nuestro arte que pudiera calificarse de verdadero arte moderno. (...) Es triste decirlo, pero no por triste menos cierto; el arte arquitectónico se encuentra en el día sin carácter determinado; aspira a la novedad y divaga en el terreno de los hechos materialmente consolidados.”*

Amadeo Serra comenta (1996), en palabras de Román Lorenzo<sup>198</sup>, los cuatro puntos que definirían la situación de la arquitectura española en la segunda decena del siglo XX:

- el tradicionalismo nacionalista,
- un neoclasicismo modernizado,
- un individualismo más o menos ecléctico y, como último punto:
- *“son raras las obras en que se refleja el actual modernismo extranjero a cuya cabeza marchan los austriacos.”*

Inmaculada Aguilar afirma que *“eclecticismo, modernismo, nacionalismo y regionalismo son los calificativos que definen la arquitectura que se desarrolla en torno a 1900”*<sup>199</sup>.

*“En el ámbito de la arquitectura, el siglo XX se inaugura con la imposición decidida de un modernismo un tanto de segunda mano, vinculado de una parte a lo catalán, que tan bien logró identificarse con la burguesía en ascenso, y de otra, con una cierta evocación de la «secesion» vienesa, que vino a dejar en Valencia algunos de sus mejores ecos españoles.”*<sup>200</sup>

Francisco Mora, en su Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 8 de febrero de 1916, define la situación arquitectónica de la Valencia de la primera década del siglo XX. Indica que, una vez finalizada la Exposición Regional Valenciana y aprobado el nuevo plan de Ensanche de Valencia de 1912,

*“los arquitectos (...) han seguido el progreso iniciado y han levantado hermosos edificios inspirados en variedad de estilos, unos en el renacimiento español, siempre hermoso y para nosotros tan*



*venerable; otros, en el coquetón estilo imperio; otros, en el modernismo vienés, elegante como pocos; otros en severas producciones alemanas; otros, en reminiscencias de una arquitectura holandesa; otros en la arquitectura de Barcelona; otros, en el ojival, y otros, en fin, en Arquitecturas eclécticas indefinidas.”*

Con certeza describe en este texto Francisco Mora el contexto arquitectónico en el que se incluyen las obras consideradas de influencia vienesa en Valencia. Resulta a veces difícil discernir qué elementos han sido tomados de qué otras arquitecturas y cuáles han sido una reinterpretación particular de la arquitectura de *Jugendstil*. Simultáneamente se proyectaban y construían edificios de estilo geométrico vienés, el floral belga-francés, mezclados con elementos de la tradición autóctona, etc. u otros que juegan con elementos de ambas corrientes estilísticas. Tanto los historicismos como los eclecticismos serán ingredientes esenciales de ese mismo modernismo<sup>201</sup>.

Como indica A. Salvador en 1918<sup>202</sup>:

*“En cuanto a orientaciones estéticas, reina una gran confusión, en medio de la cual pueden delinearse dos grandes tendencias: la que pudiéramos llamar histórico-arqueológica y la moderna. (...) Hoy, o se busca el fondo nacional en la tradición artística del país, dando vida a estilos arcaicos por medio del neorromanticismo especial, o se trata de crear un arte nuevo que surja de las necesidades modernas y de las artes industriales del día, buscando en lo clásico remoto la serenidad y sabor de la casta.”*

Un año más tarde (1919), así explicaba la situación arquitectónica española Leopoldo Torres:

*“Actualmente cada arquitecto proyecta en completa anarquía y su erudición permítele inspirarse en obras de todos los países y de todas las épocas. Bordean las calles de nuestras ciudades edificios pseudo-góticos, pseudo-renacentes o pseudo-barrocos, entre otros, vistos en una revista vienesa o en un libro parisién. Es imposible hallar factores comunes en la arquitectura contemporánea y por ello dicese que no tenemos estilo.”*<sup>203</sup>

Asimismo Manuel Portacelli define la arquitectura valenciana de la época del cambio de siglo apoyada en la *“dinámica producida entre la permanencia de convenciones existentes y la reinterpretación de nuevos elementos a partir de la información recibida.”*<sup>204</sup> Lo cual desemboca en una arquitectura generalmente ecléctica, en la que conviven valores referenciales históricos con nuevos repertorios y tecnologías, *“ese mismo carácter ecléctico en la modernidad, posibilita una libertad de elección”*<sup>205</sup>. R. Martínez afirma que *“en décadas sucesivas, este eclecticismo académico estará presente en la arquitectura valenciana, y su distanciamiento más o menos renovador dependerá de la habilidad de los arquitectos valencianos en el manejo de los componentes estilísticos diversos del edificio más allá de la habitual cita ornamental.”*<sup>206</sup> Todos los arquitectos contemporáneos sienten en un momento u otro la atracción por el Modernismo<sup>207</sup>, pero la mayoría de ellos lo alternan con otros estilos históricos. J. R. Alonso define (1985) el periodo comprendido entre 1898 y 1917 *“por la crisis de los planteamientos de ensanche, del eclecticismo arquitectónico y, en definitiva, del propio siglo XIX y del correspondiente concepto decimonónico de la Ciudad Burguesa.”*<sup>208</sup>. El



Modernismo Arquitectónico en Valencia nada en aguas eclécticas, su introducción no significó una ruptura radical con los estilos historicistas anteriores, ni con el eclecticismo, sino que se fundió con ellos y convivió sin imponerse sobre los demás estilos, muchas veces formando una composición modernista híbrida, con elementos tomados tanto del *Art Nouveau* como del *Jugendstil* Vienés.



### 3.3 NOTAS AL CAPÍTULO 3

<sup>76</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX" En: LLOPIS, Amando y DAUKSIS, Sonia (Editores). **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 21

<sup>77</sup> A.A.V.V. **Historia de l'Art al País Valencià**. Volúm 3. Biblioteca d'estudis i investigacions.. Num. 12, Tres i Quatre , Valencia, 1998.

<sup>78</sup> TOPP, Leslie. **Architecture and Truth in Fin-de-siecle Vienna**. Cambridge University Press. Inglaterra, 2004. Pág. 2

<sup>79</sup> También en el caso de las casas de alquiler, sobre todo en los distritos exteriores, subsiste este lenguaje durante un largo periodo, en el que aparecen soluciones arquitectónicas interesantes. Este fenómeno ha sido bautizado bajo el concepto "*BaumeisterJugendstil*" (*Jugendstil* de Maestro de Obras) LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest**. Op. cit. Pág. 16

<sup>80</sup> Id. Pág. 16

<sup>81</sup> BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna**. Editorial Gustavo Gili. Primera edición castellana: Barcelona, 1974. Pág. 310

<sup>82</sup> "kreatives"= creativo; "*Milieu*"= ambiente.

"Si queremos entender Viena como un ambiente creativo, hay que considerar, como significado más importante el papel que jugó la casi increíble hostilidad que existía en los incios de este ambiente, a la cual esta ciudad enfrentó sus hijos más destacados. Dicho de forma corta, entender Viena significa, resumirla como una ciudad de las contradicciones." (Traducción propia)

JANIK, Allan: "Kreative Milieus: Der Fall Wien". (Pp. 45-55). BERNER P., BIX E., MANTL, W (ed.) **Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne**. Eine Veröffentlichung des österreichischen Forschungsgemeinschaft. Wien, Verlag für Geschichte und Politik (1986).

<sup>83</sup> Sobre la Historia del Imperio Austro-húngaro, consúltese: KANN, Robert Adolf. **Geschichte des Habsburgerreiches 1526 - 1918** (A History of the Habsburg Empire 1526 - 1918. [Deutsch]). Wien, Köln, Graz: Böhlau 1977. S. 598-617; ANDICS, Hellmut. **Das österreichische Jahrhundert. Die Donaumonarchie 1804-1918**. Buchgemeinschaft Donauland. Wien, 1976; ANDICS, Hellmut. **Der Untergang der Donaumonarchie. Österreich-Ungarn v. d. Jahrhundertwende bis zum Nov. 1918**. Wien, München: MTV. Molden-Taschenbuch-Verl., Eiroca Verlagsges. 1976; BIHL, Wolfdieter. **Von der Donaumonarchie zur Zweiten Republik. Daten zur österr. Geschichte seit 1867**. Böhlau Studienbücher. Wien, Köln, 1989; MAY, Arthur James. **La monarchia asburgica** (The Hapsburg Monarchy, 1867-1914. Ital.) ED. Il Mulino. Bologna, 1973; UHLIRZ, Karl. **Handbuch der Geschichte Oesterreichs und seiner Nachbarländer Böhmen und Ungarn**. Bd 1. 2.2. 4. Ed. Leuschner & Lubensky. Graz (u.a.), 1927 (2.2. <1848-1914.> 1941; 4. Bibliogr. Nachträge u. Erg., Personen, Sach-u. Autorenreg. 1944.)

<sup>84</sup> SICKA, Barbara. **Die Donaumoarchie in der "Gründerzeit". Wirtschaftlicher u. gesellschaftl. Aufbruch 1867-1873**. Wien, Wirtschaftsuniv., Diplomarbeit. Wien 1981.

<sup>85</sup> GOOD, David F. **Der wirtschaftliche Aufstieg des Habsburgerreiches 1750-1914**. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1986. (Forschungen zur Geschichte des Donauraumes. 7.); FINK, Krisztina Maria. **Die österreichischungarische Monarchie als Wirtschaftsgemeinschaft. Ein histor. Beitr. zu aktuellen Integrationsproblemen**. Dissertation - München: Trofenik 1968

<sup>86</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie vn Wien in den Jahren 1848-1934**. Dissertation. Institut für Gessellschaft – Städtebau, Architektursektion Technische Hochschule Stockholm, 1976. Pág.131

Las siglas **K.K.** o **K.u.K** significan: **Königlich (und) Kaiserlich**: Real (e) Imperial (Traducción propia)

<sup>87</sup> WOLFRAM, Hernia. **Österreichische Geschichte 1804-1914**. Verlag Carl Veherreuter. Wien, 1997. Pág. 570

<sup>88</sup> JIRSA, Gerhard. **Nationale und ethnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende**. Diplomarbeit an der Wirtschaftsuniversität Wien. (Proyecto Final de Carrera inédito en la Universidad de Economía de Viena). Universität Wien. 1994.

El Imperio Austro-húngaro, entre 1867 y 1918, estaba constituido por el conjunto de muchas diferentes regiones, que hoy por hoy son los siguientes países: Austria, Hungría, la República Checa (compuesta por las regiones de Bohemia y Moravia), Eslovenia, Eslovaquia, Croacia, las regiones de Voivodina, y Bocas de Kotor en Serbia y Montenegro, Trentino-Tirol del Sur y Trieste en Italia, Transilvania y parte del Bánato en Rumania, Galicia en Polonia y Rutenia (región Subcárpica de Ucrania).

<sup>89</sup> FINK, Krisztina Maria. **Die österreichischungarische Monarchie als Wirtschaftsgemeinschaft. Ein histor. Beitr. zu aktuellen Integrationsproblemen**. Dissertation. München: Trofenik 1968; KOMLOS, John. **Die Habsburgermonarchie als Zollunion. Die wirtschaftliche Entwicklung Österreich-Ungarns im 19. Jahrhundert**. Wien, 1986; KÖNIG, Wilhelm. **Die Schwierigkeiten einer Zoll-Union. Persönl. Erinnerungen an den Ausgleich zwischen Österreich u. Ungarn vom Jahre 1907**. Verl. "Österr. Wirtschaft", Ployer Wien, 1953.

<sup>90</sup> JIRSA, Gerhard. **Nationale und ethnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende**. Op. cit.

<sup>91</sup> GEYER, Gerhard. **Der Ausbau des nordöstlichen Eisenbahnnetzes der Österreichisch-Ungarischen Monarchie unter Berücksichtigung von Krisenzeiten**. Wien 1954. Wien, phil. Diss. 23. März 1955; **Geschichte der Eisenbahnen der österr-ungarischen Monarchie**. 1 Tomo. Parte 2. Viena, 1898

<sup>92</sup> WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914**. Op. cit. Pág. 459

<sup>93</sup> JIRSA, Gerhard. **Nationale und ethnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende**. Op. cit. Pág. 15

<sup>94</sup> Sobre la Industria en Viena durante el cambio de siglo véase: BANIK-SCHWEITZER, Renate; MEISSL, Gerhard. **Industriestadt Wien. Die Durchsetzung der industriellen Marktproduktion in der Habsburgerresidenz**. Wien, 1983.

<sup>95</sup> WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914**. Op. cit. Pág. 459

<sup>96</sup> Id. Pág. 464

<sup>97</sup> PEMSEL, Jutta. "Die Wiener Weltausstellung 1873" En: **Catálogo de la Exposición Traum und Wirklichkeit. Wien. 1870-1930**. Op. cit. Pág. 67;

WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914**. Op. cit. Pág. 465

<sup>98</sup> WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914**. Op. cit. Pág. 464

<sup>99</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie von Wien in den Jahren 1848-1934**. Op. cit. Pág.131

<sup>100</sup> WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914**. Op. cit. Pág. 464

<sup>101</sup> Sobre la economía durante la monarquía de los Habsburgo véase: GOOD, David F. **Der wirtschaftliche Aufstieg des Habsbürgerreiches**



1750-1914. Wien, Köln, Graz, 1986

<sup>102</sup> GOOD, David F. **Der wirtschaftliche Aufstieg des Habsburgerreiches 1750-1914** Op. cit.

<sup>103</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie von Wien in den Jahren 1848-1934.** Op. cit. Pág.131

<sup>104</sup> GEYER, Gerhard. **Der Ausbau des nordöstlichen Eisenbahnnetzes der Österreichisch-Ungarischen Monarchie unter Berücksichtigung von Krisenzeiten.** Op. cit.

<sup>105</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie von Wien in den Jahren 1848-1934.** Op. cit. Pág.131

<sup>106</sup> JIRSA, Gerhard. **Nationale und ethnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende.** Op. cit. Pág. 11

<sup>107</sup> Id.. Pág. 13

<sup>108</sup> POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners. 1894-1912.** Verlag Anton Schroll & Co. Wien und München. Trieste, 1979.

<sup>109</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie von Wien in den Jahren 1848-1934.** Op. cit. Pág.133

<sup>110</sup> WELAN,Manfried. "Wien –Eine Hauptstadt des Geistes" En BERNER P., BIX E., MANTL, W (ed.) **Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne.** Op. cit. Pág. 40

<sup>111</sup> SCHORSKE, Carl. E. "Österreichisches ästhetische Kultur 1870-1914. Betrachtungen eines Historikers" En: **Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930.** Historisches Museum der Stadt Wien. Wien, 1985. Pp. 12 y ss.

<sup>112</sup> SCHWENDTER, Rolf. "Armut und Kultur der Wiener Jahrhundertwende". En: NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen.** Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1993. Pág. 678

<sup>113</sup> JIRSA, Gerhard. **Nationale und ethnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende.** Op. cit. Pág. 8

<sup>114</sup> Actualmente Viena tiene alrededor 1.631.082 habitantes (febrero, 2006). **Statisches Jahrbuch der Stadt Wien. Ausgabe 2006.** Su población actual es cuantitativamente semejante a la que residía en la capital del Imperio Austro-húngaro a principios de siglo.

Fuente: OTRUBA / RUTSCHKA; **Herkunft der Wiener Bevölkerung.** Pág. 227. Statisches Jahrbuch der Stadt Wien 1901,1912. Nombrado en JIRSA, Gerhard. **Nationale und ethnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende.** Op. cit. Pág. 10

<sup>115</sup> LICHTENBERGER, Elisabeth; **Vienna, Bridge between cultures.** Belhaven Press (u.a.). London, 1993. Pág. 38

<sup>116</sup> Sobre los conflictos nacionales y étnicos de la Viena de fin de siglo consultar: JIRSA, Gerhard. **Nationale und ethnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende.** Op. cit. Pág. 12

<sup>117</sup> LICHTENBERGER, Elisabeth; **Vienna, Bridge between cultures.** Op. cit. Tabla 1.1. Pág. 4

<sup>118</sup> JIRSA, Gerhard. **Nationale und ethnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende.** Op. cit. Pág. 11

<sup>119</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie vn Wien in den Jahren 1848-1934.** Dissertation. Op. cit. Pp.180 y ss.;

<sup>120</sup> Id. Pág. 224; GEYER, Edith **Untersuchung der Lebensverhältnisse der Wiener Arbeiter im Zeitraum von 1867-1914.** Wien 1980.

<sup>121</sup> WAISSENBERGER, Robert. "Eine Metropole der Jahrhundertwende". En: WAISSENBERGER, Robert. **Wien 1870-1830. Traum und Wirklichkeit.** Historisches Museum der Stadt Wien. Residenz Verlag. Wien, Salzburg, 1894. Pág. 10

<sup>122</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie vn Wien in den Jahren 1848-1934.** Op. cit. 221

<sup>123</sup> WAISSENBERGER, Robert. "Eine Metropole der Jahrhundertwende". En: WAISSENBERGER, Robert. **Wien 1870-1830. Traum und Wirklichkeit.** Op. cit. Pág. 11

<sup>124</sup> MOMMSEN, Hans. "Wien-Kaiserliche Metropole und Kampfplatz politisch-sozialer Emanzipation zu Beginn der Österreichischen Staatkrise. En: PFABIGAN, Alfred (editor). **Ornament und Askese. Im Zeitgeist der Jahrhundertwende.** Verlag Christan Brandstätter. Wien, 1985. Pág. 10

<sup>125</sup> BERNER P., BIX E., MANTL, W (ed.) **Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne.** Op. cit. Compárese: Capítulo 4: JANIK, Allan: Kreatives Milleus: der Fall Wien. Pp. 45-55 con Capítulo 23: BODZENTA, Erich: "Gesellschaft der Vorstadt". Pp. 197-204

<sup>126</sup> El nombre dado a los distritos de Viena hace referencia a antiguos *Vororte* o *Vorstädte*. Hemos considerado necesario numerarlos aquí con su nombre actual porque haremos referencia a ellos al nombrar las obras edificadas en Viena

<sup>127</sup> Sobre la situación económica y social de la Viena de las ampliaciones urbanas, consultar: BALTZAREK, Franz; HOFFMANN, Alfred; STEKL, Hannes. **Wirtschaft und Gesellschaft der Wiener Stadterweiterung.** Wiesbaden, 1975.

<sup>128</sup> BERHARD, Marianne. **Die Wiener Ringstrasse. Architektur & Gesellschaft. 1858-1906.** Kremayr & Scheriau. München, 1992.

<sup>129</sup> "**Es ist mein Wille, daß die Erweiterung der Innerene Stadt mit Rücksicht auf eine ansprechende Verbindung derselben mit den Vorstädten ehemöglichst in Angriff genommen und zugleich auch auf die Verschönerung meiner Residenz- und Reichhauptstadt Bedacht genommen werde. Zu diesem Zwecke bewillige ich die Auffassung der Umwallung der Innern Stadt sowie der Gräben um dieselbe.**"

"Es mi voluntad, que la ampliación del centro antiguo de la ciudad se comience teniendo en consideración una conexión aceptable con las *Vorstädte* (poblaciones en las afueras de Viena) y al mismo tiempo se tenga en cuenta el embellecimiento de la capital de mi residencia y del Imperio. Con vistas a alcanzar estos objetivos concedo la cesión de los baluartes que rodean la parte antigua de la ciudad así como de las trincheras."

20 de diciembre de 1857, escrito a mano por el Emperador Francisco José I. (Traducción propia) Publicado en <Wiener Zeitung> el 25 de diciembre de 1857. Pág. 1

<sup>130</sup> Sobre la *Ringstrasse*: WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914.** Op. cit. Pp. 537 y ss

<sup>131</sup> TIZIA LEITICH, Ann. **Damals in Wien. Das grosse Jahrhundert einer Weltstadt.** Editorial Forun. Wien, Frankfurt, 1957. Pág. 124

<sup>132</sup> Las obras Monumentales que se construyeron en la *Ringstrasse* son: la Iglesia Votiva (*Votivkirche*) de Heinrich von Ferstel, 1856-1879, la Nueva Ópera Imperial (*Neue Hofoper*, actualmente Staatsoper) de August Siccard von Siccardsburg y Eduard van der Nüll, 1861-1869, el Museo de Artes Aplicadas (*Museum für angewandte Kunst*) de Heinrich von Ferstel, 1868-1871, los Museos de Ciencias Naturales y de Historia del Arte (*Naturhistorisches & Kunsthistorisches Museum*) de Gottfried Semper y Carl von Hasenauer, 1871-1891, el ayuntamiento (*Rathaus*) de Friedrich Schmidt, 1872-1883, el Parlamento (*Parlament*) de Theophil von Hansen, 1873-1883, la Universidad de Viena (*Neue Universität*) de Heinrich von Ferstel, 1873-1884, el Teatro Imperial (*Burgtheater*) de Gottfried Semper y Carl von Hasenauer, 1874-1888, la bolsa (*Börse*) de Theophil von Hansen, 1870-1877, la Academia de Artes Aplicadas (*Akademie der bildenden Künste*) de Theophil von Hansen, 1872-1877, el Nuevo Burg (*der Neue Burg*) de Gottfried Semper y Carl von Hasenauer, 1881-1913/14.



- <sup>133</sup> Los distritos de la actual configuración de Viena que no aparecen en esta distinción son el distrito X *Favoriten* y el XX *Brigittenau*. Ambos surgieron como adición y posterior separación de sus distritos colindantes. El Distrito XXII *Donaustadt* fue separado el 15-10-1938 del distrito XXI por los Nacional-Socialistas. El distrito XXIII *Liesing* fue, asimismo en el año 1938 consolidado como parte de Viena a través de la incorporación de algunos distritos al sur de Viena y permaneció después de la anterior ordenación de las municipalidades de los alrededores de la Baja Austria en 1954.
- <sup>134</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie von Wien in den Jahren 1848-1934**. Op. cit. Pág. 302
- <sup>135</sup> Id. Pp. 302 y ss.
- <sup>136</sup> WAGNER, Otto. **Die Großstadt**. Wien, 1911.
- <sup>137</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie von Wien in den Jahren 1848-1934**. Op. cit. Pág. 208
- <sup>138</sup> Id. Pág. 287
- <sup>139</sup> Id. Pág. 287
- <sup>140</sup> Id. Pág. 290
- <sup>141</sup> Id. Pág. 290
- <sup>142</sup> A.A.V.V. **Vienna, 1900**. SOTHEBY'S. London, 1994
- <sup>143</sup> BERNER, Peter; BRIX, Emil; MANTL, Wolfgang. **Wien um 1900**. Verlag für Geschichte und Politik Wien, 1986. Bad Vöslau, 1986. Pág. 11
- <sup>144</sup> NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. "Das moderne Wien als Brennspeigel der europäischen Moderne". En: NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen**. Op. cit. Pp. 21 y ss.
- <sup>145</sup> SCHWENDTER, Rolf. "Armut und Kultur der Wiener Jahrhundertwende." En: NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen**. Op. cit. Pp. 677 y ss.
- <sup>146</sup> Sobre la historia político-económica de la Vielvölkerstadt consúltese: GOOD, David D. "Ökonomische Ungleichheit in Vielvölkerstadt. Zur Rolle der Metropole Wiens. En: NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen**. Böhlau Verlag. Wien. Köln, Graz. 1993. Pp. 720 y ss.
- <sup>147</sup> MANTL, Wolfgang. "Modernisierung und Dekadenz". En: NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen**. Op. cit. Pp. 80 y ss.
- <sup>148</sup> MOMMSEN, Hans. "Wien-Kaiserliche Metropole und Kampfplatz politisch-sozialer Emanzipation zu Beginn der Österreichischen Staatkrise". En: PFABIGAN, Alfred (editor). **Ornament und Askese. Im Zeitgeist der Jahrhundertwende**. Op. cit. Pág. 9
- <sup>149</sup> De entre las publicaciones más importantes de la época: FREUD, Sigmund. **Die Traumdeutung** (Traducida al español como: La interpretación de los sueños), 1911. RILKE, Rainer Maria. **Stunden-Buch** (El libro de las horas), consta de 3 Partes (1899-1903), la primera impresión se realizó en 1905; RILKE, Rainer Maria. **Das Buch der Lieder** (El libro de las imágenes), (4 partes, 1902/1906); SCHNITZLER, Arthur. **Der Weg ins Freie** (El camino al aire libre) Novela, 1908; SCHNITZLER, Arthur. **Der grüne Kakadu** (La cacatúa verde) Obra de teatro, 1898; SCHNITZLER, Arthur. **Die Toten schweigen** (traducida al español como La llamada de la vida, cuando la traducción literal es: Los muertos callan) Novela 1897; WAGNER Otto. **Die Moderne Architektur** (La arquitectura moderna) publicada por primera vez en 1896;
- <sup>150</sup> MANTL, Wolfgang. "Modernisierung und Dekadenz". En: NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen**. Op. cit. Pág. 89
- <sup>151</sup> BELLER, Steven. **Vienna and the Jews, 1867-1938: a cultural history**. Cambridge, 1989. In deutscher Übersetzung: Böhlau Verlag, 1993. Sobre los judíos en Viena en el cambio de siglo XIX al XX véase también: BOTSTEIN, Leon. **Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848-1938**. Wien, Köln, Graz, 1991 y WISTRICH, Robert S. **The Jews of Vienna in the age of the of Franz Joseph**. London, 1989
- <sup>152</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie von Wien in den Jahren 1848-1934**. Op. cit. Pág.137
- <sup>153</sup> BOTSTEIN, Leon. **Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848-1938**. Op. cit.
- <sup>154</sup> Sobre la burguesía de la Viena del cambio del siglo XIX al XX véase: BRÜCKMÜLLER, Ernst (Editor). **Bürgertum in der Habsburgermonarchie**. Wien, Köln, Graz, 1991
- <sup>155</sup> SEMBACH, Klaus-Jürgen. **Modernismo. La utopía de la reconciliación**. Edición Benedikt Taschen, 1990. Pág. 207
- <sup>156</sup> <El estado judío. Intento de una solución moderna a la cuestión de los judíos> Leipzig und Wien, 1896
- <sup>157</sup> MANTL, Wolfgang. "Modernisierung und Dekadenz". En: NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkung**. Op. cit. Pág. 82
- <sup>158</sup> MOSER, Johnny. "Antisemitismus zwischen Doppeladler und Kruckenkreuz (1875-1930)". En: WAISSENBERGER, Robert. **Wien 1870-1930. Traum und Wirklichkeit**. Historisches Museum der Stadt Wien. Residenz Verlag. Wien, Salzburg, 1894. Pág. 66
- <sup>159</sup> WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914**. Op. cit. Pág. 524
- <sup>160</sup> Id. Pág. 528
- <sup>161</sup> LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest**. Op. cit. Pág. 11
- <sup>162</sup> GRAF, Otto. **Otto Wagner. Das Werk des Architekten. 1860-1902**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar. Pág. 87
- <sup>163</sup> PROKOP, Ursula. **Wien. Aufbruch zur Metropole. Geschäfts- und Wohnhäuser der Innenstadt. 1910 bis 1914**. Böhlau Verlag Wien – Köln – Weimar, 1994. Pág. 64 y ss.
- <sup>164</sup> MOMMSEN, Hans. "Wien-Kaiserliche Metropole und Kampfplatz politisch-sozialer Emanzipation zu Beginn der Österreichischen Staatkrise". En: PFABIGAN, Alfred (editor). **Ornament und Askese. Im Zeitgeist der Jahrhundertwende**. Op. cit. Pág. 11
- <sup>165</sup> Datos extraídos de NOEVER, Peter (editor) **Der Preis der Schönheit. 100 Jahre Wiener Werkstätte**. MAK, Wien und Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003
- <sup>166</sup> WAISSENBERGER, Robert. "Vorwort" En: WAISSENBERGER, Robert (Editor). **Wien 1890-1920**. Op. cit. Pág. 7
- <sup>167</sup> SHEDEL, James. **Art and Society. The new art movement in Vienna. 1897-1914**. California, 1981. Pág. 1



<sup>168</sup> Id. Pp. 1-2

<sup>169</sup> Id. Pp. 1-2

<sup>170</sup> PORTACELLI ROIG, Manuel; "Urbana, ecléctica, internacional (Notas sobre las arquitecturas del Ensanche)". En: A.A.V.V. **El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884**. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, centro de Servicios e Informes. Valencia, 1984. Pág. 95

<sup>171</sup> PÉREZ PUCHE, Francisco. **La Valencia de 1898**. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1998

<sup>172</sup> VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910**. Op. cit. Pp. 45-46.

<sup>173</sup> MARTINEZ, Rafael. "La arquitectura civil en Valencia en la transición de siglo". En: A.A.V.V. **Vicente Blasco Ibáñez: La aventura del triunfo 1867-1928**. Diputación de Valencia. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1986. Pág. 211

<sup>174</sup> PORTACELLI ROIG, Manuel. "Urbana, ecléctica, internacional (Notas sobre las arquitecturas del Ensanche)". En: **El Ensanche de la ciudad de Valencia de 1884**. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos Comunidad Valenciana, 1984. Pág. 95

<sup>175</sup> CORBIN FERRER, Jose Luis. **El Ensanche Noble de Valencia. Entre Colón y Gran Vía Marqués del Turia**. Ed. Federico Doménech. Valencia, 1996. Pág. 29

<sup>176</sup> SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana**. Op. cit. Pág. 26

<sup>177</sup> PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. **Valencia 1874-1959. Ciudad, Arquitectura y Arquitectos**. Editorial: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1978. Pág. 13

<sup>178</sup> Id. Pág. 21

<sup>179</sup> AGUILERA CERNÍ, Vicente. (Dirección y coordinación) **Historia del Arte Valenciano**. Tomo 6. El Siglo XX hasta la guerra del 36." Biblioteca Valenciana de Consorci d'Editors Valencians s.a. Valencia, 1988. Pág. 13

<sup>180</sup> PORTACELLI ROIG, Manuel. "Urbana, ecléctica, internacional (Notas sobre las arquitecturas del Ensanche)". En: **El Ensanche de la ciudad de Valencia de 1884**. Op. cit. Pág. 100

<sup>181</sup> EVOLUCIÓN DE LA POBLACIÓN DE VALENCIA (INCLUYENDO LOS POBLADOS ANEXIONADOS)

	1857	1877	1887	1900	1910	1920
Valencia	138.063	165.995	191.007	214.193	234.075	252.078
Índice de crecimiento	100	120,20	138,34	155,14	169,54	182,58
L'Horta	209.198	247.420	276.728	314.221	348.190	478.747
Índice de crecimiento	100	118,27	132,28	150,20	166,44	228,88
Valencia / L'Horta	0'65	0'67	0'69	<b>0'68</b>	<b>0'67</b>	0,52

La población de la ciudad de Valencia creció en una proporción muy semejante a la población de la comarca de L'Horta.

FUENTE: Censos del Instituto Nacional de Estadística. Departamento de Estadística del Ayuntamiento de Valencia. Población de hecho.

<sup>182</sup> PASTOR TABERNER, Francisco. "El crecimiento pautado: Notas sobre los proyectos de Ensanche". En: A.A.V.V. **Historia de la Ciudad II. Territorio, Sociedad y Patrimonio**. Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Valencia, 2002. Pág. 206 y ss

<sup>183</sup> CORBIN FERRER, Juan-Luis. **El ensanche Noble de Valencia: ente Colón y Gran Vía Marqués del Túria**. Federico Doménech, S.A. Valencia, 1996. Pág. 29; SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana**. Op. cit. Pág. 48

<sup>184</sup> Información detallada sobre el Ensanche de Valencia en BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. Pp. 1 y ss

<sup>185</sup> SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana**. Op. cit. Pág. 29

<sup>186</sup> En cuanto a espacios públicos verdes, en 1844 fue realizado el jardín de la Glorieta, en 1860 el de el Parterre, ambos situados en zona de ensanche burgués. En cuanto a paseos al aire libre, contamos con los jardines de la Gran Vía Marqués del Turia y la Alameda, que fue realizada a finales del siglo XIX. A finales del siglo (concretamente el 1 de agosto de 1898) fue aprobado el proyecto del Paseo de Valencia al Mar, aunque sólo fue realizado aproximadamente en un tercio de su magnitud. SANTAMARIA, Maria Teresa. **Jardines de Valencia. La Glorieta y el Parterre**. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1985.

<sup>187</sup> CORBIN FERRER, Juan-Luis. **El ensanche Noble de Valencia: ente Colón y Gran Vía Marqués del Túria**. Op. cit. Pág. 52

<sup>188</sup> SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana**. Op. cit. Pág. 38-41

<sup>189</sup> Sobre la burguesía valenciana de principios de siglo, consúltese: "L'aristocracia financera i especulativ i la burguesía valenciana". En LLUCH, Ernest. **La Vía Valenciana**. Editorial afers, recerca i pensament. Valencia, 1976.

<sup>190</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. "La arquitectura modernista valenciana". En: **El modernismo en la Comunidad Valenciana**: Catálogo de la Exposición. Centre Cultural La Beneficència, del 17 de desembre de 1997 a l'1 de març de 1998 / Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1997. Valencia. Pág. 50

<sup>191</sup> CORBIN FERRER, Juan-Luis. **El ensanche Noble de Valencia: ente Colón y Gran Vía Marqués del Túria**. Federico Doménech, S.A. Valencia, 1996. Pág. 36. BENITO GOERLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad. Valencia en el siglo XX". En: LLOPIS, Amando; DAUKSIS, Sonia (editores) **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Actas del Seminario realizado en el Centre Valencià de Cultura Mediterrànea-La Beneficència, entre los días 8 y 30 de mayo de 2000. 2000, Valencia. Pág. 15

<sup>192</sup> BALDELLOU, Miguel Angel. "Escuela y ciudad. Madrid 1898-1936". A.A.V.V. **Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura**. Dirección general de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid, 1996. Pág. 35



- <sup>193</sup> VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 51
- <sup>194</sup> SANCHIS GUARNER, Manuel. **La ciutat de València. Síntesi d'Històrica i Geografia urbana**. Ajuntament de València, València, 1997. pp. 540-541. Citado en: VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 51; AGUILAR CIVERA, Inmaculada y VIDAL CIVARES, Javier. **150 años de Ferrocarril en la Comunidad Valenciana: 1852-2003**. "Arte y técnica en la arquitectura ferroviaria valenciana", pp. 243 y ss., Valencia, Consellería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, Generalitat Valenciana, 2002; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **El territorio como proyecto. Transporte, obras públicas y ordenación territorial en la historia de la Comunidad Valenciana**. Valencia, Consellería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, Generalitat Valenciana, 2003; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Valencia Tranvía 1874-2004**, Valencia, Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana, 2004
- <sup>195</sup> SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana**. Op. cit. Pág. 34
- <sup>196</sup> ALONSO PEREIRA, J. R. **Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli**. "Primer Periodo: Eternismo versus Modernismo". Madrid, 1985. Pág. 15
- <sup>197</sup> SAINZ, L. <La Construcción Moderna>, 1906. Pág. 45
- <sup>198</sup> SERRA DESFILIS, Amadeo. "El Art Déco en la arquitectura valenciana", **Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia (1926-1936)**. Pág 21
- <sup>199</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921)**. Op. cit. Pág. 37
- <sup>200</sup> A.A.V.V. **Valencia**. Publicaciones de la Fundación Juan March; Barcelona: Ed. Mogueer. Madrid, 1985. Pág. 367
- <sup>201</sup> En BENITO GÖRLICH, Daniel. "Arquitectura y Ciudad. Valencia en el siglo XX.". Op. cit. Pág. 21.
- <sup>202</sup> SALVADOR, Amós. <Arquitectura y Construcción> Anuario para 1918. Pág. 30
- <sup>203</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. "Nuevas Formas de Arquitectura". En la revista: <Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos>, Madrid, Año II. Junio de 1919. Núm 14. Pp. 145-146
- <sup>204</sup> SOLÀ-MORALES, Ignacio. "A propósito de la arquitectura del franquismo". En <Arquitectura Bis> nº 27. Barcelona, 1979. Pág. 28, nombrado por PORTACELLI ROIG, Manuel. En: A.A.V.V. **El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884**. Op. cit. Pág. 100.
- <sup>205</sup> PORTACELLI ROIG, Manuel; "Urbana, ecléctica, internacional (Notas sobre las arquitecturas del Ensanche)". En: A.A.V.V. **El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884**. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, centro de Servicios e Informes. Valencia, 1984. Pág. 100.
- <sup>206</sup> MARTINEZ, Rafael. "La arquitectura civil en Valencia en la transición de siglo". En: A.A.V.V. **Vicente Blasco Ibáñez: La aventura del triunfo 1867-1928**. Op. cit. Pág. 214
- <sup>207</sup> FREIXA, Mireia. "La Exposición <Modernismo 1990> En: El Modernismo: Museo d'Art Modern, Parc de la Ciutadella, Barcelona: 10 de octubre de 1990-13 de enero de 1991. Ed. Lunweg: Olimpiada Cultural. Barcelona, 1990.
- <sup>208</sup> ALONSO PEREIRA, J. R. **Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli**. Madrid, 1985. Pág. 15



## 4 ORIGEN DE LAS INFLUENCIAS VIENESAS. ARQUITECTURA DEL *WIENER JUGENDSTIL* EN EL CAMBIO DE SIGLO XIX AL XX

### Generalidades sobre el Modernismo en Europa

Las raíces del movimiento modernista en Europa (entendido como todo el conjunto de sus variantes) hay que buscarlas en Inglaterra, sobre todo en lo referente al desarrollo de la industria textil y de la encuadernación de libros en los años 1870 y 1880<sup>209</sup>. Como tal, su origen fue puramente ornamental. Las formas características de este estilo estaban basadas en una decoración lineal en muchos casos cargada de simbolismo: el dinamismo y la tensión que se producía al contraponer superficies lisas con superficies fuertemente decoradas mediante líneas curvas, cercanas a formas vegetales. Una de las influencias más presentes en este tipo de ornamentación era el arte japonés, redescubierto desde la pintura impresionista desde la segunda mitad del siglo XIX.

Ya en 1890 este tipo de lenguaje formal, fluido y plástico, está presente en Bélgica y Francia en las obras de Horta, Van de Velde y Guimard. En 1892 en Alemania varios artistas que pertenecían a la *Münchener Künstlergenossenschaft* (Cooperativa de Artistas de Munich) se separan de ésta y fundan la *Münchener Secession* (Secession Munichesa). Dos años más tardes, se realizó en Viena, en la *Künstlerhaus*<sup>210</sup> (casa de artistas) una exposición de las obras de la Secession de Munich organizada por los artistas de la "*Genossenschaft bildender Künstler Wiens*" (Cooperativa de Artistas Plásticos de Viena).

La "*Genossenschaft bildender Künstler Wiens*" (Cooperativa de artistas plásticos de Viena) formada en 1861, había nacido en los principios conservadores de esta burguesía elitista y era deudora de la euforia de los tiempos de la construcción de la *Ringstrasse*<sup>211</sup>. Estaba formada por un grupo de artistas, a cuya cabeza se encontraban Gustav Klimt, Karl Moll, Josef Hengelhart, Josef Maria Olbrich y Koloman

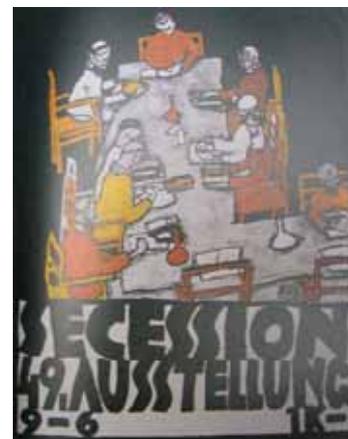


FIG.059. Catel anunciador de la 49. Exposición de la Secession vienesa. (Dibujo de Egon Schiele)



FIG.060. Joseph Hoffmann en 1903 (Museum für angewandte Kunst, Wien).



FIG.061. Escultura decorativa del edificio de Otto Wagner en la *Lnken Wienzeile 38* del Distrito VI de Viena (1898). El imagen representa el papel que la Secession Vienesa se había auto asignado de despertar la sociedad vienesa del letargo historicista y anuncia la llegada del "Arte Moderno". Publicado en <Der Architekt>, 1900.



Moser, que exponían sus trabajos e ideas en la *Künstlerhaus* (casa de artistas) de la *Karlsplatz* de Viena.

En 1897, siguiendo el modelo alemán<sup>212</sup>, 19 artistas (entre ellos, pintores, escultores, arquitectos y artistas industriales) se desligaron de la "*Genossenschaft bildender Künstler Wiens*" y formaron un grupo nuevo, con objetivos e ideales propios, vistos por los demás miembros de la "*Genossenschaft*" como inadecuados. El 3 de abril de 1897 fue fundado por dichos exmiembros de la *Künstlerhaus* y otros provenientes de círculos intelectuales vieneses más o menos definidos<sup>213</sup> la "*Vereinigung bildender Künstler Österreichs*" (Asociación de Artistas Plásticos de Austria) o "*Wiener Secession*" (Secesión Vienesa).

## 4.1 LA SECESSION VIENESA

**Wir wollen ausländische Kunst nach Wien ziehen,  
nicht nur Künstler, Gelehrte und Sammler allein,  
um die grosse Masse kunstempfänglicher Menschen zu bilden,  
damit der schlummernde Trieb geweckt werde,  
der in jene Menschenbrust gelegt ist,  
nach Schönheit und Freiheit des Denkens und Fühlens** <sup>214</sup>.

<Ver Sacrum>, Núm. Enero, 1898. Viena

El origen de la Secesión Vienesa no se puede entender de forma abstracta, alejada de la realidad política en la que nació y se desarrolló. Surgió como disgregación de otro grupo de artistas que existía desde 1861, los artistas de la *Künstlerhaus* de Viena<sup>215</sup>. La razón que determinó la separación de los artistas de la Secesión de la *Künstlerhaus*<sup>216</sup> (Casa de artistas) fue la postura dominante de la mayoría de los miembros de ésta, nacida bajo el amparo de los arquitectos de la *Ringstrasse*, que abiertamente expresaban su rechazo a cualquier corriente artística novedosa, actitud que se evidenciaba en la selección de las obras de arte para las exposiciones en dicha *Künstlerhaus* (casa de artistas).

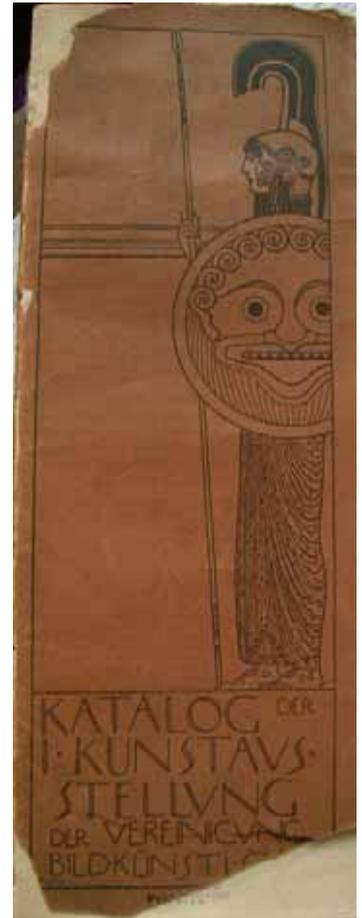


FIG.062. Portada del Catálogo de la Primera Exposición de la *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (Secesión Vienesa). En el la Diosa Palas Atenea, diosa de la sabiduría y defensora de las Artes y las Ciencias. Dibujo de Gustav Klimt (1897).



FIG.063. Los artistas de la XIV Exposición de la Secesión Vienesa (1902). De izquierda a derecha: A. Stark, G. Klimt, K. Moser (delante de Klimt con sombrero), A. Böhm, M. Lenz (tumbado), E. Stöhr (con sombrero), W. List, E. Orlik (sentado), M. Kurzweil (con bastón), L. Stolba, C. Moll (de pie), R. Bacher.



Como movimiento artístico cultural, surgió como protesta frente a las tradiciones conservadoras dominantes en el campo de las artes plásticas que se mostraban en la *Künstlerhaus*<sup>217</sup>. El grupo de Gustav Klimt anhelaba una evolución artística, que no repitiera estilos del pasado, cuyo reclamo a la adecuación a los tiempos “modernos” y a la libertad del arte y del artista quedó impreso en letras doradas en la fachada del edificio de la Secession: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* (A cada tiempo, su arte, al arte, su libertad) (fig. 098)

La Secession Vienesa fue una asociación de artistas progresistas, protegida por la ciudad y por sus instituciones<sup>218</sup>, que se propuso, fundamentalmente en sus inicios, despertar a la sociedad vienesa del letargo historicista que invadía el campo del arte durante varios siglos. Este grupo de precursores mostró en Viena nuevas corrientes artísticas, mediante exposiciones realizadas en su propio edificio, que los propios artistas del grupo de la Secession Vienesa diseñaban<sup>219</sup>. En marzo de 1898 se llevó a cabo una gran exposición que contó con 131 artistas extranjeros, cuyo objetivo era confrontar a los artistas de la *Künstlerhaus* y al público vienes con las nuevas tendencias llegadas “de fuera”<sup>220</sup>. A través de estas exposiciones de arte internacionales se estrecharon los lazos personales entre los componentes de la Secession Vienesa y los artistas extranjeros. Además la publicación de la revista <Ver Sacrum> (Primavera Sagrada), en donde colaboraban muchos de ellos, contribuyó a esta difusión (Véase Capítulo 5.5.2)

Es muy interesante la toma de conciencia y de compromiso con respecto a la sociedad vienesa que adquieren los artistas de la Secession<sup>221</sup>. Su objetivo más directo es, mediante la defensa de la universalidad del arte, y mediante el fomento de la experiencia artística, apaciguar los conflictos étnicos en los que la capital austriaca se hallaba inmersa<sup>222</sup>.

Frente a las dificultades políticas que atraviesa el Imperio Austro-húngaro, los artistas de la Secession ofrecen una imagen de la “Vida Moderna” utópica, puesto que la estabilidad social de Viena se tambalea (fundamentalmente poco antes del cambio de siglo) entre conflictos de escolaridad, de lenguaje y de derechos civiles<sup>223</sup>. Defienden el arte como concepto universal capaz de unir al pueblo, al rico y al pobre, sin distinciones de clase social. Ya desde sus comienzos, en el primer número de la

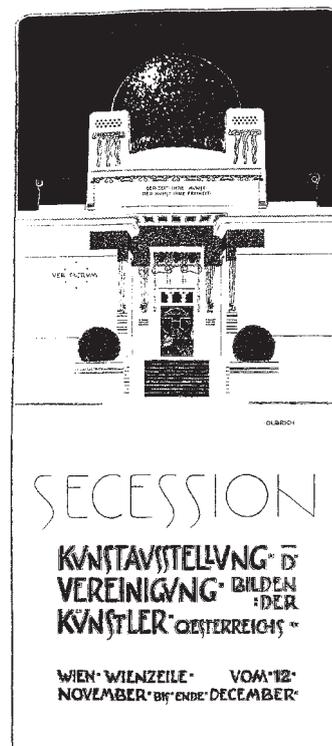


FIG.064. Cartel anunciador de la Segunda Exposición de la Secession Vienesa (1898)



FIG.065. Caricatura de la Casa de la Secession, por Heinrich Schliessmann

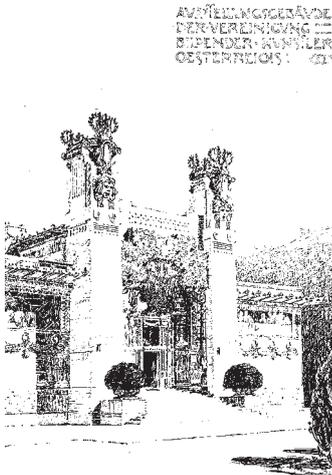


FIG.066. Primer Proyecto del edificio de la Secession Vienesa. Perspectiva J. M. Olbich (1897)

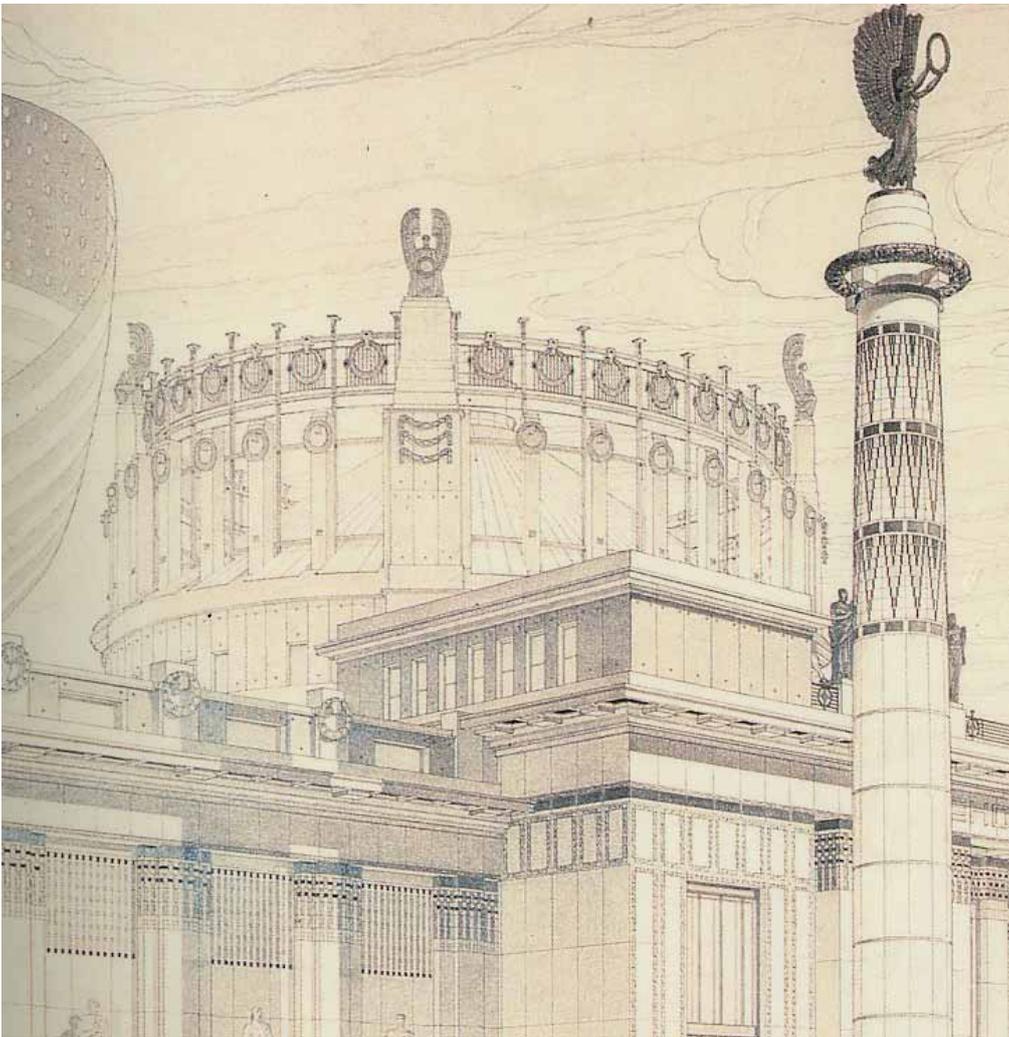


FIG. 070. Perspectia de la *House of Glory* (1907). Otto Wagner



FIG.069. Fillgraderstiege en el Distrito VI de Viena. Escalera pública en *Jugendstil*



FIG.067. Edificio *Jugendstil* en la calle Nuestitfgasse del Distrito VII de Viena.



FIG.068. Edificio *Jugendstil* en la calle Nuestitfgasse del Distrito VII de Viena. Detalle de la decoración de fachada

revista <Ver Sacrum> de 1898, se puede leer: “*Wir kennen keine Unterscheidung zwischen hoher und Kleinkunst, zwischen Kunst für die Reichen und Kunst für die Armen, Kunst ist Allgemeingut*”<sup>224</sup>.

Para conseguir “crear” un arte nuevo y global, retoman temas clásicos de la antigüedad, mitológicos y cargados de simbología, que no dejan espacio a vacilaciones por su indiscutible universalidad. Esta validez universal otorgada al clasicismo austriaco no es sino un intento de crear una esfera aglutinadora en una población que corría el peligro de fracturarse en grupos étnicos<sup>225</sup>.

La función regeneradora de la sociedad que se auto-asignan los Secesionistas se expresa desde sus comienzos por medio de la simbología de la antigüedad. Se definen a sí mismos como una nueva *Roma secesion plebis*, comienzan a publicar la revista con nombre en latín <Ver Sacrum> (Primavera Sagrada). El lugar donde exponen sus trabajos es una especie de templo blanco, colmado de imágenes simbólicas extraídas de la mitología griega<sup>226</sup>.

El grupo de Gustav Klimt, Joseph Hoffmann, Kolo Moser, Alfred Roller, Adolf Böhm, Otto Wagner y Josef Olbrich, entre otros, parten de la idea de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) mediante el engranaje de los diferentes medios creadores, hasta conseguir la completa inserción, la utópica fusión, del arte en la vida. La universalidad otorgada al “Arte Moderno” no sólo englobaba la posibilidad de que cualquier persona de cualquier rango social y grupo étnico pudiera alimentarse de la experiencia artística, sino que el arte se debía convertir en algo válido y necesario para cualquier situación cotidiana. La experiencia artística debe salir fuera de los museos, donde sólo era consumido por unos pocos. Los seguidores de Gustav Klimt creen en la utopía de conseguir hacer llegar el arte a la vida cotidiana. Se piensa que cada objeto puede convertirse en un objeto estético<sup>227</sup>, quieren hacer del arte un objeto de uso, de disfrute diario y cotidiano y de cualquier objeto de uso, un objeto de arte. Lo interesante de este concepto es el abandono de la antigua separación entre las llamadas Artes Mayores y las Artes Menores<sup>228</sup>. El diseño deja de ser únicamente del edificio en sí y pasa a invadir no sólo mobiliario, suelos, techos y paredes, sino cualquier objeto de uso diario. Es evidente que el concepto de *Gesamtkunst* definirá no sólo el *Jugendstil* Vienés sino todo el Modernismo en Europa. Ante la declaración de intenciones de los artistas de la Secession, este precepto vuelve a ser utópico<sup>229</sup>, puesto que los objetos de arte, aunque sean objetos de uso cotidiano, no pasan a ser bienes de consumo de todas las clases sociales y siguen estando destinados a los clientes que los consumían: las clases sociales más pudientes.

Sin embargo, inauguran un nuevo sendero hacia la concepción moderna del arte. Las necesidades estéticas y cotidianas de la población son enfocadas desde el funcionalismo<sup>230</sup>. El reto que se plantean los artistas de la Secession consiste en adecuar las nuevas necesidades a los tiempos modernos, en todos los diferentes niveles vitales, alcanzando la totalidad del arte en el quehacer diario. Los objetos creados deben ser funcionales, económicos y, al mismo tiempo, estéticos. Para lograrlo se sirven de criterios formales, métodos artísticos de definición de la obra de arte como son la

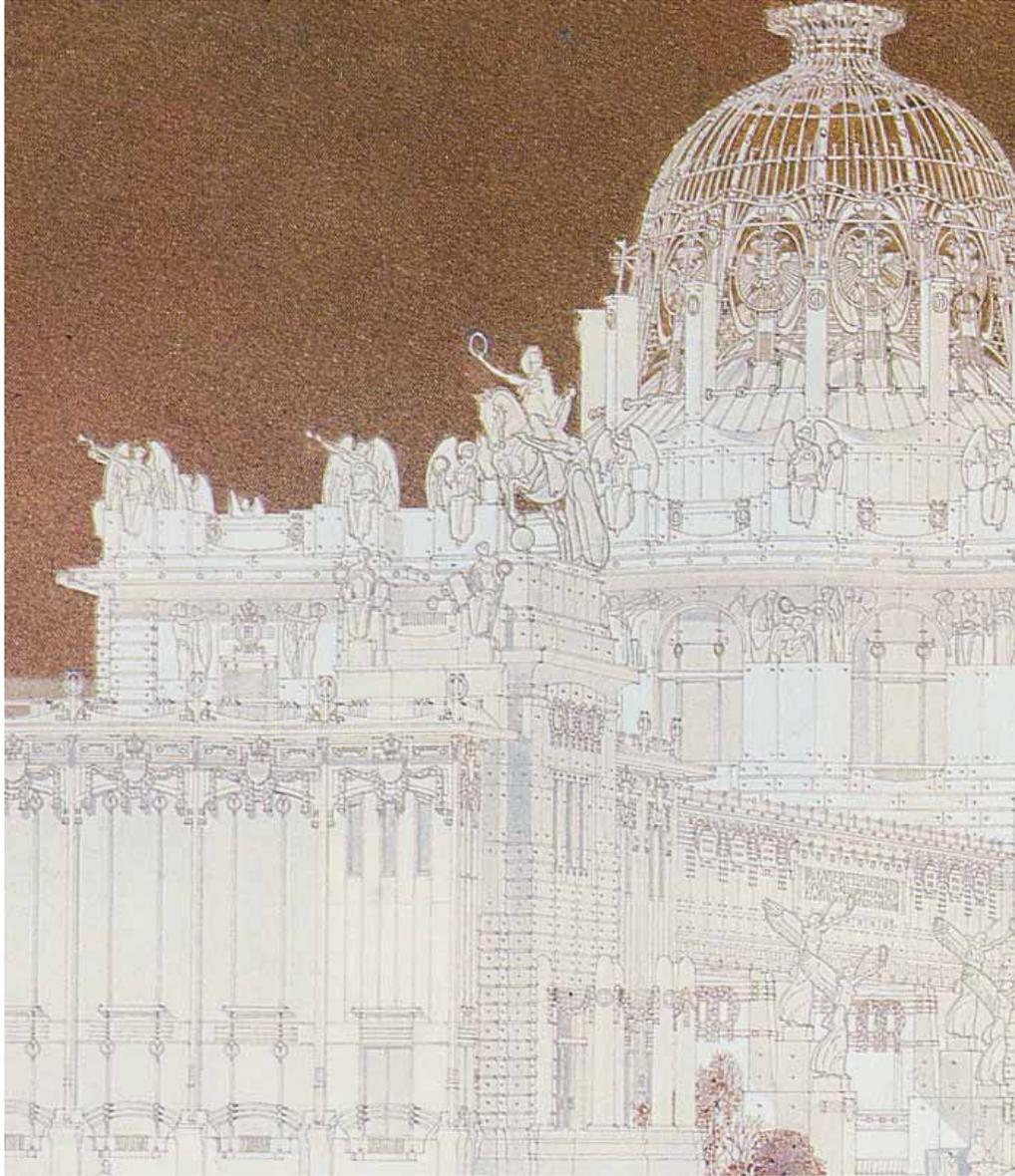


FIG.075. Detalle de la perspectiva de *das Kaiser Franz Joseph Stadtmuseum am Karlsplatz* (1903). Otto Wagner

simplificación volumétrica, la geometría clara, la belleza de la superficie en sí misma, su homogeneidad cromática, la linealidad (definición del contorno), y la propagación de efectos decorativos que definen unas intenciones estilísticas propias. Es lógico pensar que, a partir de esta toma de conciencia de la necesaria economía del diseño, se incluyera en el proceso creativo un componente didáctico, basado en la experiencia. Éste consistía, por una parte, dentro del establecimiento de escuelas para artistas (como las *Wiener Werkstätte*) en la responsabilidad educadora de cada maestro en dirigir el aprendizaje de los colaboradores y, por otra, en la importancia otorgada al museo y a las exposiciones como transmisores de conocimientos para poder ampliar el bagaje cultural y el impulso creativo<sup>231</sup>.

El camino abierto por los Secesionistas, que se definían a sí mismos como segregación de los principios de la sociedad austriaca más conservadora, no estuvo exento de polémicas. Los artistas de la Secession encontraban en los círculos intelectuales vieneses una fuerte oposición a sus iniciativas.

*“Die Secessionisten sollen uns einmal ein schönes Beispiel zeigen, und ins solange dies nicht der Fall ist, sollen sie zu Hause bleiben.”*<sup>232</sup>

Aunque este tipo de conflicto le había ocurrido a lo largo de la historia a cualquier artista que hubiese irrumpido con nuevas ideas en una sociedad tan conservadora como la del Imperio Austro-húngaro, cuyos intereses se centraban más en preservar la tradición que en fomentar la innovación. Cualquier alteración en el *Status Quo* estaba consecuentemente abierta a la crítica<sup>233</sup>. El arte que presentaba la Secession no estaba destinado al placer de la contemplación, sino que pretendía reflejar con una nueva imagen lo que el arte y la inspiración podían aportar tanto al individuo como a la sociedad<sup>234</sup> y esto se veía en muchos casos, con escepticismo<sup>235</sup>.

#### 4.1.1 Acerca del llamado en España “Secessionstil” o “estilo secesionista”

**Es gibt keinen “Secessionstil”**

(No existe el estilo Secession)

<Ver Sacrum>. Marzo, 1898

Gustav Klimt, como presidente de la Secession Vienesa en 1898, defendía tres facetas fundamentales para los artistas de la “*Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Wiener Secession*”:

1. Combatir el provincialismo del círculo artístico vienés, exponiendo en Viena el desarrollo del arte moderno extranjero,
2. Abogar por una nueva visión del papel del arte en la sociedad y ejemplificar el papel del arte, purificado de los principios conservadores de la *Künstlerhaus*,
3. Luchar por una mayor atención en el arte por parte de los círculos oficiales y estatales de Viena<sup>236</sup>.



Klimt ponía el énfasis en la pureza e integridad del Nuevo Arte, no en un nuevo estilo artístico. La concepción universal del arte, como único motivo que debe mover al artista, permite la libertad en la creación, lo que está reñido con la limitación que supone de tener que seguir unas pautas preconcebidas, marcadas por las formas englobadas bajo una definición de estilo. El Nuevo Arte no obedece a la definición de estilo, sino que se trata de un concepto más amplio:

*“Quälen wie uns nicht ab, einen Stil zu machen! (...) Wahrheit des Gefühls, Reinheit der Gessinnung, Treue zu sich selbst – das ist unserer Führer!”<sup>237</sup>, “der ehrliche Künstler lebt für die Kunst”<sup>238</sup>.*

En la primera publicación de la revista <Ver Sacrum> (1898) aparecen piezas de composición naturalista diseñados por algunos miembros de la *Hagengesellschaft* junto con las superficies planas cromáticas de Klimt, Moser, Olbrich y Hoffmann<sup>239</sup>. Como indica Bisanz-Prakken<sup>240</sup>, esto confirmaba una unidad dentro de una pluralidad de tendencias y orientaciones. Es necesario puntualizar que esta heterogeneidad dentro del *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* es hasta cierto punto más teórica que práctica puesto que los artistas de la Secession están continuamente intercambiando propuestas artísticas y nuevas ideas arquitectónicas y sus influencias recíprocas son lógicas dentro de un grupo que pretende alcanzar los mismos objetivos. Wagner combina los esquemas clásicos con los efectos que produce la superficie plana (dimensionalidad del plano y elegancia de las líneas), que Klimt expresaba en su pintura. Los mismos parámetros geométricos en el diseño desarrollan el pintor Koloman Moser y el arquitecto Joseph Hoffmann en las *Wiener Werkstätte* (1903). Se sospecha de la participación de Max Fabiani en la redacción de *Moderne Architektur* y de *Einige Skizze, Projecte und ausgeführte Werke* de Otto Wagner<sup>241</sup>.

En Marzo de 1908 los editores de <Ver Sacrum> insistían en su publicación mensual en que no existe un estilo secesionista:

*“<Die Ausstellung im Prater ist im Secessionstile gebaut> sagte der <gebildete> Bürger, und seit er einen Namen für die Sache wusste, seit er vor derselben nicht mehr in Verlegenheit zu gerathen brauchte, acceptierte er sich selbst viel leichter. Alles war neu war und aus der Art schlug, einerlei ob in gutem oder schlechtem Sinne, wurde nun mit größer Gemüthsunruhe als „secessionistisch“ bezeichnet. Hätte man damals einen grün und blau carriert angestrichenen Hund*



FIG.071. Detalle ornamental de un edificio historicista en Milán, Italia. Del círculo central -que representa el punto de sujeción- cuelgan a ambos lados dos cuerdas con decoración en sus extremos. El esquema compositivo es el mismo que el de los discos y las tres líneas paralelas suspendidas, considerado de descendencia vienesa.



FIG.072. Detalle decorativo de un edificio historicista en Viena. El ornamento de coronación está compuesto por guirnaldas de flores y hojas que cuelgan de diversos puntos.



FIG.073. Detalle decorativo de fachada en un edificio historicista de Viena. Del capitel personalizado coronado por una cabeza de mujer cuelgan dos cuerdas de hojas de laurel.



FIG.074. Detalle del interior del edificio de la Secession Vienesa. La entrada está decorada con adornos de guirnaldas colgantes. (Fotografía de 1898)



*auf der Strasse gejagt – alle die Vielen welche durch den Verschleiss bequemer Schlagworte eine Führenrolle zu spielen trachten, hätte mit vollsten Gleichmuth den Naiveren die Erkärung gegeben: „einfach ein secessionistischer Hund“, (...) Und dies ganze Streben : „weg von der ausgebohrten Stilform!“ sollte selbst wieder ein Stil genannt werden dürfen?  
Also weg mit allem vertrauens Gebrauch von Schlagworten! Es gibt keinen Secessionstil“. Das ist die Sache. Sonder es kommt nur heutzutage häufiger als in früheren Zeiten vor, dass es Künstler wagen, ihre Sprache zu sprechen“<sup>242</sup>*

La pluralidad de variaciones permitía la libertad creadora. Calificar su Arte con el denominador común “secessionstil” es reducirlo a unos parámetros característicos que los Secesionistas no defendían: “*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* (A cada tiempo, su arte, al arte, su libertad). Los artistas de la *Wiener Secession* abogan por el abandono de los estilos históricos, y su denominador común es la verdad en el arte, entendida en arquitectura como la sinceridad constructiva (Wagner)<sup>243</sup>. Los términos “honestidad”, “verdad”, “objetividad” y “realismo” son términos constantemente utilizados (por críticos e historiadores contemporáneos Bertha Zucklerland, Ludwig Hevesi, Hermann Bahr) para definir la corriente artística de los Secesionistas<sup>244</sup>. La modernidad que suponía plantear el arte desde otra perspectiva hace que los secessionistas rehúsen aceptar que su Arte puede ser calificado bajo “estilo”.

Sin embargo, la verdad en arquitectura no será desarrollada en Austria por los arquitectos que pertenecían a la Secession con todas sus consecuencias. La faceta ornamental sigue jugando un papel fundamental en la expresión formal de su arquitectura. Aunque los parámetros que definen la decoración de las obras de arte y arquitectura son distintos y nuevos: la bidimensionalidad cromática, la línea como delimitador de la superficie, la geometrización de las formas, etc. En Viena, no es hasta que Adolf Loos hace *tabula rasa* con el ropaje ornamental, cuando la verdad en el arte se muestra de forma radical en la definición de la fachada del edificio Goldmann & Salatsch, construido en 1910-1911 junto al neo-barroco Palais Herberstein, residencia imperial del gobierno, y junto a la calle *Herrengasse*, donde se ubicaban los palacios de los nobles, en el centro de la *Alt Stadt* (Ciudad antigua) de Viena. El edificio era considerado por los círculos conservadores vieneses como “*ein Scheusal von einem Haus*” (Un monstruo de una casa)<sup>245</sup>.

Es necesario recordar que lo que se ha considerado en España como “de estilo secessionista”, que en muchos casos se limita a la faceta ornamental: las guirnaldas de flores y las coronas de laurel (motivos decorativos considerados “secessionistas”<sup>246</sup>) tienen su origen en la Antigüedad Romana y Griega y fueron utilizados también durante el Renacimiento<sup>247</sup>. Tanto las hojas de laurel como las de olivo era utilizadas por los griegos como un símbolo de la victoria, el triunfo y la gloria. Los cantantes, poetas y los héroes vencedores era condecorados con una corona de laurel<sup>248</sup> (**figs. 076 a 080**). Las guirnaldas de hojas, flores y frutos eran un motivo decorativo en los frisos y columnas muy habitual en los templos romanos. Posteriormente esta decoración pasó a formar parte de las construcciones profanas<sup>249</sup>. Se retomará este motivo más o menos variado en el Renacimiento. Durante el Modernismo se volverá a emplear de una forma más abstracta y simbólica (**figs. 081 y 082**).



