D I S S E R T A T I O N

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

Wien, im Juni 2007

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

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

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

Prefacio

1 ABSTRACT - RESUMEN

ESPAÑOL **21**
VALENCIÀ **22**
ENGLISH **23**
DEUTSCH **24**

2 INTRODUCCIÓN **25**

2.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN **27**

2.2 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN **30**

2.3 RESUMEN DE LOS CAPÍTULOS **31**

2.3 *ZUSAMMENFASSUNG DER KAPITEL* **31**

2.4 METODOLOGÍA EMPLEADA Y MARCO EMPÍRICO DE LA INVESTIGACIÓN **37**

2.5 DEFINICIÓN DE CONCEPTOS Y ACLARACIONES **44**

2.5.1 Jugendstil 45

2.5.2 Art Nouveau 45

2.5.3 "Estilo secessionista" o "*Secessionstil*" 45

2.5.4 Modernismo o *Modernisme* 46

2.5.5 Art Déco 47

2.6 LÍMITES TEMPORALES DE LA INVESTIGACIÓN **48**

2.7 NOTAS AL CAPÍTULO 2 ..... **52**

PARTE A. DIMENSIÓN HISTÓRICA **55**

3 LA CIUDAD Y SU CONTEXTO **57**

3.1 VIENA, CENTRO NEURÁLGICO DEL "KREATIVE MILIEUS" **58**

3.1.1 Marco histórico: el Imperio Austro-húngaro (1867-1918) 59

3.1.2 El contexto socio-económico de Viena, capital del Imperio Austro-húngaro ... 60
3.1.3 El contexto urbanístico vienés ... 64
3.1.4 El contexto artístico-cultural vienés ... 67
3.2 VALENCIA EN LA TRANSICIÓN DE SIGLO XIX AL XX ... 71
3.2.1 Marco histórico: la España posterior a la Crisis del 98 ... 71
3.2.2 Contexto socio-económico: de la Valencia agrícola a la Valencia industrial ... 73
3.2.3 Contexto urbanístico de la Valencia del Ensanche de 1887 ... 74
3.2.4 Contexto artístico-cultural valenciano a principios del siglo XX ... 79
3.3 NOTAS AL CAPÍTULO 3 ... 82

4 ORIGEN DE LAS INFLUENCIAS. ARQUITECTURA VIENESA DEL CAMBIO DE SIGLO ... 87

4.1 LA SECESSION VIENESA ... 88
4.1.1 Acerca del llamado en España "Secessionstil" o "estilo secessionista" ... 92
4.1.2 El Edificio de exposiciones de la *Wiener Secession* ... 99
4.1.3 Respecto al "movimiento secessionista" en España ... 103
4.2 OTTO WAGNER Y LA WAGNERSCHULE ... 108
4.2.1 Otto Wagner en España ... 116
4.3 JOSEPH HOFFMANN Y LAS *WIENER WERKSTÄTTE* ... 120
4.3.1 Joseph Hoffmann en España ... 123
4.4 JOSEF MARIA OLBRICH ... 125
4.4.1 Josef Maria Olbrich en España ... 128
4.5 NOTAS AL CAPÍTULO 4 ... 131

5 DIFUSIÓN DE LOS PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS VIENESES HASTA VALENCIA ... 137

5.1 EXPOSICIONES ... 138
5.1.1 Exposición Universal de París en 1900 ... 138
5.1.2 Exposición de Charles Rennie Mackintosh en 1900, en el edificio de la Secession en Viena ... 140
5.1.3 Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno. Turín, 1902 ... 141
5.1.4 Exposición Internacional de Milán de 1906 ... 143

5.1.5 Exposición de Industrias y Agricultura de Madrid y su Provincia (1907) ... 144

5.1.6 Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908 ... 145

5.1.7 Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910 ... 147

5.1.8 Exposición de Buenos Aires en 1911 ... 151

5.1.9 Exposición Internacional de Bellas Artes en Roma en 1911 ... 152

5.2 CONGRESOS DE ARQUITECTURA ... 153

5.2.1 VI Congreso Internacional y III Congreso Nacional de Arquitectos de Madrid, 1904 ... 153

5.2.2 VII Congreso Internacional de Arquitectos. Londres, 1906 ... 155

5.2.3 VIII Congreso Internacional de Arquitectos. Viena, 1908 ... 156

5.2.4 V Congreso Nacional de Arquitectos. Valencia, 1909 ... 160

5.3 IMPRESIONES DE VIAJES A AUSTRIA ... 161

5.4 PUBLICACIONES EXTRANJERAS DE DIFUSIÓN EN ESPAÑA ... 163

5.5 LAS REVISTAS EXTRANJERAS SOBRE ARQUITECTURA ... 166

5.5.1 *Der Architekt* (1895) ... 166

5.5.2 *Ver Sacrum* (1898-1903) ... 167

5.5.3 *Moderne Bauformen* (1901) ... 169

5.5.4 *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897) ... 169

5.6 PUBLICACIONES ESPAÑOLAS ... 170

5.6.1 Resumen de Arquitectura (1891) ... 170

5.6.2 Arquitectura y Construcción (1897) ... 171

5.6.3 La Construcción Moderna (1903) ... 173

5.6.4 Pequeñas Monografías de Arte (1907) ... 173

5.6.5 Blanco y Negro (1891) ... 174

5.7 NOTAS AL CAPÍTULO 5 ... 175

6 LA INTRODUCCIÓN DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS EN EL MODERNISMO VALENCIANO DIVERSAS TEORÍAS ... 181

6.1 NOTAS AL CAPÍTULO 6 ... 187

7 EL CAMINO RECORRIDO. TRASMISIÓN DE LA CORRIENTE VIENESA A TRAVÉS DE EUROPA 191

7.1 TRANSMISIÓN CATALANA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS 192

7.1.1 Formación de los Arquitectos: La Escuela de Arquitectura de Barcelona 197

7.2 TRANSMISIÓN MADRILEÑA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS 198

7.2.1 Formación de los Arquitectos: La Escuela de Arquitectura de Madrid 201

7.3 TRANSMISIÓN ITALIANA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS 204

7.3.1 El arquitecto italiano Raimondo D'Aronco 206

7.4 TRANSMISIÓN GERMANA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS 207

7.4.1 La Colonia de Artistas en Darmstadt, de Josef M. Olbrich 209

7.5 NOTAS AL CAPÍTULO 7 211

8 RECEPCIÓN DE LAS CORRIENTES VIENESAS EN VALENCIA 215

8.1 GENERALIDADES. LA RECEPCIÓN DE LA INFLUENCIA VIENESA EN ESPAÑA 215

8.2 EL CASO VALENCIANO 222

8.2.1 Demetrio Ribes i Marco (1875, 1902, 1921) 224

8.2.2 Vicente Ferrer Pérez (1874, 1902, 1960) 227

8.2.3 Vicente Sancho Fuster (1874, 1904, 1910) 229

8.2.4 Vicente Rodríguez Martín (1875, 1905, 1933) 230

8.2.5 Luis Ferreres Soler (1852, 1876, 1926) 231

8.2.6 Francisco Almenar Quinzá (1876, 1904, 1936) 232

8.2.7 Francisco Javier Görlich Lleó (1886, 1913, 1972) 233

8.2.8 José Cort Botí (1895, 1919, 1961) 234

8.3. NOTAS AL CAPÍTULO 8 236

9 SUMARIO PARTE A– DIMENSIÓN HISTÓRICA 239

9 *ZUSAMMENFASSUNG TEIL A - HISTORISCHE DIMENSION* 239

PARTE B. DIMENSIÓN ANALÍTICA: EL OBJETO ARQUITECTÓNICO 241

10 LA MIRADA OBLICUA: *JUGENDSTIL* VIENÉS VS. MODERNISMO VALENCIANO. 243

10.1 EL *JUGENDSTIL* VIENÉS EN LA OBRA PÚBLICA MODERNISTA DE ARQUITECTOS VALENCIANOS 245

10.1.1 Edificios gemelos para oficinas en la Estación Príncipe Pío de Madrid (1906-1907), de D. Ribes 245

10.1.2 Ampliación de la Estación de Barcelona-Vilanova, de D. Ribes (1914-1918)..... 252

10.1.3 La Estación del Norte de Valencia, de D. Ribes y E. Grasset (1906-1917) 257

10.1.4 Los Cinematográficos Caro, de V. Ferrer Pérez (1910) 278

10.1.5 El Trianon Palace, de J. Goerlich (1914)..... 291

10.1.6 El Cine Lírico, de E. Viedma (1915) 292

10.1.7 El Mercado Central de Valencia de A. Soler i March y F. Guardia Vidal (1914-1928)..... 295

10.2 SUMARIO DEL APARTADO 10.1. INFLUENCIA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS EN LA ARQUITECTURA PÚBLICA MODERNISTA VALENCIANA 300

10.2 *ZUSAMMENFASSUNGS DES KAPITELS 10.1. DER EINFLUSS DES WIENER JUGENDSTILS IN DER ÖFFENTLICHEN MODERNISTISCHEN ARCHITEKTUR VALENCIAS* 300

10.3 LOS PABELLONES DE LA EXPOSICIÓN VALENCIANA REGIONAL DE 1909 Y NACIONAL DE 1910 Y SUS REFERENTES EN LA ARQUITECTURA VIENESA 305

10.4 REFERENCIAS AL *JUGENDSTIL* VIENÉS EN LA OBRA PRIVADA MODERNISTA DE VALENCIA 309

10.4.1 INFLUENCIAS DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS DESDE LA CONCEPCIÓN PRIMERA DEL PROYECTO.....311

10.4.1.1 Casa para la Familia Ferrer del arquitecto Vicente Ferrer Pérez en la C/ Cirilo Amorós 29 (1907-1908) 311

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) 333

10.4.2 INFLUENCIA DEL *JUGENDSTIL* EN LA COMPOSICIÓN DE FACHADA..... 339

10.4.2.1 Casa Rocher en la Gran Vía Marqués del Turia 15 del arquitecto Vicente Rodríguez (1906)..... 339

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) 343

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)..... 350

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) 353

10.4.2.5 Casa Matilde Pons en la Gran Vía Marqués del Turia 36 y 40 del arquitecto Vicente Sancho Fuster (1909) 354

10.4.2.6 Casa de Matilde Pons en la Gran Vía Marqués del Turia 38 del arquitecto Antonio Ferrer Gómez (1911) 356

10.4.2.7 Edificio de viviendas en la C/ Bailén 6 del maestro de obras Vicente Alcayne (1912) 357

10.4.2.8 Casa para Josefa Cabellón en la C/ Puerto Rico del arquitecto Carlos Carbonell Panella (1913) 356

10.4.2.9 Casa para Vicente Ferrer en la C/ Cuenca 14 del arquitecto Vicente Rodríguez (1914) 359

10.4.2.10 Casa Barona en la Gran Vía Marqués del Turia 70 del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1914) 360

10.4.2.11 Edificio de vivendas en la C/ Pedro III el Grande 34 del arquitecto Manuel Peris Ferrando (1918) ... 365

10.4.2.12 Edificio de viviendas en la antigua C/ Pi y Margall (actualmente C/ Ruzafa) del arquitecto Francisco Almenar Quinzá (1918) 367

10.4.3 INFLUENCIA DIRECTA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS EN LOS DETALLES ORNAMENTALES 369

10.4.3.1 Casa Juan Bautista Plá en la Av. Guillem de Castro 78 - 80 del arquitecto Luis Ferreres (1908) 369

10.4.3.2 Edificio de viviendas en la C/ Cádiz esquina C/ Tomasos del maestro de obras Vicente Cerdà (1910) 370

10.4.3.3 Edificio de viviendas en la C/ San Francisco de Borja 16 y 18 del arquitecto Javier Goerlich (1914) 371

10.4.3.4 Edificio de viviendas en la C/ San Francisco de Borja 20 del arquitecto Francisco Almenar (1914) .. 372

10.4.3.5 Casa de Andrés Martínez en la C/ Sueca del arquitecto Francisco Almenar Quinzá (1914) 374

10.4.3.6 Ampliación de la Casa en la C/ de Troya 2 - 4 del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1914) 375

10.4.3.7 Pabellón para el Mercado de Colón del arquitecto Francisco Mora (1916) 376

10.4.3.8 Edificio de viviendas en la C/ Serranos 33 esquina con C/ Roteros 1. Anónimo. 377

10.4.3.9 Edificio de viviendas en la C/ Grabador Esteve 18. Anónimo 379

10.4.3.10 Quiosco en la C/ Pi y Margall del maestro de obras Ricardo Cerdà (1916) 379

10.4.4 INFLUENCIA INTERPRETADA Y PERSONALIZADA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS EN LOS DETALLES ORNAMENTALES 380

10.4.4.1 Edificio en la Av. Antic Regne de Valencia 5 del arquitecto Antonio Martorell Trilles (1911) 380

10.4.4.2 Edificio de viviendas en la Av. Guillem de Castro 143 del maestro de obras Vicente Cerdà (1911) ... 381

10.4.4.3 Edificio de viviendas en la C/ Sueca 25 del maestro de obras Manuel García Sierra (1912) 382

10.4.4.4 Edificio de viviendas en la C/ del Palleter 12 del maestro de obras Manuel García Sierra (1914) 383

10.4.4.5 Edificio de viviendas en la C/ Grabador Esteve 16 del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1914) 383

10.4.4.6 Ampliación de la Casa de Salvador Martínez en el Camino de la Soledad s/n del arquitecto Enrique Viedma (1915) 384

10.4.4.7 Edificio de viviendas en la C/ Puerto Rico 11 del maestro de obras Ricardo Cerdà (1915)..... 385

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)..... 385

10.4.4.9 Edificio de viviendas en la C/ Jerusalén y Pelayo del maestro de obras Ricardo Cerdà (1917)..... 386

10.4.4.10 Edificio de viviendas en la C/ Venerable Agnesio 14. Anónimo 387

10.4.5 PREPONDERANCIA DE OTRAS INFLUENCIAS MODERNISTAS FRENTE A LA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS 388

10.4.5.1 Edificio de viviendas de Pedro Roglà en C/ Bordadores 12 del arquitecto Vicente Sancho Fuster (1906)..... 388

10.4.5.2 Edificio de viviendas en la C/ Grabador Esteve 6 del arquitecto Francisco Almenar Quinzá (1908) .. 388

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)..... 391

10.4.5.4 Casa Tarín en la C/ Pascual y Genís 2 del arquitecto Vicente Rodríguez (1911) 393

10.4.5.5 Edificio de viviendas en la C/ Conde Salvatierra de Álava 25 del arquitecto Manuel Peris Ferrando (1911) 394

10.4.5.6 Casa de José Serratosa en la Gran Vía Marqués del Turia 59 del arquitecto Ramón Lucini Callejo (1912)..... 396

10.4.5.7 Casa José Peris C/ Cirilo Amorós 74 del arquitecto Carlos Carbonell Panella (1913) 398

10.4.5.8 Edificio de viviendas en la C/ Cirilo Amorós 66 esquina con C/ Conde Salvatierra del arquitecto Manuel Peris Ferrando (1914) 399

10.5 SUMARIO DEL APARTADO 10.4.: LAS REFERENCIAS VIENESAS EN LA OBRA PRIVADA MODERNISTA DE VALENCIA 402

10.5 *ZUSAMMENFASSUNG VON KAPITEL 10.4. – DIE WIENER REFERENZEN IM MODERNISTISCHEN WOHNBAU VALENCIAS*..... 402

10.5.1 EPÍLOGO EN LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL CON INFLUENCIA VIENESA..... 415

10.6 EL MODERNISMO POPULAR VALENCIANO..... 418

10.7 NOTAS AL CAPÍTULO 10 432

PARTE C. DIMENSIÓN TEÓRICA **441**

11 DISCURSO ARQUITECTÓNICO DE DEMETRIO RIBES VERSUS "LA ARQUITECTURA DE NUESTRO TIEMPO" DE OTTO WAGNER **443**

11.1 LA CAPACIDAD CREADORA DEL ARQUITECTO **444**

11.2 LA ARQUITECTURA DE NUESTRO TIEMPO **445**

11.3 LA ARQUITECTURA ES FUNCIÓN DE LA NECESIDAD **448**

11.4 LA TRADICIÓN EN LA ARQUITECTURA **450**

11.5 LOS ESTILOS HISTÓRICOS **452**

11.6 LA ARQUITECTURA Y LAS BELLAS ARTES **454**

11.7 LA CONSTRUCCIÓN **455**

11.8 EL ROPAJE ORNAMENTAL **457**

11.9 NOTAS AL CAPÍTULO 11 ..... **460**

12 DISCUSIÓN, CONCLUSIONES Y FUTURAS PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN **463**

12.1 PARALELISMOS Y (DES)CONEXIONES ENTRE LA ARQUITECTURA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS Y EL MODERNISMO VALENCIANO **466**

12.2 CONCLUSIONES **470**

12.2.1 Vías de introducción de las influencias vienesas en la arquitectura modernista valenciana 470

12.2.2 Discusión sobre las teorías barajadas acerca de la introducción de la influencia vienesa en arquitectura en el Modernismo Valenciano 475

12.2.3 Valoración del nivel de aceptación, comprensión e interpretación que los arquitectos modernistas valencianos hicieron del movimiento *Jugendstil* Vienés 477

12.2.3.1 Demetrio Ribes Marco 478

12.2.3.2 Vicente Ferrer Pérez 480

12.2.3.3 Vicente Rodríguez Martín 480

12.2.3.4 Vicente Sancho Fuster 483

12.2.4 Influencias directas e indirectas del *Jugendstil* Vienés en los edificios modernistas valencianos 485

12.2.5 Análisis comparativo de las teorías arquitectónicas que barajaban los distintos arquitectos en Viena y en Valencia 491

12.2.6 Relevancia de la aportación de la Secession Vienesa en el desarrollo del Modernismo arquitectónico valenciano 493

12.3 FUTURAS PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN 495

12.3.1 Influencias del *Jugendstil* Vienés en los poblados cercanos a Valencia 495

12.3.2 Influencias del *Jugendstil* Vienés en las artes decorativas 496

12.3.3 El Mediterranismo como punto de encuentro entre la arquitectura de ambos países 496

12.3.4 Influencias tardías: breve epílogo en el Art déco de Valencia 498

12.4 ANÁLISIS DEL PROCESO METODOLÓGICO 501

12.4.1 Sobre el marco académico de la investigación 502

12.5 NOTAS AL CAPÍTULO 12 505

13 ANEXOS 507

13.1 ANEXO I. LA POSICIÓN DE VIENA EN EL DESARROLLO URBANO EUROPEO 507

13.1.1 Tabla 1. Número de residentes en las ciudades mayores de Europa entre 1800 y 1991 (en miles) 507

13.1.2 Tabla 2. Número de residentes en las ciudades mayores de la Monarquía austro-húngara entre 1800 y 1991 (en miles) 507

13.1.3 Tabla 3. Crecimiento de la población en Viena entre 1800 y 1910 (en porcentaje) 508

13.1.4 Tabla 4. Parte proporcional de extranjeros (sin permiso de residencia en Viena) entre la población vienesa 508

13.1.5 Tabla 5. La población civil de Viena según procedencia 509

13.1.6 Tabla 6. Población en Viena entre 1880 y 1923 509

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 510

13.2 ANEXO II. PROYECTOS Y OBRAS REALIZADAS DE OTTO WAGNER PUBLICADOS EN REVISTAS EXTRANJERAS ENTRE 1895 Y 1918 510

13.3 ANEXO III. CONCURSOS, BOCETOS Y PROYECTOS DE JOSEPH HOFFMANN PUBLICADOS EN REVISTAS EXTRANJERAS ENTRE 1895 Y 1918 516

13.4 ANEXO IV. PROYECTOS Y OBRAS CONSTRUIDAS POR JOSEF MARIA OLBRICH REALIZADOS ENTRE 1895 Y 1908 529

13.5 ANEXO V. PUBLICACIONES Y REVISTAS RELEVANTES DE ÁMBITO NACIONAL Y EXTRANJERO. PROYECTOS PUBLICADOS EN ELLAS. 1895-1913. 534

13.6 ANEXO VI. EXPOSICIONES DE LA WIENER SECESSION REALIZADAS ENTRE 1898 Y 1914 557

13.7 ANEXO VII. Otto Wagner. ANTRITTSREDE AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN. 559

13.8 ANEXO VIII. DISCURSO DE INAUGURACIÓN DEL VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS EN VIENA, 1908. Otto Wagner. 560

13.9 ANEXO IX. WIENER BAUTEN IM STYLE DER SECESSION 562

13.10 ANEXO X. FONDOS DE CONSULTA EN LA BIBLIOTECA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID. 1890-1919 564

13.11 ANEXO XII. OBRAS VISITADAS EN VIENA Y ALREDEDORES ENTRE EL 2003 Y EL 2007 566

13.12 NOTAS AL CAPÍTULO 13 574

14 BIBLIOGRAFIA 575

14.1 BIBLIOGRAFÍA EN HABLA ESPAÑOLA Y CATALANA 575

14.2 CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES NACIONALES 588

14.3 REVISTAS NACIONALES 591

14.4 BIBLIOGRAFÍA EN OTROS IDIOMAS 598

14.5 CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES EN EL EXTRANJERO 613

14.6 REVISTAS EXTRANJERAS 614

14.7 PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES 617

14.8 CV 629

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 National Bibliothek, 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.

1 RESUMEN (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.

1 RESUMEN (VALENCIÀ)

A la ciutat de València hi ha varies obres modernistes construïdes en les primeres dècades del segle XX que reflecteixen influències del *Jugendstil* vienès. La investigació ací presentada es centra en analitzar estes influències des de l'àmbit històric, projectual i teòric, identificant quins paral·lelismes i connexions existeixen en el període comprés entre 1898 i 1918 en el llenguatge arquitectònic modernista valencià i el Jugendstil vienès i quina aportació va suposar el coneixement de l'arquitectura vienesa a la geografia modernista valenciana.

La forma de difusió del llenguatge arquitectònic vienès entre alguns arquitectes valencians, la seua recepció i la interpretació personal que van fer d'estos postulats han segut qüestions molt poc estudiades fins ara, pràcticament només plantejades de manera parcial o tangencial, dins d'uns altres estudis més amples. No existeix cap investigació fins ara que aprofundesca en les vies d'introducció de les influències de Viena a València ni que analitze les referències de Viena que hi ha en molts edificis modernistes valencians. Conèixer profundament quines connexions estètiques i semblances en el llenguatge arquitectònic provenen del *Jugendstil* vienès, pot ajudar-nos a comprendre millor la complexitat dels molts referents que definiren el Modernisme Valencià en les primeres dècades del segle XX. Així mateix la investigació es centra en les **vies d'introducció** de les influències de Viena a València, en **l'estudi dels arquitectes valencians** que adoptaren el *Jugendstil* vienès en qualsevol de les seues obres i en **l'anàlisi de les obres modernistes en València** que reflecteixen les anomenades influències. La investigació es centra en el Modernisme Valencià. L'arquitectura construïda i projectada entre 1895 i 1914 a Viena es considera només com a referència respecte al Modernisme Valencià i no es realitza un estudi anàleg de la arquitectura de les dos ciutats.

Òbviament ixen comparacions entre les dos ciutats, però sempre amb la intenció de valorar la importància de les influències vieneses en el Modernisme Valencià i d'avaluar la interpretació que els arquitectes i mestres d'obra valencians van fer de la arquitectura vienesa i dels postulats que els seus arquitectes defensaven.

Primer s'estudia la manera (vies d'introducció) per la qual les influències del *Jugendstil* vienès arribaren des de Viena fins a València, és a dir, es valoren les exposicions artístiques, congressos d'arquitectura i viatges particulars d'arquitectes que més transcendència tingueren en la transmissió del llenguatge arquitectònic des de Viena fins a València. Una atenció especial es troba a l'estudi de les publicacions que es podien consultar en les escoles d'arquitectura espanyoles (Madrid i Barcelona) i en els seus continguts. A més s'analitzen com foren assimilades estes influències a Espanya, en les revistes d'arquitectura nacionals i en els escrits i ponències d'alguns arquitectes destacats.

1 ABSTRACT (ENGLISH)

There are several modernist buildings in the city of Valencia, Spain, built in the first decade of the 20th 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 20th 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 19th century into the 20th, and the names and dates of the publications of those buildings.

1 ABSTRACT (DEUTSCH)

Der Einflüsse des Wiener *Jugendstil* werden duch 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 focusiert 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.

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 universidaddes 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 (Valašske Klobuby – 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[1], en una evidente dialéctica entre la modernidad y la tradición[2]. 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 geometrizante"[3]. 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" [4] o "revival gótico-floral" [5] del arquitecto Francisco Mora, ni el romanticismo[6] de Joaquín Mª Arnau, el "medievalismo fantástico" [7] 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[8]. Como ya en 1911 indica el arquitecto valenciano Francisco Mora i Berenguer[9]:

> *"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[10]. La influencia de Viena en la Ciudad Condal ha sido estudiada anteriormente[11]. 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)[12]; las de Inmaculada Aguilar: **Demetri Ribes**[13] (1980) y su artículo "*L'arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació*" (1989)[14], las de Daniel Benito Goerlich "Aportaciones al estudio del arquitecto valenciano Vicente Ferrer"[15] (1982), **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**[16] (1983) y **Arquitectura modernista valenciana** (1992); las de Javier Pérez Rojas, en varios artículos acerca de diversos arquitectos modernistas[17] (entre 1989 y 1998) y dentro de su investigación sobre el **Art Déco en España**[18] (1990). También hay que nombrar a Carmen Gracia: **Historia de l'art Valencià**[19] (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**[20] (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**[21] (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)[22]. Como última publicación cabe citar la reeditada y ampliada bibliografía y obra de Demetrio Ribes de Inmaculada Aguilar Civera **Demetrio Ribes, arquitecto (1875-1921)**[23] (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 Secession 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 Secession 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

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 Thomás 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

otros componentes o son fidedignas a obras de la capital del Imperio Austro-húngaro. Dentro de esta dimensión 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"[24] o"tardomodernismo"[25]).

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

Aufschlüsselung der Ursprünge in direkte oder interpretierte "Transkriptionen", in Interferenzen unterschiedlicher 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[24-25]).

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

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 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

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 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 Forschungarbeit, die historische Dimension, inkluidert:

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

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 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

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 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

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 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.

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 Parallelen 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 (Elftes 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.

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.

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 *Jugensdtil*, 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.

FIG.001. Portal *Jugendstil* en Praga

FIG.002. Portal *Jugendstil* en Praga. Detalle

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[26]. 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 secessionista" (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.).

FIG.003. Detalle de edificio de viviendas *Jugendstil* en Praga

FIG.004. Edificio de viviendas *Jugendstil* en Praga

FIG.005. Edificio de viviendas *Jugendstil* en Praga

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

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.

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 *Cuitat 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 secessionista y por la posibilidad de distinguir con relativa rapidez los rasgos del *Jugendstil* Vienés en sus diversas manifestaciones o 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 Secession 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[27]. 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 extraidos del repertorio modernista vienés o
4. Si la influencia del lenguaje vienés 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"[28] 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[29]. Su traducción literal podría ser "estilo de la juventud" o "estilo juvenil". Su origen se relaciona con la revista alemana "*Jugend*"[30] (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[31]. Sin embargo, el proceso por el cual el título de una revista alemana pasó a designar todo un movimiento artístico no fue tan directo[32]. En un principio, el vocablo *Jugendstil* se utilizaba únicamente en la literatura escrita[33] para designar objetos artesanales y mobiliario de un nuevo lenguaje formal[34]. 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[35].

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[36] (en España), *Art Nouveau* (en Francia y en Bélgica), *Styl Liberty* (en Italia)[37], *Sezessionstil* (en Austria - más adelante especificamos sobre esta acepción, a nuestro juicio, incorrecta), *Nieuwe Stil*[38] (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[39]. Y un segundo grupo, nacido del *Modern Style* inglés[40], 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[41]. Este segundo conjunto de corrientes artísticas, con sus

propias particularidades, tienen en común el surgir como respuesta a la superación del *Art Nouveau* floral[42], mediante la aplicación rítmica de la geometría, lo cual produce un lenguaje más sencillo y abstracto, más funcional[43].

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[44]. 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[45].

2.5.3 "Estilo secessionista" o "*Secessionstil*"

Es necesario aclarar que, en muchas ocasiones, se ha utilizado el término "estilo secessionista" 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[46], pudo contribuir a la difusión de este vocablo. La calificación de las obras de arquitectura vienesas construidas alrededor del 1900 como "de estilo secessionista" 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[47].

La segunda inexactitud es la inclusión bajo el calificativo "*secessionstil*" de la producción de los alumnos de la *Wagnerschule*[48], 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 secessionista" 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*"[49]) Freixa define el Modernismo o *Modernisme* en España más que como una moda o un estilo, se refiere a él como <concepto epocal>[50]. 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."*[51]

2.5.5 Art Déco

Como definición de este movimiento artístico recurrimos la dada por J. Pérez Rojas[52] 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[53]. El origen de esta tendencia artística se relaciona con el diseño de las *Wiener Werkstätte* de Joseph Hoffmann[54].

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 secessionista. 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 secessionistas, 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[55], 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[56], según un boceto del pintor Gustav Klimt[57]. 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 Secession austriaca[58] 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[59].

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[60]. 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[61]. 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 Hobsbawn, señala el año 1914 como el principio de la era de las catástrofes[62] (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."* [63]

1918 se puede considerar como la liquidación definitiva de la *Belle Epoque*, 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[64]. Ese año fallecieron muchos de las grandes figuras del movimiento secessionista 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[65].

En el período comprendido entre 1898 y 1918 centramos el estudio sobre las influencias del *Jugendstil* Vienés en el Modernismo Valenciano. W. Hilger[66] 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[67]. Estas dos fechas abarcan de forma global la época modernista en ambos países[68]. 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 Secession 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."* [69] Daniel Benito sitúa (1992) el esplendor del Modernismo Valenciano entre 1903 y 1909[70] y Vicente Aguilera afirma (1986) que ya a partir de 1915 *"el Modernismo se incorpora a la vivienda de la burguesía acomodada."* [71]

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[72]. 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[73].