El empleo frecuente de las coronas y guirnaldas de laurel en los edificios de los arquitectos del grupo de la Secession es un reflejo de la relación de su arte con el arte de la Antigüedad clásica. Otto Wagner exponía en 1896 que el Nuevo Arte era “*eine völlige Neugeburt*” (un nacimiento completamente nuevo) y que no podíamos hablar de un *Renaissance der Renaissance* (Renacimiento del Renacimiento) sino de un nuevo *Naissance*<sup>250</sup>. Las referencias al mundo clásico en los inicios de la Secession Vienesa son múltiples. La volumetría del edificio de la Secession tiene una composición simétrica y equilibrada de la antigüedad clásica y la mayoría de sus motivos decorativos remiten a la mitología griega. Su revista se hace llamar <Ver Sacrum> (Primavera Sagrada). En el cartel de la primera exposición de la Secession (figs. 084 y 085) Gustav Klimt dibuja a Teseo forcejeando con un Minotauro: representa la lucha que desempeñan los artistas de la Secession contra los de la *Künstlerhaus*. Además Palas Atenea (diosa de la sabiduría y defensora de las artes y las letras) está colocada al centro del Parlamento austriaco, construido en la *Ringstrasse*, de estilo neo-clásico.

Otro de los motivos ornamentales considerado como “típicamente secesionista”: las repetidas líneas paralelas suspendidas (los llamados triglifos; del griego, *tri*=tres, *glifo*=signo) que cuelgan o bien de un clavo o de roblón o bien de círculos concéntricos son también una abstracción de un motivo ornamental clásico, consistente en un elemento de sujeción circular del que cuelgan bandas decorativas, generalmente vegetales (fig. 071). Una interpretación más simbólica (G. Fanelli y R. Gargiani, 1994)<sup>250</sup> define los motivos ornamentales de los arquitectos de la Secession Vienesa como una estilización bidimensional de elementos que aluden al mundo textil. El *Pinzip der Bekleidung* (Principio del revestimiento) planteado por Gottfried Semper<sup>251</sup> constituye una línea arquitectónica que defiende el origen textil de la pared, entendida ésta como un revestimiento ligero o cortina suspendida soportada por la estructura del edificio. El repetido detalle ornamental de las cuerdas suspendidas supondría el elemento de fijación a la estructura de la superficie textil extendida, constituido por bullones o anillos contorneados por pequeñas bandas geométricas estilizadas. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en la *Majolikahaus* de Otto Wagner, en la *Linken Wienzeile* 40 (1899) (fig. 566, 956 y 957). La decoración cerámica del muro de fachada



FIG.076 a 080, de arriba a abajo: corona de laurel entre cabezas de toros (fragmento de friso romano); Guirnalda de laurel renacentista; (Sta. maria della pace en Roma);Guirnalda de flores en estilo Luois XVI; Corona de laurel moderna del escultor Darvant en Paris (Raguenet); Banda colgante de estilo Louis XVI (manierista)



FIG.081. Detalle decorativo de edificio modernista en Valencia: la Casa Ferrer (1907) compuesto por una guirnalda de flores

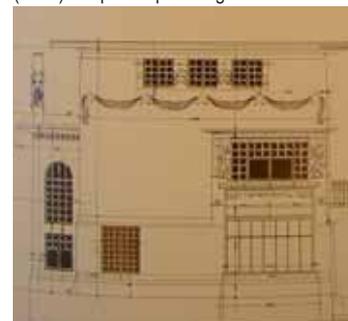


FIG.082. Guirnaldas decorativas de hojas de laurel en la fachada de la Casa Habich de Josef M. Olbrich (1901, Darmstadt)



FIG.083. Guirnaldas decorativas en la fachada de un edificio modernista en Viena

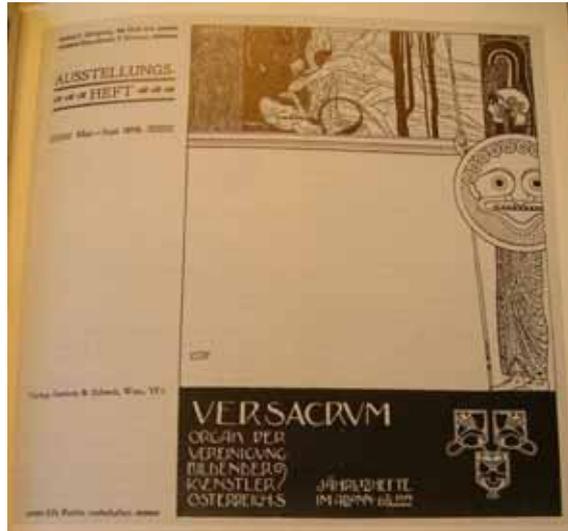


FIG.084. Portada de la Revista <Ver Sacrum> de 1898

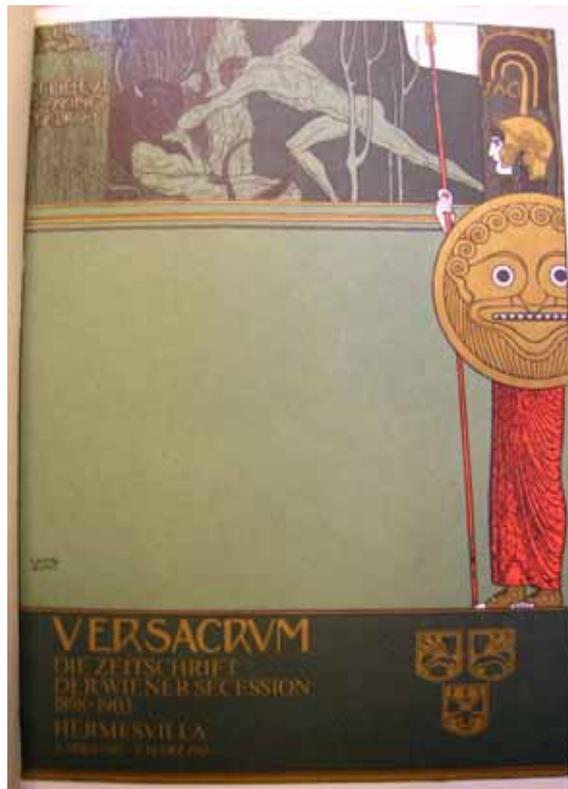


FIG.085. Portada de la Revista <Ver Sacrum> de 1898

insinúa una cortina colgada que no llega hasta la base y termina de forma cóncava, como un ligero paño textil. Los elementos de sujeción están constituidos por cabezas de león cercadas por anillos concéntricos, de los que cuelgan paralelamente tirantes que de nuevo hacen alusión a la sujeción de un cortinaje de una barra rígida. La “cortina colgante” sostenida por anillas es un manifiesto del principio semperiano del desarrollo de la fachada de arriba a abajo:

*“Todo follaje, todo ornamento vegetal, lo mismo que los ornamentos tomados del mundo animal, debe desarrollarse desde el suelo hacia arriba. Sólo la cortina puede constituir una excepción, pero en la medida en que, en su ornamentación, debe dejar ver con claridad que la parte superior de un motivo vegetal vuelto hacia arriba está obligada a volverse en la dirección opuesta, hacia abajo, a causa de la influencia predominante de la fuerza de la gravedad.”*<sup>252</sup>

El motivo ornamental de las anillas, coronas o discos concéntricos y los tirantes suspendidos de influencia vienesa se repite con frecuencia de forma abstracta y estilizada en muchas fachadas modernistas de arquitectos valencianos (Estación de Barcelona-Vilanova en Barcelona, de Demetrio Ribes, **fig. 338**; Casa Ferrer, de Vicente Ferrer, **fig. 553** y **569**; Cine Lírico, de Enrique Viedma, **fig. 507**; Casa Chapa (primer proyecto), de Antonio Martorell **fig. 673**; Edificio en la C/ Bailén 6, de Vicente Alcayne, **fig. 352**; Edificio en la C/ Cuenca 14, de Vicente Rodríguez, **fig. 706** y muchos de los pabellones de la Exposición Regional Valenciana de 1909, entre muchos otros).

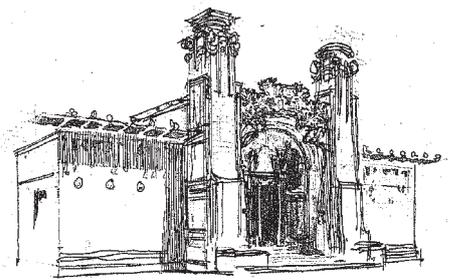


FIG.086. Primer boceto para el edificio de la Sección Viena (1897), según boceto de Gustav Klimt. Josef M. Olbrich

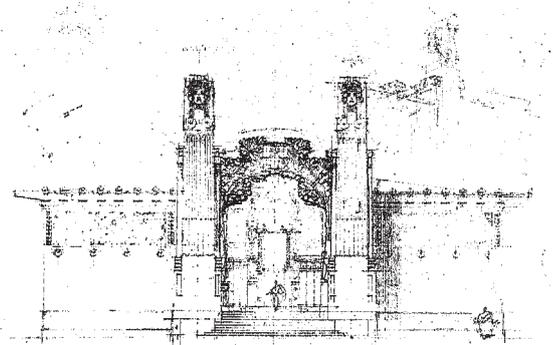


FIG.087. Primer boceto para el edificio de la Sección Viena (1897) Fachada hacia la Ringstrasse. Josef M. Olbrich.

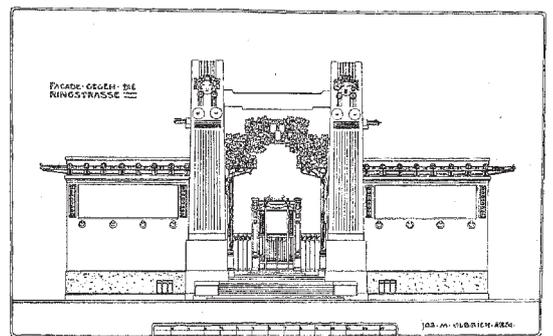


FIG.088. Variante de fachada a la Ringstrasse. Josef M. Olbrich. (1897)

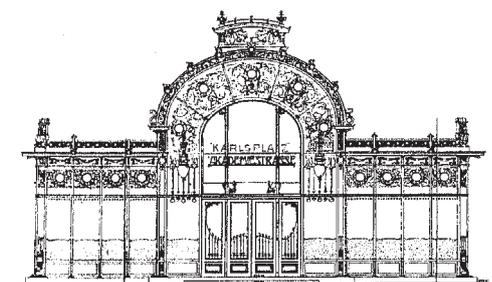


FIG.089. Fachada frontal del Pabellón en Karlsplatz de Otto Wagner (1897-98). Josef M. Olbrich definió la decoración del edificio.

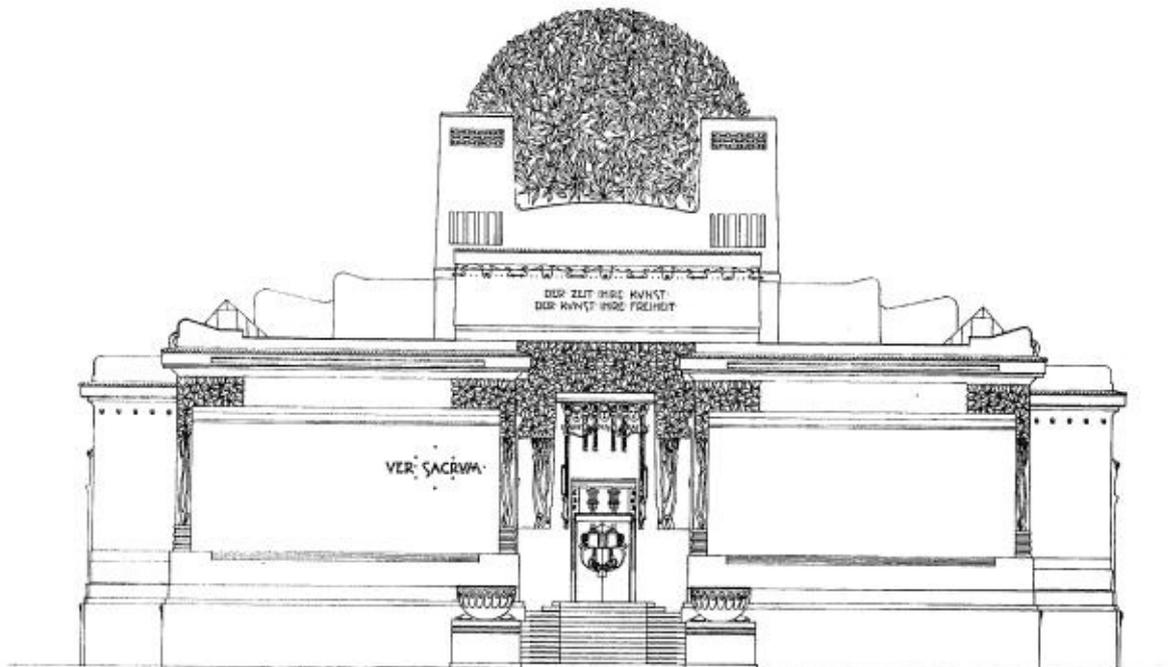


FIG.090. Plano del Alzado Frontal del edificio de la Seccion Vienesa. Josef M. Olbrich (1897)

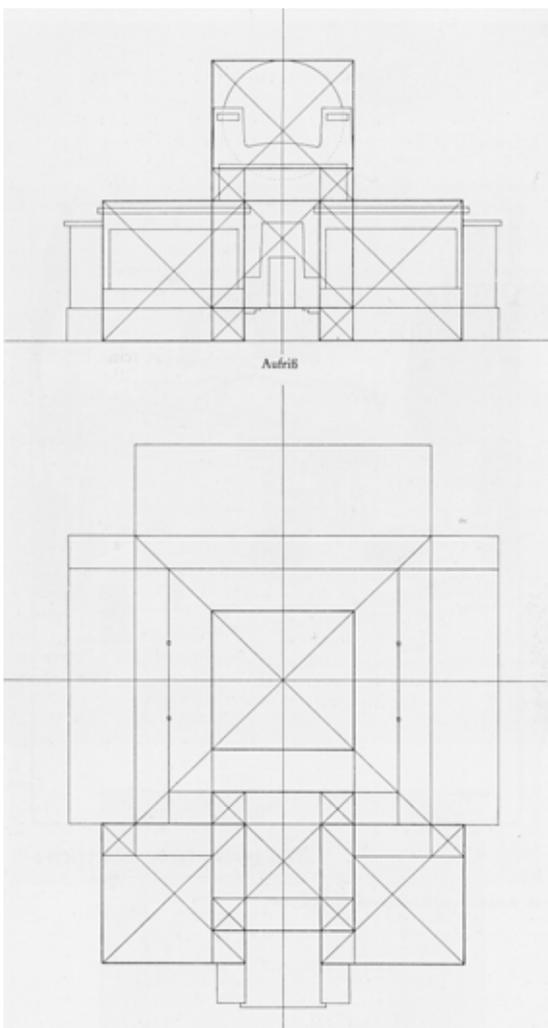


FIG.092. Geometría intrínseca de la planta y el alzado del edificio de la Wiener Seccion. Toda la composición se basa en el cuadrado y el círculo



FIG.091. Vista de la época de los frisos de Koloman Moser en la fachada posterior del edificio de la Seccion Vienesa, actualmente modificado.

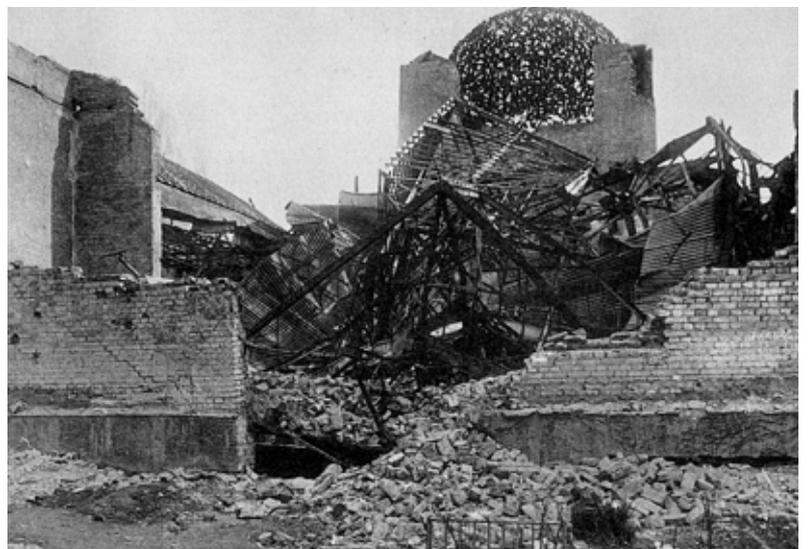


FIG.093. El edificio de la Seccion Vienesa en ruinas, durante la Segunda Guerra Mundial (1945)

## 4.1.2 El Edificio de exposiciones de la Wiener Secession

El edificio para el *Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Wiener Secession* es uno de los edificios más importantes de la historia de la arquitectura vienesa de los siglos XIX-XX. Su interés como manifiesto arquitectónico y su trascendencia en España son razones más que suficientes para dedicarle una atención especial. El grupo de artistas que formaron la Secession austriaca estuvieron íntimamente relacionados con este edificio, proyectado por Josef Maria Olbrich en 1897, donde presentaban sus obras y organizaban exposiciones de artistas internacionales de vanguardia.

En 1897, el emperador Franz Joseph I les dio el permiso de construir, como alternativa a las grandes exposiciones que se hacían en la *Künstlerhaus*, un nuevo edificio donde poder presentar sus propias muestras, ya que el espacio expositivo de la *Künstlerhaus* no era el más apropiado para las nuevas tendencias artísticas. El proyecto fue encargado al joven arquitecto Josef Maria Olbrich y su objetivo fue conseguir un lugar expositivo propio, flexible, donde poder presentar los trabajos de diversos representantes de los movimientos artísticos nacionales e internacionales de mayor relevancia y actualidad y mantener, así, informada a toda la población de las novedades que acontecían en el resto Europa.

Pensado en un principio como un edificio sobre la *Ringstrasse*, finalmente se determinó su situación en el cruce de *Getreidemarkt* con el cruce con *Wienzeile*, muy cerca del *Naschmarkt* y de la *Karlskirche*, de Fischer von Erlag<sup>253</sup>. La obra supuso un claro manifiesto de la toma de conciencia del grupo de intelectuales y artistas que formaron la Secession Vienesa de que era necesario acabar con los estilos históricos y comenzar una nueva era en el panorama artístico y arquitectónico austriaco.

El edificio, de lisos y brillantes muros blancos, sacudía los ideales de la sociedad burguesa del Imperio Austro-húngaro de finales del siglo XIX, enclavada en los patrones del historicismo tardío barroquizante que hasta entonces marcaba la corriente dominante en el campo de las artes. Se debe tener en cuenta que en 1897, las únicas manifestaciones de tendencia *Jugendstil* que existían en Viena eran las recientemente acabadas (algunas por aquel entonces todavía en construcción) estaciones del metropolitano de Viena, de Otto Wagner<sup>254</sup>, lo que da una idea la provocación que supondría esta resplandeciente caja blanca, que la crítica del momento situaba a medio camino entre un templo y un almacén. Es comprensible la extrañeza que en 1897 tan incomparable edificio supuso para las ostentosas familias aristocráticas de la *Vienne Fin de Siècle*. La gran singularidad de la obra queda enfatizada además por su localización al principio de la *Wienzeile* (vía paralela al *Wienfluss* o río de Viena que conduce hasta el Palacio Imperial de *Schönbrunn*) y en las cercanías del mercado *Naschmarkt* y de la Iglesia *Karlskirche* de Fisher von Erlag,



FIG.094. Detalle de la entrada del edificio de la Seccion Vienesa con la inscripci3n de la revista de la Wiener Secession y detalle de macetero con cuatro tortugas como soporte



FIG.097. Detalle de la entrada del edificio de la Seccion Vienesa



FIG.098. Detalle de la inscripci3n sobre la entrada del edificio de la Wiener Secession



FIG.095. Detalle de la c3pula hueca que corona el edificio con hojas de laurel doradas

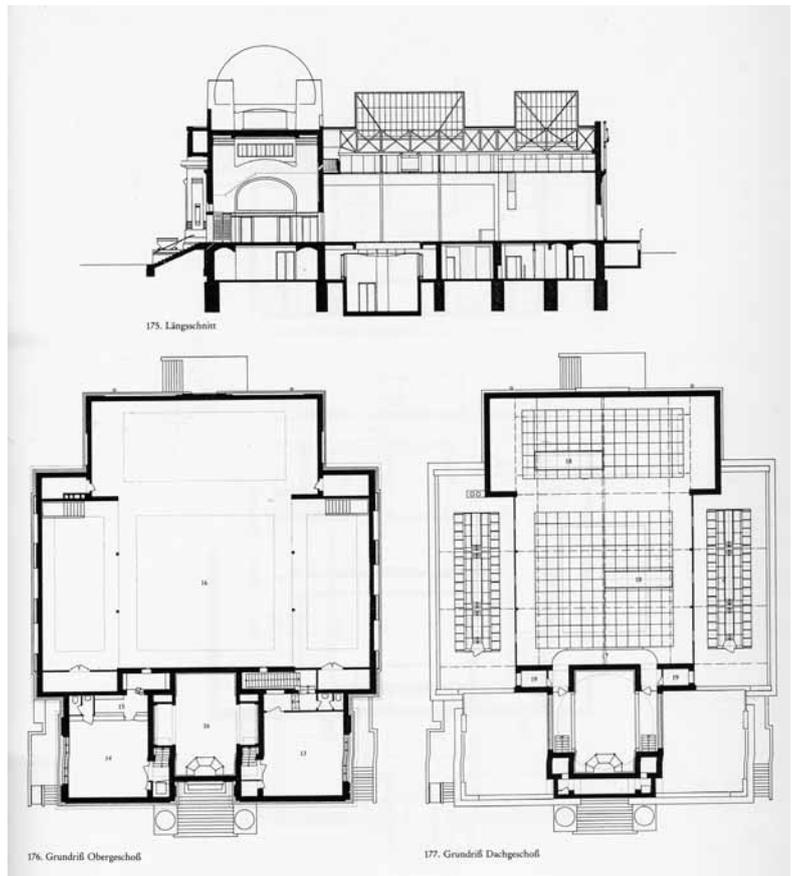


FIG.096. Plantas y secci3n del edificio de la Seccion Vienesa



FIG.099. Croquis de Josef M- Olbrich para el edificio de la Seccion (1897)

de estilo barroco (1715-1737).

El llamado “Templo del Arte” está compuesto por **formas geométricas puras**: el cubo, el cuadrado, la esfera y el círculo (**fig. 092**). Su imagen, en cuanto a la ordenación de los volúmenes y la concepción proporcionada de sus masas, recuerda a composiciones de construcciones de la antigüedad clásica. Sin embargo, la forma de abordar los motivos decorativos y la gran carga simbólica que estos asumen realza la gran innovación del proyecto y consiguen aparecer como un reclamo, cuyo objetivo radica en conseguir despertar a la sociedad conservadora vienesa del letargo historicista mediante la experiencia del arte moderno.

La estricta geometría de la obra y su neutralidad cromática se plantean como antítesis a las recargadas y barroquizantes formas historicistas de la arquitectura del periodo del Imperio Austro-húngaro. Sin embargo, la novedad de esta obra no se limita a su intencionada racionalidad, ni a la originalidad de los volúmenes simples empleados. El consciente intento por suavizar la dureza de los volúmenes elementales que componen el edificio demuestra la gran sensibilidad de J. M. Olbrich expresada en la búsqueda de armonía visual. Analiza el edificio desde la perspectiva del espectador. Conocedor de las sensibles imperfecciones que produce la vista humana, emplea recursos para contrarrestarlas. Estos consisten en corregir, mediante pequeñas variaciones en los ángulos en planta y alzado, los efectos ópticos que generan la superposición del cuadrado y el círculo. Distorsiona sutilmente las dimensiones del edificio, mediante una ligera tendencia hacia la forma esférica<sup>255</sup>.

Aquí radica la novedad de este edificio: J. M. Olbrich, no sólo basa la expresividad de su edificio en el efecto que produce la oposición entre verticalidad y horizontalidad, si no que estudia, aplicando correcciones ópticas a la regularidad rítmica de volúmenes claros, la percepción humana del edificio. Su maestría consiste en conseguir manipular levemente la sensibilidad estética del espectador, evitando unas formas excesivamente masivas y pesadas, al retirarse los muros sutilmente hacia atrás<sup>256</sup>.

La composición racional del edificio, basada en la superposición e inscripción de círculos y cuadrados, se relativiza y suaviza incorporando figuras de contenido semántico conocido que concilian la posible extrañeza del edificio<sup>257</sup>. El edificio para las exposiciones de la *Vereinigung Künstler Österreichs* no sólo define un juego de volúmenes de marcados cantos y lisos planos sino que queda reflejado en él una refinada preocupación por el detalle, cargado de simbología. Olbrich recogió en esta obra no sólo los símbolos de la permanencia: el cuadrado, el cubo, el círculo y la esfera; de la Victoria: la inmortalidad, la juventud eterna (reflejado en la copa dorada de árbol de laurel que corona el edificio); de la transformación, la renovación y la trascendencia (mediante serpientes y lagartos)<sup>258</sup>. Al mismo tiempo Olbrich recurre a la vuelta al uso de la geometría elemental. Esta compleja dialéctica entre **simbolismo y clasicismo**, innovación y vuelta a los orígenes, entre racionalidad y sentimentalismo, realidad distorsionada y relatividad psicológica hablaba de nuevos criterios arquitectónicos para enfocar el proyecto, a mucha distancia de las construcciones de la época.

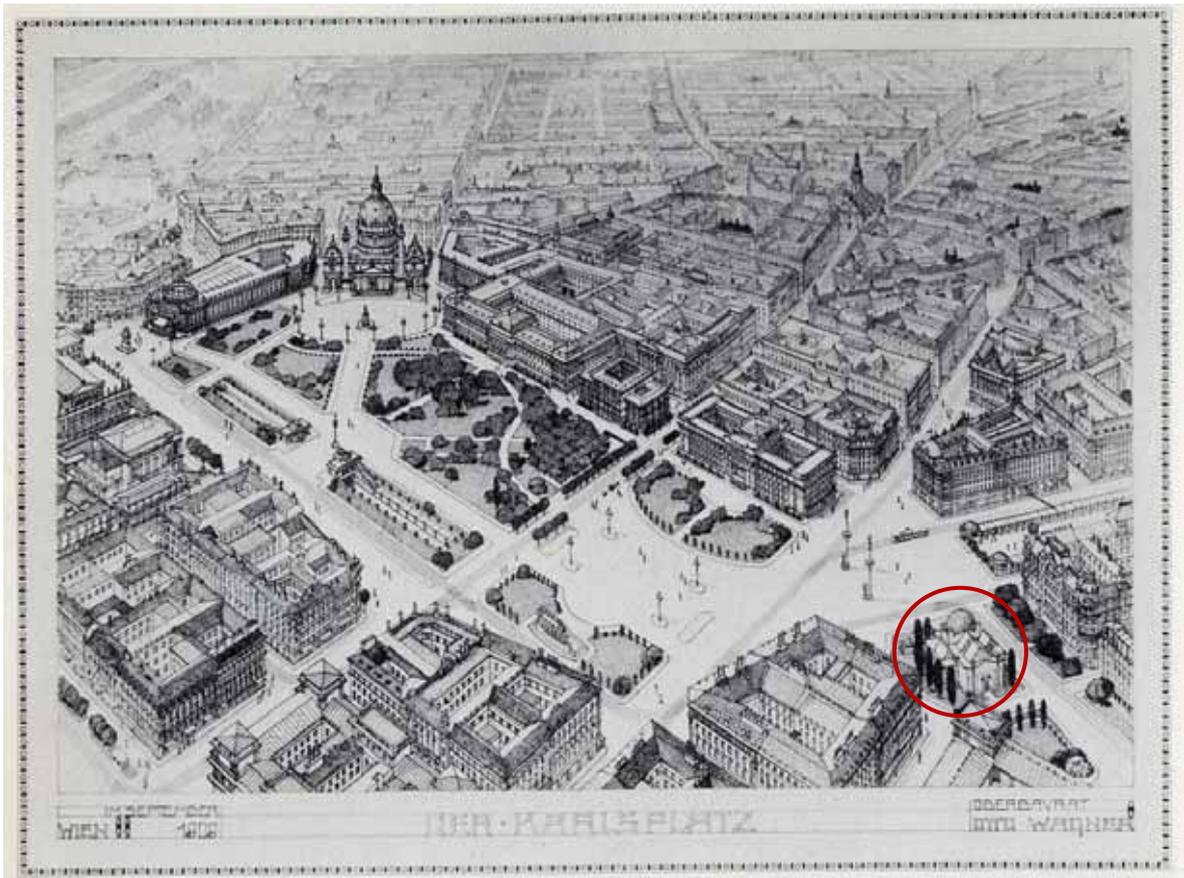


FIG.100. Plano de emplazamiento del Museo de la Ciudad (al lado de la *Karlskirche*) dibujado por Otto Wagner, en el ángulo derecho bajo, el edificio de la Secession. En el dibujo se puede observar la cercanía del edificio con la Iglesia barroca de Karl Fischer (*Karlskirche*).

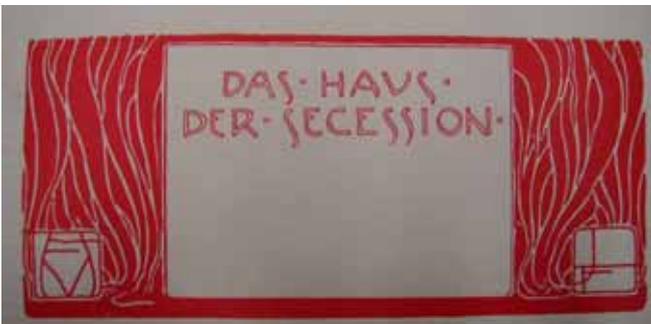


FIG.101. Cartel de presentación publicado en <Der Architekt> en 1899

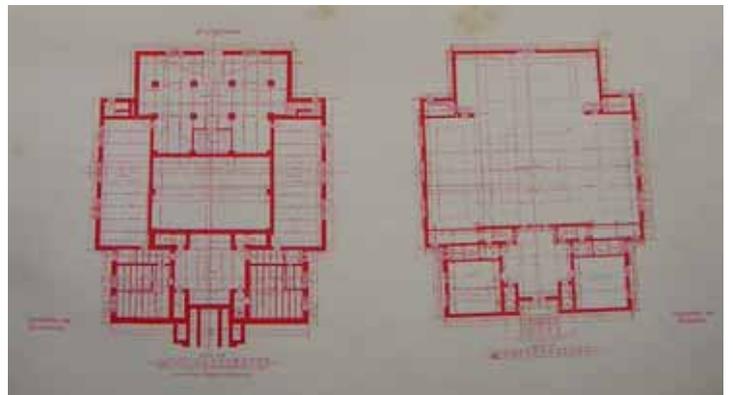


FIG.102. Planos del edificio publicados en <Der Architekt> en 1899



FIG.103. Iglesia *Karlskirche*, en la *Karlsplatz* de Viena



FIG.104. El edificio de la Secession pintado de rojo durante el año de celebración de su centenario (1998).

El elemento más sobresaliente del edificio es la cúpula perforada, hueca y cegada, formada por multitud de hojas de laurel y bayas de metal dorado. La cúpula tiene una función únicamente estética, simbólica. No permite la entrada de luz a la sala de entrada, sobre la que reposa. No tiene ninguna otra función más que la decorativa. Su presencia es entendible como respuesta a la cercana cúpula de la *Karlskirche*, de Fischer von Erlach en *Karlsplatz*. De hecho en el primer proyecto presentado por J.M. Olbrich, inicialmente se iba a situar sobre la *Ringstrasse*, esta cúpula no aparece. En su lugar flanquean la entrada dos pilones de grandes dimensiones.



FIG.105. Edificio de viviendas de Marcell Kammerer. Proyecto de escuela (*Wagnerschule*) 1899

#### 4.1.3 Respecto al “movimiento secesionista” en España

El panorama arquitectónico español no era tan permeable frente a las influencias llegadas desde fuera. El “*International Jugendstil*” no dejaba de ser una arquitectura “extranjerezante” que no disolvía los localismos ni desarmaba los nacionalismos, firmemente anclados en nuestra población como consecuencia del Desastre del 98<sup>259</sup>. La condición antivanguardista que la Secession representaba<sup>260</sup>, ampliamente difundida por las publicaciones de arquitectura, fue seguida por algunos de los arquitectos españoles, cuya actitud fue en muchos casos más interesante que sus obras. Se propagó extensamente por nuestra geografía debido fundamentalmente a que la arquitectura austriaca ofrecía una alternativa más serena que la de otras corrientes modernistas. Debido a la atractiva modernidad de las imágenes que llegaban a España de la arquitectura creada alrededor de los artistas de la Secession Vienesa, se produjo una rápida asimilación del lenguaje formal de estos edificios por parte de los arquitectos interesados en la arquitectura extranjera. Las notables innovaciones en la representación de los proyectos, de gran brillantez y seguridad en el uso de un lenguaje gráfico, eclipsaron el sentido de las teorías que existían detrás. Los dibujos, coloristas, lineales, con cuidados rótulos y fondos ambientados<sup>261</sup>, llenaban las páginas de las revistas y catálogos que los estudiantes de arquitectura admiraban con devoción. Oriol Bohigas es de la opinión (1974) que la rápida asimilación del “movimiento secesionista”<sup>262</sup> en España es debido a su voluntad de evolución, más



FIG.106. Edificio de viviendas de Otto Schöntal. Proyecto de escuela (*Wagnerschule*) 1899



FIG.107. Vista del edificio de la Secesión Vienesa (2006) en el cruce de Getreidemarkt con Linken Wienzeile de Viena

FIG.108. Vista-Detalle de la coronación del edificio

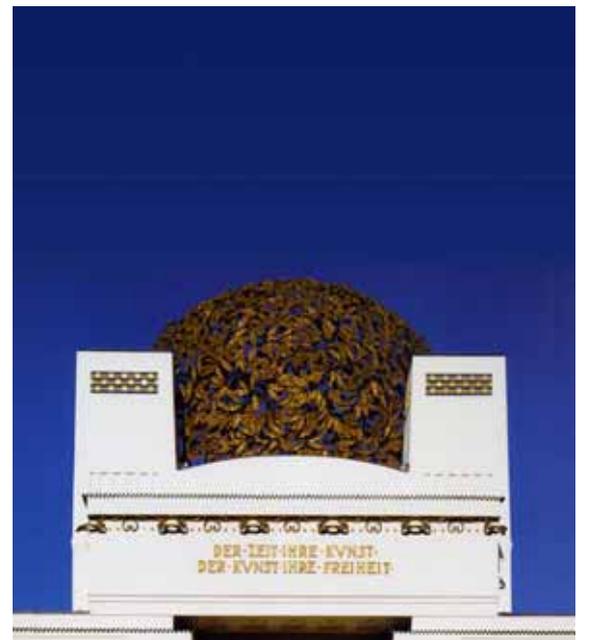


FIG.109. Vista-Detalle de la cúpula del edificio para exposiciones de la SEcción Vienesa

que de revolución, y su aparente neutralidad. Características todas que hacen que el lenguaje arquitectónico del *Jugendstil* Vienés sea más fácilmente catalogable y transmisible<sup>263</sup>.

El “movimiento secesionista” en España se dio a conocer, en efecto, en sus inicios fundamentalmente a través de las revistas de arquitectura. Ya en 1903 publica **Jeroni Martorell** dos artículos en <Catalunya> y en <Arquitectura y Construcción> sobre la arquitectura vienesa<sup>264</sup>.

Aunque es sobre todo tras el VIII Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Viena, en mayo de 1908, y debido a la participación en él de 48 españoles, cuando en varias publicaciones españolas la ciudad de Viena y su arquitectura comienza a ser objeto de análisis y aparecen diversos artículos más extensos sobre dicho congreso<sup>265</sup> y sobre la arquitectura vienesa. Así, también Jeroni Martorell se pregunta en un artículo publicado en 1908 en <Arquitectura y Construcción>:

*“¿Cómo ha nacido la escuela vienesa? ¿Cuál es su historia? Hace muy pocos años se fundó en Viena una asociación de artistas: la Secession, agrupación de los disidentes, de los separados de la generalidad. Tenía por principal motivo cultivar el arte, con la condición de no hacer estilos, huir de ellos en absoluto, de hallar uno nuevo.”*

Martorell examina la obra de dos los grandes maestros de la arquitectura moderna: Wagner y Olbrich. De Wagner admira su “simplicidad” convertida en “monumentalidad” y el hecho de que haya renunciado a la imitación de los estilos históricos:

*“Cierto es que se advierten reminiscencias de los estilos antiguos en el arte de Wagner pero están vivificadas por un aliento poderoso de juventud, están transformados, asimilados, combinados y adaptados de tal manera, que se hace difícil conocerlos”.*

De Olbrich opina que es “mucho más discutible, pero superiormente admirable”. Admira de él el diseño de interiores y la simplicidad de sus villas. Martorell lo define como “el príncipe de los decoradores modernos”<sup>266</sup>. Martorell conocía la fundación de la Secession en 1897 por el grupo del pintor Gustav Klimt y de ella admiraba la intención de buscar un estilo nuevo, alejándose de la cultura oficial académica. Definía la escuela vienesa como “la que produce mejores obras en todo el mundo” por el empeño que demostraban en la renovación de todo el conjunto de las artes plásticas y en la combinación de la enseñanza de arquitectura y artes industriales<sup>267</sup>.

**Amós Salvador y Carreras**<sup>268</sup> en 1908 se plantea en su conocido artículo “Los dos Ottos” en la que examina la obra de Otto Wagner (1841-1918) y la de Otto Rieth (1858-1911) a pesar de la ambigüedad de la pregunta, ¿qué puede aportar la arquitectura de Otto Rieth y la de Otto Wagner a los arquitectos españoles para la “creación del estilo español moderno”? La respuesta la atribuye al equilibrio entre originalidad y extravagancia, la “nobleza” y la “gracia” de la obra de Otto Wagner mientras que a Otto Rieth la posibilidad de reestudiar la obra de Churriguera<sup>269</sup>, la “fuerza”



y la "vida". Salvador al comparar a estos dos arquitectos, ensalza de Wagner la adecuación de su ornamentación al carácter del edificio y a los materiales empleados, mientras que la decoración de Rieth provoca una "desilusión grande, nos encontramos con lo arbitrario, lo ilógico, lo barroco, lo extravagante". De Wagner alaba el reposo clásico de sus construcciones, la serenidad, el equilibrio y el buen gusto, pero lo tacha de soso, de falta de emoción, "no conmueve", dirá. Este artículo, a pesar de sus imprecisiones, refleja el interés los arquitectos españoles sentían por la obra vienesa<sup>270</sup>.

No todas las críticas hacia la arquitectura vienesa eran positivas, **Luis M<sup>a</sup> Cabello y Lapiedra**<sup>271</sup>, cronista del VIII Congreso Internacional de Arquitectos de Viena, dirá también en 1908 que la obra de Otto Wagner es "tan sugestiva como poco original". Cabello expresaba cierto rechazo al modernismo pues lo consideraba como el predominio de las artes industriales sobre la arquitectura. Él era más partidario de dar forma a un "estilo propio y nacional" nacido de las tradiciones arquitectónicas españolas<sup>272</sup>.

En 1910, **Salvador Sellés y Baró** publicaba el artículo "el modernismo y la verdad en el arte" <sup>273</sup>. En él defendía el progreso del verdadero modernismo y toleraba algunas "extravagancias" y "aberraciones" como parte del proceso creador que implica la formación de un "nuevo estilo". En su opinión Wagner, Horta, d'Aronco, Rieth, Gaudí, Olbrich, entre otros, habían conseguido "obras maestras sin adaptarse a ninguno de los estilos clásicos".

El debate sobre el estilo arquitectónico pasó a ser cuestión nacional<sup>274</sup> que ocupaba las reuniones y las conferencias de los arquitectos de principios del siglo XX. En 1911 y 1912 los Salones de Arquitectura defendían una nueva arquitectura nacionalista, apoyándose en la existencia de un estilo propio, español, frente al exotismo de la arquitectura extranjera<sup>275</sup>. En 1913, **Lluís Masriera i Ròses** publicaba un texto titulado "La Caída del Modernismo", en el que denunciaba la llegada a su ocaso de la corriente modernista. Le otorga, sin embargo, a lo que él denomina segunda fase del estilo (la influida por la Secession Vienesas) una razón de ser. Según Masriera era necesaria:

*"una apreciación del conjunto que se había olvidado dentro de la confusión del barroco, un buen gusto por la sencillez que se creía imposible y una ciencia para aprovechar los elementos naturales, por modestos que sean, que se habían perdido en el pasado siglo. Este (...) es el que nos abre el camino del arte popular, arte para los humildes, la decoración sencilla y económica y el buen gusto al alcance de todos."* <sup>276</sup>

No hay que olvidar que este acercamiento al arte popular coincidía con los principios que postulaba en *Noucentisme* catalán<sup>277</sup>. En 1914 **Teodoro de Anasagasti** recorre las Escuelas de Arquitectura de Viena y Praga, desde donde manda artículos de admiración a la revista española <La Construcción Moderna>:

*"¿Quién no oyó hablar de Praga, de sus arquitectos, aquellos que competían con los de Viena y Budapest?... (...) ¡Obras favoritas de nuestra generación! ¡Vignolas de la arquitectura nueva, en cuyas láminas formábamos nuestro gusto exclusivista que odiaba cuanto no fuese pilastras, las tres*



*rayas, los círculos y los cuadrados característicos! (...) Siguiendo en las publicaciones el desarrollo de esta nueva tendencia, observamos con verdadero asombro un cambio brusco, radical.”*<sup>278</sup>

El “movimiento secesionista” en España fue entendido en sus orígenes como *oposición al Art Nouveau* y se fue imponiendo por su faceta más racionalista (Inmaculada Aguilar, 1989)<sup>279</sup>. Según Mireia Freixa, la arquitectura “de la Secession” se había establecido como «antimodernismo»<sup>280</sup>. En Barcelona, la arquitectura vienesa se convierte en una clara referencia para aquellos arquitectos que quieren desvincularse del modernismo y quieren ofrecer una opción estética más acorde con los principios del *Noucentisme* catalán<sup>281</sup>.

La arquitectura vienesa ha sido definida como un “*compromiso entre clásico y moderno*” (Inmaculada Aguilar, 1980)<sup>282</sup> catalogado bajo criterios de “*pureza, rigurosidad, y sintetismo*” (Muñoz Molina, 1997)<sup>283</sup> y basado en un “*clasicismo de síntesis*” (Marilda Azulay, 2004): “*Las posturas de la Secession obedecen a una mentalidad academicista, pero desde la existencia de un principio clásico “simplificador”, para una arquitectura promovida por instituciones de tipo tradicional.*”<sup>284</sup> Emil Kaufmann establece (1982) la Secession como una *revolución* que sirve para imponer el *nuevo principio de autonomía* que tras su debilidad después de las primeras décadas cae en el más absoluto olvido hasta finales del siglo XX<sup>285</sup>. L. Benévolo lo definía (1974) como un “*irritante compromiso entre clásico y moderno*”<sup>286</sup>. Pedro Navascués la define (1993) como “*una arquitectura más lineal y geométrica, menos caprichosa y más sólida*”<sup>287</sup>. Otros lo definen como “*una recreación muy estilizada del lenguaje clásico, hasta el punto de distorsionarlo, rediseñarlo abstractamente, conservando sólo algunos elementos connotativos.*”<sup>288</sup> Josep Rovira resalta (1987) de la Secession Vienesas el concepto de “Arte Universal”, por encima de su vertiente decorativa: “*Sezession pues como máscara, como moda y como algo que busca delimitar las funciones del arte y de los artistas (...) la aceptación del arte como algo esencial sería lo que podría haber interesado a muchos arquitectos catalanes de la llamada segunda generación modernista.*”<sup>289</sup>

El motivo por el cual muchos arquitectos valencianos y catalanes se unieron a este movimiento artístico fue precisamente por el arraigo a la tradición que la arquitectura vienesa representaba y por una “*menor actitud revolucionaria del grupo que lo promocionaba*”.<sup>290</sup> Inmaculada Aguilar comulga (2004) con la opinión de que el referente a la tradición es uno de los motivos por los que se asume la arquitectura vienesa en la geografía española: “*La Secession propone, al contrario (que el Art Nouveau) una alternativa coherente al lenguaje tradicional, libre en apariencia de referencias históricas, donde se mantienen esquemas compositivos habituales, planimetrías simétricas, articulaciones tradicionales*” con un repertorio arquitectónico formal que se renueva, en función de las posibilidades que ofrece la industria”<sup>291</sup>.



## 4.2 OTTO WAGNER Y LA WAGNERSCHULE

*Artis sola domina necessitas*

Otto Wagner, 1896

La vida profesional de Wagner está definida por su gran y variada productividad arquitectónica y su prolongada actividad. Sus proyectos no realizados superan con creces los realizados y muchas de sus ideas más destacadas han sobrevivido gracias a sus múltiples y cuidados dibujos que aún se conservan<sup>292</sup>. Nacido y educado en una época de la historia marcada por la actividad artística (recordemos la inauguración de la *Ringstrasse* en 1859<sup>293</sup>), con el paso de los años se fue convirtiendo en el arquitecto del Imperio, cuya máxima representación era el Emperador Francisco José I<sup>294</sup>.

Crecido en la época de la industrialización<sup>295</sup> e influenciado por Gottfried Semper, arquitecto que ponía el acento de la arquitectura en el significado de la construcción, el material y la forma<sup>296</sup>, Otto Wagner intentó unir Técnica y Arte en la definición del **Moderne Baukunst** (el Arte de la Construcción Moderna). El rechazo a los estilos históricos y la intención de adecuar la arquitectura a su tiempo se traducía en la obra de Wagner en poner el énfasis en la sinceridad constructiva, en la expresión formal de la forma de ejecución<sup>297</sup>. Su concepto del **Nutzstil** (estilo útil), defendido por Wagner como el estilo del futuro y por el convencimiento de que el arte es una necesidad, fue definido por el arquitecto austriaco –además de mediante una mejora y transformación de las artes plásticas del pasado, del uso de todos los motivos y los materiales y la sensible resolución de las necesidades reales o imaginarias del momento actual- principalmente en términos de construcción (**Konstruktion**) y de propósito o función (**Zweck**). (Haiko, 1993).

En la evolución de obra proyectada y construida y de su pensamiento teórico, la importancia de la verdad y la lógica constructiva implicaba en Wagner una correspondencia directa entre el material escogido y su forma de ejecución más apropiada:

*“Since construction determines functional form and the art-form should be the product of the utility style, Wagner’s theoretical system simple meant that truth in architecture inevitable derived from the realistic utility style, while the dialectical inversion of this casual relationship was at the same time also true”*<sup>298</sup>.



FIG.110. Otto Wagner (primero sentado izquierda) y sus colaboradores.



FIG.111. Portada de la publicación de <Aus der Wagnerschule> de 1901

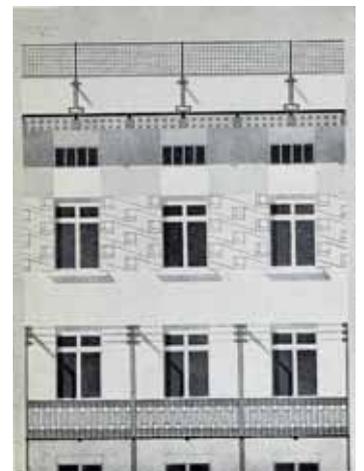


FIG.112. Proyecto de Escuela (Wagnerschule) de Gütl: Lusthaus im Prater 1900



FIG.113. Proyecto de Casa para dos familias de M. Schönberg. de Escuela (Wagnerschule) (1902)



Su denuncia acerca de la subordinación de la estructura al estilo del edificio y sus teorías sobre la relación entre el material, la construcción y el resultado final de la obra proyectada anticipan postulados de la teoría de la Arquitectura Moderna. El arquitecto americano contemporáneo a Wagner, Louis Sullivan, expresaría estos mismos pensamientos afirmando que: “*Form follows function*”<sup>299</sup>. Su acercamiento a principios pseudo-racionalistas es tan directo que hasta el punto de que se ha llegado incluso a afirmar que con el concepto *Jugendstil* no se puede calificar su obra<sup>300</sup>. Pero sin embargo para Wagner el resultado estético no era únicamente consecuencia de la construcción (la forma artística no será idéntica a la forma constructiva)<sup>301</sup>. El arquitecto debe encontrar la solución correcta para cada proyecto basándose en los medios estructurales y constructivos disponibles, adecuándolo a las necesidades humanas y consciente de que la respuesta formal del edificio debe representar la arquitectura moderna, el arte del momento actual.

La tarea fundamental de Otto Wagner durante sus 55 años dedicados a la arquitectura (a sus 22 años participaba en su primer concurso de arquitectura<sup>302</sup>) fue la de arquitecto-constructor, frente a otros arquitectos contemporáneos más centrados en la relación de la arquitectura y las artes plásticas (Joseph Hoffmann) y diseños interiores (Josef Maria Olbrich).

En su publicación ***Moderne Architektur*** resume las cuatro condiciones que, ordenadamente, debe cumplir el ***Baukunst***<sup>303</sup>:

- 1.- *Peinliches genaues Erfassen und vollkommenes Erfüllen des Zweckes (bis zum kleinsten Detail.)*
- 2.- *Glückliche Wahl der Ausführungsmaterialies (also leicht erhältlich, gut bearbeitungsfähig, dauerhaft, ökonomisch)*
- 3.- *Einfache und ökonomische Konstruktion und Erst nach Erwägung dieser drei Hauptpunkte*
- 4.- *die aus diesen Prämissen entsehende Forn (sie fließt von selbst in die Feder und wird immer leicht verständlich)*<sup>304</sup>

A los 53 años de edad, Otto Wagner, ya como arquitecto consagrado y reconocido, fue invitado, tras la muerte de Hasenauer, a sustituirlo como catedrático en la *Wiener Akademie der bildenden Künste* (Academia Vienesa de Artes Aplicadas) y, dentro de ella, como director de la *Spezialschule für Architektur* (Escuela Especial de Arquitectura), cargo que desempeñaría hasta 1911 y mantendría posteriormente como



FIG.114. Fachada de una Catedral. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*) de Hans Mayr. 1902



FIG.115. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*) de Alois Ludwig. Aula magna der Akademie der bildenden Künste (1898)

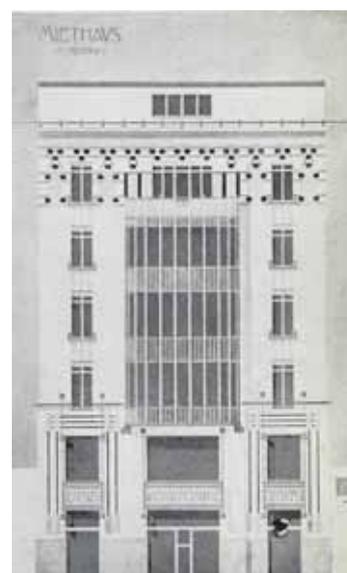


FIG.116. Proyecto de Escuela de edificio de viviendas de alquiler (*Wagnerschule*) Teo Deisinger (1903)

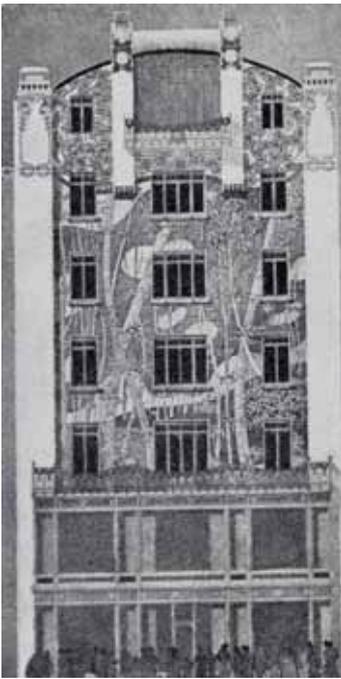


FIG.117. Proyecto de Escuela de fachada de edificio de viviendas de alquiler (Wagnerschule) Schlechta (1900)



FIG.118. Proyecto de Escuela (Wagnerschule) de una Villa en el Mar de Wunibald Weiniger (1903-04)

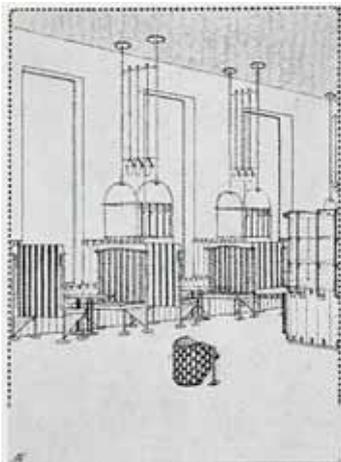


FIG.119. Proyecto de Escuela (Wagnerschule) de un Café de Lichtblau Teo Deininger (1904)

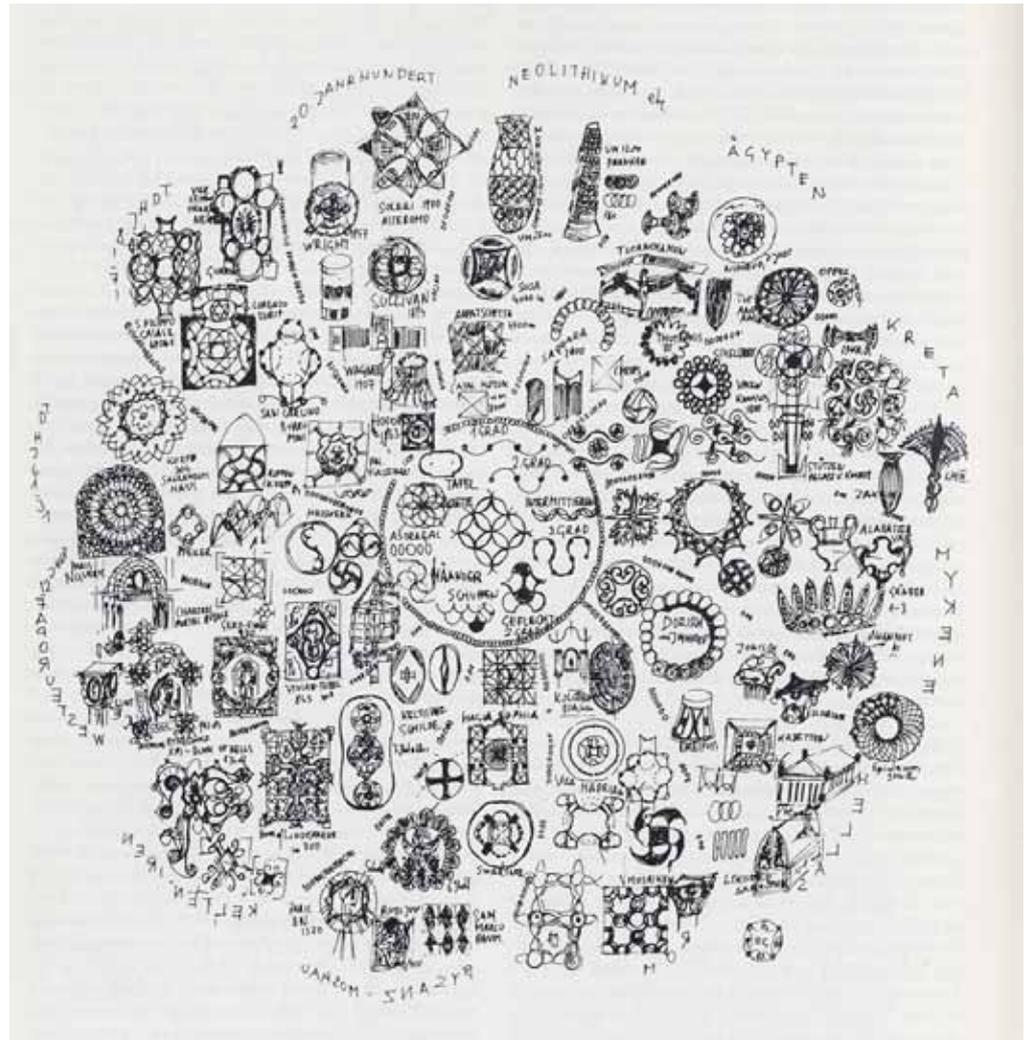


FIG.120. "El Mundo de Wagner" dibujo de Wagner en donde analiza el concepto de muchos elementos arquitectónicos de diferentes épocas de la Historia de la Arquitectura.

profesor honorífico hasta 1914<sup>305</sup>.

La *Wagnerschule* (Escuela de Wagner) comenzó a funcionar en otoño de 1894 con el propósito de adaptar la arquitectura a las necesidades y requisitos de los tiempos que corrían. En ella, Otto Wagner defendió, frente a la tradición academicista, la adecuación de nuevos supuestos estéticos a “Nuestro Tiempo”, lejos de los eclecticismos imperantes en la arquitectura de finales del siglo XIX. Se enfrentó a los que defendían la necesidad de un retorno a los estilos del pasado e impulsó un arte que reflejara las inquietudes de la nueva sociedad vienesa. La ruptura del *Jugendstil* Vienés con los planteamientos historicistas anteriores (la cual se produce, aunque menos radical y menos consecuente, también en otros lugares de Europa) corresponde a las reivindicaciones teóricas iniciales que difundía a través de sus escritos y su escuela Otto Wagner<sup>306</sup>.

Entre 1898 y 1905 la *Wagnerschule* fue un laboratorio de investigación, de búsquedas, al afán de descubrir nuevos caminos que orientasen sus anhelos artísticos. En ella sus alumnos podían experimentar sin tener que decantarse por historicismos del pasado, sin encontrar restricciones a su fantasía creadora, más allá de las que imponían la propia materialización de la obra y su construcción<sup>307</sup>. No cabe duda de la importancia del papel destacado que Otto Wagner desempeñó dentro de lo que fue llamada la *Spezialklasse für Architektur* en la *Akademie der bildenden Künste*, consciente de la dificultad que entrañaba encontrar un estilo adecuado “a nuestro tiempo” frente a una sociedad anclada en estructuras más conservadoras. Su forma de entender la arquitectura fue transmitida a los alumnos y estos sacaron a su vez provecho del proceso de creatividad individual que se les exigía. En 1903 expresó Raimondo D’Aronco su admiración por esta escuela:

*„ich bin der Überzeugung, daß wegen seines so ausgereiften und praxisorientierten Unterrichts, Österreich zur Zeit die Nation mit der bedeutendsten Kunstproduktion, speziell der Secessionisten, darstellt.“*<sup>308</sup>

En las clases de la *Spezialschule für Architektur* (Escuela Especial de Arquitectura) Wagner debía transmitir a sus alumnos las enseñanzas del Gótico e introducirles en los conocimientos del Renacimiento. Tenía, sin embargo, otras



FIG.121. Proyecto para el Teatro (*Stadttheater*) de Baden publicado en <Der Architekt> (1899).

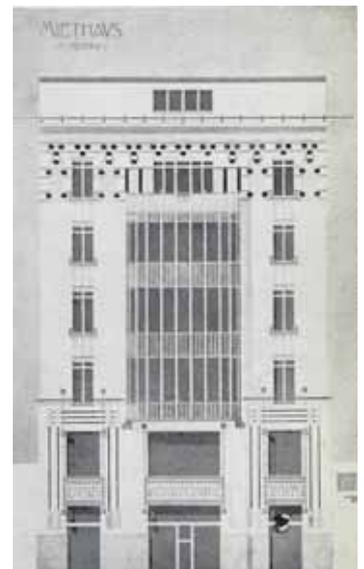


FIG.122. Proyecto de escuela (*Wagnerschule*) de edificio de viviendas de Teo Deiningner (1903).



FIG.123. Dibujo <Der Architekt> (1899). Proyecto de un edificio de viviendas de R. Tropsch.



FIG.124. Detalle de fachada y fachada completa del proyecto de edificio de viviendas del arquitecto Eduard Wanacek.



prioridades docentes más allá del contenido de los temas que le proponían (que se impartían en esta escuela desde hacía 50 años). En el discurso leído para el ingreso en la *Akademie* de 1894<sup>309</sup> (Véase Anexo 13.7) expresó estos propósitos con transparencia<sup>310</sup>, alegando que su objetivo era, teniendo en cuenta las tradiciones arquitectónicas transmitidas a lo largo de los años, adaptarse a las necesidades de los nuevos tiempos.

Sin embargo, las reivindicaciones teóricas y postulados arquitectónicos que proclamaba Otto Wagner en sus enseñanzas y escritos no pueden describirse como la recapitulación de una nueva teoría. Se debe entender más bien como la dilucidada toma de conciencia de la situación en la que la arquitectura del cambio de siglo se encontraba<sup>311</sup>. Fundamentalmente Wagner trataba de constatar dos afirmaciones que implícitamente suponían una crítica a la arquitectura del siglo XIX. En 1889, Wagner habla de las “caricaturas de estilo”<sup>312</sup>, más tarde critica la falta de adecuación del “*Baukunst*” (Arte de la Construcción) a su tiempo. Advierte, como muchos otros hicieron, el progresivo alejamiento de la arquitectura de la situación social real. No hay que olvidar que Viena, a finales del siglo XIX, había experimentado un crecimiento demográfico de grandes dimensiones (Véase capítulo 3.1.2) y ello suponía un proceso de cambio poblacional, manifestado en la conciencia colectiva de nuevas necesidades socio-económicas. Sin embargo, lejos de dar una visión negativa del *Baukunst*, Wagner convierte esta crítica negativa hacia el arte en germen de progreso, en motivación de búsqueda, en impulso de innovación. Bajo los principios *Bedürfnis*, *Zweck*, *Konstruktion*, *Idealismus*<sup>313</sup> (deudores de los principios vitruvianos: *utilitas*, *firmitas*, *venustas*) ampliamente desarrollados en la *Spezialschule*<sup>314</sup>, orienta sus

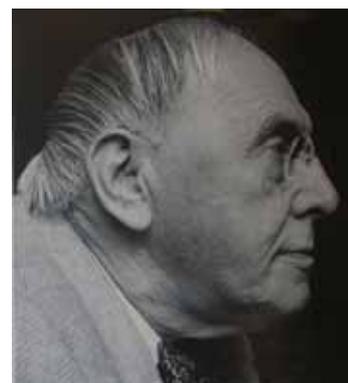


FIG.125. Josef Hoffmann de perfil



FIG.126. Otto Wagner de perfil (1913)

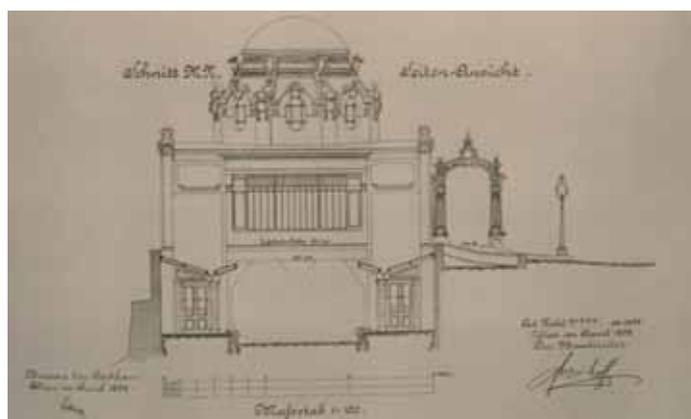


FIG.127. Sección y alzado lateral del Hofpavillon de Otto Wagner (1898)



FIG.128. Fotografía del exterior del Hofpavillon de Otto Wagner

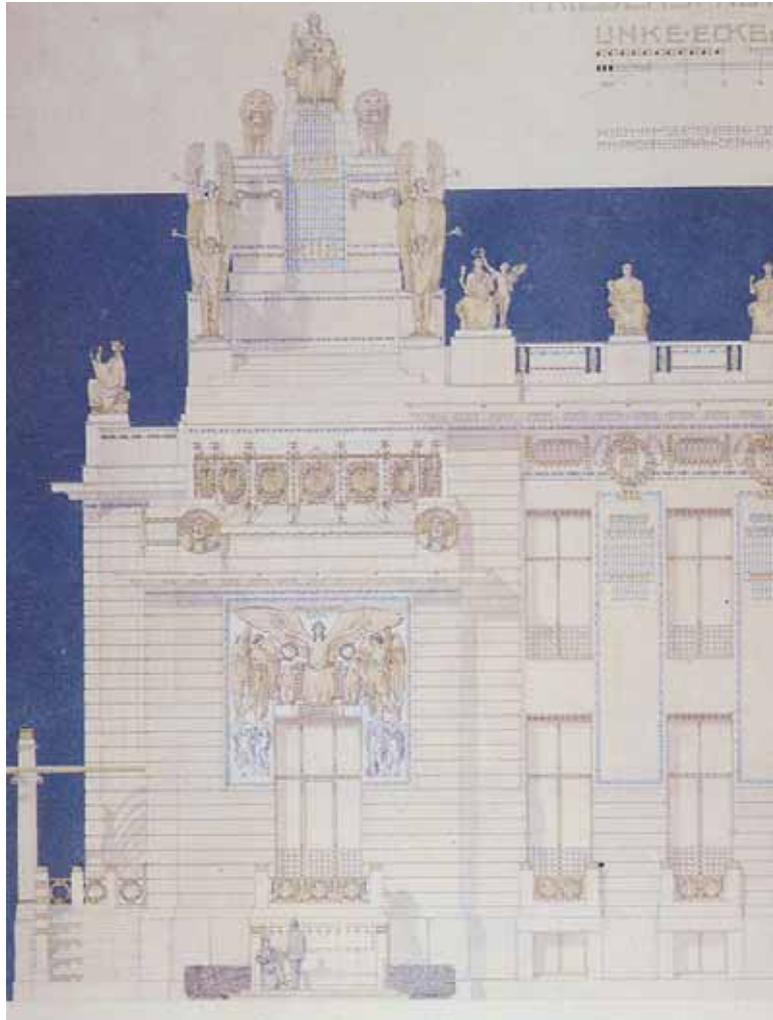


FIG.130. Fachada Parcial del *Frieden Palast* (Palacio de la Paz) Otto Wagner (1903)

enseñanzas hacia la práctica de la arquitectura y encauza el *Baukunst* al servicio de las necesidades de la nueva sociedad cambiante. La nueva arquitectura debe lograr convertirse en una identificación cultural, cuya poética refleje la evolución de la sociedad en proceso de cambio.

La *Wagnerschule* abre las puertas a nuevas orientaciones artísticas. La consciente búsqueda de adecuación a los tiempos futuros potencia la libertad creativa y crea un campo de optimismo generalizado, en el que la forma arquitectónica aparece como resultado de un complejo proceso de investigación y creatividad, con conciencia del contexto social en el que nace.

*“...es sind Schulprojekte, die wir der Öffentlichkeit vorlegen, und es ist damit gesagt, daß sie keine fertigen Leistungen sind... ein eifriges Suchen, ein hoffnungsfreudiges Streben, ein ernstes, beharrliches Wollen. Der Schwerpunkt und der ideale Wert... liegt... in dem Ausblick und der Anbahnung des weiteren Fortschritts... Flugblätter sollen es sein, die wir, in die Welt hinaus schicken, ein Aufruf, eine Propaganda für den Gedanken der moderner Kunst, die ja nicht eine abgeschlossene, in sich beruhende und rückblickende, sondern eine sich entwickelnde, vorwärtsblickende und vorschreitende, stets werdende Kunst ist.*

*Von diesem moderner Geist des steten Fortschrittes sind die Arbeiten in der Wagnerschule geleitet... Zweck der Wagnerschule ist es, sich im Schauen, Wahrnehmen, Erkennen der menschlichen Bedürfnisse zu üben und die so gefundene Aufgabe künstlerisch zu lösen... Doch liegt es nicht in ihrer Absicht, durch diese Studien etwa einen Typus zu schaffen, auf diesem Weg einem “modernem Stil” zu suchen...”*

KERNLE, Karl Maria<sup>315</sup>

Wagner entendía la arquitectura como reflejo de la vida y buscaba soluciones adecuadas a su tiempo intentando aplicar su postulado „*Bedürfnis als alleinigem Herrn der Kunst*“<sup>316</sup>. Se propuso, mediante la apuesta por un aprendizaje práctico, formar a sus alumnos como “Hijos de nuestro tiempo”, entre los que él mismo se incluía<sup>317</sup>.

Con respecto a la obra proyectada, es evidente la dificultad que entrañaba la tarea que los estudiantes de la *Wagnerschule*, bajo la supervisión de Wagner, se habían impuesto. El querer romper con los estilos del pasado y crear una arquitectura de “nuestro tiempo” provocó una intuitiva y extensa toma de conciencia de los problemas que esto implicaba. Las líneas de investigación de los estudiantes se dispersaron en varias direcciones: Los alumnos se veían enfrentados a la cuestión de la nueva interpretación del espacio y de los volúmenes. Durante el proceso creador, guiados por su maestro, se acercan a las formas elementales, geométricas, básicas.



FIG. 129. Alois Bastl. Perspectiva. Proyecto de escuela (*Wagnerschule*)(1902)

*“Unser Weg:  
Wir kommen von Otto Wagner her.”*  
(Nuestro camino:  
Procedemos de Otto Wagner)

Emil Hoppe, Otto Schöntal (1931)



FIG. 131. Proyecto de edificio de viviendas de alquiler de Heinrich Hoppe (1899)



La reducción mediante la geometría es el primer paso en superar el predominio de los estilos y de las formas recargadas del historicismo. El segundo tema a resolver dentro de los nuevos planteamientos era la relación entre Construcción y Forma en la obra arquitectónica, y la manera de ensalzar la construcción mediante una expresión formal “poética” y “moderna”<sup>318</sup>.

Durante los 20 años que duró la *Spezialschule* de Wagner estuvieron inscritos 191 alumnos de todos los países del Imperio Austro-húngaro<sup>319</sup>. Las ideas revolucionarias de Otto Wagner lograron extenderse a través de sus colaboradores y alumnos a las más distintas regiones del Reino. Muchos de ellos, al regresar a sus lugares de origen recibieron interesantes ofertas para trabajar como rectores, profesores de universidad o directores de escuelas profesionales. Jan Kotera, considerado padre del modernismo checo, se enfrentó a las estructuras más conservadoras de Praga. También Paul Jan, Josef Chochol, Friedrich Kick y Bohumil Hübschmann se instalaron de nuevo en su Bohemia natal. Josef Plečnik, procedente de la actual Eslovenia, estudió primero en una escuela profesional en Graz y pasó después, gracias a la experiencia profesional que había adquirido trabajando en una empresa de muebles vienesa, a formar parte de la *Spezialschule* de Otto Wagner. Después de varios años como arquitecto en Viena, recibió un puesto como profesor en la *Prager Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes Aplicadas de Praga) y trabajó a partir de entonces en pequeños proyectos en Laibach. Viktor Kovacic y Vjekoslav Bastl fueron decisivos para el desarrollo del racionalismo en Croacia. Josef Maria Olbrich trabajó en el Atelier de Otto Wagner cuatro años aunque, por cierto, nunca visitó su Escuela Especial. En 1899 fue llamado



FIG.132. Iglesia Am Steinhof, de Otto Wagner (1907)



FIG.133. Fachada de la Estación de ferroviario Hütteldorf de O. Wagner (1896)



FIG.134. Fachada de la Estación de ferroviario Breitensee de O. Wagner (1896)



FIG.135. Estación de ferroviario Roselauerlände de O. Wagner (1900)

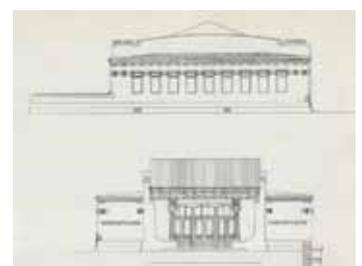


FIG.136. Planos de la fachada frontal y la fachada lateral de la estación Roselauerlände

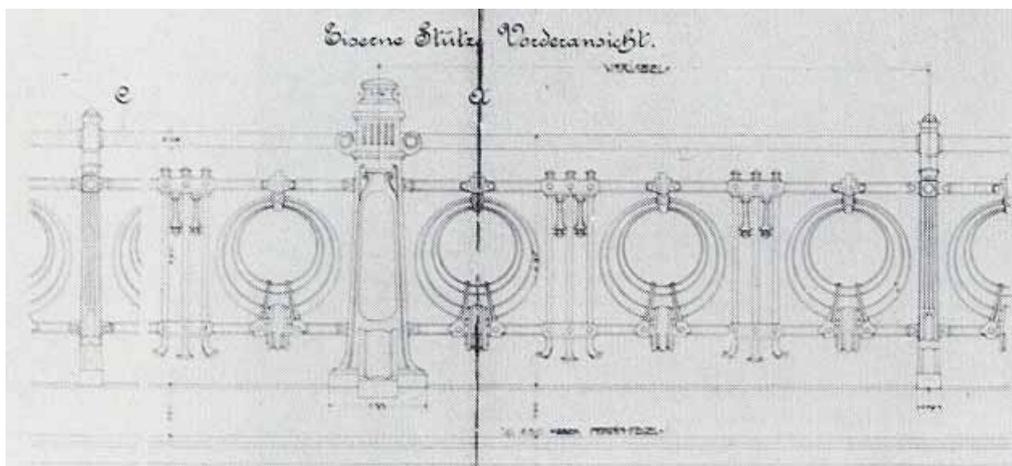


FIG.137. Plano de detalle para la barandilla metálica de las líneas de ferroviario vienes, de Otto Wagner.



como socio fundador de la Colonia de Artistas en Darmstadt y posteriormente se instaló definitivamente en Düsseldorf. Max Fabiani, después de finalizar sus estudios en la Universidad Técnica de Viena, trabajó como asistente en el Politécnico de Graz. Recibió la beca *Ghega-Reisestipendium* y que le permitió estar viajando durante tres años por Italia y otros lugares de la actual Europa. Tras el viaje fue contratado por Wagner para trabajar en su estudio, donde permaneció dos años. Posteriormente ocupó primeramente un puesto como asistente en la *Technischen Hochschule* de Viena y después como profesor asociado. Rudolf Schindler, después de terminar en 1911 sus estudios en la *Wagnerschule*, asistió en 1913 junto con Richard Neutra a los cursos de la escuela independiente de arquitectura de Adolf Loos. En 1914 se traslada a Nueva York, y tres años más tarde comienza a trabajar en el estudio de Frank Lloyd Wright. Posteriormente se instaló en California, donde trabajó como arquitecto y realizó numerosos e interesantes proyectos.

Otros estudiantes de la *Wagnerschule* también consiguieron importantes posiciones profesionales en las cercanías de Viena. Como por ejemplo Wunibald Deininger que trabajó en Salzburgo, Maunz Balzarek en Linz, Adalbert Pasdirek se trasladó a Graz<sup>320</sup>. Como alumno externo, estuvo también el italiano Annibale Rigotti, el cual construiría varios pabellones en la Exposición Intenacional de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902.



FIG. 138. Estudio de vivienda de vacaciones de Marcel Kammerer (*Wagnerschule*) 1903

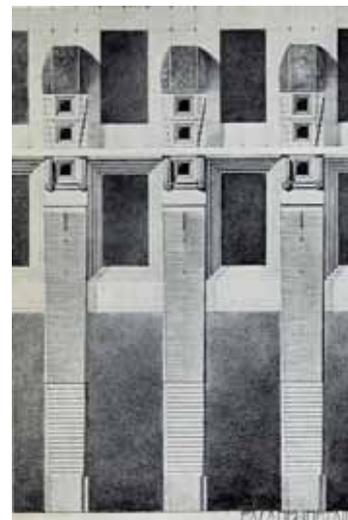


FIG. 139. Estudio de fachada. Ejercicio de la *Wagnerschule*. Kerndle 1904

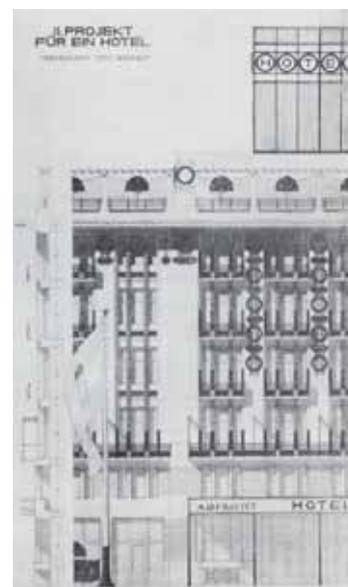


FIG. 140. Hotel Wien. Segundo Proyecto. Otto Wagner, 1913.



FIG. 141. Entrada de una estación subterránea de metro. Reinhart, 1912



## 4.2.1 Otto Wagner en España

... y, en 1904, en el Banco Postal de Ahorros de Viena, Wagner no sólo se desprendió del historicismo, sino también de toda decoración. Se había logrado el nuevo estilo.<sup>321</sup>

Nikolaus Pesvner, 1976

El arquitecto austriaco Otto Wagner promovió, durante su segunda y última etapa profesional en Viena, una faceta renovadora comparable a la aportación a la arquitectura que hicieron Gaudí en Barcelona y Palacios y Anasagasti en Madrid<sup>322</sup>. Su arquitectura fue conocida desde finales del siglo XIX y las publicaciones que contenían sus escritos y proyectos se encontraban en las bibliotecas de las escuelas de arquitectura españolas. Además, la revista española <Arquitectura y Construcción> publicó también varios trabajos suyos: *Moderne Architektur* (la versión de 1895) y *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerken* (Vol. I, 1890; Vol. II, 1897; Vol. III, 1906; Vol. IV, 1922). Los cuatro volúmenes de esta última publicación contenían todos los planos y dibujos de los proyectos más importantes de Wagner, acompañados muchas veces de un pequeño texto explicativo escrito por él.

La obra de Otto Wagner y su grandeza era suficientemente conocida en España. Su influencia en España, como en muchos otros países europeos, fue notable. Oriol Bohigas concluye (1973)<sup>323</sup> al analizar diversos estudios sobre el Modernismo no-catalán en España<sup>324</sup>, que una de las aportaciones más importante de estas investigaciones es la constatación de la influencia de la arquitectura de Otto Wagner en nuestro país, en “*incluso aquellas (obras) que se apartaban de la línea progresista y se mantenían en los monumentalismos eclécticos o en los regionalismos folklóricos*”, como es la obra de Antonio Palacios, en Madrid, o la de Demetrio Ribes, en Madrid y Valencia.

Bohigas enmarca a Otto Wagner, en sus primeros años de profesión, dentro de una línea clásica y al mismo tiempo ecléctica, que posteriormente evoluciona transformando el repertorio de formas heredadas del pasado, pero sin abandonar



FIG.142. La Villa del César. Proyecto de Teodoro de Anasagasti (1912), presentado en la Exposición Internacional de Roma en 1911. Los volúmenes geométricos, los dos pilones sobresalientes y la entrada centrada con una escalinata refleja la influencia del Edificio de la Sección de Viena (1897) de Josef M. Olbrich

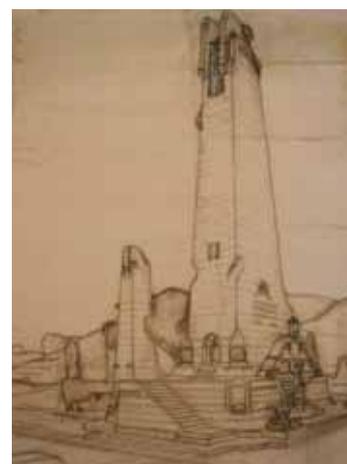


FIG.143. Torre Arroategui. Teodoro de Anasagasti 1922. La monumentalidad de los volúmenes y la grandiosidad de la perspectiva reflejan las influencias de Otto Wagner y de las láminas de la *Wagnerschule*.



nunca “unos principios de composición tradicional.”<sup>325</sup> También Anna Belsa i Soler opina (1984) que los arquitectos catalanes se acercaron a la tradición “i observaren que Otto Wagner havia sabut partir sabiament d’aquesta – de la forta tradició semperiana que predominava a Viena quan Wagner inicià la seva carrera – per a obrir un nou camí.”<sup>326</sup> Wagner recapitulaba muchos de los ideales de los arquitectos españoles que habían vivido el Desastre del 98, al buscar una nueva estética basada en su propia identidad, en su tradición e historia. El componente representativo y la monumentalidad de su arquitectura fueron principios pretendidos asimismo por varios arquitectos españoles, recordemos el Cementerio Ideal (figs. 147 y 149) de Teodoro de Anasagasti o el Proyecto de Monumento a las víctimas del Mar, de Rafael González Villar (1915) (fig. 146).

Ya en 1908 Amós Salvador publicaba el conocido texto “Los dos Ottos” describe la obra de Otto Wagner como sigue:

*“Repasemos los trabajos de Otto Wagner. Aquí el efecto del conjunto no suele conmover profundamente ni forzar imperiosamente la atención. Siluetas elementales, sencillísimas, reposo clásico, serenidad, tranquilidad, casi sosera; muchas veces algo de primitivo, que de puro simple se hace infantil; otras monotonía, repetición, regularidad abrumadora. Pero siempre equilibrio, ecuanimidad, buen gusto. La impresión podrá no ser potente, pero es placentera. No tiene uno la sacudida; pero se paladea con deleite, con fruición. Poco á poco la obra se apodera de nosotros. Suavemente se infiltra en nuestro espíritu su soberana ponderación y su gracia exquisita. Empiezan entonces á aparecer los detalles con su inmensa variedad, su maravillosa unidad. Y aquí una imaginación fantasmagórica hace los mil encantos de su verbo inagotable. Sin pecar de profusa ni de prolija, acomodada siempre al carácter del edificio y el material, reducida á los lugares que le son propios, enseñoreándose de los elementos que lo reclaman, fundiéndose con la estructura, la decoración de Otto Wagner se desarrolla ligera, fácil, delicada, segura de sí misma, sin fatiga, llena de sutileza de dibujo, de ritmos nuevos, y hasta de contrapuntos y de arabescos (...), de una suavidad y una precisión portentosa. Concentrando siempre la nobleza, la dignidad, la distinción de los estilos clásicos, llega á veces, complaciéndose en el juego de sus propios recursos, á una belleza voluptuosa de que parecían tener secreto los árabes.”<sup>327</sup>*

Oriol Bohigas indica (1969) que la segunda fase del maestro vienés, la más interesante desde el punto de vista de la innovación arquitectónica, no dejó huella en la arquitectura modernista catalana, ni siquiera fue “una influencia demasiado directa”<sup>328</sup> Sin embargo, restringe (1973) la influencia de la obra de Wagner en España



FIG.144. Detalles de los puentes del Proyecto para el Congreso de los Diputados de Teodoro de Anasagasti, por el cual Anasagasti ganó el Pensionado en Roma. En los puentes de la derecha (imagen arriba) se observa la influencia de Otto Wagner, en los de la izquierda (imagen abajo) Anasagasti emplea un lenguaje historicista, reflejo de la enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde se tituló.



FIG.145. Colegio de San José en Bermeo de Teodoro de Anasagasti (1908)



FIG.146. Proyecto de Monumento a las víctimas del Mar. Rafael González Villar, 1915.



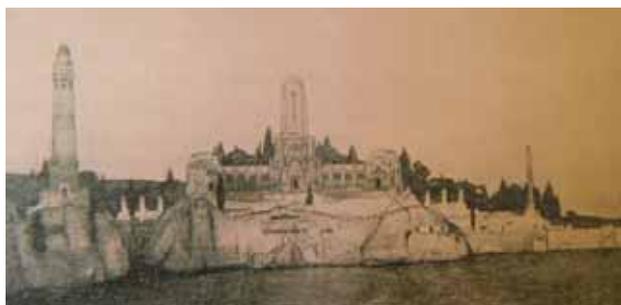


FIG. 147. El Cementerio Ideal de Teodoro de Anasagasti



FIG. 148. El Templo del Dolor (1911) de Teodoro de Anasagasti

a la de sus primeras obras: Viviendas en la *Linken Wienzeile*, exclusiva de Nussdorf, la volumetría de la Iglesia de *Steinhof* y el *Hofpavillon*<sup>329</sup>. Con respecto a su posterior evolución, indica que “apurando mucho” podríamos apreciar ciertas referencias en la arquitectura catalana a la *Postsparkasse* (1904-1906; Viena, distrito 1) y a la II Villa Wagner (en *Hüttelbergstrasse*. Viena, distrito 14). Aunque esta etapa posterior nunca se puede apreciar en la arquitectura española de forma directa, sino interpretada de forma personal y, por tanto, transformada.

Además, Otto Wagner asistió, formando parte del comité, al VI Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en Madrid en 1904 (Véase apartado 5.2.1.). La importancia del VI Congreso de arquitectura fue puesta en relieve por primera vez en el texto de 1976 de Pedro Navascués Palacio: “Opciones Modernistas en la arquitectura madrileña”<sup>330</sup>. Alberto Peñín subraya (1978) la importancia de la venida de Otto Wagner al Congreso Internacional de Arquitectos de Madrid (1904) por la impresión que le produce a Demetrio Ribes conocerlo personalmente<sup>331</sup> y la consecuente consolidación de la admiración de Ribes por el maestro austriaco, que se verá reflejada en su obra posterior. Inmaculada Aguilar afirma (2004) que Otto Wagner fue el autor que en mayor medida influyó en la obra de Ribes<sup>332</sup>.

Uno de los seguidores catalanes más respetuoso y a la vez más radical en cuanto a la interpretación de la obra de la primera fase de Otto Wagner fue el arquitecto barcelonés Alejandro Soler i March<sup>333</sup>, quien, junto con Francisco Guardia i Vial, proyectó el Mercado Central de Valencia. La obra barcelonesa de Soler i March, la Casa Herbert Pons (1909) situada en la Rambla de Cataluña 29 se ha calificado como “el mejor ejemplo secesionista del modernismo”<sup>334</sup>, que a su vez derivó en su melliza Casa Barona de Javier Goerlich, en la Gran Vía Marqués del Turia de Valencia (Véase 10.4.2.10).



FIG. 149. La Torre del Silencio. Perspectiva. Teodoro de Anasagasti (1911) Proyecto perteneciente al conjunto de la Villa del César, proyecto con el cual Anasagasti ganó la medalla de oro en la internacional de Roma de 1911.



### 4.3 JOSEPH HOFFMANN Y LAS WIENER WERKSTÄTTE

*Mir fällt es schwer über Joseph Hoffmann zu schreiben.  
Stehe ich doch im stärken Gegensatz zu jener Richtung,  
Die von den jungen Künstler nicht nur in Wien vertreten wird.  
Für mich ist die Tradition alles,  
Das freie Walten der Phantasie kommt bei mir erst in zweiter Linie.  
Hier aber haben wir es mit einem Künstler zu thun,  
Der mit Hilfe seiner überquellenden Phantasie allen Traditionen...  
Erfolgreich an den Leib rückt.*

Adolf Loos <sup>335</sup>

Nacido el 15 de diciembre de 1870 en Pirntiz (Moravia, actual República Checa) tan sólo cinco días después y a pocos kilómetros del lugar de nacimiento de Adolf Loos (10 de diciembre de 1870, Brunn – Brno, Moravia, actual República Checa). Su padre era alcalde de la ciudad y dueño de una fábrica de textiles. Ya durante sus años de enseñanza secundaria coincide Joseph Hoffmann con Adolf Loos en las aulas del instituto de Iglau, en la República Checa. A los 22 años de edad marcha a estudiar a Viena, donde sería alumno, primero, y discípulo predilecto, después, de Otto Wagner. Fue uno de los fundadores de la Secession Vienesa (1897), de las *Wiener Werkstätte* (1903) y de la *Werkbund* austriaca (1912) y profesor de la *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes Industriales)<sup>336</sup>.

En su obra construida se ven reflejadas las exploraciones compositivas realizadas en las *Wiener Werkstätte*<sup>337</sup>. Traslada a su arquitectura hasta los más pequeños detalles de sus diseños, consiguiendo un estilo personal propio, reconocible, cuya trascendencia perduraría durante décadas en el diseño industrial en toda Europa. El interés de Hoffmann por la arquitectura de Mackintosh y la escuela escocesa es evidente desde sus primeros años de actividad profesional. En 1900 Hoffmann viaja a Inglaterra para conocer el “*Guild of handicraft*” de Ashbee y se encuentra con Charles Rennie Mackintosh<sup>338</sup>. La VIII Exposición de la Secession, realizada ese mismo año, muestra los trabajos artesanales de Mackintosh, Ashbee y Van de Velde. Durante aquellos años (1901-1904) el contacto entre Mackintosh y Hoffmann es estrecho<sup>339</sup>. Como indica H. Russel Hitchcock, “*la influencia del diseñador escocés Mackintosh en Viena y en Darmstadt contribuyó mucho a que cristalizase un estilo alternativo.*”<sup>340</sup> La



FIG. 150. Interior de las *Wiener Werkstätte* (Talleres Vieneses)



FIG. 151. Diseño de juego de café de las *Wiener Werkstätte*



FIG. 152. Interior de las *Wiener Werkstätte* (Talleres Vieneses)



FIG. 153. Diseño de cesto con asa de las *Wiener Werkstätte*. Metal lacado en blanco, diseño de Joseph Hoffmann.



influencia de la escuela escocesa en la arquitectura de Hoffmann será una constante en toda su obra. Como Emilio Giménez y Tomás Llorens afirmaron (1970) las influencias de la Escuela de Glasgow en Valencia probablemente han sido transmitidas a través de Viena<sup>341</sup> y, de entre los arquitectos vieneses, a través de uno de sus mayores admiradores, Joseph Hoffmann.

Con el respaldo de la corriente artística de Glasgow, Hoffmann se alejará de las formas dinámicas y entrelazadas del modernismo del oeste europeo (como fueron las primeras obras de Van de Velde) e irá tendiendo a sintetizar todo ornamento en formas simples<sup>342</sup>. Ya en el año 1900, Hoffmann diseña muebles de refinadas formas en ángulos rectos. El rechazo de las líneas curvas, que había utilizado un año antes para la tienda de velas Apollo en Viena, es evidente. A partir de 1901, Hoffmann se dedica a depurar este nuevo estilo, determinado por el contraste acusado entre distintos tonos cromáticos: negro y blanco, por uso del ángulo recto y del cuadrado<sup>343</sup>, debido al cual adquiriría años más tarde el sobrenombre de "*Quadrat-Hoffmann*"<sup>344</sup> (cuadrado-Hoffmann) y la pureza en la geometrización de las formas. La ornamentación geométrica sobre las superficies adquiere la función de encuadrar y separar individualmente las distintas estancias, haciendo resaltar las aristas. Los materiales se escogen por la belleza en sí mismos. El objeto de arte expresa la esencia tectónica de su construcción y este mismo principio de realización del objeto de arte se traslada a la obra arquitectónica.

Las *Wiener Werkstätte* (los talleres vieneses) fueron unos talleres artesanales fundados en 1903 por Joseph Hoffmann y Kolo Moser -dos artistas abiertamente interesados por la manufactura de objetos decorativos- en donde se diseñaban y realizaban objetos de arte con una composición tendente a la geometrización abstracta siguiendo la línea del "*Guild of Handicraft*" de Ashbee, que Hoffmann conocía personalmente. Su diseño estaba también directamente influenciado por la Escuela de Glasgow<sup>345</sup>.

Su financiación corrió a cargo del banquero e íntimo amigo de Hoffmann, Fritz Wärndorfer. Las *Wiener Werkstätte* estaban constituidas por una sociedad de artesanos cuyo objetivo era fomentar la capacidad creativa de sus miembros y producir objetos de diseño exclusivo. Para ello se organizaban cursos de formación en artes



FIG.154. Entrada Principal de la Casa Moll II, de Joseph Hoffmann, Wollergasse 1 (1906-07). Distrito XIX, Viena



FIG.155. Casa Moll II. Detalle de cubiertas



FIG.156. Villa Ast, de Joseph Hoffmann Steinfeldgasse 2 (1909-11). D. XIX, Viena



FIG.157. Viviendas pareadas de Josef Hoffmann en Suttingergasse 12 y 14. (1912-1913) D. XVI de Viena



FIG.158. Interior del comedor principal del Sanatorio en Purkersdorf, de J. H. (1904-05)



industriales y de elaboración de objetos artesanos de todo tipo realizados según los proyectos y la imaginación de sus miembros, que luego serían vendidos en diversos talleres. Las *Wiener Werkstätte* se encontraban en la *Neustiftgasse 32-34*, del Distrito 7 de Viena. En este edificio fabril, aún existente, se instalaron el taller de producción, las oficinas y varios espacios expositivos. En él existía un taller de manufactura de oro, otro de plata, uno de metales y un último de cuero. Además tenían un taller de encuadernaciones, otro de barnizados y una carpintería. En 1910 se añadió un taller de costura y confección de moda y en 1916/17 una sección de cerámica<sup>346</sup>.

En un principio centrados en el diseño de objetos de arte, pasarían más tarde a asumir proyectos arquitectónicos completos. El mejor ejemplo de obra arquitectónica diseñada desde las *Wiener Werkstätte* es el Palacio Stoclet de Joseph Hoffmann (Bruselas, 1904-06). El trabajo en los talleres no se limitaba a los diseños y realizaciones (también manufacturados en otras empresas) de objetos individuales y exclusivos, sino que se dedicaba también a la completa concepción y diseño de proyectos arquitectónicos (*Gesamtkunstwerken*). La producción estaba concebida para abarcar todas las necesidades domésticas diarias, incluso aquellos ámbitos que hasta ahora no habían sido considerados objeto de diseño artístico.

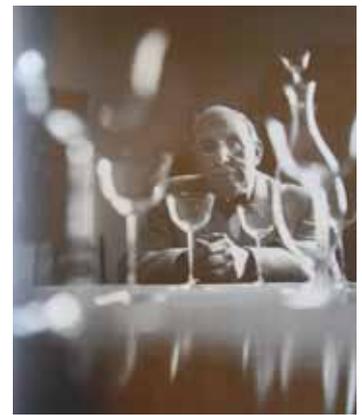


FIG. 159. Joseph Hoffmann



FIG. 160. "Moderne Wohnung" (La vivienda moderna). Theo Zasche. Caricatura de la vida moderna en el cambio de siglo. (Aprox. en 1905). *Historisches Museum der Stadt Wien*. Para el desarrollo de los interiores "modernos" en el cambio de siglo tuvieron gran importancia los diseños de Adolf Loos, Joseph Hoffmann y Kolo Moser. Los muebles se diseñaban con proporciones armónicas y ornamentos geométricos. El cuadrado es la figura predominante en este interior. Cada uno de los objetos se decora con el cuadrado en oscuro sobre fondo claro.



FIG. 161.  
ARMONIA



FIG. 162.  
GEOMETRIA



FIG. 163.  
RITMO

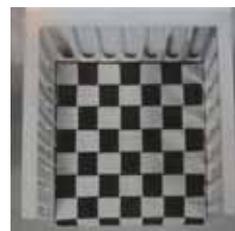


FIG. 164.  
CONTRASTE



FIG. 165.  
ADECUACIÓN



FIG. 166.  
AMBIENTE



FIG. 167.  
ECONOMIA



FIG. 169.  
CONSTRUCTIVIDAD



FIG. 168.  
PRECISION



En 1905 se publicó el programa de las *Wiener Werkstätte*, donde se formulaban sus objetivos a cumplir:

*„Wir wollen einen einnigen Kontakt zwischen Publikum, Entwerfer und Handwerker herstellen und gutes, einfaches Hausgerät schaffen. Wir gehen vom Zweck aus, die Gebrauchsfähigkeit ist unsere erste Bedingung, unsere Stärke soll in guten Verhältnissen und in guter Materialbehandlung bestehen. Wo es angeht, werden wir zu schmücken suchen, doch ohne Zwang und nicht um jeden Preis. Es soll die Arbeit des Kunsthandwerkers mit demselben Maß gemessen werden, wie die des Malers und Bildhauers.“*<sup>347</sup>

El trabajo en las *Wiener Werkstätte* se doblegaba entre la elaboración de objetos exclusivos y el diseño global de una obra arquitectónica. Esto exigía, además de unas buenas condiciones en el taller de trabajo, la propia conciencia del aporte artístico de cada uno de sus miembros, dentro de las líneas compositivas que proponían sus maestros<sup>348</sup>. Junto a la realización de numerosas tiendas, negocios y viviendas, se realizaron grandes obras arquitectónicas tan importantes como el Sanatorio en Purkersdorf (1904/05), el Palacio Stoclet (1906-11), en Bruselas, o el Cabaret Fledermaus (1907), en el Distrito I de Viena. Con la participación en exposiciones tanto nacionales como internacionales aumentó la fama internacional de las *Wiener Werkstätte*. Posteriormente ampliaron su paleta de productos y produjeron su propia red de tiendas y comercios donde se podían adquirir sus objetos<sup>349</sup>. La arquitectura de Hoffmann, así como los objetos de las *Wiener Werkstätte*, ha sido descrita y analizada



FIG.170. Dos viviendas en *Suttingergasse* 12 y 14, en Viena, de Josef Hoffmann. La aparente perfecta simetría, en cuyo eje se sitúan las dos bajantes de pluviales, se rompe eliminando una ventana en el piso superior de la vivienda de la derecha. Asimismo la cubierta, con la disposición de las chimeneas y las ventanas de los desvanes (dos en una casa y una en la otra) también resalta este juego entre asimetrías.



FIG.171. Fachada lateral de una de las viviendas pareadas en *Kaasgrabengasse* 30. En este alzado Hoffmann también elimina uno de los vanos en fachada, rompiendo la simetría existente en planta baja y cubierta.

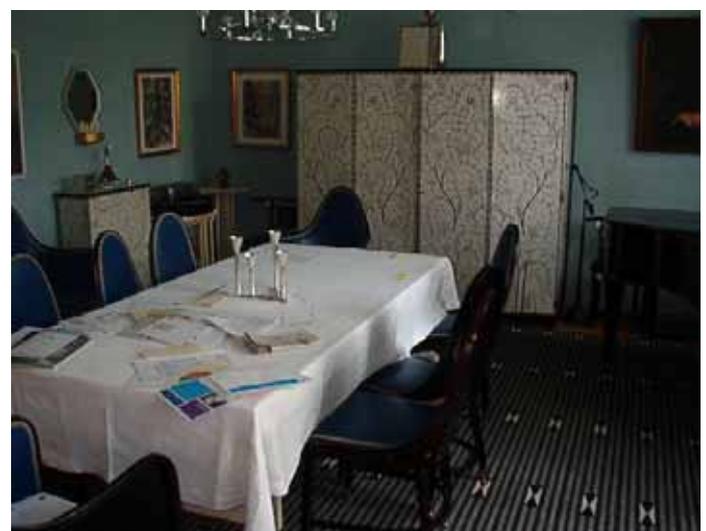
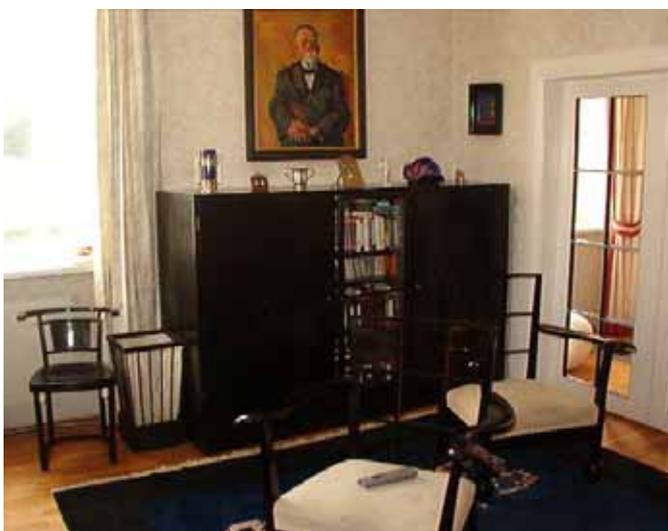


FIG.172 y 173. Dos vistas del interior de la vivienda de Josef Hoffmann en *Kaasgrabengasse* 30, donde aun se conservan los muebles originales que diseñó el propio Josef Hoffmann. (Estado abril, 2004)



por G. Beckner mediante los parámetros: Armonía, Geometría, Ritmo, Contraste, Adecuación, Ambiente, Economía, Constructividad y Precisión<sup>350</sup> (figs. 161 a 168).

### 4.3.1 Joseph Hoffmann en España

En 1908, Luis M<sup>a</sup> Cabello y Lapiedra, que tanto había criticado la figura de Otto Wagner y el modernismo vienés alababa la arquitectura de Otto Rieth y de Josef Hoffmann y las aceptaba como fuente de inspiración para los arquitectos españoles:

*“Olbrich (...) sigue por completo su escuela (la Wagnerschule) y le ocurrirá lo propio que al maestro, no así a Otto Rieth y a Hoffmann, campeones del modernismo en Alemania, y cuyo brío de composición, cuya originalidad de siluetas y cuya disposición de masas, si bien algunas veces raya en lo desenfadado y estupendo, puede ser fuente de inspiración, aún cuando los detalles no correspondan a la fascinadora impresión de sus conjuntos.”*<sup>351</sup>

La extensa trayectoria profesional de Joseph Hoffmann le hizo experimentar en múltiples direcciones artísticas, desde el *Jugendstil*, los principios de *das Neue Bauen* hasta el *Art Déco*<sup>352</sup>, pasando por el diseño de muebles en las *Wiener Werkstätte* y por una amplia creación de diseños para exposiciones a lo largo de toda su carrera<sup>353</sup>.

Desde las *Wiener Werkstätte* produjo un tipo de mueble muy geométrico y de controladas líneas que pasó a convertirse en signo de distinción de gran parte de la burguesía europea. Algunas obras españolas también presentan referencias a su arquitectura. Tal es el caso del arquitecto catalán Jeroni Granell, que tomó de Joseph Hoffmann la definición y el tratamiento de la superficie mediante el uso de la línea. O el caso del arquitecto Teodoro de Anasagasti, cuya obra arquitectónica, sobre todo en los primeros años de su profesión, muestran una gran claridad de volúmenes, de inspiración en los dibujos de la *Wagnerschule*, y juegos entre simetrías y asimetrías, como haría en sus villas en *Kaasgrabengasse* Josef Hoffmann.

El arquitecto valenciano José Cort i Botí ha sido considerado el difusor de las *Wiener Werkstätte* en Valencia. Su adscripción a las corrientes vienesas queda plenamente evidenciadas en su biblioteca privada, en la que abundan los tomos sobre



FIG.174. Portada del catálogo de productos de las *Wiener Werkstätte*.



FIG.175. Interior de un taller de trabajo de las *Wiener Werkstätte*.



FIG.176. Placa actual de las *W & W Graphik und Design G.m.b.H.*, en *Neustiftgasse 32* de Viena



FIG.177. Página del catálogo de productos de las *Wiener Werkstätte*.



FIG.178. Diseñodecuño. *WienerWerkstätte*



arquitectura vienesa y, en especial, publicaciones sobre Joseph Hoffmann, de quien José Cort fue gran admirador<sup>354</sup>.

Del arquitecto valenciano Vicente Ferrer han sido considerados (Benito, 1982) los Cinematográficos Caro y su conocida Casa Ferrer (en la calle Cirilo Amorós 29) como claramente influenciados por la obra de Joseph Hoffmann, “por su actitud ebanista aplicada a la construcción y decoración de sus edificios”<sup>355</sup>.

La influencia de Hoffmann en la arquitectura española se extendió hasta las primeras décadas del siglo XX. Además de referencias en la arquitectura modernista española, consideramos la arquitectura de su etapa de madurez como uno de los orígenes del decorativismo que adoptó el *Art Déco* valenciano (Véase capítulo 12.3.4).

En Cataluña, el Palacio de Metalurgia de Montjuic, de Amadeo Llopart presenta claras referencias a la Villa Skywa Primavesi (1912/13) también la decoración de Santiago Marco. El Sanatorio en Purkersdorf, junto con otras obras de Adolf Loos de entre los años 1910-1920, influyó asimismo la arquitectura de Francesc Folguera, Jaime Mestres Fossas y Ramón Puig Gairalt (De éste último, el rascacielos de l'Hospitalet y la casa en la calle Balmes esquina con Conde Salvatierra, en Barcelona).

#### 4.4 JOSEF MARIA OLBRICH

Como discípulo de Wagner es uno de los arquitectos que mejor representa el ideal wagneriano del artista libre<sup>354</sup>. Josef Maria Olbrich realizó en 1890 su primera obra: la Casa del Dr. Djordje Dimitrijevic en Belgrado. Pero no será hasta la construcción del edificio de exposiciones para *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* -la Secession Vienesa- (1898/99) internacionalmente reconocido<sup>357</sup>. Desde 1898 hasta su temprana muerte a los 41 años (8.8.1908), dejó Josef Maria Olbrich tan sólo 10 años de actividad profesional. Es en esta primera decena del siglo XX, cuando las ansias de cambios y reformas se expresan en diversos movimientos artísticos y el *Jugendstil* Vienés alcanza su época de mayor apogeo.

Como estudiante recibió en 1893 el Pensionado en Roma. Se dedicó entre noviembre de ese año y mayo de 1894 a viajar por Italia: Nápoles, Sorrento, Capri, Amalfi, Paestum, Salerno, Pompeya, el Benevento... donde hace múltiples bocetos de paisajes, playas y construcciones tradicionales italianas. Finalmente visita Sicilia. Su intención era continuar el viaje hasta Túnez, pero no le fue posible. Tuvo que adelantar el viaje de vuelta a la capital austriaca ya que, estando en la isla, recibe una carta de Otto Wagner con la petición de que volviera a Viena a hacerse cargo del proyecto del Metropolitano de la ciudad (*Stadbahnprojekt*) en el que Olbrich ya había participado antes de marcharse<sup>358</sup>.



A pesar de que Olbrich asistió a la *Hasenauerschule* (Escuela de Hasenauer) en la *Wiener Akademie* y nunca fue alumno de Wagner, fue contratado por éste como colaborador en su estudio desde 1894 y hasta 1899, precisamente y sobre todo, en los proyectos del Metropolitano de Viena. Parece ser que se encargó de los detalles arquitectónicos de muchas de las estaciones y diseñó el aspecto exterior del *Hofpavillon*, en *Schönbrunn*. La revista vienesa <Ver Sacrum>, en agosto de 1899, le atribuye esta tarea (junto a Leopold Bauer). También señala su personal aportación a los pabellones de *Karlsplatz*, con sus característicos girasoles dorados<sup>359</sup> (fig. 180). Hasta qué punto llegó la responsabilidad de J. M. Olbrich en la construcción de los puentes y las estaciones del metro de Viena permanece sin clarificar<sup>360</sup>.

En el periodo en el que se desarrolló el metropolitano vienes, trabaja también en el estudio de Otto Wagner Joseph Hoffmann. J. M. Olbrich y J. Hoffmann ya se conocían de su época de estudiantes en la *Akademie der bildender Künste*. Por estas fechas Otto Wagner recibe la oferta de tomar el puesto que Hasenauer había dejado vacante en la *Akademie* (1894) y delega gran parte de la responsabilidad en sus dos discípulos más preciados. Debieron tener una buena relación. Se dice que Wagner los trataba como a sus hijos y que J. M. Olbrich era una visita asidua en la Villa de Wagner en Hütteldorf, hasta el punto que O. Wagner llegó a considerar la unión matrimonial de Olbrich y Hoffmann con sus hijas Louise y Christine<sup>361</sup>.

Un año después de la construcción del edificio de la *Wiener Secession*, en 1899, recibe Olbrich, del Conde duque Ernst Ludwig, el encargo de proyectar una colonia de artistas en Mathildenhöhe, en Alemania, a cuya realización se entregó entre 1901 y 1904, abandonando Austria, a la que nunca regresaría. Su traslado a Darmstadt en 1899, concluyó su experiencia profesional en el ambiente vienes.

En tan sólo estos 10 años, Olbrich proyectó multitud de viviendas y obras públicas, participó en diversos concursos para estaciones de tren y hoteles, y diseñó cantidad de interiores de viviendas, villas y jardines (Véase Anexo 13.4) que le proporcionaron reconocimiento internacional y supuso un modelo a imitar por muchos arquitectos modernistas en Austria y en otros países.

Curiosamente, a pesar de su temprano fallecimiento y de la brevedad de su trayectoria profesional como arquitecto en Viena, se le considera uno de las



FIG. 179. Joseph Maria Olbrich



FIG. 180. Detalle de la decoración de uno de los Pabellones en Karlsplatz, de Otto Wagner.



personalidades más importantes del movimiento secesionista vienés. Su persona influyó grandes figuras del panorama arquitectónico de su tiempo tanto de su obra construida en Viena como en Darmstadt. La originalidad de los diseños de sus interiores fueron tomados como modelos por muchos arquitectos modernistas en toda Europa.

#### 4.4.1 Josef Maria Olbrich en España

Ya en 1908 afirmaba Amós Salvador y Carreras que “la exposición de París de 1900 ya había colocado a Olbrich en primer lugar entre los arquitectos decoradores. La de Turín, en 1902, la de San Luis, en 1904, y la de Venecia, últimamente celebrada, han confirmado la influencia que ejerce la escuela de Darmstadt y la personal de Olbrich.”<sup>362</sup> También en 1908 en la revista <Arquitectura y Construcción> alababa J. Martorell la arquitectura de Olbrich<sup>363</sup>:

*“La imitación de los estilos ya no es ahora el ideal de los arquitectos; ya han comprendido que no es esto lo que se les pide, que han de ir más lejos. (...) Encontrar la belleza de la silueta y de la masa antes de encontrarla en el detalle, relacionar lo más íntimamente posible la forma artística con su objeto, acusar francamente las estructuras constructivas, hacer valer la belleza de la calidad y del color de los materiales, emplear una ornamentación deducida del estudio directo de la naturaleza: he aquí los principales principios admitidos y practicados por los arquitectos más avanzados del mundo entero. El espíritu creador de los artistas desarrolla su actividad, orientada por ellos. Y para convencerse de que esto es cierto, basta con ver la presentación que de las Ideen von Olbrich hace Ludwig Evesi.”*

Según Oriol Bohigas (1969), el impacto de la fase más evolucionada de Otto Wagner no tuvo grandes consecuencias sobre la arquitectura modernista española. Fue, sin embargo, la obra de uno de sus discípulos más predilectos, Josef Maria Olbrich, la que dejó mayor huella en el Modernismo español. Olbrich es, en palabras de Bohigas, “el formulador del lenguaje secesionista más característico”<sup>364</sup>. La arquitectura de Olbrich quedó grabada en las mentes de los jóvenes arquitectos y algunas de sus características (citando a Bohigas, la modulación plana y esquemática, la ornamentación reducida a grafismo y a compacidad geométrica, la nueva estilización de las formas vegetales, etc.) perduraron en el tiempo a pesar de

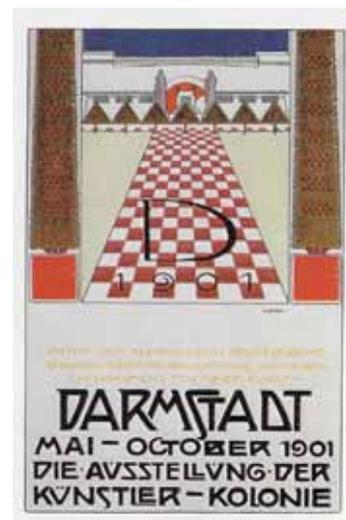


FIG.181. Portada para la Exposición “Ein Dokument deutscher Kunst” en la Matildehöhe, diseñado por Josef M. Olbrich en 1901.



FIG.182. Entrada Principal de la Haus Ernst-Ludwig en la Matildehöhe de Darmstadt, de Josef Maria Olbrich(1901)



FIG.183. Portada de la publicación de la Exposición en la Colonia de Artistas de Darmstadt.



FIG.185. Portada de la publicación *Ideen von Olbrich* (1899)

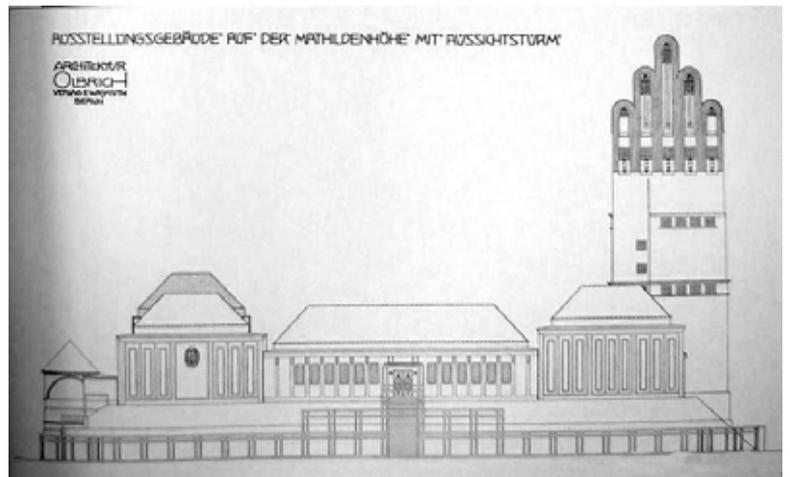


FIG.186. *Hochzeitsturm* de Josef Maria Olbrich (1900)



FIG.187. Interior de la habitación principal de la Casa Olbrich en la Matildehöhe de Darmstadt. (1901)



FIG.189. Proyecto de una habitación. Emmanuel Margold (1907)



FIG.191. Vista general de la Colonia de artistas en Darmstadt, de J. M. Olbrich



FIG.188. Cuarto de baño de la Casa Olbrich en la Matildehöhe, de Josef Maria Olbrich.



FIG.190. Portada de la Publicación sobre la arquitectura de la Exposición de Artistas en Darmstadt.

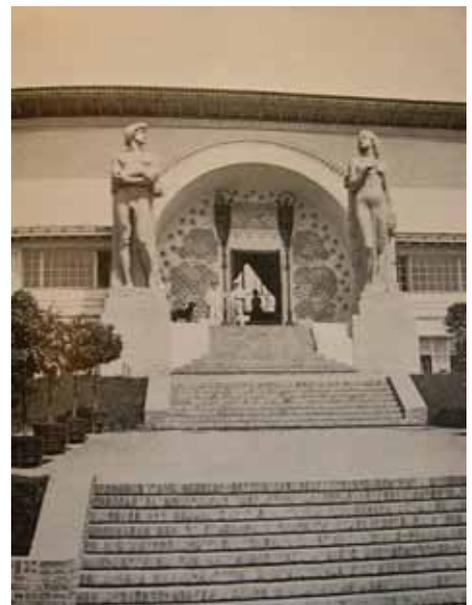


FIG.192. Detalle de la Entrada a la Ernst-Ludwig Haus, de Josef M. Olbrich (1901)



FIG. 184. Vista general de la Colonia de artistas en la Matildehöhe de Darmstadt, diseñado por Josef Maria Olbrich (1901)

la continua sucesión de tendencias estilísticas. Añade que Olbrich influyó mayormente en la arquitectura doméstica, conocida fundamentalmente a través de la Colonia de Artistas de Darmstadt<sup>365</sup>. Josef Maria Olbrich, con sus cuidados interiores y su vocación por proyectar el total de los elementos que componen un edificio (muebles, vajillas, decoración, jardines, carteles publicitarios e incluso el uniforme del servicio) transmitió a los arquitectos españoles el concepto del diseño total en la realización de la obra arquitectónica. Esta actitud era apreciada por muchos modernistas españoles que introducían en su arquitectura elementos decorativos de tradición artesanal autóctona, tal es el caso de Jeroni Martorell:

*“Después de Wagner, hay que hablar de Olbrich. Éste es mucho más discutible, pero superiormente admirable. ¡Qué riqueza de imaginación! ¡Qué refinamiento de elegancia y delicadeza! En el arte de Wagner se distinguen todavía reminiscencias de los estilos de otros tiempos, se recuerda aún alguna forma; el arte de Olbrich es todo nuevo, indica una exuberancia de fantasía sorprendente.”*<sup>366</sup>

Asimismo, en Barcelona, los arquitectos que se quieren alejar del modernismo y vincularse al *Noucentisme* catalán, toman como ejemplo de la arquitectura vienesa mayoritariamente a Olbrich<sup>367</sup>. Olbrich ha sido considerado durante un periodo de tiempo el motivo de inspiración más recurrido de arquitectos como Josep Puig i Cadafalch, Rafael Masó (en una línea más evolutiva), Josep M. Pericas, José González Edo, José María Pericas i Morros, y, entre los valencianos, José Cort i Botí<sup>368</sup>, Vicente Ferrer<sup>369</sup> y Demetrio Ribes<sup>370</sup>. J. Rovira se pregunta por qué se tomó como referencia en España la arquitectura de Olbrich, lo que justifica precisamente por la originalidad de sus formas, como creador aislado, que no desplazan los intereses nacionales:

*¿Por qué Olbrich? Seguramente porque la actitud y arquitectura del vienes proporcionaría este elemento antivanguardista que la Sezession representa y que tan bien puede funcionar para lo que a pesar de nuestros intereses nacionalistas, no dejará de ser “arquitectura al margen”*<sup>371</sup>



## 4.5 NOTAS AL CAPÍTULO 4

<sup>209</sup> LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest**. Op. cit. Pág. 8

<sup>210</sup> La *Künstlerhaus* es un edificio para exposiciones situado sobre la antiguamente llamada *Ringstrasse*, cercano al *Wiener Musikverein*, en la *Karlsplatz*, de Viena. Allí se exponían regularmente trabajos de pintores, escultores y arquitectos y artsitas plásticos, Su arquitecto fue August Weber, el edificio, de estilo renacentista italiano, se levantó entre 1865 y 1968. Desde 1947 se instaló un cine, que sigue funcionando en la actualidad. Sobre la *Wiener Künstlerhaus* consultar:

AICHELBURG, Wladimir. **Das Wiener Künstlerhaus 1861 – 1985**. 125 Jahre in Bilddokumenten. Wolfrum.Wien, 1986.

SCHMIDT, Rudolf. **Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik. 1861-1951**. Genossenschaft bildender Künstler Wien. Wien, 1951.

AICHELBURG, Wladimir. **Das Wiener Künstlerhaus 1861 – 2001**. Band 1. Wien, 2003

SCHEDIWIY, Robert. **Städtebilder - Reflexionen zum Wandel in Architektur und Urbanistik**. Wien, 2005

<sup>211</sup> HUTTER, Heribert R. "La Secessione viennese. Storia di un'associazione di artisti" En: **Le Arti a Vienna**. Venecia. Palazzo Grassi. 18 Mayo-22 Septiembre Ed. La Bienale, 1984. Pp. 91 y ss.

<sup>212</sup> Es de destacar que, así como la Secession de Munich estaba compuesta básicamente por artistas plásticos, en la Secession Vienesa algunos de sus miembros son arquitectos (Otto Wagner, Joseph Hoffmann, Josef Maria Olbrich)

LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest**. Op. cit. Pág. 11

<sup>213</sup> Alrededor del 1895 se reunían en diferentes Cafés de Viena (Café Sperl y "Am Blauem Freihaus") un círculo más o menos indefinido de intelectuales, que pasarían a formar el "*Sieberner Club*", al que pertenecían Joseph Hoffmann, Max Kurzweil y Koloman Moser. HILGER, Wolfgang "Geschichte der Vereinigung Künstler Österreichs 1898-1914". En: VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION. **Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985**. Böhlau, Wien, Graz, 1986. Pág. 10

<sup>214</sup> "Nosotros queremos traer el arte extranjero a Viena, no solamente artistas, científicos o coleccionistas, para educar a la gran masa de gente sensible al arte, y para que con ello se despierte el instinto adormecido, que cada hombre tiene emplazado en su pecho, en busca de la belleza y la libertad del pensamiento y de los sentimientos."

ANONYMUS. "*Weshalb wie eine Zeitschrift herausgeben*". En <Ver Sacrum>, Vol. I Enero 1898. Pp. 5-7. Viena.

(Traducción propia)

<sup>215</sup> Sobre la fundación de la Secession ver: ANKWICZ v. KLEEHOVEN, Hans. "Die Anfänge der Wiener Secession". En <Alte und moderne Kunst>. Jg. 15, H. 6/7. Wien, 1960. Pp. 6-10. MATULLA, Oskar. "Die Wiener Secession, Gründung und Entwicklung". En <Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien>. Jg. 15, 1963. Nr. 3. Pp. 85-89. NEUWIRTH, Walter Maria. "Die sieben heroischen Jahre der Wiener Moderne". En <Alte und moderne Kunst>. Jg.9 H.5/6. Wien, 1964. Pp. 28-31.

<sup>216</sup> Sobre la *Künstlerhaus* consultar: SCHMIDT, R. **Das Wiener Künstlerhaus**, 1951 Op. cit.; AICHELBURG, W. **Das Wiener Künstlerhaus 1861-1986**, 1986. Op. cit. ; AICHELBURG, W. **Das Künstlerhaus und seine Künstler**, 1994. Op. cit.

<sup>217</sup> HILGER, Wolfgang "Geschichte der Vereinigung Künstler Österreichs 1898-1914". En: VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION. **Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985**. Böhlau, Wien, Graz, 1986. Pág. 9

<sup>218</sup> ROVIRA i GIMENO, Josep M. **La arquitectura catalana de la Modernidad**. Barcelona. Universidad Politècnica de Catalunya, 1987. Pág. 127

<sup>219</sup> Sobre el diseño de las exposiciones de la Secession proyectadas por Joseph Hoffmann, en ocasiones, en colaboración con otros artistas plásticos, véase: RIESS, Felicia. **Ambivalenzen einer Eigenart. Josef Hoffmanns Ausstellungsbauten als Entwurf einer modernen Formensprache für Österreich**. Die Deutsche Bibliothek –CIP - Einheitsaufnahme. Weimar, 2000.

<sup>220</sup> LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest**. Op. cit. Pág. 10

<sup>221</sup> Los presidentes de la Secession vienesa entre 1898 y 1918 fueron: 1898-1900: Gustav Klimt (1862-1918); 1900: Josef Engelhart (1864-1941); 1901: Carl Moll (1861-1945); 1902: Alfred Roller (1864-1935); 1903: Wilhelm Bernatzik (1853-1906); 1904: Felician von Myrbach (1871-1906); 1905-1906: Ferdinand Andri (1871-1956); 1907-1909: Franz Hohenberger (1867-1941); 1910: Josef Engelhart; 1911: Robert Oerley (1876-1945); 1912-1914: Rudolf Bacher (1862-1945); 1915-1916: Ferdinand Schmutzer (1870-1928); 1917-1919: Richard Harlfinger (1873-1948); (...); 1948-1949: Joseph Hoffmann (1870-1956), a los 78 años de edad.

VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION. **Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985**. Op. cit. Pág. 166

<sup>222</sup> ROVIRA, Josep M. **La arquitectura catalana de la modernidad**. Op. cit. Pp. 126-127

<sup>223</sup> Id. Pág. 126

<sup>224</sup> "No conocemos ninguna diferencia entre las artes mayores y las menores, entre arte para los ricos y arte para los pobres, el Arte es un bien común". (Traducción propia)

<sup>225</sup> ROVIRA i GIMENO, Josep M. **La arquitectura catalana de la Modernidad**. Op. cit. Pp. 126-127

<sup>226</sup> Id. Pp. 127-128

<sup>227</sup> HAIKO, Peter. "The Franz Josef Stadt-Museum. The Attempt to implement a Theory of Modern Architecture. En: A.A.V.V. **Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity**. Series Issues and Debates. Edited by Harry Francis Malgrave. The Getty Center of Publications of Art. Santa Mónica, 1993. Pág. 73

<sup>228</sup> Esta declaración de intenciones de la Secession Vienesa en 1897 no sería más que el preámbulo a las *Wiener Werkstätte* fundadas en 1903.

<sup>229</sup> WAGNER, Manfred. "Der Jugendstil als Zukunftsvision". En: BERNER, Peter; BRIX, Emilia; MANTL, Wolfgang (Editores) **Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne**. Op. cit. Pág. 154

<sup>230</sup> Id. Pág. 154

<sup>231</sup> Id. Pág. 154



- <sup>232</sup> “Los secesionistas deben enseñarnos de una vez un ejemplo bello, y mientras que ese no sea el caso, deben quedarse en casa” (Traducción propia)
- “Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe; Fortsetzung der Diskussion am 9. Jänner 1899”. En la revista: Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines. Nr. 11. pp. 167-168
- <sup>233</sup> SHEDEL, James. **Art and Society. The new art movement in Vienna. 1897-1914**. Op. cit. Pág. 2
- <sup>234</sup> Id. Pág. 2
- <sup>235</sup> TOPP, Leslie. **Architecture and Truth in Fin-de-siecle Vienna**. Op. cit. Pág. 1
- <sup>236</sup> Id. Pág. 34
- <sup>237</sup> No luchemos por hacer un nuevo estilo. (...) La verdad del sentimiento, la pureza de la convicción, la confianza en uno mismo: ese es nuestro dirigente!” (Traducción propia)
- BAHR, Hermann. <Ver Sacrum> 1898. Nr. 7. Pág. 61
- <sup>238</sup> El verdadero artista vive para el arte. (Traducción propia)
- MOLL, Carl. “Osterstimmung in Wiener Kunstleben”. En: <Wiener Allgemeine Zeitung>. Primer Suplemento, 1898.
- <sup>239</sup> TOPP, Leslie. **Architecture and Truth in Fin-de-siecle Vienna**. Op. cit. Pág. 34
- <sup>240</sup> BISANZ-PRAKKEN, Marian. **Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession. 1898-1905**. Brandstätter Verlag. Vienna, 1999. Pág. 15
- <sup>241</sup> “Relazione Wagner-Fabiani: ipotesi sugli influssi reciproci, collaborazione nella stesura della <Moderne Architektur> e del secondo volumen di <Einige Skizze>. En: POZZETTO, Marco. **Max Fabiani. Architetto**. Gorizia. MCMLXVI
- <sup>242</sup> „<La Exposición en el Prater está construida en estilo Secesionista> dijo el ciudadano <culto>, y desde que él conocía un nombre para una cosa, desde que él ya no encontraba más apuros en ello, se aceptaba a sí mismo mucho mejor. Todo lo que era nuevo y no del estilo hasta ahora conocido, de igual forma en un sentido positivo o negativo, se designaba ahora como „secesionista“ con gran intranquilidad. Si se hubiera cazado un perro por la calle a rayas azules y verdes, los muchos que mediante el desgaste de cómodas palabras-tópico aspiraban a jugar un papel dirigente, hubieran dado con gran serenidad a los más inocentes la explicación: <Es un perro secesionista> (...)”
- Y esta gran tendencia “dejemos una forma de estilo repetido” debe de ser llamado otra vez como un estilo? Osea, fuera con la confianza en el uso de palabras-tópicos. No existe el estilo secesionista. Esa es la cosa. Sin embargo hoy en día sucede más a menudo que en tiempos anteriores, que los artsitas se atreven a hablar en su propia lengua”. (Traducción propia)
- <Ver Sacrum> Nr. 10, octubre 1898. “Die Jubiläumsausstellung in Wien 1898”. Pág. 71
- <sup>243</sup> TOPP, Leslie. **Architecture and Truth in Fin-de-siecle Vienna**. Cambridge University Press. Inglaterra, 2004. Pág. 2
- <sup>244</sup> Id. Pág. 2
- <sup>245</sup> TOPP, Leslie “The Michaelerplatz building. An honest Mask”. **Architecture and Truth in Fin-de-siecle Vienna**. Op. cit. Pp. 132 y ss.
- <sup>246</sup> Por ejemplo en el edificio situado en la Gran Vía Marqués del Turia esquina con la C/ Ruzafa de Valencia (1907) del arquitecto Vicente Rodríguez. En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 158
- <sup>247</sup> MEYER, Franz Sales. **Handbuch der Ornamentik**. Seemann's Verlag.
- <sup>248</sup> LEIN, Edgar. **Lexikon der Ornamente. Herkunft. Entwicklung. Bedeutung**. Über 2000 Motive. E.A. Seemann. Leipzig, 2004. Pág. 312
- <sup>249</sup> Id. Pág. 71
- <sup>250</sup> WAGNER, Otto. **Die Moderne Architektur**. Verlag Anton Schroll. Wien, 1896. Pág. 38
- <sup>251</sup> SEMPER, G. **Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vegleichende Baukunde**. Braunschweig, 1851
- <sup>252</sup> SEMPER, Gottfried. **Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde**. Vol. 1. Frankfurt am Main, 1860. Vol 2. Munich, 1863. Pág. 72
- <sup>253</sup> KAPFINGER, Otto; KRISCHANITZ, Adolf. **Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung**. Op. cit. Pág. 18
- <sup>254</sup> Unter Döbling (junio 1895), Ober Döbling (julio 1895), Michelbeuren (septiembre 1895) Gersthof (octubre 1895), Heiligenstadt (octubre 1895), Währingerstrasse (diciembre 1895), Josefstädterstrasse (diciembre 1895), Alserstrasse (marzo 1896), Ober St. Veit (mayo 1896), Hernals (junio 1896), Braunschweigergasse (junio 1896), Westbahnhof (julio 1896), Gumpendorferstrasse (julio 1896) Schönbrunn (agosto 1896), Nussdorfstrasse (agosto 1896), Margaretengürtel (septiembre 1896), Unter St. Veit (octubre 1896), Hütteldorf (octubre – mayo 1897), Ottakring (noviembre 1896), Breitensee (noviembre 1896), Penzing (noviembre 1896), Kettenbrückegasse (noviembre 1896). Fuente: GRAF, Otto. **Otto Wagner 1. Das Werk des Architekten. 1860-1902**. Böhlau Verlag. 1985, Wien, Köln, Graz. Pág. 134.
- <sup>255</sup> ACHLEITNER, Friedrich. „Wien und die Postmoderne“. Pp. 576-587. NAUTZ, Jürgen; Vahrenkamp, Richard. (editores) **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen**. Op. cit. Pág. 579
- <sup>256</sup> KAPFINGER, Otto; KRISCHANITZ, Adolf. **Die Wiener Secession. Das Haus, der Entstehung, Geschichte, Erneuerung**. Hermann Böhlau Nachf. Wien, Köln, Graz, 1986. Pp. 41-68
- <sup>257</sup> Id. Pág. 41
- <sup>258</sup> Id. Pág. 41-42
- <sup>259</sup> ROVIRA i GIMENO, Josep M. **La arquitectura catalana de la modernidad**. Op. cit. Pág. 126
- <sup>260</sup> MALLGRAVE, Francis. **Otto Wagner. Reflections of Modernity**. “From Realism to *Sachlichkeit*. The polemics of architectural modernity in the 1890s”. Getty Center of the History of Art and Humanities. Canadá, 1993. Pág. 283
- <sup>261</sup> Catálogo de la Exposició commemorativa del **Centenari de l'escola d'arquitectura de Barcelona. 1875-76/1975-76**. Comisión Organizadora, Cátedra de Composición II. Editor: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1977. Pág. 323
- <sup>262</sup> En esta investigación se utiliza este término, a pesar de sus citadas inexactitudes (apartado 2.5), cuando ha sido así utilizado por el autor que citamos aquí.
- <sup>263</sup> BOHIGAS, Oriol. “El modernismo y la arquitectura española del siglo XIX”. En <Arquitecturas Bis>. Mayo, 1974. Pág. 13
- <sup>264</sup> MARTORELL, Jeroni. “La arquitectura moderna. I. La estética. En: <Catalunya>, 30-IX-1903 y 24, y “La arquitectura moderna. II. Las obras.”