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[74]. Este hecho prolongó la duración del Modernismo

Valenciano hasta aproximadamente 1930[75]. 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

[1] "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'herèrencia de la Secessió". En: **Polèmica d'arquitectura catalana.** Barcelona, 1970. Pág. 43

[2] 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

[3] 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 Beneficencia, entre los días 8 y 30 de mayo de 2000. Valencia, 2000Pág. 22

[4] 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

[5] SERRA DESFILIS, Amadeo. **Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia 1926-1936**. Ajuntament de València, Valencia, 1996. Pág. 18

[6] BENITO GOERLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX" **Arquitectura del siglo XX en Valencia.** Op. cit. Pág. 17

[7] 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

[8] 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

[9] 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

[10] 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

[11] BELDA, Anna. **Viena, introducció d'una estètica arquitectònica**. Tesis de Licenciatura inédita. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona. 1983.

[12] 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?; Capitulo 6: "Una lucha solitaria: El Racionalismo de Demetrio Ribes". Editorial Albatros. 1973, Valencia.

[13] AGUILAR CIVERA, Inmaculada **Demetri Ribes.** Serie "la unitat" Col·lecció 3 i 4. núm. 48. 1980, Valencia.

[14] En: <SAÓ> Monogràfics 2. Junio, 1989.

[15] <Primer Coloquio de Arte Valenciano>. Valencia, 1982 (pp. 66-73)

[16] 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.

[17] PÉREZ ROJAS, Javier. "L'Exposició Internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer". Publicado en: <SAÓ Monografíes 2>, Valencia, 1989; "La arquitectura valenciana entre el apogeo modernista y la crisis urbana." En: **Historia de l'art al Pais Valencia.** Núm. 12 Biblioteca d'estudis i investigacions. Vol. 3 Editorial Tres i Quatre. Valencia y Barcelona, 1998.

[18] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España.** Madrid, Editorial Cátedra, 1990.

[19] GRACIA, Carmen. **Historia de l'art Valencià**. Edicions Alfons el Magnànim. 1995, Valencia. Pp. 392-393

[20] 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 Bacelona, 1998

[21] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit.

[22] 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

[23] AGUILAR CIVERA, Inmaculada (2004) **Demetrio Ribes, arquitecto (1875-1921)** Cátedra Demetrio Ribes UVEG-FGV. Generalitat Valenciana. Conselleria d'Infraestructures i Transport. Valencia, 2004.

[24] 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

[25] DOMÉNECH ALCOVER, Eduardo. "Naranja y arquitectura". En: A.A.V.V. **Historia de la Naranja.** Editorial Prensa Valenciana. 1991. Pág. 5

[26] En muchos casos estas obras modernistas fuera de Valencia eran viviendas de segunda residencia: villas, casas de veraneo de la burguesía valenciana.

[27] VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional de 1909 y Nacional de 1910**. Ediciones Generales de la Construcción. D.L. Valencia, 2003.

[28] LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest.** J&V Edition Wien. Wien, 1990. Pág. 7

[29] SPERLICH, Hans-Günter. "Architektur". En: SELMUT, HELING; BAUH, Kart. **Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert.** Keysersche Verlgasbuchhandlung. 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.

[30] <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.

[31] ESCHMANN, Kart. **Jugendstil. Ürsprunge. Parallelen. Folgen**. Muster Schmidt Verlag. 1991, Göttingen, Zürich. Pág. 13

[32] LIEB, Stefani. **Was ist Jugendstil?. Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890-1910**. Op. cit. Pág. 10

[33] Sobre el *Jugendstil* en la Literatura consulta: SCHEIBLE, Hartmut. **Literarischer Jugendstil in Wien.** München, Zürich, 1984

[34] 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.

[35] SCHMALENBACH, Fritz. **Ein Beitrag zur Geschichte der Flächenkunst**. Op. cit. Pág. 13

[36] Sobre los orígenes de los vocablos Modernsimo y *Modernisme*, consúltese: FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España.** Editorial Cátedra. Madrid, 1986. Pág. 14 y ss.

[37] ESCHMANN, Kart. **Jugendstil. Ürsprunge. Parallelen. Folgen**. Op. cit. Pág. 13

[38] KOLLER-GLÜCK, Elisabeth. **Jugendstil rund um Wien.** Herold Verlag. 1985, Wien, München. Pág. 7

[39] ESCHMANN, Kart. **Jugendstil. Ürsprunge. Parallelen. Folgen**. Op. cit. Pp. 14-15

[40] KOLLER-GLÜCK, Elisabeth. **Jugendstil rund um Wien.** Op. cit. Pág. 7

[41] Id. Pág. 23

[42] Id. Pág. 14

[43] LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest.** Op. cit. Pág. 13

[44] ESCHMANN, Kart. **Jugendstil. Ürsprunge. Parallelen. Folgen**. Op. cit. Pág. 14;

[45] ARGAN, Giulio Carlo. **El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos.** AKAL. Arte y Estética, 27. Madrid, 1991. Pp. 188-189

[46] 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 aquitectónica.** Memoria de Licenciatura, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, 1983. Pág. 85

[47] De entre los arquitectos, pertenencían 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 Vereinigugn 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.

[48] 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*>

[49] FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Op. cit. Pág. 9

[50] Id. Pág. 29

[51] Id. Pág. 13

[52] PÉREZ ROJAS, Javier**. Art Déco en España**. Op. cit. Pág.13

[53] IRMSCHER. **Ornament in Europa. 1450-2000. Eine Einführung.** Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis. Köln, 2005. Pág. 167

[54] Id. Pág. 167

[55] Aunque la Asociación Austríaca de Artistas Plásticos o Secession vienesa, (*Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Wiener Secession)* se fundó un año antes, en 1897.

[56] 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, Erneurung.** Hermann Böhlhaus. Wien, Köln, Graz, 1986. Pág. 20

[57] 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

[58] VERGO, P. **Vienna, 1900. Vienna, Scottland and the European Avantgarde**. Nacional Museum of Antiquities of Scottland. Edimburgo, 1983; CLARK, R.J. "Olbrich and Mackintosh" en: BILLCLIFRE, R. (Ed.) **Mackintosh and his Contemporanies in Europe and America.** John Murray. Londres, 1988. Pp. 98-112

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

[60] BENITO GOERLICH, Daniel: "Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX" En: A.A.V.V. **Arquitectura del siglo XX en Valencia.** Pág. 15

[61] WAISSENBERGER, Robert. "Eine Metropole der Jahrhundertwende". En: Catálogo **Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930**, Wien 1985. Pág. 9

[62] HOBSBAWN, 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.

[63] GINER DE LOS RÍOS, Bernardo. **Cincuenta años de Arquitectura Española. II.** Adir Editores. Archivos y Documentos. Madrid, 1980.

[64] 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

[65] Sobre "Die letzten Tage der Menschheit" véase: OBERMAIER, Walter. "Karl Kraus und <Die letzen Tage der Menschheit>" En: **Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930.** Histrorisches Museum der Stadt Wien. Wien, 1985. Pp. 592 y ss

[66] 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.

[67] "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 ungebaute Wien. Projekte für die Metropole. 1800 bis 2000.** Historisches Museum der Stadt Wien. Wien, 2000. Pág. 139

[68] Sobre los hechos significativos que ocurrieron durante este periodo, véase Capítulo 3. La Ciudad y su Contexto.

[69] SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Op. cit. Pág. 28

[70] 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

[71] 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

[72] 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.

[73] ISAC, Angel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919**. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987. Pág. 277

[74] BENITO GOERLICH, Daniel: "Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX" En: A.A.V.V. **Arquitectura del siglo XX en Valencia.** Pág. 15

[75] 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 epílogos 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 Secession Vienesa y en la *Wagnerschule* (Escuela de Wagner) centrando 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.

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[76], 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*" [77].

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*" [78] como se 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[79] y seguirá siendo utilizado por arquitectos importantes como Friedrich Ohmann, en una forma de estilo barroco moderado y coloreado[80].

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

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."* [81]

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.008. Grupo de soldados en Viena. Fotografía 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 unglaubliche 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 Wiedersprüche zu erfassen"* [82]

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

El marco histórico del Imperio Austro-húngaro en el período estudiado (1898-1918) no se puede desligar de la política que la Monarquía austriaca desarrolló durante la segunda mitad del siglo XIX. 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[83]. 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 existentes 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 Germánica y se segregaron los estados alemanes agrupados en torno a Prusia y se cedió Venecia a Italia[84]. Austria tras las pérdidas de Alemania e Italia sufre una época de declive. Motivada por intereses económicos[85], 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*[86]*.* En su conjunto el Imperio Austro-húngaro tenía una extensión de 420.000 Km². (**fig. 011**) y en 1910 contaba con 52 millones de habitantes[87].

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

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[88]. El conglomerado de comunidades humanas y tierras que constituía el Imperio Austro-húngaro, constituía una unión de intereses económicos[89]. 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

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

racial y en ocasiones las repercusiones de ambas problemáticas se superponían[90]. 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[91].

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

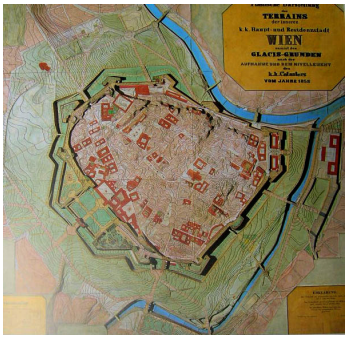


FIG. 012. Imagen de Viena en 1858 rodeada por las murallas de defensa de la ciudad. Entre éstas y los *Vororte* (o suburbios) se encuentra el espacio urbano que, después del derribo de las murallas (en 1867), pasaría a convertirse en la *Ringstrasse*.

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.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.

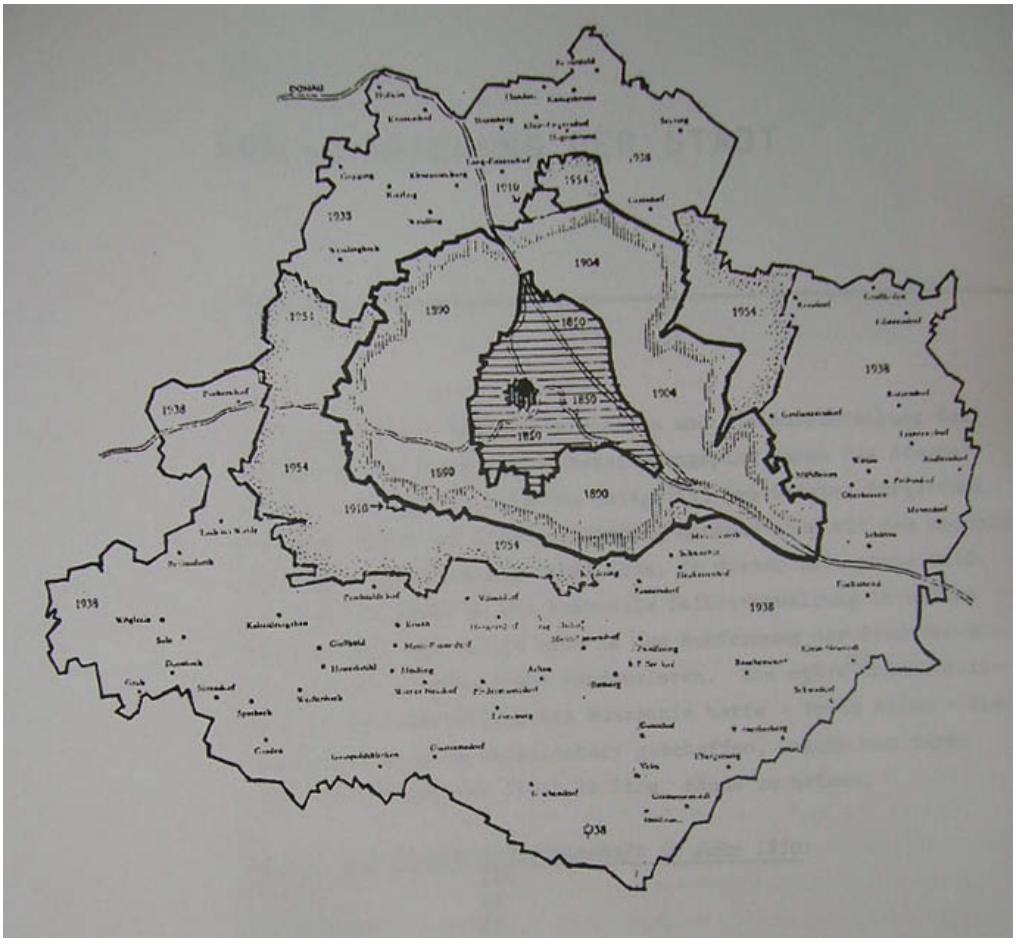


FIG.015. Diversas ampliaciones del área urbana de la Ciudad de Viena y su demarcación por años

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***" [92]. 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[93]. Este boom de la industria del ferrocarril generó una sociedad industrializada[94] que se iba afianzando en el comercio internacional[95].

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.

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[96]. 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[97]. 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[98]. 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[99]. Una epidemia de cólera y la mala cosecha de aquel año hicieron el resto[100]. 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[101].

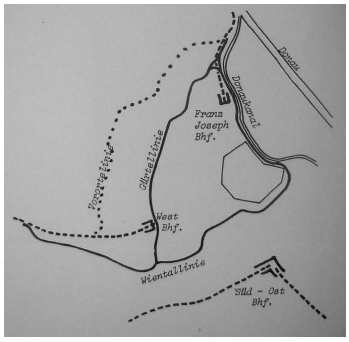


FIG.017. Estaciones y líneas ferroviarias principales en Viena alrededor del 1900.

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[102]. 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[103]. La ampliación de las líneas ferroviarias permitió una mayor movilidad entre las ciudades dentro y fuera

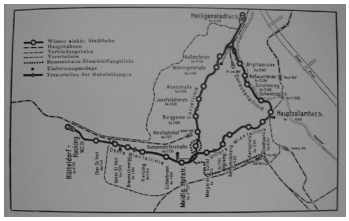


FIG.018. Estaciones de las *Wiener Stadtbahnlinien* (líneas de ferroviario vienés), *Vorortelinine* (líneas ferroviarias de las periferias de la ciudad) y estaciones del tranvía urbano.

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)

del Imperio[104], lo que supuso un paso adelante en el cambio de estructura política de la Monarquía[105]. Aunque no todos los emigrantes trabajaban en el sector industrial, Viena poseía una función central como prestación de servicios y centro financiero[106]. 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[107]. La escuela de arquitectura era conocida por su prestigio y llegaban a ella estudiantes de todos los rincones del Reino: checos, alemanes, italianos...[108] El período comprendido entre 1895 y 1914, debido ha su estabilidad económica y a sus logros artísticos ha sido recordada como "*die gute alte Zeit*" (el buen tiempo antiguo)[109].

Entre 1890 y 1914 el Imperio Austro-húngaro vivió un período de auge, tanto en el campo económico como en el artístico[110]. 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[111].

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

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[112] (Véase **fig. 021** y Capítulo13, 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[113]. 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 Paris casi la triplica, Viena pasa de tener 440.000 habitantes en 1850 a 2.030.000 en 1910[114]. 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[115]. 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[116].

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[117]. Es la residencia permanente de la monarquía de los Habsburgo y la sede administrativa y empresarial del Imperio[118]. 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[119]. 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[120]. 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[121]. 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[122]. Ante esta situación indigente, la mortandad infantil llegó a ser muy alta. También la tuberculosis, llamada “la enfermedad vienesa” hizo sus estragos[123]. 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[124]. 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[125].

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.

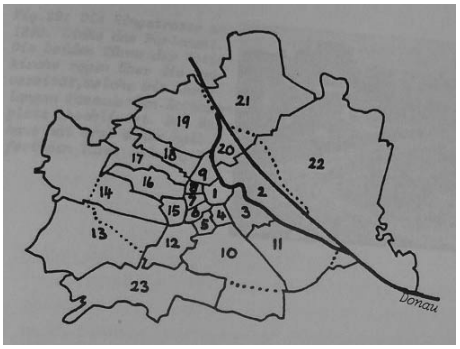


FIG. 025. Los distritos actuales de Viena

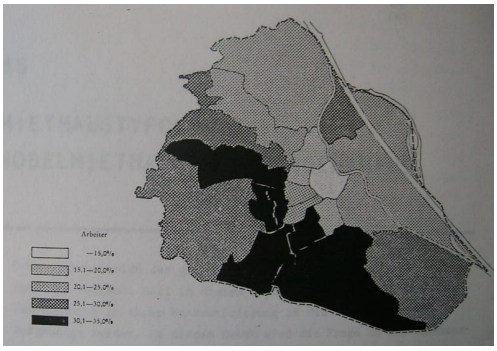
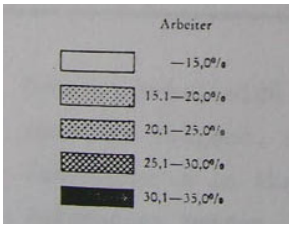


FIG. 026. Porcentaje de población trabajadora en Viena por distritos (1900)



LOS DISTRITOS ACTUALES DE VIENA SON[126]:

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

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[127]. 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[128]. 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[129].

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[130]. 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.

FIG. 027. Imagen de la Karlsplatz de Viena. Al fondo, el perfil de la Karlskirche

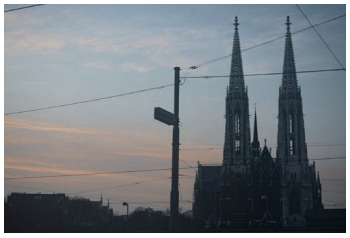


FIG.028. Votivkirche (Iglesia Votiva) de Heinrich von Ferstel, 1856-1879

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[131].

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

A ambos lados de la *Ringstrasse* se erigieron en el intervalo de 30 años gran número de palacios privados y de edificios emblemáticos[132]: la Iglesia Votiva (**fig. 028**), la Ópera Estatal (**fig. 023**), el Museo de Artes Aplicadas (**fig. 024**), los Museos de Ciencias Naturales y de Historia del Arte, el Ayuntamiento (**fig. 030**), 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.

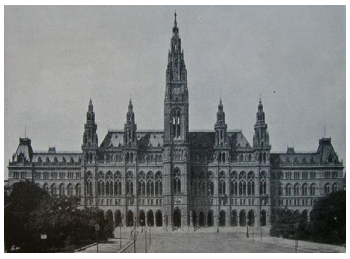


FIG.030. El Ayuntamiento de Viena, construido por Friedrich Schmidt entre 1872-1883

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[133]. 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.

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

En 1892 se propuso un concurso internacional para la ordenación general del hipotético futuro crecimiento de la ciudad de Viena (*Generalregulierungsplan*)[134]. 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*[135]. 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"*[136].

Los "*Vororte*" (núcleos poblacionales o suburbios en los extrarradios de Viena), donde se encontraban las zonas industriales y vivía el proletariado, estaban aisladas[137]: El menor precio del suelo, la mayor facilidad para su adquisición, y las menores tasas de impuestos que se debían pagas en los *Vororte* aumentaron rápidamente la población en estas zonas[138]. 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[139]) 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[140], 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[141].

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[142]. En un periodo breve de espacio y de tiempo surgió en Viena una extraordinaria concentración de corrientes intelectuales y artísticas[143]. 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[144], embebidos en una ciudad de dos millones de habitantes que iba acumulando miseria y pobreza en muchos de sus distritos[145]. 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 controvesias 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*" [146] (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[147].

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[148]. 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 de escritores como Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler y Robert Musil, quien ayudaron a definer el estilo literario moderno de toda la Europa germano-parlante; en dramaturgia, Gustav Mahler (1860-1911) como director artístico de la ópera de Viena (*Hofoperntheater*) desarrolló por primera vez el concepto de una obra de teatro musical; en pintura: la Secession 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

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

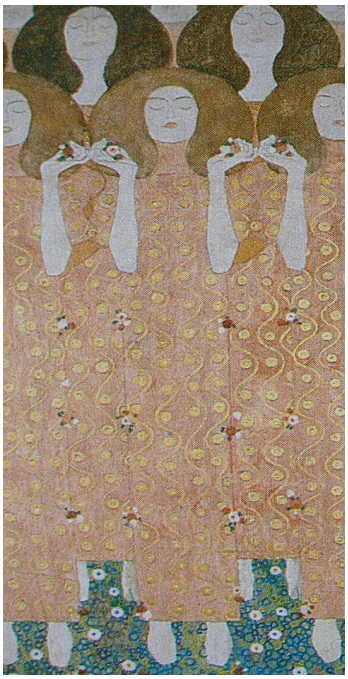


FIG.034. Vista parcial de los frescos de Beethoven de Gustav Klimt realizados con motivo de la XIV Exposición de la Secession Vienesa en 1902

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[149].

La constante fe en el progreso y una actitud cosmopolita[150], que evitaba tendencias nacionalistas extremas, eran el telón de fondo de un movimiento liberalista, apoyado por los judíos austriacos[151], que equilibraba la disgregación en grupos étnicos de la monarquía dual austro-húngara. En el campo intelectual se dejo notar más la influencia de los liberales que en el económico[152]. 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[153]. La burguesía intelectual[154] 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[155].

En 1896 se publicó el libro <*Der Judenstaat. Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage*>[156] de Theodor Herzl (1860-1904), fundador del Sionismo, quien, hasta su fallecimiento en 1904, abogó por conseguir la consolidación de un estado físico en Palestina para los judíos.

La Viena de 1900 está, de este modo, marcada por la aparente paradoja[157] 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[158].

La Viena de fin de siglo puede entenderse como un **crisol de modernidad**[159] 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[160].

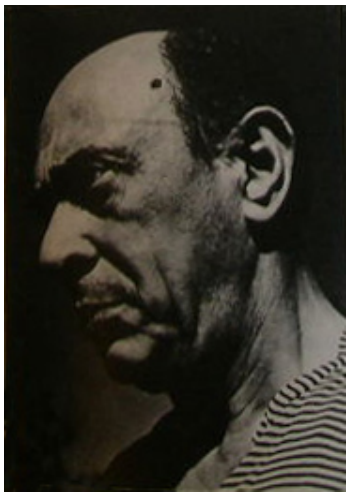


FIG.035. Arnold Schönberg

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"[161], 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[162]. 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.

FIG.036. Sigmund Freud

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[163]. 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[164].

FIG.037. Edificio de viviendas del arquitecto Mühlhofer 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 Schmeider del arquitecto Otto Wagner junior

FIG.041. Detalle de fachada de la Villa Schmeider

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 definitivo 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 Wekstätte*** (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 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***[165]. 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 Goldmann & Salatsch).

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

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[166]. La fundación en 1897 del grupo de la Secession inaugura la entrada de Austria en los de rangos de la *Avantgarde* europea[167]. Ello supuso el tener que asumir un desacostumbrado rol a la cabeza de las manifestaciones artísticas más innovadoras del arte moderno europeo[168]. 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[169].

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

3.2 VALENCIA EN LA TRANSICIÓN DE SIGLO XIX AL XX

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

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

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

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*" [170]. El siglo XX comienza, efectivamente, en España con una

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 Plecnik: la *Zacherlhaus* en el Distrito I de Viena (1903-1905).

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[171].

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 años (1900-1910) se sucedieron en Valencia hasta 16 cambios de alcalde[172].

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[173], 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

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)

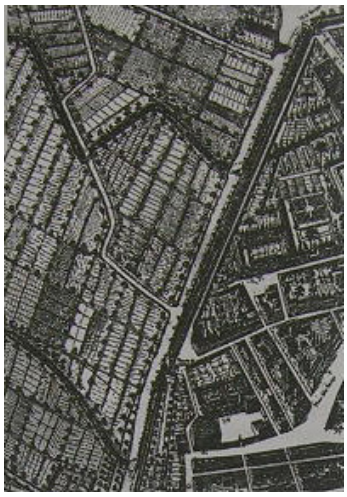


FIG.051. Plano parcial de Valencia (Siglo XVIII) dibujado por el Padre Tosca. En él se pueden observar las huertas que rodeaban la ciudad y las murallas que la acordonaban.

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.

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[174]. La, antiguamente tan importante, industria sedera valenciana va disminuyendo su producción[175]. 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)[176]. 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[177]. 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[178]. La posesión de tierras es 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[179]. La ciudad se va construyendo conforme a la ideología y los anhelos de las clases dirigentes valencianas[180]. Al contrario que en Cataluña o en el País Vasco, la burguesía

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

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[181] (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

FIG. 054. Puente del Real. Postal de 1903

Ensanche[182], 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[183]. La disposición en una malla rectangular y homogénea la aplicaron en las zonas de nuevo 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[184].

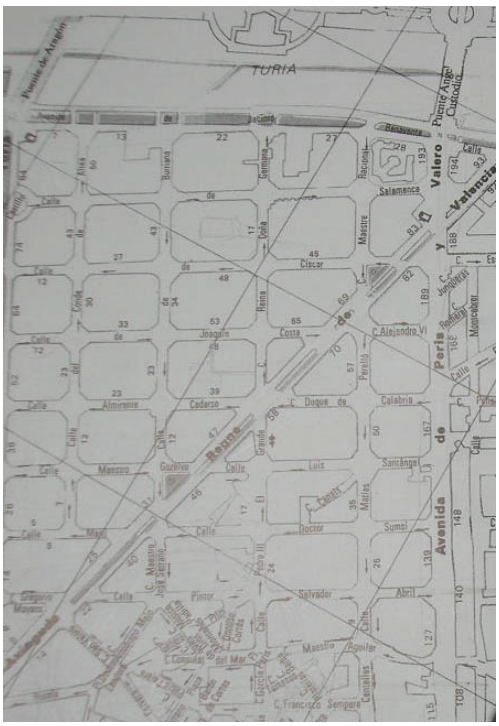


FIG.056. El Ensanche de Valencia. En diagonal, la Avenida del Antic Regne de Valencia

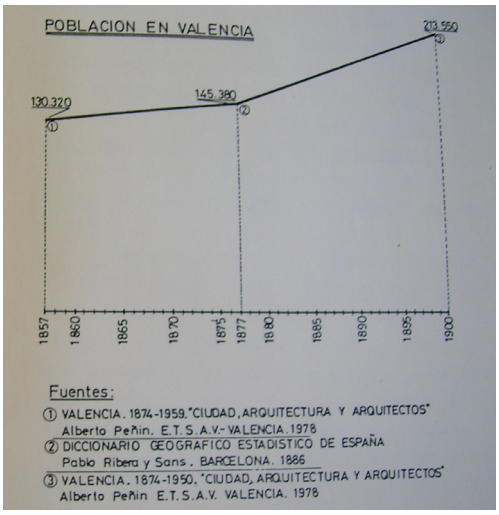


FIG.057. Crecimiento de la población en Valencia entre 1857 y 1900

Los higienistas contribuyeron a cambiar la mentalidad de la población[185], 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[186], 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[187].

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

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

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

THOMA UINCENTIO TOSCA CONGR. ORATORIJ PRESBYTER

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[188].

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 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[189].

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."* [190]

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[191].

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[192]. 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[193]. 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, Tolstoi, entre otros[194].

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)[195] 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, 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[196].

Durante las dos décadas analizadas en esta investigación, convivieron en España diversas corrientes modernistas junto a los historicismos, reflejo de la desorientación que definía la situación arquitectónica de la España de principios de siglo y dando lugar a una mayor variedad en cuanto a la utilización de variados modernismos llegados desde el extranjero. Luis Sainz escribe en 1906 el artículo “El arte moderno de arquitectura en España”[197]:

> *"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[198], 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:
- "s*on 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"* [199].

> *"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 «secession» vienesa, que vino a dejar en Valencia algunos de sus mejores ecos españoles."* [200]

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[201].

Como indica A. Salvador en 1918[202]:

> *"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-renacientes 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 dícese que no tenemos estilo."* [203]

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.*"[204] 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*"[205]. 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."*[206] Todos los arquitectos contemporáneos sienten en un momento u otro la atracción por el Modernismo[207], 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.*"[208]. 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

[76] 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

[77] A.A.V.V. **Historia de l'Art al Pais Valencià.** Volúm 3. Bibliteca d'estudis i investigacions.. Num. 12, Tres i Quatre , Valencia, 1998.

[78] TOPP, Leslie. **Architecture and Truth in Fin-de-siecle Vienna.** Cambridge University Press. Inglaterra, 2004. Pág. 2

[79] 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

[80] Id. Pág. 16

[81] BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna.** Editorial Gustavo Gili. Primera edición castellana: Barcelona, 1974. Pág. 310

[82] "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).

[83] 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., Eroica 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.)

[84] SICKA, Barbara. **Die Donaumoarchie in der "Gründerzeit". Wirtschaftlicher u. gesellschaftl. Aufbruch 1867-1873.** Wien, Wirtschaftsuniv., Diplomarbeit. Wien 1981.

[85] 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

[86] WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie vn Wien in den Jahren 1848-1934.** Dissertation. Institut fUr 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)

[87] WOLFRAM, Hernia. **Österreichische Geschichte 1804-1914.** Verlag Carl Veherreuter. Wien, 1997. Pág. 570

[88] JIRSA, Gerhard. **Nationale und etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende**. Diplomarbeit an der Wirtschafstuniversität 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 Triestre en Italia, Transilvania y parte del Bánato en Rumania, Galicia en Polonia y Rutenia (región Subcárpica de Ucrania).

[89] 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.

[90] JIRSA, Gerhard. **Nationale und etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende**. Op. cit.

[91] 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

[92] WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914.** Op. cit. Pág. 459

[93] JIRSA, Gerhard. **Nationale und etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende**. Op. cit. Pág. 15

[94] 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.

[95] WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914.** Op. cit. Pág. 459

[96] Id. Pág. 464

[97] 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

[98] WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914.** Op. cit. Pág. 464

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

[100] WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914.** Op. cit. Pág. 464

[101] Sobre la economía durante la monarquía de los Habsburgo véase: GOOD, David F. **Der wirtschafliche Aufstieg des Habsbürgerreiches**

1750-1914. Wien, Köln, Graz, 1986

[102] GOOD, David F. **Der wirtschaftliche Aufstieg des Habsburgerreiches 1750-1914** Op. cit.