- En: <Catalunya>: 30-XII-1903. "La arquitectura moderna. I. La estética. II. Sus obras. (Conclusión)" En: <Arquitectura y Construcción>. enero 1908. Abril, mayo, junio, julio de 1908. pags.79-90, 110-118, 205-212 y 268-274 .
- <sup>265</sup> <La Construcción Moderna> 30 abril 1907. Núm. 8. Pág. 137; 29 febrero 1908. Núm. 4. Pág. 70; 15 marzo 1908. Núm. 5. Pág. 90; 15 junio 1908. Núm. 11. Pág. 227; 30 octubre 1908. Núm. 20. Pag. 70; 15 enero 1909. Núm. 1 Pág. II
- <Arquitectura y Construcción>; feb. 1908. Pág. 43; septiembre 1908.
- <Pequeñas Monografías> junio 1908. Año II. Núm. 14
- <sup>266</sup> En: <Arquitectura y Construcción>. enero 1908. Abril, mayo, junio, julio de 1908. Pág. 144
- <sup>267</sup> ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. "Pág. 241
- <sup>268</sup> SALVADOR Y CARRERAS, Amós. "Los dos Ottos". <Arquitectura y Construcción> 1908, nº 190. Pp. 134-136
- <sup>269</sup> ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. "Pág. 238
- <sup>270</sup> Id. Pág. 238
- <sup>271</sup> CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M<sup>a</sup>., "VIII Congreso Internacional de Arquitectos." Núm. 194 (Sept 1908) Pp. 274-278
- <sup>272</sup> ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. "Pág. 238
- <sup>273</sup> SELLÉS y BARÓ, Salvador. "el modernismo y la verdad en el arte". En: <Arquitectura y Construcción> XIX, 1910. pp. 2-13
- <sup>274</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P. **Arquitectura Española 1808-1914**. España Calpe, 1993. Madrid. Pág. 668
- <sup>275</sup> la discusión en torno a el *tradicionalismo* y el *exotismo* era un tema latente en los Salones de Arquitectura. Lampérez definía el exotismo arquitectónico como la adaptación injustificada de formas artísticas no fundamentadas en necesidades reales o en tradiciones propias frente al *tradicionalismo* como expresión peculiar de una civilización o de un país
- LAMPÉREZ, Vicente "La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos." En <Arquitectura y Construcción> Núm. XV, 1911. pp. 194-199
- <sup>276</sup> MASRIERA i ROSES, Lluís. "La Caída del Modernismo". Publicado en **Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona**. Vol. X. 1913. Pp. 545-552
- <sup>277</sup> El *Noucentisme* catalán es un movimiento político-cultural que se da en Cataluña entre 1911 hasta 1917, cuya doctrina está dirigida por Eugeni d'Ors, que defendía una vuelta a la *mediterraneidad* y al espíritu clásico. En estos años, muchos arquitectos modernistas catalanes intentan desvincularse –no sin problemas- de los supuestos modernistas y se inclinan hacia una arquitectura más clásica, más mediterránea, en definitiva, más catalana.
- Sobre el *Noucentisme* consultar: QUETGLAS, Josep "Una interpretación de la arquitectura Noucentista", en <Artes Plásticas> núm. 11, 1976 y SOLÀ-MORALES, Ignasi "Sobre Noucentisme y Arquitectura. 1909-1917" En: **Eclecticismo y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Cataluña**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980. Pág. 72-89
- <sup>278</sup> ANASAGASTI, Teodoro de. "Arquitectura Moderna. Notas de Viaje". En: <La Construcción Moderna>. Junio, 1914. Pp. 163, 164
- <sup>279</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "L'arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació". En: <SAÓ Mongrafies 2>. Junio, 1989. Pág. 19
- <sup>280</sup> FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Op. cit. Pp. 123-124
- <sup>281</sup> MORALES, Ignasi. En <Arquitectura y Urbanismo>. Núm. 117 (1976)
- <sup>282</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921**. Op. cit. Pág. 165
- <sup>283</sup> MUÑOZ MOLINA, Manuel. "El Modernismo en la Comunidad Valenciana". En: A.A.V.V. **El modernisme en la Comunitat Valenciana=El modernismo en la Comunidad Valenciana**. Catálogo de laExposición: Centre Cultural La Beneficència, del 17 de desembre de 1997 a l'1 de març de 1998. Op. cit. Pág. 18
- <sup>284</sup> AZULAY, Marilda. **La fortuna de los ideales racionalistas en España. El caso de José Cort i Botí**. Op. cit. Pág. 87
- <sup>285</sup> KAUFMANN, Emil. **De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la Arquitectura Moderna**. Editorial Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1982.
- <sup>286</sup> BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la arquitectura moderna**. Op. cit. Pág. 311
- <sup>287</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Del Neoclasicismo al modernismo: Arquitectura en torno al 1900" en **Summa Artis. Vol XXXV**. Pág. 154
- <sup>288</sup> A.A.V.V. **Exposició Commemorativa de l'escola d'arquitectura de Barcelona 1875-76; 1975-76**. Editor: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1977. Pág. 323
- <sup>289</sup> ROVIRA i GIMENO, Josep M. **La arquitectura catalana de la Modernidad**. Op. cit. Pag. 128:
- <sup>290</sup> BOHIGAS, Oriol. "El modernismo y la arquitectura española del siglo XIX". En <Arquitecturas Bis>. Mayo, 1974. Pág. 13
- <sup>291</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921)**. Op. cit. Pág. 40-41
- <sup>292</sup> Se pueden visitar en Viena en el Otto Wagner Archiv, organismo dependiente de la biblioteca de la *Akademie der bildenden Künste* Döblergasse 4. A-1010. (Distrito 1) de Viena.
- <sup>293</sup> Otto Wagner estuvo trabajando, al finalizar sus estudios, en el despacho de Heinrich von Försters, hijo de Ludwig von Förster, quien había participado en el planeamiento de la *Ringstrasse*.
- <sup>294</sup> Sobre las relaciones profesionales entre Otto Wagner y el *Kaiser Franz Joseph I*, consúltese: KASSAL-MIKULA, Renate. "Otto Wagner unsuccessful Parallel-Aktion". En: A.A.V.V. **Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity**. Op. cit. Pp. 21-52.
- <sup>295</sup> sobre Industria y Arquitectura consultar: WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie vn Wien in den Jahren 1848-1934**. Op. cit. Pág. 338 y ss.
- <sup>296</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie vn Wien in den Jahren 1848-1934**. Op. cit. Pág. 327
- <sup>297</sup> HAIKO, Peter. "The Franz Josef Stadt-Museum. The Attempt to implement a Theory of Modern Architecture". En: A.A.V.V. **Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity**. Op. cit. Pág. 65
- <sup>298</sup> Idem. Pág. 65
- <sup>299</sup> WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie vn Wien in den Jahren 1848-1934**. Op. cit. Pág. 309



- <sup>300</sup> GERETSEGGER, Heinz; PEINTNER, Max. **Otto Wagner. 1841-1918. Unbegrenzte Groszstadt. Beginn der modernen Architektur.** Residenz Verlag, Salzburg, 1964. Pág. 30
- <sup>301</sup> HAIKO, Peter. "The Franz Josef Stadt-Museum. The Attempt to implement a Theory of Modern Architecture". Op. cit. ág. 66
- <sup>302</sup> LUX, Joseph August. **Otto Wagner.** Delphin Verlag. Munich, 1914. Pág. 21
- <sup>303</sup> La traducción literal al español del término alemán *Baukunst* es "Arte de la Construcción". Era un término utilizado antiguamente. Hoy en día se traduce por "Arquitectura", aunque también existe el término –más actual-*Architektur*.
- <sup>304</sup> 1.- la comprensión minuciosa y precisa y el cumplimiento perfecto de la función (hasta en el menor detalle)  
2.- La afortunada elección del material de ejecución (es decir, fácilmente adquirible, de buena elaboración) perdurable, económico)  
3.- Construcción sencilla y económica y sólo después de haber considerado estos tres puntos principales.  
4.- Obteniendo la forma a partir de estas premisas (ésta (la forma) fluye por sí misma por la pluma de dibujo y será siempre fácilmente comprensible)
- (Traducción propia)
- <sup>305</sup> POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners.** Op. cit. Pág. 10
- <sup>306</sup> GRAF, Otto Antonia. **Die vergessene Wagnerschule.** Schriften des Museums des 20. Jahrhunderts Wien. Verlag Jugends & Volk. Viena, 1969. Pág. 9
- <sup>307</sup> Id. Pág. 9
- <sup>308</sup> "Estoy convencido de que gracias a la enseñanza madurada y orientada hacia la práctica, Austria representa actualmente la nación con la producción artística más importante, sobre todo en lo que concierne a los Secesionistas."  
Publicado en D'ARONCO, Raimondo. <L'Arte Decorativa Moderna>. Turin, 1903. Pág. 204. Nombrado en TREFALT, Petra. **Der Architekt Raimondo D'Aronco und der Einfluss Otto Wagners und seines Kreises.** Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Univerität Wien. Wien 1997. Pág. 19
- <sup>309</sup> El Discurso de Ingreso en la Akademie der bildenden Künste fue expuesto el 15 de Octubre de 1894 y publicado en <Deutsche Bauzeitung> XXVIII, Jg. Berlin, 27 Octubre 1894. Pp. 529-31. Fue también publicado, aunque ligeramente modificado, en: LUX, Joseph August **Otto Wagner** München, 1914. Pp. 137-41.
- <sup>310</sup> WAGNER, Otto. „Baukünstlerisches Lehrprogramm, (Artis sola domina necessitas)“. En <Deutsche Bauzeitung>. Berlin, X, 1894
- <sup>311</sup> GRAFF, Otto Antonia. **Die vergessene Wagnerschule.** Op. cit. Pág. 9
- <sup>312</sup> Prefacio de la primera edición de WAGNER, Otto. **Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauten.** Edición privada. Viena, octubre de 1889.
- <sup>313</sup> "Bedürfnis" = Necesidad; "Zweck" = Finalidad, Intención, Objetivo; "Konstruktion" = Construcción; "Idealismus" = Idealismo  
WAGNER, Otto. **Moderne Architektur.** Anton Schroll & C. Wien, 1896. Pág. 54
- <sup>314</sup> GRAF, Otto Antonia. **Die vergessene Wagnerschule.** Op. cit. Pág. 10
- <sup>315</sup> KERNDLE, Karl Maria. **Wagnerschule 1902:03 und 1903:04.** Projekte, Studien und Skizze aus der Spezialschule für Architektur des Oberbauart Otto Wagner. I. Halbband 1902/03. II. Halbband 1903/04. Baumgärtners Buchhandlung, Leipzig, 1905. Pág. 3  
"...son proyectos de escuela, que nosotros mostramos al público, y con ello se dice, que no son trabajos terminados...una búsqueda con empeño, una ambición esperanzadora y alegre, una voluntad seria, perseverante. El punto esencial y el valor ideal se encuentra en la perspectiva y en la iniciativa del progreso continuado. Deben ser folletos, que nosotros lanzamos hacia el mundo, una llamada de atención, una propaganda para el pensamiento del arte moderno, que ya no es un arte completo, que se mira a sí mismo y que se basa en sí mismo, sino un arte que se desarrolla, que mira hacia delante, y camina hacia delante, un arte en progreso continuo.  
Los trabajos de la *Wagnerschule* son dirigidos por un espíritu moderno y avanzado. El objetivo de la *Wagnerschule* es practicar con el observar, percibir la toma de conciencia y el reconocimiento de las necesidades humanas y resolver la tarea en cuestión artísticamente. No está en sus intenciones, mediante estos estudios conseguir un tipo, ni buscar, de esta manera, un "estilo moderno"
- (Traducción propia)
- <sup>316</sup> La necesidad como único señor de las artes. WAGNER, Otto. „Baukünstlerisches Lehrprogramm, (Artis sola domina necessitas)“. En <Deutsche Bauzeitung>. Berlin, X, 1894
- <sup>317</sup> WAGNER, Otto. **Moderne Architektur.** Anton Schroll & Co. Wien, 1896. Pág. 100
- <sup>318</sup> GRAF, Otto Antonia. **Die vergessene Wagnerschule.** Op. cit. Pp. 10-11
- <sup>319</sup> Pozzetto publica una lista con el número y la procedencia de estos alumnos: Viena (81), Baja Austria (15), Alta Austria (1), Estiria (6), Salzburgo (3), Tirol (2), Bohemia (20), Moravia (16), Austria-Silesia (11), Hungría (3), Carniola (5), Croacia (2), Bosnia (1), Dalmacia (1), Küstenland (parte de las actuales Eslovenia y Croacia –Istria-) (1), Transilvania (4), Galicia (3), Rusia-Polonia (1), Sajonia (19), Renania (2), Schleswig-Holstein (1), Bremerhaven (1), Argentina (1), Bulgaria (1), Suiza (1).  
POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners. 1894-1912.** Verlag Anton Schroll & Co. Wien und München. Trieste, 1979. Pág. 11.
- <sup>320</sup> SCHUSTER, Ulrike. **Verlorenes Graz.** Wien, 1997. Pág. 89
- <sup>321</sup> PESVNER, N. **Historia de las tipologías arquitectónicas.** Barcelona, 1976. Pág. 353
- <sup>322</sup> PÉREZ ROJAS, F. J. "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi." Influencias y primeras obras. Pág. 95. En: A.A.V.V. **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX.** Op. cit.
- <sup>323</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Editorial Lumen, Barcelona 1973. Pág. 25
- <sup>324</sup> Los estudios que analiza son: FLORES, Carlos. **Arquitectura Española Contemporánea. I. 1880-1950.** Madrid, 1961. FLORES, Carlos; AMANN, E. **Guía de la arquitectura de Madrid.** Madrid, 1967. GONZÁLEZ AMÉZQUETA, A. "La arquitectura madrileña del ochocientos". En <Hogar y Arquitectura>. Madrid, marzo-abril 1969. GONZÁLEZ AMÉZQUETA, A. "El Neo-Mudéjar y el ladrillo en la arquitectura española." En <Arquitectura>. Madrid, mayo, 1969. PÉREZ ESCOLANO, V.; CUARESMA A. "La arquitectura de Aníbal González." En <Hogar y Arquitectura>. Madrid, mayo-junio 1969. GARRIGA MIRÓ, R. "El Modernismo en Madrid." En <Arquitectura>. Madrid, julio 1969. A.A.V.V. R. **González Villar e la**



**sua epoca.** Santiago, 1975. PÉREZ ESCOLANO, V. **Arquitectura del modernismo en Sevilla.** Sevilla, 1973. A esta lista posteriormente añade: sobre Zaragoza: BORRÁS GUALIS, G. M. "La Arquitectura modernista en Zaragoza" en <Miscelánea ofrecida al Ilmo. Sr. D. José María Lacarra y de Miguel> Zaragoza, 1968. Sobre Vizcaya: Número Especial de <Nueva Forma>. Madrid, enero-febrero, 1971. Acerca de Murcia: MORENO SÁNCHEZ, J. **Los orígenes del modernismo en Murcia.** Anales de la Universidad de Murcia. Vol. XXX. Curdo 1971-72.

<sup>325</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista.** Op. cit. Pág 164

<sup>326</sup> "y observaron que Otto Wagner había sabido partir sabiamente de ésta – de la fuerte tradición semperiana que predominaba en Viena cuando Wagner inició su carrera – para abrir un nuevo camino." (Traducción propia)

BELSA i SOLER, Anna. „la influència de la Secessió vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectònica“.

**V Congreso Español de Historia del Arte.** Barcelona, 1984. Pág. 135

<sup>327</sup> SALVADOR Y CARRERAS, Amós. "Los dos Ottos". En: <Arquitectura y Construcción> 1908, nº 190. Pág 134.

<sup>328</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista.** Op. cit. Pág 170. También citado en BOHIGAS, Oriol. "Otro aspecto del modernismo. Viena en Cataluña." En: Revista <DESTINO> Núm. XXXII. Barcelona. Octubre, 1969. Pp. 51-54. Este último artículo fue el primero en poner de relieve la posible relación entre Viena y Barcelona en arquitectura.

<sup>329</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista.** Op. cit. Pág 165

<sup>330</sup> Publicado en <ESTUDIOS PRO ARTE> núm. 5, enero-febrero 1976. Pp. 28 y 29

<sup>331</sup> PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. **Valencia 1874-1959, ciudad, arquitectura y arquitectos.** ETSAV, Valencia 1978. Pág. 58

<sup>332</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Cátedra Demetrio Ribes UVEG-FGV. Generalitat Valenciana. Conselleria d'Infraestructures i Transport. Valencia, 2004. Pág. 41

<sup>333</sup> BOHIGAS, Oriol. "Otro aspecto del modernismo. Viena en Cataluña." Op. cit. Pág. 52

<sup>334</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista.** Op. cit. Pág 156

<sup>335</sup> Me resulta difícil escribir sobre Joseph Hoffmann. // Estoy totalmente en contra de cualquier dirección // que sea representada por el joven artista no solamente en Viena // Para mí la tradición lo es todo // Para mí el libre actuar de la imaginación llega en segundo lugar // Aquí tenemos que vernos con un artista // Que con ayuda de su rebosante imaginación // Exitosamente arremete contra todas las tradiciones.

Adolf Loos

(Traducción propia). Citado en KRISTAN, Markus. **Josef Hoffmann. Villen Kolonie Hohe Warte.** Album – Verlag für Photographie. Viena, 2004. Pág. 6

<sup>336</sup> Datos biográficos obtenidos de SEKLER, Eduard F. **Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis.** Residenz Verlag. Wien, 1982.

<sup>337</sup> Sobre las Wiener Werkstätte, consultar: BARONI, Daniele; D'Auria Antonio. **Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte.** Stuttgart: Deutsche Verlag. Anstalt (1984); NOEVER, Peter. **Der Preis der Schönheit –100 Jahre Wiener Werkstätte** Hatje Cantz Verlag. Wien, 2003; KOWALSKI, Helene. **Die Stellung der Wiener Werkstätte in der Entwicklung des Kunstgewerbes seit 1900.** Dissertation Manuscript for the Ph.D. degree in the philosophise Fakultät der Universität Wien, 1951; SCHWEIGER, Werner Josef. **Wiener Werkstätte: Kunst und Handwerk 1903-1932.** Verlag Christian Brandstätter. Wien, 1995; WERNER J. **Meisterwerke der Wiener Werkstätte.** Wien, München. Brandstätter Verlag, 1983. KAHR-BECKER, Gabriele. **Wiener Werkstätte 1903-1932.** Ed. Taschen, 2003. A.A.V.V. **Die Wiener Werkstätte. Modernes Kunsthanwerk von 1903-1932.** Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien, 1967. MRAZEK, Wilhelm (Hrsg.); **Wiener Werkstätte. Die 1903-1928. Modernes Kunstgewerbe und sein Weg.** Krystall-Verlag. Wien, 1929. HOFFMANN, Josef. **25 Jahre Wiener Werkstätte.** Sonderdruck aus dem Juni-Heft 1928 der <Deutschen Kunst und Dekoration>. Darmstadt; <Dekorative Kunst> EISLER, Max. „Wiener Werkstätte“ 1921. Pág. 239; En <Deutsche Kunst und Dekoration> En el núm. 1923. VETTER, Adolf. „23 Jahre Wiener Werkstätte“. Pág. 87 y en la misma revista: En el núm. 1927. HOFFMANN, Joseph. „25 Jahre Wiener Werkstätte“. Pág. 197. En la revista <Österreich>: ANKWICK-KLECHOVEN, Hana "Die Wiener Werkstätte und ihre Künstlerkreis". 1927, pág. 18

<sup>338</sup> Sobre este encuentro consultar: SEKLER, Eduard. "Mackintosh and Viena". En <Architectural Review> diciembre, 1968

<sup>339</sup> BORSI, Franco; PERIZZI, Alexandra. **Joseph Hoffmann. Tempo e Geometría.** Officina ed. Roma, 1982. Pág. 22

<sup>340</sup> RUSSEL HITCHCOCK, Henry. **Arquitectura de los siglos XIX y XX.** Manuales Arte Cátedra. Madrid, 1981. Pág. 430

<sup>341</sup> GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. "La imagen de la ciudad. Valencia". <Hogar y Arquitectura> Madrid, enero-febrero, 1970. Pág. 43

<sup>342</sup> LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest.** Op. cit. Pág. 13

<sup>343</sup> FRAMPTON, Kenneth. **Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte.** Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart. Stuttgart, 1983. Pág. 70

<sup>344</sup> BARONI, Daniele; D'AURIA, Antonio. **Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte.** Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, 1984. Pág. 14.

<sup>345</sup> IRMSCHER. **Ornament in Europa. 1450-2000. Eine Einführung.** Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis. Köln, 2005. Pág. 164

<sup>346</sup> NOEVER, Peter. **Der Preis der Schönheit –100 Jahre Wiener Werkstätte.** Hatje Cantz Verlag. Wien, 2003

<sup>347</sup> "Queremos establecer un estrecho contacto entre público, diseñadores y artesanos y conseguir utensilios domésticos buenos y sencillos. Partimos con la finalidad de que nuestra primera condición sea la capacidad de uso, nuestro potencial tenga buenas condiciones y la manera de tratar el material sea la más adecuada.

En cuanto a decoración, la buscaremos pero sin obligación ni a cualquier precio.

El trabajo del artesano debe ser medido con la misma escala que el del pintor o el del escultor."

(Traducción propia)

programa de las *Wiener Werkstätte* 1905

<sup>348</sup> SCHWEIGER, Werner J. **Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932.** Edition Christian Brandstätter. Wien, 1995. Pp. 30 y ss.

<sup>349</sup> Id. Pág. 106

<sup>350</sup> BRECKNER, Gunter. **Sanatorium Purkersdorf. Eine Dokumentation.** New York. Galerie Metropol, 1985.

<sup>351</sup> CABELLO y LAPIEDRA, Luis M<sup>a</sup>, "VIII Congreso Internacional de Arquitectos, Viena, 1908. Recuerdos de viaje". En <Arquitectura y Construcción> XII (1908), Op. cit. Pág. 306

<sup>352</sup> BARONI, Daniele; D'AURIA, Antonio. **Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte.** Op. cit. Pág. 14.

<sup>353</sup> Sobre las exposiciones que proyectó Joseph Hoffmann consultar: RIESS, Felicia. **Ambivalenzen einer Eigenart. Josef Hoffmanns**



**Ausstellungsbauten als Entwurf einer modernen Formensprache für Österreich.** Op. cit.

<sup>354</sup> AZULAY, Marilda. **La fortuna de los ideales racionalistas en España. El caso de José Cort i Botí.** Op. cit.

<sup>355</sup> BENITO GÖRLICH, Daniel. "Aportaciones al estudio del arquitecto valenciano Vicente Ferrer" En: A.A.V.V. **Primer coloquio de Arte Valenciano.** Valencia 1982. Pág 70

<sup>356</sup> BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna.** Editorial Gustavo Gili. Primera edición castellana: Barcelona, 1974. Pág. 311

<sup>357</sup> LATHMAN, Ian. **Joseph Maria Olbrich.** Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart, 1997. Pág. 34

<sup>358</sup> Id. Pág. 10

<sup>359</sup> Id. Pág. 10

<sup>360</sup> Id. Pág. 10

<sup>361</sup> Id. Pág. 10

<sup>362</sup> SALVADOR y CARRERAS, Amós. " José M. Olbrich, fallecido en Dusseldorf el 8 de agosto de 1908." En <Pequeñas Monografías de Arte>, agosto-septiembre, 1908.

<sup>363</sup> <Arquitectura y Construcción>, 1908. Pág. 118

<sup>364</sup> BOHIGAS, Oriol. "Otro aspecto del modernismo. Viena en Cataluña." En Revista <DESTINO>. Núm. XXXII , 1969. Pág. 53

<sup>365</sup> Publicado en <Der Architekt>, 1901; <Die Kunst> Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 1902, sechser Band, München, Pág. 183; <Pequeñas Monografías de Arte>, Agosto 1908.

<sup>366</sup> MARTORELL, Jeroni. "La arquitectura moderna. I. La Estética. II. Las Obras." <Arquitectura y Construcción>. Mayo, 1908. Pág. 144

<sup>367</sup> MORALES, Ignasi. En <Arquitectura y Urbanismo>. Núm. 117 (1976)

<sup>368</sup> AZULAY, Marilda: **La fortuna de los ideales racionalistas en España: 1914-1936. El caso concreto de José Cort Botí (1895-1961).** Op. cit. Pág. 87

<sup>369</sup> Emilio Giménez; LLORENS, Tomás, "La Imagen de la Ciudad". Op. cit. Pág. 64

<sup>370</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes.** Op. cit.. 141

<sup>371</sup> ROVIRA i GIMENO, Josep M. **La arquitectura catalana de la modernidad.** Op. cit. Pág. 126



## 5 DIFUSIÓN DE LOS PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS VIENESES HASTA VALENCIA

Analizar los caminos que recorrieron las influencias de la arquitectura de la Secession desde Viena hasta Valencia, significa conocer los lugares y momentos de encuentro, de intercambio de información entre profesionales y significa también estudiar, a través de las publicaciones<sup>372</sup>, la extensión geográfica de su difusión.

Según Oriol Bohigas, Jeroni Martorell (en 1903) fue el primer defensor de las ideas de la Secession en España, a través de sus artículos publicados, ya comentados. Aunque Pérez Rojas sitúa el principio de su difusión un año antes, afirma que es ya en 1902 cuando se producen los primeros atisbos de “arquitectura secessionista” en España, posiblemente debido a la consulta de publicaciones vienesas editadas con anterioridad y que podían consultarse en la Escuela de Arquitectura de Barcelona: **Moderne Architektur** (Otto Wagner, primera edición en octubre de 1895, segunda en septiembre de 1898, tercera en octubre de 1901 y cuarta, doce años más tarde, bajo el nombre de **Architektur unserer Zeit**, en 1913), **Einige skizzen, projekte und ausgeführte Bauwerke** (Viena, 1897), **Wagnerschule** (Viena, 1902). Además en 1902 se realiza la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno en Turín y los proyectos del arquitecto Raimondo D’Aronco son una buena muestra de la arquitectura vienesa de la **Wagnerschule** en Italia, histórica, cultural y geográficamente más cercana a España que Austria. En 1904 se celebra, con la asistencia de Otto Wagner, el VI Congreso Internacional de Arquitectos de Madrid. En 1905, Landecho en “la originalidad en el arte” nombra la variante secessionista como una vertiente válida dentro del modernismo. A partir de 1907, la revista <Pequeñas Monografías> comienza a mostrar bastantes referencias a la arquitectura vienesa, mezclados con muestras de otros proyectos españoles, como los de Palacios y Otamendi. Según Pérez Rojas, el momento central de la difusión de la arquitectura vienesa en España es 1908, coincidiendo con el VIII Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Viena.

Desde mediados del siglo XIX y a lo largo de todo el XX se producen diversos congresos y exposiciones de distinto ámbito: regional, nacional, internacional, universal, etc. “Los congresos de arquitectos fueron un vehículo claro de nuevas imágenes que ofrecían la posibilidad de conocer las últimas aportaciones de la arquitectura en toda Europa, también las discusiones teóricas.”<sup>373</sup>



## 5.1 EXPOSICIONES

Las exposiciones son por su parte la muestra de los avances y logros que cada país o región ha conseguido, un alarde del desarrollo, la cultura y la economía. Son un punto de encuentro de empresas, inversores, arquitectos y otros profesionales<sup>374</sup>. Con ellas se puede medir el pulso de la arquitectura que se consideraba más actual y puede apreciarse el debate arquitectónico que giraba en torno a ellas.

De la multitud de exposiciones que se realizan durante el periodo de cambio del siglo XIX al XX, hemos seleccionado aquellas que tuvieron mayor importancia como vínculo o conexión con las ideas que se elaboraban en la *Wagnerschule*.

A pesar del que la Exposición Universal de Viena en 1873 no cumpliera las expectativas económicas esperadas, este certamen trajo a Valencia una de las primeras publicaciones que describían tan minuciosamente las impresiones sobre la ciudad de Viena. En 1875 Juan Navarro Reverter publicó en Valencia un libro llamado: *Del Turia al Danubio: Memorias de la Exposición Universal de Viena de 1873*<sup>375</sup>, donde relataba su viaje en tren a través de toda Europa y culminaba con una narración de la Viena opulenta y esplendorosa del Imperio Austro-húngaro y con una detallada descripción de la Exposición Universal de 1873.

### 5.1.1 Exposición Universal de París en 1900

La Exposición Universal de París fue uno de los primeros contactos de los arquitectos españoles con los aires novedosos que llegaban desde Viena<sup>376</sup>. Fue allí donde se dieron a conocer algunos pabellones de tendencia modernista (como la *Österreichische Halle*)<sup>377</sup>. En el terreno de la decoración y el diseño de interiores, la resonancia de la muestra austriaca fue, junto a la aportación inglesa, lo más destacable de la exposición sobre todo en lo que respecta al buen hacer de las artes industriales. Los seis tomos que forman el catálogo de la sección austriaca de la exposición son una buena muestra de la gran producción industrial que se expuso



FIG.192. Pabellón de Viena en la Exposición Universal de París de 1900, publicada en <Der Architekt> en 1900

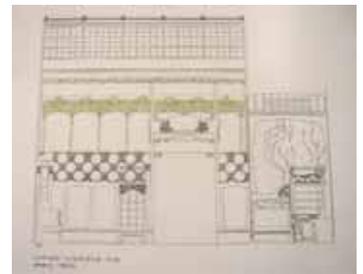


FIG.193. Pabellón para la Exposición Universal de París de 1900, diseñado por Josef M. Olbrich



FIG.194. Portada del Catálogo de la Sección Austriaca en la Exposición Universal de París de 1900



en este certamen, del amplio repertorio de objetos que se manufacturaban en Austria y de la gran virulencia artística que estaba experimentando el país. En 1903 Jeroni Martorell<sup>378</sup> destacaba el impacto que tuvo la muestra austriaca, por ser sólo los austriacos y alemanes “los que habían demostrado cuál era el único modo de escapar de los estilos antiguos”<sup>379</sup>.

En la sección de arquitectura, son de destacar los proyectos mostrados de Otto Wagner (Dibujo de la regulación de *Stubenviertels*) y un dibujo de la nueva Iglesia Capuccina en Viena y el Mausoleo del Emperador), Josef Urban (interior del castillo Sz. Abraham), Franz Kraus (Columnas del puente *Franzensbrücke*), Julius Deininger (edificio de negocios y viviendas en Viena, I. Hoher Markt) y de Max Fabiani (Pabellón de la exposición-aniversario en Viena) entre otros palacios e iglesias historicistas. De los artistas de la Secession se expusieron varios cuadros, dibujos y acuarelas: destacamos a Wilhelm Bernatzik (*Märchensee*, pintura al óleo), Josef Engelhaft (*Bettler*, pintura al óleo), Gustav Klimt (tres cuadros al óleo: *Philosophie*, *Porträt* y *Pallas Athens*), Max Kurzweil (*Generen*, pintura al óleo) y a Carl Moll (*Vor dem Diner*, pintura al óleo y *Sonntagsruhe*, pintura al óleo)<sup>380</sup>. En esta exposición fueron también muy visitados los muebles Thonet, la sección de vidrios y cristal, la de orfebrería, tapicería, cerámica, metal, etc<sup>381</sup>. Es además de destacar la decoración interior del pabellón de la *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes Aplicadas), diseñado por alumnos de esta escuela, supervisada por Felicien von Myrbach, en la que participó Koloman Moser, en la parte decorativa de los murales interiores<sup>382</sup>. Años antes había organizado Joseph Hoffmann el proyecto para la exposición de estos mismos trabajos en el *Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* (Museo austriaco de Arte e Industria).

Aunque es necesario poner en duda la trascendencia del modernismo secesionista en esta exposición parisina del 1900, ya que, como indica (1984) Anna Belsa:

*“encara era una Viena poc definida, en el sentit de que la radicalitat dels secessionistes estava encara molt mediatitzada per les creacions que pertanyien a un món molt caduc, precisament a aquell que criticaven els artistes de la Secessió.”*<sup>383</sup>

La muestra tuvo una buena acogida en España, así lo muestra la crónica publicada en <Arquitectura y Construcción> por Cabello y Lapiedra, entre julio y agosto de 1900. Las corrientes vienesas se iban dando a conocer, aunque muy levemente, en nuestra geografía. Por la parte valenciana, en esta Exposición también el pintor Joaquín Sorolla y el escultor Mariano Benlliure obtuvieron un gran éxito. Es dentro del marco de este certamen donde se desarrolla el V Congreso Internacional de Arquitectos.



## 5.1.2 Exposición de Charles Rennie Mackintosh en 1900, en el edificio de la Secession en Viena

Una de las exposiciones más importantes llevadas a cabo en el edificio de la Secession, realizada en 1900, fue la del mobiliario del escocés Charles Rennie Mackintosh, al que Otto Wagner conocía personalmente<sup>384</sup>. En ella se expusieron 241 obras de arte y contó con una asistencia de 24.455 visitantes<sup>385</sup>. La Exposición, inaugurada en noviembre del 1900 no fue sólo importante por el reconocimiento internacional que se le dio a la obra de Mackintosh en Viena sino por el establecimiento de relaciones personales entre los diseñadores de la escuela de Glasgow y los artistas y arquitectos contemporáneos vieneses, entre ellos, principalmente con Joseph Hoffmann. En primavera de 1900 Franz Wärndorfer había organizado un viaje a Glasgow para resolver los preparativos de la VIII Exposición de la Secession Vienesa que se presentaría en otoño en el edificio de J. M. Olbrich. Hoffmann tomó parte en este viaje. Volvería de nuevo dos años más tarde, en 1902, año en el que Mackintosh expondría parte de su obra en la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902<sup>386</sup>.

Las influencias de la obra de Mackintosh que se han considerado en la arquitectura valenciana no pueden sino venir, como bien indica (1970) Emilio Giménez, a través de Viena<sup>387</sup>, en concreto, a través del arquitecto vienés más influenciado por el movimiento artístico escocés, Joseph Hoffmann, el cual revela en el diseño de sus interiores muchos de los principios que propagaba la escuela escocesa y el *Art and Crafts* inglés.

## 5.1.3 Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno. Turín, 1902

No fue hasta esta exposición –en la que se impuso la obligación de utilizar la tendencia modernista para participar en ella- cuando los arquitectos valencianos fijarían su mirada en la faceta más vanguardista del diseño secesionista, gracias a la prensa

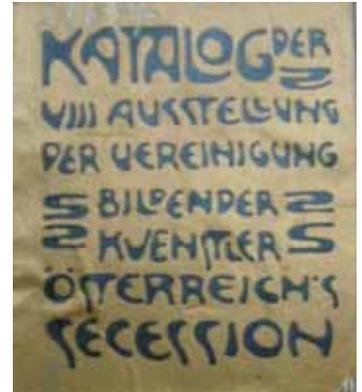


FIG.195. Catálogo de la VIII Exposición de la Secession Vienesa (1900)



FIG.196. Interior de la Exposición de Charles Mackintosh en la Secession Vienesa (habitación de te).



FIG.197. Exposición de Charles Mackintosh en la Secession Vienesa (habitación de te), 1900



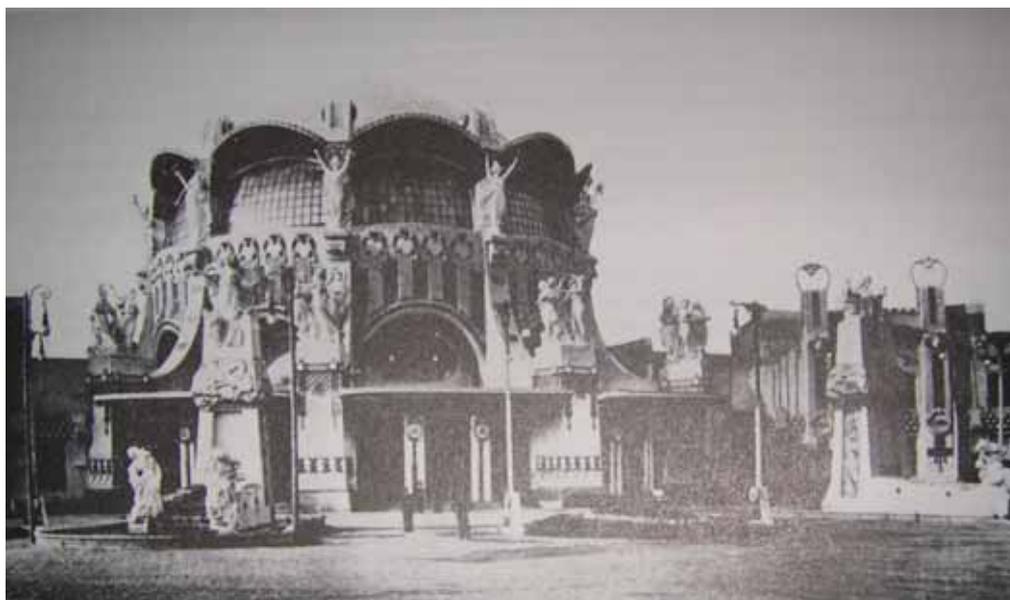


FIG. 198. Rotonda Principal de la Exposición de Artes Decorativas de Turín de 1902 (Raimono D'Aronco)

del momento, que publicó con todo detalle las noticias sobre este acontecimiento<sup>388</sup>.

Luis M<sup>a</sup> Cabello y Lapiedra resaltaba en 1908 el éxito modernista en esta Exposición:

*“La corriente se hizo irresistible y la Exposición Internacional de Artes Decorativas de Turín consagró la aspiración unánime de la nueva generación, siempre bajo el predominio de las artes industriales.”*<sup>389</sup>

Turín es a principios del siglo XX el centro de la vanguardia italiana. Vivió desde mitad del siglo XIX una época de gran crecimiento demográfico y una enorme expansión urbanística. Una constatación de este hecho es que alrededor de 1880 estaban a la espera de licencia de obra 225 proyectos<sup>390</sup>.

En las bases del concurso para la construcción de los pabellones de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902, viene específicamente indicado que *“Non potranco amattersi le semplici imitazione di stili del passato”*<sup>391</sup>. En 1901 en la revista <Arquitectura y Construcción> ya se destacaba en España la gran novedad que suponía esta exposición: *“Es de destacar que esta Exposición tenga su carácter bien especificado y enteramente nuevo. No se trata en ella de reunir muchos objetos de carácter distinto, sino, antes bien, de producir el conjunto decorativo en armonía con la esencia de la vida moderna.”*<sup>392</sup> Queda claramente así definido que esta exposición buscaba de antemano mostrar la originalidad y novedad del nuevo estilo arquitectónico que estaba difundiéndose en Italia y en el resto de Europa. Prueba de ello es el gran número de artistas extranjeros que fueron invitados

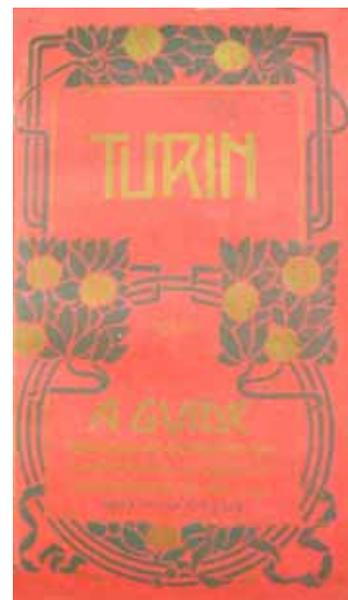


FIG.199. Portada del catálogo de la Exposición de Artes Decorativas de Turín de 1902.

La decoración por medio de líneas y hojas vegetales geometrizadas son una influencia del edificio de la Seccion Vienesa de Josef Marial Olbrich en Viena (1897). Este motivo decorativo también será utilizado por el arquitecto valenciano Viocente Ferrer en los Cines Caro de Valencia (1910)



FIG.200. Pabellón de Belli Arti (D'Aronco, 1902)



FIG.201. Entrada al recinto de la Exposición, de D'Aronco. evidentes son las similitudes con la entrada a la Colonia de Artistas en la Matildehöhe de Darmstadt de J.M.Olbrich



FIG. 202 “Ingresso alla Sezione Svizzera”. Raimondo D'Aronco, 1902



FIG.203. Vista de la Rotonda Principal y del Pabellón de Inglaterra (izquierda) diseñados por Raimondo D'Aronco para la Exposición de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902

a participar en esta exposición: William Morris, Walter Crane, C.R. Ashbee, Horta, Lalique, Wagner, Berhens, Eckmann, Olbrich<sup>393</sup>, Mackintosh, Tiffany y muchos otros<sup>394</sup>.

Javier Pérez Rojas apunta (1990) que la Exposición Internacional de Turín de 1902 fue un punto intermedio en la introducción de la influencia vienesa en la arquitectura española de principios del siglo XX. Fue aquí donde “*el arquitecto D’Aronco construyó diversos pabellones siguiendo la plástica decorativa secesionista con ciertos homenajes a la obra de Olbrich*”<sup>395</sup>.

Aunque las influencias de esta exposición tardarán aún unos años en expresarse con firmeza en España. Como indica Pérez Rojas, a partir de 1902 se va incorporando en España una arquitectura de influencia austriaca, aunque su momento central no llegará hasta 1908, cuando “*mucho de lo denominado en España modernismo secesionista viene vía Turín.*”<sup>396</sup>.

Son claras en la arquitectura modernista valenciana diversas referencias a esta exposición. Como ya hemos nombrado, es evidente y fundamental la admiración que sentía Raimondo D’Aronco por los arquitectos de la escuela vienesa. Cabe plantearse es si la vertiente modernista valenciana considerada “de estilo secesionista” provenía, efectivamente, de los maestros austriacos o si fue una interpretación de los supuestos arquitectónicos presentados en la Exposición de Turín de 1902. Así Pérez Rojas indica (1989) que “*L’Exposició de Torí donà un rang de prestigi a l’arquitectura italiana moderna i entre nosaltres ocasionà una sèrie d’edificis que s’hi inspiraren.*” (...) “*L’Exposició de Torí és un esdeveniment clau en l’expansió de l’arquitectura a causa de les connexions que D’Aronco té amb aquella escola.*”<sup>397</sup> (...) “*L’Exposició de Torí tingué un especial impacte en l’arquitectura espanyola modernista. Fins i tot algunes de les primeres mostres que ací es denominen d’influència vienesa, més aviat reflecteixen la italiana.*”

Manuel Vega i March publicó en 1902 en la revista <Arquitectura y Construcción><sup>398</sup> un artículo sobre la Exposición de Arte Decorativo Moderno de Turín, en el que expone que:

*“En el flujo y reflujo de estas vacilaciones, de esas preferencias sucesivas, parece haber escalado hoy el primer lugar, imponiéndose hoy en jerarquía artística, la factura adoptada por los modernos artistas austriacos, que tan soberbio éxito alcanzó en la Exposición de París del 1900 y en la de Darmstadt de 1901. El innegable adelanto industrial de Austria y Alemania en los últimos años, que ha obscurecido al de Inglaterra, tan pujante siempre, el gusto severo y señorial de sus artistas y, sobre todo, lo rápido de su revelación, son circunstancias que han bastado para que su escuela monopolizara la atención universal y recibiera vasallaje de los ingenieros más precarios. Esto se demuestra en la Exposición de Turín.”*<sup>399</sup>

Las fotos publicadas junto a este artículo son las correspondientes a los pabellones de la Entrada Principal, el Pabellón de Administración, un detalle de la entrada general del Palacio Central de la Exposición, el interior del Palacio Central, el Palacio de Bellas Artes, el Pabellón Austriaco, y el Pabellón de Exposición Fotográfica. Manuel Vega y March destaca, en su artículo de octubre de 1902, de entre las instalaciones extranjeras el vestíbulo hamburgués de Peter Behrens<sup>400</sup> (Darmstadt), la Sala de Mayólicas de los arquitectos Kreis (Dresden) y M. Villeroy y Boch y la cámara de Olbrich (Darmstadt).



FIG.210. Pabellón de Bellas Artes. D'Aronco. Turin, 1902



FIG.211. Entrada de la Exposición de Milán de 1906.



FIG.212. Exposición de Milán de 1906

#### 5.1.4 Exposición Internacional de Milán de 1906

En 1906, ya en pleno Modernismo, tiene lugar la Exposición Internacional de Milán. Sus pabellones estuvieron inspirados en el *Jugendstil* austriaco y alemán y en una especie de nacionalismo italiano, en parte provocado por las revueltas políticas ocurridas entre 1902 y 1904, que huía “del estilo internacional y del insano abandono de la tradición”<sup>401</sup>. Este compromiso estilístico dio como resultado varios pabellones, inspirados fundamentalmente en la Exposición Universal de París en 1900 y en la de St. Louis en 1904. Los arquitectos italianos Bianchi, Magnani y Randoni camuflaron con “decoración manierista orientalizada”<sup>402</sup> construcciones metálicas. Esta mezcla extravagante de nacionalismo, floreal-barroco, clasicismo, *Jugendstil*, y orientalismo fue definido por la prensa italiana<sup>403</sup> como algo que “no es precisamente el Estilo Moderno, pero deriva del Renacimiento y tiene similitud con ejemplos extranjeros, interpretados de diferente manera”<sup>404</sup>. De entre los pabellones, se puede destacar el de Artes Decorativas Francesas diseñado por el arquitecto Orsino Bongi, dentro de una línea secesionista bañada de cierto clasicismo.

En cuanto a la ciudad de Milán y su posible conexión con Valencia, Fernando Vegas pone de relieve (2000) la semejanza de los Ensanches de Valencia y Milán<sup>405</sup>: “*La Exposición Internacional de Milán de 1906, las publicaciones extranjeras o las relaciones comerciales entre ambas ciudades dieron como resultado un paralelismo de lenguajes y formas en los ensanches respectivos de ambas ciudades que merecería ser investigado.*”<sup>406</sup> Asimismo, Ángel Urrutia<sup>407</sup> otorgaba (1997) a este certamen bastante importancia en cuanto a transmisora de supuestos modernistas. En él se mostraron varios ejemplos interesantes del *liberty* milanés. Afirma que tanto las influencias de lo vienés filtrado en la Exposición de Turín de 1902, pero sobre todo, en la Exposición de Milán se aprecian en la Exposición de Industrias y Agricultura de Madrid y su Provincia de 1907.

#### 5.1.5 Exposición de Industrias y Agricultura de Madrid y su Provincia (1907)

Este acontecimiento refleja, según Ángel Urrutia, la aceptación del modernismo vienés, filtrado por las exposiciones italianas de Turín en 1902 y de Milán en 1906<sup>408</sup>. En ella se construyen hasta 400 instalaciones que reflejan, sobre esquemas vieneses, decoraciones provenientes de las exposiciones italianas. El arquitecto Luis Bellido construye el Palacio Central (con recuerdos al Pabellón de la Exposición de la Minería de 1883) y el Palacio de la Comisión Ejecutiva, de “*grandilocuencia wagneriana*”<sup>409</sup>.



### 5.1.6 Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908

Un año más tarde, se celebra la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, con significativa trascendencia para entender el Modernismo Valenciano<sup>410</sup>. Pérez Rojas también atribuye (1990) una de las causas de la difusión del modernismo vienés por nuestra geografía a esta Exposición<sup>411</sup>. M. García Guatas dice (1984) que *“si tuviéramos que ofrecer un balance general de la Exposición de 1908, tendríamos que reconocer que en los años inmediatos su influencia más provechosa se dejará sentir en la continuación y confirmación de la nueva arquitectura modernista que está cambiando la fisonomía de la periferia de Zaragoza.”*<sup>412</sup> F. Torralba Soriano afirma (1984) que *“la Exposición Hispano-Francesa, que iba a ser el centro de difusión y presentación en Zaragoza del nuevo estilo “modernista” (...) está decididamente dentro del tono reinante en el arte europeo, y, mediante ella, el estilo, que ya había alcanzado Barcelona, alcanza también Zaragoza.”*<sup>413</sup> Es necesario considerar la difusión por medio de las publicaciones de arquitectura que tuvieron los pabellones de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza al analizar las influencias que llegaron a Valencia de la arquitectura *Jugendstil* Vienés, ya que, aunque no se trate en este caso de una vía directa, a partir de 1908 se produce una propagación estilística de elementos tomados de la Secession, fundamentalmente de motivos ornamentales. Muchos de los rasgos arquitectónicos que presentaban los pabellones de la Exposición de Zaragoza, provenían o se asemejaban a la arquitectura construida por Raimondo D’Aronco en la Exposición de Turín de 1902, que a su vez reflejaba pautas de la “Secession Vienesa”. En esta exposición el arquitecto José María Pericas construyó el Pabellón Mariano, definida por J. Rojas como *“la obra más consistente e innovadora, definiendo la arquitectura por una vía simplificadora que se aleja de los modernismos más convencionales”*<sup>414</sup>, de influencia centroeuropea y escocesa.

En cuanto a la arquitectura de los pabellones, son de destacar el **Gran Casino (figs. 213 y 214)**, el **Pabellón Central**, y el **Arco de Entrada (figs. 215 y 216)** del arquitectos Ricardo Magdalena y el **Pabellón Mariano (fig. 217)** del arquitecto José María Pericas. El Gran Casino tiene una composición volumétrica clara, de volúmenes claros, semejantes a algunas obras de la Exposición de Turín de 1902. Su decoración polícroma a base de motivos vegetales, coronas, cintas suspendidas y guirnalda hablan del lenguaje decorativo vienés de algunas obras *Jugendstil*. Los vanos tripartitos de arcos ojivales, son sustentados con columnas de dinteles florados, deudores del modernismo francés *Art Nouveau*. El Pabellón Central tiene un lenguaje más recargado. Su entrada mediante un arco de medio punto es semejante a la utilizada el Arco de Entrada, del mismo autor. Los vanos vuelven a ser tripartitos y la decoración de los capiteles de las columnas con flores. Además tiene ornamentos geométricos, fajas vegetales y medallones. El Arco Central está compuesto por una arco escorzano apoyado sobre dos columnas de fuste achatado y capitel floral. La



decoración de guirnaldas, cintas y círculos es de ascendencia vienesa. Dos figuras femeninas rematan los pilones laterales. El pabellón Mariano de José Pericas ha sido definido como “modernismo final inglés y austriaco” y comparado con las obras de Olbrich, Hoffmann y Vosey<sup>415</sup>.

### 5.1.7 Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910

Un año después de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza y del del VIII Congreso de Arquitectos de Viena se realiza en Valencia la Exposición Regional Valenciana de 1909, convirtiéndose en 1910 en vista del éxito conseguido, en Exposición Nacional, en el que se recogen tanto lenguajes tomados de arquitecturas vienesas como referencias “*al espíritu más decorativo y triunfalista de Turín*”<sup>416</sup> que también influirán en buena medida en las construcciones de la segunda decena del siglo XX en la ciudad de Valencia.

Pedro Navascués pone de relieve (1993) las influencias que el certamen zaragozano ejerce sobre Valencia: “*Por este camino, la Exposición Hispano - Francesa de 1908 fue una ecléctica mezcla de elementos que, de algún modo, vuelven a repetirse en la Exposición Regional de Valencia de 1909.*”<sup>417</sup> En el año 2000, Fernando Vegas presenta su tesis doctoral sobre la arquitectura de este certamen. Tres años más tarde se publica el libro del mismo título, donde se pueden consultar el análisis minucioso de la arquitectura de los pabellones, sus precedentes y las influencias formales que produjeron sobre edificios modernistas valencianos.

*“Cabe señalar la propia ciudad de Valencia como testigo directo principal y portadora del relevo que la Exposición le cedió en los edificios erigidos en la época inmediatamente posterior al certamen. Efectivamente, la estela dejada por la muestra se puede vislumbrar en los edificios del Ensanche, en el nuevo barrio de los pescadores y en otras partes de la ciudad de manera difusa. Entre otras muchas construcciones contemporáneas, el edificio de correos, el Mercado Central, la Estación del Norte, los Tinglados y el Edificio del Reloj del Puerto de Valencia reflejan, en mayor o menor grado, la influencia de la Exposición en su diseño, estructura, construcción y, fundamentalmente, en los aspectos referidos a las artes aplicadas, dado que muchos de los artistas y artesanos participaron en la configuración final de los mismos tuvieron una presencia activa en diversos pabellones de la Exposición.”*<sup>418</sup>



FIG.204. Pabellón del Vino y el aceite de A. Rigotti. Turín, 1902



FIG.205. Entrada al pabellón japonés. D'Aronco. Turín, 1902



FIG.206. Getz. Pabellón de Gas. Turín, 1902



FIG.207. Villa Austriaca. Baumann. Turín 1902



FIG.208. Quisco Pavesio, de A. Rigotti. Turín, 1902



FIG.209. Gaceta del Popolo. Turín, 1902



Señala (1973) O. Bohigas<sup>419</sup> que la Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910 puede considerarse como el equivalente a lo que supuso en Barcelona la Exposición de 1888, celebrada en los desaparecidos terrenos de la Ciudadela. Entre ambas, 11 años de diferencia.

La Exposición Regional Valenciana fue impulsada por la burguesía conservadora mediante la ayuda y dirección de Tomás Trénor<sup>420</sup>. Tomás Trénor, hablaba alemán y había pasado cierto tiempo en el país teutón. En esta época la burguesía valenciana sentía un renovado deseo de lujo y modernidad<sup>421</sup>, un afán de ostentación que sustentó e incluso revitalizó las industrias artísticas valencianas. En Valencia, la Exposición expresó este creciente afán de modernidad, que se vería reflejado con prontitud en la arquitectura urbana de la clase social de mayor poder adquisitivo. En palabras de D. Benito (en año 2000): *“el estilo de la Exposición, utilizado con un no disimulado afán de impresionar, fue considerado el sumum de la elegancia, la modernidad y el buen gusto”*<sup>422</sup>. Sin embargo, las formas y los motivos ornamentales tomados de los pabellones de la Exposición se mezclaban sin pudor con otros lenguajes estilísticos. La burguesía terrateniente gustaba tanto del eclecticismo como del modernismo para decorar sus nuevas adquisiciones del ensanche y mostrarse ante los demás. E. Giménez y T. Llorens ya en 1970 destacan *“la continuidad entre el eclecticismo de las dos últimas décadas del XIX y el Modernismo de la primera época del XX es evidente.”*<sup>423</sup>

*“Trois styles principalement ont été adeptes pour leur composition architectonique: Une espèce de Renaissance comprise à la Française, dans le genre de celle qui fut si goûtée à l'exposition de Paris de 1900 ; une invitation personnelle de ce qui se fait à Vienne de plus moderne et de moins reposé, et un souvenir personnel et raisonné aussi de l'architecture gothique du pays.”*<sup>424</sup>

Gracias a esta preocupación por el ornamento y a la demanda de diferentes motivos decorativos que denotasen el “buen gusto” del propietario, la industria artesanal valenciana experimentó un gran desarrollo.

Uno de los puntos más destacables para el urbanismo de la ciudad de Valencia de principios de siglo fue la localización de la Exposición Regional. Ésta se situaba al otro margen del río Turia, facilitando la urbanización de parte de esos terrenos y abriendo las directrices de expansión de la ciudad más allá del río. El acceso peatonal a esta zona era facilitado por un puente modernista de hormigón, que pasaría a



FIG.218. Pabellón Eugenio Buriel de Vicente Sancho



FIG.219. Capilla del Cementerio protestante de Valencia, de Vicente Sancho

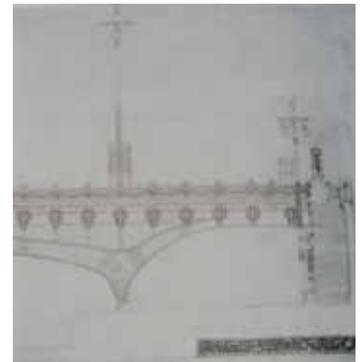


FIG.220. Detalle del Ferdinandsbrücke, de Otto Wagner (1909)



FIGS.221, 222 y 223. Fotografías de la Pasarela Peonatal que unía la Exposición Regional de Valencia con la ciudad



FIG. 224



FIG. 225



FIG. 227



FIG. 228



FIG. 229



FIG. 226

FIG. 224. Vista general de la Exposición Regional; FIG. 225. Teatro Circo de Francisco Almenar ; FIG. 226 y 231. Pabellón Trénor & Co.; FIG. 227 y 228. Pabellón de la Música; FIG. 229. Olbrich Villa Friedmann en Hinterbrühl de Josef Maria Olbrich; FIG. 230. Pabellón de la Música; FIG. 232. Bar Torino



FIG. 230



FIG. 231



FIG. 232



FIG.233. Salón de actos de la Exposición Regional de Valencia de 1909 de Carlos Carbonell

llamarse popularmente la Pasarela. Obra del arquitecto Ramón Lucini (Madrid, 1852; t. Madrid, 1898; † 1939)<sup>425</sup> fue construido por el ingeniero J. Auban y destruido por la riada del 14 de octubre de 1957 (Véase Apartado 10.3).

Los pabellones de la Exposición Regional Valenciana fueron una fuente de referencias arquitectónicas no sólo hasta el cierre del certamen, sino también durante los años posteriores. No se debe olvidar que la Exposición se finalizó en 1910, pero los pabellones no fueron derribados hasta 1914, constituyendo durante esos cinco años un “catálogo vivo de edificios”<sup>426</sup> que influyeron el lenguaje formal de algunos de los edificios valencianos del Ensanche.

### 5.1.8 Exposición de Buenos Aires en 1911

En cuanto a arquitectura de exposición, no se deben obviar aquí, aunque sería objeto de otro estudio, los pabellones presentados por España en la Exposición de Buenos Aires, en el Palermo Chico, en 1911, un año después de que finalizara la Exposición Nacional de Valencia (figs. 240 y 241). Construidos por iniciativa de la Cámara Oficial Española de Comercio de Buenos Aires, su arquitecto fue el argentino Julián García. Su lenguaje es enteramente vienés. Tanto el arco de entrada, con sus voluptuosas columnas de donde emergen esculturas, como su decoración lineal, a



FIG.234. Pabellón de Fomento de Carlos Carbonell



FIG.235. Detalle Interior de Instalación Particular



FIG.236. Detalle Interior de Instalación Particular



FIG.237. Pabellón de los Hermanos Izquierdo, de Vicente Sancho



FIG.238. Pabellón de los Hermanos Izquierdo, de Vicente Sancho



FIG.239. Pabellón de los Hermanos Izquierdo, de Vicente Sancho



FIG. 240. Vista del Recinto Principal de la Exposición de Buenos Aires de 1911



FIG. 241. Entrada Principal a los Pabellones de España en la Exposición de Buenos Aires de 1911

modo de pentagrama, literalmente suspendida de entre ellas, parecen directamente extraídas de las láminas de la *Wagnerschule*<sup>427</sup>. El edificio central se asemeja en extremo a la iglesia en Steinhof de Otto Wagner (1902-1907) (figs. 243, 244 y 245) o al pilón de suspensión del Puente sobre el Canal de Nicaragua, de Oskar Fegel (1900) (fig. 242).

Entre 1910 y 1914 se sucedieron diversas exposiciones de mayor y menor importancia (1910, Exposición Mundial en Bruselas; 1911, *l'Exposizione int. d'industria e de laboro* de Turín; 1913, *Exposition Universelle et Industrielle de Gent*, entre otras) además de continuar exponiéndose diversos artistas en el edificio de la Secession. Pasada la Primera Guerra Mundial y como punto final a esta serie de Exposiciones que contribuyeron a difundir el Modernismo vienés en la arquitectura valenciana, nombramos la Exposición de Arte Decorativo de París de 1925, que se considera el inicio de la divulgación del Art Déco<sup>428</sup> (aunque el termino Art Déco no se divulgó hasta 1966 cuando se organizó en Paris la Exposición *Les Années 25. Art Déco. Bauhaus. De Stijl. Espirit Nouveau*)<sup>429</sup>.

### 5.1.9 Exposición Internacional de Bellas Artes en Roma en 1911<sup>430</sup>

Durante su Pensionado en Roma, el arquitecto vasco Teodoro de Anasagasti (Bermeo, 1880; Madrid, 1906; 1938) admirador de Otto Wagner y con claras influencias de la arquitectura vienesa desde sus años de estudiante, fue galardonado en 1910 con la medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Roma con la presentación del Proyecto de Cementerio Ideal. Un año más tarde volvería a ganar una medalla de oro (una de entre las seis medallas de oro que se concedieron en este concurso de arquitectura) en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1911<sup>431</sup>. (Otto Wagner también se presentó a este concurso con diez proyectos). También en 1913 gana Anasagasti una medalla en el X Congreso de Arquitectos celebrado en Leipzig<sup>432</sup>.



FIG. 242. Puente sobre el canal de Nicaragua, de Oskar Fegel (1900)

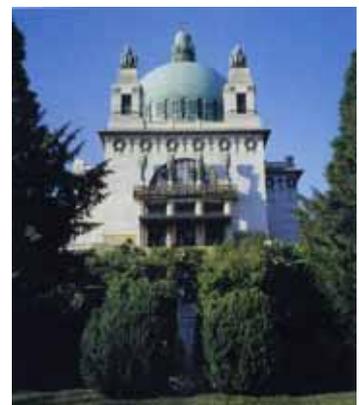


FIG. 243. Iglesia am Steinhof de Otto Wagner



FIG.244. Vista de la Iglesia am Steinhof de Otto Wagner (1902-1907)



FIG.245. Dibujo de la Iglesia am Steinhof de Otto Wagner (1902)



Las dos medallas de oro que ganó Teodoro de Anasagasti en la Nacional de 1910 e Internacional de 1911 fueron debidas a la presentación de los proyectos en Roma: Cementerio Ideal en 1910 y la Restauración de los Templos *Fortuna Virile* y *Mater Matura*, el Cementerio Ideal, la Villa del César y el Templo del Dolor para la internacional de Roma en 1911. “Anasagasti destacó por su originalidad y por la fuerza artística de sus obras, que se valoró sin reservas hasta el punto de ser invitado a exponer su trabajo en Viena, “la capital del mundo arquitectónico moderno”<sup>433</sup>.

## 5.2 CONGRESOS NACIONALES E INTERNACIONALES DE ARQUITECTURA

En este apartado se consideran los congresos de arquitectura más importantes de la primera década del siglo XX<sup>434</sup>, en cuanto a la discusión en torno al modernismo en España y las posibles vías de difusión del *Jugendstil* Vienés hasta Valencia. El Primer Congreso Nacional de Arquitectura, celebrado en Madrid en 1881 y el segundo, en Barcelona, en 1888, coincidente con la Exposición Universal de Barcelona, fueron fundamentalmente “discusiones doctrinales”<sup>435</sup>. A partir del III Congreso Nacional, la atención se centra en el desarrollo técnico-profesional del arquitecto. La discusión en torno a la validez artística del arte moderno era tema llevado a debate en los Congresos Internacionales.

Se han eludido el estudio de los congresos celebrados con posterioridad al 1910 en España, por varios motivos, el primero es por el hecho de que en 1910 alcanza el Modernismo en Valencia su punto álgido (coincidiendo con la celebración de la Exposición Regional, primero, y Nacional después se celebró el V Congreso Nacional de Arquitectos), posteriormente la difusión del lenguaje vienés será prácticamente, salvo casos contados, a nivel ornamental. El segundo motivo es el hecho de que entre 1910 y 1918 sólo se celebran en España dos Congresos Nacionales más, el VI en 1915 en San Sebastián, seis años después del de Valencia (al que hacemos referencia en el capítulo 11 al comparar las teorías de Demetrio Ribes con las de Otto Wagner) y el VII Congreso en 1917 en Sevilla, a partir del cual la arquitectura regionalista y el “estilo sevillano” retoman fuerza como definición del estilo arquitectónico propio de España, cuyo análisis nada tiene que ver con esta investigación.



## 5.2.1 VI Congreso Internacional y III Congreso Nacional de Arquitectos de Madrid, 1904

En Madrid se celebraron en abril de 1904 correlativamente dos Congresos de Arquitectura, el primero, entre del 6 al 13, internacional<sup>436</sup>, el segundo, del 14 al 19 de ese mismo mes, nacional<sup>437</sup>. Según Mireia Freixa (en 1982), *“estos dos congresos representan la <liquidación> del fenómeno Art Nouveau a nivel europeo, aunque, paralelamente, la afluencia de arquitectos españoles contribuye a la difusión del estilo.”*<sup>438</sup>

El Congreso Internacional<sup>439</sup> se celebró en las salas del Ateneo de Madrid, entre los participantes se encontraban muchos arquitectos extranjeros, entre otros, Hermann Muthesius (Alemania), Hendrik Petrus Berlage y Albert Cuypers (Holanda), Vivanet (Italia), Helmer (Austria), Vestel (Bélgica). El tema fundamental a discutir era *“El Arte Nuevo en las obras arquitectónicas”*, es decir, la licitud del Modernismo en la Arquitectura<sup>440</sup> (tema presentado a debate para este Congreso en la Exposición Universal de París de 1900), sobre el que finalmente no se adoptaron conclusiones<sup>441</sup>.

La asamblea estaba constituida, por la parte española, por Velásquez (presidente), Urioste, Repullés, Arbós – presidente de la asociación de arquitectos de Cataluña- y Cabello, en calidad de secretario. Por la parte extranjera, Austria: Otto Wagner, Hödl, Stret, Peschl, Weber (delegado de la Sociedad de Arquitectos e Ingenieros de Viena y el único arquitecto vienés que dio una conferencia en este congreso: el día 7 de abril a las 21.30h sobre la Conservación y Restauración de los Castillos del real Archiduque de Austria<sup>442</sup>) y Hermann Hamer, todos ellos de Viena; Alemania: Stuben (Colonia), Hinkeldeyen (Berlin), Muthesius (Berlin), Waldow (Dresden) y Schmid (Munich).

Sobre la cuestión de la validez del Modernismo en la arquitectura no se adoptó a ninguna conclusión definitiva: *“de este modo, a la hora de redactar las conclusiones en la sesión de clausura, el sucinto texto referente al <Arte nuevo en las obras arquitectónicas> decía simplemente: -El Congreso, después de haber discutido este tema, acuerda no haber lugar a emitir conclusiones respecto al mismo.”*<sup>443</sup> A pesar de ello, la importancia de este debate radica en la toma de conciencia de los arquitectos españoles de la necesidad de una nueva arquitectura.

Emilio Giménez en *“La Imagen de la Ciudad”*, publicado en *<Hogar y Arquitectura>* (1970), plantea la posibilidad de que las influencias de la Secession Vienesa en la obra de Demetrio Ribes se afianzaran con la asistencia de Otto Wagner al Congreso Internacional de Arquitectos de Madrid. Diez años más tarde, E. Giménez atribuye (1980) el papel difusor de las ideas de la Secession no tanto a los contenidos de este Congreso, si no a la revista *<Pequeñas Monografías de Arte>*, cuyo consejero de redacción, era Demetrio Ribes. Según él fue esta revista la que propició, poco después del Congreso, la transmisión del *“cuerpo teórico de la Secession”*<sup>444</sup>.

Carlos Sambricio expone que, debido a la realización de este Congreso, los arquitectos españoles fueron tomando conciencia de que el tiempo presente debía generar una arquitectura moderna, probablemente consecuencia



del texto publicado por Otto Wagner, con ese nombre<sup>445</sup>.

Al día siguiente de finalizar el VI Congreso Internacional de Arquitectos dio lugar el comienzo del III Congreso Nacional<sup>446</sup>. Algunos de los arquitectos inscritos en este Congreso, de relevancia para esta investigación fueron<sup>447</sup>:

- De residencia en Valencia: Manuel Cortina, Ramón Lucini, Luis Ferreres
- De residencia en Alicante: Francisco Fajardo y Guardiola
- De residencia en Barcelona: Joaquín Bassegoda, Jerónimo Granell y Manresa, José Puig i Cadafalch, Enrique Sagnier, Salvador Sellés y Baró, Manuel Vega i March y Joan Amigó
- De residencia en Madrid: Luis M<sup>a</sup>. Cabello y Lapiedra, Vicente Lampérez, Luis Ferrero, Luis de Landecho, Enrique María Repullés y Vargas, Amós Salvador y Carreras y Antonio Palacios Ramilo.

## 5.2.2 VII Congreso Internacional de Arquitectos. Londres, 1906<sup>448</sup>

Se celebró en Londres, entre el 16 y el 21 de julio de 1906. Los ponentes más destacados fueron: M.M. Archibald (Canadá), L. Bonnier (París), G. Trelat (París), O. Wagner (Viena) y R. Walter (Irlanda)<sup>449</sup>. Al contrario que en el VI Congreso Internacional de Arquitectos de Madrid, en el que no queda constancia de la participación activa de Otto Wagner en los debates y discusiones, de los diversos temas que se trataron en este congreso y de sus conclusiones, he extraído aquellos, en los que Otto Wagner expresa y defiende su opinión.

Respecto al sexto tema llevado al Congreso: “Del arquitecto artesano: Hasta qué punto debe el arquitecto recibir la educación teórica y práctica del artesano.” -cuyos ponentes son: M. M.R. Blomfield; J.M. Tapinel; W. R. Lethaby, Fr. von Gobbelschroy (Bélgica), Otto Wagner (Austria); G. Trélat, Robert Lasage (Paris)- Otto Wagner concluye que el arquitecto debe conocer todos los oficios, pero que no es necesario que posea la práctica manual de ninguno. Finalmente el Congreso acuerda que sería conveniente, a pesar de lo dicho por O. Wagner, que los estudiantes de Arquitectura tuvieran la ocasión de adquirir “de manera general y sin encargo exacto” la parte técnica de los diferentes oficios e industrias, sin pretender, no obstante, querer ejercitarlas.

Respecto al octavo tema llevado a debate: Hasta qué punto y en qué sentido debe tener el Arquitecto autoridad sobre los demás artistas e industriales hasta la edificación completa de los monumentos destinados al Estado o a servicios públicos – cuyos ponentes son M. M. William Richenmond, de la Academia de las Artes de Londres, H. P. Nebot (Francia), B. Müller (Alemania), G. Trélat (Paris), Otto Wagner (Viena) y la Asociación de Arquitectos de Cataluña



– todos quedan convencidos de que la opinión de Otto Wagner es la más adecuada y consiste en establecer que en la ejecución de los trabajos se debe conceder al Arquitecto una autoridad absoluta sobre los artesanos e industriales y principalmente sobre los artistas que intervienen en ella.

### 5.2.3 VIII Congreso Internacional de Arquitectos. Viena, 1908

El VIII Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Viena 1908, al que acudió un buen número de españoles, también contribuyó a la difusión del estilo *Jugendstil* Vienés en Valencia. Fueron múltiples los artículos publicados en revistas españolas que comentaron este congreso y la arquitectura de Viena<sup>450</sup>. Según Pérez Rojas a partir de este Congreso, se conocen en España sobradamente las pautas formales de la arquitectura vienesa<sup>451</sup>. Añade que *“la incorporación a una arquitectura de influencia austriaca va en aumento en los años sucesivos y tiene su momento central en 1908”*<sup>452</sup> *“pues la arquitectura de influencia vienesa alcanza su momento de mayor difusión entre 1908 y 1914, y es aceptada por muchos de los arquitectos regionalistas desde Rucabado a Aníbal González, como una alternativa que frente a los delirios modernistas extranjerizantes se define desde la claridad y la contención arquitectónica.”*<sup>453</sup>

El VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena contó con la asistencia de 48 españoles<sup>454</sup>. Entre ellos se encontraban los valencianos: Antonio Martorell, miembro de la Academia de Bellas Artes y Director de las Escuelas de Artesanos de Valencia, y Francisco Mora Berenguer.

Dicho congreso se celebró los días 18 al 23 de Mayo de 1908 en el edificio de la Asociación Austriaca de Ingenieros y Arquitectos (*Österreichischer Ingenieur- und Architektenverein*), en el distrito 1 de Viena, en la calle *Eschenbachgasse* 9, como sede central.

El presidente era Otto Wagner, el Congreso fue “con mucha probabilidad, un homenaje a Otto Wagner y a su obra”<sup>455</sup>. Los vicepresidentes fueron Alexander Wielemans Edler von Monteforte y Hermann Helmer. El Comité por la parte austriaca estaba formado por Leopold Bauer, Julios Deininger, Josef Hackhofer, Josef Hoffmann, Marcell Kammerer, Max Kropf, Robert Oerley y Friedrich Ohmann, entre otros. La participación extranjera está formada por Alemania, Bélgica, Francia, España, Estados Unidos de América, Turquía, Hungría, Italia, Méjico, Portugal, Rumania, Rusia, Serbia, Suecia y Suiza. En representación española asistieron al Congreso: R. Velázquez Bosco, miembro de la Academia de Bellas Artes, profesor en la Escuela de Arquitectura, en calidad de Presidente; L. Cabello Lapiedra, Arquitecto del Ministerio, en calidad de Secretario; F. Arbós y Tremanti, miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inspector de las Construcciones Estatales; J. Urioste Velada, miembro de la Academia de Bellas



Artes de San Fernando, Inspector de las Construcciones Estatales. Como miembros de este Congreso, de la parte española, contamos con la Asociación de Arquitectos de Cataluña y la Asociación de Arquitectos de Valencia, nombramos aquí por orden alfabético, entre otros, a los arquitectos: Joan Amigó i Barriga, Badalona, Antonio Martorell, miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y Director de la Escuela de Artesanos de Valencia, Francisco Mora Berenguer, jefe de la *Baulieu*, Valencia, Rucabado y Gómez (Arquitecto e Ingeniero Industrial) Bilbao, Amós Salvador y Carreras, secretario de la Sede Central de Arquitectura Española, Madrid, Alejandro Soler i March, Barcelona, Manuel Vega i March, director de la revista “Arquitectura y Construcción”, Barcelona.

Las fiestas y visitas acordadas que se realizaron durante el VIII Congreso fueron: Apertura del Congreso en el Parlamento de Viena, bajo la Presidencia del Ministro del Interior M. Bihnert, del presidente de la Cámara Dr. Weisskizchne y el alcalde Dr. Kart Lueger. La recepción y el banquete para 1500 comensales se realizaron en el Ayuntamiento de Viena con vales de Strauss. La Corte inauguró el Congreso en las salas de ceremonias del castillo Imperial y Real de Hofburg. Franz Joseph I no asistió por encontrarse enfermo. Fue en su representación el Archiduque Leopold Salvatore, el cual fue saludando uno por uno a todos los congresistas, que eran presentados por Otto Wagner, en calidad de presidente del Congreso, y por el Barón Graus, en calidad de secretario. Visitaron Semmering, se organizó una fiesta nocturna en Kahlenberg, a cargo de la Sociedad Artística de Ingenieros y Arquitectos, y se les recibió en los salones de la *Künstlerhaus* de Viena, organizado por la Sociedad de Bellas Artes. Asistieron a una función teatral en la Ópera (K.u.K. Hofoper – actualmente *Staatsoper*) y el banquete de despedida se celebró en el Grand Hotel Continental.

Además los asistentes españoles fueron invitados a una fiesta en la Embajada de España en Austria, a cargo del Marqués de Casa Avellano<sup>456</sup>. Durante los días del Congreso se realizó una exposición de arquitectura europea en la *Gartenbaugesellschaft* de Viena. En <Arquitectura y Construcción> de 1908, Luis M<sup>a</sup> Cabello y Lapiedra se lamentaba que hubiera proyectos de todas las naciones, excepto de España:

*“España podía haber mandado proyectos de arquitectura a la exposición celebrada en la Gartenbaugesellschaft de Viena en*



FIG. 246. Detalle de la Fachada del edificio de Otto Wagner en la *Linken Wienzeile* 38 de Viena (1898)



FIG. 247. Mariatheresien Platz, Viena



FIG. 248. Catedral de San Esteban, Viena



FIG. 249. Kohlmarkt, Viena



FIG. 250. Karlskirche en Karlsplatz, Viena



1908. Con nada que hubiéramos trabajado se hubiera podido enviar a Viena un buen número de trabajos de los que han figurado en Concursos y Exposiciones, algunos de los cuales pueden competir con los que presentan los extranjeros, habiendo podido dar muestras de que en España también, en arquitectura, se siguen las corrientes y que, aunque sin carácter definido se practica con éxito y se realizan obras muy dignas que figuran entre las primeras y ahí están, para no desmentirlo, Bilbao, Barcelona, San Sebastián, Gijón y el mismo Madrid.”

Las diversas reacciones de los arquitectos españoles que acudieron al Congreso quedaron reflejadas en las revistas <Arquitectura y Construcción>, de 1908, y en <La Construcción Moderna> también de ese año. Por una parte, y como hemos comentado antes, Amós Salvador germanófilo y fehaciente seguidor de Otto Wagner, Otto Rieth y de Josef M. Olbrich, comulga con las ideas de Wagner respecto a la ornamentación como confirman sus artículos<sup>457</sup>. En su artículo “los dos Ottos” afirmará que “*Otto Rieth puede proporcionarnos alientos, energías para concebir grandiosa, magníficamente, con la vida y la fuerza que se desborda de sus creaciones, con la masculinidad, (...), con su fantasía, con su habilidad extrema en el manejo de las masas. Y Otto Wagner nos enseñará a buscar ritmos nuevos, recursos decorativos originales, armonías suaves, distinción, elegancia...*”. Jeroni Martorell elogiaba, en <Arquitectura y Construcción>, la arquitectura de Otto Wagner y Josef M. Olbrich:

*“Otto Wagner, Olbrich. He aquí los nombres de dos grandes maestros de la arquitectura moderna, de los arquitectos que hacen hoy un arte más nuevo, más vivo, más personal, al propio tiempo que más serio, más gentil, elegante, hermoso. Son los directores de la notable escuela vienesa de arquitectura, a nuestro entender, la que produce mejores obras en todo el mundo, son los que señalan la orientación de esta escuela, con obras de mayor trascendencia. (...) Olbrich se ocupa en edificar cosas más pequeñas, pero tiene mayor originalidad, mayor fuerza productiva, su arte tiene más partidarios, ha cruzado fronteras. (...) Wagner es simplicísimo, monumental, moderno. Lo primero que llama la atención en sus proyectos es el rigor, la fuerza, el aspecto de grandiosidad; hay en ellos pocas cosas pero todo se ve, todo luce. La composición de las masas, la estructura constructiva, el detalle decorativo presenta en general un aire revelador de un espíritu libre de prejuicios, de apriorismos en la elección de las formas, de espíritu rico de imaginación que encuentra proporciones y líneas, conjuntos y detalles, completamente originales. (...) Porque las producciones de Wagner poseen en grado superlativo aquella especialísima condición de las obras de arquitectura que tanto pueden embellecerlas: la armonía, la justa relación entre las formas artísticas y su fin, su objeto.”*<sup>458</sup>



FIG. 251. Hofnurg. Österreichische Nationalbibliothek, Viena



FIG. 252. Hofnurg, Viena



FIG. 253. Ayuntamiento de Viena



FIG. 254. La Ópera Estatal de Viena, sobre la Ringstrasse. Viena



Pero, quitados de los más fieles seguidores de la arquitectura vienesa que fueron Amós Salvador y Jeroni Martorell, la publicación oficial de la celebración del Congreso, presentada en una de las revistas españolas de arquitectura más importantes del momento, <Arquitectura y Construcción>, evidencia la falta de entendimiento y de capacidad de apreciación de la novedad y la importancia de la arquitectura contemplada por los arquitectos españoles que asistieron al Congreso en Viena. De hecho, en sus imágenes, además de una extensa documentación gráfica sobre los edificios de la *Ringstrasse*, tan sólo recoge una única fotografía de la obra de Otto Wagner: un puente del ferroviario (Véase Anexo 13.6, 1908), reflejando el rechazo a la vía que Wagner había abierto en contra del historicismo imperante.

Encontramos, adjuntadas a las imágenes, las críticas negativas de Luis M<sup>a</sup> Cabello y Lapiedra<sup>459</sup>, representante de la corriente madrileña que rechazaba el modernismo arquitectónico, que entendía el modernismo como la “*caricatura insoportable*” de las ideas de Ruskin y de Morris. Dice del modernismo que “*no es escuela de arte, sino capricho de la moda.*”<sup>460</sup> Se interesa, sin embargo, por la arquitectura de Víctor Horta, que considera uno de los mejores ejemplos europeos, pero con respecto a Otto Wagner dice que:

*“es, ante todo, dibujante, y como tal ha combinado todos los elementos decorativos ya conocidos, personalizándolos, por decirlo así; pero ¿es esto originalidad? Sus elementos decorativos participan sobre todo del arte egipcio, del griego y del japonés y del estilo Imperio, que, a su vez, se inspiró en los dos primeros.” (...) “Wagner maneja bien el hierro, pero el conjunto de sus obras resulta frío, no conmueve, no dice nada; se admiran los detalles, se contemplan con gusto, pero no hay inspiración, no responde a principios de Arte, satisface sólo el gusto de emplear tales o cuales motivos; por eso no es escuela la suya, y la de Horta sí.”*<sup>461</sup>

E. Hernández explica (2003)<sup>462</sup> esta disparidad de impresiones recogidas durante el Congreso, con respecto a la arquitectura modernista vienesa, de la siguiente manera: “*De repente, Europa parecía acercarse más a los arquitectos españoles. Las indecisiones y las formas de exponer las distintas preferencias ponían de manifiesto que todavía no habían madurado las ideas de la arquitectura moderna; por ejemplo, había una cierta incapacidad para apreciar lo nuevo de la obra de Wagner, escondido para muchos en su marcado clasicismo.*” Más tarde añade que “*todas estas opiniones reflejan el espaldarazo de reconocimiento y admiración que los arquitectos españoles estaban ya dando a las tendencias europeas, especialmente vienesas, más renovadoras de momento.*”<sup>463</sup>

Sin embargo, la repercusión de este Congreso en la arquitectura española, y, en concreto, en la formación de la imagen de la Valencia Modernista fue tangible, así lo afirma J. Pérez Rojas cuando explica (1990) que “*es difícil encontrar en España obras de influencia vienesa anteriores a 1904; no es hasta 1909, tras el Congreso Internacional de Arquitectos de Viena, cuando se imponen en la arquitectura las decoraciones de guirnaldas, líneas paralelas y círculos*”<sup>464</sup>.



## 5.2.4 V Congreso Nacional de Arquitectos. Valencia, 1909<sup>465</sup>

En 1909 en el recinto de la Exposición Regional Valenciana se realizó el V Congreso Nacional de Arquitectos<sup>466</sup>. El Congreso se celebró en el Salón de Actos del Recinto de la Exposición. Participaron en él 161 arquitectos españoles, entre otros: Manuel Vega i March (director de la Revista <Arquitectura y Construcción>) Luis M<sup>a</sup> Cabello Lapiedra y Luis Bellido<sup>467</sup>. El presidente era Antonio Martorell, el secretario Francisco Mora y los vocales fueron Rafael Alfaro y Ángel Barbero. Se inauguró el 21 de junio del 1909 y terminó el 30 de junio.

Todos los temas presentados a debate tenían un precedente en un Congreso celebrado con anterioridad. Es de resaltar la participación activa del arquitecto valenciano Vicente Ferrer Pérez en todo el congreso<sup>468</sup>. Intervino en la discusión sobre “El arquitecto ante la higiene”, cuarto tema presentado a debate<sup>469</sup>. En la Muestra de arquitectura que se realizó durante la Exposición<sup>470</sup>, presentaron sus proyectos, entre arquitectos de toda España, siete arquitectos valencianos. Uno de ellos fue Vicente Ferrer, aunque sólo presentó dos proyectos frente a los, por ejemplo, cuarenta y uno de J. M. Cortina: “*Proyecto para una Casa en Valencia*” (la Casa Ferrer) y “*Proyecto Taller de Industrias Artísticas*”<sup>471</sup>, del que no se tiene documentación. Para esta exposición dibujó el plano a color del conjunto de la fachada desplegada del edificio para su familia<sup>472</sup> con algunos cambios que se habían introducido durante la ejecución de la obra.

En 1915 se celebró en San Sebastián el VI Congreso Nacional de Arquitectos, en el que Leonardo Rucabado y Aníbal González defendían una arquitectura nacional, regionalista. En el Congreso, con respecto al Tema V planteado: “Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional”, intervino brillantemente Demetrio Ribes, cuya oposición a las ideas de Rucabado fue el origen de varios artículos recogidos en <La Construcción Moderna> y <Arquitectura y Construcción> en 1917 y 1918<sup>473</sup>.

## 5.3 IMPRESIONES DE VIAJES A AUSTRIA

Además no debemos olvidar los viajes de estudios que realizaban muchos de estos arquitectos a los países de habla alemana, en busca del descubrimiento de la nueva arquitectura que se estaba construyendo en Centroeuropa. Según Anna Belsa (en 1983) la promoción de arquitectos que terminaron los estudios en Barcelona en 1900, hizo un viaje final de carrera a Viena<sup>474</sup>, donde “*tomaron contacto directo con la Secession y con la arquitectura austriaca en general*”<sup>475</sup>. Bien es cierto que el edificio de la Secession se inauguró en 1898, pero muchas de las obras más



importantes del movimiento *Jugendstil* Vienés se realizaron años más tarde, a lo largo de la primera década del siglo XX<sup>476</sup>. Oriol Bohigas confirma (1973) que “*todos los arquitectos de la segunda generación modernista y la mayoría de los pioneros viajaban por Alemania y Austria y llegaban aquí con los entusiasmos del movimiento secesionista vienés y de toda la escuela del patriarca Otto Wagner y su brillante discípulo Joseph M. Olbrich.*”<sup>477</sup>

Muchos otros realizaron este viaje de forma particular o con motivo del VIII Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en Viena en 1908. Luis M<sup>a</sup> Cabello Lapiedra narra las impresiones que recogió durante su estancia en Viena con motivo de este certamen en la revista <Arquitectura y Construcción>:

*“El <Orient-Express> llega a Viena a las 22 horas de su salida en Paris. (...) Viena ocupa un área inmensa en el extensísimo valle del Danubio, (...) comprende una superficie de 27.400 hectáreas y cuenta en la actualidad con dos millones de habitantes, que viven cómodamente, sin aglomeración urbana y en condiciones higiénicas de luz y aire, como en pocas capitales, merced a su buena urbanización y a los grandes espacios abiertos, que, convertidos en parques y jardines, son otros centros de expansión de la urbe.”*<sup>478</sup>

De la ciudad describe: *Graben, Kärntenstrasse, Ringstrasse, Michaelerplatz, Operring, Stubenring, Praterstrasse, Karlsplatz* y el *Musikverein*. Las fotografías publicadas de la ciudad de Viena son de varios edificios de la *Ringstrasse* (la Universidad, la Ópera, el Ayuntamiento, la Iglesia Votiva, el Museo de Historia Natural), la Catedral, la plaza Albrech, la iglesia de Karlsplatz, el Raimond Theater, el Palacio de Justicia, el Palacio Imperial y, entre otros, dos edificios de viviendas. De Otto Wagner tan sólo se publica el *Friedensbrücke* (antiguamente *Brücke über die Wienzeile*). Aunque Cabello no parece muy satisfecho con la arquitectura modernista que visita. Al expresar las tres fases por las que pasa la arquitectura austriaca, (la primera, la más antigua, de influencia romana, del gótico italiano y del florentino – *Rathaus* (ayuntamiento) y *Hofopertheater* (ópera)-, la segunda de influencia francesa Luis XIV y Luis XV, atribuida a la Exposición Universal de 1873, celebrada en Viena) dirá que “*y viene por fin la etapa modernista, la moderna escuela, si así puede llamarse a la implantada en Viena por Otto Wagner, y que es tan sugestiva como poco original.*”



FIG. 255. Apunte de viaje de Teodoro de Anasagasti de un pueblo en Austria



FIG. 256. Apunte de viaje de Teodoro del edificio de la Seccion Vienesa



Teodoro de Anasagasti se inscribió en el VIII Congreso de Arquitectos de Viena, pero en el último momento no pudo asistir debido al repentino fallecimiento de su madre (26 de abril de 1908). Visitará la ciudad 6 años más tarde, en 1914, desde donde envía artículos a la revista <Arquitectura y Construcción>, entre otros, un artículo llamado “Así se enseña en Munich y Viena”, donde refleja su preocupación pedagógica en las Escuelas de Arquitectura y donde alaba la metodología empleada en la capital austriaca por el profesor Heinrich Tessenow. También viaja a Francia, donde visita la casa de Auguste Peret en la *Rue Franklin* (construida en 1903), en Alemania, recién fundada la *Deutsche Werkbund*, Anasagasti visita la Fábrica de Turbinas AEC de Peter Behrens y en Ámsterdam, la Bolsa, construida por Berlage en 1903. “*Pero va a ser en Austria donde se verá más profundamente influido por la Viena de la <Secession> de Wagner, Olbrich y Hoffmann, que ya habían construido la biblioteca de la Universidad de Viena, el edificio de la Secession y la casa de artistas de Darmstadt, y en Bruselas, el último estaba finalizando el Palacio Stoclet.*”<sup>479</sup>

Josep Puig i Cadafalch recorrió Austria y Alemania. Su admiración por la cultura europea queda reflejada en varios artículos escritos en 1902, donde analiza la obra de Wagner, Hoffmann y Olbrich, entre otros<sup>480</sup>. Sabemos que los arquitectos José María Pericas (en 1912 y en 1914), Josep Vilaseca, José González Edo (en 1922<sup>481</sup>) también viajaron a Viena. Rafael Masó hizo un viaje de luna de miel a Verona, Venecia, Florencia, entre otras ciudades, aunque el objetivo del viaje era básicamente un viaje de estudios por Alemania, cuya arquitectura conocía y admiraba por las publicaciones de la época. En Darmstadt visita a Alexander Koch (editor de <*Deutsche Kunst und Dekoration*>), aunque éste se encuentra fuera de la ciudad. El personal de su estudio les lleva a visitar una villa de la Colonia de artistas en Matildehöhe, de J. M. Olbrich. “*De Darmstadt tenim moltes coses per contar. És cosa meravellosa tot lo que hem fet. Heu de comptar que fins i tot hem sigut obsequiats portant-nos en cotxe a veure una Villa del Matildehöhe. ¡Ho hem vist tot! Mobles, fàbriques de mobles, etc., etc.*”<sup>482</sup>. Según D. Benito<sup>483</sup>, Demetrio Ribes y Vicente Ferrer viajaron por Alemania y Austria<sup>484</sup>. También F. García Mercadal viaja a Viena en 1923<sup>485</sup>.



## 5.4 PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA EXTRANJERAS DE DIFUSIÓN EN ESPAÑA

*Vaig dir-li que si li era igual me suscribés a un parell de Revistes d'Art alemanyes que a mi em tenen el cor robat i que són Modern Bauformen i Die Kunst.*

Rafael Masó, 1909 <sup>486</sup>

Ya en 1908 Amós Salvador y Carreras comentaba en un artículo publicado en <Arquitectura y Construcción>:

*“A pesar del elevado precio de las publicaciones de arquitectura he podido notar que en estos últimos años se han vendido, sobre todo a los arquitectos jóvenes, en gran cantidad, dos obras interesantes, sugestivas, representativas y, en cierto modo, definitivas: los croquis de Otto Rieth y los proyectos de Otto Wagner.”* <sup>487</sup>

Uno de los principales motivos de la rápida propagación del Modernismo en Europa fue la veloz difusión de las publicaciones. Éstas fueron portadoras del nuevo pensamiento estético y suponen una constatación de lo que durante muchos años significarán los medios de comunicación como transmisores de información en materia de arquitectura.

A través de estas revistas o libros ilustrados se difunden los modelos arquitectónicos más rápidamente y con una reproducción de mejor calidad. Esta circunstancia hizo que las publicaciones de arquitectura llegaran a ser instrumentos gráficos imprescindibles para los arquitectos y sus clientes<sup>488</sup>.

Como ya hemos comentado, dado que los estudiantes de arquitectura valencianos no tenían la oportunidad de cursar la carrera en su ciudad natal, debemos considerar las publicaciones que tenían a su alcance tanto en Madrid como en Barcelona. Únicamente se sabe de la existencia en Valencia de una tienda-librería en la antigua calle Zaragoza, regentada por el entonces cónsul del Imperio Austrohúngaro en Valencia, Franz Goerlich, donde se podían adquirir publicaciones periódicas y objetos decorativos traídos de Viena. (Véase capítulo 6)

En la Ciudad Condal, la especialización de la librería “Sucessors de J. M. Fabre”, en el Portal de Ángel 6 de Barcelona, en importación de revistas extranjeras, contribuyó a la difusión de las publicaciones en Cataluña. *“Desde principios de siglo se revitaliza la influencia de Viena en Cataluña, por la afluencia masiva de publicaciones”*<sup>489</sup>. Está documentado por la permanencia de publicaciones extranjeras en los fondos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y en algunas bibliotecas privadas de arquitectos de la época.



Anna Belsa estudió con detenimiento las publicaciones que tenían a disposición los estudiantes de arquitectura en Barcelona<sup>490</sup>, según ella, llegaba a Barcelona cantidad de publicaciones vienesas por diversas vías. Una de ellas era la compra directa, particular de libros y revistas en la misma Austria por parte de arquitectos que, por propio interés, hacían viajes de estudios al imperio austro-húngaro (como hicieron por ejemplo Rafael Masó<sup>491</sup>, Teodoro de Anasagasti o Josep Vilaseca). Otros eran mediante suscripciones directas a estas revistas de habla alemana (como hicieron los valencianos José Cort o Francisco Mora). Asimismo, muchos de estos títulos se podían comprar directamente en la citada librería de Barcelona.

La importancia de estas publicaciones radica en poder calibrar el grado de difusión y conocimiento de la arquitectura austriaca entre los jóvenes arquitectos. Leemos en el artículo “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional” de 1914, donde Leonardo Rucabado y Aníbal González se lamentaban en su época de estudiantes, hacia 1900, de que “se consultaban muchas de las revistas extranjeras, para inspirar nuestros proyectos, y poco las nacionales”<sup>492</sup>. En los fondos de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Barcelona se encontraban libros de gran envergadura como las tres ediciones de *Moderne Architektur* de Otto Wagner. E. Hernandez afirma que “era necesario recurrir a revistas extrnjeras en los casos en que se intuía la necesidad de una renovación profunda capaz de desligar la arquitectura de los inicios de siglo de las rémoras decimonónicas”<sup>493</sup>. Cabría preguntarse si los alumnos de la escuela de Barcelona eran capaces de entender alemán. De cualquier manera, más que poder hablar de la influencia del pensamiento de los modernistas vieneses en la formación de estos futuros arquitectos, tendríamos que valorar las publicaciones por su documentación gráfica. A. Belsa y M. Azulay afirman que muchos de estos arquitectos conocían y entendían alemán (entre otros, Francisco Mora, motivado por comprender las óperas de Richard Wagner, de quien era un fehaciente admirador<sup>494</sup>). “El coneiximent de moltes dels autors de llengua alemana fou destacable.”<sup>495</sup> También el arquitecto valenciano José Cort conocía el idioma alemán, prueba de ella son las múltiples publicaciones germanas y austriacas que tenía en su biblioteca privada. En cualquier caso, la difusión de la arquitectura vienesa se produjo más rápidamente a través de las imágenes y dibujos que de los escritos.



FIG.257. Portada de *Neubauten in Österreich*. Serie II



FIG.258. Portada de *Neubauten in Österreich*. Serie I



FIG.259. Portada de *Neubauten in Österreich*. Serie III



J. F. Ràfols confirma (1973) *“los libros y las revistas de moderna arquitectura germánica llegados a nuestra ciudad llaman poderosamente la atención de algunos estudiantes de arquitectura y de algunos jóvenes arquitectos. La Secesión, Wagner, Olbrich: he aquí la incitante novedad extranjera para ellos.”*<sup>496</sup> Según J. Pérez Rojas (en 1990)<sup>497</sup>, *“abundan los fondos de las escuelas de arquitectura de Barcelona, y también en la de Madrid, álbumes y libros sobre la Wagnerschule, que los jóvenes arquitectos estudian y analizan con interés.”* También O. Bohigas afirma (1973)<sup>498</sup> que *“en las bibliotecas de todos ellos (todos los arquitectos de la segunda generación modernista y la mayoría de los pioneros) –y especialmente en la de la Escuela de Arquitectura que ha recogido algunos fondos de la época- se encuentran álbumes y libros informativos de la arquitectura vienesa, desde la Moderne Architektur (1895) de Wagner, hasta la serie encuadernada de láminas de la “Wagnerschule” (1898-1900) y los tres volúmenes monumentales dedicados a Olbrich (1904). Estos últimos, sobre todo, fueron (...) una evidente base de inspiración para nuestros modernistas*<sup>499</sup>. *Son libros tremendamente usados, casi maltrechos en consultas, marcados incluso por los calcos directos de algún escolar o de un joven profesional apasionado.”* Oriol Bohigas enumera los siguientes libros existentes en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Barcelona<sup>500</sup>:

- **Architektur.** Josef M. Olbrich. 3 Tomos (Berlín, 1901-1904)
- **Neubauten in Österreich.** Façaden. Details. Haushore. Vestibule. Wien. Schroll Verlag. Serie 1-5
- LUX, Joseph August. **1902. Wagner Schule.** Wien. Gerlach, 1903.
- **Aus der Wagner Schule.** Wien, 1890-1900; 1902-1903; 1905-1906
- **Ausgeführte Kunstschmiedearbeiten der Modernen Stilrichtung in Wien und anderen Städten Österreich-Ungarns.** Wien, Schroll, 1904. Ser. 1-5
- **Wiener Neubauten im Style der Sezession.** Façaden. Haushore. Vestibule. Wien, Schroll, 1902.

Anna Belsa<sup>501</sup>, añade a este listado:

- **Neubauten in Wien, Prag, Budapest.** Viena, 1904



FIG. 260. Portada de *Ideen von Olbrich*.



FIG. 261. Portada de *Wiener Neubauten im Style der Sezession*.



FIG.262. Portada de *Aus der Wagner-Schule*



Entre las revistas encontramos <Der Architekt> (1899-1920), aunque comenzó a publicarse cuatro años antes, en 1895 y su edición duró hasta 1922. <Deutsche Kunst und Dekoration> (1897-1932), <Innen Dekoration><sup>502</sup> (1902), <Das Andere><sup>503</sup>, revista cuyo director era Adolf Loos y que se estuvo editando a partir de 1903 (Dos tomos en la biblioteca de Francesc Folguera).

## 5.5 LAS REVISTAS EXTRANJERAS SOBRE ARQUITECTURA

### 5.5.1 Der Architekt (1895)

#### Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst

Redactor Arquitecto Profesor F. Ritter von Feldegg<sup>504</sup>.

Esta revista editada por primera vez en Viena en 1895 era el reflejo de las nuevas construcciones arquitectónicas de todas las provincias del imperio Austro-húngaro. Tanto sus textos como sus abundantes fotografías y planos (muchos de ellos a color) ofrecen una buena muestra de lo que estaba aconteciendo a nivel técnico-artístico en el cambio de siglo XIX al XX. No sólo se dan a conocer las nuevas formas en estilo “Art Nouveau” o “Jugendstil” si no que todas ellas se mezclan con un batí burrillo de construcciones neo-góticas, neo-rococó, tardo-historicistas, reflejo del eclecticismo en el que se desarrolló el *Jugendstil* Vienés. Se expresan asimismo reflexiones de diversos autores sobre la situación artística que viven y sobre el paulatino cambio que se ve en el desarrollo de la arquitectura.

La revista no era una publicación adscrita a un movimiento artístico concreto ni fundamentaba su razón de ser en una crítica periodística. <Der Architekt> es una revista de gran formato que recoge ejemplos arquitectónicos de muy diversas inclinaciones artísticas. En sus inicios, se acerca más a planteamientos historicistas y, a partir del 1900, va mostrando cada vez mayor número de obras de nuevas tendencias. La intención de la revista, según su director Feldegg, era teóricamente la de realizar la crónica de una época evitando convertirse en un instrumento crítico



FIG.263. Portada de la revista vienesa <Der Architekt>



FIG.264. Portada de la revista vienesa <Der Architekt>



simpatizante de una tendencia determinada. A partir de 1909 pasa a ser Revista del Colegio de Arquitectos de Viena.

La primera parte, una sección de unas 50 páginas, recoge breves noticias sobre proyectos y concursos convocados en el territorio Austro-húngaro y artículos de autor en donde se reflexiona sobre la pugna entre tradición y modernidad. También recoge un pequeño apartado sobre los trabajos de los alumnos de la Escuela de Wagner, titulado: *Aus der Wagner Schule*, que años más tarde pasaría a convertirse en una publicación propia. La segunda parte o sección está integrada por una serie de láminas de dibujos o fotografías de obras ejecutadas, unas 100 por número, y constituyen un documento de extraordinario interés gráfico. Los dibujos, la arquitectura dibujada, alcanzaron una extraordinaria calidad gráfica, lo que conllevó a que se apartara la atención de los contenidos arquitectónicos desviándola principalmente hacia la propuesta gráfica. Se propiciaba la habilidad como dibujantes, lo que comportaba la subordinación de conceptos de diseño a la representación gráfica mediante el dibujo. Lo que se pretendía con este reclamo gráfico, era despertar el interés público por la Arquitectura.



FIG. 265. Portada de la revista de la Secesión Vienesa <Ver Sacrum>

### 5.5.2 Ver Sacrum (1898-1903)

Esta revista, editada con motivo de la fundación de la Secesión, fue publicada por primera vez en 1898 y su tirada mensual se prolongó hasta 1903. Por desgracia en 1945, debido a los bombardeos que sufrió Viena en la Segunda Guerra Mundial, el Archivo de la Secesión Vienesa se perdió por completo<sup>505</sup>. La información que ha llegado a nuestras manos hasta hoy día es bastante incompleta y continúa desordenada, ya que proviene de cartas y correspondencia comercial, fundamentalmente a partir de 1910.

En la edición de <Ver Sacrum> participaron varios artistas, literatos y críticos de arte tanto de Austria como de Alemania. Entre ellos, Hemann Bahr, uno de los



mayores difusores del movimiento secesionista en Viena<sup>506</sup>, y Max Burckhard, director del *Hofburgtheater* (Teatro Imperial)

Ya en el primer número de esta revista (enero 1898) se expresaron claramente las razones de su publicación y los propósitos que pretendía con ella conseguir de la Secesión vienesa:

*“Österreich dem Ausland gegenüber als selbständigen künstlerischen factor erschienen lassen, ... ein Aufruf an den Kunstsinn der Bevölkerung sein... Wir wollen eine Kunst ohne Fremdendienerei, aber auch ohne Fremdenfurcht, und ohne Fremdenhaß. Die ausländische Kunst soll uns anregen, uns auf uns selbst zu besinnen.”*<sup>507</sup>

Entre enero y diciembre de 1898 los miembros de la redacción fueron: Joseph Hoffmann, Koloman Moser, Alfred Soller. Se publicaron 12 números y uno extraordinario. El número 12 de esta tirada está dedicado al artista belga Ferdinand Khnopff. Entre enero de 1899 y diciembre de ese mismo año, los miembros de la redacción fueron Friedrich König, Koloman Moser, Alfred Soller y Josef Maria Olbrich, a quien está dedicado el número 1. El 4 recoge la obra de Koloman Moser, el 5 la de Giovanni Segantini, el 8 a Otto Wagner, el 9 al arte japonés y el 11 a Theo van Rysselberghe. Entre enero y diciembre de 1900, los miembros de la redacción fueron Gustav Klimt, Josef Maria Auchenthaller y Otto Freidrich. A partir de esta fecha se publican 24 números por año. Los redactores de 1901 son: Josef Maria Auchenthaller, Wilhelm List y Adolf Böhm, los de 1902: Leopold Bauer, Rudolf Jattmar, Ferdinand Schmutzer y Leopold Stolba. Y los de 1903, último año de su publicación,: Max Kurzweil, Koloman Moser, Alfred Roller y, de nuevo, Leopold Stolba.

Por el formato cuadrangular, la cuidada ilustración y la calidad de sus viñetas y caligrafía, cada número tenía el carácter de una pequeña obra de arte (mayormente entre 1898 y 1900, cuyas portadas eran encargadas a determinados artistas), de hecho nunca se entendió como una revista dedicada únicamente a informar.

Los diferentes autores escribían artículos de muy diversa índole, y con un estilo literario marcadamente distinto. Únicamente coincidían en la mayor o menor relación con las artes aplicadas y en la voluntad de expresar el reconocimiento de lo nuevo en el arte y de apoyar nuevas corrientes artísticas. Fundamentalmente luchaban contra el Historicismo, el Academicismo y el Naturalismo en el Arte<sup>508</sup>.



FIG. 266. Portada de la revista de la Secesión Vienesa <Ver Sacrum>



FIG. 267. Primera portada de la revista de la Secesión Vienesa <Ver Sacrum>(enero 1898)



### 5.5.3 Moderne Bauformen (1901)

#### Monatshefte für Architektur

Herausgeber M. J. Gradl. Verlag Julius Hoffmann. Stuttgart <sup>509</sup>

Esta revista de alemana fue editada entre 1901 y 1935. Además de diversos artículos de contenidos técnicos, ofertas de trabajo, concursos, y anuncios de publicaciones nuevas, aparecen diversos textos en su mayoría de autores alemanes y fotografías de obras de arquitectura de Viena (con mayor frecuencia) y ocasionalmente de Ámsterdam, Londres, Praga o Zurich. El interés de esta publicación se centra en el mobiliario y la arquitectura.

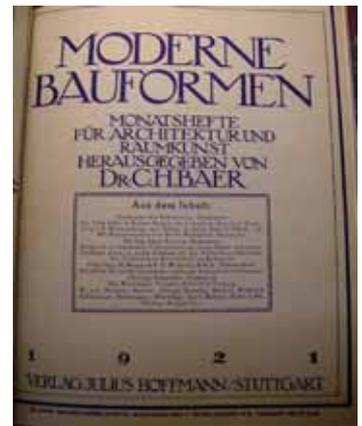


FIG.268. Portada de la revista <Moderne Bauformen>

### 5.5.4 Deutsche Kunst und Dekoration (1897)

Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache in Neuzeitlich.

Verlaganstalt Alexander Koch. Darmstadt <sup>510</sup>

La revista de la *Darmstädter Künstler Kolonie* (La colonia de artistas de Darmstadt), dirigida por Alexander Koch, comenzó a publicarse en 1897. En ella se comentaron incontables críticas sobre las exposiciones de actualidad y sobre las nuevas corrientes artísticas.

El avance de las obras de J. M. Olbrich en la *Matildehöhe* era un tema constante a entre sus páginas, así como también las diversas exposiciones de la Secession. En muchos números se encuentran proyectos del círculo de artistas en torno a Otto Wagner y de él mismo. También abundan los artículos sobre artes industriales. (Véase Anexo V)

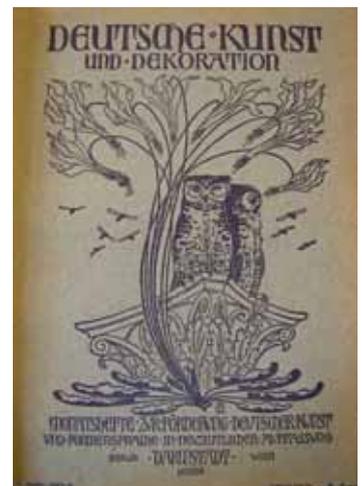


FIG. 269. Portada de la revista alemana <Deutsche Kunst und Dekoration>



## 5.6 PUBLICACIONES ESPAÑOLAS

En el panorama español existían también varias revistas importantes de arquitectura de amplia difusión, que jugaban el papel de transmisión de información sobre los últimos acontecimientos ocurridos en materia de arquitectura (construcción de edificios, traducciones de textos, nuevas técnicas constructivas, nuevos materiales) tanto a nivel nacional como internacional. Es, en estas publicaciones, donde se puede medir el pulso de la situación cultural que se vivía en España a principios del siglo XX. Las revistas <Arquitectura y Construcción> (publicada desde 1879) y <La Construcción Moderna> (de 1903) ofrecerán abundantes artículos.

Uno de los primeros en llamar la atención en una revista nacional sobre la arquitectura vienesa fue Jeroni Martorell y Terrast. En 1903 publica un artículo en el que manifiesta su admiración por la “arquitectura moderna europea”, en especial, por la arquitectura de J. M. Olbrich y describe las pautas que siguen los arquitectos más innovadores:

*“Trobar la bellesa de la silueta y de la masa avans de trobarlo en lo detall, relacionar lo més íntimament possible la forma artística ab el seu objecte, acusar francament las estructuras constructivas, fer valer la bellesa de la qualitat y del color dels materials, emplear una ornamentació deduhida del estudi directe de la natura. Vet aquí els principals principis admesos y practicats pels arquitectes més avesants de tot arreu. L’esperit creador dels artistes, desentrotlla sa activitat, orientada per ells. Y per convencers que això es cert, n’hi ha prou ab llegir la presentació que de las Ideen von Olbrich fa Ludwig Evesi. L’examen de las obras dels mestres de l’arquitectura moderna també lo confirma.”*<sup>511</sup>

De entre las publicaciones españolas, las más importantes en la difusión del estilo vienés fueron:

### 5.6.1 Resumen de Arquitectura (1891)

Esta revista<sup>512</sup> inaugura en 1891 y perdurará hasta 1902. Su edición mensual constaba hasta 1892 de ocho páginas de artículos y varias páginas de anuncios publicitarios. En 1902, gracias a un contrato con Hauser y Menet, entregaban cada dos meses fototipias de arquitectura extranjera. En 1894 se aumenta el número de páginas a doce y se introduce una nueva sección dedicada a la “Arquitectura en el Extranjero” sobre modernas edificaciones y tendencias en otros países. Sobre todo el mayor interés se centraba en construcciones norteamericanas (Por ejemplo, la Exposición de Chicago de 1894; la Cámara de Comercio de Detroit) aunque también aparecieron el nuevo puente de Londres, el *Reichstag* de Berlín y otros edificios construidos en Italia, Francia o Austria representativos del ya



mencionado “eclecticismo internacional”<sup>513</sup>. En el año 1902 dejó de publicarse y a partir de 1903 fue adquirida por Manuel Vega y March y convertida en <La Construcción Moderna>, publicada en Barcelona.

## 5.6.2 Arquitectura y Construcción (1897)

La revista <Arquitectura y Construcción> (Resumen anual de Arquitectura, Bellas Artes, Ingeniería, Decoración e Industrias Decorativas, así en España como en el extranjero) editada por Manuel Vega y March<sup>514</sup>, surgió con el propósito de dar a conocer las más destacadas obras de arquitectura extranjera y de reflejar el ambiente cultural de Barcelona, con especial atención a lo que acontecía en el extranjero. Fue publicada entre 1897 y 1917, año en que pasó a llamarse <Anuario>.

Sin poder considerarse una revista de difusión exclusiva del modernismo en Barcelona, en ella “*las tendencias modernistas competían abiertamente con los modos historicistas más conservadores*”<sup>515</sup>. En ella se observa un claro reflejo del eclecticismo que se vivía en el cambio de siglo, siempre manteniendo un equilibrio periodístico entre los artículos de tradición histórica y modernista. Así podemos encontrar críticas y condenas con respecto a Gaudí y Urioste, Wagner y Olbrich, Horta y Guimard, Rucabado, etc..

En <Arquitectura y Construcción> abundan las referencias a la arquitectura catalana. De la arquitectura alemana recogía prácticamente sólo ejemplos de obras medievales o pintorescas. Aparecía sobre todo arquitectura histórica y proyectos de restauración. Como excepción, muestra interés por la arquitectura extranjera cuando dedica un buen número de páginas a la Exposición de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902, donde Manuel Vega i March describe en un largo artículo la arquitectura modernista de este certamen<sup>516</sup>. Además tenía un apartado dedicado desde 1900 a “Las Industrias Artísticas de España” que en 1902 pasó a llamarse “Artes Decorativas e Industriales”<sup>517</sup>, el cual mostraba el interés en las artes industriales de los profesionales catalanes.



FIG. 270. Portada de la revista española <Arquitectura y Construcción>



FIG. 271. Portada de la revista española <Arquitectura y Construcción>



FIG. 272. Portada de la revista española <Arquitectura y Construcción>



Ángel Isac la describe como:

*“la revista de Manuel Vega, a lo largo de más de dos décadas de publicación, ofrece, en consecuencia, una valiosísima documentación sobre lo que fue, para la cultura arquitectónica, la transición al nuevo siglo y la lenta incorporación de los primeros síntomas de la vanguardia racionalista, pasando por el conflictivo enclave del modernismo.”*<sup>518</sup>

Es de destacar, a partir de 1908, las numerosas apariciones – crónicas y comentarios- sobre la arquitectura austriaca debido a la celebración en Viena del VIII Congreso Internacional de Arquitectos, como, por ejemplo, el texto de 1908 de Amós y Salvador sobre “Los dos Ottos”, en el que expresa el interés que los arquitectos españoles tenían por la arquitectura vienesa (Véase 4.2.1.). O los diversos artículos publicados por Jeroni Martorell.

Entre los textos que más contribuyeron entonces a la difusión de la nueva arquitectura hay que destacar el recorrido que con el título “La arquitectura moderna” realizó Jeroni Martorell a lo largo de un conjunto de artículos publicados en <Arquitectura y Construcción> en los meses de primavera y verano de 1908. En ellos se muestran los ejemplos más significativos de la experiencia europea contemporánea y se analizan sus principios rectores, llegándose así a enunciar aspectos tan fundamentales de la arquitectura moderna como el sentido común, la simplicidad y la sencillez de la arquitectura doméstica inglesa, o justificar las asimétricas fachadas de Horta en relación con la expresión necesaria de problemas de construcción interna, provocando con ello la apertura de debates ricos y sugerentes, muy alejados del eclecticismo historicista<sup>519</sup>. Curiosamente, estos artículos, que consolidaron las revistas especializadas como los más importantes vehículos para la transmisión de las nuevas ideas, no venían acompañados por ilustraciones de los edificios modernos sobre los que se hablaban, sino por obras neogóticas, construcciones funerarias o conjuntos escultóricos sin conexión alguna con los contenidos expuestos por escrito.

En 1910 aparece en esta revista un artículo de Salvador Sellés y Baró, “El modernismo y la verdad en el Arte” en el que expresa que Wagner, Olbrich, Gaudí, Horta, Cyuijpers, D’Aronco, Rieth, Hoffmann y Tiffany habían sabido realizar “*obras maestras sin adaptarse a ninguno de los estilos clásicos*”<sup>520</sup>. Entre sus artículos encontramos: en 1899, “Reconstrucción de la Estación de la Aduana de Viena” (sin fotos ni nombres de arquitectos), en 1901, “Exposición Internacional de Glasgow”, en 1903: “Varias obras del arquitecto Enrique Sagnier”.



### 5.6.3 La Construcción Moderna (1903)

Esta revista de tendencia técnico-científica comenzó a publicarse en 1903. Sus directores fueron Eduardo Gallego Ramos (ingeniero) y Luis Sainz de los Terreros (arquitecto). El objetivo era publicar una revista de “prensa científica con una elevada e interesante misión educativa e informadora”. Luis Sainz de los Terreros era un arquitecto de ideas muy conservadoras, cuya obra presenta rasgos de Luis XV, “*combatió las construcciones modernistas en arquitectura, mientras alabó la doctrina de Lampérez a favor del “nacionalismo” arquitectónico*”<sup>521</sup>. Mientras <Arquitectura y Construcción> divulgaba las construcciones modernistas o servía para discutir sobre la legitimidad de aquel estilo, en <La Construcción Moderna> se denunció que tales construcciones no podían representar un verdadero “estilo moderno”. La forma de protestar contra la arquitectura modernista fue la de ignorarla en casi todos sus números.

A partir de 1907 y hasta 1921, Teodoro de Anasagasti estuvo colaborando con esta revista. Desde su pensionado en Roma publica los artículos “modernas casas baratas” y crónicas del IX Congreso Internacional de Arquitectos en Roma en 1911. En 1914 envió varios artículos sobre sus impresiones al viajar por Praga, Viena, Munich y Dresden. (“Arquitectura moderna. Notas de viaje”)



FIG. 273. Portada de la revista española <La Construcción Moderna>



FIG. 274. Portada de la revista española <La Construcción Moderna>

### 5.6.4 Pequeñas Monografías de Arte (1907)

#### Revista mensual de Arquitectura, Pintura, Escultura y Artes Decorativas

Demetrio Ribes pertenecía al consejo de redacción de esta revista, junto con J. M<sup>a</sup> Cabello y Lapiedra, V. Lampérez, Eladio Laredo y Amós Salvador, entre otros. Después del VI Congreso Internacional de Arquitectos (Madrid, 1904) fue la encargada de difundir la defensa y continuidad de la modernidad en la arquitectura, tema llevado a debate en el Congreso. Fundamentalmente estaba interesada en la integración de las artes, dedicando apartados independientes a arquitectura, pintura, escultura y objetos industriales. Según Inmaculada Aguilar, en esta revista “*se advierte que los*



FIG. 275. Portada de la revista española <La Construcción Moderna>



*integrantes del consejo hacen suyo el cuerpo teórico de la Secession*"<sup>522</sup>.

Algunos de los artículos de <Pequeñas Monografías> a destacar por su papel de difusor de la arquitectura modernista austriaca son "Leopold Bäuer y sus Croquis" (Alfonso Dubé, 1908), "Otto Rieth y sus croquis" (Amós Salvador, 1907), "IV Congreso Nacional de Arquitectos" (Rafael Doménech, 1907), "Exposición de Milán de 1906" (1908) "El VIII Congreso Internacional de Arquitectos" (Amós Salvador, 1910), "Proyecto de Congreso de Diputados de Anasagasti" (1910) "Exposición Hispano-francesa de Zaragoza" (Amós Salvador, 1909), "V Congreso Nacional de Arquitectos" (Alfonso Dubé, 1909), "Jose M. Olbrich, fallecido en Dusseldorf el 8 de agosto de 1908" (Amós Salvador, 1908), "El Matadero del arquitecto Luis Ferreres de la Ciudad de Valencia" (Alfonso Dubé, 1910), "Casa Herbert Pons de Soler i March" (1910), "Exposición de Artes Decorativas del Círculo de Bellas Artes de Madrid" (1911), entre otros.

En 1905 Landecheo con el artículo "La originalidad del arte" sostenía la misma pregunta (¿En qué estilo voy a edificar?) que en 1828 se había planteado Heinrich Hübsch (*Im welchen Stile sollen wir bauen?*; ¿En qué estilo debemos construir?). Según Landecheo era el momento de plantear cómo "deslindarse de la tradición" para "inventar formas nuevas"<sup>523</sup>, en esta forma de pensar coincidía con la dura crítica que hacía Otto Wagner al eclecticismo de la *Ringstrasse* vienesa y con la condena al eclecticismo que difundía Camillo Botto (1836-1914) en su obra "*Sullo stile futuro dell'architettura in Italia*" de 1880. Landecheo fue el primero dentro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en criticar el eclecticismo e intentar vislumbrar –como hizo Wagner- un horizonte cultural nuevo.

### 5.6.5 Blanco y Negro (1891)

En la sección "La Mujer y la Casa" aparecían continuamente imágenes extraídas de la revista alemana "*Moderne Deutsche Kunst und Dekoration*", que se hacían llamar <La Casa Moderna> o <Muebles Modernos>, en donde se mostraba tanto mobiliario como interiores de viviendas vieneses y alemanas (por ejemplo, del arquitecto vienés Karl Witzmann). La publicación de tirada nacional de la revista <Blanco y Negro>, es un factor a tener en cuenta en la difusión de los espacios domésticos y expositivos en la difusión de estas imágenes, procedentes de una publicación alemana, en la geografía española.



## 5.7 NOTAS AL CAPÍTULO 5

- <sup>372</sup> Entre las revistas más importantes Inmaculada Agular nombra: “*The Studio*”, “*L’Art Décoratif*”, “*Jugend*”, “*Pan*”, “*L’Architettura Italiana*”, “*Deutsche Kunst und Dekoration*”, “*Die Kunst*”. AGUILAR CIVERA, Inmaculada. “L’arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació.” En “El modernisme al País Valencià”. <SAÓ Monografies 2>, Valencia 1989; Pág.15. (Traducción propia)
- <sup>373</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. “L’arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació.” Op. cit. Pág.15. (Traducción propia)
- <sup>374</sup> Id. Pág.15
- <sup>375</sup> NAVARRO REVERTER, Juan. **Del Túria al Danubio**. 1875. Valencia : [s.n.], 1875 (Imp. de J. Domenech). El prólogo de es de José Emilio de Santos. La obra está ilustrada con un plano general de la exposición y una vista de la rotonda de la Exposición Universal.
- <sup>376</sup> Consultar CABELLO LAPIEDRA, Luis M<sup>a</sup>. „La exposición universal de París”. En <Arquitectura y Construcción>. Julio-agosto, 1900.
- <sup>377</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. “L’arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació”. Op. cit. Pág.15
- <sup>378</sup> MARTORELL, Jeroni. “La arquitectura moderna. I. La estética. En: <Catalunya>, 30-IX-1903 y 24, y “La arquitectura moderna. II. Las obras.” En: <Catalunya>: 30-XII-1903. “La arquitectura moderna. I. La estética. II. Sus obras. (Conclusión)” En: <Arquitectura y Construcción>. enero 1908. Abril, mayo, junio, julio de 1908. pags.79-90, 110-118, 205-212 y 268-274 .
- <sup>379</sup> ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, revistas congresos. 1846-1919**. Op. cit. Pág. 241
- <sup>380</sup> **Weltausstellung Paris 1900. Katalog der Österreichischen Abteilung**. K.u.K. Staatsdruckerei, Wien, 1900
- <sup>381</sup> Id. Heft 8. Pág. 1
- <sup>382</sup> NOEVER, Peter; OBERHUEBER, Oswald (Ed.) **Joseph Hoffmann 1870-1956. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen**. Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien, 1987. Pág. 359
- <sup>383</sup> “A pesar de que era una Viena poco definida, en el sentido de que la radicalidad de los secesionistas estaba aún mediatizada por las creaciones que pertenecían a un mundo caduco, precisamente a aquel que circuncaban los artistas de la Secession.” (Traducción propia). BELSA i SOLER, Anna. “La influència de la Secessió vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectònica”. En <Vè Congrès Espanyol d’Història de l’art>. Barcelona; 29 d’octubre al 3 de novembre de 1984.
- <sup>384</sup> WAGNER, Otto. **Unbegrenzte Großstadt – Beginn der Modernen Architektur**. Pág. 16
- <sup>385</sup> SEKLER, Eduard. “Mackintosh and Vienna” Pág. 136 y ss. En: PESVNER, Nikolaus; RICHARDS, J.M. (Ed.), **The Antirationalist**. Architectural Press. New York, 1978
- <sup>386</sup> Id.
- <sup>387</sup> GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. “La imagen de la ciudad. Valencia”. <Hogar y Arquitectura> Madrid, enero-febrero, 1970. Pág. 43
- <sup>388</sup> <Arquitectura y Construcción> Año VI. Núm. 123. 1902. PP. 300-3004. <Deutsche Kunst und Dekoration>. Abril 1902 - Sept. 1902. “Turiner Ausstellung. Erste Eindrücke von der Alexander Koch”. PP. 519-523. PICCA, Vitorio, **L’Arte Decorativa all’Esposizione di Torino, 1902**. Instituto Italiano d’arti grafiche. Bergao, 1903.
- <sup>389</sup> CABELLO y LAPIEDRA, Luis M<sup>a</sup>. “VIII Congreso Internacional de Arquitectos, Viena, 1908. Recuerdos de Viaje.” Pág. 304. En <Arquitectura y Construcción>, 1908.
- <sup>390</sup> VARNIER, Carla. “D’Aronco in Friulli”. En las **Actas del Congreso Internacional de Estudios sobre „Raimondo D’Aronco y su tiempo**. Udine, 1982 1982. Pág. 28
- <sup>391</sup> “No podrán admitirse las simples imitaciones de los estilos del pasado.”
- <sup>392</sup> <Arquitectura y Construcción> “Próxima Exposición de Artes Decorativas en Turín” Pp. 300-301. Sept 1901. Núm, 110. Año V.
- <sup>393</sup> SPERLICH, Hans-Günther. **Josef M. Olbrich. 1867-1908. Das Werk des Architekten**. Edición Justus von Liebig. Darmstadt, 1962. Pág. 52
- <sup>394</sup> NICOLETTI, Manfredi. “Art Nouveau in Italy” Pág. 40. En: PESVNER, Nikolaus; RICHARDS, J.M. (Ed.), **The Antirationalist**. Architectural Press. New York, 1978
- <sup>395</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pp. 169, 170
- <sup>396</sup> Id. Pág. 177
- <sup>397</sup> “La exposición de Turín tuvo un impacto especial en la arquitectura española modernista. Incluso algunas de las primeras muestras que aquí se denominan de influencia vienesa, más bien reflejan la italiana. (...) La Exposición de Turín dio un rango de prestigio a la arquitectura italiana moderna y entre nosotros ocasionó una serie de edificios que se inspiraron en ella. (...) La Exposición de Turín es un acontecimiento clave en la expansión de la arquitectura a causa de las conexiones que D’Aronco tenía con aquella escuela.” “La exposición de Turín tuvo un impacto especial en la arquitectura española modernista. Hasta incluso algunas de las primeras muestras que aquí se denominan de influencia vienesa, más bien reflejan la italiana. (Traducción propia)
- PÉREZ ROJAS, F. Xavier en su artículo “L’exposició internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer” Op. cit. Pag. 22
- <sup>398</sup> <Arquitectura y Construcción> Núm. 123. Octubre, 1902
- <sup>399</sup> Vega y March, Manuel. “La Exposición de Turín”. En <Arquitectura y Construcción>. Octubre, 1902. Año VI. Núm 123. Pág. 301
- <sup>400</sup> Los grupos intelectuales italianos, sobretodo en las grandes ciudades, eran muy sensibles a la influencia alemana. La obra de Peter Behrens tenía gran reputación en Italia.
- NICOLETTI, Manfredi. “Art Nouveau in Italy” Pág. 42. En: PESVNER, Nikolaus; RICHARDS, J.M. (Ed.) **The Antirationalist**. Architectural Press. New York, 1978
- <sup>401</sup> NICOLETTI, Manfredi. “Art Nouveau in Italy”. Op. cit. Pág. 44
- <sup>402</sup> Id. Pág. 43.
- <sup>403</sup> Edilizia Moderna, 1906



<sup>404</sup> NICOLETTI, Manfredi. "Art Nouveau in Italy" Op. cit. Pág. 45

<sup>405</sup> Sobre el ensanche de Milán consultar: CAROZZI, Carlos. "1884: El primer plano urbanístico del Milán Moderno".

Temporalmente coinciden la redacción del Plan Regulador de Milán y de Valencia. Existen rasgos comunes también en las precondiciones de los Planos de Ensanche "particularmente en las referidas a la actitud de la propiedad inmobiliaria y de las administraciones públicas, pero también en el marco del desarrollo de la disciplina urbanística." Op. cit. Pág. 137

<sup>406</sup> VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 153

<sup>407</sup> URRUTIA, Ángel. **Arquitectura Española Siglo XX**. Manuales Arte Cátedra. Madrid, 1997. Pág.137

Sobre esta exposición consultar: **Álbum-Guía de la Exposición de Industrias y Agricultura de Madrid y su Provincia**, Madrid, Imp. Antonio G. Izquierdo, 1907; <Pequeñas Monografías de Arte>, núm. 3, 1907; <La Construcción Moderna>, núms. 11 y 14, 1907; <La Ilustración Española y Americana>, núm. XXIII, 1907.

<sup>408</sup> URRUTIA, Ángel. **Arquitectura Española Siglo XX**. Op. cit. Pág.137

<sup>409</sup> Id. Pág.137

<sup>410</sup> Sobre esta exposición, consultar el artículo de SALVADOR i CARRERAS, Amós. "Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza" publicado en <Pequeñas Monografías de Arte>. Año II. Junio, 1909. Núm. 19

<sup>411</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág. 177

<sup>412</sup> GARCÍA GUATAS, Manuel. **Guía histórico artística de Zaragoza**. Citado en MARTÍNEZ VERON, Jesús. **Arquitectura de la Exposición Hispano Francesa de 1908**. Publicación núm. 988 de la institución Fernando el Católico. Temas aragoneses 53. Zaragoza, 1984. Pág. 152

<sup>413</sup> TORRALBA SORIANO, F. Artículo: "El estilo modernista en la arquitectura zaragozana". Citado en MARTÍNEZ VERON, Jesús. **Arquitectura de la Exposición Hispano Francesa de 1908**. Zaragoza, 1964. Pág. 125

<sup>414</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág. 177

<sup>415</sup> MARTÍNEZ VERON, Jesús. **Arquitectura de la Exposición Hispano Francesa de 1908**. Op. cit. Pág. 96

<sup>416</sup> "En 1910, el ambiente arquitectónico austriaco era sobradamente conocido. A partir del Congreso de Arquitectos de Viena, 1908, hay una proliferación en esta ciudad de edificios con ornamentación de líneas y triglifos. Pero en gran parte de las realizaciones de la Exposición Regional todavía abundan las referencias al espíritu más decorativo y triunfalista de Turín." (Traducción propia). PÉREZ ROJAS, F. Xavier en su artículo "L'exposició internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer". Pág. 23

<sup>417</sup> NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. **Summa Artis. Historia General del Arte**. Volúmen XXXV. **Arquitectura española 1808-1900**. "La arquitectura en torno a 1900". Op. cit. Pág. 585

<sup>418</sup> VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 18

<sup>419</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista**. Op. cit. Pág. 14

<sup>420</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX" **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 15

<sup>421</sup> Id. Pág. 28

<sup>422</sup> Id. Pág. 28

<sup>423</sup> GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. "La imagen de la ciudad. Valencia". <Hogar y Arquitectura> Madrid, enero-febrero, 1970. Pág. 43

<sup>424</sup> "Tres estilos principalmente fueron adaptados para la composición arquitectónica: una especie de renacimiento entendido a la francesa dentro del género que gustó tanto en la Exposición de París de 1900, una invitación personal de lo más modernos y lo menos calmado que se hace en Viena y un regalo personal y razonado también de la arquitectura gótica del país". Traducción propia.

SALVADOR, Amós: "L'Architecture à l'Exposition de Valence de 1909". En : A.A.V.V. **Exposition régionale de Valencia**. 1909. Editor: Thomas Trénor, Marquis du Turia. Pp. 18 y 19

<sup>425</sup> Ramón Lucini nació en Madrid, aunque pasó bastantes años en Valencia, dejando diversas obras, entre ellas el edificio de la Tabacalera de la calle Amadeo Saboya (en 1906) y en 1908 el Asilo de Lactancia de la calle Amadeo de Saboya. Edificio de la Gran Vía Marqués del Turia nº 59. (1912)

Los datos entre paréntesis corresponden a (Lugar de nacimiento, año de nacimiento; lugar donde finalizó los estudios universitarios, año de su titulación de arquitecto; año de su fallecimiento)

<sup>426</sup> VEGAS MANZANARES-LÓPEZ, Fernando, (entre otros). **Mercado Colón. Historia y Rehabilitación**. AUMSA. Valencia, Diciembre 2004. Pág. 181. Para la demolición de los edificios consúltese: VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**. Tomo II. Capítulo 6.4. "Agonía e inmolación final de los edificios". Pp. 82-87.

<sup>427</sup> La única figura que encontramos en Argentina cuya relación con la *Wagnerschule* es directa es el arquitecto Luis Ferdinand Pérez Sucre (24.1.1890, Buenos Aires), hijo del embajador argentino en el "Hof" Austria-Hungría. Sus años de estudiante están ligados a Otto Schöntal, con el que realizó dos años de prácticas. Véase <Der Architekt> XVI-1910. 40 (33). Su obra, que presumiblemente existe, deben encontrarse en Argentina. Nombrado en POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners. 1894-1912**. Op. cit. Pág. 241

<sup>428</sup> SERRA DESFILIS, Amadeo. "El Art Déco en la arquitectura valenciana", **Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia (1926-1936)**. Op. cit. Pág. 109

<sup>429</sup> Id. Pág 109

<sup>430</sup> Planos y fotografías de la Exposición de Bellas Artes en Roma en: DONGHI, D. <Manuale dell'Architetto>. Vol. II. Parte I1925. Pp. 491-499

<sup>431</sup> <La Construcción Moderna> 15 abr. 1910. Núm. 7. Pág. 117: "Exposición de 1911 en Roma"; Pp. 141-142.

<sup>432</sup> HERNÁNDEZ PEZZI, Emilia. Capítulo 1. El período de formación 1880-1915. El taller de Marceliano Santa María. Catálogo de la Exposición. Catálogo de la Exposición. **Anasagasti. Obra completa**. Ministerio de Fomento. Madrid, 2003. Pág. 49

<sup>433</sup> HERNÁNDEZ PEZZI, Emilia. Capítulo 1. El período de formación 1880-1915. El taller de Marceliano Santa María. Catálogo de la Exposición. **Anasagasti. Obra Completa**. Op. cit. Pág. 49



- <sup>434</sup> Sobre los Congresos de Arquitectura en España y su debate teórico, véase: ISAC, Ángel : **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. "Los Congresos Nacionales de Arquitectos". Pp. 289-379
- <sup>435</sup> ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 296
- <sup>436</sup> **Boletín Oficial del VI Congreso Internacional de Arquitectos**. Núm. 3 (8-IV-1904)
- <sup>437</sup> **Actas del III Congreso Nacional de Arquitectos de Madrid**, abril de 1904.
- <sup>438</sup> FREIXA, Mireia. **Las vanguardias del siglo XIX**. Barcelona, 1982. Pág. 214
- <sup>439</sup> Sobre las ponencias e intervenciones consúltese: FREIXA, Mireia. **Modernismo en España**. Op. cit. Pp. 61 y ss.
- <sup>440</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco En España**. Op. cit. Pág.169
- <sup>441</sup> Las crónicas y noticias del congreso se publicaron en <Arquitectura y Construcción>, 1904. Pp. 185-193 y <La Construcción Moderna>, 1904. Pp. 269-272
- <sup>442</sup> <Arquitectura y Construcción> abril, 1904. Año VIII. Núm. 141. Pág. 124
- <sup>443</sup> NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. **Summa Artis. Historia General del Arte. Volúmen XXXV. Arquitectura española 1808-1900**. "La arquitectura en torno a 1900". Pág. 539
- <sup>444</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 12
- <sup>445</sup> SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España". Op. cit. Pág. 11
- <sup>446</sup> Celebrado entre el 14 y el 19 de abril de 1904. Los temas llevados a debate fueron:
1. Reforma de las actuales tarifas para el cobro de los honorarios. Ponencia llevada a cabo por la Sociedad Central de Arquitectos
  2. Reglamento de los Concursos Públicos. Por D. Enrique M<sup>a</sup> Repullés y Vargas
  3. Colegiación de Arquitectos para los efectos del ejercicio de la profesión. Por D. José Torres Argullol (Cataluña)
  4. Organización de los Arquitectos Provinciales y Municipales. Por D. Juan Agapito Revilla (Valladolid)
  5. Medios conducentes a la mejor aplicación en la práctica de las leyes de expropiación forzosa, en la parte referente al ensanche y mejora de las poblaciones. Reforma de la actual legislación en ese sentido. Por D. Gabriel Borrell y Cardona (Barcelona)
  6. Conveniencia de la instalación de laboratorios de materiales en las Escuelas de Arquitectura para la enseñanza práctica de la profesión y posteriores aplicaciones. D. Luis Cabello y Aso Madrid) y D. Miguel Bertrán y de la Quintana (Barcelona).
- Información obtenida de: **Actas del III Congreso Nacional de Arquitectos de Madrid, abril de 1904. Organización del Congreso**. (Convocatoria, reglamento, Circulares, Lista de arquitectos adheridos hasta el día 31 de marzo del 1904, Programa del Congreso) en la Biblioteca Nacional de España. Amplia información sobre este certamen encontramos en <Arquitectura y Construcción>, VIII (1904) y en <La Construcción Moderna>, II (1904) en páginas 185-193 y 269-272
- <sup>447</sup> Por la Sociedad Central de Arquitectos, estuvo Enrique M<sup>a</sup> Repullés y Vargas como presidente, Francisco Pérez de los Cobos, Victoriano Ortiz Fernández, Enrique Martí Perla y Eduardo Gambia como vocales y Luis M<sup>a</sup> Cabello y Lapiedra como secretario-tesorero. Por la Asociación de Arquitectos de Cataluña estuvo Jaime Gustá y Bonfia como presidente, José Pejoán como tesorero y Felix Cardellach y Aviles como secretario. Como vocales: Gabriel Borell y Cardona, Salvador Sellés y Baró y Miguel Bertrán y de la Quintana.
- <sup>448</sup> <Arquitectura y Construcción> dic. 1906. Año X. Núm. 173. VII Congreso Internacional de Arquitectos en Londres. Pág. 300
- <sup>449</sup> "VII Congreso Internacional de Arquitectos" En: <Arquitectura y Construcción> octubre, 1906. Año X. Núm. 171.
- <sup>450</sup> <La Construcción Moderna> **30 abr. 1907**. Núm. 8. Pág. 137. "VII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena"; **<CM> 30 abr. 1907**. Núm. 8. Pág. 137. "VII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena"; **15 mar. 1908**. Núm. 5. Pág. 90: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos."; **15 jun. 1908**. Núm. 11. Pág. 227: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos."; **29 feb. 1908**. Núm. 4. Pág. 70: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos."; **15 mar. 1908**. Núm. 5. Pág. 90: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos."; **15 jun. 1908**. Núm. 11. Pág. 227: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos."; **15 oct. 1908**. Núm. 19. Pág. 392: "VII Congreso Internacional de Arquitectos"; **30 oct. 1908**. Núm. 20. Pág. 70: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos."; **dic. 1908**. "VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena", por Luis M<sup>a</sup> Cabello y Lapiedra; **15 ene. 1909**. Núm. 1. Pág. II: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos de Viena, de 1908" Conclusiones adoptadas en los diferentes temas que se discutieron en el mismo, por X. (sin reproducciones)
- <Arquitectura y Construcción> **feb. 1908**. Pág. 43: VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena. Mayo, 1908; **<CM> 29 feb. 1908**. Núm. 4. Pág. 70: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos."; **abr. 1908**. Pág. 119. Artículo: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena. 18-24 Mayo 1908; **feb. 1908**. Pág. 43: VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena. Mayo, 1908; **abr. 1908**. Pág. 119. Artículo: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena. 18-24 Mayo 1908; **sep. 1908**. Pág. 205. "La arquitectura moderna" (Continuación), por Jeroni Martorell; "VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena", por Luis M<sup>a</sup> Cabello y Lapiedra; "Congreso Nacional de Arquitectos (Reglamento)"; **oct. 1908**. "VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena", por Luis M<sup>a</sup> Cabello y Lapiedra;
- <Pequeñas Monografías de Arte> **jun. 1908**. Año II. Núm. 14. "El VIII Congreso Internacional de Arquitectos. La organización. Los españoles. La Exposición de Arquitectura", por Amós Salvador y Carreras; "Conclusiones adoptadas a los diferentes temas que se discutieron en el VIII Congreso Internacional de Arquitectos."; **jun. 1908**. Año II. Núm. 14. "El VIII Congreso Internacional de Arquitectos. La organización. Los españoles. La Exposición de Arquitectura", por Amós Salvador y Carreras; "Conclusiones adoptadas a los diferentes temas que se discutieron en el VIII Congreso Internacional de Arquitectos."
- <sup>451</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Capítulo II. De Viena a La Alhambra. Op. cit. Pág.169
- <sup>452</sup> Id. Pág. 177
- <sup>453</sup> Id. Pág. 172
- <sup>454</sup> **Bericht über den VIII Internationale Architektur Kongress**. Wien, 1908.
- <sup>455</sup> <Illustrierte Zeitung> Leipzig. 14 Mayo 1908. Pág. 941
- <sup>456</sup> CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M<sup>a</sup>. "Op. cit. <Arquitectura y Construcción>. 1908. Pág. 373
- <sup>457</sup> Catálogo de la exposición **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX**. Palacios-Otameni, Arbós, Anasagasti. Madrid, 1987. Pág. 71



- <sup>458</sup> MARTORELL, Jeroni. "La arquitectura moderna. I. La Estética. II. Las Obras." <Arquitectura y Construcción>. Mayo, 1908. Pág. 141
- <sup>459</sup> CABELLO y LAPIEDRA, Luis M<sup>a</sup>, "VIII Congreso Internacional de Arquitectos, Viena, 1908. Recuerdos de viaje". En <Arquitectura y Construcción> XII (1908), Pág. 274-278; 301-307; 370-373; "V Congreso Nacional de Arquitectos. Impresiones sobre el celebrado en la ciudad de Valencia en junio de 1909." En: <Pequeñas Monografías de Arte> Año II. Madrid, agosto 1909. Núm 21.
- <sup>460</sup> Id. Pág. 304
- <sup>461</sup> Id. Pág. 306
- <sup>462</sup> HERNÁNDEZ PEZZI, Emilia. "Capítulo 1. El período de formación 1880-1915." En el Catálogo de la exposición organizada por el Ministerio de Fomento entre el 2 de diciembre del 2003 y el 26 de enero del 2004, en Madrid. **Anasagasti. Obra completa.** Pág. 37
- <sup>463</sup> Id. Pág 38
- <sup>464</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España.** Op. cit. Pág.169
- <sup>465</sup> Temas de ponencia y visitas que se realizaron en: VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910.** Op. cit. Pág. 250 y en BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.** Op. cit. Pp. 180-181
- <sup>466</sup> A.A.V.V. **Historia de la Ciudad. II Territorio, sociedad y patrimonio.** CTAV. Op. cit. Pág. 254
- <sup>467</sup> VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910.** Op. cit. Pág. 248
- <sup>468</sup> Id. Pág. 246
- <sup>469</sup> En <Arquitectura y Construcción> 1909, Pág. 203
- <sup>470</sup> VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910.** Op. cit. Pp. 251-258
- <sup>471</sup> Id. Pág. 252
- <sup>472</sup> Archivo de Vetges Tú i Mediterrània
- <sup>473</sup> RUCABADO, L; GONZÁLEZ, A. "Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional" En <La Construcción Moderna>, 1916. Pp. 125-128, 139-144, 155-160 y 175-176; RIBES MARCO, D. "Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional" En <Arquitectura y Construcción> 1918, Pp. 21-25. RUCABADO, L. "La tradición en la arquitectura" en <Arquitectura y Construcción>, 1917 Pp. 27-42; RIBES MARCO, D. "La tradición en la arquitectura" en <Arquitectura y Construcción> 1918. Pp. 21-28
- <sup>474</sup> Entre ellos los catalanes Joan Amigó y Antoni de Falguera. BELSA i SOLER, A., **Vé Congrés Espanyol d'Historia de l'Art. 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984. Volum II.** "La influencia de la Secessió vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectónica." Op. cit. Pág. 136
- <sup>475</sup> BELSA I SOLER, A., Viena. **Introducció d'una estètica aquitectónica.** Op. cit. Pág. 209.
- <sup>476</sup> Por nombrar algunas de las más importantes: La *Postsparkasse* de Otto Wagner fue construida entre 1903 y 1910, el *Staustufe Kaiserbad* entre 1904-08. La *Schützenhaus* entre 1906-1908, el edificio de viviendas en *Neustiftgasse 40-Döblergasse 2* entre 1909 y 1911. Joseph Hoffmann construyó el Sanatorio de *Purkersdorf* entre 1904 y 1905, la Villa Skywa Primavesi fue levantada entre 1912 y 1913, así como todas sus villas en la *Kaasgrabenkolonie*, entre 1912 y 1913, y en *Höhe Warte* que se realizaron con intervalos de tiempo mayores, entre 1900 y 1910. Josef Hackhofer construyó el *Hohe Brücke* entre 1903 y 1904. Josef Plečnik hizo el edificio de viviendas *Zacherlhaus* entre 1903 y 1905, Oskar Laske terminó la *Engelapotheke* en 1902, y así, un largo etc.
- De Max Fabiani pudieran haber visitado el edificio de oficinas Portois & Fix, que fue construido entre 1899 y 1900, así como la *Artariahaus*, levantada entre 1900 y 1901. Aunque siendo una obra tan reciente cuando ellos realizaron el viaje, es posible que aún no hubiera alcanzado la fama que cobró después. Sin embargo, las viviendas en la *Linken Wienzeile* de Otto Wagner se terminaron en 1899 y por su proximidad al edificio de la Secession cabe pensar que sí que pudieron ser visitadas. Por lo demás, es lógico suponer que estos alumnos se dedicarían a vistar la majestuosidad de las obras de la *Ringstrasse* y los palacios imperiales, por ser bastante más conocidos en aquella época. Sólo quizás podrían haber visitado las obras más tempranas de Otto Wagner, cuando éste todavía no se había adscrito al movimiento secesionista.
- <sup>477</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Op. cit. Pág. 163
- <sup>478</sup> <Arquitectura y Construcción>, 1908. CABELLO y LAPIEDRA, Luis M<sup>a</sup>: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos. Viena, 1908. Recuerdos de viaje". SUMARIO: -(I) De Paris a Viena. - (II) Viena; aspecto de la ciudad; impresiones. - (III) Viena Monumental. - (IV) La arquitectura en Viena. - (V) Otto Wagner, Olbrich y la moderna escuela.- (VI) El Modernismo en arquitectura. - (VII) El arte en Viena. - (VIII) El Congreso de arquitectos. - (IX) A Roma. Pp. 274-278, 301-307, 370-373.
- <sup>479</sup> A.A.V.V. **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX.** Op. cit. Pág. 64
- <sup>480</sup> PUIG i CADAFALCH, J. "Don Luís Doménech i Montaner". <Hispania> Núm. 93. 30 diciembre de 1902
- <sup>481</sup> José González Edo viajó en 1922 tanto a Austria como a Alemania en busca de "aquellos ilusionantes y novedosos aires que nos llegaban de las nuevas tendencias de la arquitectura vienesa y alemana." SEGUÍ, José. Dossier DO.CO.MO.NO. **J. González Edo: análisis de su obra.**
- <sup>482</sup> "De Darmstadt tenemos muchas cosas que contar. Es algo maravilloso todo lo que hemos hecho. Tenemos que contar que hasta hemos sido obsequiados llevándonos en coche a ver una Villa del Matildehöhe. ¡Lo hemos visto todo! Muebles, fábricas de muebles, etc., etc." (Traducción propia)
- TARRÚS GALTER, Joan. **Rafael Masó, arquitecte noucentista.** Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona, 1979. Pág. 78. Amplia información sobre este viaje en pp. 77-82, de esta publicación.
- <sup>483</sup> BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.** Op. cit. Pág. 125.
- <sup>484</sup> La hija de Ribes, Carmen, fallecida en el 2004, aseguraba que su padre viajaba asiduamente a Austria para escuchar la música de Richard Wagner, de quien era un feaciente admirador. Los supuestos viajes de Vicente Ferrer a Alemania o Austria no me ha sido hasta la fecha posible comprobarlo.
- <sup>485</sup> <ARQUITECTURA> Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos. Núm. 54. GARCÍA MERCADAL, Fernando. "Desde Viena: la nueva



arquitectura". Octubre 1923. Madrid. pp. 335-337.