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

[104] GEYER, Gerhard. **Der Ausbau des nordöstlichen Eisenbahnnetzes der Österreichisch-Ungarischen Monarchie unter Berücksichtigung von Krisenzeiten**. Op. cit.

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

[106] JIRSA, Gerhard. **Nationale und etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende**. Op. cit. Pág. 11

[107] Id.. Pág. 13

[108] POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners. 1894-1912.** Verlag Anton Schroll & Co. Wien und München. Trieste, 1979.

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

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

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

[112] 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

[113] JIRSA, Gerhard. **Nationale und etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende**. Op. cit. Pág. 8

[114] 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 etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende.** Op. cit. Pág. 10

[115] LICHTENBERGER, Elisabeth; **Vienna, Bridge between cultures.** Belhaven Press (u.a.). London, 1993. Pág. 38

[116] Sobre los conflictos nacionales y étnicos de la Viena de fin de siglo consultar: JIRSA, Gerhard. **Nationale und etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende.** Op. cit. Pág. 12

[117] LICHTENBERGER, Elisabeth; **Vienna, Bridge between cultures.** Op. cit. Tabla 1.1. Pág. 4

[118] JIRSA, Gerhard. **Nationale und etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende**. Op. cit. Pág. 11

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

[120] Id. Pág. 224; GEYER, Edith **Untersuchung der Lebensverhältnisse der Wiener Arbeiter im Zeitraum von 1867-1914**. Wien 1980.

[121] 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

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

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

[124] 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

[125] 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

[126] 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

[127] 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.

[128] BERHARD, Marianne. **Die Wiener Ringstrasse. Architektur & Gesellschaft. 1858-1906**. Kremayr & Scheriau. Mücnhen, 1992.

[129] "***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 Auflassung 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

[130] Sobre la *Ringstrasse*: WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914.** Op. cit. Pp. 537 y ss

[131] TIZIA LEITICH, Ann. **Damals in Wien. Das grosse Jahrhundert einer Weltstadt**. Editorial Forun. Wien, Frankfurt, 1957. Pág. 124

[132] 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.

[133] 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.

[134] WULZ, Fritz C**. Stadt in Veränderung**. **Eine Architektur-politische Studie vn Wien in den Jahren 1848-1934**. Op. cit. Pág. 302

[135] Id. Pp. 302 y ss.

[136] WAGNER, Otto. **Die Großstadt.** Wien, 1911.

[137] WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung**. **Eine Architektur-politische Studie von Wien in den Jahren 1848-1934**. Op. cit. Pág. 208

[138] Id. Pág. 287

[139] Id. Pág. 287

[140] Id. Pág. 290

[141] Id. Pág. 290

[142] A.A.V.V. **Vienna, 1900.** SOTHEBY'S. London, 1994

[143] BERNER, Peter; BRIX, Emil; MANTL, Wolfgang. **Wien um 1900.** Verlag für Geschichte und Politik Wien, 1986. Bad Vöslau, 1986. Pág. 11

[144] NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. "Das moderne Wien als Brennspiegel der europäischen Moderne". En: NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen.** Op. cit. Pp. 21 y ss.

[145] 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.

[146] 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.

[147] MANTL, Wolfgang. "Modernisierung und Dekadenz". En: NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen.** Op. cit. Pp. 80 y ss.

[148] 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

[149] De entre las publicacione 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) pubicada por primera vez en 1896;

[150] MANTL, Wolfgang. "Modernisierung und Dekadenz". En: NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen.** Op. cit. Pág. 89

[151] 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

[152] WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie vn Wien in den Jahren 1848-1934.** Op. cit. Pág.137

[153] BOTSTEIN, Leon. **Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848-1938.** Op. cit.

[154] Sobre la burguesía de la Viena del cambio del siglo XIX al XX véase: BRÜCKMÜLLER, Ernst (Editor). **Bürgerturm in der Habsburgermonarchie.** Wien, Köln, Graz, 1991

[155] SEMBACH, Klaus-Jürgen. **Modernismo. La utopía de la reconciliación.** Edición Benedikt Taschen, 1990. Pág. 207

[156] <El estado judío. Intento de una solución moderna a la cuestión de los judíos> Leipzig und Wien, 1896

[157] MANTL, Wolfgang. "Modernisierung und Dekadenz". En: NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkung.** Op. cit. Pág. 82

[158] MOSER, Johnny. "Antisemitismus zwischen Doppeladler und Kruckenkreuz (1875-1930)". En: WAISSENBERGER, Robert. **Wien 1870-1830. Traum und Wirklichkeit.** Historisches Museum der Stadt Wien. Residenz Verlag. Wien, Salzburg, 1894. Pág. 66

[159] WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Geschichte 1804-1914.** Op. cit. Pág. 524

[160] Id. Pág. 528

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

[162] GRAF, Otto. **Otto Wagner. Das Werk des Architekten. 1860-1902.** Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar. Pág. 87

[163] PROKOP, Ursula. Wien. **Aufbruch zur Metropole**. **Geschäfts- und Wohnhäuser der Innenstadt. 1910 bis 1914**. Böhlau Verlag Wien – Köln – Weimar, 1994. Pág. 64 y ss.

[164] 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

[165] Datos extraidos de NOEVER, Peter (editor) **Der Preis der Schönheit. 100 Jahre Wiener Werkstätte**. MAK, Wien und Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003

[166] WAISSENBERGER, Robert. "Vorwort" En: WAISSENBERGER, Robert (Editor). **Wien 1890-1920.** Op. cit. Pág. 7

[167] SHEDEL, James. **Art and Society. The new art movement in Vienna. 1897-1914**. California, 1981. Pág. 1

[168] Id. Pp. 1-2
[169] Id. Pp. 1-2
[170] 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
[171] PÉREZ PUCHE, Francisco. **La Valencia de 1898**. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1998
[172] VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposició Regional Valenciana de 1909 y Nacionald de 1910**. Op. cit. Pp. 45-46.
[173] 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
[174] PORTACELI 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
[175] CORBIN FERRER, Jose Luis. **El Ensanche Noble de Valencia. Entre Colón y Gran Vía Marqués del Turia.** Ed. Federico Doménech. Valencia, 1996. Pág. 29
[176] SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana.** Op. cit. Pág. 26
[177] PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. **Valencia 1874-1959. Ciudad, Arquitectura y Arquitectos.** Editorial: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1978. Pág. 13
[178] Id. Pág. 21
[179] 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
[180] PORTACELI 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
[181] 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	**0'68**	**0'67**	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.
[182] 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
[183] 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
[184] 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
[185] SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana.** Op. cit. Pág. 29
[186] 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.
[187] CORBIN FERRER, Juan-Luis. **El ensanche Noble de Valencia: ente Colón y Gran Vía Marqués del Túria.** Op. cit. Pág. 52
[188] SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana**. Op. cit. Pág. 38-41
[189] 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.
[190] 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
[191] 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 Beneficencia, entre los días 8 y 30 de mayo de 2000. 2000, Valencia. Pág. 15
[192] 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

[193] VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 51

[194] 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

[195] SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana**. Op. cit. Pág. 34

[196] ALONSO PEREIRA, J. R. **Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli.** "Primer Periodo: Eternismo versus Modernismo". Madrid, 1985. Pág. 15

[197] SAINZ, L. <La Construcción Moderna>, 1906. Pág. 45

[198] SERRA DESFILIS, Amadeo. "El Art Déco en la arquitectura valenciana", **Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia (1926-1936).** Pág 21

[199] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág. 37

[200] A.A.V.V. **Valencia.** Publicaciones de la Fundación Juan March; Bacelona: Ed. Moguer. Madrid, 1985. Pág. 367

[201] En BENITO GÖRLICH, Daniel. "Arquitectura y Ciudad. Valencia en el siglo XX.". Op. cit. Pág. 21.

[202] SALVADOR, Amós. <Arquitectura y Construcción> Anuario para 1918. Pág. 30

[203] 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

[204] 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.

[205] 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.

[206] 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

[207] 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. Lunwerg: Olimpíada Cultural. Barcelona, 1990.

[208] 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[209]. 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*[210] (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*[211]. Estaba formada por un grupo de artistas, a cuya cabeza se encontraban Gustav Klimt, Karl Moll, Josef Hengelhart, Josef Maria Olbrich y Koloman Moser, que exponían sus trabajos e ideas en la *Künstlerhaus* (casa de artistas) de la *Karlsplatz* de Viena.

En 1897, siguiendo el modelo alemán[212], 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

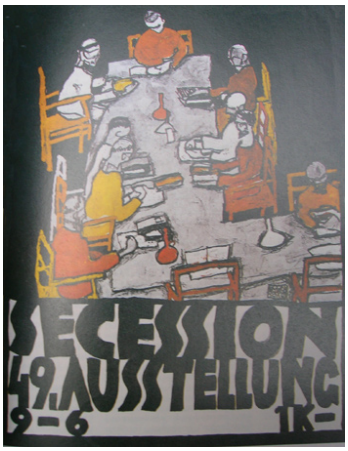


FIG.059. Catel anunciador de la 49. Exposición de la Secession vienesa. (Dibujo de Egon Schiele)

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.

fundado por dichos exmiembros de la *Künstlerhaus* y otros provenientes de círculos intelectuales vieneses más o menos definidos[213] 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 [214].

<Ver Sacrum>, Núm. Enero, 1898. Viena

El origen de la Secession 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[215]. La razón que determinó la separación de los artistas de la Secession de la *Künstlerhaus*[216] (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).

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*[217]. 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[218], 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[219]. 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 vienés con las nuevas tendencias llegadas "de fuera"[220]. 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)

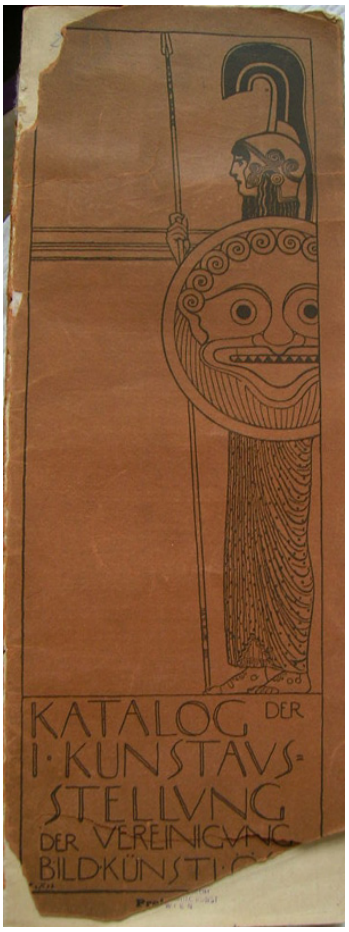


FIG.062. Portada del Catálogo de la Primera Exposición de la *Vereiningung bildender Künstler Österreichs* (Secession Vienesa). En el la Diosa Palas Atenea, diosa de la sabiduría y defensora de las Artes y las Ciencias. Dibujo de Gustav Klimt (1897).

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

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[223]. 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 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*" [224].

FIG.063. Los artistas de la XIV Exposición de la Secession 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.

Para conseguir "crear" un arte nuevo y global, retoman temas clásicos de la

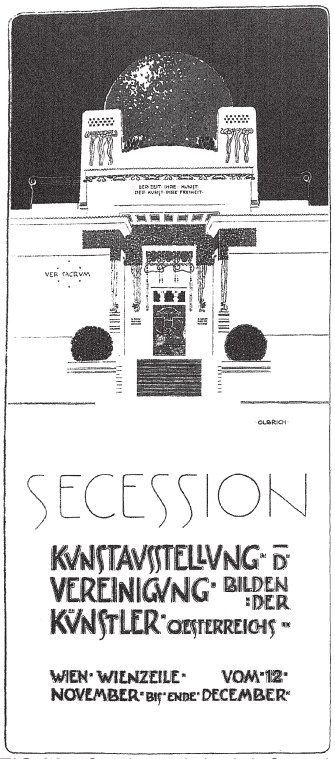


FIG.064. Cartel anunciador de la Segunda Exposición de la Secession Vienesa (1898)

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

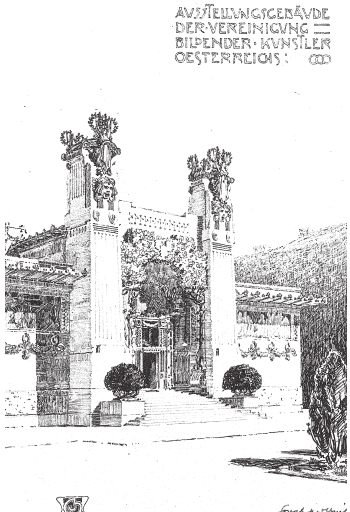


FIG.066. Primer Proyecto del edificio de la Secession Vienesa. Perspectiva J. M. Olbirch (1897)

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[225].

La función regeneradora de la sociedad que se auto-asignan los Secessionistas 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[226].

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[227], 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[228]. 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[229], 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[230]. 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 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[231].

El camino abierto por los Secessionistas, 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 (**fig. 065**).

> *"Die Secessionisten sollen uns einmal ein schönes Beispiel zeigen, und insolange dies nicht der Fall ist, sollen sie zu Hause bleiben."*[232]

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[233]. 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[234] y esto se veía en muchos casos, con escepticismo[235].

4.1.1 Acerca del llamado en España “Secessionstil” o “estilo secessionista”

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[236].

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

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

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

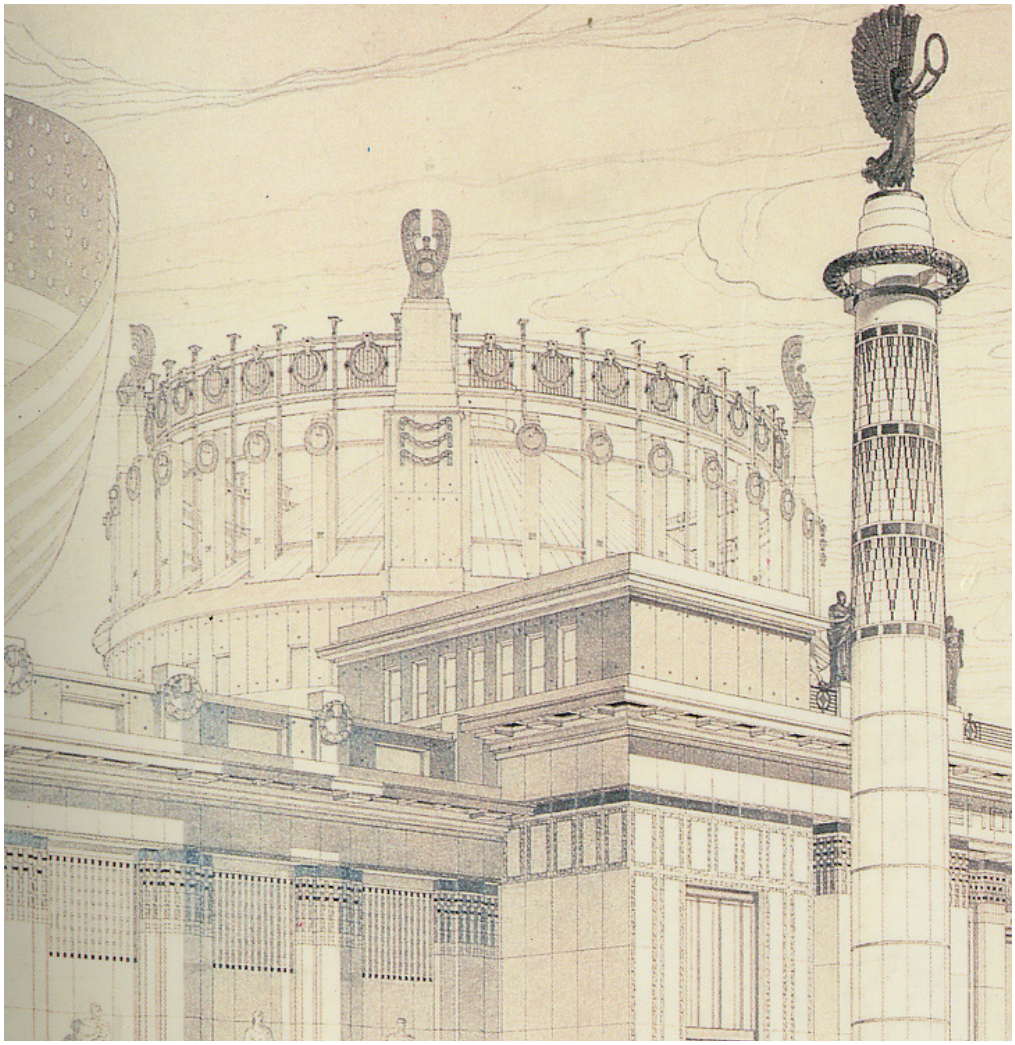


FIG. 070. Perspectia de la *House of Glory* (1907). Otto Wagner

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 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 Gessinung, Treue zu sich selbst – das ist unserer Führer!"* [237]*, "der ehrliche Künstler lebt für die Kunst"* [238]*.*

En la primera publicación de la revista <Ver Sacrum> (1898) aparecen piezas de composición naturalista diseñados por algunos miembros de la *Hagengeschellschaft*

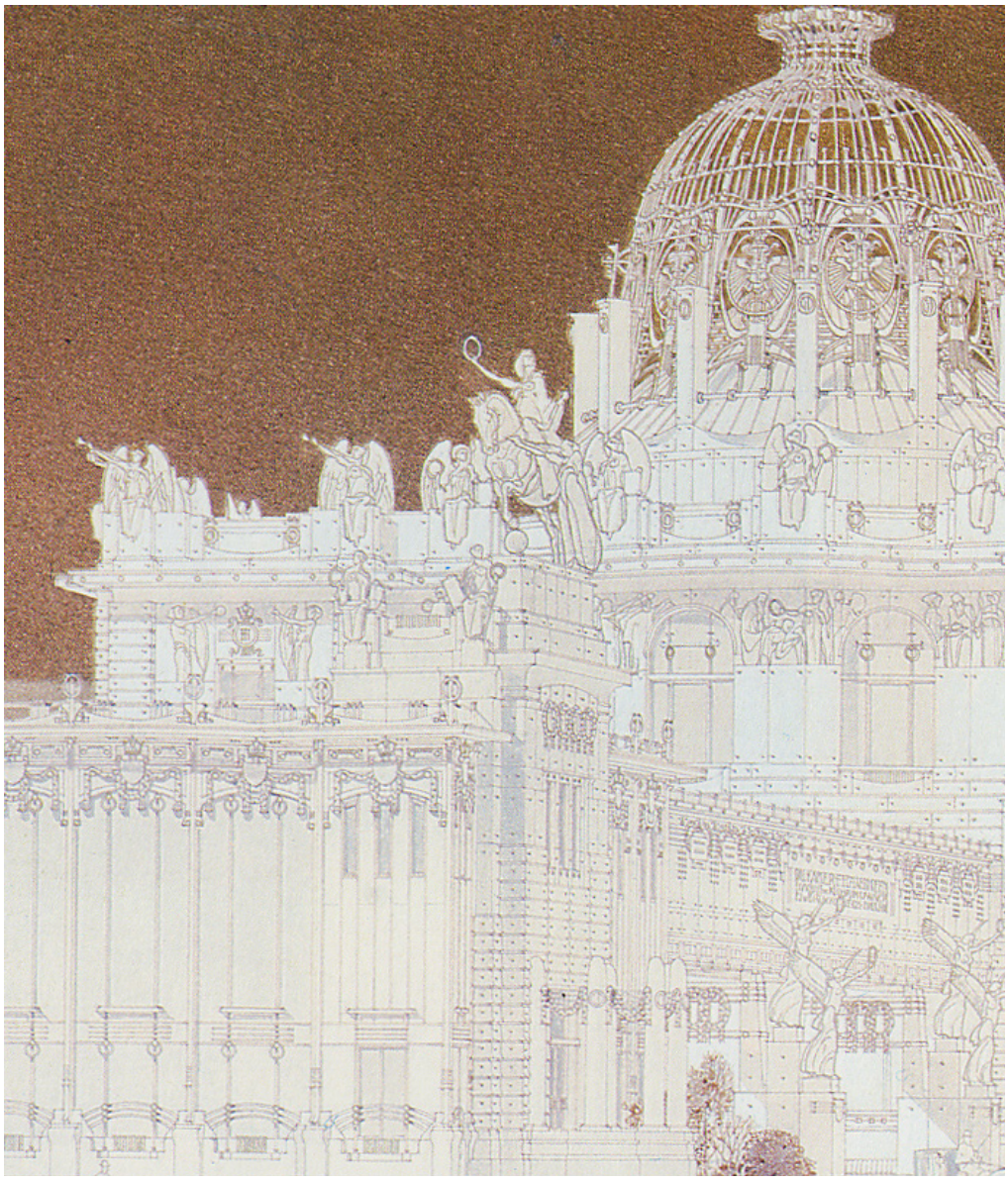


FIG.075. Detalle de la perspectiva de *das Kaiser Franz Joseph Stadtmuseum am Karlsplatz* (1903). Otto Wagner

FIG.071. Detalle ornamental de un edificio historicista en Milán, Italia. Del círculo central -que representa el punto de sujección 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.

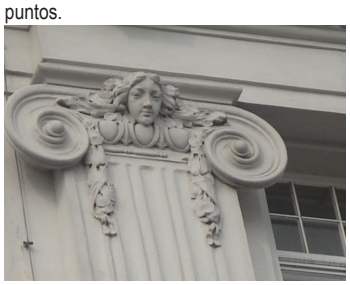


FIG.073. Detalle decorativo de fachada en un edificio historicista de Viena. Del capitel personalizado coronado por una cabeza de mujer cuelgan dos cuerdas de hojas de laurel.

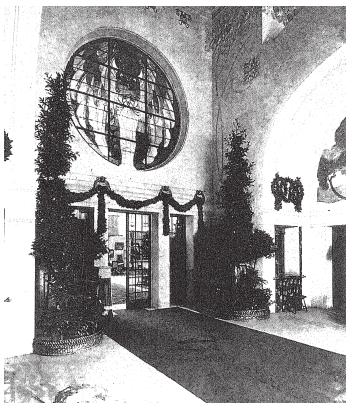


FIG.074. Detalle del interior del edificio de la Secession Vienesa. La entrada está decorada con adornos de guirnaldas colgantes. (Fotografía de 1898)

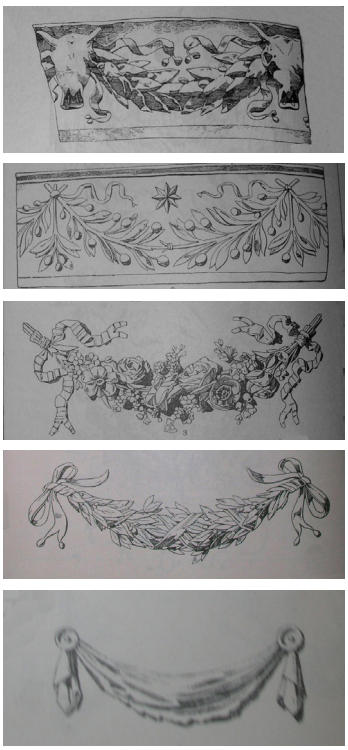


FIG.076 a 080, de arriba a abajo: corona de laurel entre cabezas de toros (fragmento de friso romano); Guirnalda de laurel renacentista; (Sta. maria pella pace en Roma);Gurinalda de flores en estilo Luois XVI; Corona de laurel moderna del escultor Darvant en Paris (Raguenet); Banda colgante de estlo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

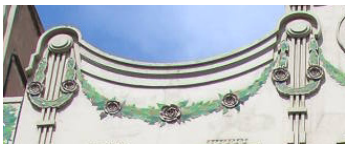


FIG.081. Detalle decorativo de edificio modernista en Valencia: la Casa Ferrer (1907) compuesto por una guirnalda de flores

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

junto con las superficies planas cromáticas de Klimt, Moser, Olbrich y Hoffmann[239]. Como indica Bisanz-Prakken[240], 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 Architekur* y de *Einige Skizze, Projecte und ausgeführte Werke* de Otto Wagner[241].

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

> *"<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 auf der Strasse gejagt – alle die Vielen welche durch den Verschleiss bequemer Schlagworte eine Führenrolle zu spielen trachten, hätte mit vollsten Gleichmuthe den Naiveren die Erkärung gegeben: „einfach ein secessionisticher 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"*[242]

La pluralidad de variaciones permitía la libertad creadora. Calificar su Arte con el denominador común "secessionstil" es reducirlo a unos parámetros característicos que los Secessionistas 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)[243]. 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 Secessionistas[244]. 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 la arquitectura se muestra de forma radical en la definición de la fachada del edificio Goldmann & Salatsch, construído 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)[245].

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

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

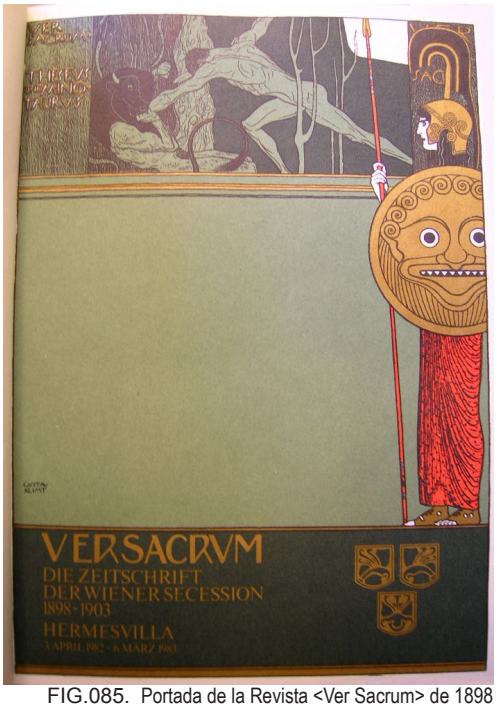


FIG.085. Portada de la Revista <Ver Sacrum> de 1898

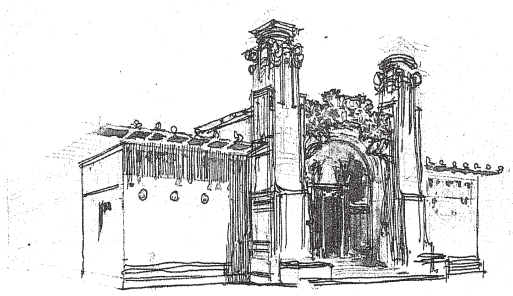


FIG.086. Primer boceto para el edificio de la Secession Vienesa (1897), según boceto de Gustav Klimt. Josef M. Olbrich

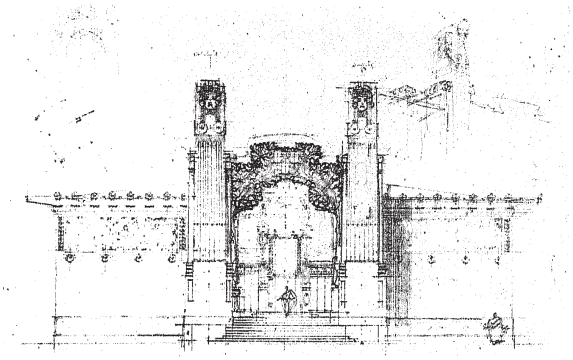


FIG.087. Primer boceto para el edificio de la Secession Vienesa (1897) Fachada hacia la *Ringstrasse*. Josef M. Olbrich.

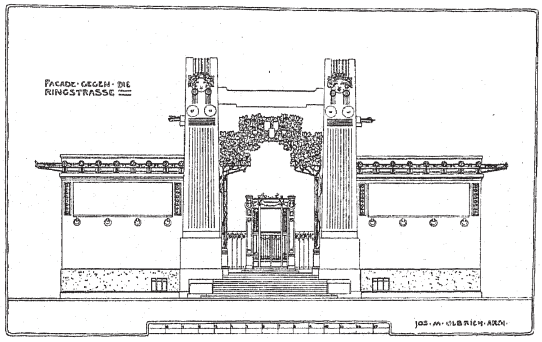


FIG.088. Variante de fachada a la *Ringstrasse*. Josef M. Olbrich. (1897)

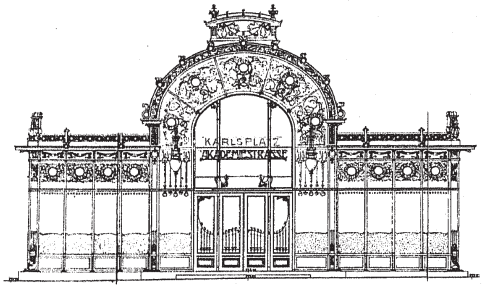


FIG.089. Fachada frontal del Pabellón en *Karlsplatz* de Otto Wagner (1897-98). Josef M. Olbrich definió la decoración del edificio.

"secessionistas" [246]) tienen su origen en la Antigüedad Romana y Griega y fueron utilizados también durante el Renacimiento[247]. 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[248] (**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[249]. 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 *Renaissence der Renaissence* (Renacimiento del Renacimiento) sino de un nuevo *Naissance*[250]. 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 secessionista": 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)[250] 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[251] 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 insinúa una cortina colgada que no llega hasta la base y termina en 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 predominane de la fuerza de la gravedad."* [252]

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).

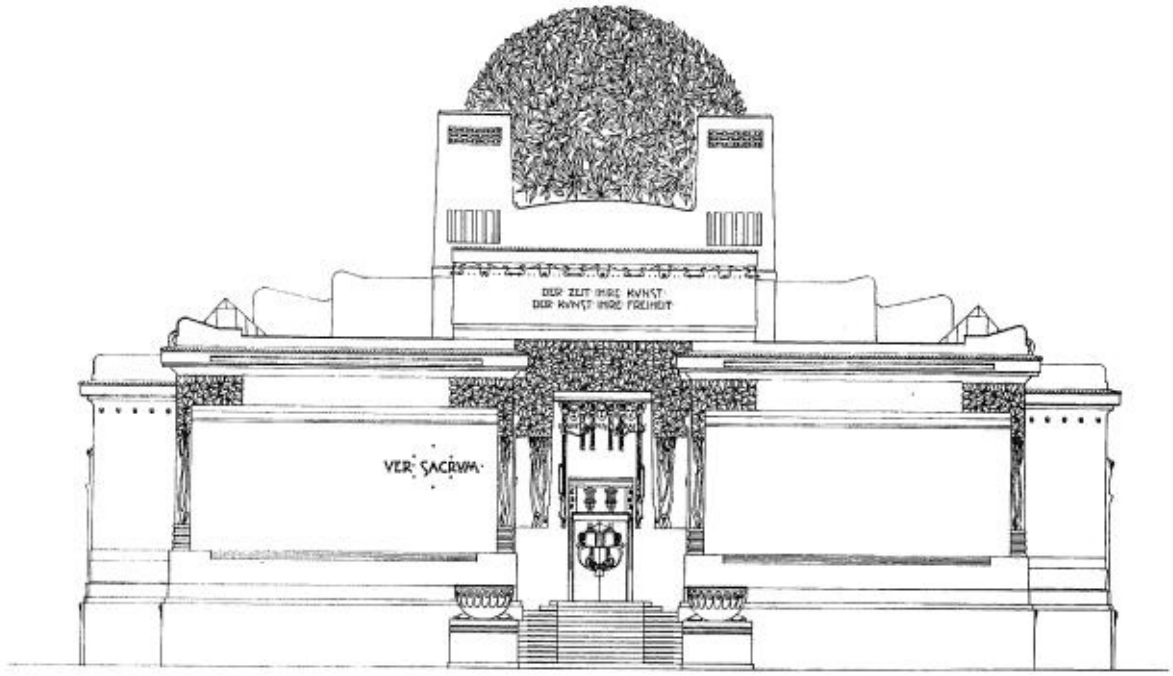


FIG.090. Plano del Alzado Frontal del edificio de la Secession Vienesa.
Josef M. Olbrich (1897)

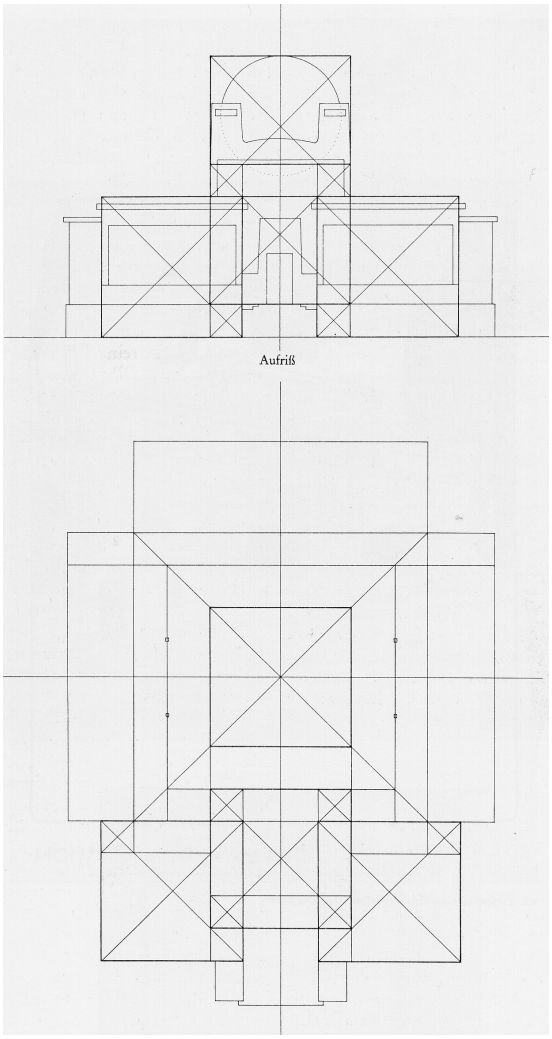


FIG.092. Geometría intrínseca de la planta y el alzado del edificio de la Wiener Secession. Toda la composición se basa en el cuadrado yel círculo

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

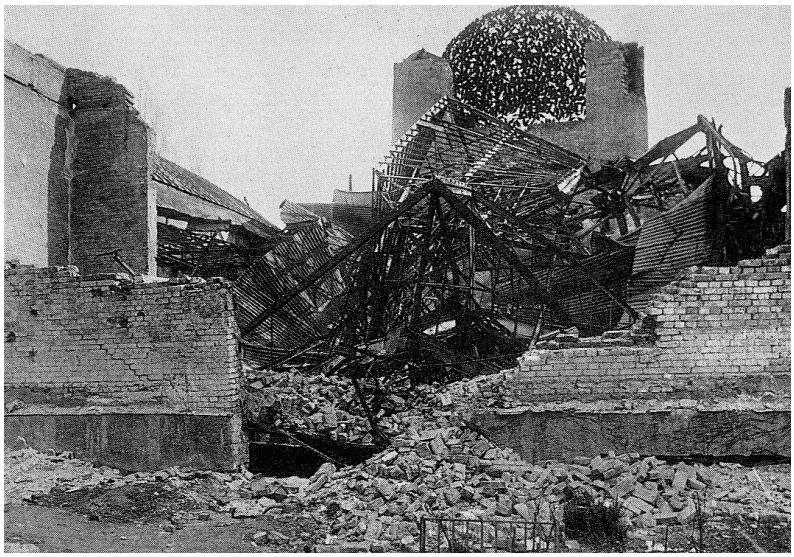


FIG.093. El edificio de la Secession Vienesa en ruinas, durante la Segunda Guerra Mundial (1945)

4.1.2 El Edificio de exposiciones de la Wiener Secession

El edificio para el *Vereinigung bildender Künstler Österriechs – 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 de 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[253]. 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[254], 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

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

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

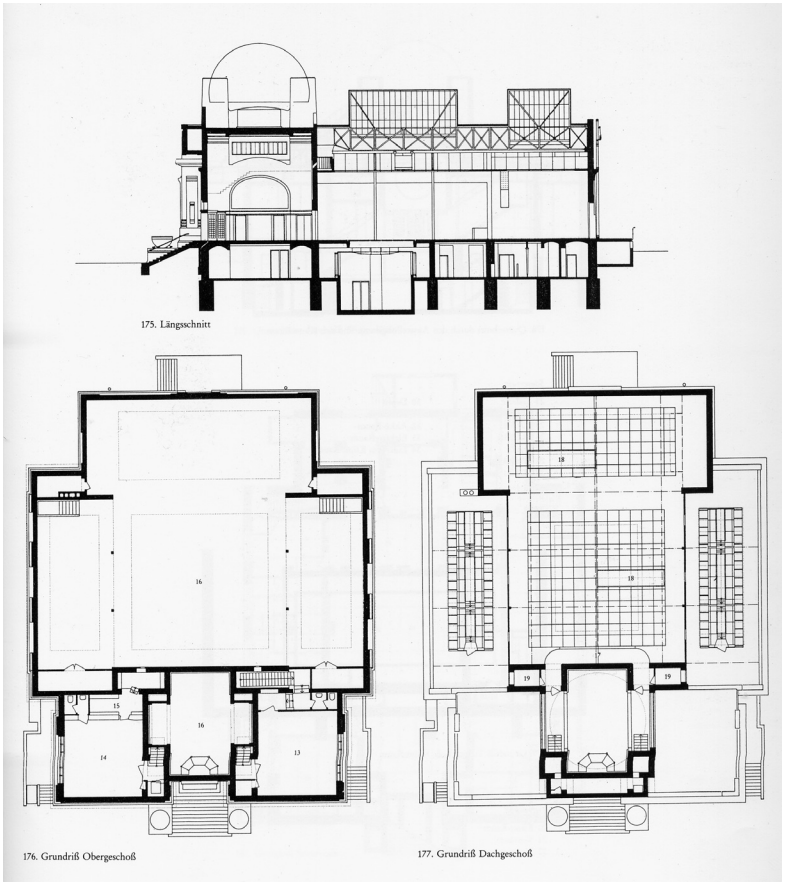


FIG.096. Plantas y sección del edificio de la Secession Vienesa

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

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

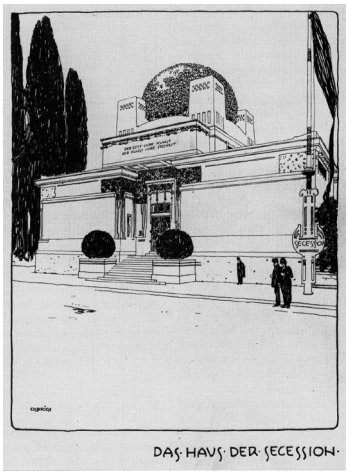


FIG.099. Croquis de Josef M- Olbrich para el edificio de la Secession (1897)

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, 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[255].

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[256].

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[257]. El edificio para las exposiciones de la *Vereinigung Künstler Österreichs* no sólo define un juego de volúmenes

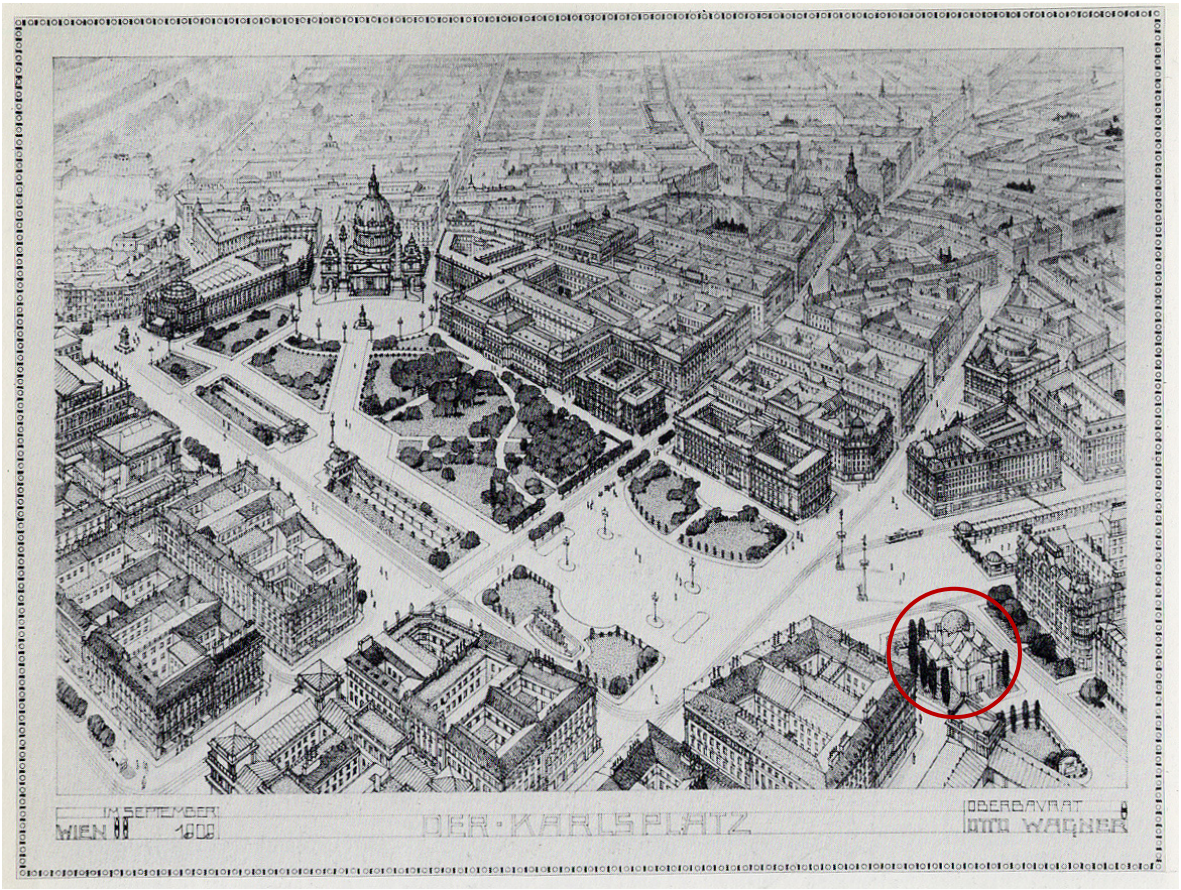


FIG.100. Plano de emplazamiento del Museo de la Ciudad (al lado de la *Karlskirche*) dibujado por Otto Wagner, en el ángulo derecho bajo, el edificio de la Secession. En el dibujo se puede observar la cercanía del edificio con la Iglesia barroca de Fischer von Erlag (*Karlskirche*).

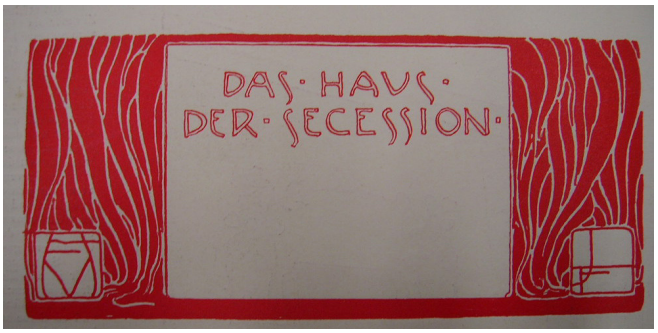


FIG.101. Cartel de presentación publicado en <Der Architekt> en 1899

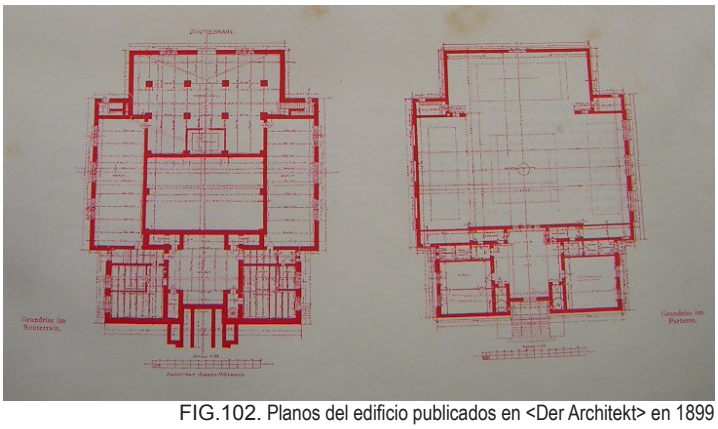


FIG.102. Planos del edificio publicados en <Der Architekt> en 1899

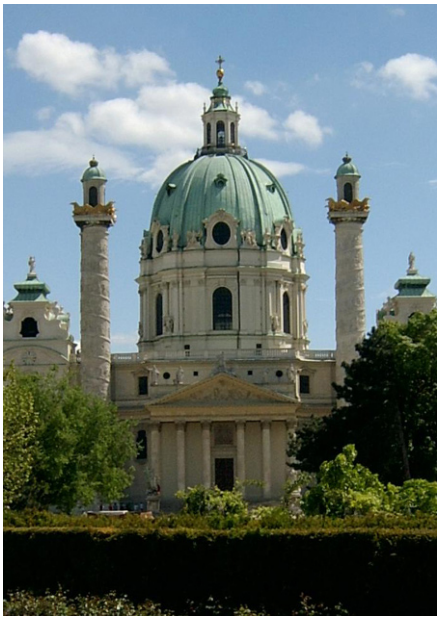


FIG.103. Iglesia *Karlskirche*, en la *Karlsplatz* de Viena

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

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)[258]. 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.

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.

4.1.3 Respecto al "movimiento secessionista" 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 "extranjerizante" que no disolvía los localismos ni desarmaba los nacionalismos, firmemente anclados en nuestra población como consecuencia del Desastre del 98[259]. La condición antivanguardista que la Secession representaba[260], 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

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

rótulos y fondos ambientados[261], 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 secessionista"[262] en España es debido a su voluntad de evolución, más que de revolución, y su aparente neutralidad. Características todas que hacen que el lenguaje arquitectónico del *Jugendstil* Vienés sea más fácilmente catalogable y transmitible[263].

El "movimiento secessionista" 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[264].

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[265] 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."*

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

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 reminisciencias 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".*

FIG.107. Vista del edificio de la Secession 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 Secession Vienesa

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"*[266]. 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[267].

Amós Salvador y Carreras[268] 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[269], 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[270].

No todas las críticas hacia la arquitectura vienesa eran positivas, **Luis Mª Cabello y Lapiedra**[271], 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[272].

En 1910, **Salvador Sellés y Baró** publicaba el artículo "el modernismo y la verdad en el arte" [273]. 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[274] 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[275]. 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 Vienesa) 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."* [276]

No hay que olvidar que este acercamiento al arte popular coincidía con los principios que postulaba en *Noucentisme* catalán[277]. 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."* [278]

El "movimiento secessionista" en España fue entendido en sus orígenes como *oposición al Art Nouveau y se fue imponiendo por su faceta más racionalista* (Inmaculada Aguilar, 1989)[279]. Según Mireia Freixa, la arquitectura "de la Secession" se había establecido como «antimodernismo»[280]. 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[281].

La arquitectura vienesa ha sido definida como un "*compromiso entre clásico y moderno*" (Inmaculada Aguilar, 1980)[282] catalogado bajo criterios de "*pureza, rigurosidad, y sintetismo"* (Muñoz Molina, 1997)[283] 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."* [284] 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[285]. L. Benévolo lo definía (1974) como un "*irritante compromiso entre clásico y moderno*"[286].

Pedro Navascués la define (1993) como "*una arquitectura más lineal y geométrica, menos caprichosa y más sólida*"[287]. Otros lo definen como "*una recreación muy estilizada del lenguaje clásico, hasta el punto de distorsionarlo, rediseñarlo abstractamente, conservando sólo algunos elementos connotativos*." [288] Josep Rovira resalta (1987) de la Secession Vienesa 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."* [289]

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"*.[290] 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"[291].

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[292]. Nacido y educado en una época de la historia marcada por la actividad artística (recordemos la inauguración de la *Ringstrasse* en 1859[293]), con el paso de los años se fue convirtiendo en el arquitecto del Imperio, cuya máxima representación era el Emperador Francisco José I[294].

Crecido en la época de la industrialización[295] e influenciado por Gottfried Semper, arquitecto que ponía el acento de la arquitectura en el significado de la construcción, el material y la forma[296], 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[297]. 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).

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

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

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"* [298].

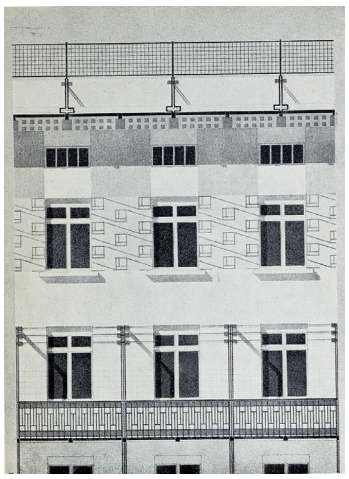


FIG.112. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*) de Gütl: *Lusthaus im Prater* 1900

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 mismo pensamientos afirmando que: "*Form follows function*" [299]. 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[300]. 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) [301]. 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.

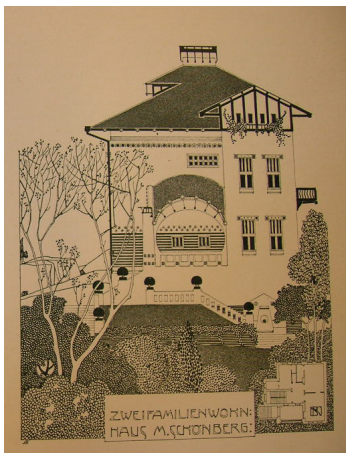


FIG.113. Proyecto de Casa para dos familias de M. Schönberg. de Escuela (*Wagnerschule*) (1902)

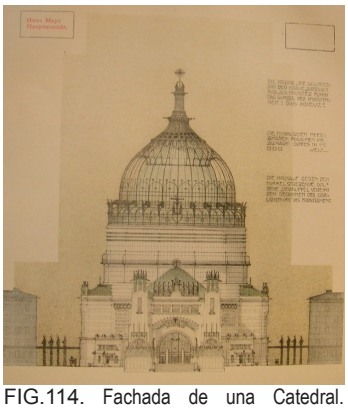


FIG.114. Fachada de una Catedral. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*) de Hans Mayr. 1902

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[302]) 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*** [303]:

> *1.- Peinliches genaues Erfassen und vollkommenes Erfüllen des Zweckes (bis zum kleinsten Detail.)*
> *2.- Glückliche Wahl der Ausführungsmateriales (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)*[304]

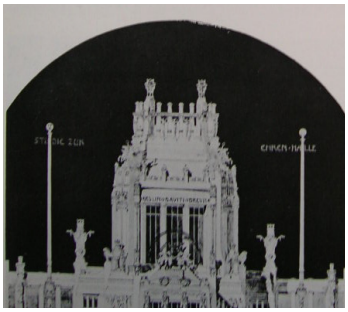


FIG.115. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*) de Alois Ludwig. Aula magna der *Akademie der bildenden Künste (*1898)

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 profesor honorífico hasta 1914[305].

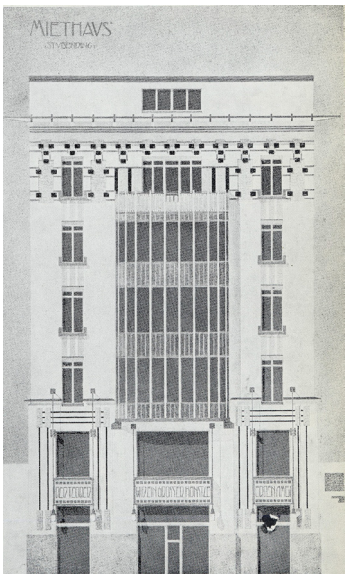


FIG.116. Proyecto de Escuela de edificio de viviendas de alquiler (*Wagnerschule*) Teo Deininger (1903)

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[306].

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[307]. 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:

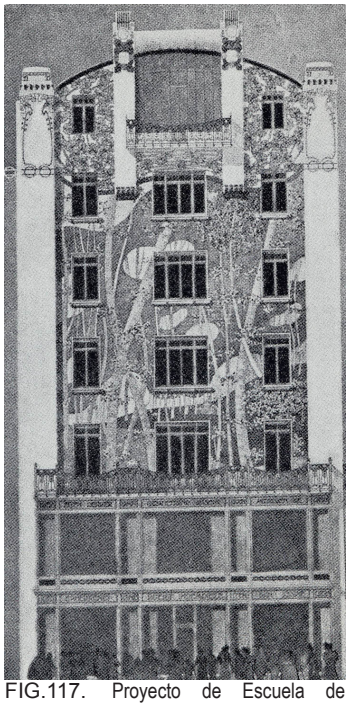


FIG.117. Proyecto de Escuela de fachada de edificio de viviendas de alquiler (*Wagnerschule*) Schlechta (1900)

> *„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."* [308]

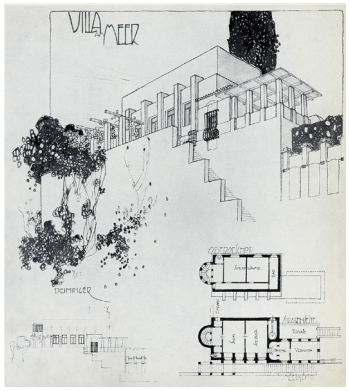


FIG.118. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*) de una Villa en el Mar de Wunibald Weiniger (1903-04)

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 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[309] (Véase Anexo 13.7) expresó estos propósitos con transparencia[310], 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.

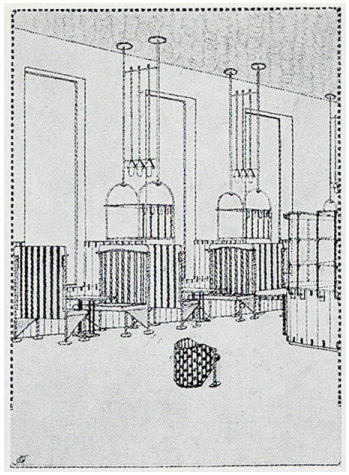


FIG.119. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*) de un Café de Lichtblau Teo Deininger (1904)

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[311]. Fundamentalmente Wagner trataba de constatar dos afirmaciones

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

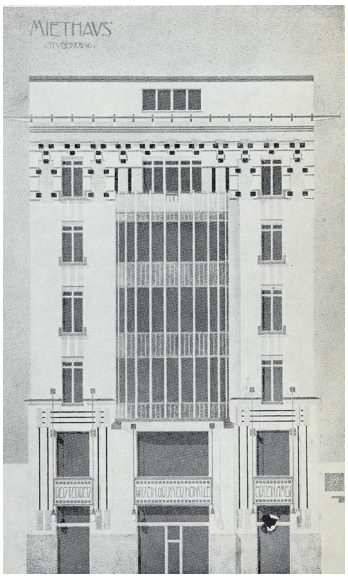


FIG.122. Proyecto de escuela (*Wagnerschule*) de edificio de viviendas de Teo Deininger (1903).

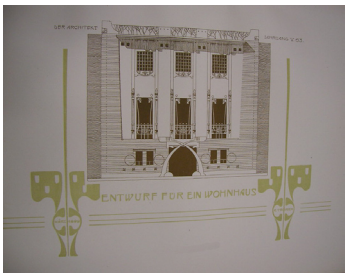


FIG.123. Dibujo <Der Architekt> (1899). Proyecto de un edificio de viviendas de R. Tropsch.

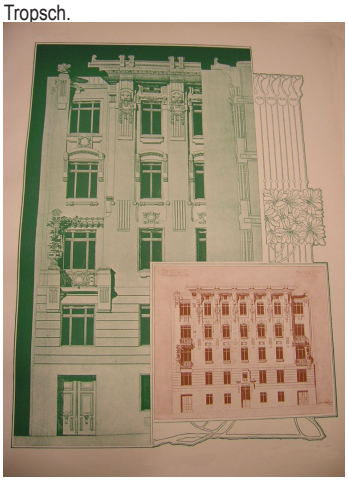


FIG.124. Detalle de fachada y fachada completa del proyecto de edificio de viviendas del arquitecto Eduard Wanacek.

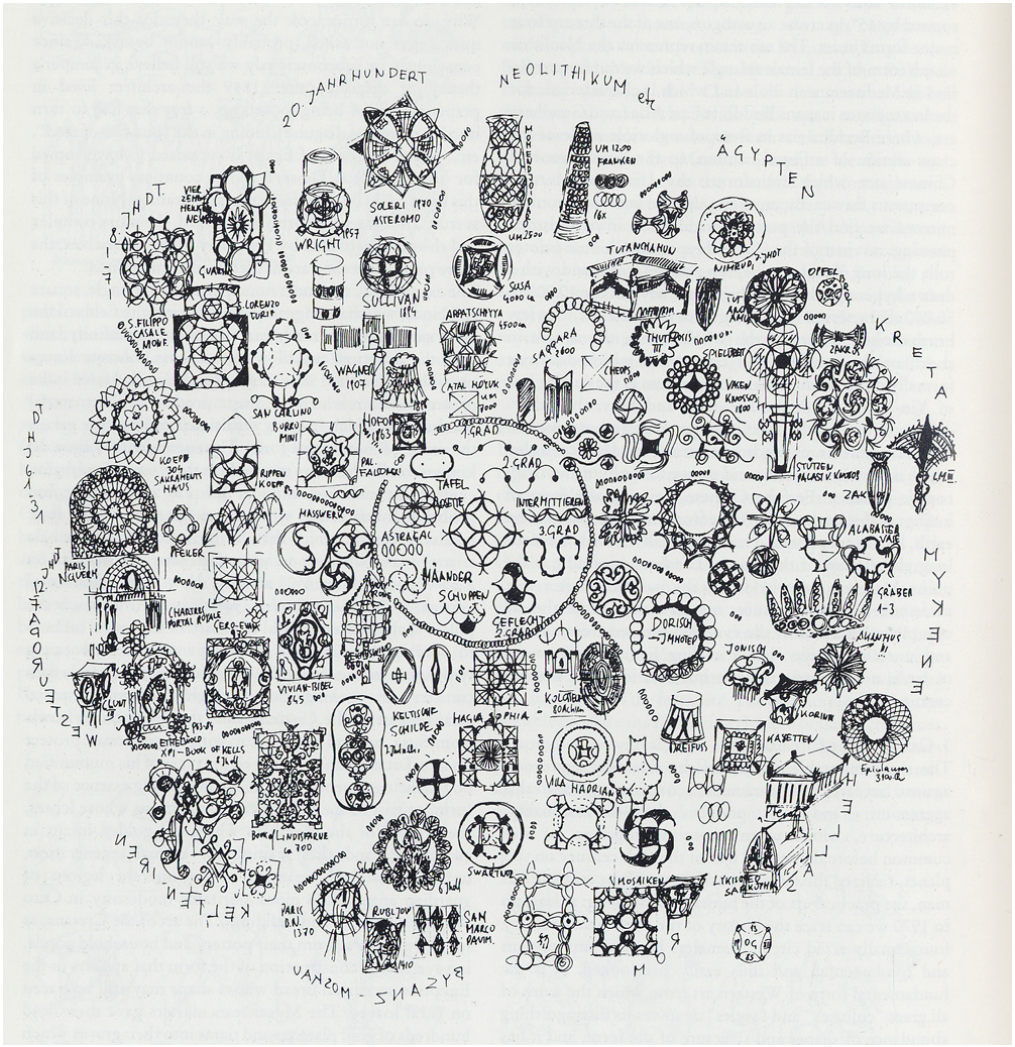


FIG.120. "El Mundo de Wagner" dibujo de Wagner en donde analiza el concepto de muchos elementos arquitectónicos de diferentes épocas de la Historia de la Arquitectura.

que implícitamente suponían una crítica a la arquitectura del siglo XIX. En 1889, Wagner habla de las "caricaturas de estilo"[312], 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*[313] (deudores de los principios vitruvianos: *utilitas, firmitas, venustas*) ampliamente desarrollados en la *Spezialschule*[314], orienta sus 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.