<sup>486</sup> "Le dije que si le daba igual me suscribiera a un par de Revistas de Arte alemanas que a mi me tienen robado el corazón y que son *Moderne Bauformen* y *Die Kunst*". (Traducción propia)

MASÓ, Rafael. Citado en TARRÚS GALTER, Joan. **Rafael Masó, arquitecte noucentista**. Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona, 1979. Pág. 50

<sup>487</sup> SALVADOR y CARRERAS, Amós. "Los dos Ottos". <Arquitectura y Construcción>, 1908. Pág. 134

<sup>488</sup> ISAC, Ángel. **Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919**. Op. cit. Pp. 32 y 33.

<sup>489</sup> FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Capítulo: La Secesión en Cataluña. Op. cit. Pp. 123 y 124

<sup>490</sup> BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d'una estètica aquitectónica**. Memoria de Licenciatura, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, 1983.

<sup>491</sup> "El conocimiento que tiene Rafael Masó de l'arquitectura europea, hasta el 1912, procede de diversas revistas: la inglesa *The Studio*, y las alemanas *Innen Dekoration*, *Moderne Bauformen*, *Die Kunst* y *Deutsche Kunst und Dekoration*." TARRÚS GALTER, Joan. **Rafael Masó, arquitecte noucentista**. Op. cit. Pág. 50

<sup>492</sup> RUCABADO, Leonardo; GONZÁLEZ, Aníbal. "Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional". Pág. 41. Trabajo presentado en el VI Congreso Nacional de Arquitectos en Septiembre de 1915. Publicado en <La Construcción Moderna> Año 1916. Pp. 125-128; Pp. 139-144; Pp. 155-160; Pp. 175-176

<sup>493</sup> HERNANDEZ PEZZI, Emilia. "Capítulo 1. El período de formación 1880-1915." En **Catálogo de la Exposición Anasagasti. Obra Completa**. Op. cit. Pág. 31.

<sup>494</sup> VEGAS MANZANARES-LÓPEZ, Fernando, entre otros. **Mercado de Colón. Historia y Rehabilitación**. Op. cit. "Francisco Mora y Richard Wagner". Pág. 204

<sup>495</sup> "El conocimiento de muchos de los autores de la lengua alemana fue destacable." (Traducción propia)

Belda i Soler, Anna. **Viena. Introducció d'una estètica aquitectónica**. Op. cit. Pág. 80. AZULAY, Marilda: **La fortuna de los ideales racionalistas en España: 1914-1936. El caso concreto de José Cort Botí (1895-1961)**. Op. cit. Pág. 43, indica al respecto de la formación de los arquitectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid: "*En los libros y revistas que se reciben y estudian, la cultura teórica y arquitectónica, es fundamentalmente en francés y en alemán.*"

<sup>496</sup> RÀFOLS, J.F. **Modernismo y Modernistas**. Barcelona, 1949.

<sup>497</sup> Pérez Rojas, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pp. 171 y 172

<sup>498</sup> En BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 163

<sup>499</sup> También en **Exposició conmemorativa del centenari de l'escola d'arquitectura de Barcelona. 1875-76/1975-76**. (Catálogo). Op. cit. "Alternativas: del Secesionismo al Futurismo". Pág. 323 indica el desgaste de los libros recibidos sobre arquitectura vienesa y, en especial, los volúmenes que recogen los trabajos de Olbrich.

<sup>500</sup> En ORIOL BOHIGAS, **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. P. 163. En la nota 5 a pie de página.

<sup>501</sup> BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d'una estètica aquitectónica**. Op. cit. Pp. 83-94

<sup>502</sup> <Innen-Dekoration. Die gesamte Wohnungskunst in Bild und Word> Editor: Alexander Koch.

<sup>503</sup> <Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich>. 1903-04. Nr. 1-25 Editor: Adolf Loos

<sup>504</sup> El Arquitecto. Revista Mensual vienesa de Construcción y Arte Decorativo. Redactor Arquitecto Catedrático F. Ritter von Feldegg.

<sup>505</sup> POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners**. 1894-1912. Op. cit. Pág. 28; HILGER, Wolfgang "Geschichte der Vereinigung Künstler Österreichs 1898-1914". En: VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION. **Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985**. Op. cit. Pág. 9

<sup>506</sup> De entre sus muchos escritos, cabe nombrar: BAHR, Hermann: "Fernand Khnopff" en: <Ver Sacrum>, nº 12. dic, 1898; **Studien zur Kritik der Moderne**. Frankfurt. Literarische Anstalt, Ruethen & Loening, 1898; **Secession**. Wien. Wiener Verlag, 1900; **Rede über Klimt**. Wien. Wiener Verlag, 1901; **Gegen Klimt**. Wien, 1903.

<sup>507</sup> "Que permita mostrar Austria en el extranjero como un componente artístico independiente, ... que sea un llamamiento al sentido artístico del pueblo... No queremos un arte al servicio de lo extranjero, pero tampoco sin temor a lo extranjero ni con odio a lo extraño. El arte extranjero debe estimularnos a reflexionar sobre nosotros mismos." (Traducción propia)

KAPFINGER, Otto; KRISCHANITZ, Adolf. **Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985**. Hermann Böhlaus Verlag. Viena, Graz, Köln, 1986 Pág. 12

<sup>508</sup> WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Gesichte 1804-1914**. Verlag Carl Veberreuter. Wien, 1997. Pág. 541

<sup>509</sup> Formas de Construcción Modernas. Revista de Arquitectura. Editor M. J. Gradl. Editorial Julius Hoffmann (Traducción propia)

<sup>510</sup> Arte y Decoración alemanas. Revista mensual ilustrada para promoción del lenguaje formal y el arte alemán en los tiempos modernos. Editor: Alexander Koch en Darmstadt.

<sup>511</sup> "Encontrar la belleza de la silueta y de la masa antes de encontrarlo en el detalle, relacionar lo más íntimamente posible la forma artística con su objeto, acusar francamente las estructuras constructivas, hacer valer la belleza de la calidad y del color de los materiales, emplear una ornamentación deducida del estudio directo de la naturaleza. Veo aquí los principales principios admitidos y practicados por los arquitectos más habituados de todas partes. El espíritu creador de los artistas, desenvuelve su actividad, orientada por ellos.

Y para convencerse de que ésto es cierto, hay bastante que leer en la presentación que de las Ideen von Olbrich hace Ludwig Evesi.

El examen de las obras de los maestros de la arquitectura moderna, también lo confirma."

(Traducción propia). El catalán se ha respetado como en el texto original.

MARTORELL Y TERRAST, Jeroni. "¿En quin estat es trobava l'arquitectura?". En <Catalunya>, Septiembre MCMIII. Núm. 18. Pág. CCLVII

<sup>512</sup> Datos extraídos de ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos. 1846-1919**. Op. cit. Pp. 212-224



<sup>513</sup> Id. Pp. 217

<sup>514</sup> Manuel Vega y March, arquitecto (1871, 1892, †1931). Su obra arquitectónica ha sido descrita como “*oscilante entre el eclecticismo francés fin de siglo y las influencias del secesionismo vienés*”

ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 232

<sup>515</sup> Id. Pág. 226

<sup>516</sup> <Arquitectura y Construcción> Octubre de 1902. Núm. 123. Pp. 301-315.

<sup>517</sup> ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 227

<sup>518</sup> Id. Pág. 224

<sup>519</sup> MARTORELL, Jeroni. “La arquitectura moderna”, <Arquitectura y Construcción>, Madrid, 1908. Núm. 188, 189, 190, 191, 192.

<sup>520</sup> SELLÉS y BARÓ “El Modernismo y la verdad en el Arte”. En <Arquitectura y Construcción>, 1910. Pág. 8

<sup>521</sup> ISAC, Ángel. **Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 251

<sup>522</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Serie “la unitat” Col·lecció 3 i 4. núm. 48. 1980, Valencia. Pág. 12

<sup>523</sup> “La originalidad del arte”. LANDECHO y URRIES, Luis. Discurso de recepción a la Academia de San Fernando, contestación de Ricardo Velásquez Bosco. 1905. Pp. 11-12



## 6 LA INTRODUCCIÓN DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS EN EL MODERNISMO VALENCIANO. DIVERSAS TEORÍAS

Existen teorías de distinta índole sobre la introducción de las influencias de la arquitectura vienesa en el Modernismo Valenciano, aunque la mayoría coinciden en afirmar que la principal vía de difusión fue Barcelona, sobre todo su Escuela de Arquitectura (que funcionaba desde 1875) y seguidamente Madrid donde muchos valencianos debían ir para poder estudiar esta carrera, ya que en 1869 se había cerrado la Escuela de San Carlos de Valencia. Es por ello necesario analizar las influencias de Viena que recibieron los arquitectos valencianos en Madrid y Barcelona durante su etapa de formación, considerando el contexto artístico-cultural que se vivía en la ciudad donde se formaron, es decir, ponderar las influencias llegadas desde Viena en estas dos ciudades.

En 1904, E. M. Repullés y Vargas publica un artículo en <La Arquitectura Moderna>, titulado “La arquitectura en España en 1903”, en la que expresaba:

*“La educación artística y científica de nuestros arquitectos ha mejorado notablemente en estos últimos años, debido, no solamente al excelente profesorado de las Escuelas de Madrid y Barcelona, sino a las facilidades para viajar y a las publicaciones.”*

Ha sido más estudiado el Modernismo en Cataluña que en Madrid. Con respecto a la capital española encontramos diferentes estudios sobre todo a partir de los años sesenta<sup>524</sup>. Con mucha anterioridad se venía estudiando y reinterpretando el fenómeno del *Modernisme* en Cataluña<sup>525</sup>. Mucho más tardíos son los estudios sobre el Modernismo Valenciano, que datan de finales de los sesenta, principios de los setenta<sup>526</sup>.

### **Introducción del Modernismo Vienés en Valencia vía Barcelona**

Oriol Bohigas (1973) es uno de los máximos defensores de la teoría de que en Barcelona la corriente arquitectónica de influencia vienesa tuvo mayor repercusión que la proveniente de Bélgica vía París<sup>527</sup>. Además de Bohigas, Anna Belsa afirma que el interés inicial por la cultura germana en la capital condal a partir de los primeros años del siglo XX se reflejaba tanto en el conocimiento en Cataluña de la literatura de Goethe y de Nietzsche, como en el teatro de Ibsen y la música de Richard Wagner. Este interés que se irá desplazando posteriormente hacia una atención por la vanguardia austriaca<sup>528</sup>. Según Bohigas, la importancia fundamental de la influencia vienesa en la evolución del *Modernisme Català* se debe fundamentalmente a la facilidad de asimilación que ofrecían las formas secesionistas. Lo cual permitió, por un lado, que se integraran al movimiento modernista arquitectos que de otra



forma no hubieran dejado la línea clásica o ecléctica y, por otro, asentó un repertorio de formas ornamentales que se prolongaron en el tiempo dando mayor longevidad al movimiento modernista en España.

Bohigas añade (1973) que, mediante la asimilación del movimiento *Jugendstil* vienés, se abrió una vía más culta y con una clara voluntad de evolución y desarrollo en la arquitectura española de principios del siglo XX. En palabras del autor, la característica que distingue el “movimiento secesionista” vienés de otros modernismos europeos es “*su voluntad de compromiso, su fe en una actitud más evolutiva que revolucionaria.*”

Bohigas defiende (1989) que la gran recepción modernista se produjo primeramente en Barcelona y más tarde en Valencia. Bohigas explica que el fenómeno modernista valenciano no se produjo tanto por motivos de estructura social y económica semejantes a los del contexto catalán, si no más bien debido a que Cataluña, en especial Barcelona, representaba lo abierto a Europa, la modernidad internacional, lo “*moderníssim*” y los valencianos que allí estudiaban tomaban su arte como modelo<sup>529</sup>.

De esta misma opinión es Trinidad Simó (en 1989)<sup>530</sup> al afirmar que la principal vía de introducción del Modernismo en Valencia (sin especificar qué tipo de corriente artística) fue Barcelona, debido a su contacto intenso con Europa y debido también a la industrialización de Cataluña, lo que produjo que la sociedad industrializada catalana pasara a aceptar el modernismo más que como un estilo artístico como una forma de entender la arquitectura o el arte. Según Simó, la recepción del modernismo en Valencia, no es debido a su industrialización, que fue mucho menor que la catalana, sino como consecuencia de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde estudiaban muchos de los arquitectos valencianos.

Alberto Peñín concreta (1978) que el origen de las pautas modernistas provenientes de la Secession Vienesa viene de la promoción de estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Barcelona que termina en 1902 (Demetrio Ribes, Vicente Ferrer y Jeroni Martorell). Contrario a Bohigas, es de la opinión de que la versión secesionista comedia y geométrica apenas se da en la Ciudad Condal<sup>531</sup>. Oriol Bohigas llega incluso a afirmar (1989) que el movimiento modernista sólo se produjo en los Países Catalanes, siendo más explícitos, “*solamente se produjo en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. (...) Però la explicació és que tots els arquitectes modernistes van estudiar a l'Escola de Barcelona, quan només hi havia dues escoles d'arquitectura: la de Madrid i la de Barcelona.*”<sup>532</sup>

### **Introducción del Modernismo Vienés en Valencia vía Madrid**

Con respecto a la introducción del *Jugendstil* Vienés desde la capital española, cabe destacar que son pocas las opiniones que defienden que esta vía fuera de vital importancia. De entre las excepciones, es necesario nombrar a J. Pérez Rojas (en 1987)<sup>533</sup> y a J. M. Ramon Iglesias Veiga (en 1993)<sup>534</sup>. Ambos autores resaltan la influencia vienesa en Madrid en las figuras de los arquitectos Antonio Palacios y José Otamendi.



La interpretación de la escuela vienesa de estas figuras aisladas no carece de interés ni de trascendencia. Muchas de sus obras supusieron un modelo a seguir por otros estudiantes de arquitectura. Ellos jugaron un papel de intermediarios entre los supuestos estéticos vieneses y la realidad española de principios de siglo XX. F. J. Pérez Rojas expone (1989) que “*van ser sobretot els arquitectes Palacios i Otamendi, amb projectes com el del Casino de Madrid (1903) i el del Palau de Comunicacions (1904), els qui van fer la gran avançada a nivell real de la secessió a Espanya en les mateixes dates que el català Martorell al·ludeix en el seus escrits a l'arquitectura de Viena.*”<sup>535</sup>

Teodoro de Anasagasti terminó la carrera de arquitectura en 1905 en Madrid. En la Escuela de Arquitectura de Madrid recibió una formación ecléctica e historicista. Tampoco se pudo aprovechar del Donativo Cebrián (múltiples publicaciones españolas y extranjeras de arquitectura que donó del Ingeniero Cebrián a la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1903) puesto que para cuando se empezaron a notar los efectos de estas publicaciones nuevas y especializadas en muchos casos en el panorama arquitectónico del extranjero, Anasagasti ya había terminado la carrera<sup>536</sup>. Sin embargo, curiosamente en 1906 Anasagasti trazó los planos del panteón Erezuma, con una clara influencia del arquitecto vienés Otto Wagner. Las influencias tempranas de la arquitectura vienesa, el “*primer secesionismo*” de la obra que Anasagasti desarrolla en su Bermeo natal (Casa en la C/ Francisco Ucelay, el Colegio de San José, el edificio en la escalinata de Torrontero, y el proyecto de Sanatorio-asilo para niños pobres y huérfanos, todas ellas en Bermeo) no pueden sino proceder del ambiente arquitectónico de la capital de España, en la que Anasagasti residió hasta 1906.

Las referencias vienesas en la obra de Antonio Palacios únicamente influye en Valencia la obra del arquitecto Demetrio Ribes (ambos finalizaron sus estudios en 1902 en la Escuela de Arquitectura de Madrid), sobre todo en cuanto a las referencias en su obra a la arquitectura de Otto Wagner<sup>537</sup> (Ejemplo de ello, según J. Pérez Rojas, son las referencias al Hospital Cuatro Caminos de Antonio Palacios, en Madrid, de la Estación del Norte de Valencia. Véase 10.1.3)

### **Introducción del Modernismo Vienés en Valencia vía Turín**

Javier Pérez Rojas y Fernando Vegas Manzanares resaltan (1990 y 2000, respectivamente) la importancia de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902 en la introducción del *Jugendstil* Vienés en el Modernismo Valenciano. Según Javier Pérez Rojas (en 1990)<sup>538</sup> fue ésta un punto intermedio en la introducción de la influencia vienesa en la arquitectura española de principios del siglo XX. En esta exposición el arquitecto Raimondo D’Aronco construyó diversos pabellones deudores de las pautas proclamadas por la *Wagnerschule*. Su plástica decorativa alude en especial a rasgos de la obra de Josef Maria Olbrich. En las investigaciones más recientes (Pérez



Rojas, 1989 y 1900; Vegas, 2000 y 2003)<sup>539</sup> se atribuyen muchos más particularidades del modernismo arquitectónico valenciano a la arquitectura de este certamen y se analizan las influencias de la Secession, a través del cristal de esta exposición, sobre todo a través de la arquitectura del arquitecto italiano D'Aronco, seguidor de la *Wagnerschule* y admirador de Otto Wagner y de Josef Maria Olbrich.

### **Introducción del Modernismo Vienés en Valencia por varias vías simultáneas**

Aunque Daniel Benito afirma (1981) que no sólo el modernismo que se realizó en Valencia es debido a las influencias que los estudiantes valencianos aprehendieron en Barcelona, sino que *“en el desarrollo de este Modernismo Valenciano influyen, además, la base ecléctica premodernista, sobre todo por el uso heterodoxo de los motivos ornamentales, las soluciones y materiales locales, avaladas por la gran tradición local de algunas artesanías como la cerámica, la forja y la carpintería, y en menos medida los viajes a otros países de arquitectos y clientes”*<sup>540</sup> (...) *“con la llegada de productos de lujo y la divulgación de diseños modernistas.”*<sup>541</sup>. Benito concuerda (2000)<sup>542</sup> con Oriol Bohigas en que Barcelona supuso una introducción de las nuevas ideas y formas constructivas modernistas que se estaban realizando en la Ciudad Condal por parte de las primeras promociones de arquitectos valencianos que estudiaron en Barcelona y volvieron a su ciudad natal, pero no fue ésta una vía exclusiva de introducción del modernismo en Valencia. Benito afirma que en Valencia se pueden distinguir dos grupos distintos de arquitectos que practicaron el modernismo: Por un lado, la vertiente catalana con hibridismos de la corriente lineal-floral del *Art Nouveau* belga-francés, al estilo Horta, Grimard, etc. (Francisco Mora, Manuel Peris, Carlos Carbonell). Por otro, los arquitectos más convencidos del carácter clasicista de la arquitectura, a los que les era más fácil aceptar los diseños geométricos austriacos que no las versátiles caligrafías del *Art Nouveau* (Vicente Sancho, Vicente Ferrer y Demetrio Ribes)<sup>543</sup>.

Rafael Moneo define (1974) el Modernismo Valenciano como un **fenómeno complejo** en el que pueden diferenciarse varias corrientes: Una arquitectura académica y culta (sería el caso de M. Cortina), obras de tintes medievalizante (Peris Ferrando y asimismo algunas obras de Manuel Cortina), la *“tendencia el pastiche”* de Francisco Mora, y las de rasgos secessionistas, donde incluye a Demetrio Ribes y a Vicente Ferrer. Sobre esta última tendencia, afirma que *“la rapidez con que se incorpora a Valencia el movimiento de la Secession, es prueba de la rapidez con que se difunde un lenguaje.”*<sup>544</sup>

Oriol Bohigas, al enumerar las muestras de conocimiento de las influencias extranjeras en la arquitectura catalana y valenciana, añade (1973)<sup>545</sup> que una de las causas fueron además los viajes realizados por arquitectos modernistas a Alemania y a Austria afirma que *“tanto en Barcelona como en Valencia”* se tiene un exacto conocimiento



del movimiento secesionista. Argumenta esta afirmación apoyándose en los artículos publicados por Jeroni Martorell (1903) y Demetrio Ribes (1915)<sup>546</sup> y en el hecho de que en que la guía de la Exposición Regional Valenciana de 1909 “hablase de un <moderno y contenido estilo vienés>” pero, fundamentalmente, en el proceso formativo real de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y en la evolución edificatoria de los Ensanches de Barcelona y Valencia.

E. Giménez y T. Llorens opinan (1970)<sup>547</sup> que es precisamente a partir de 1909, es decir, de la Exposición Regional Valenciana cuando se empieza a difundir el “modernismo de la Secession” en Valencia. Aunque esta difusión del estilo vienés posterior a la Exposición Regional se produce en Valencia fundamentalmente a nivel de detalles aislados, sin reinterpretar las intenciones que la Secession proponía. En opinión de E. Giménez y T. Llorens (en 1970), “en realidad la Sezession nunca fue un estilo claramente institucionalizado, a lo sumo se produjo una extraña simbiosis entre el Wagner de la primera época y el neo-barroco francés.”<sup>548</sup>

Emilio Giménez<sup>549</sup> indica que el arquitecto belga Robert Mallet-Stevens<sup>550</sup> fue “con toda seguridad, divulgador, en el estado español, de las nuevas tendencias” provenientes de las *Wiener Werkstätte* de Joseph Hoffmann y Koloman Moser. Mallet-Stevens era sobrino de Adolf Stoclet, para quien, entre 1904 y 1911, Joseph Hoffmann construyó el conocido Palacio Stoclet en Bruselas. La arquitectura de Robert Mallet-Stevens se ve a partir de 1905 profundamente influida por la obra de Hoffmann y por sus diseños en las *Wiener Werkstätte*. Esta influencia se ve reflejada en su obra hasta principios de los años 20. Mallet-Stevens colaboró por primera vez en España con la revista en Pequeñas Monografías en 1911, donde publicó un texto exponiendo la obra de Perret<sup>551</sup>. Aunque la posible influencia de Mallet Stevens en el Modernismo Valenciano es un tema todavía por estudiar.

La presencia en Valencia de Franz Xavier Goerlich (1853-1930), cónsul en Valencia del Imperio Austro-húngaro, parece haber sido un eslabón de conexión entre la alta sociedad valenciana y los contactos del cónsul en el Imperio Austro-húngaro. En la planta baja del edificio donde se situaba el consulado (en la última planta estaba su vivienda privada) en la desaparecida calle Zaragoza abrió el “Bazar Viena”, donde además de diferentes objetos de procedencia austriaca (como juguetes articulados, joyas, cristalería, vajillas, ropa, muebles, cerámicas<sup>552</sup>) se podían adquirir publicaciones vienesas como *Moderne Baukunst*, *Wiener Illustrierte* (se conservan los fascículos de 1908 a 1914) o *Moderne Architektur*, de Otto Wagner<sup>553</sup>. Aunque el contenido de la revistas semanal “*Wiener Illustrierte*”<sup>554</sup> era fundamentalmente noticias y pequeños artículos sobre la situación bélica en las diversas regiones del Imperio Austro-húngaro durante la Primera Guerra Mundial, la revista incluía varias páginas culturales, donde se publicaban artículos sobre arte y arquitectura.

Apoyados por la situación social acomodada de Franz X. Goerlich, se instalaron en las cercanías del Consulado Austro-húngaro varias familias comerciantes procedentes de la Bohemia natal de Goerlich: los Krause, los Kosta, los Wieden, etc. hasta el punto que la calle Zaragoza pasó a llamarse popularmente “la calle de los bohemios”. Estas



familias *“afianzaron un contacto más estrecho y directo con la prestigiosa Centroeuropa que distinguía a Valencia de otras zonas de España”* <sup>555</sup>. Con la importación de objetos decorativos de Bohemia y Austria hasta Valencia y la exportación de otros productos agrícolas al Imperio Austro-húngaro se estableció una forma de comunicación e información continua de Austria en Valencia, *“la singularidad de esta comunicación fue un factor a tener en cuenta en la historia de la estética modernista valenciana.”* <sup>556</sup>



## 6.1 NOTAS AL CAPÍTULO 6

<sup>524</sup> Por orden cronológico: UCHADONATE, Roberto „La arquitectura española y particularmente la madrileña en lo que va de siglo“. <Catálogo General de la Construcción> Madrid, 1954-55. FLORES, Carlos. **Arquitectura española contemporánea**. Madrid, 1961. GONZÁLEZ AMÉZQUETA, A. „La arquitectura de Antonio Palacios“ En la revista <Arquitectura>, Madrid, octubre de 1967. FLORES, Carlos; AMANN, E. **Guía de la arquitectura de Madrid**. Madrid, 1967. GONZÁLEZ AMÉZQUETA, A. „La arquitectura madrileña del ochocientos“ en la revista <Hogar y Arquitectura>, Madrid marzo-abril, 1968. GARRIGA MIRÓ, R. „El Modernismo en Madrid“ En <Arquitectura>, Madrid, julio 1969. Catálogo de la Exposición **“El Modernismo en España”** realizado en el casón del Buen Retiro de Madrid, octubre – diciembre 1969) Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1969. Sobre esta publicación afirma Oriol Bohigas en **Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág 25) este intento de catalogar las obras modernistas españolas es *“totalmente inútil”* por contener *“gravísimos errores en la sección de arquitectura”*. Posteriores son los estudios de NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. **Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX**. Madrid, 1973. SAMBRICIO, Carlos. „Influencia en España“ en **Arquitectura austriaca 1860-1930. Dibujos de la Secesión vienesa y su influencia en España**. Madrid, 1980. Exposición presentada por Kart y Eva Mang, M.E.A.C. Madrid, Ministerio de Cultura, enero-febrero de 1981. ALONSO PEREIRA, J. R., **Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli**. Madrid, 1985. Díez de Baldeón, Clementina. **Arquitectura y clases sociales en el Madrid del Siglo XIX**. Siglo veintiuno de España editores S.A. Madrid, 1986. DA ROCHA ARANDA, Oscar. Tesis Doctoral **El Modernismo en Madrid**. Departamento de Historia y Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Dirección: Pedro Navascués. Catálogo de la exposición **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX. Palacios-Otamendi, Arbós, Anasagasti**. Madrid, 1987. En él, destacamos: GARCÍA MORALES, M. V. “Teodoro de Anasagasti Algán (1880-1938)” y PÉREZ ROJAS, F. J.: “Antonio Palacios y Joaquín Otamendi”. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. **Arquitectura española 1808-1914**. Summa Artis General de Arte, Vol. XXXV, Espasa Calpe S.A. Madrid 1993. A.A.V.V. **Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto**. Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura. Ed. Electa. Madrid, 1994. BALDELLOU, Miguel Ángel. „Escuela y Ciudad. Madrid 1898-1936. A.A.V.V. **Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura**. Dirección general de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid, 1996. PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel. **Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)**. Biblioteca de Historia del Arte. 8. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2004.

<sup>525</sup> No es objeto de este estudio enumerar aquí toda la literatura existente sobre el *Modernisme* català, nombraremos las obras de mayor trascendencia para esta investigación, es decir, las que, de alguna forma, han hecho referencia o han aportado nueva información sobre las influencias de los arquitectos austríacos en la arquitectura catalana. DOMÉNECH i ESTAPÀ, J. „Modernismo arquitectónico“ <Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona> marzo, 1912. RÀFOLS, J. **El Arte Modernista en Barcelona**. Barcelona, 1943. RÀFOLS, J. **Modernismo y Modernistas**. Barcelona, 1949. CIRICI PELLICER, A. **El arte modernista catalán**. Barcelona, 1951. BOHIGAS, Oriol & POMÉS, Leopoldo. **Arquitectura Modernista**. Editorial Lumen, Barcelona 1968. BOHIGAS, Oriol. “Otro aspecto del modernismo. Viena en Cataluña.” Revista <DESTINO>, Núm. XXXII, 1969. BOHIGAS, Oriol. **Polèmica d'arquitectura catalana**. Barcelona, 1970. Pp. 51-54; BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista**. Editorial Lumen, Barcelona 1973. BOHIGAS, Oriol. **11 arquitectos**. Editorial La Gaya Ciencia. Barcelona, 1976. Catálogo de la Exposición conmemorativa del **Centenari de l'escola d'arquitectura de Barcelona. 1875-76/1975-76**. Comisión Organizadora, Cátedra de Composición II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1977. SUÁREZ, Alicia i VIDAL, Merce, “Jeroni Martorell, una figura olvidada, el resso de la Secessió vienesa” en la revista <SERRA D'OR>, Marzo, 1981. Pp. 47-51. SOLÀ MORALES, Ignacio; COLOMINA, B.; MOLÍ, M.; **Ricard Giralt Casadesús**. Publicacions del Col·legi d'arquitectes de Barcelona. Girona, 1982. BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d'una estètica arquitectónica**. Memoria de Licenciatura, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, 1983. BELSA i SOLER, A., **Vé Congrés Espanyol d'Historia de l'Art. 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984. Volum II**. “La influencia de la Secessió vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectónica. Barcelona, 1984. Catálogo de la exposición **“Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts 1881-1936”** Barcelona, 1987. ROVIRA, Josep María. **La arquitectura catalana de la modernidad**. Universidad Politécnica de Barcelona, 1987. BASSEGODA NONELL, J., **Modernisme a Catalunya**. Barcelona, 1988. Catálogo de la exposición **“El Modernismo”**, del 10 de octubre de 1990 al 13 de enero de 1991. Museu d'Art Moderns Parc de la Ciutadella Barcelona. Tomo I. LACUESTA, Raquel; GONZÁLEZ, Antoni. **Guía de Arquitectura Modernista en Cataluña**. Editorial Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1990. FONTBONA, Francesc. **El Modernismo a l'entorn de l'arquitectura**. Edicions Lisard. Barcelona, 2002.

<sup>526</sup> Por orden cronológico: LLORENS, Tomás. „La renovació modernista a València“ En <Serra d'Or>, Montserrat, abril y mayo de 1968. GIMÉNEZ, Emilio y LLORENS, Tomás, „La imagen de la ciudad, Valencia“. En <Hogar y Arquitectura>, Madrid, enero-febrero de 1970. ALDANA FERNÁNDEZ, S. „Arquitectura modernista en Valencia“ en <Goya>, Madrid, septiembre-octubre de 1970. SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura modernista en Valencia**. Tesis doctoral inédita. Director de la Tesis Marín Ortiz de Taranco, Felipe. 1971, Valencia. Posteriormente esta autora escribe el resumen de la tesis doctoral: **La arquitectura modernista en Valencia**. Anales de la Universidad de Valencia. 1971, Valencia. Y dos años más tarde publica el libro **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Editorial Albatros. 1973, Valencia. TEIXIDOR DE OTTO, M<sup>a</sup> Jesús. **Funciones y desarrollo urbano de Valencia**. Instituto de Geografía, Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, Valencia 1976. ALEJOS MORAL, Asunción. **Singularidad arquitectónica de la Valencia marítima**. Archivo de Arte Valenciano. 1979, Valencia. En 1980 Inmaculada Aguilar publica una monografía sobre el arquitecto valenciano Demetrio Ribes en AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Serie “la unitat” Col·lecció 3 i 4. núm. 48. 1980, Valencia que retomará y reeditará en 2004 bajo el nombre **Demetrio Ribes. Arquitecto 1875-1921**. Cátedra Demetrio Ribes UVEG-FGV. Generalitat Valenciana. Conselleria d'Infraestructures i Transport. Valencia, 2004. BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Valencia, 1981. De gran interés es el artículo que escribe Daniel BENITO GÖRLICH en A.A.V.V. **Primer coloquio de Arte Valenciano**, BENITO GÖRLICH, Daniel. „Aportaciones al estudio del arquitecto valenciano Vicente Ferrer“, Valencia 1982. TEIXIDOR DE OTTO,



M<sup>a</sup> Jesús. **Valencia, la construcción de una ciudad.** Departament de Geografia e Història de València. Institutió Alfons el Magnànim, Valencia 1982. SIMÓ Trinidad. **Valencia, centro histórico. Guía urbana y de arquitectura.** Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1983. ESTEBAN CHAPARRÍA, Julián, PALAIA, L. **El mercado central de Valencia.** Valencia, 1983. A.A.V.V ALFONSO DE ARMIÑO ,L.; PIÑÓN, J.L.; PORTACELLI, M; TABERNER, F.. **El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884.** Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, centro de Servicios e Informes. Valencia, 1984. AGUILAR CIVERA, Inmaculada. Diputació Provincial de València. **Historia de las Estaciones: Arquitectura ferroviaria en Valencia.** Valencia, 1984. DE SOTO ARÁNDIGA, Concepción. Tesis doctoral. **La forma y el color en las fachadas de la arquitectura modernista en Valencia (1900-1915)** / director Román de la Calle. Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia. 1986, Valencia. CERNÍ AGUILERA, Vicente. (Dirección y Coordinación). **Historia de Arte Valenciano.** Biblioteca Valenciana. Consorci d'editors valencians s.a. Tomo 5. Entre dos siglos. Valencia, 1986. TABERNER PASTOR, Francisco. **Valencia entre el ensanche y la Reforma Interior.** Colección Arquitectura y Urbanismo nº2 . Edicions Alfonso el Magnànim. Col·legi Oficial d'arquitectes de València. Valencia, 1987. TABERNER PASTOR, Francesc. **Luis Ferreres.** M.O.P.U. Madrid, 1988. AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **La Estación de Ferrocarril. Puerta de la Ciudad.** Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1988. BOIRA MAIQUES, Josep V. **Valencia. Barrio a barrio. El Cabanyal-Canyamelar.** Ajuntament de València. Delegació de Descentralizació. Valencia, 1987. Tesina, dirigida por TEIXIDOR DE OTTO, M<sup>a</sup> Jesús. 1986, Valencia; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **El orden industrial en la ciudad. Valencia, segunda mitad del siglo XIX.** Diputación Provincial de Valencia. Valencia 1990. BENITO GOERLICH, Daniel, Jarque, Francesc. **Arquitectura modernista valenciana.** Edición Bancaja, D.L. 1992. Valencia; ABAD BALBOA, Tomás. CHÍAS NAVARRO, Pilar. **La estación del Norte en Valencia: la unión de todas las artes.** Prólogo Manuel Vicent. Lunwerg: RENFE, D.L. Barcelona, Madrid, 1993. SERRA DESFILIS, Amadeo. "El Art Déco en la arquitectura valenciana", **Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia (1926-1936).** Ajuntament de València, Valencia, 1996. TABERNER PASTOR, Francisco y DAUKŠIS ORTOLÁ, Sonia. (Editores). **Conocer Valencia a través de su arquitectura.** Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1996. A.A.V.V. **Historia de la Ciudad. Recorrido Histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia.** Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Valencia, 2002. **El modernisme en la Comunitat Valenciana=El modernismo en la Comunidad Valenciana** : Exposición: Centre Cultural La Beneficència, del 17 de desembre de 1997 a l'1 de març de 1998. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1997. Valencia. LLOPIS, Amando y DAUKSIS, Sonia (Editores). A.A.V.V. **Arquitectura del Siglo XX en Valencia.** Actas del Seminario realizado en el Centre Valencià de Cultura Mediterrànea-La Beneficència, entre los días 8 y 30 de mayo de 2000. 2000, Valencia. De reciente aparición y gran interés para este estudio es la tesis doctoral de AZULAI TAPIERO, Marilda. **La fortuna de los ideales racionalistas en España: 1914-1936. El caso concreto de José Cort Botí (1895-1961).** Director de la tesis: Ros Andreu, José Luís. Universidad Politécnica De Valencia. TABERNER PASTOR, Francisco y DAUKŠIS ORTOLÁ, Sonia. (Editores). A.A.V.V. **Historia de la Ciudad. Recorrido Histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia.** Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Valencia, 2002; AGUILAR CIVERA, Inmaculada y VIDAL CIVARES, Javier. **150 años de Ferrocarril en la Comunidad Valenciana: 1852-2003.** "Arte y técnica en la arquitectura ferroviaria valenciana", pp. 243 y ss., Valencia, Conselleria de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, Generalitat Valenciana, 2002. VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910.** Tesis doctoral / Director de la tesis Noguera Giménez, Juan Francisco. Lectura 4 de Julio del 2000. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2000. // Valencia : Ediciones Generales de la Construcción, 2003; FONTBONA, Francesc. **El Modernismo a l'entorn de l'arquitectura.** Edicions Lisard. Barcelona, 2004; GRACIA, Carmen: "La lluita per la modernitat en l'arquitectura del país valencià"; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "Cuatro proyectos para la estación de Valencia. El origen del Parque Central", **Historia de la Ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia,** Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2004; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes, arquitecto. 1875-1921.** Generalitat Valenciana. Valencia, 2004

Sobre la Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910 encontramos: TRÉNOR Y PUIG, Tomás. **Memoria de las Exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910.** Editor M. Gimeno, Valencia 1912. A.A.V.V. **Cincuentenario de la Exposición regional Valenciana 1909-1959.** Ateneo Mercantil Valenciano, 1959; VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910.** Tesis doctoral. Director de la tesis Noguera Giménez, Juan Francisco. Lectura 4 de Julio del 2000. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2000. Editada en Valencia en 2003 por Ediciones Generales de la Construcción , D.L. 2003.

<sup>527</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Op. cit. Pág. 162

<sup>528</sup> BELSA I SOLER, A., Viena. **Introducció d'una estètica arquitectónica.** Op. cit. Pág. 80

<sup>529</sup> Entrevista realizada a Oriol Bohigas por Emili J. Marín y publicada en <SAÓ Monografíes 2>, 1989. Op. cit. Pág. 28.

<sup>530</sup> Entrevista a Trini Simó, por Emili J. Marín. <SAÓ Monografíes 2>, 1989. Op. cit. Pág. 25

<sup>531</sup> PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. **Valencia 1874-1959, ciudad, arquitectura y arquitectos.** Op. cit. Pág. 58

<sup>532</sup> "Pero la explicación es que todos los arquitectos modernistas estudiaron en la Escuela de Barcelona, cuando nada más existían dos escuelas de arquitectura: la de Madrid y la de Barcelona." (Traducción propia). <SAÓ Monografíes>. 1989. Op. cit. pp. 37-40

<sup>533</sup> PÉREZ ROJAS, F. Javier: "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi". En **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX.** Op. cit. Pág. 109.

<sup>534</sup> "En Madrid, como casi en el resto de España, la influencia modernista vendrá fundamentalmente de Viena. Tendrá una gran difusión a través de los escritos de Otto Wagner y del movimiento de la Secession. El panorama se completa con una opción que pretende definir un estilo nacional hispano. Reacción contra lo extranjero que se acelera tras el Desastre cubano de 1898 con la pérdida definitiva de relevancia internacional de España, manifestándose en la aparición de formas neoplatrescas y también neobarrocas." (Traducción propia)

IGLESIAS VEIGA, Xose Maria Ramon. **Antonio Palacios. A pedra, o país, a arte, o urbanismo, a renovada tradición: O oficio de arquitecto**". Colección Galegos na Historia. Ir Indo Edicions. Vigo. 1993. Pág. 14

<sup>535</sup> "Fueron sobre todo los arquitectos Palacios y Otamendi, con proyectos como el del Casino de Madrid (1903) y el Palacio de Comunicaciones (1904), los que hicieron el gran avance a nivel real de la Secession en España en las mismas fechas que el catalán Martorell alude en sus escritos



a la arquitectura de Viena. Las exposiciones internacionales y nacionales, las revistas de arquitectura y los congresos de arquitectos ayudaron a difundir la moda de los ornamentos geométricos de origen austriaco.” (Traducción propia)

PÉREZ ROJAS, F. Xavier en su artículo “L'exposició internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer”. Publicado en *El modernismo al País Valencià*, <SAÓ Monografies 2>, Valencia 1989. Pág. 22

<sup>536</sup> HERNADEZ PEZZI, Emilia. “Capítulo 1. El período de formación 1880-1915.” En **Catálogo de la Exposición Anasagasti. Obra Completa**. Op. cit. Pág. 34.

<sup>537</sup> CHUECA GOITIA, Fernando. “Antonio palacios” En: En: A.A.V.V. **Antonio Palacios, constructor de Madrid**. Catálogo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, 2001. Pág. 265

<sup>538</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pp. 169 - 170

<sup>539</sup> PÉREZ ROJAS, Xavier. “L'Exposició Internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer”. “El modernisme al País Valencià”, <SAÓ Monografies 2>, Valencia 1989. Pág.178; PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pp. 169 – 170; VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando, “Análisis de la obra de cuatro arquitectos en la calle Cirilo Amorós” **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 34. VEGAS LÓPEZ-MANZANARES; Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit.

<sup>540</sup> Según BENITO GÖRLICH, Daniel, tanto Ribes como Ferrer viajaron por Austria y Alemania. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. Pág.125

<sup>541</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. “Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX” **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 22

<sup>542</sup> Id. Pág. 21

<sup>543</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. “*L'arquitectura del segle XX y la primeria del XX*”, 1982. En A.A.V.V. **Historia de l'Art al País Valencià**. Volúm 3. Biblioteca d'estudis i investigacions.. Num. 12, Tres i Quatre , Valencia, 1998. Pág. 34

<sup>544</sup> MONEO Rafael. “Arquitectura del siglo XIX en Madrid, Valencia y Mallorca.” En <Arquitecturas Bis> Mayo, 1974.

En este artículo analiza los libros sobre el Modernismo Valenciano de Trinidad Simó: **La arquitectura modernista en Valencia**. (1971), Oriol Bohigas: **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista** (1973), Oriol Bohigas: “Luis Doménech i Montaner en el 50é aniversari de la seua mort” y Pedro Navascués: **Arquitectura y arquitectos madrileños” del siglo XIX** (1973)

<sup>545</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 89

<sup>546</sup> Se refiere al texto aparecido en la revista *Cataluña* en 1903: MARTORELL i TERRATS, Martorell. “La arquitectura moderna”. 1903. I. La Estética. II. Las obras. Núm 18. y de los textos que escribió Demetrio Ribes en con motivo del Congreso Nacional de Arquitectos en San Sebastián en 1915, publicados en <Arquitectura y Construcción> 1918. Pp. 21-25 y Pp.21-28

<sup>547</sup> GIMÉNEZ, E. y LLORENS, T. “La imagen de la ciudad” <Hogar y Arquitectura>, Madrid, enero-febrero, 1970.

<sup>548</sup> Id. Pág. 54

<sup>549</sup> GIMÉNEZ, Emilio. Prólogo al libro: AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 15

<sup>550</sup> Sobre su obra, consultar: **Rob Mallet-Stevens. Architecture**. Editions des Archives d'Architecture Moderne. Bruselas, 1980; **Rob Mallet Stevens. Architecture, furniture, Interior Design**. The Mi T Press. Cambridge. Massachussets, 1990; **Robert Mallet-Stevens. L'ouvre complete**. Ouvrage Publié à l'occasion de l'exposition <Robert Mallet-Stevens, architecte (1886-1945)> présentée an Centre Pompidou. Galerie 2 du 27 avril au 29 août 2005. Centre Pompidou. Paris, 2005.

<sup>551</sup> <Pequeñas Monografías de Arte> nov. 1910. Año III. Núm. 36. MALLETT-STEVENS, Robert: “La arquitectura contemporánea de París”

<sup>552</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. “Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX” **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 22

<sup>553</sup> El libro de Otto Wagner: **Moderne Architektur** se publicó, con pequeñas modificaciones, en tres ocasiones. La primera, en 1896, sin fotografías. La segunda, en 1898 y la tercera en 1901. La cuarta edición de este libro pasó a llamarse **Die Baukunst unserer Zeit** y se publicó en 1913.

<sup>554</sup> <Wiener Illustrierte Zeitung> –Wien. Ges. F. Graph. Industrie 1914-1916. Jg 1.1914-3.1916; <Das Neueste im Bilde. Wiener Illustrierte Wochenschrift>. – Wien. Philipp 1914. Jg 1 .1914-6.1919.

<sup>555</sup> Datos familiares facilitados por BENITO GOERLICH, Daniel y parcialmente publicados en BENITO GOERLICH, Daniel “Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX” **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 22

<sup>556</sup> MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. “El Modernismo en la Comunidad Valenciana”. En: **El modernisme en la Comunitat Valenciana**. Catálogo de la Exposición. Op. cit. Pág. 18



## 7 EL CAMINO RECORRIDO. TRASMISIÓN DE LA CORRIENTE VIENESA A TRAVÉS DE EUROPA

La rapidez de la difusión de la corriente modernista arquitectónica, no sólo por toda Europa, sino en muchas colonias del extranjero, es debido a varios hechos que facilitaban el intercambio de comunicación entre puntos distantes: por una parte, la existente infraestructura viaria efectiva que permitía en toda Europa la velocidad de los desplazamientos y de los envíos postales con velocidad, por otra, las mejoradas técnicas de impresión de las publicaciones y las reproducciones de fotografías a color<sup>557</sup>.

Con estas posibilidades de comunicación “directa” entre ciudades alejadas físicamente, las ideas de la vanguardia austriaca se difundieron por diferentes canales de transmisión: no sólo a través de las publicaciones, con textos y múltiples imágenes, de revistas de arquitectura especializadas, sino también mediante exposiciones, ya fueran específicas o más generales, en grupo o en solitario, y, como última vía de difusión, gracias a los actos (conferencias, presentaciones de exposiciones o discursos) donde se intercambiaban opiniones y se discutían ideas sobre el panorama arquitectónico de la época.

Partimos del supuesto de que la transmisión de influencias se puede estudiar como si de un recorrido físico se tratara. Hemos diferenciado por localización las diferentes vías de penetración de las influencias de la Secession austriaca en la arquitectura modernista valenciana.

Este capítulo incluye el análisis de la transmisión germana, por las innegables conexiones del país teutón con Austria; la italiana, por la fortuna de desempeñar el papel de puente entre la cultura española y la austriaca; la madrileña y, finalmente, la catalana, por ser Madrid y Barcelona las ciudades a donde los arquitectos valencianos debían trasladarse para poder estudiar la carrera de arquitectura y, por ello, ser ambas “responsables” directas de facilitar a sus estudiantes, fundamentalmente a través de las publicaciones de arquitectura, el conocimiento del movimiento artístico y arquitectónico austriaco.



## 7.1 TRANSMISIÓN CATALANA DEL JUGENDSTIL VIENÉS

A pesar de que el estudio de los arquitectos catalanes que siguieron la Secession exceda los límites de este trabajo, creemos que debe estudiarse por la posibilidad de encontrar vínculos o referencias a Viena en la arquitectura valenciana, transmitidos por medio de autores catalanes o por la asimilación de arquitectos valencianos de las obras construidas en Barcelona que reflejen la influencia vienesa. Por tanto, a pesar de no profundizar en su análisis, debemos evaluar su aportación, siempre medido desde el punto de vista de su acercamiento a la Secession, para no eludir algún posible vínculo de Valencia con Viena a través de Cataluña.

Se ha considerado Cataluña como epicentro de la propagación del modernismo en España, en concreto, Barcelona. Incluso en muchos estudios se reduce el estudio del Modernismo en España únicamente a Antoni Gaudí, como genio aislado, sin encuadrarse en el ambiente europeo en el que el movimiento modernista se desarrolla<sup>558</sup>.

A finales del siglo XIX, en el clima de confianza que suponían los avances tecnológicos, una exaltación de lo nacionalista y tendencias artísticas de simbolismo expresivo en el campo del arte<sup>559</sup>, se desarrolla en Cataluña el *Modernisme*. Éste movimiento artístico se vivirá en Cataluña hasta el final de la primera década del siglo XX con mucha virulencia. A partir de 1911, el *Noucentisme*, irrumpe en el panorama político-cultural con fuerza y “*el Modernisme como movimiento cultural de vanguardia, puede entonces considerarse que ha concluido*”<sup>560</sup>.

En Cataluña el *Modernisme* enfoca la mirada decididamente hacia Europa<sup>561</sup>. Como indica (1948) Josep Romeu<sup>562</sup> y corrobora (1983) Anna Belda<sup>563</sup>, muchos de los volúmenes, tanto clásicos como modernos, de la Biblioteca Popular <L’Avenç> de distintos autores extranjeros fueron traducidos al catalán. “*En ella, junto con una cantidad no demasiado considerable de obras originales en catalán, aparece un número remarcable de traducciones de autores extranjeros (...) la mayoría de ellos no son de lengua francesa, sino alemana, inglesa o nórdica.*”<sup>564</sup> Las figuras del *Modernisme*, en su deseo de explorar nuevos campos, trataban de dar a conocer autores alemanes, tales como Goethe, Novalis y Nietzsche, como bien ha indicado Josep Romeu<sup>565</sup>. Este interés por la cultura germánica se muestra en varias manifestaciones artísticas, especialmente en la arquitectura y en la música. Aunque también está presente la influencia del modernismo francés:

*“Los secessionistas vieneses son admirados y seguidos bastante tarde, ya en este siglo, y por arquitectos más bien jóvenes: nuestro modernismo arquitectónico nace al calor del Art Nouveau parisense.”*<sup>566</sup>

En Cataluña el éxito del *Modernisme* y su rápida asimilación es quizás debido a que sobre todo en la Ciudad Condal se vivía un período de búsqueda de un nuevo lenguaje arquitectónico que definiera su personalidad y de



“búsqueda de su realidad política.”<sup>567</sup> Y fue Barcelona, de las ciudades españolas, la que inició el proceso de industrialización paralelamente a Europa y, por consiguiente, vivió el cambio sociológico que supuso la prosperidad industrial<sup>568</sup>. Aunque sobre la relación entre modernismo y sociedad industrializada Oriol Bohigas discrepa (1989) respecto a una relación causa-efecto tan inmediata. Dirá: -“*Jo crec que més que amb la industrialització, el que és evident és la relació del modernisme amb la burgesia industrial catalana. La burgesia és un fenomen social molt complex, en el qual la industrialització hi compta, però jo crec que també hi compten uns altres factors de caràcter sociològic, més complexos, o més marginals, a vegades, que no la industrialització.*”<sup>569</sup>

Con respecto a la transmisión catalana del movimiento vienés, Bohigas sostiene (1969) que en el *Modernisme* arquitectónico catalán hay que reconocer “una situación de influencias foráneas directas”<sup>570</sup>. Establece un paralelismo entre Barcelona y Viena, en cuanto a la intensidad del movimiento y la densidad de obras modernistas, que en ambas ciudades fue mayor que en toda Europa. Las influencias vienesas en Cataluña “abrieron un camino de evolución, seguramente la única salida culta y progresiva del modernisme.”<sup>571</sup> La presencia de la cultura secesionista en Cataluña posibilitó una mayor perduración en el tiempo del *Modernisme*, fue, en palabras del autor, una alternativa culta a la exageración ornamental del “*coup de fouet*” y marcó las pautas de evolución hacia otra modernidad. Mireia Freixa afirma (1982) que “arquitectos que quieren desvincularse del modernismo y ofrecer una opción arquitectónica más acorde con los ideales del Noucentisme toman modelo de Viena, Olbrich mayoritariamente”<sup>572</sup>. Bohigas advierte coincidencias formales entre los llamados arquitectos catalanes de segunda generación y la obra de: Otto Schöntal, Josep Plečnik y Max Fabiani, todos ellos discípulos de Otto Wagner.

Freixa expone (1982) que la arquitectura de la Secession se entendía en Cataluña como una opción “*antimodernista*”, más comedida y austera. La arquitectura de Wagner se asume como una opción moderna que no recurre a los excesos ornamentales del modernismo francés. A excepción de arquitectos como Joan Amigó, Manuel Raspall o Ignasi Mas, que utilizan rasgos secesionistas mezclados con otros estilos históricos, Doménech i Estepà y Alexandre Soler i March ven en la arquitectura



FIG.276. Manuel J. Raspall. Casa Clapés Pza. de Portada 14. Barcelona



FIG.277. Casa Amatller de Puig i Cadafalch en Barcelona



FIG.278. Casa Rocher en Barcelona, de Enrique Sagnier (1888-1890)



vienesas una alternativa distinta e innovadora<sup>573</sup>.

Una de las figuras más importantes del *Modernisme* catalán, admirador de la Secesión Vienesa, fue el arquitecto Jeroni Martorell que en 1903 llama la atención sobre la arquitectura austriaca<sup>574</sup>. Posteriormente algunos arquitectos catalanes se interesarán por esta corriente artística de renovación en la arquitectura y la interpretarán de diversas maneras: Arnau Clavet, Soler i March, Joan Amigó i Barriga, Puig i Cadafalch, Sagnier, Doménech i Estepà, Pericas y Granell. Freixa especifica (1982) esta clasificación diciendo que *“al margen de los arquitectos como Joan Amigó, Manuel Raspall o Ignasi Mas que utilizan el modernismo desde una perspectiva ecléctica en la que incluyen también la Secesión, otros arquitectos como Doménech i Estepà o Alexandre Soler i March ven en la arquitectura de un Otto Wagner una alternativa distinta y moderna a la vez, a los excesos decorativos del modernismo.”*<sup>575</sup> Se ha dicho que Puig i Cadafalch<sup>576</sup> emprendió el camino hacia el arte moderno a partir de la asimilación de los supuestos de la escuela vienesa y que la figura de Doménech i Montaner es la que permite establecer más afinidades con Otto Wagner<sup>577</sup>. Josep Lluís Ràfols indica (1949) que los artículos y las conferencias del arquitecto Jeroni Martorell fueron razones primordiales de la divulgación de la obra de Otto Wagner y de la de Josef M. Olbrich en España<sup>578</sup>.

En Cataluña, uno de los teóricos más determinantes en la difusión de la arquitectura de Otto Wagner y de Olbrich fue el arquitecto Jeroni Martorell, mediante varias conferencias y diversos artículos<sup>579</sup> en la revista <Arquitectura> será de los primeros en preguntarse sobre la escuela vienesa<sup>580</sup>. Tampoco podemos olvidar el papel divulgador la cultura germana de Ricard Girald Casadesús (1884; Barcelona, 1911; † 1970) en temas de urbanismo<sup>581</sup>. Asimismo antes de diversas promociones de arquitectos que habían estudiado en la Escuela de Barcelona, estuvieron influidas por los inicios de la renovación germánica: Josep Font i Gumà, Antoni Gallisà, Francesc Rogent i Pedrosa (hijo de Elias Rogent), Ferran Romeu, Josep Puig i Cadafalch i Alexandre Soler i March<sup>582</sup>.

La influencia que tuvo la Secesión Vienesa en Cataluña ha sido efectivamente estudiada en varias ocasiones<sup>583</sup>. Javier Pérez Rojas sostiene (1990) que la influencia vienesa en la arquitectura catalana es escasa en cuanto a coincidencias formales. La intención de romper con la repetición de estilos del pasado sería lo que impulsaría a los arquitectos catalanes a buscar su propia modernidad<sup>584</sup>. Oriol Bohigas comulga con estas ideas y se pregunta en su artículo llamado *“L’arquitectura. Noucentisme i “Novecento”*<sup>585</sup>: *“Per què aquesta línia creadora de la Secesió no va ésser més aprofitada i més generalitzada a Catalunya, de manera que constituís, com a d’altres països, la continuïtat des del Modernisme fins al Regionalisme?”* Para responder a esta pregunta, Bohigas establece un paralelismo con Italia, al explicar que tanto en Cataluña como en Italia los arquitectos que siguieron al modernismo no supusieron un nexo entre el eclecticismo imperante a finales del siglo XIX y el racionalismo de la segunda década del siglo XX. Estos arquitectos seguidores de la línea Secesión fueron duramente criticados y menospreciados por los racionalistas, *“mentre que ells mateixos abandonaven llur camí renovador i tornaven a l’eclecticisme més inútil.”*<sup>586</sup> Asimismo argumenta que ni



el contexto económico-social ni el intelectual estaban suficientemente maduros como para comprender la innovación que el Modernismo había introducido en arquitectura.

La transmisión del movimiento secesionista llegado desde Barcelona se topó en tierras levantinas con un contexto diferente. No se produjo un movimiento de búsqueda de su autonomía de las mismas magnitudes que en Cataluña y la base social era asimismo particular. Valencia no poseía el desarrollo industrial que prosperaba en Cataluña, aunque el auge del cultivo de la naranja y su gran exportación a toda Europa creó una aproximación a la burguesía europea, más evolucionada que la del resto de España”<sup>587</sup>, a pesar de que la burguesía valenciana tenía diferentes intereses que la burguesía catalana. Incluso durante la primera década del siglo XX en Valencia *“una buena parte de las clases populares –baja burguesía, artesanado y pequeños propietarios rurales- movilizados por el blasquismo se muestran expresamente anticatalanas.”*<sup>588</sup>

Pese a ello sí que existe, sobre todo en lo referente al campo de las artes, una cierta admiración y mimetismo de las obras que han surgido en Barcelona. Recordemos por ejemplo el edificio de Javier Goerlich, la Casa Barona (1914) en la Gran Vía Marqués del Turia 70 ed Valencia (Véase apartado 10.4.2.10) con claras influencias del arquitecto catalán Alejandro Soler March en la Rambla de Cataluña 19 y 21 de Barcelona, las obras de Francisco Mora en la calle de la Paz –atribuidas por su semejanza con los edificios de viviendas de Enric Sagnier- o las referencias existentes en el Mercado Central o en el Mercado de Colón con la arquitectura de Lluís Domènech i Montaner.

Emilio Giménez y Tomás Llorens analizan en su artículo “la Imagen de la Ciudad” (1970) las relaciones de “El Modernismo en Barcelona y Valencia”. Nombran como foco *“receptor, creador e impulsor”* del Modernismo a las Escuelas de Artes Aplicadas y de Arquitectura, como vocal de esta función sitúa a Domènech i Montaner, director de la Escuela, donde la mayoría de los arquitectos valencianos estudiaron. En cuanto a la arquitectura ecléctica, tanto en Valencia como en Barcelona, son perceptibles las influencias de Viollet-le-Duc y de John Ruskin. Respecto a la vertiente modernista *Art Nouveau*, opinan que en ambas ciudades acogen con fervor esta corriente de bellezas sinusoidales, aunque en Valencia, de la mano de Enric Sagnier<sup>589</sup>, se desarrollará con una interpretación particular. En cuanto a la vertiente Secession, parece haber arraigado en Valencia con mayor radicalidad, *“que implica un conocimiento directo de las fuentes originarias.”*<sup>590</sup>

Daniel Benito Goerlich opina (2001) que *“el caso de la sociedad valenciana es otro. Los arquitectos asimilan el informalismo estilístico modernista en sus años de aprendizaje profesional, por lo general en la Escuela de Barcelona, y más tarde adaptarán a la incipiente realidad renovadora local unas fórmulas constructivas, a menudo arriesgadas, pero de incidencia más bien individualista y personalizada siempre por las aspiraciones de la clientela.”*<sup>591</sup>

Según Benito (en 2001)<sup>592</sup>, las corrientes modernistas llegaron a Valencia ya bien entrado el siglo XX, mucho más tarde que a otras ciudades donde el Modernismo ya había tenido su etapa de esplendor. Sobre todo son los



estudiantes valencianos que allí se marcharon a Barcelona, descubriendo una ciudad en pleno apogeo modernista los que transmiten sus ideas al Levante valenciano. Estas primeras promociones de arquitectos que estudiaron en la Ciudad Condal y posteriormente volvieron a su ciudad natal fueron precursoras de la introducción de las nuevas ideas y formas constructivas modernistas que se estaban realizando en Barcelona<sup>593</sup>. Según Carmen Gracia (en 1995), el hecho de que en Valencia las obras modernistas fueran ejecutadas por arquitectos eclécticos que anteriormente habían estado adscritos a corrientes historicistas, produjo *“una mayor debilidad en la implantación del Modernismo en Valencia que en Barcelona, y una simultaneidad de planteamientos de art nouveau, secessionistas y neohistoricistas fomentados por los postulados de la Exposición de 1909.”*<sup>594</sup>

Oriol Bohigas al comparar el Modernismo catalán con el valenciano dice (1973) que:

*“Valencia llenó su Ensanche con el mismo Modernismo barroco del Ensanche barcelonés, con las mismas referencias formales a Otto Wagner, pero también hizo llegar el ornamentalismo cerámico y el constructivismo de ladrillo y hierro hasta muchos rincones de todo el país.”*<sup>595</sup>

### 7.1.1 Formación de los Arquitectos: La Escuela de Arquitectura de Barcelona

Josep Lluís Domènech i Montaner, director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona durante casi 20 años, publicaba en 1912 el texto del discurso pronunciado en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en junio de 1911 en <Arquitectura y Construcción>, “Modernismo arquitectónico”, donde deja constancia de que, aunque en su obra construida puedan detectarse indudables influencias modernistas, nunca suscribió plenamente los principios de aquella corriente cultural. Domènech, como director de la Escuela de Barcelona, siempre defendió las enseñanzas de las teorías de Viollet-Le-Duc. Influyó con su estilo personal en muchos de sus alumnos, aunque nunca trató de imponerlo<sup>596</sup>. Según Freixa (en 1982) en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, *“prevalecía un modernismo en la línea de Domènech que es lo mismo que decir, la línea más autóctona y menos internacionalista del modernismo”*<sup>597</sup>. Según fuentes recogidas por Bassegoda i Novell, Domènech i Montaner viajó, en compañía de Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910) por Alemania (donde se entusiasmó por el neo-arqueologismo) Francia e Italia, aunque no llegó a visitar Austria<sup>598</sup>.



Tampoco en Barcelona, ciudad históricamente más ligada a las corrientes europeas, *“la llamada arquitectura modernista fue un proyecto de escuela”*<sup>599</sup>. Cabe plantearse que en Barcelona los nuevos aires llegados de Centro Europa se transmitieron por el boca a boca entre los más interesados por estas corrientes o por las publicaciones que estaban en la biblioteca de arquitectura. Encontramos un interesante texto sobre la enseñanza arquitectónica en Cataluña, escrito por Puig i Cadafalch (1904):

*“Así, aprisa y corriendo, se improvisó (en Cataluña) la enseñanza arquitectónica, y más aprisa se formaron los maestros y discípulos y se organizaron las escuelas, cada una tirando por su lado, cada una haciendo la suya; ya buscando la restauración imposible de un nuevo arte románico; ya importando la escuela neogótica francesa de Viollet-Le-Duc; ya queriendo hacer arte nuevo y buscándolo en Alemania, Austria, en Francia; ya haciendo un racionalismo arquitectónico de exteriorización del material y de la estructura. De todo esto quizá lo más positivo que entre todos hemos hecho sea un arte moderno, tomando por base nuestro arte tradicional, adornándolo con bellezas de materiales nuevos, resolviendo con espíritu nacional las necesidades del día, injertándole algo de las exuberancias decorativas medievales, y hasta cierto recargamiento casi moro y de ciertas vagas visiones del Extremo Oriente. Ha sido un trabajo de visionarios inconscientes o de predecesores concienzudos, de maestros y discípulos; ha ayudado a todo esto un renacimiento literario, histórico y social, y ha tenido incluso como consecuencia llevar la luz del arte hasta los obradores de los oficios que, junto con la arquitectura, han resucitado de entre los muertos, cooperando en nuestra obra artística. Este arte, que, sin darnos cuenta, formábamos entre todos, lo he visto más definido, más que por los de casa, por los forasteros, en los ojos de los cuales he visto brillar los esplendores de nuestra obra colectiva.”*<sup>600</sup>

El texto citado indica esa búsqueda por lo novedoso, que pretenden hallar tanto en la arquitectura francesa como en la alemana y austriaca.