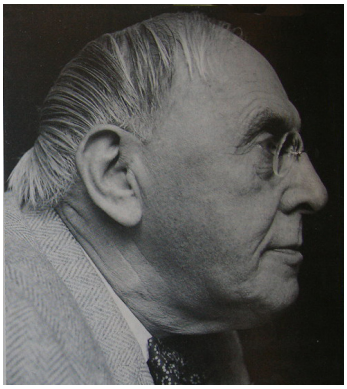


FIG.125. Josef Hoffmann de perfil

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.

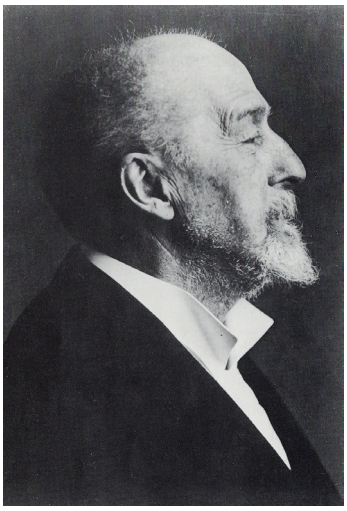


FIG.126. Otto Wagner de perfil (1913)

> *"...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 idealle 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 Abschit, durch diese Studien etwa einen Typus zu schaffen, auf diesem Weg einem "modernen Stil" zu suchen..."*
>
> **KERNDLE, Karl Maria**[315]

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"* [316]. 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[317].

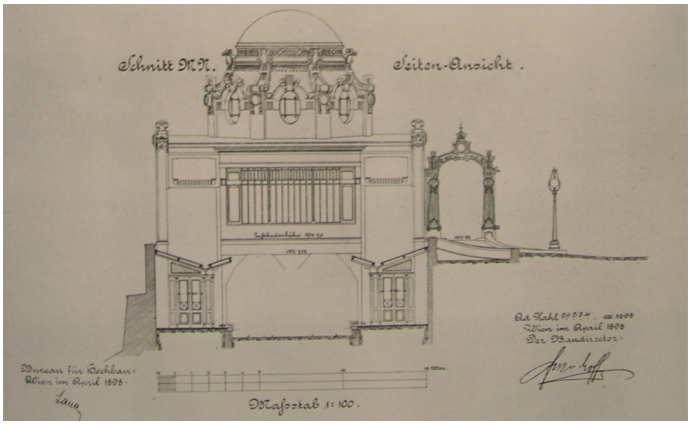


FIG.127. Sección y alzado lateral del *Hofpavillon* de Otto Wagner (1898)

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

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)

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. 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"[318].

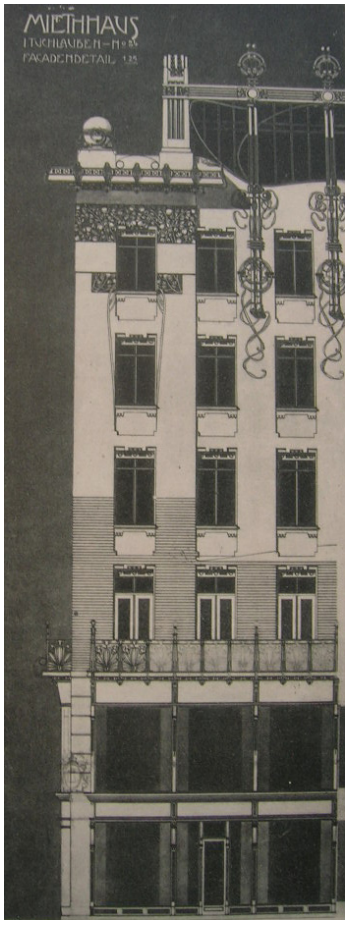


FIG.131. Proyecto de edificio de viviendas de alquiler de Heinrich Hoppe (1899)

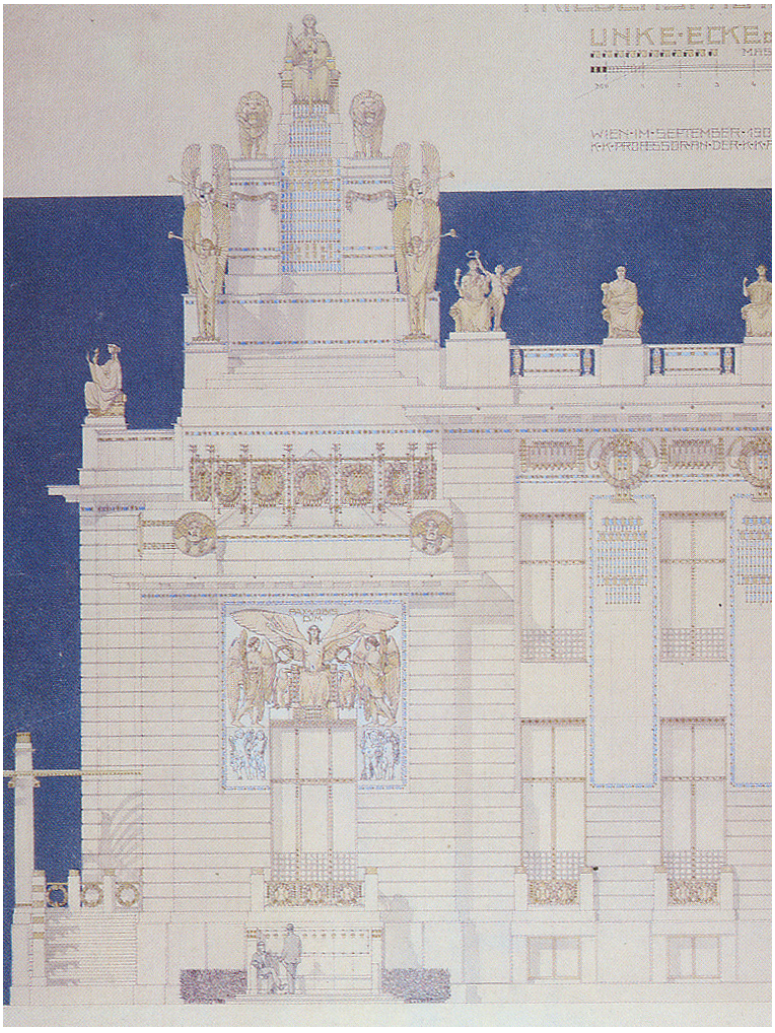


FIG.130. Fachada Parcial del *Frieden Palast* (Palacio de la Paz) Otto Wagner (1903)

Durante los 20 años que duró la *Spezialschule* de Wagner estuvieron inscritos 191 alumnos de todos los países del Imperio Austro-húngaro[319]. 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 Bohurnil 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 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

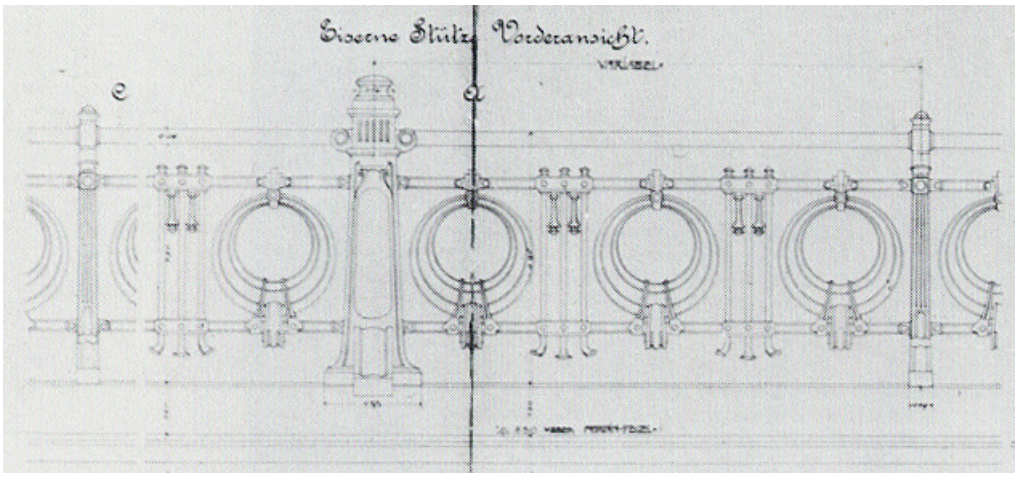


FIG.137. Plano de detalle para la barandilla metálica de las líneas de feoorviario vienés, de Otto Wagner.

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

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

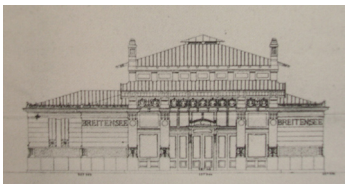


FIG.134. Fachada de la Estación de ferroviario Breitensee de O. Wagner (1896)

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

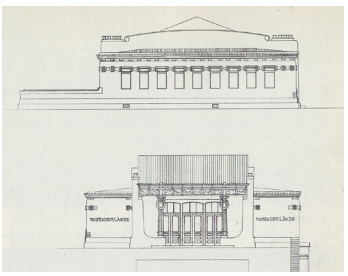


FIG.136. Planos de la fachada frontal y la fachada lateral de la estación Roserlauerlände

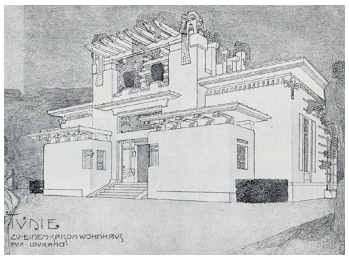


FIG.138. Estudio de vivienda de vacaciones de Marcel Kammerer (*Wagnerchule*) 1903

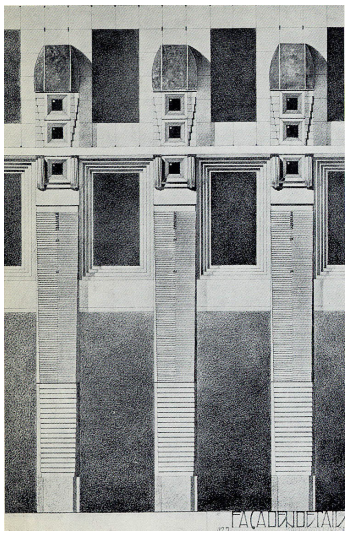


FIG.139. Estudio de fachada. Ejercicio de la Wagnerschule. Kerndle 1904

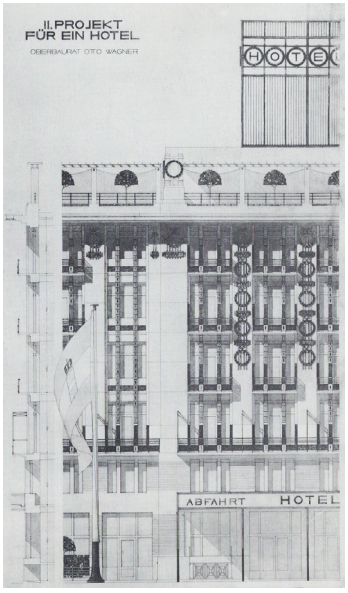


FIG.140. Hotel Wien. Segundo Proyecto. Otto Wagner, 1913.

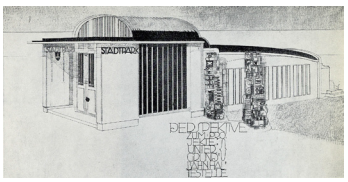


FIG.141. Entrada de una estación subterránea de metro. Reinhart, 1912

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[320]. 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.

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.[321]

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[322]. 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.

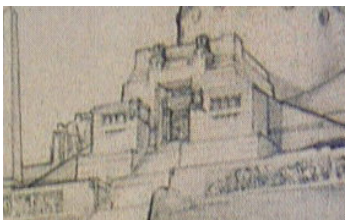


FIG.142. La Villa del César. Proyecto de Teodoro de Anasagasti (1912), presentado en la Exposición Internacional de Roma en 1911. Los volúmenes geométricos, los dos pilones sobresalientes y la entrada centrada con una escalinata refleja la influencia del Edificio de la Secession de Viena (1897) de Josef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

La obra de Otto Wagner y su importancia era suficientemente conocida en España. Su influencia en España, como en muchos otros países europeos, fue notable. Oriol Bohigas concluye (1973)[323] al analizar diversos estudios sobre el Modernismo no-catalán en España[324], 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 nunca *"unos principios de composición tradicional."* [325] 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."* [326] 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**).

FIG.143. Torre Arrotegui. 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*.

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.

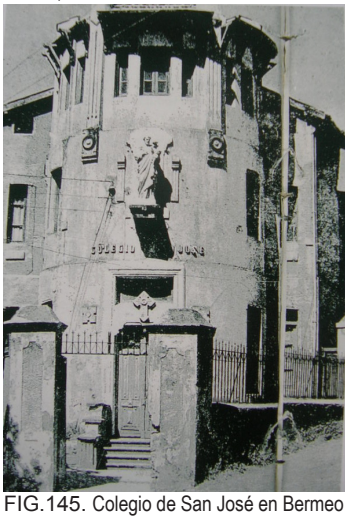


FIG.145. Colegio de San José en Bermeo de Teodoro de Anasagasti (1908)

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

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."* [327]

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"*[328] Sin embargo, restringe (1973) la influencia de la obra de Wagner en España a la de sus primeras obras: Viviendas en la *Linken Wienzeile*, exclusa de Nussdorf, la volumetría de la Iglesia de *Steinhof* y el *Hofpavillon*[329]. 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

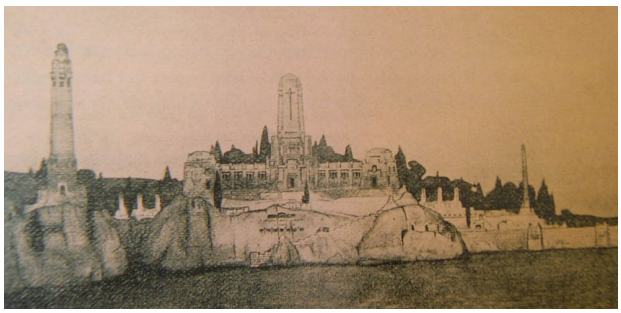


FIG. 147. El Cementerio Ideal de Teodoro de Anasagasti

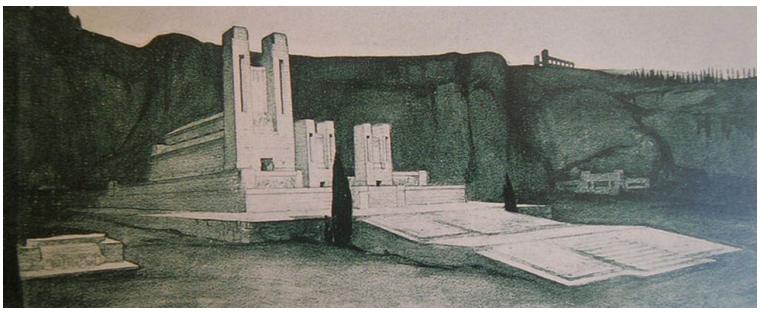


FIG. 148. El Templo del Dolor (1911) de Teodoro de Anasagasti

vez en el texto de 1976 de Pedro Navascués Palacio: "Opciones Modernistas en la arquitectura madrileña"[330]. 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[331] 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[332].

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 medala de oro en la internacional de Roma de 1911.

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[333], quien, junto con Francisco Guardia i Vial, proyectó el Mercado Central de Valencia. Obra de Soler i March, la Casa Herbert Pons (1909) situada en la Rambla de Cataluña 29 de Barcelona, se ha calificado como "*el mejor ejemplo secessionista del modernismo"* [334]. Dicho edificio 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).

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 [335]

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)[336].

En su obra construida se ven reflejadas las exploraciones compositivas realizadas en las *Wiener Werkstätte*[337]. 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[338]. 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[339]. Como indica H. Russel Hitchcock, *"la influencia del diseñador escocés Mackintosh en Viena y en Darmstadt contribuyó mucho a que cristalizase un estilo alternativo."* [340] La 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[341] 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[342]. 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[343], debido al cual adquiría años más tarde el sobrenombre de "*Quadratl-Hoffmann*" [344] (cuadradito-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.

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

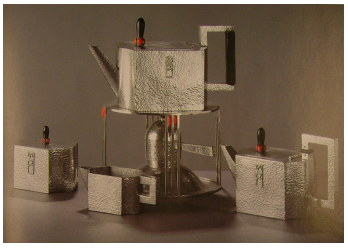


FIG.151. Diseño de juego de café de las *Wiener Werkstätte*

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

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[345].

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 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

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

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 Suttingergasse12 y 14. (1912-1913) D. XVI de Viena

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

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[346].

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.

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 guterMaterialbehandlung 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.“*[347]

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[348]. 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[349]. La arquitectura de Hoffmann, así como los objetos de las Wiener Werkstätte, ha sido descrita y analizada por G. Beckner mediante los parámetros: Armonía, Geometría, Ritmo, Contraste, Adecuación, Ambiente, Economía, Constructividad y Precisión[350] (**figs. 161 a 168**).

FIG.159. Joseph Hoffmann

4.3.1 Joseph Hoffmann en España

En 1908, Luis Mª 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."* [351]

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

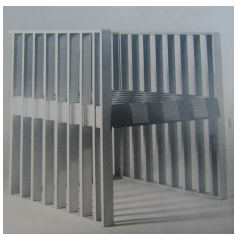


FIG.163.
RITMO

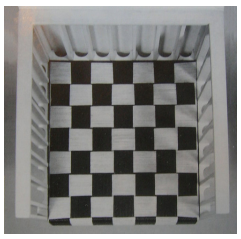


FIG.164.
CONTRASTE

FIG.165.
ADECUACIÓN

FIG.166.
AMBIENTE

FIG.167.
ECONOMIA

FIG.169.
CONSTRUCTIVIDAD

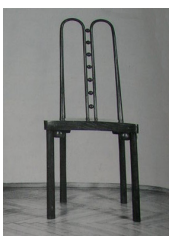


FIG.168.
PRECISION

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 eliminado 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.

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*[352], 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[353].

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 arquitectura vienesa y, en especial, publicaciones sobre Joseph Hoffmann, de quien José Cort fue gran admirador[354].

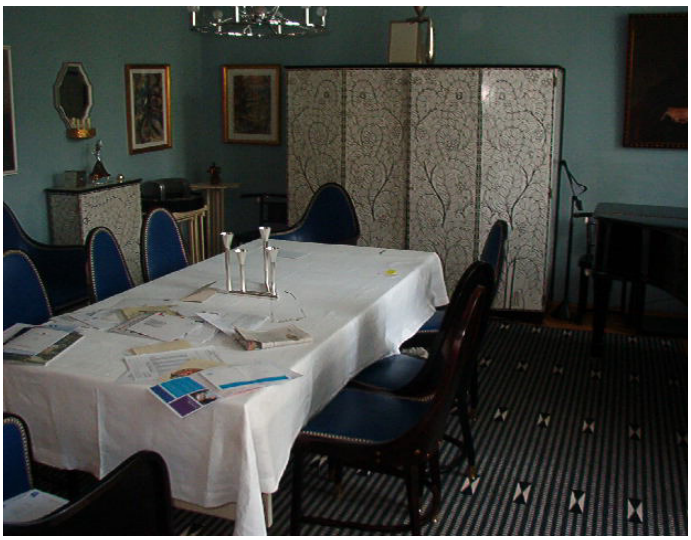


FIG.172 y 173. Dos vistas del interior de la vivienda de Josef Hoffmann en Kaasgrabengasse 30, donde aun se conservan los muebles originales que diseñó el propio Josef Hoffmann. (Estado abril, 2004)

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*"[355].

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).

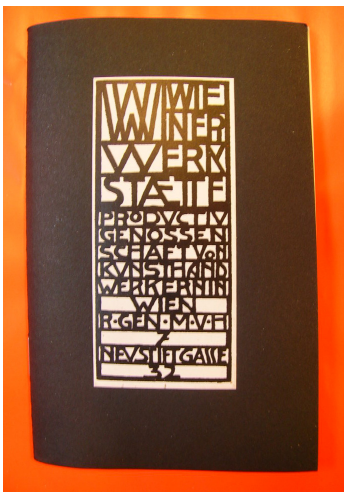


FIG.174. Portada del catálogo de productos de las *Wiener Werkstätte*.

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. Diseño de cuño. *Wiener Werkstätte*

4.4 JOSEF MARIA OLBRICH

Como discípulo de Wagner es uno de los arquitectos que mejor representa el ideal wagneriano del artista libre[354]. 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[357]. 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.

FIG. 179. Joseph Maria Olbrich

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[358].

A pesar de que Olbrich asistió a la *Hasenauersschule* (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 *Hofpavilllon*, 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[359] (**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[360].

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

En el periodo en el que se desarrolló el metropolitano vienés, 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[361].

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

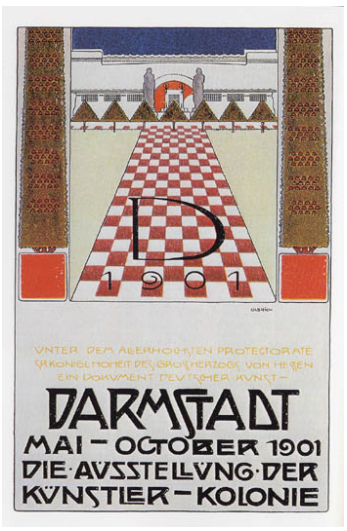


FIG.181. Portada para la Exposición *"Ein Dokument deutscher Kunst"* en la Matildehöhe, diseñado por Josef M. Olbrich en 1901.

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 vienés.

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

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

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

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." [362] También en 1908 en la revista <Arquitectura y Construcción> alababa J. Martorell la arquitectura de Olbrich[363]:

> *"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 secessionista más característico" [364]. 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 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[365]. 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) trasmitió 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."* [366]

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

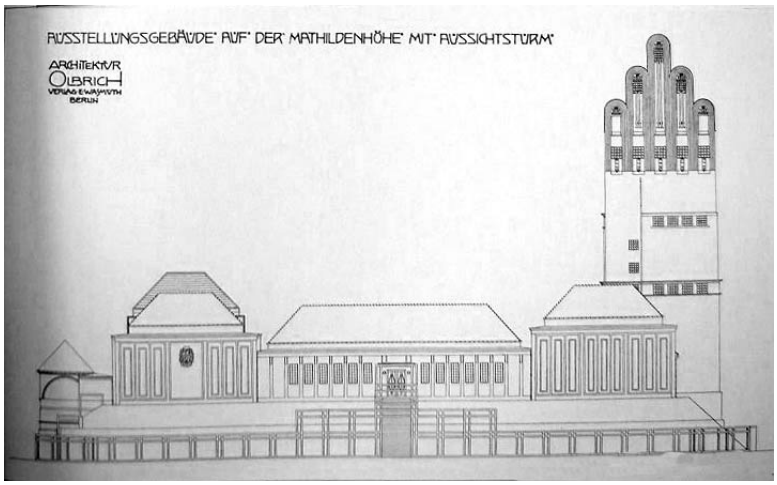


FIG.186. *Hochzeitsturm* de Josef Maria Olbrich (1900)

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[367]. Olbrich ha sido considerado

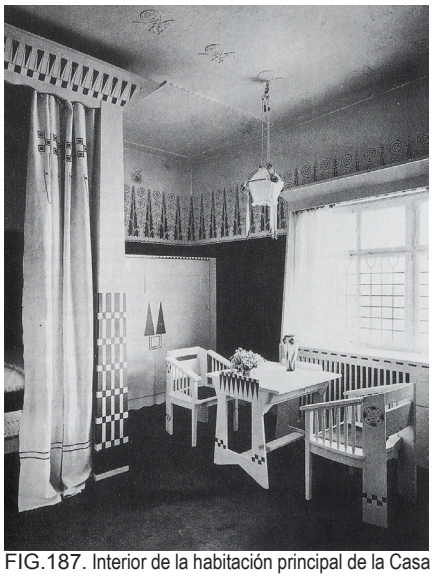


FIG.187. Interior de la habitación principal de la Casa Olbrich en la Matildehöhe de Darmstadt. (1901)

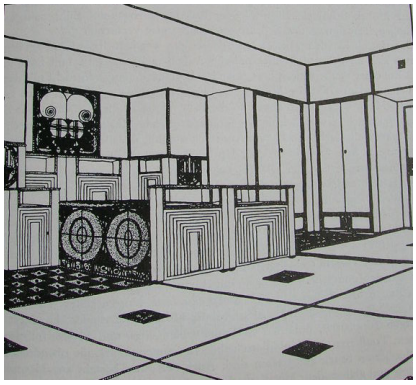


FIG.189. Proyecto de una habitación. Emmanuel Margold (1907)

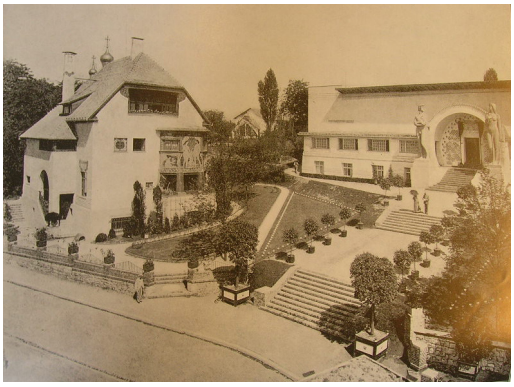


FIG.191.Vista general de la Colonia de artistas en Darmstadt, de J. M. Olbrich

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 Artsitas en Darmstadt.

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

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[368], Vicente Ferrer[369] y Demetrio Ribes[370]. 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 vienés 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"* [371]

4.5 NOTAS AL CAPÍTULO 4

[209] LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest.** Op. cit. Pág. 8

[210] 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.** Genosenschaft bildender Künstler Wien. Wien, 1951.
AICHELBURG, Wladimir. **Das Wiener Künstlerhaus 1861 – 2001**. Band 1. Wien, 2003
SCHEDIWY, Robert. **Städtebilder - Reflexionen zum Wandel in Architektur und Urbanistik**. Wien, 2005

[211] 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.

[212] 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

[213] 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 Vereinigugn 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

[214] "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)

[215] 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.

[216] 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.

[217] HILGER, Wolfgang "Geschichte der Vereinigugn 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

[218] ROVIRA i GIMENO, Josep M. **La arquitectura catalana de la Modernidad.** Barcelona. Universidad Politècnica de Catalunya, 1987. Pág. 127

[219] 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.

[220] LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest.** Op. cit. Pág. 10

[221] 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

[222] ROVIRA, Josep M. **La arquitectura catalana de la modernidad**. Op. cit. Pp. 126-127

[223] Id. Pág. 126

[224] "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)

[225] ROVIRA i GIMENO, Josep M. **La arquitectura catalana de la Modernidad.** Op. cit. Pp. 126-127

[226] Id. Pp. 127-128

[227] 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

[228] Esta declaración de intenciones de la Secession Vienesa en 1897 no sería más que el preámbulo a las *Wiener Werstätte* fundadas en 1903.

[229] WAGNER, Manfred. "Der Jugendstil als Zukunftvision". En: BERNER, Peter; BRIX, Emila; MANTL, Wolfgang (Editores) **Wien um 1900. Aufbrich in die Moderne.** Op. cit. Pág. 154

[230] Id. Pág. 154

[231] Id. Pág. 154

[232] "Los secessionistas 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
[233] SHEDEL, James. **Art and Society. The new art movement in Vienna**. **1897-1914.** Op. cit. Pág. 2
[234] Id. Pág. 2
[235] TOPP, Leslie. **Architecture and Truth in Fin-de-siecle Vienna.** Op. cit.Pág. 1
[236] Id. Pág. 34
[237] 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
[238] El verdadero artista vive para el arte. (Traducción propia)
MOLL, Carl. "Osterstimmung in Wiener Kunstleben". En: <Wiener Allgemeine Zeitung>. Primer Suplemento, 1898.
[239] TOPP, Leslie. **Architecture and Truth in Fin-de-siecle Vienna.** Op. cit. Pág. 34
[240] BISANZ-PRAKKEN, Marian. **Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession. 1898-1905**. Brandstätter Verlag. Vienna, 1999. Pág. 15
[241] "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
[242] „<La Exposición en el Prater está construida en estilo Secessionista> 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 secessionista> (...)
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 secessionista. 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
[243] TOPP, Leslie. **Architecture and Truth in Fin-de-siecle Vienna.** Cambridge University Press. Inglaterra, 2004. Pág. 2
[244] Id. Pág. 2
[245] TOPP, Leslie "The Michaelerplatz building. An honest Mask". **Architecture and Truth in Fin-de-siecle Vienna.** Op. cit. Pp. 132 y ss.
[246] 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
[247] MEYER, Franz Sales. **Handbuch der Ornamentik.** Seemann's Verlag.
[248] LEIN, Edgar. **Lexikon der Ornamente. Herkunft. Entwicklung. Bedeutung.** Über 2000 Motive. E.A. Seemann. Leipzig, 2004. Pág. 312
[249] Id. Pág. 71
[250] WAGNER, Otto. **Die Moderne Architektur.** Verlag Anton Schroll. Wien, 1896. Pág. 38
[251] SEMPER, G. **Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vegleichende Baukunde**. Braunschweig, 1851
[252] SEMPER, Gottfried. **Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Asthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde.** Vol. 1. Frankfuert am Main, 1860. Vol 2. Munich, 1863. Pág. 72
[253] KAPFINGER, Otto; KRISCHANITZ, Adolf. **Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneurung**. Op. cit. Pág. 15
[254] 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 1986), Ober St. Veit (mayo 1896), Hernals (junio 1896), Braunscheweiggasse (junio 1896), Westbahnhof (julio 1896), Gumperdorferstrasse (julio 1896) Schönbrunn (agosto 1896), Nussdorfstrasse (agosto 1986), 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.
[255] ACHLEITNER, Friedrich. „Wien und die Postmoderne". Pp. 576-587. NAUTZ, Jürgen; Vahrenkamp, Richard. (editores) **Die Wiener Jahrhundertwende**. **Einflüsse. Umwelt. Wirkungen.** Op. cit. Pág. 579
[256] KAPFINGER, Otto; KRISCHANITZ, Adolf. **Die Wiener Secession. Das Haus, der Entstehung, Geschichte, Erneurung.** Hermann Böhlaus Nachf. Wien, Köln, Graz, 1986. Pp. 41-68
[257] Id. Pág. 41
[258] Id. Pág. 41-42
[259] ROVIRA i GIMENO, Josep M. **La arquitectura catalana de la modernidad**. Op. cit. Pág. 126
[260] 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
[261] 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
[262] 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.
[263] BOHIGAS, Oriol. "El modernismo y la arquitectura española del siglo XIX". En <Arquitecturas Bis>. Mayo, 1974. Pág. 13
[264] 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 .

[265] <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

[266] En: <Arquitectura y Construcción>. enero 1908. Abril, mayo, junio, julio de 1908. Pág. 144

[267] ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Cogresos 1846-1919**. Op. cit. "Pág. 241

[268] SALVADOR Y CARRERAS, Amós. "Los dos Ottos". <Arquitetura y Construcción> 1908, nº 190. Pp. 134-136

[269] ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Cogresos 1846-1919**. Op. cit. "Pág. 238

[270] Id. Pág. 238

[271] CABELLO Y LAPIEDRA, Luis Mª., "VIII Congreso Internacional de Arquitectos." Núm. 194 (Sept 1908) Pp. 274-278

[272] ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Cogresos 1846-1919**. Op. cit. "Pág. 238

[273] SELLÉS y BARÓ, Salvador. "el modernismo y la verdad en el arte". En: Arquitectura y Construcción" XIX, 1910. pp. 2-13

[274] NAVASCUÉS PALACIO, P. **Arquitectura Española 1808-1914.** España Calpe, 1993. Madrid. Pág. 668

[275] la discusión en torno a el *tradicionalismo* y el *exotismo* era un tema latente en los Salones de Arquitectura. Lampérez definía el exostismo 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
LAMPEREZ, Vicente "La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exostismos." En <Arquitectura y Constrcción> Núm. XV, 1911. pp. 194-199

[276] 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

[277] 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

[278] ANASAGASTI, Teodoro de. "Arquitectura Moderna. Notas de Viaje". En: <La Construcción Moderna>. Junio, 1914. Pp. 163, 164

[279] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "L'arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació". En: <SAÓ Mongrafies 2>. Junio, 1989. Pág. 19

[280] FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Op. cit. Pp. 123-124

[281] MORALES, Ignasi. En <Arquitectura y Urbanismo>. Núm. 117 (1976)

[282] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 165

[283] 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

[284] AZULAY, Marilda. **La fortuna de los ideales racionalistas en España. El caso de José Cort i Botí.** Op. cit. Pág. 87

[285] KAUFMANN, Emil. **De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la Arquitectura Moderna**. Editorial Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1982.

[286] BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la arquitectura moderna.** Op. cit. Pág. 311

[287] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Del Neoclasicismo al modernismo: Arquitectura en torno al 1900" en **Summa Artis. Vol XXXV.** Pág. 154

[288] 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

[289] ROVIRA i GIMENO, Josep M. **La arquitectura catalana de la Modernidad.** Op. cit. Pag. 128:

[290] BOHIGAS, Oriol. "El modernismo y la arquitectura española del siglo XIX". En <Arquitecturas Bis>. Mayo, 1974. Pág. 13

[291] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág. 40-41

[292] 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.

[293] 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*.

[294] Sobre las relaciones profesionales entre Otto Wagner y el *Kaiser Franz Joseph I,* consúltese: KASSAL-MIKULA, Renate. "Otto Wagner unsuccesful Parallel-Aktion". En: A.A.V.V. **Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity.** Op. cit. Pp. 21-52.

[295] 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.

[296] WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie vn Wien in den Jahren 1848-1934**. Op. cit. Pág. 327

[297] 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

[298] Idem. Pág. 65

[299] WULZ, Fritz C. **Stadt in Veränderung. Eine Architektur-politische Studie vn Wien in den Jahren 1848-1934**. Op. cit. Pág. 309

[300] GERETSEGGER, Heinz; PEINTNER, Max. **Otto Wagner. 1841-1918. Unbegrenzte Groszstadt. Beginn der modernen Architektur**. Residenz Verlag, Salzburg, 1964. Pág. 30

[301] HAIKO, Peter. "The Franz Josef Stadt-Museum. The Attempt to implement a Theory of Modern Architecture". Op. cit. ág. 66

[302] LUX, Joseph August. **Otto Wagner.** Delphin Verlag. Munich, 1914. Pág. 21

[303] 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.*

[304] 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.- Costrucción 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)

[305] POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners.** Op. cit. Pág. 10

[306] GRAF, Otto Antonia. **Die vergessene Wagnerschule.** Schriften des Museums des 20. Jahrhunderts Wien. Verlag Jugends & Volk. Viena, 1969. Pág. 9

[307] Id. Pág. 9

[308] "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 Secessionistas."
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 Geistes wissenschaftlichen Fakultät der Univerität Wien. Wien 1997. Pág. 19

[309] 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.

[310] WAGNER, Otto. „Baukünstlerisches Lehrprogramm, (Artis sola domina necessitas)". En <Deutsche Bauzeitung>. Berlin, X, 1894

[311] GRAFF, Otto Antonia. **Die vergessene Wagnerschule.** Op. cit. Pág. 9

[312] Prefacio de la primera edición de WAGNER, Otto. **Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauten**. Edición privada. Viena, octubre de 1889.

[313] "*Bedürfnis"* = Necesidad; *"Zweck"* = Finalidad, Intención, Objetivo; "*Konstruktion"* = Construcción; *"Idealismus"* = Idealismo
WAGNER, Otto. **Moderne Architektur.** Anton Schroll & C. Wien, 1896. Pág. 54

[314] GRAF, Otto Antonia. **Die vergessene Wagnerschuler.** Op. cit. Pág. 10

[315] 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)

[316] La necesidad como único señor de las artes. WAGNER, Otto. „Baukünstlerisches Lehrprogramm, (Artis sola domina necessitas)". En <Deutsche Bauzeitung>. Berlin, X, 1894

[317] WAGNER, Otto. **Moderne Architektur.** Antocn Schroll & Co. Wien, 1896. Pág. 100

[318] GRAF, Otto Antonia. **Die vergessene Wagnerschuler.** Op. cit. Pp. 10-11

[319] 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.

[320] SCHUSTER, Ulrike. **Verlorenes Graz**. Wien, 1997. Pág. 89

[321] PESVNER, N. **Historia de las tipologías arquitectónicas**. Barcelona, 1976. Pág. 353

[322] 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.

[323] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Editorial Lumen, Barcelona 1973. Pág. 25

[324] 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: BORRÄS 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.

[325] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág 164

[326] "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

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

[328] 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.

[329] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág 165

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

[331] PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. **Valencia 1874-1959, ciudad, arquitectura y arquitectos**. ETSAV, Valencia 1978. Pág. 58

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

[333] BOHIGAS, Oriol. "Otro aspecto del modernismo. Viena en Cataluña." Op. cit. Pag. 52

[334] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág 156

[335] 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

[336] Datos biográficos obtenidos de SEKLER, Eduard F. **Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis.** Residenz Verlag. Wien, 1982.

[337] Sobre las Wiener Werkstätte, consultar: BARONI, Daniele; D'Auria Antonio. **Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte.** Stuttgart: Deustche 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, Wilheim (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

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

[339] BORSI, Franco; PERIZZI, Alexandra. **Joseph Hoffmann. Tempo e Geometría.** Officina ed. Roma, 1982. Pág. 22

[340] RUSSEL HITCHCOCK, Henry. **Arquitectura de los siglos XIX y XX.** Manuales Arte Cátedra. Madrid, 1981. Pág. 430

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

[342] LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest.** Op. cit. Pág. 13

[343] FRAMPTON, Kenneth. **Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte.** Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart. Stuttgart, 1983. Pág. 70

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

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

[346] NOEVER, Peter. **Der Preis der Schönheit –100 Jahre Wiener Werkstätte.** Hatje Cantz Verlag. Wien, 2003

[347] "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

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

[349] Id. Pág. 106

[350] BRECKNER, Gunter. **Sanatorium Purkersdorf. Eine Dokumentation**. New York. Galerie Metropol, 1985.

[351] CABELLO y LAPIEDRA, Luis Mª, "VIII Congreso Internacional de Arquitectos, Viena, 1908. Recuerdos de viaje". En <Arquitectura y Construcción>

XII (1908), Op. cit. Pág. 306

[352] BARONI, Daniele; D'AURIA, Antonio. **Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte.** Op. cit. Pág. 14.

[353] 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.

[354] AZULAY, Marilda. **La fortuna de los ideales racionalistas en España. El caso de José Cort i Botí**. Op. cit.

[355] 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

[356] BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna.** Editorial Gustavo Gili. Primera edición castellana: Barcelona, 1974. Pág. 311

[357] LATHMAN, Ian. **Joseph Maria Olbrich.** Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart, 1997. Pág. 34

[358] Id. Pág. 10

[359] Id. Pág. 10

[360] Id. Pág. 10

[361] Id. Pág. 10

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

[363] <Arquitectura y Construcción>, 1908. Pág. 118

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

[365] 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.

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

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

[368] 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

[369] Emilio Giménez; LLORENS, Tomás, "La Imagen de la Ciudad". Op. cit. Pág. 64

[370] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit.. 141

[371] 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[372], 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."* [373]

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[374]. 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[375], 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[376]. Fue allí donde se dieron a conocer algunos pabellones de tendencia modernista (como la *Österreichische Halle*)[377]. 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 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[378] 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” [379].

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 Wilheim Bernatzik (*Märchensee*, pintura al óleo), Josef Engelhaft (*Bettler*, pintura al óleo), Gustav Klimt (tres cuadros al óleo: *Philosopihe*, *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)[380]. En esta exposición fueron también muy visitados los muebles Thonet, la sección de vidrios y cristal, la de orfebrería, tapicería, cerámica, metal, etc[381]. 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[382]. Años antes había organizado Joseph Hoffmann el proyecto para la exposición de estos mismos trabajos en el *Österreischiches Museum für Kunst und Industrie* (Museo austriaco de Arte e Industria).

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

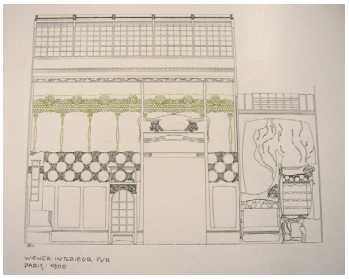


FIG.193. Pabellón para la Exposición Universal de Paris de 1900, diseñado por Josef M. Olbrich

Aunque es necesario poner en duda la trascendencia del modernismo secessionista 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."* [383]

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

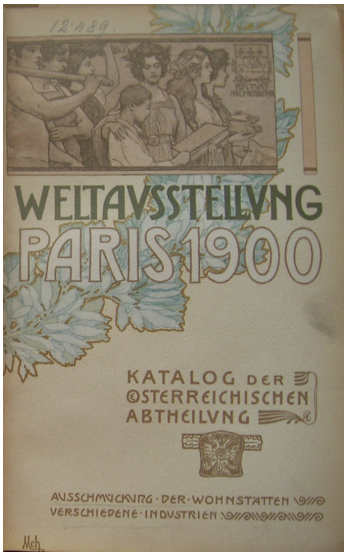


FIG.194. Portada del Catálogo de la Sección Austriaca en la Exposición Universal de París de 1900

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.

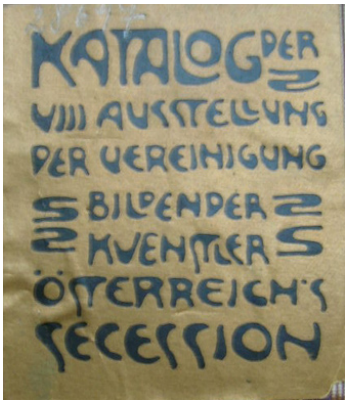


FIG.195. Catálogo de la VIII Exposición de la Secession Vienesa (1900)

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

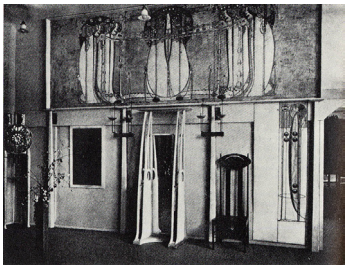


FIG.196. Interior de la Exposición de Charles Mackintosh en la Secession Vienesa (habitación de té).

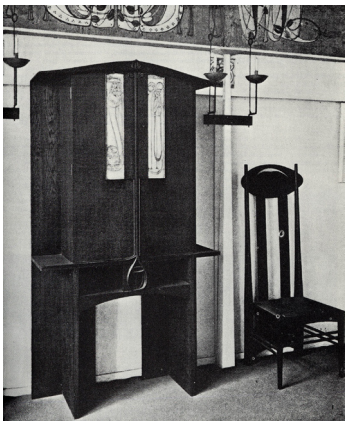


FIG.197. Exposición de Charles Mackintosh en la Secession Vienesa (habitación de té), 1900

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[384]. En ella se expusieron 241 obras de arte y contó con una asistencia de 24.455 visitantes[385]. 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[386].

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[387], 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.

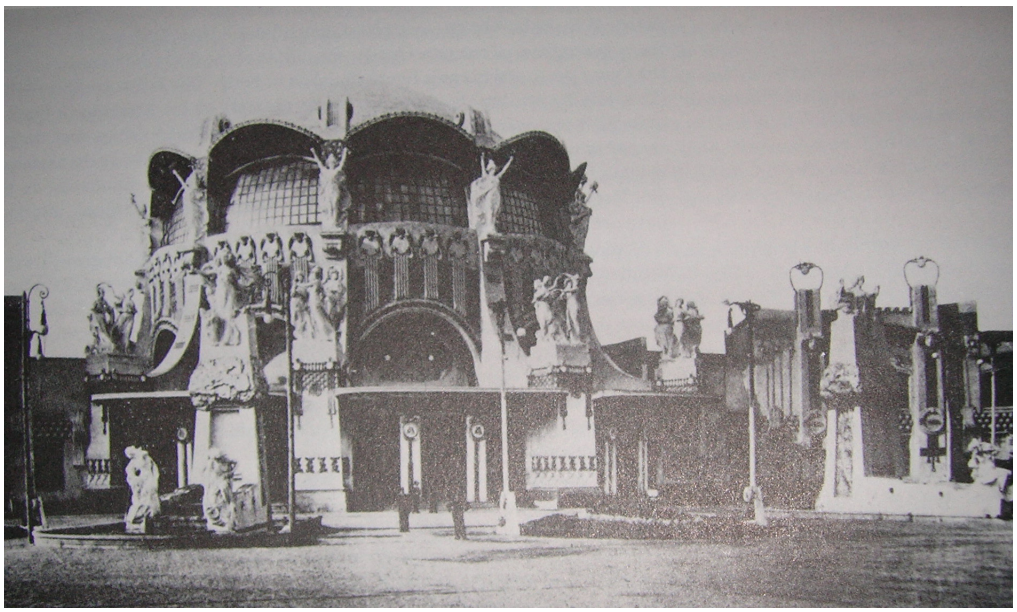


FIG. 198. Rotonda Principal de la Exposición de Artes Decorativas de Turin de 1902 (Raimono D'Aronco)

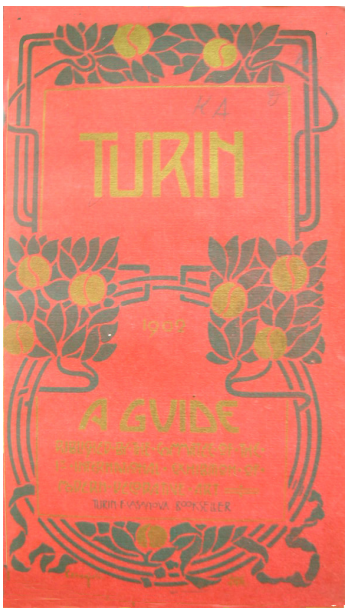


FIG.199. Portada del catálogo de la Exposición de Artes Decorativas de Truín de 1902.
La decoración por medio de líneas y hojas vegetales geometrizadas son una influencia del edificio de la Secession Vienesa de Josef Marial Olbrich en Viena (1897). Este motivo decorativo también será utilizado por el 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 Darmstdat de J.M.Olbrich

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

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 secessionista, gracias a la prensa del momento, que publicó con todo detalle las noticias sobre este acontecimiento[388]. Luis Mª 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."* [389]

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[390].

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 ammattersi le semplici imitazione di stili*

del passato" [391]. 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."* [392] 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 a participar en esta exposición: William Morris, Walter Crane, C.R. Ashbee, Horta, Lalique, Wagner, Berhens, Eckmann, Olbrich[393], Mackintosh, Tiffany y muchos otros[394].

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"* [395]*.*

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."* [396].

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 secessionista" 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."* [397] (...) *"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>[398] un artículo sobre la Exposición de Arte Decorativo Moderno de Turín, en el que expone que:

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

> *"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 señoril 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."* [399]

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[400] (Darmstadt), la Sala de Mayólicas de los arquitectos Kreis (Dresden) y M. Villeroy y Boch y la cámara de Olbrich (Darmstadt).

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

FIG.204. Pabellón del Vino y el aceite de A. Rigotti. Turín, 1902

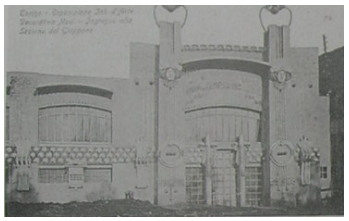


FIG.205. Entrada al pabellón japonés. D'Aronco. Turín, 1902

FIG.206. Getz. Pabellón de Gas. Turín, 1902

FIG.207. Villa Austriaca. Baumann. Turin 1902

FIG.208. Quisco Pavesio, de A. Rigotti. Turin, 1902

FIG.209. Gaceta del Popolo. Turín, 1902

revueltas políticas ocurridas entre 1902 y 1904, que huía "del estilo internacional y del insano abandono de la tradición" [401]. Este compromiso estilístico dio como resultado varios pabellones, inspirados fundamentalmente en la Exposición Universal de Paris en 1900 y en la de St. Louis en 1904. Los arquitectos italianos Bianchi, Magnani y Randoni camuflaron con "decoración manierista orientalizada" [402] construcciones metálicas. Esta mezcla extravagante de nacionalismo, floreal-barroco, clasicismo, *Jugendstil,* y orientalismo fue definido por la prensa italiana[403] como algo que "no es precisamente el Estilo Moderno, pero deriva del Renacimiento y tiene similitud con ejemplos extranjeros, interpretados de diferente manera" [404]. De entre los pabellones, se puede destacar el de Artes Decorativas Francesas diseñado por el arquitecto Orsino Bongi, dentro de una línea secessionista 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[405]: *"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."* [406] Asimismo, Ángel Urrutia[407] 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[408]. En ella se construyen hasta 400 instalaciones que reflejan, sobre esquemas vieneses, decoraciones provenientes de las exposiciones italianas. El arquitecto Luis Bellido

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

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*" [409].

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[410]. Pérez Rojas también atribuye (1990) una de las causas de la difusión del modernismo vienés por nuestra geografía a esta Exposición[411]. M. García Guatas dice (1984) que *"si tuviéramos*

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

FIG.212. Exposición de Milán de 1906

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." [412] 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."* [413] 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"* [414], 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, semejantes a algunas obras de la Exposición de Turín de 1902. Su decoración polícroma a base de motivos vegetales, coronas, cintas suspendidas y guirnaldas 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[415].

5.1.7 Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910

FIG.218. Pabellón Eugenio Buriel de Vicente Sancho

FIG.219. Capilla del Cementrio protestante de Valencia, de Vicente Sancho

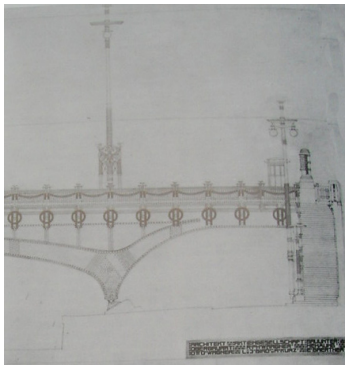
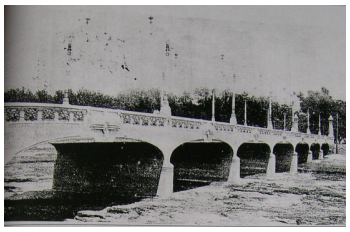


FIG.220. Detalle del Ferdinandsbrücke, de Otto Wagner (1909)



FIGS.221, 222 y 223. Fotografías de la Pasarela Peatonal que unía la Exposición Regional de Valencia con la ciudad

Un año después de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza y 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"* [416] 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."* [417] 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."* [418]

Señala (1973) O. Bohigas[419] 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.

FIG. 224

FIG. 225

FIG. 226

FIG. 227

FIG. 228

FIG. 229

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

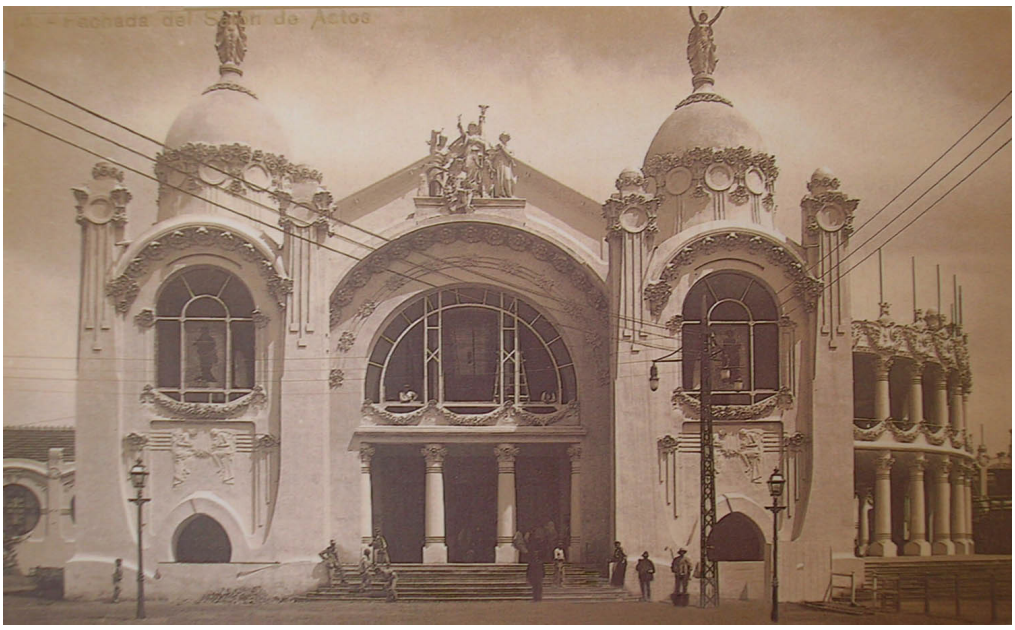


FIG.233. Salón de actos de la Exposición Regional de Valencia de 1909 de Carlos Carbonell

La Exposición Regional Valenciana fue impulsada por la burguesía conservadora mediante la ayuda y dirección de Tomás Trénor[420]. 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[421], 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"*[422]*.* 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."*[423]

> *"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."* [424]

FIG.234. Pabellón de Fomento de Carlos Carbonell

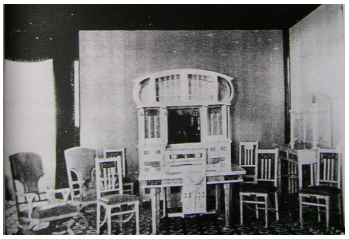


FIG.235. Detalle Interior de Instalación Particular

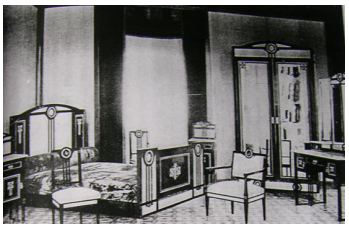


FIG.236. Detalle Interior de Instalación Particular

FIG.237. Pabellón de los Hermanos Izquierdo, de Vicente Sancho

FIG.238. Pabellón de los Hermanos Izquierdo, de Vicente Sancho

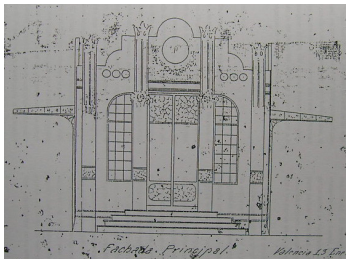


FIG.239. Pabellón de los Hermanos Izquierdo, de Vicente Sancho

FIG. 240. Vista del Recinto Principal de la Exposición de Buenos Aires de 1911

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 llamarse vulgarmente la Pasarela. Obra del arquitecto Ramón Lucini (Madrid, 1852; t. Madrid, 1898; † 1939)[425] 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"* [426] que influyeron el lenguaje formal de algunos de los edificios valencianos del Ensanche.

FIG. 241. Entrada Principal a os Pabellones de España en la Exposición de Buenos Aires de 1911

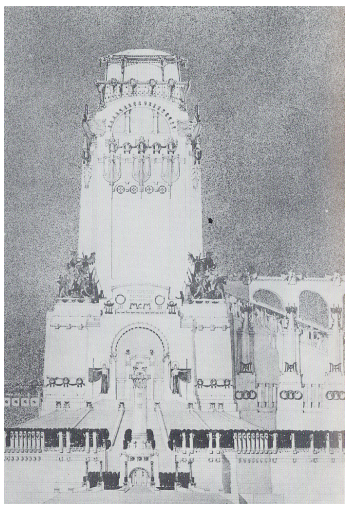


FIG. 242. Puente sobre el canal de Nicaragua, de Oskar Fegel (1900)

FIG. 243. Iglesia *am Steinhof* de Otto Wagner

FIG.244. Vista de la Iglesia *am Steinhof* de Otto Wagner (1902-1907)

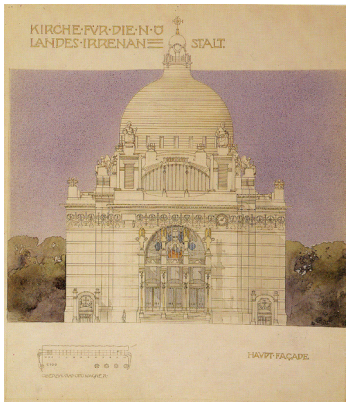


FIG.245. Dibujo de la Iglesia *am Steinhof* de Otto Wagner (1902)

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 modo de pentagrama, literalmente suspendida de entre ellas, parecen directamente extraídas de las láminas de la *Wagnerschule*[427]. El edificio central (**fig. 240**) 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[428] (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*)[429].

5.1.9 Exposición Internacional de Bellas Artes en Roma en 1911[430]

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[431]. (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[432].

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"* [433].

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[434], 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" [435]. 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[436], el segundo, del 14 al 19 de ese mismo mes, nacional[437]. 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."* [438]

El Congreso Internacional[439] 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[440] (tema presentado a debate para este Congreso en la Exposición Universal de París de 1900), sobre el que finalmente no se adoptaron conclusiones[441].

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[442]) 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."* [443] 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*" [444].

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[445].

Al día siguiente de finalizar el VI Congreso Internacional de Arquitectos dio lugar el comienzo del III Congreso Nacional[446]. Algunos de los arquitectos inscritos en este Congreso, de relevancia para esta investigación fueron[447]:

- 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 Mª. 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[448]

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)[449]. 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.

FIG. 246. Detalle de la Fachada del edificio de Otto Wagner en la *Linken Wienzeile* 38 de Viena (1898)

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

FIG. 247. Mariatheresienplatz, Viena

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[450]. Según Pérez Rojas a partir de este Congreso, se conocen en España sobradamente las pautas formales de la arquitectura vienesa[451]. Añade que *"la incorporación a una arquitectura de influencia austriaca va en aumento en los años sucesivos y tiene su momento central en 1908"* [452] *"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."* [453]

FIG. 248. Catedral de San Esteban, Viena

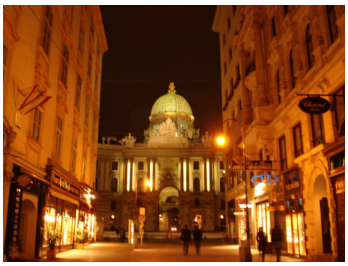


FIG. 249. Kohlmarkt, Viena

El VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena contó con la asistencia de 48 españoles[454]. 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.

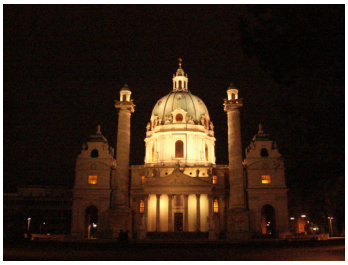


FIG. 250. Karlskirche en Karlsplatz, Viena

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" [455]. 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, México, 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 valses 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[456]. Durante los días del Congreso se realizó una exposición de arquitectura europea

FIG.251. *Hofburg. Österreichische Nationalbibliothek*, Viena

FIG. 252. *Hofburg*, Viena

en la *Gartenbaugesellschaft* de Viena. En <Arquitectura y Construcción> de 1908, Luis Mª 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 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[457]. 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:

FIG. 253. Ayuntamiento de Viena

FIG. 254. La Ópera Estatal de Viena, sobra la *Ringstrasse*. Viena

> *"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."* [458]

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 asisitieron 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 Mª Cabello y Lapiedra[459], 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."* [460] 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."* [461]

E. Hernández explica (2003)[462] 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."* [463]

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"*[464].

5.2.4 V Congreso Nacional de Arquitectos. Valencia, 1909[465]

En 1909 en el recinto de la Exposición Regional Valenciana se realizó el V Congreso Nacional de Arquitectos[466]. 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 Mª Cabello Lapiedra y Luis Bellido[467]. 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[468]. Intervino en la discusión sobre "El arquitecto ante la higiene", cuarto tema presentado a debate[469]. En la Muestra de arquitectura que se realizó durante la Exposición[470], 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*"[471], 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[472] 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[473].