Consta que el estudio por parte de los jóvenes estudiantes de arquitectura de Barcelona de las novedades vienesas provenientes de las publicaciones extranjeras se produjo fundamentalmente a través de la biblioteca de la Escuela. Oriol Bohigas afirma que donde verdaderamente se puede observar la influencia de la Secession en el Modernismo catalán y valenciano es *“en el real proceso formativo de la Escuela de Arquitectura”*<sup>601</sup>. El proceso “real” de formación de los alumnos no es otro que el conjunto de las materias recibidas y la consulta, por propia voluntad, que los alumnos hacían de las publicaciones en la biblioteca, de donde extraían la información sobre las últimas novedades en materia de arquitectura. D. Benito confirma esta suposición cuando dice que el interés en el desarrollo de la arquitectura de la Secession *“se desarrolló al margen de la enseñanza oficial mediante la creación de sociedades que intentaban orientar el gusto del público hacia las novedades del diseño, la aparición de la revista <Pequeñas Monografías>, etc.”*<sup>602</sup> Bassegoda Novell afirma que, cuando a finales del siglo XIX ingresaron en esta biblioteca las publicaciones sobre Otto Wagner y Josef Maria Olbrich, éstas desplazaron un tanto la tendencia autóctona<sup>603</sup>.

En los fondos de las bibliotecas de las escuelas de arquitectura tanto de Madrid como de Barcelona, así como en las bibliotecas privadas de los arquitectos de la segunda generación modernistas y la mayoría de los pioneros, abundan los álbumes y libros de la *Wagnerschule*, que los estudiantes consultaban con interés<sup>604</sup>. Entre ellos se encuentran desde *Moderne Architektur* (1895) de Wagner, *Neubauten in Österreich*, *Ausgeführte Kunstschmiedearbeiten der*



*Modernen Stilrichtung in Wien und anderen Städten Österreich-Ungarns, Wiener Neubauten im Style der Sezession,* hasta la serie encuadernada de láminas de la “*Aus der Wagner Schule*” (1898-1900) publicada inicialmente en la revista vienesa <*Der Architekt*> y los tres volúmenes dedicados a Olbrich (1901-1914): *Architektur von Olbrich* (1904). “*Son libros tremendamente usados, casi maltrechos en consultas, marcados incluso por los calcos directos de algún escolar o de un joven profesional apasionado.*”<sup>605</sup>

## 7.2 TRANSMISIÓN MADRILEÑA DEL JUGENDSTIL VIENÉS

Según opiniones, se ha considerado que el Modernismo en Madrid no supuso un movimiento regenerador en arquitectura, que la mayoría de las obras modernistas madrileñas son un mero formalismo epidérmico, que ornamenta las fachadas sin provocar una renovación arquitectónica<sup>606</sup>. Ciertamente es que el marco arquitectónico madrileño estuvo en el marco arquitectónico más ligado al tradicionalismo castizo y a un regionalismo conservador<sup>607</sup> que el barcelonés. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la Escuela de Arquitectura de Madrid había generado proyectos de lenguajes historicistas y eclécticos<sup>608</sup>. Ante una sociedad más bien conservadora y con el peso de los estilos históricos, la llegada de ideas revolucionarias como fueron las de la Secesión Vienesa, fueron efusivamente acogidas por unos pocos y drásticamente rechazadas por otros muchos.

J. R. Alonso Pereira indica (1985) la dualidad existente en el Madrid de principios del siglo XX, entre una tradición más conservadora, interesada en el fomento de supuestos “eternamente españoles” (como el regionalismo arquitectónico, surgido tras la crisis española del 98, en busca de una “arquitectura nacional”) y el llamado estilo cosmopolita, que “*será una síntesis decadente de ecos de diversos procedentes, principalmente de París y Viena, amalgamados con un cierto naturalismo delicuescente de sabor modernista.*”<sup>609</sup> Expone que el “secesionismo” europeo propició, en el Madrid de principios del siglo XX, una reacción contra la superficialidad decadente francófila y supuso una interpretación espacial propiamente modernista que irá progresivamente manifestándose en la arquitectura madrileña en los años sucesivos<sup>610</sup>.

Sobre las influencias del movimiento de la *Wagnerschule*, A. González Amézqueta dijo en su artículo “La arquitectura madrileña del ochocientos” publicado en 1969 que “*fue más bien teórica y suministró pocas obras claramente demostrativas de estas modalidades*”<sup>611</sup>. Pedro Navascués afirma que, a excepción de la obra de José Grases y Riera (Barcelona, 1850; título en 1878) el modernismo en Madrid únicamente se dio a nivel epitelial y en ningún caso estructural<sup>612</sup>.



La actividad arquitectónica del Madrid de principios de siglo se reflejaba en dos revistas: <Arquitectura y Construcción> desde 1897 y <La Construcción Moderna> desde 1903. En el año 1918 el Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos pasó a convertirse en la revista <Arquitectura>. <Arquitectura y Construcción> era dirigida por Manuel Vega i March (Véase 5.6.2).

Se puede considerar que la arquitectura más vanguardista madrileña, en un sentido de acercamiento a los principios de la “Secession Vienesa”, está constituida fundamentalmente por las obras y proyectos de Antonio Palacios, Joaquín Otamendi y de Teodoro de Anasagasti (éste último sobre todo en sus primeros años de actividad profesional).

Se ha repetido en varias ocasiones que el Modernismo vía Secession no cuajó en Madrid. Sin embargo, hay que resaltar que Otto Wagner fue invitado a formar parte del Comité del Congreso Internacional de Arquitectos de Madrid celebrado en 1904, fecha en la que el modernismo de “estilo secesión” todavía no había tenido en España gran acogida. En 1905 Luis Landeche defendió en su discurso de recepción a la Academia de San Fernando en 1905. “La originalidad del arte” el “fenómeno Secession” como una variante modernista<sup>613</sup>. Además, desde Madrid, se comenzó a editar en 1907 La revista <Pequeñas Monografías> interesada en las artes aplicadas y en la que muchos de sus articulistas defendían o alababan la arquitectura vienesa. Así, J. Pérez Rojas explica (1987) al hablar sobre la arquitectura madrileña de principios del siglo XX, que *“quizá entre las opciones que presentaba el modernismo la menos modernista era la de la secesión y de aquí gran parte de su éxito.”*<sup>614</sup>

*“En Madrid, como case no resto de España, a influencia modernista virá fundamentalmente de Viena. Terá unha grande difusión a través da obra e dos escritos de Otto Wagner e do movemento da Secession. O panorama complétase con opción que pretende definir un estilo nacional hispano. Reacción contra o foráneo que se acelera tralo desastre cubano de 1898 coa perda definitiva de relevancia internacional de España, manifestándose na aparición de formas neoplaterescas e tamén neobarrocas.”*<sup>615</sup>

La interpretación de la escuela vienesa de estas figuras aisladas no carece de interés ni de trascendencia. Muchas de sus obras supusieron un modelo a seguir por otros estudiantes de arquitectura. Ellos jugaron un papel de intermediarios entre los supuestos estéticos vieneses y la realidad española de principios de siglo XX. F. J. Pérez Rojas expone (1989) que *“van ser sobretot els arquitectes Palacios i Otamendi, amb projectes com el del Casino de Madrid (1903) i el del Palau de Comunicacions (1904), els qui van fer la gran avançada a nivell real de la secessió a Espanya en les mateixes dates que el català Martorell al·ludeix en el seus escrits a l’arquitectura de Viena.”*<sup>616</sup> Pérez Rojas describe (1987) el proyecto para el Concurso del Casino de Madrid, presentado por Palacios y Otamendi en 1903, como *“un interesante y pionero secesionismo híbrido, impreciso, pero con un tratamiento racional a las estructuras que muestra ya un estilo personal perfectamente definido”*<sup>617</sup>.



En un primer análisis del edificio del Palacio de Comunicaciones, encontramos, entre otras diversas influencias que reciben Palacios y Otamendi (la tradición *Beaux-Arts*, Viollet-Le-Duc, Velásquez y Bosco, Otto Rieth) podemos destacar, algunas referencias decorativas del *Jugendstil* Vienés que, según Pérez Rojas, consisten en las cartelas vacías enmarcadas por guirnaldas y coronas, la ventana segmentada, de raíces clasicistas, y la tendencia a la geometrización de algunos detalles ornamentales.

*“en las obras de Palacios había un componente clásico, un fuerte sentido de la forma arquitectónica y del orden que hace pasar la anécdota decorativa a un segundo término. Quizá, casi más oportuno que hablar de modernismo, sería decir que estas obras de clara influencia secesionista son postmodernistas, que partiendo del modernismo liquidan el efímero esplendor de esta arquitectura donde prima la empatía.”*<sup>618</sup>

Otras obras interesantes de Madrid reflejan la influencia del *Jugendstil* Vienés. El Hospital de Maudes, también proyectado en 1908 asimismo por Palacios y Otamendi, ha sido considerada *“una obra decisiva en estas fechas de difusión de la arquitectura de influencia vienesa”*, una interpretación *“en rústico”* de la Secession<sup>619</sup>. Ha sido comparado con diversos proyectos de Otto Wagner, como el proyecto para el hall de entrada en la *Akademie der bildenden Künste* (proyecto, 1898), el proyecto *Franz Josephs Museum* (1901), los puentes metálicos de la línea de metro y con la iglesia en Steinhof (1903-1907), los dos últimos situados en Viena.

La interpretación de parte de la arquitectura madrileña de principios de siglo XX rinde homenaje al fenómeno vienés ya fue avanzada por Teodoro de Anasagasti en 1914 cuando escribe:

*“¡Qué curioso sería un estudio comparativo de las obras originarias y de las que en nuestra capital surgieron interpretadas de un modo especial, personalísimo, que constituye una variante madrileña de este estilo austriaco!”*<sup>620</sup>



FIG.279. Boceto de Emil Hoppe en Roma (1902)



FIG.280. Boceto de Emil Hoppe (Wagnerschule)



FIG. 281. Emil Hoppe. Boceto de Arquitectura publicado en <Der Architekt> en 1901



## 7.2.1 Formación de los Arquitectos: La Escuela de Arquitectura de Madrid

En 1844, se crea la primera Escuela de Arquitectura de España<sup>621</sup>: La Escuela de Madrid basaba fundamentalmente la formación de sus estudiantes en las enseñanzas de Viollet Le Duc. La mayoría de los proyectos que se presentaban en la Escuela forman buena muestra de la arquitectura ecléctica madrileña de principios del siglo XX. El plan de estudios, instaurado en 1844, continuaba en los alrededores del 1900 con los mismos fundamentos docentes, aferrados a los estilos históricos y a las “preferencias nacionalistas” del profesorado<sup>622</sup>:

*“No existía afición alguna por los estudios estéticos, indiferencia que aún perdura. No podía comprenderse fácilmente la entraña del movimiento renovador, al que se asistía como espectadores asombrados, huérfanos del consejo o del comentario de los profesores, fríamente escépticos cuando no enemigos de toda novedad.”*<sup>623</sup>

Francisco Mora Berenguer al hablar de “La Arquitectura contemporánea en Valencia”<sup>624</sup>, en 1916 expone que “*el resto de los profesionales (exceptúa los profesionales venidos de Barcelona que, según él, iniciaron en Valencia una tendencia innovadora, aunque sin seguidores) siguió cultivando especialmente el clasicismo greco-romano adaptado a las exigencias de los tiempos, reflejo de la enseñanza de la Escuela de Arquitectura de Madrid.*”

La biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid no poseía hasta 1903 publicaciones que reflejaran el ambiente europeo en el que estaba desarrollándose el Modernismo. A lo sumo, poseía un número reducido de revistas nacionales y extranjeras, entre ellas: <Arquitectura y Construcción>, editada en Barcelona y dirigida por Manuel Vega y March y <La Construcción Moderna>, fundada por el ingeniero Eduardo Gallego Ramos y el arquitecto Luis Sainz de los Terreros. En cuanto a revistas extranjeras esta biblioteca disponía de la revista inglesa <Academy Architecture> de Alex Koch, las berlinesas <Architekturwelt> y <Die Architektur> y la vienesa <Der Architekt>. Es a partir de 1903, gracias al Donativo del Ingeniero Cebrián, cuando muchos de los estudiantes tienen la posibilidad de ampliar sus conocimientos con una mayor mira internacional.



FIG.282. Boceto de Teodoro de Anasagasti. El grafismo de Anasagasti refleja las influencias de los dibujos de Emil Hoppe.



FIG.283. Boceto de Emil Hoppe en Roma (1902)



FIG.284. Boceto de Emil Hoppe en Roma (1902)



*“Parte de la enseñanza que los alumnos recibían provendría, además, de la relación con la ciudad, Madrid, (...) de los viajes de estudio; de la necesidad de conocer idiomas, entre ellos el francés y el alemán; de conocer el exterior, aunque en algunos casos fuera a través de fondos biográficos, y de las relaciones con arquitectos significativos, muchos de ellos profesores, y sus obras.”*<sup>625</sup>

P. Navascués explica (1993) que, al margen de las enseñanzas del plan de estudios, como ocurría en Barcelona, los alumnos consultaban en los fondos de la biblioteca, las últimas novedades en materia de arquitectura:

*“el diverso origen de las fuentes del modernismo en Madrid viene marcado, sin duda, por el manejo por parte de estos jóvenes arquitectos del fondo de la importante biblioteca de la Escuela de Arquitectura. En este aspecto, las revistas extranjeras juegan un papel decisivo por la influencia directa ejercida en determinados proyectos de arquitectos.”*<sup>626</sup>

Tal y como expresan los escritos de Luis Lacasa: *“Aquel periodo de formación caótico, desordenado, ecléctico en todos los sentidos. Despreciábamos a nuestros profesores. Nuestra verdadera escuela era la biblioteca.”*<sup>627</sup>

Las influencias de la *Wagnerschule* se extendieron a lo largo de varios años en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Así lo expone Luis Gutiérrez Soto en una entrevista realizada en 1970, en la que explica las influencias que predominaban en sus años de estudio (alrededor del año 1918):

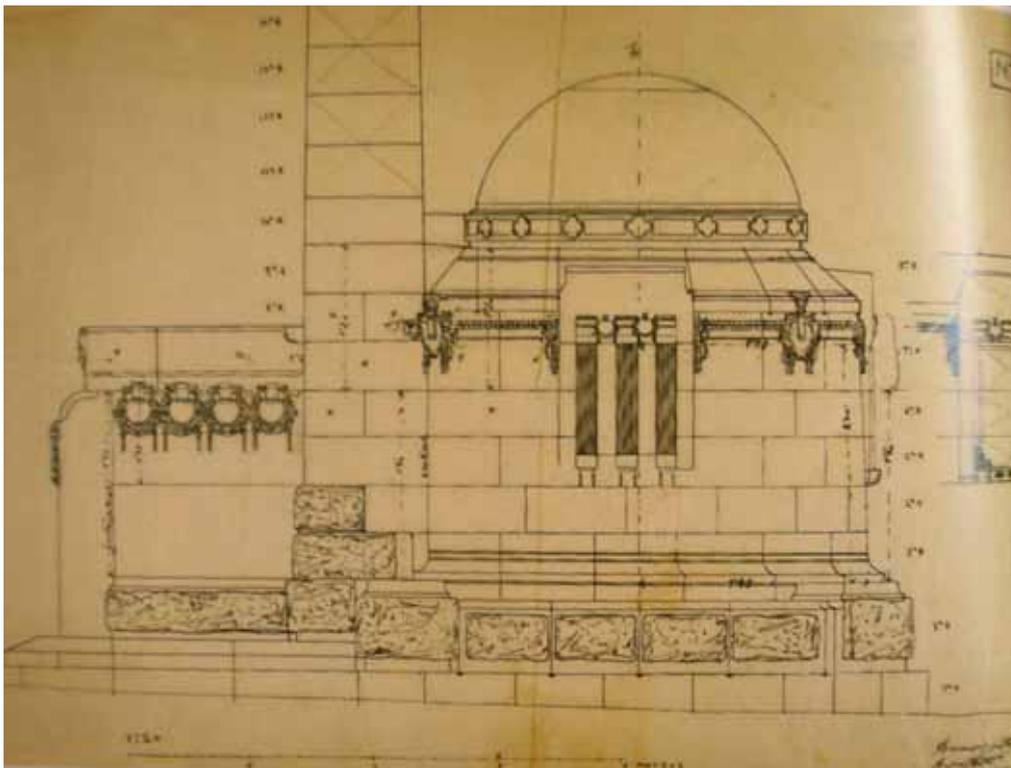
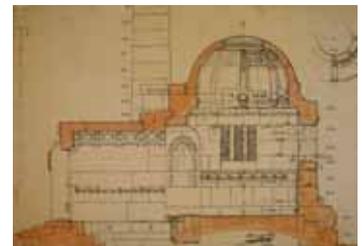


FIG.285. Boceto de Emil Hoppe en Roma (1902)

FIG.286. Panteón Ezumea de Teodoro de Anasagasti, en Bermeo (1907)



FIG.287. (izquierda.) Alzado del Panteón Ezumea FIG. 288. (abajo) Sección del Panteón Ezumea





*“Nos alucinamos ante las bellas y escenográficas arquitecturas de Otto Wagner y Otto Rieth y ante los depurados dibujos de sus discípulos Olbrich y Hoffmann. Copiamos y admiramos la escuela de los renovadores austriacos con el fino clasicismo y originalidad de Hoffmann a la cabeza y la de los progresistas alemanes, con Peter Behrens, Poelzig y Bruno Taut, que sin abdicar totalmente de las líneas y proporciones clásicas, unían a la simplicidad y sencillez de sus líneas, una atrayente ornamentación escultórica de indudable belleza y originalidad.”<sup>628</sup>*

### 7.3 TRANSMISIÓN ITALIANA DEL JUGENDSTIL VIENÉS

La influencia de la Secession en Italia fue muy notable<sup>629</sup>. Hay que recordar la acogida que tuvo la tendencia wagneriana en la Exposición de Bellas Artes de Venecia de 1887 y en la Exposición de Turín (1902), Milán (1906) o Roma (1911).

Las influencias de la *Wagnerschule* en Italia, por la proximidad geográfica y por la situación histórico-política, son, hasta cierto sentido, lógicas (recordemos que el norte de Italia perteneció hasta el final de la Primera Guerra Mundial al Imperio Austro-húngaro. Por ejemplo Trieste perteneció fue territorio de Austria desde 1382 hasta 1919).

Ya en 1902 se publicaba, con editorial romana, una amplia documentación sobre la obra arquitectónica de Otto Wagner y la de la *Wagnerschule*<sup>630</sup>. Y ese mismo año se celebró en Turín la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno, donde ese *dolce stil nuovo*, el Liberty, triunfaba sin miramientos.

J. Pérez Rojas afirma (1987) que *“existe toda una importante influencia de lo italiano en el arte español de principios del XX. Baste pensar que la relación de Anasagasti con el mundo centroeuropeo es a través de Italia durante sus años de pensionado en Roma. Palacios y Otamendi no fueron ajenos a esta vía italiana.”*<sup>631</sup>

Recordemos que Olbrich, Hoffmann, Kótera, Plečnik y Schöntal, entre otros, también obtuvieron el Pensionado en Roma respectivamente en 1893, 1894, 1896, 1897, y 1900. Además Max Fabiani, nacido en el Norte de Italia, vivió entre Italia, Eslovenia y Austria, constituyó el nexo italiano más inmediato con la *Wagnerschule*.



FIG.289. Pabellón de Raimondo D'Aronco en la Exposición de Artes Decorativas de Turin de 1902



FIG.290. Fachada de la Casa Botter de Raimondo D'Aronco (Pera, 1900-01)



FIG.291. Interior del Pabellón Italiano de Turin 1902 (Moretti)



También Fabiani obtuvo el *Gegha-Preis* de la *Akademie der bildender Künste* en Viena y estuvo tres años viajando por Italia, que ya conocía en parte, Grecia, Turquía, Alemania, Suiza, Bélgica, Francia e Inglaterra<sup>632</sup>.

Son muchos los arquitectos italianos influidos por la arquitectura austriaca. En las obras de los italianos Francesco Ficheras y Marcello Piacentinis se percibe claramente el conocimiento de las ideas de Wagner, y de sus influencias, posiblemente a través de la revista *<Der Architekt>*<sup>633</sup>. Asimismo los proyectos de Sant'Elia sobre todo en sus primeros años de actividad profesional, bajo las influencias de la *Wagnerschule*, especialmente de Otto Wagner<sup>634</sup>. El primer proyecto que de él se conoce es el estudio en 1908 de una villa, que presenta claras similitudes con la Casa Habich de Olbrich. Sus posteriores proyectos (el cementerio de Monza, de 1912, y la estación de ferrocarriles de Milán, también de 1912) revelan claras influencias *Jugendstil* y una “*aparición indiscutiblemente vienesa*”<sup>635</sup>.

Bohigas señala otros arquitectos italianos influidos por la arquitectura austriaca, cuya etapa profesional es posterior al periodo de tiempo que aquí contemplamos, pero no por ello carentes de interés. Son el arquitecto Giovanni Greppi, con claras referencias, sobre todo entre los años 1919 al 1930, a la estética de Hoffmann (entre sus obras la casa al Corso Vercelli y la casa Collini a la Via Statuto, ambas en Milán) y a Giuseppe de Finetti, que sigue a Adolf Loos en la línea de Francesc Folguera<sup>636</sup>. Según Bohigas, las casas de Giovanni Greppi recuerdan a la obra postmodernista de Josep Puig i Cadafalch. Aunque el arquitecto que presenta más paralelismos con Greppi es el catalán Rafael Masó.

Aunque, para esta investigación la figura italiana de mayor relevancia es el arquitecto Raimondo D'Aronco. Nacido cerca de Udine, pasó gran parte de su vida en Turquía. Se le puede calificar como uno de los vínculos esenciales italianos entre la escuela vienesa y la arquitectura valenciana de principios de siglo.

No es hasta los años 70 y 80 cuando las publicaciones sobre este arquitecto empiezan a cobrar protagonismo. Hasta entonces, a parte de pequeños artículos en revistas<sup>637</sup> y diversas referencias a la Exposición de Arte Moderno de Turín en 1902, sólo había surgido a la luz un pequeño artículo en una revista especializada de Manfredi Nicolettis (Milán, 1955) con una pequeña bibliografía sobre Raimondo D'Aronco.

A partir de los años 60 se empieza a estudiar en Italia el fenómeno *Stile Liberty*,



FIG.292. Haus Habrich de Josef M. Olbrich (1901)



FIG.293. Joseph Hoffmann. Boceto de una villa en Capri (1895)



FIG.294. Boceto de una casa en Italia de Emil Hoppe, en 1902

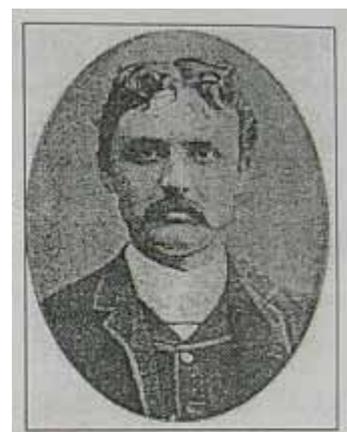


FIG.295. Raimondo D'Aronco



y poco después surgen varios trabajos sobre D'Aronco, entre ellos, también escrita por M. Nicolletti: *L'Architettura Liberty in Italia*. (Bari, 1978), donde hay un capítulo entero dedicado al arquitecto. En 1980 se organizó en Roma una exposición dedicada a D'Aronco donde se mostraron sus dibujos.

### 7.3.1 El arquitecto italiano Raimondo D'Aronco

La admiración de D'Aronco por la arquitectura austriaca es desde los inicios de su profesión evidente. Debido a su estancia en Graz, aún siendo adolescente, dominaba perfectamente el idioma alemán. En su biblioteca privada se encontraban muchas publicaciones de habla alemana y algunas suscripciones a revistas extranjeras. Entre ellas, estuvo abonado a la revista vienesa *<Der Architekt>* desde 1897 hasta 1914<sup>638</sup>, a la revista *<Deutsche Kunst und Dekoration>* desde 1896 hasta 1916 y a *<The Studio>*, entre 1899 y 1902. Tenía, además, todos los ejemplares de la revista mensual que publicaba la Secession *<Ver Sacrum>*, desde 1898 hasta 1899<sup>639</sup>. También tenía en su biblioteca personal las publicaciones: *<Architektur von Olbrich>* y *<Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke>* de Otto Wagner de los años 1896 y 1897. Encontramos también el completo *Dictionnaire Raisonné de l'architecture française*, de Viollet le Duc, en sus diez tomos. Es curioso que no posee ni un solo tomo sobre arquitectura italiana contemporánea. La mitad de las revistas a las que está abonado son de habla alemana.

Marco Pozzetto en su libro sobre la *Wagnerschule*, habla de un viaje que realizó D'Aronco a Constantinopla con sus "colegas vieneses"<sup>640</sup>. Aunque si mantenía una estrecha relación con ellos o no, no se encuentra en las fuentes bibliográficas. Es sabido que D'Aronco estuvo por lo menos en siete ocasiones en Viena<sup>641</sup>. Ya que al desplazarse, desde 1883, el Orient-Express realizaba el trayecto Paris-Constantinopla, pasando por Viena, Budapest y Bucarest. D'Aronco estuvo viviendo en Estambul hasta la caída del Imperio Otomano. Por lo menos en una de las ocasiones en las que realizaba el trayecto Viena-Constantinopla permaneció mayor tiempo en la capital



FIG.296. Entrada a la *Künstler Kolonie* de Josef M. Olbrich (1901).



FIG.297. Boceto de la entrada a la Exposición de Artes Decorativas de Turín de 1902, de Raimondo D'Aronco (1902).



FIG.298. Haus Schlechta. Proyecto de la *Wagnerschule* (1901)

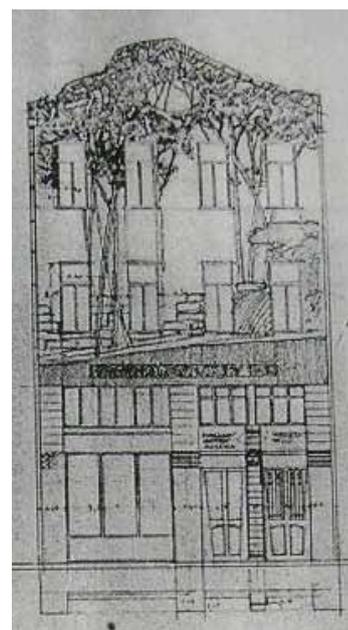


FIG.299. Haus Mantero de Raimondo D'Aronco (1902). Raimondo utiliza el mismo recurso de dibujar árboles ornamentales sobre una fachada lisa que en algunos ejercicios de la *Wagnerschule* publicados en *<Aus der Wagnerschule>*



FIG.300. Otto Wagner. Edificio en Linken Wienzeile - Klostergasse (1898)



FIG.301. Café Niedermeyer de Josef M. Olbrich (1898) con una solución de esquina muy semejante a la de Otto Wagner

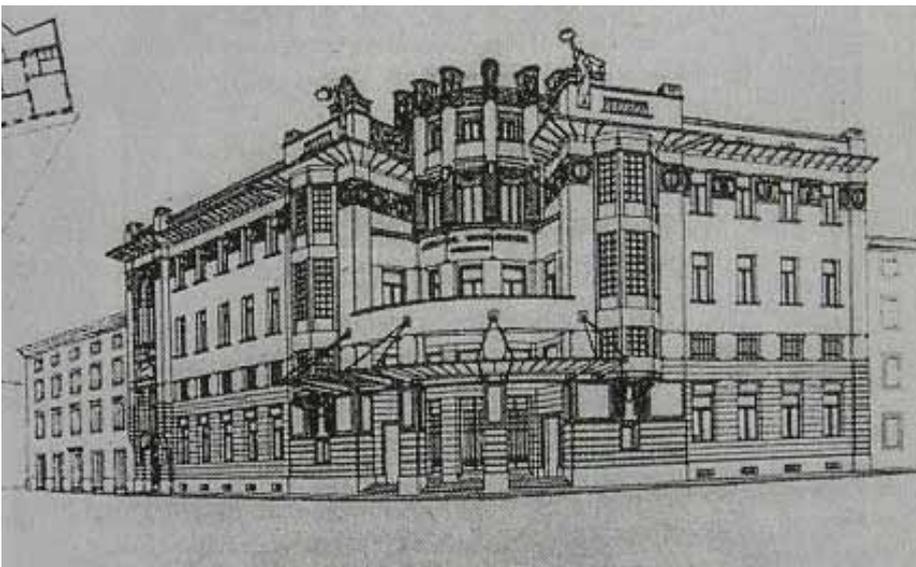


FIG.302. Raimondo D'Aronco. *Katholische Genossenschaftsbank* (1907). En la solución de chaflán y en el diseño de las fachadas (también con esculturas en sobre pilones) se puede ver la influencia de los arquitectos austriacos

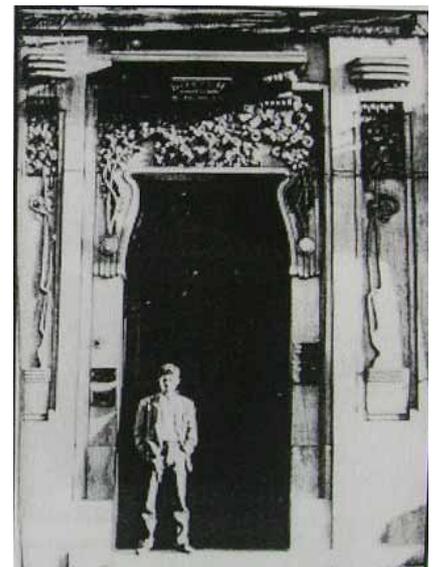


FIG.303 Det. del Portal de la Casa Botter de Raimondo D'Aronco, de lenguaje *Jugendstil*.

austriaca y fue con motivo de recoger información sobre la producción industrial para realizar una escuela de medicina en la entonces Constantinopla y de estrechar contactos con los miembros de la Secession y de la *Wagnerschule*<sup>642</sup>. Parece seguro que D'Aronco conocía personalmente a Josef Maria Olbrich. Coincidió con él en la Exposición Universal de París de 1900 y en la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902, donde le expresó la admiración que sentía por su arquitectura y le confesó que conocía toda su obra que había sido publicada en *<The Studio>*<sup>643</sup>.

Los proyectos que Raimondo D'Aronco realizó entre 1902 y 1910 fueron publicados en las revistas: *<The Studio>* y en la italiana *<Ricordi di Architettura>*. Su capacidad creativa, su gran imaginación y su constante nomadismo<sup>644</sup> son características que definen la singularidad de toda su arquitectura. En las publicaciones sobre el Modernismo Valenciano sólo los textos de Fernando Vegas explican con una mayor profundidad quién fue Raimondo D'Aronco<sup>645</sup>. Vegas lo define como *“un caso atípico dentro del liberty italiano”*. Con respecto a su etapa más modernista (1901-1903) Vegas la define (2000) *“casi (...) como una extensión de la Escuela de Viena o Darmstadt en Italia.”*<sup>646</sup>

*“Oltre però questa estrema libertà formale, altre caratteristiche distinguono D'Aronco dai suoi contemporanei. Intanto, e sopra tutto, un sup modo particolare di sentire la parete, a grandi superfici pulite, poi un progressivo e sempre più definitivo abbandono de la decorazione liberty e umbertina per una decorazione astratta e geometrica. Tutte e due queste caratteristiche gli derivano direttamente dall'esperienza Sezession” (...) “D'Aronco però, che è il più bravo, e che viaggia di più, arricchisce ulteriormente il suo vocabolario di stili, e poi, con libertà assolutamente nuova ed originale, mescola tutti i mezzi espressive che ha sottomano.”*<sup>647</sup>

El estilo en arquitectura de D'Aronco procede claramente de las obras de Josef M. Olbrich, pero con pequeñas variaciones veleidosas cuya razón de ser se encuentra en la experiencia que tuvo en la antigua Constantinopla bajo el mandato del sultán Abdul Hamid II<sup>648</sup>.



## 7.4 TRANSMISIÓN GERMANA DEL JUGENDSTIL VIENÉS

El panorama alemán en relación con la corriente modernista es menos unidireccional que en Austria o en Francia, países que tienen una corriente artística dominante. La situación en Alemania en la época modernista es menos clara. Existían dos tendencias: una floral y una abstracta, que no convivían, a diferencia de España, una junto a la otra. El cambio de siglo comienza en Alemania con la corriente modernista entre romántica y naturalista en Munich, que tomó poco más tarde una dirección hacia el modernismo floral, pero, aunque expresivo del movimiento dinámico de las formas, estaba muy relacionado con la decoración de las áreas y superficies planas<sup>649</sup>. La influencia de la industrialización y de las artes industriales desplazó el historicismo académico de las escuelas de arquitectura hacia un estilo más definido por las necesidades de uso. En esta línea se fundó en 1892 la Sezession en Munich, bajo los principios de *Sachlichkeit* (Objetividad) y *Zweckmässigkeit* (Conveniencia)<sup>650</sup>. El grupo de artistas de la Secession de Munich publicó muchos escritos sobre sus teorías y reflexiones, cinco años más tarde sería tomado como modelo a seguir en Viena por el grupo de artistas austriacos que quisieron alejarse de la *Künstlerhaus* y buscar su propia autonomía e identidad. Paralelamente a Munich, Darmstadt es otro de los centros donde se vive el Modernismo más de cerca.

### 7.4.1 La Colonia de Artistas en Darmstadt, de Josef M. Olbrich

Después de varios años de actividad profesional en Austria, Josef Maria Olbrich se trasladó a Alemania debido al encargo recibido, seis meses después de la inauguración del edificio de la Secession, de realizar una colonia para artistas en Darmstadt por el Conde Duque Ernst Ludwig. En ella Olbrich diseñó tanto las casas para los artistas, los jardines, como los espacios-taller donde preparar sus trabajos y los espacios expositivos donde mostrarlos, llegando incluso a diseñar la publicidad para la exposición, la vajilla y los uniformes para el personal del restaurante<sup>649</sup>. El



FIG.304. Boceto del arco de entrada de la Exposición de artistas en Darmstadt de J. M. Olbrich, publicado en <Der Architekt> en 1901



FIG.305. Sección por la Ernst Ludwig Haus de J. M. Olbrich (1901).



FIG. 306. Vista lateral de la Ernst Ludwig Haus de J. M. Olbrich (1901)



conjunto se inauguró en 1901, completándose con más edificios en 1904, con motivo de la segunda exposición, y en 1907 con un gran espacio para exposiciones, que incluyó la *Hochszeiturm* (Torre de bodas). En la *Hochszeiturm* (fig. 186) y en muchas de sus villas sorprende la combinación de diversos materiales, perfectamente escogidos que transcriben las ideas que el artista dibujaba sobre el papel a la realidad en el proyecto, mediante una solución técnica dominada y madurada.

Se puede decir que de entre la arquitectura alemana que más influyó en el modernismo español “en la línea Secession” fue, sin lugar a dudas, la Colonia de Artistas en Darmstadt, de Josef M. Olbrich. De esta serie de construcciones lo que más impresionó a los arquitectos españoles fue el delicado tratamiento de las estancias interiores, la variedad cromática del revestimiento decorativo y el esmerado diseño de cada pieza destinada a formar parte del edificio. Ludwig Abels publica (1901) un texto sobre la Exposición de artistas en la Matildehöhe de Darmstadt y aparece un esquema de Olbrich de colores muy vivos del Arco de Entrada a esta Exposición en <Der Architekt> de 1901.<sup>650</sup>



FIG.307. Situación de las obras de arquitectura en la Matildehöhe, diseñadas por J. M. Olbrich, en 1901

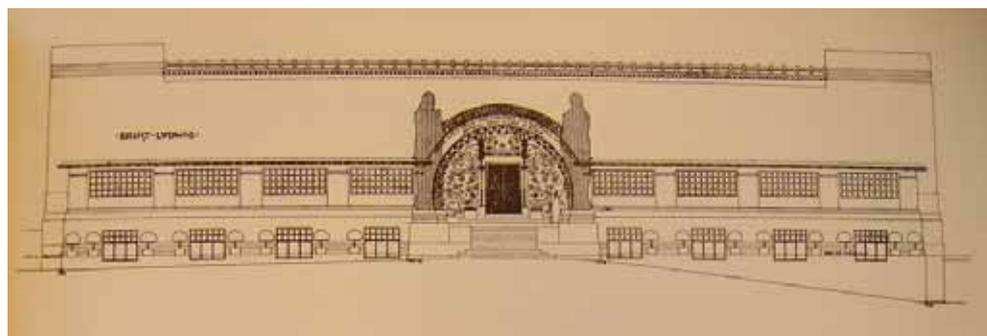


FIG. 308. Plano de Fachada Frontal del edificio Ernst Ludwig Haus en la Matildehöhe, diseñada por J. M. Olbrich, en 1901



## 7.5 NOTAS AL CAPÍTULO 7

- <sup>557</sup> LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest**. Op. cit. Pág. 7
- <sup>558</sup> Sobre este tema hace un larga descripción de las carencias que estos estudios presentan: BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista**. Nota 4 a pie de página. Pp. 12 y 13.
- <sup>559</sup> SOLÀ MORALES, Ignasi. "Arquitectura modernista". En: **Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts. 1888-1936**. Catálogo de la Exposición Àmbit Serveis Editorials. Barcelona, 1987. Pág. 115
- <sup>560</sup> ISAC, Àngel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 243
- <sup>561</sup> FLORES, Carlos. **Arquitectura española contemporánea I. 1880-1950**. Op. cit. Pág. 39
- <sup>562</sup> ROMEU, Josep. "Modernisme i Germanisme". En <ARIEL, Revista de les arts>. Julio 1948. Núm. 18. Año III. Barcelona.
- <sup>563</sup> BELDA, Anna. **Viena, introducció d'una estètica arquitectònica**. Op. cit. Pág. 80
- <sup>564</sup> ROMEU, Josep. "Modernisme i Germanisme". Revista <Arquitectura>, 1918. Pág. 65, 66 y 67
- <sup>565</sup> BELDA, Anna. **Viena, introducció d'una estètica arquitectònica**. Op. cit. Pág. 80
- <sup>566</sup> MARFRAN Joan-Lluís. "Modernismo Catalán y Fin de Siglo Europeo. Algunas Reflexiones". **Catálogo de la Exposición 1900 en Barcelona: Modernismo (Tomo I y tomo II)** Textos: A. Cirici Pellicer, A. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1972
- <sup>567</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista**. Op. cit. Pág. 14
- <sup>568</sup> Un breve resumen de la historia de Cataluña desde la Edad Media en lo referente al proceso de industrialización y la prosperidad económica de principios del siglo XX, encontramos en BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista**. Op. cit. Pp. 43-49.
- <sup>569</sup> "Yo creo que más que con la industrialización, lo que es evidente es la relación del modernismo con la burguesía industrial catalana. La burguesía es un fenómeno social muy complejo, en el que la industrialización tiene que ver, pero yo creo que también tienen que ver otros factores de carácter sociológico, más complejos, más marginales, a veces, que no sólo la industrialización." (Traducción propia)
- BOHIGAS, Oriol, en la entrevista realizada por Emili J. Marín. <SAÓ Monografies 2>, 1989. "Entrevista a Oriol Bohigas": p.38
- <sup>570</sup> BOHIGAS, Oriol. "Otro aspecto del modernismo. Viena en Cataluña." En <DESTINO> Núm. XXXII. Octubre, 1969. Pág. 51
- <sup>571</sup> Id.
- <sup>572</sup> SOLÀ MORALES, Ignasi. "Sobre Noucentisme y arquitectura". En: <Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo>. Núm. 113 (1976). Nombrado en: MIREIA FREIXA, **El Modernismo en España**. Capítulo: La Secesion en Cataluña. Op. cit. Pp. 126
- <sup>573</sup> FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Capítulo: La Secesion en Cataluña. Op. cit. Pp. 123 y 124.
- <sup>574</sup> RÀFOLS, J.F. **Modernisme i Modernistes**. Barcelona, 1949, Pág. 299. Citado en PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. ROVIRA i GIMENO, Josep M., **La arquitectura catalana de la Modernidad**. Op. cit. Pp. 82-83. Los artículos a los que hace referencia fueron los publicados por Martorell en la revista <Catalunya>, núm. 18 y 24, 30-IX-1903 y 30-XII-1903, respectivamente: "La arquitectura moderna. I. La estética. II. Las obras."
- <sup>575</sup> FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Capítulo: La Secesion en Cataluña. Op. cit. Pp. 123 y 124
- <sup>576</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista**. Op. cit. Pág. 182
- <sup>577</sup> SOLÀ MORALES, Ignasi. "Arquitectura modernista". En: **Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts. 1888-1936**. Catálogo de la Exposición. Àmbit Serveis Editorials. Barcelona, 1987. Pág. 116
- <sup>578</sup> RÀFOLS, J.L. **Modernisme i Modernistes**. Op. cit. Pág. 253.
- Además de otros artículos, Jeroni Martorell publica en 1908 en <Arquitectura y Construcción> (Pág. 87) un artículo que encaja muy bien con las ideas que llegaban de Austria: *¡Cuánto perjudica a la arquitectura el amor exagerado a la ornamentación!. Hay que fijarse bien en el fin del adorno. La ornamentación tiene por objeto enriquecer con un juego más o menos prolijo de luz y sombra, algunos puntos singulares de las construcciones. (...) Muchos arquitectos enamorados de la ornamentación por su belleza propia, abusan de ella inconsiderablemente y, confundiendo la belleza del ornamento con la de la arquitectura, no dan la mayor importancia que se debe a la ordenación de huecos y macizos, donde reside el mayor vigor, la mayor fuerza de expresión de la arquitectura.*"
- <sup>579</sup> En <Serra d'Or> Març 1981. Pág. 47. También en: AGUILAR MAYOR. **Arquitectura Española Contemporánea. Tomo I. 1880-1950**. Op. cit. Pág. 42
- <sup>580</sup> Nombrado en J.F. RÀFOLS. **Modernisme i Modernistes**. Op. cit. Pág. 258
- <sup>581</sup> Fue miembro de la *Freien Deutschen Akademie des Städtebaues*. Realizó la traducción al castellano de diversos manuales como el de Paul Wolf (Existe un ejemplar mecanografiado en la biblioteca del C.O.A.V.) y también de los Commelius Gurlitt, Bruno Möhrings y Eberstadt (Todos ellos manuscritos e inéditos)
- <sup>582</sup> En RÀFOLS, J. L. **Modernisme i Modernistes**. Op. cit. Pág. 253
- <sup>583</sup> **V Congreso Español de Historia del Arte**. BELSA i SOLER, A., "La influencia de la Secció vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectónica. Barcelona, 1984. BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d'una estètica aquitectònica**. Op. cit. BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista**. Editorial Lumen, Barcelona 1973. CIRICI PELLICER, A. **El Arte Modernista Catalán: concepto de lo modernista, los movimientos predecesores, la lucha contra el espíritu de la civilización industrial**. Barcelona, 1951. PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Madrid, Cátedra, 1990. RÀFOLS, José F., **Modernisme i modernistes**. Edicions Destino. Barcelona, 1949. ROVIRA, Josep María. **La arquitectura catalana de la modernidad**. Universidad Politécnica de Barcelona, 1987. Catálogo de la exposición "El Modernismo", del 10 de octubre de 1990 al 13 de enero de 1991. Museu d'Art Moderns Parc de la Ciutadella Barcelona. Tomo I. Revista <DESTINO>. Núm. XXXII, 25 de octubre de 1969. Monográfico sobre arquitectura modernista. BOHIGAS, Oriol. "Otro aspecto del modernismo. Viena en Cataluña." Pp. 51-54
- <sup>584</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Cátedra Cuadernos de Arte. Madrid, 1990. Pág. 171. Sobre esta interpretación véase también las conclusiones de BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d'una estètica aquitectònica**. Memoria de Licenciatura, Facultad de Geografía e



Historia, Universidad de Barcelona, 1983. Pp. 342-352.

<sup>585</sup> <SERRA D'OR>. Any VI, Núm. 8 Agost 1964. También incluido dentro del capítulo "L'herència de la Seccsió" en BOHIGAS, Oriol. **Polèmica d'arquitectura catalana**. Pág. 44

<sup>586</sup> "Mientras que ellos mismos abandonaban su camino renovador y volvían al eclecticismo más inútil." BOHIGAS, Oriol. **Polèmica d'arquitectura catalana**. Pág. 45. (Traducción propia)

<sup>587</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista**. Op. cit. Pág. 24

<sup>588</sup> GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. "La imagen de la ciudad. Valencia". <Hogar y Arquitectura>. Op. cit. Pág. 79

<sup>589</sup> BOHIGAS, Oriol. Respecto a él encontramos información en: **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pag. 167

<sup>590</sup> GIMÉNEZ, Emilio y LLORENS, Tomás, „La imagen de la ciudad, Valencia". En <Hogar y Arquitectura>, Madrid, enero-febrero de 1970. Pág. 79

<sup>591</sup> BENITO GOERLICH, Daniel; Jarque, Francesc. **Arquitectura modernista valenciana**. Op. cit. Pág. 16

<sup>592</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. En "Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX" **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 21

<sup>593</sup> Id. Pág. 22

<sup>594</sup> GRACIA, Carmen. **Història de l'Art Valencià**. Op. cit. Pág. 390.

<sup>595</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista**. Op. cit. Pág. 22

<sup>596</sup> BASSEGODA NONELL, J. **Modernisme a Catalunya**. Barcelona, 1988. Pág. 37

<sup>597</sup> FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Op. cit. Pág. 57

<sup>598</sup> BASSEGODA NONELL, J. **Domènec I Montaner**. Barcelona, 1986

<sup>599</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. "La arquitectura modernista valenciana". **El modernismo en la Comunidad Valenciana: Catálogo de la Exposición**. Op. cit. Pág. 46

<sup>600</sup> **L'oeuvre de Puig Cadafalch, architecte. 1896-1904**. Barcelona, 1904, nombrado y transcrito en BOHIGAS, ORIOL. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 90. La introducción está escrita por el propio Puig i Cadafalch.

<sup>601</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 88

<sup>602</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. "Aportaciones al estudio del arquitecto valenciano Vicente Ferrer". **Primer Coloquio de Arte Valenciano**. Valencia, 1982. Pp. 67. Cita a NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. **Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX**. Op. cit.

<sup>603</sup> BASSEGODA NONELL, J. **Modernisme a Catalunya**. Op. cit. Pág. 37. (Traducción propia)

<sup>604</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pp. 171 y 172.

<sup>605</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 163. En la nota 5 a pie de página

<sup>606</sup> Sobre la arquitectura de Madrid en NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. **Summa Artis. Historia General del Arte. Volúmen XXXV. Arquitectura española 1808-1900**. "La arquitectura en torno a 1900". Pp. 540-554. GARRIGA MIRÓ, Ramón. "El Modernismo en Madrid" en <Arquitectura> Núm. 127, 1969. pp. 44-47. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "El Modernismo: su escasa presencia en Madrid" en **Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX**. Pp. 319-321

<sup>607</sup> ALONSO PEREIRA, J.R. **Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli**. Op. cit. Pág. 17

<sup>608</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid". En: **Madrid y sus arquiteos. 150 años de la Escuela de Arquitectura**. Op. cit. Pág. 31

<sup>609</sup> ALONSO PEREIRA, J. R. **Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli**. Op. cit. Pp. 15 y 16

<sup>610</sup> ALONSO PEREIRA, José Ramón. **Madrid 1898 – 1931. De corte a metrópoli**. Op. cit. Pág. 67

<sup>611</sup> En <Hogar y Arquitectura>, mayo 1969. Madrid. Pág. 82. Nombrado en PORTACELLI ROIG, Manuel; "Urbana, ecléctica, internacional (Notas sobre las arquitecturas del Ensanche". En: A.A.V.V. **El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884**. Op. cit.

<sup>612</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. **Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX**. Op. cit. Pág. 319

<sup>613</sup> LANDECHO y URRIES, Luis., Discurso de recepción a la Academia de San Fernando, contestación de Ricardo Velásquez Bosco. 1905. Pp. 11-12

<sup>614</sup> PÉREZ ROJAS, F. Javier: "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi". En **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX**. Op. cit. Pág. 109.

<sup>615</sup> "En Madrid, como casi en el resto de España, la influencia modernista vendrá fundamentalmente de Viena. Tendrá una gran difusión a través de los escritos de Otto Wagner y del movimiento de la Secession. El panorama se completa con una opción que pretende definir un estilo nacional hispano. Reacción contra lo extranjero que se acelera tras el Desastre urbano de 1898 con la pérdida definitiva de relevancia internacional de España, manifestándose en la aparición de formas neoplatrescas y también neobarrocas." (Traducción propia)

IGLESIAS VEIGA, Xose Maria Ramon. **Antonio Palacios. A pedra, o pais, a arte, o urbanismo, a renovada tradición: O oficio de arquitecto**". Op. cit. Pág. 14

<sup>616</sup> "Fueron sobre todo los arquitectos Palacios y Otamendi, con proyectos como el del Casino de Madrid (1903) y el Palacio de Comunicaciones (1904), los que hicieron el gran avance a nivel real de la Secession en España en las mismas fechas que el catalán Martorell alude en sus escritos a la arquitectura de Viena. Las exposiciones internacionales y nacionales, las revistas de arquitectura y los congresos de arquitectos ayudaron a difundir la moda de los ornamentos geométricos de origen austriaco." (Traducción propia)

PÉREZ ROJAS, F. Xavier en su artículo "L'exposició internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer". Publicado en **El modernismo al País Valencià, <SAÓ Monografies 2>**, Valencia 1989. Pág. 22

<sup>617</sup> PÉREZ ROJAS, J. "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi". Op. cit. Pág. 95

<sup>618</sup> Id. Pág. 109

<sup>619</sup> PÉREZ ROJAS, J. "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi". Op. cit. Pág. 117

<sup>620</sup> ANASAGASTI DE, Teodoro. "Arquitectura Moderna. Notas de Viaje". <La Construcción Moderna> 1914

<sup>621</sup> Sobre la historia de la Escuela de Arquitectura de Madrid, ha sido recientemente publicada la obra: PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel. **Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)**. Biblioteca de Historia del Arte. 8.



Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2004.

<sup>622</sup> HERNÁNDEZ PEZZI, Emilia. "Capítulo 1. El período de formación 1880-1915." En **Catálogo de la Exposición Anasagasti. Obra Completa**. Op. cit. Pág. 31.

<sup>623</sup> LOPEZ OTERO, M. "Cincuenta años de Enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Madrid." En: <Revista nacional de Arquitectura de Madrid>. Núm. 116. Agosto, 1951. Pág. 10

<sup>624</sup> Discurso leído con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, el 8 de febrero de 1916. Publicado en **Archivo de Arte Valenciano**. Año II. 31 de marzo de 1916. Núm. 1. Pág. 30

<sup>625</sup> AZULAY, Marilda. **La fortuna de los ideales racionalistas en España. El caso de José Cort i Botí**. Tesis Doctoral inédita. 2004. Op. cit. Pág. 55

<sup>626</sup> NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. **Summa Artis. Historia General del Arte. Volumen XXXV**. Arquitectura española 1808-1900. "La arquitectura en torno a 1900". Pág. 554

<sup>627</sup> SAMBRICIO, Carlos; LACASA, Jorge. **Luis Lacasa. Escritos 1922-1933**. Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1976. Citado en AZULAY, Marilda. **La fortuna de los ideales racionalistas en España. El caso de José Cort i Botí**. Op. cit. Pág. 63

<sup>628</sup> "Una entrevista con Luis Gutiérrez Soto". En la revista: <Nueva Forma>. Núm. 70. Noviembre, 1970. Pág. 2

<sup>629</sup> BELDA, Anna. **Viena, introducció d'una estètica arquitectònica**. Tesis de Licenciatura. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona. 1983. Nota a pie de página 15. Pág. 144

<sup>630</sup> REM-PICCI.P **L'architettura e l'arte dell'avenire**. Rom, 1902.

L. Planiserg: "Otto Wagner". <Emporium> Febrero, 1910.

<sup>631</sup> PÉREZ ROJAS, F. J.: "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi" Catálogo de la exposición **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX. Palacios-Otamendi, Arbós, Anasagasti**. Madrid, 1987.

<sup>632</sup> POZZETTO, Marco. **Max Fabiani. Ein Architekt der Monarchie**. Edition Tusch. Viena, 1983. Pág. 12

<sup>633</sup> TREFALT, Petra. **Der Architekt Raimondo D'Aronco und der Einfluss Otto Wagners und seines Kreises**. Op. cit. Pág. 22

<sup>634</sup> NICOLETTI, Manfred. "Art Nouveau in Italy". En: PESVNER, Nikolaus; RICHARDS, J.M., **The Antirationalist**. Op. cit. Pág. 48.

ETLIN, Richard A. **Modernism in Italian Architecture. 1890-1940**. The MIT Press. London, 1990. Pág. 54

<sup>635</sup> DE MICHELIS, Marco. "Sant'Elia y Europa (1888-1916)". En: A.A.V.V. **Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto**. Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura. / Ed. Electa. Madrid, 1994. Pág. 191

<sup>636</sup> BOHIGAS, Oriol. **Polèmica d'Arquitectura catalana**. Op. cit. Pp. 43-46.

<sup>637</sup> VELLI, Velino. "Raimondo D'Aronco", en: <L'Italia> III. N° 1. 31 enero 1885; CENTELLI, A. "Raimondo D'Aronco", en: <L'Esposizione Nazionale Artistica Illustrata> N° 2 y 3. Marzo, 1887; **L'arch. R. D'Aronco. L'architettura moderna alla prima esposizione italiana di architettura Torino 1890. Disegni di progetti e di opere architettoniche scelti e coordinati dall'arch. Daniele Donghi**. Torino 1891-1898; BRAYDA, R. "Raimondo D'Aronco architetto". En <La Triennale giornale artistico e letterario>. Torino, 1896; CENTELLI, A. "L'architetto del Sultano" en <L'Illustrazione Italiana> XXIII. N° 4. 26 enero 1896; Sobre la Exposición Internacional de Artes Decorativas de Turín 1902: AITELLI, A. "Esposizione internazionale d'arte decorativa in Torino. L'Italia e gli italiani." En <Natura ed Arte>. Pp. 15, 20. 1901-1902.

<sup>638</sup> TREFALT, Petra. **Der Architekt Raimondo D'Aronco und der Einfluss Otto Wagners und seines Kreises**. Op. cit. Pág. 24

<sup>639</sup> Id. Pág. 29

<sup>640</sup> POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners**. Op. cit. Pág. 28

<sup>641</sup> Ida y vuelta desde Italia a Constantinopla en 1893 y 1909, viaje en 1909 a Udine con motivo de la presentación del proyecto para el Ayuntamiento de esta ciudad, y una visita a Viena en 1900. TREFALT, Petra. **Der Architekt Raimondo D'Aronco und der Einfluss Otto Wagners und seines Kreises**. Op. cit. Pág. 32

<sup>642</sup> GODOLLI, Ezio. "D'Aronco e Viena: Un dialogo a distanza". En las **Actas del Congreso Internacional de Estudios sobre „Raimondo D'Aronco y su tiempo“**. Udine, 1982. Pág. 190

<sup>643</sup> ZANINI, Pietro. "Raimondo D'Aronco e l'oriente." En las **Actas del Congreso Internacional de Estudios sobre „Raimondo D'Aronco y su tiempo“**. Udine, 1982. Pág. 22. Zanini fue uno de los últimos alumnos de D'Aronco.

<sup>644</sup> Raimondo D'Aronco nació cerca de Udine, vivió antes de terminar sus estudios en Venecia, Turín y trabajó varios años en Graz (Austria). Durante sus años como profesor trabajó en Carrara (1881-1882), Palermo (1882-1884), Cuneo (1885-1886), Messina (1887-1892). Y emigró en 1893 a Turquía, residiendo entre Estambul y Ankara (1893-1909). Cuando se produjo la caída del imperio otomano, volvió de nuevo en Italia y vivió a caballo entre Udine, Roma, y Turín, además de pasar diversos períodos de tiempo en Sicilia, el Piamonte y Nápoles. Murió en San Remo en 1932.

<sup>645</sup> VEGASMANZANARES, Fernando. "Análisis de la obra de cuatro arquitectos en la calle Cirilo Amorós" En: A.A.V.V. **Arquitectura del Siglo XX en Valencia**. Actas del Seminario realizado en el Centre Valencià de Cultura Mediterrànea-La Beneficencia, entre los días 8 y 30 de mayo de 2000. 2000, Valencia. Pp. 34, 35. VEGASMANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit.

<sup>646</sup> VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 149

<sup>647</sup> "Pero además de esta extrema libertad formal, otras características distinguen D'Aronco de sus contemporáneos. Para empezar, y sobre todo, un sub modo particular de sentir el muro, de grandes superficies limpias, luego un progresivo y cada vez más definitivo abandono de la decoración *liberty* y Humbertina por una decoración abstracta y geométrica. Estas dos características derivan directamente de su experiencia Secesión" (...) "Pero D'Aronco, que es el más valiente, y el que más viaja, enriquece continuamente su vocabulario de estilos, para luego, con libertad absolutamente nueva y original, mezclar todos los medios expresivos que tiene al alcance de la mano". SCHEICHENBAUER, Mario "*D'Aronco in Turchia*". En: <Casabella> Núm. 356. Año XXXV, 1971. Pág. 30

<sup>648</sup> CREMONA; Italo. **Der Zeit des Jugendstils**. Lancelotti Müller. München, Wien, 1966.

<sup>649</sup> STERNER, Gabriele. **Jugendstil. Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft**. Verlag M. DuMont Schauberg. Köln, 1975. Pág. 118 y ss.

<sup>650</sup> Id. Pág. 119



## 8 RECEPCIÓN DE LAS CORRIENTES VIENESAS EN VALENCIA

### 8.1 GENERALIDADES. LA RECEPCIÓN DE LA INFLUENCIA VIENESA EN ESPAÑA

*“Con carácter general se puede decir que el mundo floral del Art Nouveau, entre francés y belga, primero, y el secesionismo vienés, algo más tarde, fueron las alternativas que más atrajeron a los arquitectos españoles quienes, a través de revistas y algunos viajes, incorporaron a sus proyectos determinadas formas decorativas.”*<sup>651</sup>

A *grosso modo*, la arquitectura española de principios de siglo XX navega entre dos corrientes arquitectónicas contrarias. Por un lado, se encuentran los que, debido a la crisis de 1898, retoman lenguajes arquitectónicos de “tiempos pasados mejores”, lo que Amós Salvador llama Tendencia Histórico-Arqueológica<sup>652</sup>. Por otro se hallan los llamados antiacadémicos (Tendencia Moderna), los cuales buscan crear un nuevo estilo, adecuado al tiempo presente, huyendo de las formas derivadas de los historicismos del pasado. Esta doble vertiente se observa paralelamente en la arquitectura valenciana de principios del siglo XX.

Igualmente en Austria, durante el cambio de siglo, también existían disputas entre los partidarios de la tendencia conservadora y los de la tendencia vanguardista. Pero, las propuestas del grupo de la Secession, iniciadas en 1897, irrumpieron en Viena con fuerza y en un breve intervalo temporal alcanzaron, tanto en las diversas regiones del Imperio Austro-húngaro como en el panorama internacional, un grado de aceptación y de asimilación comparable al de la Escuela de Glasgow en Escocia o al del “*Art and Crafts*” en Inglaterra. Wagner frente a la difícil situación socio-cultural por la que pasaba Viena, había planteado el alejamiento de los historicismos, definiendo, desde una base clásica, los nuevos supuestos de la “Arquitectura Moderna”, proponiendo un arte que reflejara las inquietudes y necesidades de la nueva sociedad. La tensión que existía entre la vieja aristocracia vienesa y la nueva sociedad emergente e industrializada suscitaba una gran polémica entre sus artistas más destacados.

Los arquitectos españoles no entenderán la situación social que vivía la Viena de principios del siglo XX y verán el fenómeno vienés únicamente como el comienzo de una nueva expresión artística, justificada por esa búsqueda de adecuación a los tiempos presentes. Deslumbrados por la novedad que llegaba de la lejana Austria, no llegaron a comprender la polémica existente entre Adolf Loos y los artistas de la Secession. Inmersos en su propia confusión, “*empiezan a desarrollar modelos vieneses, las más de las veces sin profundizar en el sentido de esta arquitectura.*”<sup>653</sup> Sambricio apunta que el contenido teórico que aportaban tanto Loos como los Secesionistas “*en el medio español, no sólo no tuvo apoyos intelectuales, sino que se confundían las posturas (...), ignorando*



*completamente lo que allí sucedía.*"<sup>654</sup> Reflejo de este desconocimiento es el texto publicado en 1915 por Donosty, J. M<sup>a</sup>: *"Adolf Loos ha mantenido un esfuerzo tenaz e intransigente y ha comenzado una activa y ferviente cruzada contra el exceso ornamental, de pésimo gusto siempre. Ha sido ayudado en esta obra por Olbrich y Hoffmann."*<sup>655</sup>

En España, dentro de este *mare mágnum* de hibridismos estilísticos, hubo sin embargo, tanto en Madrid como en Barcelona y Valencia, casos puntuales y aislados que sí intentaron comprender en su totalidad el sentido de los principios vieneses, interpretados desde el acercamiento a la modernidad en arquitectura. Estos arquitectos españoles fueron receptores de las ideas que proponían los artistas vieneses y no se puede obviar su papel como transmisores de las propuestas de Wagner y de sus discípulos a los arquitectos valencianos. Las dos ciudades más vibrantes en el panorama arquitectónico de principios de siglo fueron Madrid y Barcelona, donde, como ya hemos comentado, se encontraban las correspondientes escuelas de arquitectura.

Carlos Sambricio afirma (1981) que, a pesar de que existen referencias a la Secesión Vienesa tanto en Cataluña, en el País Vasco y en Valencia, *"donde sin duda tienen mayor fuerza es en Madrid, a través de la importante personalidad de Anasagasti y Palacios"*<sup>656</sup>. Añade que la referencia a la Secesión austriaca en Cataluña únicamente *"fue fuerte donde el movimiento modernista tenía menos influencia, donde tenía originalidad y donde era menos real la actitud revolucionaria del grupo burgués que lo promocionaba"*. Posteriormente afirma que es, paralelamente a Madrid, en Valencia *"donde se destaca una arquitectura vienesa de importancia"*. Explica que es precisamente debido, comulgando con el razonamiento de Bohigas, a la inexistencia en Valencia de una burguesía revolucionaria que pudiera potenciar el Modernismo: en la zona de Valencia, se da un movimiento de referencias vienesas precisamente porque el modernismo no cuajó profundamente en la sociedad<sup>657</sup>.

Desde la Escuela de Arquitectura de Madrid son de destacar dos posiciones académicas que promovieron cierta renovación arquitectónica, influenciados por la obra de Otto Wagner: Ya dentro de la segunda década del siglo XX, Antonio Palacios Ramilo<sup>658</sup> (Profesor de proyectos de detalles arquitectónicos entre 1914 y 1917), Modesto López Otero (Catedrático desde 1916) y Teodoro de Anasagasti<sup>659</sup> (Profesor desde 1917) despiertan en sus alumnos la curiosidad por la arquitectura europea.

J. Pérez Rojas entiende (1987) la arquitectura de **Antonio Palacios Ramilo** como una redefinición y una transformación del lenguaje arquitectónico que estaba en el ambiente sobre todo madrileño y en el cual se sobreponen los ecos vieneses<sup>660</sup>. En 1904 realiza el Palacio de Comunicaciones de Madrid junto al arquitecto **Joaquín Otamendi Machimbarrena**, obra fundamental para entender la transmisión del Secesionismo a España<sup>661</sup>.

*"Es justo consignar la gran influencia que ejerció la juventud de mi época y en la arquitectura española, la figura de don Antonio Palacios, que, aunque muy distante de los conceptos racionalistas de hoy, toda su obra está llena de inspiración y fantasía, elevando la escala con su sentido monumental, y, al romper con la rutina y mediocridad de su época, crea un estilo personal, en el que todo es calidad y*



*renovación, arrastrando tras de sí una poderosa influencia, que desgraciadamente no siempre tuvo felices resultados.”*<sup>662</sup>

La producción arquitectónica de Antonio Palacios alcanza su punto álgido entre 1910 y 1926. En esta época la influencia recibida de la Escuela Vienesa parece más próxima a los planteamientos de Hoffmann en la Exposición de Colonia de 1914 que a las construcciones del primer periodo de Otto Wagner (Edificio para el Círculo de Bellas Artes de Madrid)<sup>663</sup>. Otra referencia fundamental en la obra de Palacios a tener en cuenta son las láminas con fantásticos dibujos del alemán Otto Rieth<sup>664</sup>.

*“As posicións historiográficas respecto da súa obra son variadas e ás veces contradictorias. A súa creación foi controvertida, estando en ocasións presente a acusación de monumentalismo e gandilocuencia. (...) Nun primeiro momento aparece unha obra que mantén relacións coas correntes internacionais, manifestando sobre todo a influencia da Sezession vienesa. Nela están presentes unha serie de renovacións que se basean na experimentación coas formas e na investigación coas posibilidades espresivas dos novos materiais.”*<sup>665</sup>

La influencia que tuvo la arquitectura de Antonio Palacios alcanzó varias generaciones. Carlos Sambricio acerca la obra de Palacios a la del arquitecto-artesano. De entre los arquitectos que se sintieron atraídos por su obra, cabe destacar a Ramón Lucini y a Demetrio Ribes, titulados en Madrid en 1901 y 1902, respectivamente. J. Pérez Rojas resalta que *“a pesar de lo poco que se ha señalado, es evidente que las obras maestras de Ribes son asimilables a los esquemas más racionales de Palacios.”*<sup>666</sup>.

Entre 1914 y 1916, Palacios estuvo más vinculado a la Universidad. De esta época las similitudes con su obra se reflejan en la arquitectura de los valencianos Javier Goerlich (título de 1914)<sup>667</sup>, César Cort, hermano de José Cort (título de 1916), entre muchos otros. La influencia de su arquitectura en otros arquitectos españoles se advierte hasta 1940<sup>668</sup>.

**Teodoro de Anasagasti**, importante teórico y consciente seguidor de la Secesión Vienesa, *“cree en el futurismo que se extiende por Europa a partir de la Escuela de Viena, que persigue la sobriedad, el racionalismo, la armonía de proporciones y el rigor ornamental, manteniendo limpios los paramentos que dejan al descubierto el material o lo colorea violentamente.”*<sup>669</sup>

Anasagasti finaliza su carrera en Madrid en 1905. En 1908 se presenta al Pensionado en la Academia Española en Roma. Durante este periodo, antes de su partida a la capital italiana, curiosamente ya se distingue en su arquitectura anterior a la celebración en Viena del VIII Congreso Internacional de Arquitectos una incipiente influencia de la escuela vienesa. Tanto las ya mencionadas primeras obras de Bermeo realizadas entre 1907 y 1908 (Véase Apartado 7.2) como el Proyecto para un Congreso de los Diputados (1909), presentado con el fin de obtener el



Pensionado de Roma (ampliamente publicado en las revistas de arquitectura<sup>670</sup>), a pesar de su composición en planta descendiente de la tradición *Beaux-Arts*, “*deja sentir una temprana brisa vienesa*”<sup>671</sup>.

Pero es realmente durante sus cuatro años de Pensionado en Roma, cuando Anasagasti descubre los problemas en materia de arquitectura que se están planteando y desarrollando en toda Europa y los cambios que ello originaría. Los proyectos que envía desde la Ciudad Eterna, como el Cementerio Ideal (1910) (**fig. 147**) dedicado a una catástrofe marítima y la Villa del César (1911) (**fig. 142 y 149**) se adscriben plenamente a la corriente arquitectónica vienesa<sup>672</sup>.

En esta época, realiza múltiples viajes por toda Europa donde entra en contacto con las nuevas vanguardias europeas. Fue a Austria, a Alemania, a Praga... recorrió escuelas y facultades interesándose por la enseñanza de la arquitectura. “*La estancia en Roma y los diversos viajes por Europa y en especial por el Imperio Austro-húngaro enriquecieron considerablemente la cultura de Anasagasti haciendo de éste uno de los profesionales españoles mejor informados de la arquitectura europea de su tiempo.*” (...) “*No olvidemos que la Italia a la que viaja es la de D’Aronco, Sommaruga, Rigoti, Arata, Piacentini y Sant’Elia.*”<sup>673</sup> De estos viajes se han conservado varios apuntes y bocetos de gran calidad gráfica que muestran las impresiones del arquitecto vizcaíno, entre ellos, el edificio de la Seccion (1912) y un dibujo de arquitectura popular austriaca (1914) (**fig. 255 y 256**).