5.3 IMPRESIONES DE VIAJES A AUSTRIA

FIG. 255. Apunte de viaje de Teodoro de Anasagasti de un pueblo en Austria

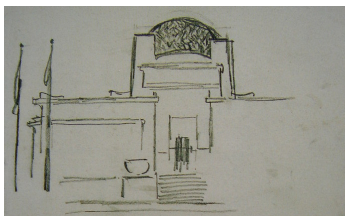


FIG. 256. Apunte de viaje de Teodoro de Anasagasti del edificio de la Secession Vienesa

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[474], donde *"tomaron contacto directo con la Secession y con la arquitectura austriaca en general"* [475]. 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[476]. 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."*[477]

Muchos otros realizaron este viaje de forma particular o con motivo del VIII Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en Viena en 1908. Luis Mª 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."*[478]

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 Wien*zeile). 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."*

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."* [479]

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[480]. Sabemos que los arquitectos José María Pericas (en 1912 y en 1914), Josep Vilaseca, José González Edo (en 1922[481]) 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 sigue obsequiats portant-nos en cotxe a veure una Villa del Matildehöhe. ¡Ho hem vist tot! Mobles, fàbriques de mobles, etc., etc.*" [482]. Según D. Benito[483], Demetrio Ribes y Vicente Ferrer viajaron por Alemania y Austria[484]. También F. García Mercadal viaja a Viena en 1923[485].

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 [486]

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."* [487]

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[488].

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"*[489].

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[490], 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[491], 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*" [492]. 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"* [493]*.* 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[494]). *"El coneiximent de moltes dels autors de llengua alemana fou destacable."* [495] 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.

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."* [496] Según J. Pérez Rojas (en

1990) [497], "*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) [498] 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*[499]*. 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[500]:

- **Architektur**. Josef M. Olbrich.3 Tomos (Berlín, 1901-1904)

- **Neubauten in Österreich.** Façaden. Details. Hausthore. Vestibule. Wien. Schroll Velrag. 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. Hausthore. Vestibule. Wien, Schroll, 1902.

Anna Belsa[501], añade a este listado:

- **Neubauten in Wien, Prag, Budapest.** Viena, 1904

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*>[502] (1902), <*Das Andere*>[503], revista cuyo director era Adolf Loos y que se estuvo editando a partir de 1903 (Dos tomos en la biblioteca de Francesc Folguera).

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

5.5 LAS REVISTAS EXTRANJERAS SOBRE ARQUITECTURA

FIG. 260. Portada de *Ideen von Olbrich.*

FIG. 261. Portada de *Wiener Neubauten im Style der Secession.*

FIG.262. Portada de *Aus der Wagner-Schule*

5.5.1 Der Architekt (1895)

Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst

Redactor Arquitecto Profesor F. Ritter von Feldegg[504].

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 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.263. Portada de la revista vienesa <Der Architekt>

FIG.264. Portada de la revista vienesa <Der Architekt>

5.5.2 Ver Sacrum (1898-1903)

Esta revista, editada con motivo de la fundación de la Secession, 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 Secession Vienesa se perdió por completo[505]. 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 secessionista en Viena[506], y Max Burckhard, director del *Hofburgtheater* (Teatro Imperial)

FIG. 265. Portada de la revista de la Secession Vienesa <Ver Sacrum>

FIG. 266. Portada de la revista de la Secession Vienesa <Ver Sacrum>

FIG. 267. Primera portada de la revista de la Secession Vienesa <Ver Sacrum>(enero 1898)

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 Secession 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 selbs zu besinnen."* [507]

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 Friedich 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[508].

5.5.3 Moderne Bauformen (1901)

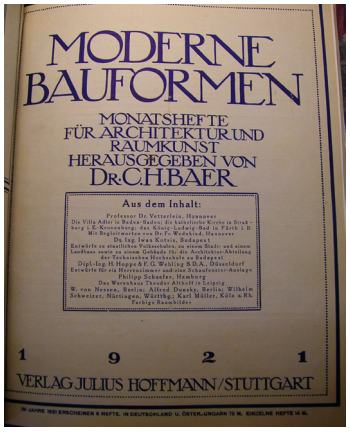


FIG.268. Portada de la revista <Moderne Bauformen>

Monatshefte für Architektur

Herausgeber M. J. Gradl. Verlag Julius Hoffmann. Stuttgart [509]

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.

5.5.4 Deutsche Kunst und Dekoration (1897)

Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache in Neuzeitlich.

Verlaganstalt Alexander Koch. Darmstadt [510]

FIG. 269. Portada de la revista alemana <Deutsche Kunst und Dekoration>

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)

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 calitat 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 más avesants de tot arreu. L'esperit creador dels artistas, 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."* [511]

De entre las publicaciones españolas, las más importantes en la difusión del estilo vienés fueron:

5.6.1 Resumen de Arquitectura (1891)

Esta revista[512] 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" [513]. 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.

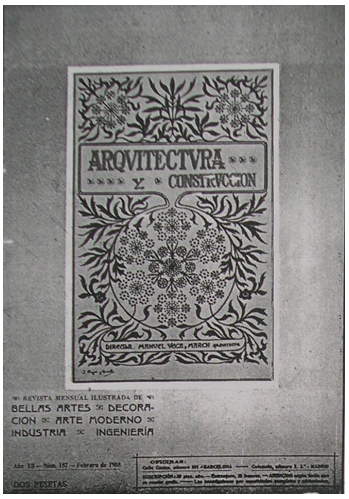


FIG. 270. Portada de la revista española <Arquitectura y Construcción>

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[514], 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>.

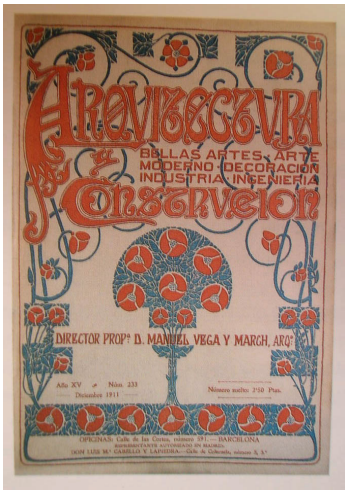


FIG. 271. Portada de la revista española <Arquitectura y Construcción>

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*" [515]. 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 una largo artículo la arquitectura modernista de este certamen[516]. Además tenía

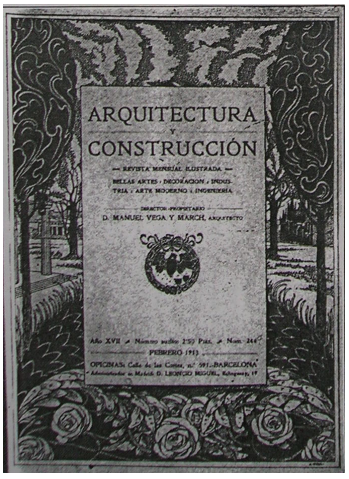


FIG. 272. Portada de la revista española <Arquitectura y Construcción>

un apartado dedicado desde 1900 a "Las Industrias Artísticas de España" que en 1902 pasó a llamarse "Artes Decorativas e Industriales"[517], el cual mostraba el interés en las artes industriales de los profesionales catalanes.

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."* [518]

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[519]. 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"* [520]. 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"* [521]. 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.

FIG. 273. Portada de la revista española <La Construcción Moderna>

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. 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. Mª 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,

FIG. 275. Portada de la revista española <La Construcción Moderna>

escultura y objetos industriales. Según Inmaculada Aguilar, en esta revista "*se advierte que los integrantes del consejo hacen suyo el cuerpo teórico de la Secession"* [522].

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 Milano 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 Landecho 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 Landecho era el momento de plantear cómo "deslindarse de la tradición" para "inventar formas nuevas" [523], 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. Landecho 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

[372] 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 Monografíes 2>, Valencia 1989; Pág.15. (Traducción propia)

[373] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "L'arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació." Op. cit. Pág.15. (Traducción propia)

[374] Id. Pág.15

[375] 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.

[376] Consultar CABELLO LAPIEDRA, Luis Mª. „La exposición universal de París". En <Arquitectura y Construcción>. Julio-agosto, 1900.

[377] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "L'arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació". Op. cit. Pág.15

[378] 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 .

[379] ISAC, Ángel. **Ecleticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, revistas congresos. 1846-1919**. Op. cit. Pág. 241

[380] **Weltausstellung Paris 1900. Katalog der Österreichischen Abteilung.** K.u.K. Staatsdruckerei, Wien, 1900

[381] Id. Heft 8. Pág. 1

[382] NOEVER, Peter; OBERHUEBER, Oswald (Ed.) **Joseph Hoffmann 1870-1956. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen.** Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien, 1987. Pág. 359

[383] "A pesar de que era una Viena poco definida, en el sentido de que la radicalidad de los secessionistas estaba aún mediatizada por las creaciones que pertenecían a un mundo caduco, precisamente a aquel que cirticaban 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 Congrés Espanyol d'Història de l'art>. Barcelona; 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984.

[384] WAGNER, Otto. **Unbegrenzte Großstadt – Beginn der Modernen Architektur**. Pág. 16

[385] SEKLER, Eduard. "Mackintosh and Vienna" Pág. 136 y ss. En: PESVNER, Nikolaus; RICHARDS, J.M. (Ed.), **The Antirationalist.** Architectural Press. New York, 1978

[386] Id.

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

[388] <Arquitectura y Construccuón> 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 Decoratiba all'Exposizione di Torino, 1902.** Instituto Italiano d'arti grafiche. Bergao, 1903.

[389] CABELLO y LAPIEDRA, Luis Mª. "VIII Congreso Internacional de Arquitectos, Viena, 1908. Recuerdos de Viaje." Pág. 304. En <Arquitectura y Construcción>, 1908.

[390] 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

[391] "No podrán admitirse las simples imitaciones de los estilos del pasado."

[392] <Arquitectura y Construcción> "Próxima Exposición de Artes Decorativas en Turín" Pp. 300-301. Sept 1901. Núm, 110. Año V.

[393] SPERLICH, Hans-Günther. **Josef M. Olbrich. 1867-1908. Das Werk des Archhitekten.** Edición Justus von Liebig. Darmstadt, 1962. Pág. 52

[394] NICOLETTI, Manfredi. "Art Nouveau in Italy" Pág. 40. En: PESVNER, Nikolaus; RICHARDS, J.M. (Ed.), **The Antirationalist.** Architectural Press. New York, 1978

[395] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pp. 169, 170

[396] Id. Pág. 177

[397] "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

[398] <Arquitectura y Construcción> Núm. 123. Octubre, 1902

[399] Vega y March, Manuel. "La Exposición de Turín". En <Arquitectura y Construcción>. Octubre, 1902. Año VI. Núm 123. Pág. 301

[400] 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

[401] NICOLETTI, Manfredi. "Art Nouveau in Italy". Op. cit. Pág. 44

[402] Id. Pág. 43.

[403] Edilizia Moderna, 1906

[404] NICOLETTI, Manfredi. “Art Nouveau in Italy” Op. cit. Pág. 45

[405] 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

[406] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 153

[407] 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.

[408] URRUTIA, Ángel. **Arquitectura Española Siglo XX.** Op. cit. Pág.137

[409] Id. Pág.137

[410] 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

[411] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág. 177

[412] 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

[413] 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

[414] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág. 177

[415] MARTÍNEZ VERON, Jesús. **Arquitectura de la Exposición Hispano Francesa de 1908**. Op. cit. Pág. 96

[416] “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

[417] 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

[418] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910.** Op. cit. Pág. 18

[419] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Op. cit. Pág. 14

[420] BENITO GOERLICH, Daniel. “Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX” **Arquitectura del siglo XX en Valencia.** Op. cit. Pág. 15

[421] Id.Pág. 28

[422] Id. Pág. 28

[423] GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. “La imagen de la ciudad. Valencia“. <Hogar y Arquitectura> Madrid, enero-febrero, 1970. Pág. 43

[424] “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

[425] 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)

[426] 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.

[427] 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

[428] 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

[429] Id. Pág 109

[430] Planos y fotografías de la Exposición de Bellas Artes en Roma en: DONGHI, D. <Manualle dell’Architetto>. Vol. II. Parte I1925. Pp. 491-499

[431] <La Construcción Moderna> 15 abr. 1910**.** Núm. 7. Pág. 117: “Exposición de 1911 en Roma”; Pp. 141-142.

[432] 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

[433] 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

[434] Sobre los Congresos de Arquitectura en España y su debate teórico, véase: ISAC, Ángel : **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Cogresos 1846-1919.** Op. cit. "Los Congresos Nacionales de Arquitectos". Pp. 289-379

[435] ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Cogresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 296

[436] **Boletín Oficial del VI Congreso Internacional de Arquitectos**. Núm. 3 (8-IV-1904)

[437] **Actas del III Congreso Nacional de Arquitectos de Madrid**, abril de 1904.

[438] FREIXA, Mireia. **Las vanguardiasdel siglo XIX.** Barcelona, 1982. Pág. 214

[439] Sobre las ponencias e intervenciones consúltese: FREIXA, Mireia. **Modernismo en España.** Op. cit. Pp. 61 y ss.

[440] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco En España**. Op. cit. Pág.169

[441] Las crónicas y noticias del congreso se publicaron en <Arquitectura y Construcción>, 1904. Pp. 185-193 y <La Construcción Moderna>, 1904. Pp. 269-272

[442] <Arquitectura y Construcción> abril, 1904. Año VIII. Núm. 141. Pág. 124

[443] NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. **Summa Artis. Historia General del Arte. Volúmen XXXV**. **Arquitectura española 1808-1900**. "La arquitectura en torno a 1900". Pág. 539

[444] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 12

[445] SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España". Op. cit. Pág. 11

[446] 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 Mª 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 expropición 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 enseñanaza práctica de la profesión y ulteriores 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

[447] Por la Sociedad Central de Arquitectos, estuvo Enrique Mº Repullés y Vargas como presidente, Francisco Pérez de los Cobos, Victoriano Ortiz Fernández, Enrique Martí Perla y Eduardo Gambia como vocales y Luis Mª 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.

[448] <Arquitectura y Construcción> dic. 1906. Año X. Núm. 173. VII Congreso Internacional de Arquitectos en Londres. Pág. 300

[449] "VII Congreso Internacional de Arquitectos" En: <Arquitectura y Construcción> octubre, 1906. Año X. Núm. 171.

[450] <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 Mª 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 Mª Cabello y Lapiedra; "Congreso Nacional de Arquitectos (Reglamento)"; **oct. 1908.** "VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena", por Luis Mª 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."

[451] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Capítulo II. De Viena a La Alhambra. Op. cit. Pág.169

[452] Id. Pág. 177

[453] Id. Pág. 172

[454] **Bericht über den VIII Internationalem Architektur Kongress**. Wien, 1908.

[455] <Illustrierte Zeitung> Leipzig. 14 Mayo 1908. Pág. 941

[456] CABELLO Y LAPIEDRA, Luis Mª. "Op. cit. <Arquitectura y Construcción>. 1908. Pág. 373

[457] Catálogo de la exposición **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX**. Palacios-Otameni, Arbós, Anasagasti. Madrid, 1987. Pág. 71

[458] MARTORELL, Jeroni. “La arquitectura moderna. I. La Estética. II. Las Obras.” <Arquitectura y Construcción>. Mayo, 1908. Pág. 141

[459] CABELLO y LAPIEDRA, Luis Mª, “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.

[460] Id. Pág. 304

[461] Id. Pág. 306

[462] 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

[463] Id. Pág 38

[464] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág.169

[465] 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

[466] A.A.V.V. **Historia de la Ciudad. II Territorio, sociedad y patrimonio**. CTAV. Op. cit. Pág. 254

[467] VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 248

[468] Id. Pág. 246

[469] En <Arquitectura y Construcción> 1909, Pág. 203

[470] VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pp. 251-258

[471] Id. Pág. 252

[472] Archivo de Vetges Tú i Mediterrània

[473] 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

[474] Entre ellos los catalanes Joan Amigó y Antoni de Falguera. BELSA i SOLER, A., **Vé Congres 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

[475] BELSA I SOLER, A., Viena. **Introducció d’una estètica aquitectónica**. Op. cit. Pág. 209.

[476] 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, asi 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 secessionista.

[477] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Op. cit. Pág. 163

[478] <Arquitectura y Construcción>, 1908. CABELLO y LAPIEDRA, Luis Mª: “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.

[479] A.A.V.V. **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX**. Op. cit. Pág. 64

[480] PUIG i CADAFALCH, J. “Don Luís Doménech i Montaner”. <Hispania> Núm. 93. 30 diciembre de 1902

[481] 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.**

[482] “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.

[483] BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. Pág. 125.

[484] 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 fehaciente admirador. Los supuestos viajes de Vicente Ferrer a Alemania o Austria no me ha sido hasta la fecha posible comprobarlo.

[485] <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.

[486] "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

[487] SALVADOR y CARRERAS, Amós. "Los dos Ottos". <Arquitectura y Contrucción>, 1908. Pág. 134

[488] ISAC, Ángel. **Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919.** Op. cit. Pp. 32 y 33.

[489] FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Capítulo: La Secesion en Cataluña. Op. cit. Pp. 123 y 124

[490] BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d'una estètica aquitectónica.** Memoria de Licenciatura, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, 1983.

[491] "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

[492] 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

[493] HERNANDEZ PEZZI, Emilia. "Capítulo 1. El período de formación 1880-1915." En **Catálogo de la Exposición Anasagasti. Obra Completa.** Op. cit. Pág. 31.

[494] VEGAS MANZANARES-LÓPEZ, Fernando, entre otros. **Mercado de Colón. Historia y Rehabilitación.** Op. cit. "Francisco Mora y Richard Wagner". Pág. 204

[495] "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."*

[496] RÀFOLS, J.F. **Modernismo y Modernistas.** Barcelona, 1949.

[497] Pérez Rojas, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pp. 171 y 172

[498] En BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 163

[499] 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.

[500] En ORIOL BOHIGAS, **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista.** P. 163. En la nota 5 a pie de página.

[501] BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d'una estètica aquitectónica.** Op. cit. Pp. 83-94

[502] <Innen-Dekoration. Die gesamte Wohnungskunst in Bild und Word> Editor: Alexander Koch.

[503] <Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich>. 1903-04. Nr. 1-25 Editor: Adolf Loos

[504] El Arquitecto. Revista Mensual vienesa de Construcción y Arte Decorativo. Redactor Arquitecto Catedrático F. Ritter von Feldegg.

[505] POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners**. 1894-1912. Op. cit. Pág. 28; HILGER, Wolfgang "Geschichte der Vereinigugn Künstler Österreichs 1898-1914". En: VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION. **Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985.** Op. cit. Pág. 9

[506] 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.

[507] "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

[508] WOLFRAM, Hernig. **Österreichische Gesichte 1804-1914.** Verlag Carl Veberreuter. Wien, 1997. Pág. 541

[509] Formas de Construcción Modernas. Revista de Arquitectura. Editor M. J. Gradl. Editorial Julius Hoffmann (Traducción propia)

[510] 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.

[511] "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

[512] Datos extraidos de ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos. 1846-1919**. Op. cit. Pp. 212-224

[513] Id. Pp. 217

[514] Manuel Vega y March, arquitecto (1971, 1892, †1931). Su obra arquitectónica ha sido descrita como "*oscilante entre el eclecticismo francés* fin de siglo *y las influencias del secessionismo vienés*"
ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 232

[515] Id. Pág. 226

[516] <Arquitectura y Construcción> Octubre de 1902. Núm. 123. Pp. 301-315.

[517] ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 227

[518] Id. Pág. 224

[519] MARTORELL, Jeroni. "La arquitectura moderna", <Arquitectura y Construcción>, Madrid, 1908. Núm. 188, 189, 190, 191, 192.

[520] SELLÉS y BARÓ "El Modernismo y la verdad en el Arte". En <Arquitectura y Construcción>, 1910. Pág. 8

[521] ISAC, Ángel. **Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 251

[522] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Serie "la unitat" Col·lecció 3 i 4. núm. 48. 1980, Valencia. Pág. 12

[523] "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[524]. Con mucha anterioridad se venía estudiando y reinterpretando el fenómeno del *Modernisme* en Cataluña[525]. Mucho más tardíos son los estudios sobre el Modernismo Valenciano, que datan de finales de los sesenta, principios de los setenta[526].

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[527]. 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[528]. 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 secessionistas. 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 secessionista" 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[529].

De esta misma opinión es Trinidad Simó (en 1989)[530] 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 secessionista comedida y geométrica apenas se da en la Ciudad Condal[531]. 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."* [532]

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)[533] y a J. M. Ramon Iglesias Veiga (en 1993)[534]. 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."* [535]

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 arquitectrua 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[536]. 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 principalmente 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[537] (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)[538] 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)[539] 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"* [540] (...) *"con la llegada de productos de lujo y la divulgación de diseños modernistas."* [541]. Benito concuerda (2000)[542] 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)[543].

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."* [544]

Oriol Bohigas, al enumerar las muestras de conocimiento de las influencias extranjeras en la arquitectura catalana y valenciana, añade (1973)[545] 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 secessionista. Argumenta esta afirmación apoyándose en los artículos publicados por Jeroni Martorell (1903) y Demetrio Ribes (1915)[546] 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)[547] 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."* [548]

Emilio Giménez[549] indica que el arquitecto belga Robert Mallet-Stevens[550] 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[551]. 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[552]) se podían adquirir publicaciones vienesas como *Moderne Baukunst*, *Wiener Illustrierte* (se conservan los fascículos de 1908 a 1914) o *Moderne Architektur*, de Otto Wagner[553]*.* Aunque el contenido de la revistas semanal "*Wiener Illustrierte"* [554] 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"* [555]. 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 contínua de Austria en Valencia, *"la singularidad de esta comunicación fue un factor a tener en cuenta en la historia de la estética modernista valenciana."* [556]

6.1 NOTAS AL CAPÍTULO 6

[524] Por orden cronológico: UCHA DONATE, 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 veitiuno 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-Otameni, 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 Joaquin 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.

[525] 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 Exposició 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 oblidada, el ressó 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 aquitectónica.** Memoria de Licenciatura, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, 1983. BELSA i SOLER, A., **Vé Congres 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.

[526] 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, Mª 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,

Mª Jesús. **Valencia, la construcción de una ciudad**. Departament de Geografia e Història de València. Institució 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.** Bibloteca 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 Ciencia. Valencia, 1988. BOIRA MAIQUES, Josep V. **Valencia. Barrio a barrio. El Cabanyal-Canyamelar.** Ajuntament de València. Delegació de Descentralització. Valencia, 1987. Tesina, dirigida por TEIXIDOR DE OTTO, Mª 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 Beneficencia, 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, Consellería 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.

[527] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Op. cit. Pág. 162

[528] BELSA I SOLER, A., Viena. **Introducció d'una estètica aquitectónica**. Op. cit. Pág. 80

[529] Entrevista realizada a Oriol Bohigas por Emili J. Marín y publicada en <SAÓ Monografíes 2>, 1989. Op. cit. Pág. 28.

[530] Entrevista a Trini Simó, por Emili J. Marín. <SAÓ Monografíes 2>, 1989. Op. cit. Pág. 25

[531] PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. **Valencia 1874-1959, ciudad, arquitectura y arquitectos**. Op. cit. Pág. 58

[532] "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

[533] PÉREZ ROJAS, F. Javier: "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi". En **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX.** Op. cit. Pág. 109.

[534] "En Madrid, como casi en el resto de España, la influencia modernista vendrá fundamentalmente de Viena. Tendrá una gran difución 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 neoplaterescas 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".** Colección Galegos na Historia. Ir Indo Edicions. Vigo. 1993. Pág. 14

[535] "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 Valenciá, <SAÓ Monografíes 2>, Valencia 1989. Pág. 22

[536] HERNADEZ PEZZI, Emilia. "Capítulo 1. El período de formación 1880-1915." En **Catálogo de la Exposición Anasagasti. Obra Completa.** Op. cit. Pág. 34.

[537] 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

[538] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pp. 169 - 170

[539] PÉREZ ROJAS, Xavier. "L'Exposició Internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer". **"**El modernisme al País Valenciá", <SAÓ Monografíes 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.

[540] 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

[541] BENITO GOERLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX" **Arquitectura del siglo XX en Valencia.** Op. cit. Pág. 22

[542] Id. Pág. 21

[543] BENITO GOERLICH, Daniel. "*L'arquitectura del segle XX y la primería del XX"*, 1982. En A.A.V.V. **Historia de l'Art al Pais Valencià.** Volúm 3. Biblioteca d'estudis i investigacions.. Num. 12, Tres i Quatre , Valencia, 1998. Pág. 34

[544] 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)

[545] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 89

[546] 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

[547] GIMÉNEZ, E. y LLORENS, T. "La imagen de la ciudad" <Hogar y Arquitectura>, Madrid, enero-febrero, 1970.

[548] Id. Pág. 54

[549] GIMÉNEZ, Emilio. Prólogo al libro: AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 15

[550] 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.

[551] <Pequeñas Monografías de Arte> nov. 1910. Año III. Núm. 36. MALLET-STEVENS, Robert: "La arquitectura contemporánea de París"

[552] BENITO GOERLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX" **Arquitectura del siglo XX en Valencia.** Op. cit. Pág. 22

[553] 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.

[554] <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.

[555] 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

[556] 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[557].

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, trasmitidos 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 desarrolló[558].

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[559], 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"* [560].

En Cataluña el *Modernisme* enfoca la mirada decididamente hacia Europa[561]. Como indica (1948) Josep Romeo [562] y corrobora (1983) Anna Belda[563], 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."* [564] 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[565]. 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."* [566]

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."* [567] 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[568]. 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."* [569]

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"* [570]. 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."* [571] La presencia de la cultura secessionista 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"* [572]. 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 secessionistas mezclados con otros estilos históricos, Doménech i Estepà y Alexandre Soler i March ven en la arquitectura vienesa una alternativa distinta e innovadora[573].

Una de las figuras más importantes del *Modernisme* catalán, admirador de la Secession Vienesa, fue el arquitecto Jeroni Martorell que en 1903 llama la atención sobre la arquitectura austriaca[574]. Posteriormente algunos arquitectos catalanes se interesarán por esta corriente artística de renovación en la arquitectura y la interpretarán

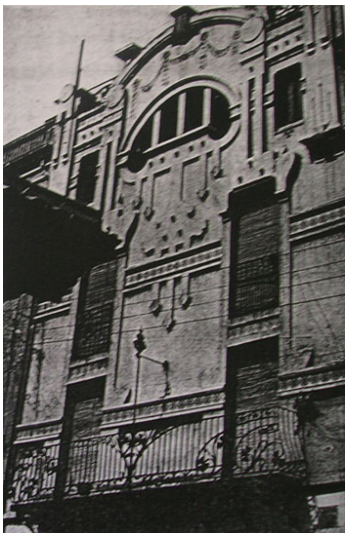


FIG.276. Manuel J. Raspall. Casa Clapés Pza. de Portada 14. Barcelona

FIG.277. Casa Amatller de Puig i Cadafalch en Barcelona

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 Secesion, 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."* [575] Se ha dicho que Puig i Cadafalch[576] 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[577]. 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[578].

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[579] en la revista <Arquitectura> será de los primeros en preguntarse sobre la escuela vienesa[580]. Tampoco podemos olvidar el papel divulgador la cultura germana de Ricard Girald Casadesús (1884; Barcelona, 1911; † 1970) en temas de urbanismo[581]. 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[582].

FIG.278. Casa Rocher en Barcelona, de Enrique Sagnier (1888-1890)

La influencia que tuvo la Secession Vienesa en Cataluña ha sido efectivamente estudiada en varias ocasiones[583]. 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[584]. Oriol Bohigas comulga con estas ideas y se pregunta en su artículo llamado "*L'arquitectura. Noucentisme i*

"Novecento" [585]: *"Per què aquesta línia creadora de la Secessió 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 Secession fueron duramente criticados y menospreciados por los racionalistas, *"mentre que ells mateixos abandonaven llur camí renovador i tornaven a l'eclecticisme més inútil."* [586] 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 secessionista 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" [587], 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."* [588]

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 de 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 Doménech 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 Doménech 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[589], 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."* [590]

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."* [591]

Según Benito (en 2001)[592], 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 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[593]. 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."* [594]

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."* [595]

7.1.1 Formación de los Arquitectos: La Escuela de Arquitectura de Barcelona

Josep Lluis Doménech 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. Doménech, 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[596]. Según Freixa (en 1982) en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, "*prevalecía un modernismo en la línea de Doménech que es lo mismo que decir, la línea más autóctona y menos internacionalista del modernismo"*[597]. Según fuentes recogidas por Bassegoda i Novell, Doménech 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[598].

Tampoco en Barcelona, ciudad históricamente más ligada a las corrientes europeas, *"la llamada arquitectura modernista fue un proyecto de escuela"* [599]. 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."* [600]

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"* [601]. 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."* [602] 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[603].

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[604]. 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."* [605]

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[606]. Cierto es que el marco arquitectónico madrileño estuvo más ligado al tradicionalismo castizo y a un regionalismo conservador[607] que el barcelonés. Durante la segunda mitad

del siglo XIX, la Escuela de Arquitectura de Madrid había generado proyectos de lenguajes historicistas y eclécticos[608]. Ante una sociedad más bien conservadora y con el peso de los estilos históricos, la llegada de ideas revolucionarias como fueron las de la Secession 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."* [609] Expone que el "secessionismo" 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[610].

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"* [611]*.* 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[612].

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 Landecho 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[613]. 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."* [614]

> *"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."* [615]

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."* [616] 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"* [617].

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 secessionista son postmodernistas, que partiendo del modernismo liquidan el efímero esplendor de esta arquitectura donde prima la empatía."* [618]

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[619]*.* 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.

FIG.279. Boceto de Emil Hoppe en Roma (1902)

FIG.280. Boceto de Emil Hoppe (*Wagnerschule*)

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!"* [620]

7.2.1 Formación de los Arquitectos: La Escuela de Arquitectura de Madrid

En 1844, se crea la primera Escuela de Arquitectura de España[621]: 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[622]:

> *"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."* [623]

FIG. 281. Emil Hoppe. Boceto de Arquitectura publicado en <Der Architekt> en 1901

FIG.282. Boceto de Teodoro de Anasagasti. El grafismo de Anasagasti refleja las influencias de los dibujos de Emil Hoppe.