Pérez Rojas afirma (1987) que los ecos de la arquitectura de Antonio Palacios se pueden observar asimismo en alguna obra de Teodoro de Anasagasti, como es el caso del Carmen Rodríguez Acosta de Anasagasti<sup>674</sup>: “*tanto Hoffmann como Palacios pueden ser evocados en este edificio, una de las piezas más refinadas de la arquitectura española contemporánea. Pero la dureza de Palacios, adquiere en Anasagasti un tono más poético y musical que lo aproxima a los dibujos de Hoppe o Billing.*”<sup>675</sup>

Anasagasti aprende de Viena la simplicidad como una constante de la nueva arquitectura, distanciándose de los esquemas modernistas de otros arquitectos. De la “nueva arquitectura” destaca: *la fantasía, la variedad y movilidad de las plantas, la variedad de formas y tamaños en las dependencias, las agrupaciones raras, la riqueza de los huecos, la volumetría clara en la expresión de los cuerpos que componen el edificio, las referencias a simetrías y asimetrías*<sup>676</sup>.

Entre 1910 y 1914 realiza toda una serie de proyectos para concursos, además del ya nombrado Cementerio Ideal (1910) y la Villa del César (1911) proyecta la restauración de los templos Fortuna Viril y Mater Matuta en Roma (1911) y el Templo del Dolor (1912) donde se entrevé cómo entiende el desarrollo de la arquitectura vienesa: la simplicidad como constante fundamental de la arquitectura, lejos de esquemas modernistas complejos. Encuentra en la monumentalidad de algunos edificios vieneses un punto en común con la arquitectura representativa española. Hereda de las láminas de la *Wagnerschule* la pictórica grafía de sus proyectos, de efectos sorprendentes, comparables



a las láminas de Emil Hoppe (figs. 279, 280, 281, 283, 284 y 285) )o de Marcel Kammerer. En las láminas de Anasagasti, el carácter representativo de sus construcciones contrasta con la imagen de la vegetación, con su natural irregularidad. Las obras de Teodoro de Anasagasti que más influencias presentan de la *Wagnerschule* son las que realiza entre 1910 y 1918<sup>677</sup>.

La aportación de Teodoro de Anasagasti a la arquitectura española, no interfiere los primeros trazos modernistas en Valencia. Cuando las primeras obras de Anasagasti se dan a conocer, corre el año 1910. Para entonces en Valencia ya ha tenido lugar la Exposición Regional Valenciana y el modernismo ha entrado en una segunda fase que ha sido denominada “Modernismo tardío” <sup>678</sup>. Recordemos que la Casa Ferrer de Vicente Ferrer (C/ Cirilo Amorós 29) fue finalizada en 1908, el edificio en Marqués del Turia cruce con la calle Ruzafa de Vicente Rodríguez en 1907 y el primer proyecto de Estación del Norte en Valencia de la Compañía de Caminos de Hierros del Norte de Demetrio Ribes, data de 1906.

La trascendencia de Anasagasti, desde la Escuela de Arquitectura de Madrid y desde sus continuas colaboraciones, a partir de 1907, en la revista <La Construcción Moderna> en Valencia únicamente puede tenerse en cuenta en la segunda etapa modernista, la llamada “Modernismo tardío”. Aunque la fase de admiración por la arquitectura vienesa será, en Anasagasti, relativamente breve. Sus escritos acerca de la arquitectura europea comienzan a publicarse a partir de 1913. Un año más tarde, en 1914, publica desde Praga un artículo en el que expresa su desilusión por los proyectos que le fascinaron durante sus estudios:

*“Los arquitectos Gotera, Plécnich, Pedra, Wagner, Hoffmann, etc., nos abandonan a mitad camino, y en las revistas profesionales austriacas perdieron entre nosotros su principal encanto. (...) Aquellas tendencias regeneradoras, hoy ya extinguidas; aquellas nuevas tendencias, pretendieron innovar en la arquitectura. Pero como fueron simplemente ornamentales, como se habían mantenido en la superficie sucumbieron al nacer. Las fachadas, aunque con el nuevo ropaje, seguían siendo las mismas, las anteriores, no bastando a diferenciarlas algunas variantes en la forma y la agrupación de los huecos.”* <sup>679</sup>

A su regreso a España, después de cuatro años descubriendo del panorama arquitectónico europeo, se encuentra en España con las dificultades reales de llevar aquí las teorías vistas en el extranjero: *-Todavía no hemos pasado de las cuartillas al tablero de dibujo*, solía decir.

En el marco catalán, **Lluís Domènech i Montaner** ejerció una gran influencia en la difusión del Modernismo desde su Cátedra de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Fue profesor de la Escuela durante 45 años -Catedrático de Composición y Proyectos desde 1899- y su director durante 20 años. Su artículo *“En busca d’una arquitectura*



*nacional*”, publicado en la revista “La Renaixença”, muestra la vía para conseguir una arquitectura que reflejara el carácter nacional catalán.

**Josep Puig i Cadafalch** fue discípulo suyo. Se le considera el último representante del modernismo catalán y el primero del Noucentisme. Su obra “*durant la segona dècada del segle s’emparenta molt directament amb esforços semblants d’Otto Wagner i d’Olbrich, fins a l’extrem que alguna casa sembla literalment traïda de les obres dels secessionistes vienesos*”<sup>680</sup>. La segunda etapa de su trayectoria profesional, el idealismo racionalista<sup>681</sup> que se identifica con los gustos de la nueva élite burguesa, práctica y ordenada. A esta época corresponden la Casa Trinxet, la Casa Muntades y la Casa Campany<sup>682</sup>. Salvando las distancias cronológicas, Bohigas lo define como la versión catalana del movimiento inglés *Art and Crafts* y del diseño doméstico de las viviendas privadas de la *Künstler Kolonie* de Olbrich, en Darmstadt<sup>683</sup>.

**Jeroni Martorell y Terrast** (1877; t. 1903; † 1951)<sup>684</sup> fue definido por primera vez en 1949 por Josep Ráfols como teórico y divulgador de la arquitectura vienesa en Cataluña<sup>685</sup>. En 1915 fue nombrado director del Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos de la Mancomunitat. Martorell admiraba especialmente de la Secession el propósito de buscar un nuevo estilo. “*Jerónimo Martorell (...) propaga, a poco de acabar sus estudios, las teorías que constituyen la base de la Secession vienesa.*”<sup>686</sup> Publica en 1903 un artículo en la revista <Catalunya> en el que llama la atención sobre la arquitectura austriaca, donde destaca la escuela vienesa y, dentro de ella, la figura de Olbrich.

Martorell escribió sobre los arquitectos vieneses, las obras de Horta, Cuijpers, Baillie Scout, Behrens, Guimard así como las tendencias modernas de la arquitectura italiana y norteamericana. Ángel Isac añade “*por todo ello no sería arriesgado suponer que Martorell fuera, en esos años, uno de los arquitectos catalanes mejor informado de las corrientes arquitectónicas europeas*”<sup>687</sup>.

Según Bohigas, **Rafael Masó** y **José María Pericas Morros** son los dos mejores representantes de la asimilación de las corrientes europeas en Cataluña<sup>688</sup>. Ambos retoman las propuestas tanto de la escuela vienesa como de la escuela escocesa de Glasgow. Ambos realizan viajes de estudios: Masó en 1912, junto con su mujer, recorre centro Europa y parte de Italia (ver apartado 6.3. Impresiones de viajes). En este viaje visita muchas obras alemanas, de las que queda fascinado. Posteriormente construye la Casa Cendra d’Anglés (1913-1915); la casa Masramon (1913-1914), en Olot; la casa Ensesa (1913-1915) en Gerona y la casa Cases (1915-1916) en Sant Feliu de Guixols. José M. Pericas, titulado en 1906, viajó a París en 1908 y, en el intervalo de dos años, dos veces a Viena: en 1912 y 1914. Hay que recordar que hasta 1912 se habían construido prácticamente la totalidad de las obras que se engloban bajo el calificativo de *Jugendstil* Vienés. Fue uno de los arquitectos de la exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, autor del pabellón Mariano de influencia centroeuropea y escocesa<sup>689</sup>.



El segundo periodo de la trayectoria profesional de José María Pericas, entre 1912 y hasta 1939 (Jesús Martínez Verón<sup>690</sup>), justo después de su primera visita a Viena, está definido por *“influencias más directas de la arquitectura inglesa de Vosey y Mackintosh, y de la Secesión vienesa, por sus viajes al extranjero”*<sup>691</sup>. Mireia Freixa afirma (1982) que dentro de los variados estilos que adoptó Pericas *“puede precisarse con exactitud qué sentido tenía (en él) esta unión en principio ilógica entre noucentisme y secesionismo.”*<sup>692</sup>

El pabellón Mariano destaca por sus superficies lisas y sus juegos de volúmenes, así como por su movilidad y asimetría, directamente influenciado por el modernismo final inglés, de Mackintosh y Vosey, y el austriaco, por Olbrich y Hoffmann<sup>693</sup>, posiblemente aprendido tanto de sus viajes por Centroeuropa como del ambiente vanguardista que se vivía en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde estudió.

En una conversación mantenida entre Oriol Bohigas y el mismo Josep Pericas, este último dice que:

*“Para él Wagner y Olbrich fueron los arquitectos de mayor influencia en Cataluña. En general, todos los arquitectos catalanes estaban directamente informados de la cultura alemana. Viajó por Alemania y Austria. En Viena tuvo una cierta decepción porque las obras que tanto admiraba en fotografía le parecieron menos potentes, “un poco como de cartón”. Estuvo también en Darmstadt. No recordaba haber oído hablar de Mackintosh. Las influencias belgas las consideraba nulas o poco importantes.”*<sup>694</sup>

## 8.2 EL CASO VALENCIANO

Según el Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Valencia de Francisco Mora, leído en 1916: *“La arquitectura contemporánea en Valencia”,* la arquitectura que se proyectaba y construía en Valencia a principios de siglo XX seguía dos tendencias: la de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y la de la Escuela de Arquitectura de Madrid. *“Siempre, según Mora, los primeros se inclinaban por una arquitectura rica en ornamentación, en la línea de arquitectos como Doménech i Montaner y Enrique Sagnier, mientras que los segundos demostraban su preferencia por el clasicismo de todas las arquitecturas, (...) reflejo de la enseñanza de la Escuela de Arquitectura de Madrid.”*<sup>695</sup> El panorama arquitectónico de Madrid y Barcelona define el ambiente en el que los arquitectos valencianos se formaban, influenciados en muchas ocasiones por sus maestros más directos y por las obras modernistas que se construían en cada una de las dos ciudades.

Aunque sobre la influencia del *Jugendstil* Vienés en Valencia, también hay disparidad de opiniones. Por ejemplo Ángel Urrutia expone (1997) que en Valencia sí que se retomó ese espíritu vienés en cuanto a diseños proyectuales más racionales:



*“Hay también en Valencia, no obstante, una derivación con referencias centro europeas, donde se pueden percibir los influjos de Viena, tanto en planteamientos tipológicos más racionales, como en la depuración formal y el orden de detalles, pero sin renunciar en absoluto al carácter mediterráneo exuberante y colorista. El valenciano Vicente Ferrer Pérez, discípulo de Doménech i Montaner (...) inicia pronto esta línea estilística diferente en su casa Ferrer o de las Naranjas. También el valenciano Javier Görlich Lleó, formado entre Madrid y Barcelona, plantea en su casa Barona una reiteración más racional de elementos compositivos hasta simplificar la obra en una mera superposición de plantas aun dentro de un esquema similar al de la ya referida Casa Heribert Pons, de Alexandre Soler i March.”*<sup>696</sup>

Manuel Portacelli hace referencia (1984) a alguna modificación tipológica en el Modernismo Valenciano, sobre todo en planteamientos urbanísticos<sup>697</sup>. En el llamado Ensanche Noble de Valencia (Gran Vía Marqués del Turia, Conde Salvatierra y Grabador Estebe) encontramos *“una decidida articulación en los chaflanes, dentro de un clasicismo de corte wagneriano”*, aunque añade que muchas de estas obras modernistas, a excepción de la Casa Ferrer, del edificio de viviendas en Gran Vía Marqués del Turia 1 y de la Estación del Norte, se limitaban a superponer en la fachada elementos decorativos de tipo Secession sobre unas estructuras mucho menos revolucionarias.

Cuando Daniel Benito separa (2000)<sup>698</sup> en dos grupos los arquitectos que participaron del Modernismo Valenciano, explica que el grupo englobado dentro de los que recibieron influencias de Hoffmann y Olbrich al aplicar en sus edificios las ideas vienesas *“aún cuando provengan directamente del arquitecto, es decir, no siempre, son tomadas libremente, descontextualizadas de los proyectos originales, a considerable distancia de las construcciones austriacas contemporáneas.”*<sup>699</sup>

En 1983 Benito había expuesto que *“de todos modos no se puede hablar en su obra de una copia servil de los modelos arquitectónicos austriacos, pues de acuerdo con el material que disponían, era mayor su conocimiento sobre los interiores y los dibujos y accesorios decorativos que de los propios edificios, y esto se refleja en su obra. Así encontramos fachadas y composiciones donde la aplicación de ornamentaciones de gusto vienés tiene lugar libremente y a veces a considerable distancia de las realizaciones austriacas contemporáneas, y frecuentemente combinadas con elementos de tinte local, producto de la tradición artesana o del eclecticismo premodernista.”*<sup>700</sup>

En el panorama arquitectónico del Modernismo Valenciano, se ha concretado a menudo las influencias de lo vienés únicamente en las figuras de Demetrio Ribes Marco (Valencia, 1875; t. Madrid, 1902; † 1921) y Vicente Ferrer (Valencia, 1874; t. Barcelona, 1902; † 1960). El uso de este lenguaje también se observa en algunas obras concretas de Vicente Sancho (1875; t. Barcelona, 1904; † 1910), Francisco Almenar (Valencia, 1876; t. Barcelona, 1904; † 1936), Javier Goerlich (Valencia, 1886; t. 1913; † 1972) y del barcelonés A. Soler i March, quien construyó el Mercado Central de Valencia, junto con Francisco Guardia Vial<sup>701</sup>. Inmaculada Aguilar identifica (1989) como influencias vienesas las siguientes características en las obras de D. Ribes, V. Ferrer, así como V. Sancho, J. Goerlich y A. Soler i March: la



simplificación, la línea recta, las formas geométricas–cúbicas, la composición tripartita de los huecos y la decoración suspendida<sup>702</sup>. Es necesario especificar que en muchos casos los arquitectos que en alguna de sus obras utilizaron el lenguaje secesionista, hicieron uso de lenguajes históricos y eclécticos como respuesta al deseo del cliente o en función de su propia consideración respecto a la adecuación de la obra a un determinado estilo.

Daniel Benito separa (2000) en dos grupos los arquitectos que constituyen el Modernismo Valenciano. Sitúa por un lado las obras de: Francisco Mora, Manuel Peris y Carlos Carbonell (catalán, aunque afincado en Valencia desde principios del siglo XX), dentro del grupo más influenciado por el *Art Nouveau* al estilo Horta, Grimard, etc. Por otro, la promoción de arquitectos titulados en 1902: Vicente Sancho y Vicente Ferrer, a los que se le añade Demetrio Ribes. Este segundo grupo está más influenciado por la arquitectura del cambio de siglo de la capital del Imperio Austro-húngaro, en concreto, por la de Otto Wagner, Josef M. Olbrich y Joseph Hoffmann<sup>703</sup>.

Según comenta Benito (en 2000), Demetrio Ribes y Vicente Ferrer coincidieron en las aulas de la Escuela de Arquitectura de Barcelona<sup>704</sup>. Ferrer estudió primeramente en Madrid y se trasladó en 1892 a Barcelona<sup>705</sup> y Ribes estuvo en Barcelona entre 1893 y 1896, aunque durante ese período Ribes únicamente cursó cuatro asignaturas de la carrera de Arquitectura, ya que durante su estancia en la Ciudad Condal realizó la mitad de la carrera de Ciencias Físico-Matemáticas<sup>706</sup>. Según Benito, eran íntimos amigos<sup>707</sup>. Ferrer coincidió en la Escuela asimismo con su familiar Emilio Ferrer (Valencia, 1876; t., Barcelona, 1902; † 1927) y con el catalán Jeroni Martorell, conocedor y admirador del movimiento artístico y arquitectónico que se estaba desarrollando en el Imperio Austro-húngaro<sup>708</sup>.

### 8.2.1 Demetrio Ribes i Marco (1875, 1902, 1921)

« Así como la música es el bello arte de los sonidos,  
la Arquitectura es el bello arte de las masas. (...)  
La arquitectura crea, ella misma,  
como la música, los elementos que maneja.»

Demetrio Ribes. La tradición en la arquitectura<sup>709</sup>.

Las influencias que recibió **Demetrio Ribes Marco** de la Secesión Vienesa han sido atribuidas en varias ocasiones a su estancia en Barcelona. Inmaculada Aguilar advierte que, sin embargo, no revelamos en la obra de Ribes ningún tinte de arquitectura modernista catalana, si no que, más bien, en su obra se reflejan las influencias de la arquitectura centroeuropea<sup>710</sup>. Aunque es ilógico pensar que estas influencias se produjeron durante sus años de estudios en Barcelona, ya que entre 1893 y 1896 los ecos de la Secesión aún no habían llegado a la Ciudad



Condal. Hay que recordar que la primera Exposición de la Secession se realizó en 1897, cuando Ribes ya se encontraba en Madrid. Hasta 1896, año en que Ribes se trasladó a Madrid, en Viena se habían construido varias obras de Otto Wagner. Todas ellas se pueden englobar en la fase primera de Wagner, definida por un historicismo tardío y un estilo académico<sup>711</sup>. I. Aguilar afirma que lo que Ribes recogió de Barcelona fue su interés por la arquitectura y que fue *“sin duda, el contacto con el auge arquitectónico barcelonés lo que le decidió a iniciar esta carrera. Cosa poco extraña, ya que su padre era maestro de casas, y Barcelona, en aquellos años, era comparada con Viena por su gran actividad constructiva y su actitud vanguardista”*<sup>712</sup>.

Ribes se traslada entonces a Madrid, donde en 1898 termina la carrera de Ciencias<sup>713</sup> y se doctora en Ciencias en 1902 con el estudio de la determinación del estado elástico de un cuerpo en equilibrio. En 1902 termina la carrera de Arquitectura y presenta a su vez un segundo trabajo de doctorado sobre el estudio geométrico de la columna salomónica<sup>714</sup>.

A pesar de que tanto la Escuela de Arquitectura de Madrid como la Academia de Bellas Artes rechazaban de pleno, frente a la enseñanza casticista y ecléctica, el modernismo<sup>715</sup>, parece ser que D. Ribes conectó en Madrid con los principios modernistas de influencia vienesa. Durante esta época ya adelanta su adscripción a las ideas de la Secession Vienesa, ideas que serán consolidadas en su trabajo realizado en Valencia<sup>716</sup>. *El lenguaje principalmente aprendido en Madrid, además del académico, por supuesto, fue el que fluía en el ambiente de aquellos años de principio de siglo, fue el secesionismo vienés; la influencia de Otto Wagner, de Olbrich y de la cultura modernista es patente en todas sus obras.*<sup>717</sup>

Vinculado al carácter cosmopolita del modernismo madrileño<sup>718</sup>, en 1906 Ribes es nombrado subsecretario de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid. Ese mismo año recibe el encargo de proyectar la Estación del Norte de Valencia. Entre 1902 (año en el que termina el Doctorado en Ciencias) y 1912 (año en el que se traslada a Valencia), Ribes reside en la capital española. I. Aguilar divide las actividades a las que Ribes se dedica en este periodo en tres grupos<sup>719</sup>: Se interesa por la enseñanza (funda una academia de preparación al ingreso en la Escuela de Arquitectura, junto con Martí i Perla; se prepara en 1904 y en 1905 las oposiciones a



FIG.309. El arquitecto Demetrio Ribes



FIG.310. Firma de Demetrio Ribes



la Escuela de Artes e Industrias y en 1911 de la Escuela de Arquitectura, todas ellas en Madrid), estrecha los contactos con la Compañía de Caminos de Hierros del Norte (para la que su padre, maestro de obras<sup>720</sup>, ya había trabajado) obteniendo en 1906 dos encargos: la Estación del Norte de Valencia y los edificios gemelos destinados a oficinas y almacén de la Estación Príncipe Pío de Madrid, y, por último, lo que engloba bajo el epígrafe: Actividad profesional en Madrid: Ribes fue a partir de 1906 subsecretario de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid y en 1907 perito de una vivienda en la calle Torneros núm.8, de Madrid, además a partir de 1907 comenzará a trabajar para la revista <Pequeñas Monografías> en el consejo de redacción.

Javier Pérez Rojas, en contra de la poca importancia que se le ha dado en muchas publicaciones a la influencia vienesa en la Escuela de Madrid, indica que *“la obra de Ribes para la Estación es una de las piezas importantes de la Secesión en España muy vinculada con ese secesionismo que se gesta en torno a la Escuela de Arquitectura de Madrid que se define especialmente en esas fachadas de sólidos pilares y apilastrados en las que abundan los residuos clasicistas, como la ventana termal o las ventanas segmentadas, que dan lugar a edificaciones de cierta sobriedad y racionalismo estructural, cuyos ejemplos más logrados se detectan en la arquitectura industrial”*<sup>721</sup>. Asimismo Pérez Rojas confirma esta afirmación en su artículo *“L’exposició internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer”*, donde dice que *“Ribes s’inclina per una arquitectura influïda per la secessió vienesa i molt relacionada amb el nucli més avançat de l’escola de Madrid”*<sup>722</sup>. Pérez indica (1987) que *“a pesar de lo poco que se ha señalado, es evidente que las obras maestras de Ribes son asimilables a los esquemas generales de Palacios.”*<sup>723</sup> Como ejemplos relaciona el Hospital de San Francisco de Cuatro Caminos, proyectado en 1908 y finalizado en 1916 por A. Palacios y J. Otamendi, con la Estación del Norte de Valencia, cuyo proyecto definitivo data de 1909, la cual se finalizó en 1917, un año más tarde que el citado Hospital. Esta relación va referida fundamentalmente a los aspectos estilísticos de la arquitectura surgida en torno a la Secesión Vienesas que presenta tanto el Hospital de San Francisco como el conjunto de obras de este período de Palacios y Otamendi<sup>724</sup>. Aunque más adelante añade que encontramos, además de los motivos decorativos referidos a la Secesión vienesa, claras referencias en la Estación del Norte, no sólo al Hospital, sino también al Palacio de Comunicaciones, *“igual cabe decir de los Almacenes Ferrer”*<sup>725</sup>, cuyo coronamiento con bolas, indica, se asemeja al pabellón del “metro” en la Gran Vía de Madrid, de Antonio Palacios.

Ribes reside en Madrid hasta 1912, año en que se traslada definitivamente a Valencia por motivos de salud (padecía una afección pulmonar y le recomendaron un clima como el del Levante<sup>726</sup>) y por el avance de las obras de la Estación del Norte. En Valencia, ya en 1914, trata de promover las actividades de la Asociación de Arquitectos de Valencia. En 1916 es nombrado presidente de esta Asociación.

Demetrio Ribes participará activamente en varios Congresos de Arquitectura. Se presenta al concurso de unas colonias escolares, dependientes de las Escuelas Municipales, en el IV Congreso Nacional de Arquitectura,



celebrado en Bilbao en 1907. Asiste al VI Congreso Nacional de Arquitectos, en 1915, en San Sebastián, donde interviene con brillantez y, por último, dos años antes de su fallecimiento forma parte de la comisión evaluadora del VIII Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en Zaragoza en 1919.

Demetrio Ribes fue un apasionado de la música de Richard Wagner<sup>727</sup> (también Enric Sagnier, Lluís Doménech i Montaner y el mismo Josef Maria Olbrich). Como hizo Francisco Mora, se desplazaba asiduamente a Barcelona, para asistir a los conciertos del Liceo Barcelonés, y a Alemania y Austria, según datos de los familiares del arquitecto.

El fallecimiento prematuro de Ribes, en 1921, tan sólo cuatro años después de la finalización de la Estación del Norte de Valencia, hace cuestionarnos cuál hubiera sido su posterior aportación personal a la historia de la arquitectura valenciana.



FIG.311. El arquitecto Vicente Ferrer Pérez

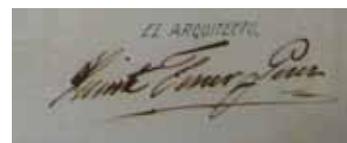


FIG.312. Firma de Vicente Ferrer Pérez

## 8.2.2 Vicente Ferrer Pérez (1874, 1902, 1960)

A Vicente Ferrer Pérez (Játiva, 1874; t. Barcelona, 1902; † 1960) se le han atribuido influencias de Josef M. Olbrich (1886)<sup>728</sup>, Otto Wagner y de la Escuela de Glasgow (1896)<sup>729</sup>. Su obra más conocida es la Casa Ferrer en la calle Cirilo Amorós 29, esquina calle Pizarro, esta obra representa *“el ejemplo más puro y primigenio de las propuestas de la Secession vienesa en Valencia”* <sup>730</sup>.

Después de estudiar primeramente en la Universidad Literaria de Valencia, marchó a estudiar a Madrid, donde se matriculó en la escuela Superior de Arquitectura y en la Universidad Central. En 1892 se trasladó a Barcelona, donde comenzó primero a estudiar en la Universidad de esta ciudad y más tarde en la Escuela Provincial de Arquitectura y en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Parece ser que Vicente Ferrer y Demetrio Ribes coincidieron en las aulas de la Escuela de Arquitectura de la ciudad Condal entre 1893 y 1896, año en el que Ribes se trasladó a Madrid. Durante estos años de estudiante, se forjó entre ambos una íntima amistad, que prolongaría hasta el 1921, año del fallecimiento de Ribes. Vicente Ferrer también coincidió en las



FIG.313. Familia de Vicente Ferrer (El arquitecto valenciano de pie, segundo por la derecha)



aulas de la Escuela de Barcelona con Jeroni Martorell, titulado por esta escuela en 1903, y fehaciente defensor de las ideas de la Secesión vienesa.

Terminó la carrera en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, titulándose en 1902. Por encargo de su familia proyectó en 1907 un edificio de viviendas, situado entre las calles Cirilo Amorós y la calle Pizarro que refleja muy tempranamente sus conocimientos del modernismo llegado desde Viena.

En 1909 fue nombrado secretario de la Asociación para el Progreso de las Ciencias, sección Artes Aplicadas. También en 1909, participó activamente en la preparación del V Congreso Nacional de Arquitectos que se celebró en el recinto de la Exposición Regional Valenciana y formó parte, junto a Juan Luis Calvo y Vicente Sancho, del equipo de redacción de los Estatutos de la Asociación de Arquitectos de Valencia. Años más tarde ocupó toda su actividad profesional el ser Jefe de Negociado de Segunda Clase del Catastro de Valencia y arquitecto municipal de Sueca, Cullera y Játiva<sup>731</sup>.

A pesar de que su obra más conocida, la Casa Ferrer, se presentó en la Exposición de Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana (1909) éste curiosamente no fue invitado a participar en la construcción de ninguno de los pabellones de dicho certamen, aunque se le concedió el cargo de Vocal Honorario del Comité Ejecutivo. Es por ello que se ha dicho que su aportación como arquitecto no cuajó entre la burguesía valenciana y que su obra tampoco fue comprendida por sus coetáneos.

Emilio Giménez (1989) afirma que la extrema originalidad de la Casa Ferrer y la atribuida extravagante actitud profesional de Vicente Ferrer *“han contribuido a una fácil mitificación.”*<sup>732</sup> Simó afirma (1973) que era un hombre de temperamento brusco y poco moldeable<sup>733</sup>, colérico y retraído<sup>734</sup> y que *“careció del suficiente sentido práctico para poder amoldarse a unos gustos distintos de los suyos sin renunciar a sus ideas”*<sup>735</sup>.

Además de la llamada “Casa de las Naranjas” (Casa Ferrer) V. Ferrer construye en 1907 la Capilla de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Rosario del Cabañal<sup>736</sup>. Este encargo se lo proporcionó su tío paterno, Antonio Ferrer, que era, por entonces, arquitecto diocesano. En 1910 construye los Cinematográficos Caro, en C/ Marqués de Caro 1, con un estilo abstracto cercano a principios de *Jugendstil* Vienés (Véase Capítulo 10.1.3.) y en 1913 completó la fachada trasera del Palacio de Calatayud<sup>737</sup>, *“en un maridaje de formas barrocas y neogriegas.”*<sup>738</sup>

Su temprano *“secessionismo”* se ha atribuido a su conocimiento a través de las revistas y publicaciones de arquitectura del movimiento arquitectónico en Austria. Su amistad con Demetrio Ribes, Jeroni Martorell y Vicente Sancho puede haber influenciado su tendencia en esta dirección.



### 8.2.3 Vicente Sancho Fuster (1874, 1904, 1910)

Otro de los arquitectos valencianos que refleja en su obra influencias de la Secesión austriaca fue Vicente Sancho Fuster (1875; t. Barcelona, 1904; † 1910). Íntimo amigo de Vicente Ferrer, no sólo coincidieron en las aulas de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, sino que también colaboraron profesionalmente (El proyecto comenzado por Vicente Ferrer para la Iglesia del Grao, fue retomado y finalizado por Vicente Sancho<sup>739</sup>). Vicente Sancho fue, junto con Ferrer y junto con Juan Luis Calvo, parte del equipo de arquitectos encargado de redactar los Estatutos de la Asociación de Arquitectos de Valencia<sup>740</sup>. Fue además arquitecto municipal de Burriana y Oliva, donde realizó varias obras (como la Casa en la C/ Major 7 de Burriana, los proyectos de Mercado de Hierro y el alcantarillado de Burriana). Durante sus únicos cinco años de actividad profesional realizó la Iglesia y el Ayuntamiento de la Alquería de la Condesa (Valencia), el Ayuntamiento y las Escuelas de Oliva, el Chalet de Lamberto Lacasa en Turís, la Casa para Domingo García en la Volta de Rusiñol (Valencia), cinco casitas para Ramón Miralles en Ruzafa (Valencia), los almacenes y la casa de Vicente Ferrer (Fundición de Hierros), la Casa Espert (1908) C/ Pelayo 1 esquina con C/ Játiva 7 (Valencia), la Casa de Maria Aliño en Félix Pizcueta 6 (1908), la Casa de Matilde Pons o Casa de los Pajaritos en la Gran Vía Marqués del Turia de Valencia, el Ayuntamiento y la Plaza de Toros de Requena. Transformó las fachadas de un antiguo edificio de la calle Bordadores 12 (1906)<sup>741</sup>, construyó los Panteones para las familias Carles, Risueño y María Aliño en el cementerio de Valencia, un local comercial en el Pasaje Ripalda<sup>742</sup>, la Capilla del Cementerio Protestante Británico de Valencia (de “estilo secesionista” sólo la fachada<sup>743</sup>), el Panteón para la familia Aliño, el Pabellón Eugenio Burriel de la Exposición Valenciana 1909-1910 y el Pabellón Hermano Izquierdo de esa misma exposición.

En su arquitectura se adivinan esencialmente dos influencias de las corrientes europeas del momento: El Art Nouveau y el estilo Secesionista. Como indica F. Vegas: *“La primera influencia y más llamativa se trasluce en su obra a través de la decoración, la segunda y más desapercibida en la tendencia a geometrizar los volúmenes de los edificios.”*<sup>744</sup>

Su numerosa obra, a pesar de su corta vida (falleció en 1910, a los 35 años de edad), fue motivo de alabanza en un artículo publicado por Francisco Mora en <Arquitectura y Construcción> en 1912<sup>745</sup>.



## 8.2.4 Vicente Rodríguez Martín (1875, 1905, 1933)

Vicente Rodríguez Martín (Valencia, 1875; t., Madrid, 1905; † 1933) ha sido clasificado como el introductor de la arquitectura de influencia francesa (el llamado barroco afrancesado, *Beaux-arts* o “estilo de los Luises”) en Valencia<sup>746</sup>. Como muchos otros arquitectos de la época que utilizaron el estilo francés, lo mezclaron en ocasiones con el *Jugendstil* Vienés. Estudió en Madrid y se instaló en Valencia a partir de 1906, cuando obtuvo el puesto de arquitecto de la Diputación Provincial<sup>747</sup>. En la obra de Rodríguez, antes de la Exposición Regional tenemos varios ejemplo de arquitectura de influencias vienesas. Sus primeras obras fueron un edificio de viviendas en 1906 en la C/ Cádiz: la Casa Jaime Ribelles, y otro en la Gran Vía Marqués del Turia 15: la Casa Rocher (1907) la Casa Lorenzo Martínez en la C/ Sorní y el edificio situado en la Gran Vía Marqués del Turia esquina con C/ Ruzafa, atribuido hasta la fecha a Demetrio Ribes. Tanto la Casa Ribelles como la Casa Martínez tienen motivos neogriegos combinados con ciertos elementos barrocos. La Casa Rocher se ha definido como de “*extravagantes diseños seudomodernistas*”<sup>748</sup> y tiene un lenguaje deudor de muchas de las obras *Jugendstil* que surgieron en torno al núcleo de artistas de la Secesión Vienesa (publicados en *Wiener Bauten im Style der Secession*). El edificio en Gran Vía Marqués del Turia 1 tiene un lenguaje de fachada totalmente vienés. En 1908 proyecta y construye la Central Hidroeléctrica Española en la Avenida Pérez Galdós 117.

En 1909 fue invitado a construir varios pabellones en la Exposición Regional Valenciana, tantos que fue incluso calificado como incluso “el alma de la exposición”<sup>749</sup>: El Arco de Entrada, el Palacio de Bellas Artes, la Fuente Luminosa, el Gran Casino, las tribunas y galerías del casino y la Gran Pista y el Pabellón de la Diputación Provincial. Esta puerta de entrada fue abierta por Estos pabellones de constituyeron la puerta de entrada de la influencia francesa en la ciudad de Valencia. A partir de entonces, continuó su obra, brindando ejemplos arquitectónicos en una mezcla estilística definida por un “modernismo epitelial” y un eclecticismo afrancesado<sup>750</sup>. Ejemplo de esta tendencia es el Edificio y Teatro Olimpia (1914).



FIG. 314. El arquitecto Vicente Rodríguez Martín

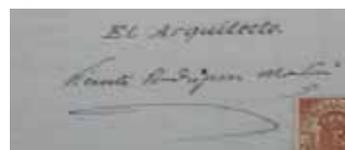


FIG. 315. Firma de Vicente Rodríguez Martín



## 8.2.5 Luis Ferreres Soler (1852, 1876, 1926)

En la obra de Luis Ferreres (Játiva, Valencia, 1852; t., Madrid, 1876; Madrid, † 1926) se refleja su especial predilección por los motivos neo-griegos<sup>751</sup>. F. Taberner indica que *“es muy difícil hablar de un Ferreres modernista. Ninguno de sus edificios resistiría con éxito un análisis estilístico. Pero introduce, ya entrada la primera década de este siglo, algunos ejemplos adscribibles a dicho lenguaje formal.”*<sup>752</sup> Taberner describe su arquitectura como de *“moderación contenida (nunca excesiva singularidad), una depuración rigurosa de las formas ornamentales) y un control concienzudo de los oficios”*<sup>753</sup> *“refleja una indudable capacitación profesional y una madurez poco común en el panorama arquitectónico de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX en la ciudad de Valencia.”*

De entre su numerosa obra, seleccionamos los edificios que hacen alusión, siempre en los detalles ornamentales, a la arquitectura del *Jugendstil* Vienés. Son tres: la Casa Plá (1908), la Casa de E. Martínez (1911) y la Casa Giner C/ Sorní 9. (1912). *“En edificios como la casa de Juan Bautista Plá, alterna motivos secesionistas, libremente interpretados, con sus motivos tradicionales. Más evidente será este lenguaje en la casa López y, sobre todo, en la casa Giner, sin duda su obra más conseguida dentro de este estilo”*<sup>754</sup>

## 8.2.6 Francisco Almenar Quinzá (1876, 1904, 1936)

Francisco Almenar Quinzá (Valencia, 1876; t., Barcelona, 1904; † 1936) estudió el bachillerato en Valencia y posteriormente marchó a Barcelona para estudiar la carrera de Arquitectura (Almenar estuvo en la Ciudad Condal desde 1893 hasta 1904, año en el que se tituló). Terminó sus estudios junto con J. Bassegoda, J. Puig y Cadafalch y L. Doménech y Montaner<sup>755</sup>. Como muchos de los arquitectos que estudiaron en Barcelona, demostró grandes influencias del arquitecto Enric Sagnier. Ejerció como arquitecto en Valencia. En 1905 se presentó al puesto de arquitecto del Catastro Urbano y lo ganó. Se casó con la hija de un renombrado arquitecto, Antonio



FIG. 316. El arquitecto Francisco Almenar Quinzá

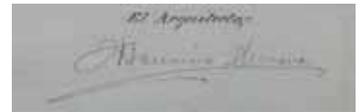


FIG. 317. Firma de Francisco Almenar



Martorell, fue su “sucesor”<sup>756</sup>. En 1906, a sus treinta años, era nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Fue un arquitecto ecléctico, con utilización de estilos dispares según el encargo, el cliente y las circunstancias determinadas. F. Vegas llama (2001) a su estilo “eclecticismo geoestratégico” por adecuar el estilo determinado a la localización geográfica de la obra: *“modernista en el ensanche, académico en el centro histórico, neobarroco francés para los nuevos centros representativos, etc.”*<sup>757</sup>. Pérez Rojas define sus edificios como *“una lección de sencillez y de gracia decorativa, que evocan un clasicismo de tono menor que permite identificarlo en paralelo con ciertas ilustraciones gráficas de estas fechas (de los alrededores de 1914)”*<sup>758</sup>.

Entre su ecléctica obra, destacan algunas cercanas al lenguaje *Jugendstil* Vienés, como los edificios de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910: Gran Teatro y Teatro Martí (derrribados). Asimismo en esta Exposición construyó el Palacio de Agricultura e Industria (derrribado), donde muestra una interpretación personal de la Secession y el Salón de Actos, también derrribado, compuesto por una mezcla de estilos, entre ellos aparecen motivos decorativos de triglifos y arcos concéntricos. Y el Gran Arco de Entrada de la Exposición, semejante a los Pabellones de Otto Wagner de *Karlsplatz*<sup>759</sup>. Otras obras de Francisco Almenar son de diversos estilos, muestra de su eclecticismo convencido: una casa particular en la calle Cirilo Amorós 20, la reforma de la casa de Juan Bigné en Cirilo Amorós 17, el Garaje Lleó en la calle Cirilo Amorós 67 (1923), la casa de Andrés Martínez en C/Sueca (1914), el Teatro Alcázar, varias casas en Pl. Ayuntamiento, la Casa Montesinos en la C/ Grabador Esteve (1911), un edificio en la calle Colón nº 80, y otro en la calle Barcas núm. 2, el Banco de Londres (1917), la Casa Burriel en la calle de la Paz (1914), el Camarín de la Virgen de los Desamparados y la Tribuna –Ampliación del Mestalla.

### 8.2.7 Francisco Javier Görlich Lleó (1886, 1913, 1972)

Francisco Javier Görlich Lleó<sup>760</sup> (Valencia, 1886; t., Barcelona, 1913, † 1972) nació en Valencia en 1886 y murió a los 85 años de edad. Fue hijo de una de las familias más importantes de la burguesía valenciana: su padre, Franz Xavier Görlich fue cónsul de Austria-Hungría en Valencia y Asunción Lleó, su madre, de familia terrateniente acuadalada por el comercio de la seda. Franz X. Görlich abrió un comercio en los bajos del consulado de la desaparecida C/Zaragoza llamado el “Bazar Viena”<sup>761</sup> donde, como ya hemos nombrado con anterioridad, se podían adquirir diversos objetos decorativos y revistas llegadas del Imperio Austro-húngaro (Véase capítulo 6).



Francisco Javier Görlich (también escrito Goerlich) cursó la primera enseñanza en Valencia, licenciándose en Ciencias Exactas y estudió Arquitectura en Madrid y Barcelona, terminando en esta última ciudad la carrera en 1913.

De entre sus obras, las que más se acercan a un lenguaje de tintes vieneses son la Casa Barona de la Gran Vía Marqués del Turia núm. 70 (1914), bajo la influencia de la Casa Pons de Soler i March en Barcelona, el edificio en la C/ Avellanas núm. 21. (1914) y el de la calle Grabador Esteve 16 (1914). También en 1914 construyó el Trianon Palace, con influencias de Viena interpretadas de modo personal. En 1916 obtuvo el Premio al Concurso para la creación del palacio de Bellas Artes de Valencia, aunque no llegó a realizarse. Colaboró junto a Demetrio Ribes en el proyecto del Palacio de Ferias y Muestras de Valencia (1918) y en el Teatro Talía. Una de sus obras más interesantes, construida en 1919 fue su Casa para Úbelo,. En 1921 se iniciaron las obras y en 1973 se derribó lo construido<sup>762</sup>.

De su extensa obra, nos reducimos a analizar en este estudio solamente sus primeras construcciones, por ser la arquitectura vienesa el punto de partida de su arquitectura, cosa nada sorprendente siendo su padre el Cónsul del Imperio Austro-húngaro en Valencia y propietario del “Bazar Viena”, donde, como ya hemos comentado, se podían adquirir publicaciones y objetos decorativos traídos de Viena.

Goerlich terminó la carrera en 1913 en la Escuela de Barcelona. Dos de sus obras más importantes de este primer comienzo fueron la Casa Barona (1914) y el Trianon Palace (1914) (Véase los apartados 10.4.2.10. y 10.1.5, respectivamente). Además Goerlich construyó algún otro edificio de viviendas para el que adoptará algunos motivos decorativos tipificados como vieneses (Edificio en C/ Grabador Esteve 16; Edificio en C/ San Francisco de Borja 16 y 18).



FIG.318. El arquitecto Javier Goerlich Lleó

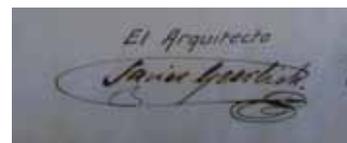


FIG.319. Firma de Javier Goerlich



### 8.2.8 José Cort Botí (1895, 1919, 1961)

Nacido en Alcoy, José Cort estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid, finalizando sus estudios en 1919. A pesar de que tanto por la generación a la que pertenece como por empezar su trayectoria profesional en 1920, fuera de los límites de este trabajo, es interesante comentar su formación, por haber sido uno de los arquitectos que, habiendo comenzado su obra a principios más tardíamente, cuando la influencia de la arquitectura *Jugendstil* austriaca ha amainado, sigue mostrando su interés por ella, hasta el punto de haber sido calificado como el *difusor de las Wiener Werkstätte en Valencia*<sup>763</sup>. José Cort Botí había sido, hasta hace poco, de entre los arquitectos nombrados anteriormente, el menos estudiado. Recientemente ha presentado su tesis doctoral Marilda Azulay (2002) titulada: **La fortuna de los ideales racionalistas en España. El caso de José Cort i Botí**, donde se recoge con detalle las influencias que recibió José Cort de los postulados vieneses<sup>764</sup>.

Durante sus años de estudiante se interesa por las publicaciones de arquitectura de Centro Europa, con una especial atención a la arquitectura vienesa. Prueba de ello es la cantidad de libros sobre arquitectura austriaca que tiene en su biblioteca privada, entre ellos: <*Der Architekt*> (1907, núms. XI, XII, XIII; 1908 núm. XIV; 1909 núm. XV; 1910 (año completo); 1911 núm. XVII; 1913, núm. XIX), Otto Wagner (de Friedrich JASPER, 1905), <*Wagner Schule*> (1903, 1904), diversos números de <*Deutsche Kunst und Dekoration*>, Joseph M. Olbrich (1909 y 1919), <*Das Interieur. Wiener Monatsheft für Wohnungsausstattung und Angewandte Kunst*> (1910, 1911, 1913, 1912 núm. XIII, 1914 y 1915, núm. XV) <*Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst*> (1910), <*The Studio. Year Book of Decorative art*> (1906,1907,1913), *Pleasant Art in Austria & Hungary* (1912), diversos números entre 1912 y 1918 de <*Innen Dekoration*><sup>765</sup>.



## 8.3 NOTAS AL CAPÍTULO 8

- <sup>651</sup> BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna**. Op. cit. Pág. 311
- <sup>650</sup> "Zur Darmstädter Ausstellung". Pág. 49. En: <Der Architekt>, VII Jahrgang, 1901.
- <sup>651</sup> NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. **Summa Artis. Historia General del Arte**. Volúmen XXXV. Arquitectura española 1808-1900. "La arquitectura en torno a 1900". Op. cit. Pág. 537
- <sup>652</sup> AMÓS SALVADOR. <Arquitectura y Construcción>. Anuario de 1918, 1918. Pág. 30.
- <sup>653</sup> SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España". A.A.V.V. **Arquitectura Austriaca 1860-1930 dibujos de la Secesión Vienesa y su influencia en España**. Museo Español de Arte Contemporáneo. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Madrid. Enero-Febrero 1981. Pág. 12
- <sup>654</sup> SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España". Op. cit. Pág. 10
- <sup>655</sup> <La Construcción Moderna>, 1915. Pág. 167
- <sup>656</sup> SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España". Op. cit. Pág. 12
- <sup>657</sup> Id. Pág. 15
- <sup>658</sup> Antonio Palacios Ramilo: Pontevedra, 1874, t. Madrid, 1900, † 1945
- <sup>659</sup> Teodoro de Anasagasti y Algán: 1880, Bermeo (Vizcaya); t. 1905, Madrid; † 1938
- <sup>660</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. "Influencia de Palacios en la arquitectura de su época". En: Catálogo de la exposición **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX. Palacios-Otamendi, Arbós, Anasagasti**. Madrid, 1987. Pág. 169
- <sup>661</sup> SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España". Op. cit. Pág. 14
- <sup>662</sup> "Una entrevista con Luis Gutiérrez Soto". En la revista: <Nueva Forma>. Núm. 70. Noviembre, 1970. Pág. 3
- <sup>663</sup> SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España". Op. cit. Pág. 14
- <sup>664</sup> Señalada por GONZÁLEZ AMEZQUETA, A. "La arquitectura de Antonio Palacios" en <Arquitectura> Núm. 106, 1967 y comentado por F. J. PÉREZ ROJAS en "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi". **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX**. Op. cit. Pág. 95
- <sup>665</sup> IGLESIAS VEIGA, Xose Maria Ramón. **Antonio Palacios. A pedra, o pais, a arte, o urbanismo, a renovada tradición: O oficio de arquitecto**. Op. cit. Pág. 15
- <sup>666</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. "Influencia de Palacios en la arquitectura de su época". Op. cit. Pág. 168
- <sup>667</sup> Sobre todo en el edificio Oltra de la Plaza del Ayuntamiento (1927)
- <sup>668</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. "Influencia de Palacios en la arquitectura de su época". Op. cit. Pág. 167
- <sup>669</sup> A.A.V.V. **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX**. Op. cit. Pág. 71
- <sup>670</sup> <Pequeñas Monografías de Arte> Dic, 1909. Año III. Nº 25. Pág. 217; <La Construcción Moderna> 30 Marzo de 1909. Núm. 6. Pág. 108; <Arquitectura y Construcción>, Mayo de 1909. Núm. 202. Pp. 144-153; <Pequeñas Monografías de Arte>, enero de 1910. Año III. Núm. 26. Pág. 217
- <sup>671</sup> ANASAGASTI, Teodoro. **Enseñanza de la Arquitectura. Cultura moderna Técnico Artística**. Madrid, 1923. Reedición, Instituto Juan de Herrera, 1995. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "Introducción" Pág. xiii
- <sup>672</sup> El ingreso a la Villa del César está formado por una serie de volúmenes escalonados, con entrada mediante escalinata por el eje central, con claras referencias al edificio de la Secession de J. M. Olbrich. (Véase **fig. 142**)
- <sup>673</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág. 191.
- <sup>674</sup> Carlos Sambricio califica este edificio como reflejo de las ideas que espresó J.M.Olbrich en el edificio de la Secession: volumetría clara de los distintos cuerpos, esmero en el cuidado de cada uno de los elementos arquitectónicos del edificio, asicomo en los juegos entre simetrías y asimetrías.
- <sup>675</sup> PÉREZ ROJAS, F. J. "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi." En: A.A.V.V. **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX**. Op. cit. Pág. 172
- <sup>676</sup> Catálogo de la Exposición **Anasagasti. Obra Completa**. Ministerio de Fomento. Madrid, 2003
- <sup>677</sup> "Su verdadera actividad arquitectónica, exceptuando sus inicios en Bermeo y el Panteón Erezuma, (...) comienza en 1918 y prácticamente termina en 1931". BLASCO RODRIGUEZ, Carmen. Catálogo de la Exposición **Anasagasti. Obra Completa**. Ministerio de Fomento. Madrid, 2003
- <sup>678</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1915 y 1925**. Op. cit. Pág. 175. SERRA DESFILIS, Amadeo. **Eclecticismo tardío y Art Déco en la Ciudad de Valencia**. Op. cit. Pág. 17
- <sup>679</sup> ANASAGASTI, Teodoro de. "Arquitectura Moderna. Notas de Viaje". En: <La Construcción Moderna>. Junio, 1914. Pp. 163, 164
- <sup>680</sup> VIGAS, D., "L'arquitectura a Catalunya (1911-1939)" en **L'Art Catalá Contemporani**, dirigido por E. Jordi, Barcelona, 1972. p. 250. Citado en PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Cátedra Cuadernos de Arte, Madrid, 1990. Pág. 171
- <sup>681</sup> PELLICER CIRICI, A. **El arte modernista catalán**. Barcelona, 1951.
- <sup>682</sup> "La Casa Campany (1911), de la calle Casanova 203 – contemporánea de la Fábrica Casarramona tan relacionada con el Puig i Cadafalch modernista- con sus muros lisos, ventanas estrechas y decoración floral en cerámica. Incluso hasta los pronunciados feros de la cubierta a dos aguas con amplios aleros, tienen un inconfundible sabor centroeuropeo." FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Capítulo: La Secesion en Cataluña. Op. cit. Pág. 126
- <sup>683</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 181
- <sup>684</sup> Sus artículos publicados en: MARTORELL, Jerónimo en **Arquitectura y Construcción XII** (1908): "La arquitectura moderna. I. La Estética. II. Las obras" En páginas 79-90 110-118, 140-148, 205-212 y 268-274 y sobre él en RÀFOLS J. F. **Modernismo i Modernistas**. Op. cit. Pág. 255
- <sup>685</sup> "Jeroni Martorell, con título académico flamante desde "Catalunya" y acaso desde el "Centre Excursionista" erígese en teórico". J.F. RÀFOLS. **Modernismo y Modernistas**. Barcelona, 1949.
- <sup>686</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág.171



- <sup>687</sup> ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 241
- <sup>688</sup> FONTBONA, F. **Historia de l'Art Català**. Volúm VII. Edicions 62, Barcelona, 1996. Pág. 200
- <sup>689</sup> Sobre este pabellón, información en: MARTÍNEZ VERON, Jesús. **Arquitectura de la Exposición Hispano Francesa de 1908**. Op. cit. Pág. 149.
- <sup>690</sup> Id. Pág. 26.
- <sup>691</sup> Id. Pág. 27.
- <sup>692</sup> FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Capítulo: La Secesión en Cataluña. Op. cit. Pág. 127
- <sup>693</sup> MARTÍNEZ VERON, Jesús. **Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa de 1908**. Op. cit. Pág. 97.
- <sup>694</sup> BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista**. Op. cit. Nota a pie de página en Pág. 163
- <sup>695</sup> VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 98
- <sup>696</sup> URRUTIA, Ángel. **La arquitectura española del siglo XX**. Primera Parte: La Persistencia de un siglo. Op. cit. Pág. 88
- <sup>697</sup> PORTACELLI ROIG, Manuel; "Urbana, ecléctica, internacional (Notas sobre las arquitecturas del Ensanche)". En: A.A.V.V. **El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884**. Op. cit. Pág. 106.
- <sup>698</sup> BENITO GÖRLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX" En: LLOPIS, Amando y DAUKSIS, Sonia (Editores). **Arquitectura del Siglo XX en Valencia**. Op. cit.
- <sup>699</sup> Éste distingue, por un lado, los titulados entre 1897 y 1898 con marcadas influencias de la arquitectura *Art Nouveau*, al estilo Horta y de los arquitectos catalanes. Por otro lado, tenemos a Vicente Sancho, Vicente Ferrer y Demetrio Ribes donde "*se encuentran constantes referencias a lo vienés, a Wagner y la Secesión austriaca y a la obra que conocían de Olbrich y Hoffmann*". En BENITO GÖRLICH, Daniel. "Arquitectura y Ciudad. Valencia en el siglo XX.". Op. cit. Pág. 23.
- <sup>700</sup> BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Valencia, 1983. Op. cit. Pág. 126
- <sup>701</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "L'arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació". El modernisme al País Valencià, <SAÓ Monografies 2>, Valencia 1989; Pág.18
- <sup>702</sup> Id. Pág.18
- <sup>703</sup> En BENITO GOERLICH, Daniel, "Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX" En: LLOPIS, Amando y DAUKSIS, Sonia (Editores). **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Actas del seminario realizado en el Centre Valencià de Cultura Mediterrània-La Beneficiència entre los días 8 y 30 de mayo de 2000. Edición Alfons el Magànim. Diputació de València, 2001. Pág. 20
- <sup>704</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. "Aportaciones para el estudio de la personalidad artística del arquitecto valenciano Vicente Ferrer Pérez". En: **Primer Coloquio de Arte Valenciano**. Op. cit. Pág. 66. BENITO GOERLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX" En: A.A.V.V. **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág.24.
- <sup>705</sup> También estudia arquitectura en la Escuela Provincial de Barcelona, matriculándose también en la Escuela de Bellas Artes.
- <sup>706</sup> Todos los datos biográficos han sido obtenidos de: AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pp. 29-59
- <sup>707</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. "Aportaciones para el estudio de la personalidad artística del arquitecto valenciano Vicente Ferrer Pérez". En: **Primer Coloquio de Arte Valenciano**. Op. cit. Pág. 72
- <sup>708</sup> En BENITO GOERLICH, Daniel, "Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX" LLOPIS, Amando y DAUKSIS, Sonia (Editores). **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 24
- <sup>709</sup> Publicado en <Arquitectura y Construcción> 1918. Pp. 21-28
- <sup>710</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 32
- <sup>711</sup> Obras de Otto Wagner anteriores a este período son: *Länderbank*, 1882; primera Villa Wagner, 1886-88; obras también de Otto Wagner construidas entre 1893 y 1896: *Ankerhaus*, 1894-95; Presa de *Nussdorfer*, 1894-96; *Zinshaus* en *Universitätsstrasse* 12,1887-88; Casas en *Rennweg*, 1889-1891; *Johaness Kapelle*,1895
- <sup>712</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes** Op. cit. Pág. 30. (Traducción propia)
- <sup>713</sup> Para entender la enseñanza de la arquitectura que se impartía durante los años que Ribes estudió allí consultar: NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. **Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX**. Madrid, 1973. Pág. 297-301. Consultar también del mismo autor: "Opciones Modernistas en la arquitectura madrileña" <ESTUDIOS PRO ARTE>. núm. 5, enero-febrero 1976
- <sup>714</sup> Ambas titulaciones en: A.G.A.A.H., leg. 11-1246/9 Expediente académico de la carrera de arquitectura. Citado en AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921)**. Op. cit. Pág. 21
- <sup>715</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. **Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX**. Op. cit. Pág. 297-301
- <sup>716</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 13. (Traducción propia)
- <sup>717</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Historia de las Estaciones. Arquitectura Ferroviaria en Valencia**. Diputación Provincial de Valencia, 1984. "Estación del Norte". Pág. 123
- <sup>718</sup> Según Pedro Navascués, citado por BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. 1983. Pág. 161
- <sup>719</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921**. Op. cit. Pp. 22 y ss
- <sup>720</sup> Id. Pág. 19
- <sup>721</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág. 178
- <sup>722</sup> PÉREZ ROJAS, Xavier. "L'Exposició Internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer". El modernismo al País Valencià, <SAÓ Monografies 2>, Valencia 1989. Pág. 22
- <sup>723</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi". En: A.A.V.V. **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX**. Catálogo de la Exposición. Museo Municipal. Marzo, 1987. Pág. 168
- <sup>724</sup> Catálogo de la exposición **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX. Palacios-Otamendi, Arbós, Anasagasti**. Madrid, 1987.
- <sup>725</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. "Influencia de Palacios en la arquitectura de su época". En: Catálogo de la exposición **Arquitectura madrileña de la**



- primera mitad del siglo XX. Palacios-Otameni, Arbós, Anasagasti. Op. cit. Pág. 168.
- <sup>726</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto 1875-1921**. Op. cit. Pág. 27
- <sup>727</sup> PORTACELLI ROIG, Manuel; "Urbana, ecléctica, internacional (Notas sobre las arquitecturas del Ensanche)". En: A.A.V.V. **El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884**. Op. cit. Pág. 113
- <sup>728</sup> AGUILERA CERNÍ, Vicente. **Historia del Arte Valenciano**. Tomo 5. Op. cit. Pág. 72
- <sup>729</sup> BOHIGAS ORIOL. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 172. CORBIN FERRER, Juan-Luis. **El ensanche Noble de Valencia: ente Colón y Gran Vía Marqués del Túria**. Op. cit.
- <sup>730</sup> VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. "Análisis de la Obra de cuatro arquitectos en la Calle Cirilo Amorós". Op. cit. Pp. 34 y PÉREZ ROJAS, F. Xavier en su artículo „L'exposició internacional de Torí. Secció i obra de Vicent Ferrer". Op. cit. Pág.23
- <sup>731</sup> VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. "Análisis de la Obra de cuatro arquitectos en la Calle Cirilo Amorós". Op. cit. Pp. 36
- <sup>732</sup> GIMÉNEZ, Emilio. "L'imatge de la ciutat. Vint anys después." <SAÓ Monografies 2>. El Modernisme al País Valencià. Valencia, Junio 1989. Pág. 12. (Traducción propia)
- <sup>733</sup> Datos que confirma BENITO GOERLICH, Daniel. "Aportaciones para el estudio de la personalidad artística del arquitecto valenciano Vicente Ferrer Pérez". En: **Primer Coloquio de Arte Valenciano**. Op. cit. Pág. 66
- <sup>734</sup> Id. Pág. 72
- <sup>735</sup> SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Op. cit. Pág. 151
- <sup>736</sup> Archivo Administrativo Municipal de Valencia. Policía Urbana. Fomento, 1907, exp. Núm. 547b
- <sup>737</sup> Archivo Administrativo Municipal de Valencia. Policía Urbana. Fomento, 1913.
- <sup>738</sup> VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 127
- <sup>739</sup> <Arquitectura y Construcción> Septiembre, 1912. Año XVI. Núm. 242. MORA, Francisco: "El arquitecto D. Vicente Sancho Fuster". Pág. 260
- <sup>740</sup> BENITO GÖRLICH, Daniel: "Aportaciones para el estudio de la personalidad artística del arquitecto valenciano Vicente Ferrer." En: **Primer Coloquio de Arte Valenciano**. Op. cit. Pp. 72 y 73
- <sup>741</sup> Publicada en *Arquitectura y Construcción* (sept. 1912, Pág. 281). Archivo Histórico Municipal. P.U. Fomento 1906, exp. 29. Sobre esta obra encontramos información en BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. Pág. 135-136.
- <sup>742</sup> Emilio Giménez; LLORENS, Tomás, "La Imagen de la Ciudad". Op. cit. Pág. 74
- <sup>743</sup> VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 147
- <sup>744</sup> Id. Pág. 147
- <sup>745</sup> <Arquitectura y Construcción> sep. 1912. Año XVI. Núm. 242. "El arquitecto D. Vicente Sancho y Fuster", Pp. 260-288
- <sup>746</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. "L'arquitectura entre la crisi del modernismo i el Postmodern". En: **Historia de l'art al país Valencià**. Op. cit. Pág. 53
- <sup>747</sup> VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 98
- <sup>748</sup> Id. Pág. 484
- <sup>749</sup> Id. Pág. 467
- <sup>750</sup> Id. Pág. 487
- <sup>751</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. Pág. 156
- <sup>752</sup> TABERNER PASTOR, Francesc. **Luis Ferreres**. M.O.P.U. Madrid, 1988. Pág. 41
- <sup>753</sup> Id. Pág. 21
- <sup>754</sup> Id. Pág. 41
- <sup>755</sup> BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana 1875-1925**. Op. cit. Pág. 296
- <sup>756</sup> GASCÓN PELEGUI, Vicente. **Prohombres Valencianos en los últimos cien años, 1878-1978**. Monografías del centenario 1878-1978. Centenario de la Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1978. Pp. 43-46
- <sup>757</sup> VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. "Análisis de la Obra de cuatro arquitectos en la Calle Cirilo Amorós". Op. cit. Pp. 37
- <sup>758</sup> PÉREZ ROJAS, Javier. "L'arquitectura entre la crisi del modernismo i el Postmodern". En: **Historia de l'art al País Valencià**. Op. cit. Pág. 52
- <sup>759</sup> GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. "La imagen de la ciudad. Valencia". <Hogar y Arquitectura> Madrid, enero-febrero, 1970. Pág. 59. A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura**. Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1996
- <sup>760</sup> Sobre él en: ESTEBAN, J. y VICENTE ALMANZÁN, J.L. **Javier Goerlich Lleó. Arquitecto (1886-1913-1972)** Valencia, 1982.
- <sup>761</sup> GASCÓN PELEGUI, Vicente. **Prohombres Valencianos en los últimos cien años, 1878-1978**. Monografías del centenario 1878-1978. Centenario de la Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1978. Pp. 181-183 y BENITO GOERLICH, Daniel, Jarque, Francesc. **Arquitectura modernista valenciana**. Edición Bancaja D.L. 1992. Valencia; MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. "El Modernismo en la Comunidad Valenciana". En: **El modernisme en la Comunitat Valenciana**. Catálogo de la Exposición. Op. cit. Pág. 18
- <sup>762</sup> NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. "La arquitectura en torno al 1900" En: **Summa Artis. Vol. XXXV**. Op. cit. Pág. 664
- <sup>763</sup> Emilio Giménez (1998) había afirmado que "José Cort fue un arquitecto premoderno y difusor de los Wiener Werkstätte en Valencia." Giménez, Emilio. "Las Revistas y los Canales de Información", en **La Ciudad moderna. Arquitectura Racionalista en Valencia**. IVAM, Centre Julio González. Valencia, 1998.
- <sup>764</sup> AZULAITAPIERO, Marilda. **La fortuna de los ideales racionalistas en España: 1914-1936. El caso concreto de José Cort Botí (1895-1961)**. Op. cit.
- <sup>765</sup> Id. Pp. 77 a 83.



## 9 SUMARIO PARTE A– DIMENSIÓN HISTÓRICA

De esta primera parte de la investigación: la dimensión histórica, cabe destacar, además del contexto en el que se desarrollan el *Jugendstil* Vienés y el Modernismo Valenciano, las diversas vías de introducción de la influencia vienesa en Valencia. Italia, Alemania, Cataluña y Madrid son cuatro puntos geográficos fundamentales a la hora de evaluar el alcance y la transmisión de los principios arquitectónicos que proclamaban los arquitectos vieneses del cambio de siglo. Las dos escuelas de arquitectura existentes en España a principios del siglo XX: la de Madrid y la de Barcelona, favorecían, con los fondos bibliográficos y las publicaciones periódicas existentes en las bibliotecas, el conocimiento de los futuros arquitectos de lo que estaba aconteciendo en Austria en materia de arquitectura. Son de destacar, además, varios congresos nacionales e internacionales de arquitectura en los que se discutía la validez del Modernismo y cuyo debate nos permite medir el pulso de las teorías arquitectónicas que se barajaban entre ponentes y asistentes. Otto Wagner estuvo presente en el IV Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid en 1904. Cuatro años más tarde, con motivo de la celebración del VIII Congreso Internacional de Arquitectura celebrado en Viena en mayo del 1908, visitaron muchos españoles la ciudad y los artículos sobre la ciudad de Viena y su arquitectura empezaron a aparecer con frecuencia en las

## 9 ZUSAMMENFASSUNG TEIL A - HISTORISCHE DIMENSION

Abgesehen von den Entwicklungen des *Wiener Jugendstils* und des valencianischen Modernismus sind in der historischen Dimension, als erstem Teil der Arbeit, die unterschiedlichen Wege der Ausbreitung des Einflusses Wiens auf Valencia zu beachten. Italien, Deutschland, Katalonien und Madrid sind vier wesentliche geographische Referenzpunkte zur Beurteilung der Leistungen und der Wirkungen der architektonischen Prinzipien der Architekten Wiens der Jahrhundertwende. Die zwei Architekturschulen in Spanien zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Madrid und Barcelona. Beide unterstützten mit ihren bibliographischen Beständen und den aktuellen Erscheinungen und regelmäßigen Publikationen in den Bibliotheken das Wissen der zukünftigen Architekten in Bezug auf das Architekturgeschehen in Österreich. Darüber hinaus sind einige nationale und internationale Architekturkongresse zu beachten, im Rahmen derer die Wertigkeit des Modernismus diskutiert wurde. Jene Debatte lässt uns das Spannungsfeld der architektonischen Theorien messen, das sich zwischen den Vortragenden und den Assistenten entwickelte. Otto Wagner nahm am IV Internationalen Architekturkongress in Madrid im Jahre 1904 teil. Vier Jahre später besuchten im Mai 1908 während des VIII Internationalen Architekturkongresses in Wien viele spanische Architekten die Stadt und die Artikel über die Stadt und ihre Architektur begannen



revistas especializadas. Durante la primera década del siglo XX, se celebraron varias exposiciones regionales, nacionales, e universales en toda Europa que también contribuyeron a dar a conocer el *Jugendstil* Vienés en España: Exposición Universal de París en 1900, Exposición Internacional de Arte Decorativ Moderno de Turín en 1902, Exposición de Milán en 1906, Exposición Hispano-francesa de Zaragoza en 1908 y Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910. La Exposición Regional Valenciana de 1909 marcó un antes y un después en la difusión del *Jugendstil* Vienés en la geografía valenciana. A partir de ella se multiplican las referencias a la arquitectura vienesa, fundamentalmente a nivel de detalles ornamentales. Las obras anteriores a esta exposición son casos de arquitectura pionera en la medida de su acercamiento a los postulados vieneses. Una última vía de introducción son los viajes de estudios que realizaban los arquitectos a Austria interesados en ver con sus propios ojos la arquitectura vienesa, en muchos casos, reflejadas sus impresiones en las revistas de arquitectura de la época.

mit Regelmäßigkeit in den einschlägigen Zeitschriften zu erscheinen. Während des ersten Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts fanden mehrere regionale, nationale und universelle Ausstellungen in ganz Europa statt, die auch die Kenntnis des Wiener Jugendstils in Spanien förderten. Dies waren die Weltausstellung in Paris 1900, die Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, die Ausstellung von Milan 1906, die spanisch-französische Ausstellung in Zaragoza 1908, die regionale Ausstellung in Valencia 1909 und 1910 die Nationale Ausstellung, ebenfalls in Valencia. Die regionale Ausstellung von Valencia 1909 bedeutete eine Zäsur in der Verbreitung des Wiener Jugendstils im Raum von Valencia. Ab diesem Zeitpunkt vervielfachen sich die architektonischen Referenzen in Bezug auf Wien in Valencia, vor allem im Bereich der Ornamente und ihrer Details. Die Werke vor dieser Ausstellung können als Pionierarbeiten bezüglich der Annäherung an die Wiener Postulate gesehen werden. Ein abschließender Weg der Annäherung sind die Studienreisen interessierter Architekten, die die österreichische Architektur mit ihren eigenen Augen sehen wollten. In vielen Fällen gaben diese ihre Eindrücke in Architekturzeitschriften jener Epoche wieder.