Francisco Mora Berenguer al hablar de "La Arquitectura contemporánea en Valencia"[624], 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.

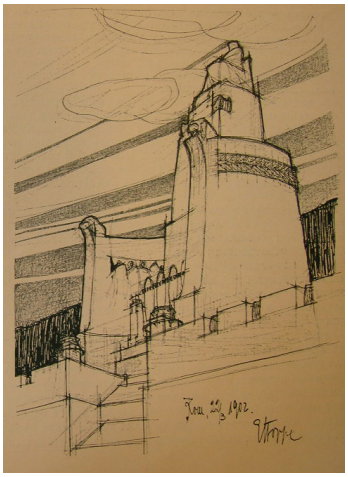


FIG.283. Boceto de Emil Hoppe en Roma (1902)

> *"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."* [625]

FIG.284.Boceto de Emil Hoppe en Roma (1902)

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."* [626]

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."* [627]

FIG.285. Boceto de Emil Hoppe en Roma (1902)

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):

> *"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."* [628]

FIG.286. Panteón Ezumea de Teodoro de Anasagasti, en Bermeo (1907)

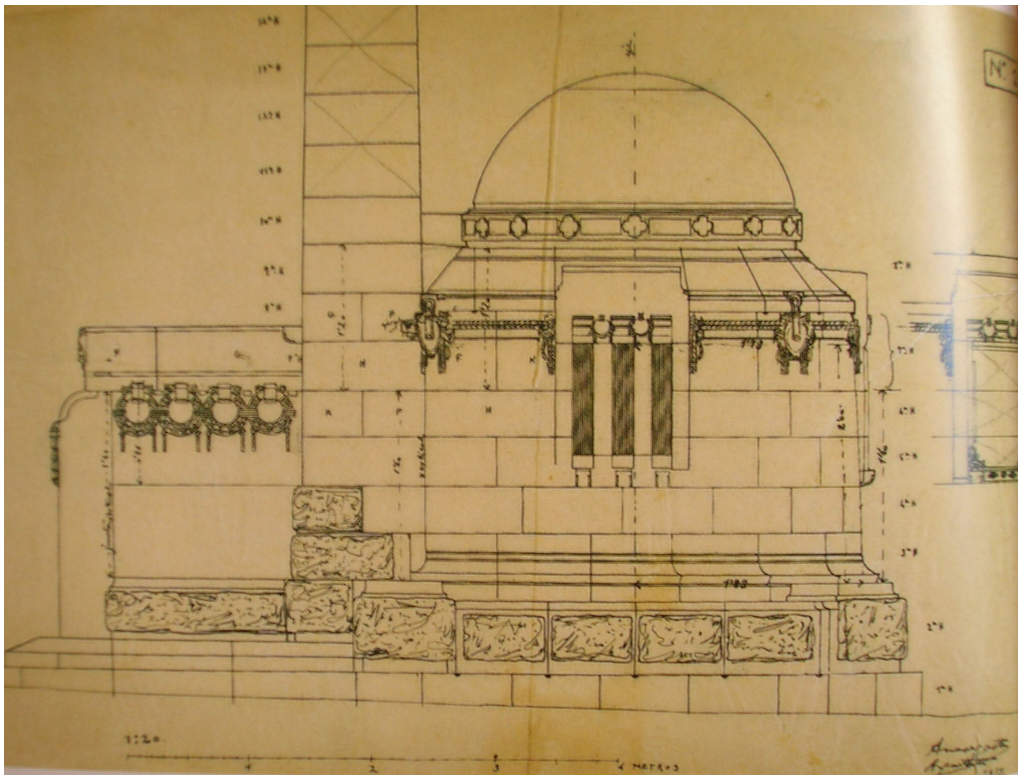
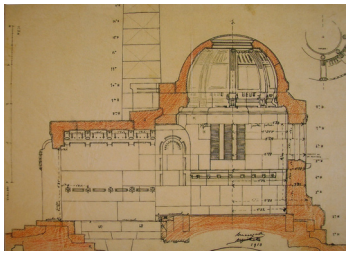


FIG.287. (izquierda.) Alzado del Panteón Ezumea FIG. 288. (abajo) Sección del Panteón Ezumea



7.3 TRANSMISIÓN ITALIANA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS

La influencia de la Secession en Italia fue muy notable[629]. 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 fue territorio austriaco 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*[630]*.* 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."* [631]

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, Eslovania y Austria, constituyó el nexo italiano más inmediato con la *Wagnerschule.* 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[632].

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*>[633]*.* 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[634]. 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 *"apariencia indiscutiblemente vienesa"* [635].

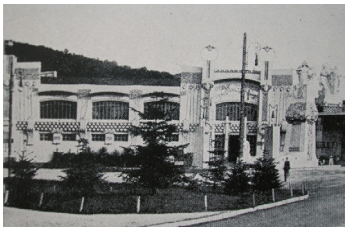


FIG.289. Pabellón de Raimondo D'Aronco en la Exposición de Artes Decorativas de Turin de 1902

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[636]. 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.

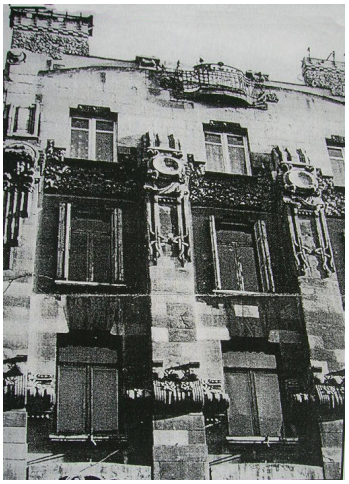


FIG.290. Fachada de la Casa Botter de Raimondo D'Aronco (Pera, 1900-01)

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[637] 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.

FIG.291. Interior del Pabellón Italiano de Turin 1902 (Moretti)

A partir de los años 60 se empieza a estudiar en Italia el fenómeno *Stile Liberty*, y poco después surgen varios trabajos sobre D'Aronco, entre ellos, también escrita por M. Nicollettis: *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.

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

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[638], 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[639]. 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 Raisonnée 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" [640]. 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[641]. 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 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*[642]. 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*>[643].

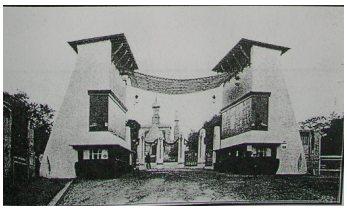


FIG.296. Entrada a la *Küstler Kolonie* de Josef M. Olbrich (1901).

FIG.297. Boceto de la entrada a la Exposición de Artes Decorativas de Turín de 1902, de Raimondo D'Aronco (1902).

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[644] 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[645]. 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."* [646]

> *"Oltre però questa estrema libertà formale, altre caratteristische 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 piu definitivo abandono de la decorazione liberty e umbertina per una decorazione astratta e geometrica. Tutte e due queste caratteristische gli derivano direttamente dall'esperienzia Sezession" (...) "D'Aronco però, che è il più bravo, e che viaggia di piu, arricchise ulteriormente il suo vocabulario di stili, e poi, con libertà assolutamente nuova ed originale, mescola tutti i mezzi espressive che ha sottomano."* [647]

FIG.298. Haus Schlechta. Proyecto de la *Wagnerschule* (1901)

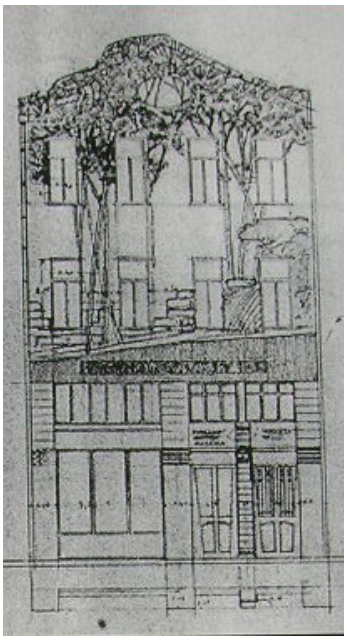


FIG.299. Haus Mantero de Raimondo D'Aronco (1902). Raimondo uriliza el mismo recurso de dibujar arboles ornamentales sobre una fachada lisa que en algunos ejercicios de la Wagnerschule publicados en <*Aus der Wagnerschule*>

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[648].

7.4 TRANSMISIÓN GERMANA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS

El panorama alemán en relación con la corriente modernista fue menos unidireccional que en Austria o en Francia, países que tenían una corriente artística dominante. La situación en Alemania en la época modernista fue 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 comenzó en Alemania con la corriente modernista entre romántica y naturalista en Munich, que tomó poco más tarde una dirección hacia el modernismo floral. El cual, aunque expresivo del movimiento dinámico de las formas, estaba muy relacionado con la decoración de las áreas y superficies planas[649]. La influencia de la industrialización y de las artes industriales desplazó el historicismo académico de las escuelas de arquitectura hacia un estilo más definido

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

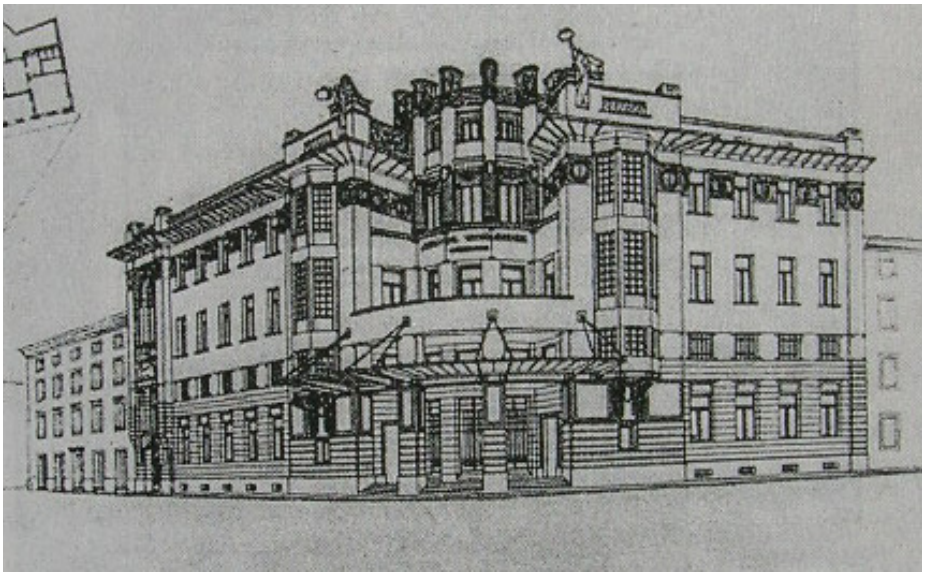


FIG.302. Raimondo D'Aronco. *Katholische Genossenschaftbank* (1907). En la solución de chaflán y en el diseño de las fachadas (también con esculturas en sobre pilones) se puede ver la influencia de los arquitectos austriacos

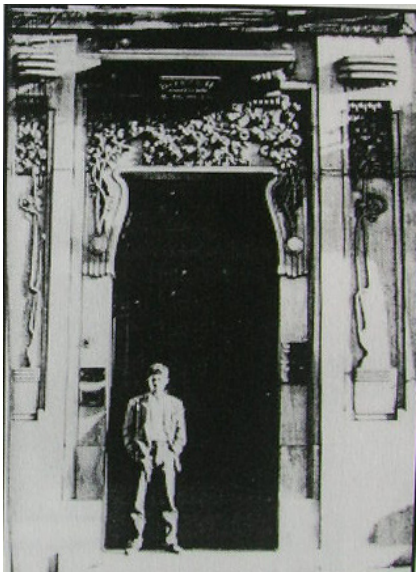


FIG.303 Det. del Portal de la Casa Botter de Raimondo D'Aronco, de lenguaje *Jugendstil.*

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)[650]. 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.

FIG.304. Boceto del arco de entrada de la Exposición de artistas en Darmstadt de J. M. Olbrich, publicado en <Der Architekt> en 1901

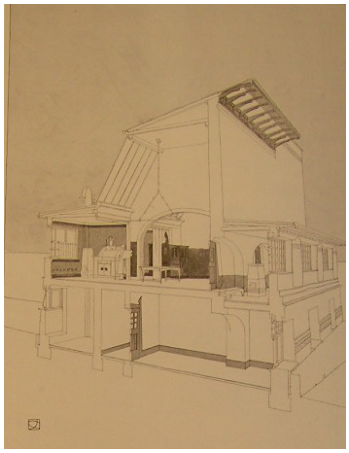


FIG.305. Sección por la Ernst Ludwig Haus de J. M. Olbrich (1901).

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[649]. El 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 *Hochszeitturm* (Torre de bodas). En la *Hochszeitturm* (**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.

FIG. 306. Vista lateral de la Ernst Ludwig Haus de J. M. Olbrich (1901)

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

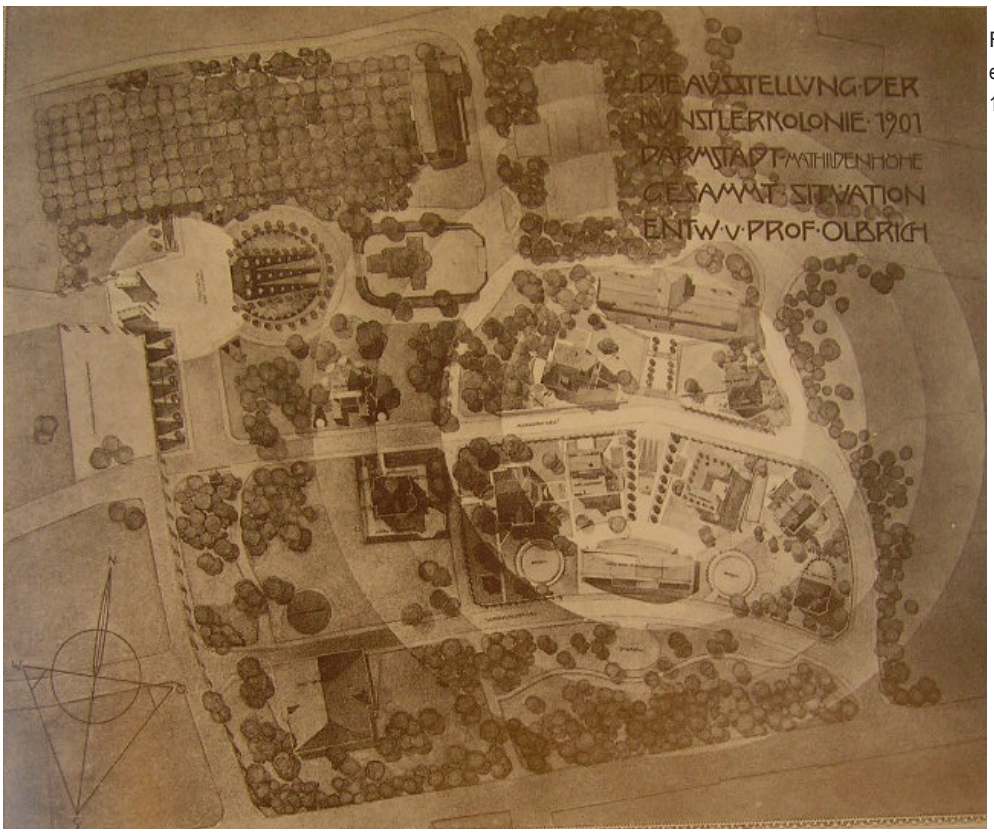


FIG.307. Situación de las obras de arquitectura en la Matildehöhe, diseñadas por J. M. Olbrich, en 1901

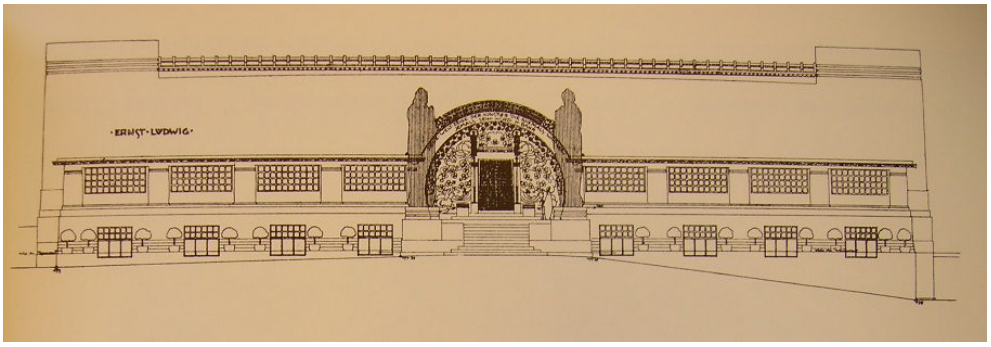


FIG. 308. Plano de Fachada Frontal del edificio Ernst Ludwig Haus en la Matildehöhe, diseñada por J. M. Olbrich, en 1901

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.[650]

7.5 NOTAS AL CAPÍTULO 7

[557] LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest.** Op. cit. Pág. 7

[558] 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.

[559] 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

[560] ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Cogresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 243

[561] FLORES, Carlos. **Arquitectura española contemporánea I. 1880-1950.** Op. cit. Pág. 39

[562] ROMEU, Josep. "Modernisme i Germanisme". En <ARIEL, Revista de les arts>. Julio 1948. Núm. 18. Año III. Barcelona.

[563] BELDA, Anna. **Viena, introducció d'una estètica arquitectònica**. Op. cit. Pág. 80

[564] ROMEU, Josep. "Modernisme i Germanisme". Revista <Arquitectura>, 1918. Pág. 65, 66 y 67

[565] BELDA, Anna. **Viena, introducció d'una estètica arquitectònica**. Op. cit. Pág. 80

[566] MARFRAN Joan-Lluis. "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

[567] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista**. Op. cit. Pág. 14

[568] 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.

[569] "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 Monografíes 2>, 1989. "Entrevista a Oriol Bohigas": p.38

[570] BOHIGAS, Oriol. "Otro aspecto del modernismo. Viena en Cataluña." En <DESTINO> Núm. XXXII. Octubre, 1969. Pág. 51

[571] Id.

[572] 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

[573] FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Capítulo: La Secesion en Cataluña. Op. cit. Pp. 123 y 124.

[574] 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."

[575] FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Capítulo: La Secesion en Cataluña. Op. cit. Pp. 123 y 124

[576] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista**. Op. cit. Pág. 182

[577] 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

[578] 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."*

[579] En <Serra d'Or> Març 1981. Pág. 47. También en: AGUILAR MAYOR. **Arquitectura Española Contemporánea. Tomo I. 1880-1950**. Op. cit. Pág. 42

[580] Nombrado en J.F. RÀFOLS. **Modernisme i Modernistes.** Op. cit. Pág. 258

[581] Fue miembro de la *Freien Deutschen Akademie des Städtbaues*. 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)

[582] En RÀFOLS, J. L. **Modernisme i Modernistes.** Op. cit. Pág. 253

[583] **V Congreso Español de Historia del Arte.** BELSA i SOLER, A., "La influencia de la Secessió vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectónica. Barcelona, 1984. BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d'una estètica aquitectónica.** 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. RÁFOLS, 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

[584] 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 aquitectónica.** Memoria de Licenciatura, Facultad de Geografía e

Historia, Universidad de Barcelona, 1983. Pp. 342-352.

[585] <SERRA D'OR>. Any VI, Núm. 8 Agost 1964. También incluido dentro del capítulo "L`herència de la Secessió" en BOHIGAS, Oriol. **Polèmica d'arquitectura catalana.** Pág. 44

[586] "Mientras que ellos mismos abandonaban su camino renovador y volvían al eclecticismo más inútil." BOHIGAS, Oriol. **Polèmica d'arquitectura catalana.** Pág. 45. (Traducción propia)

[587] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista**. Op. cit. Pág. 24

[588] GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. "La imagen de la ciudad. Valencia". <Hogar y Arquitectura>. Op. cit. Pág. 79

[589] BOHIGAS, Oriol. Respecto a él encontramos información en: **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pag. 167

[590] GIMÉNEZ, Emilio y LLORENS, Tomás, „La imagen de la ciudad, Valencia". En <Hogar y Arquitectura>, Madrid, enero-febrero de 1970. Pág. 79

[591] BENITO GOERLICH, Daniel; Jarque, Francesc. **Arquitectura modernista valenciana**. Op. cit. Pág. 16

[592] BENITO GOERLICH, Daniel. En "Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX" **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 21

[593] Id. Pág. 22

[594] GRACIA, Carmen. **Història de l'Art Valencià.** Op. cit. Pág. 390.

[595] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Op. cit. Pág. 22

[596] BASSEGODA NONELL, J. **Modernisme a Catalunya.** Barcelona, 1988. Pág. 37

[597] FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**. Op. cit. Pág. 57

[598] BASSEGODA NONELL, J. **Domènech I Montaner.** Barcelona, 1986

[599] PÉREZ ROJAS, Javier. "La arquitectura modernista valenciana". **El modernismo en la Comunidad Valenciana**: Catálogo de la Exposición. Op. cit. Pág. 46

[600] **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.

[601] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 88

[602] 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.

[603] BASSEGODA NONELL, J. **Modernisme a Catalunya.** Op. cit. Pág. 37. (Traducción propia)

[604] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pp. 171 y 172.

[605] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista.** Op. cit. Pág. 163. En la nota 5 a pie de página

[606] 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

[607] ALONSO PEREIRA, J.R. **Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli.** Op. cit. Pág. 17

[608] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid". En: **Madrid y sus arquitetos. 150 años de la Escuela de Arquitectura.** Op. cit. Pág. 31

[609] ALONSO PEREIRA, J. R. **Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli.** Op. cit. Pp. 15 y 16

[610] ALONSO PEREIRA, José Ramón. **Madrid 1898 – 1931. De corte a metrópoli.** Op. cit. Pág. 67

[611] 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.

[612] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. **Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX**. Op. cit. Pág. 319

[613] LANDECHO y URRIES, Luis., Discurso de recepción a la Academia de San Fernando, contestación de Ricardo Velásquez Bosco. 1905. Pp. 11-12

[614] PÉREZ ROJAS, F. Javier: "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi". En **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX.** Op. cit. Pág. 109.

[615] "En Madrid, como casi en el resto de España, la influencia modernista vendrá fundamentalmente de Viena. Tendrá una gran difución 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 c ubano de 1898 con la pérdida definitiva de relevancia internacional de España, manifestándose en la aparición de formas neoplaterescas 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

[616] "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 Valenciá, <SAÓ Monografíes 2>, Valencia 1989. Pág. 22

[617] PÉREZ ROJAS, J. "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi". Op. cit. Pág. 95

[618] Id. Pág. 109

[619] PÉREZ ROJAS, J. "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi". Op. cit. Pág. 117

[620] ANASAGASTI DE, Teodoro. "Arquitectura Moderna. Notas de Viaje". <La Construcción Moderna> 1914

[621] 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.

[622] HERNÁNDEZ PEZZI, Emilia. "Capítulo 1. El período de formación 1880-1915." En **Catálogo de la Exposición Anasagasti. Obra Completa.** Op. cit. Pág. 31.

[623] LOPEZ OTERO, M. "Cincuenta años de Enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Madrid." En: <Revista nacional de Arquitectura de Madrid>. Núm. 116. Agostp, 1951.Pág. 10

[624] Discurso leido 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

[625] 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

[626] NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. **Summa Artis. Historia General del Arte. Volúmen XXXV**. Arquitectura española 1808-1900. "La arquitectura en torno a 1900". Pág. 554

[627] 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

[628] "Una entrevista con Luis Gutiérrez Soto". En la revista: <Nueva Forma>. Núm. 70. Noviembre, 1970. Pág. 2

[629] 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

[630] REM-PICCI.P **L'architettura e l'arte dell'avenire**. Rom, 1902.

L. Planiserg: "Otto Wagner". <Emporium> Febrero, 1910.

[631] PÉREZ ROJAS, F. J.: "Antonio Palacios y Joaquin Otamendi" Catálogo de la exposición **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX. Palacios-Otameni, Arbós, Anasagasti**. Madrid, 1987.

[632] POZZETTO, Marco. **Max Fabiani. Ein Architekt der Monarchie.** Edition Tusch. Viena, 1983. Pág. 12

[633] TREFALT, Petra. **Der Architekt Raimondo D'Aronco und der Einfluss Otto Wagners und seines Kreises**. Op. cit. Pág. 22

[634] 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

[635] 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

[636] BOHIGAS, Oriol. **Polèmica d'Arquitectura catalana**. Op. cit. Pp. 43-46.

[637] VELLI, Velino. "Raimondo D'Aronco", en: <L'Italia> III. Nº 1. 31 enero 1885; CENTELLI, A. "Raimondo D'Aronco", en: <L'Esposizione Nazionale Artistica Illustrata> Nº 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 architettonische scelti e coordinati dall'arch. Daniele Donghi.** Torino 1891-1898; BRAYDA, R. "Raimondo D'Aronco architteto". En <La Triennale giornale artistico e letterario>. Torino, 1896; CENTELLi, A. "L'architetto del Sultano" en <L'Illustrazione Italiana> XXIII. Nº 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.

[638] TREFALT, Petra. **Der Architekt Raimondo D'Aronco und der Einfluss Otto Wagners und seines Kreises**. Op. cit. Pág. 24

[639] Id. Pág. 29

[640] POZZETTO,Marco. **Die Schule Otto Wagners.** Op. cit. Pág. 28

[641] 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

[642] 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

[643] 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.

[644] 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 vivó a caballo entre Udine, Roma, y Turín, además de pasar diversos peridos de tiempo en Sicilia, el Piamonte y Nápoles. Murió en San Remo en 1932.

[645] VEGAS MANZANARES, Fernando. "Análisis de la obra de cuatro arquitecos 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. VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit

[646] VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 149

[647] "Pero además de esta extrema libertad formal, otras características dintinguen 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 carácterísticas derivan directamente de su experiencia Secesión" (...) "Pero D'Aronco, que es el más valiente, y el que más viaja, enriquece continuadamente 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

[648] CREMONA; Italo. **Der Zeit des Jugendstils.** Lancen Müller. München, Wien, 1966.

[649] STERNER, Gabriele. **Jugendstil. Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft.** Verlag M. DuMont Schauberg. Köln, 1975. Pág. 118 y ss.

[650] 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 secessionismo 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."* [651]

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[652]. 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." [653] Sambricio apunta que el contenido teórico que aportaban tanto Loos como los Secessionistas *"en el medio español, no sólo no tuvo apoyos intelectuales, sino que se confundían las posturas (...), ignorando completamente lo que allí sucedía."* [654] Reflejo de este desconocimiento es el texto publicado en 1915 por Donosty, J. Mª: *"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."* [655]

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 Secession 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"* [656]*.* Añade que la referencia a la Secession 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[657].

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[658] (Profesor de proyectos de detalles arquitectónicos entre 1914 y 1917), Modesto López Otero (Catedrático desde 1916) y Teodoro de Anasagasti[659] (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[660]. En 1904 realiza el Palacio de Comunicaciones de Madrid junto al arquitecto **Joaquín Otamendi Machimbarrena**, obra fundamental para entender la transmisión del Secessionismo a España[661].

> *"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."* [662]

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)[663]. Otra referencia fundamental en la obra de Palacios a tener en cuenta son las láminas con fantásticos dibujos del alemán Otto Rieth[664].

> *"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."* [665]

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."* [666].

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)[667], 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[668].

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." [669]

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[670]), a pesar de su composición en planta descendiente de la tradición *Beaux-Arts*, *"deja sentir una temprana brisa vienesa"* [671].

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[672].

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."* [673] 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 Secession (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[674]: *"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."* [675]

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*[676].

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[677].

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" [678]. 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."* [679]

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, **Lluis Doménech 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"* [680]. La segunda etapa de su trayectoria profesional, el idealismo racionalista[681] 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[682]. 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[683].

Jeroni Martorell y Terrast (1877; t. 1903; † 1951)[684] fue definido por primera vez en 1949 por Josep Ráfols como teórico y divulgador de la arquitectura vienesa en Cataluña[685]. 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."* [686] 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"* [687].

Según Bohigas, **Rafael Masó** y **José María Pericas Morros** son los dos mejores representantes de la asimilación de las corrientes europeas en Cataluña[688]. 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[689].

El segundo periodo de la trayectoria profesional de José María Pericas, entre 1912 y hasta 1939 (Jesús Martínez Verón[690]), 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 Secession vienesa, por sus viajes al extranjero"* [691]. 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."* [692]

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[693], 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."* [694]

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."* [695] 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."* [696]

Manuel Portacelli hace referencia (1984) a alguna modificación tipológica en el Modernismo Valenciano, sobre todo en planteamientos urbanísticos[697]. 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)[698] 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."* [699]

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."* [700]

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[701]. 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[702]. Es necesario especificar que en muchos casos los arquitectos que en alguna de sus obras utilizaron el lenguaje secessionista, 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[703].

Según comenta Benito (en 2000), Demetrio Ribes y Vicente Ferrer coincidieron en las aulas de la Escuela de Arquitectura de Barcelona[704]. Ferrer estudió primeramente en Madrid y se trasladó en 1892 a Barcelona[705] 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[706]. Según Benito, eran íntimos amigos[707]. 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[708].

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[709].

Las influencias que recibió **Demetrio Ribes Marco** de la Secession 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[710]. 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 Secession 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[711]. 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" [712].

FIG.309. El arquitecto Demetrio Ribes

FIG.310. Firma de Demetrio Ribes

Ribes se traslada entonces a Madrid, donde en 1898 termina la carrera de Ciencias[713] 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[714].

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[715], 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[716]. *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 secessionismo vienés; la influencia de Otto Wagner, de Olbrich y de la cultura modernista es patente en todas sus obras."* [717]

Vinculado al carácter cosmopolita del modernismo madrileño[718], 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[719]: 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 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[720], 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"* [721]. 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"* [722]. 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."* [723] 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 Secession Vienesa que presenta tanto el Hospital de San Francisco como el conjunto de obras de este período de Palacios y Otamendi[724]. Aunque más adelante añade que encontramos, además de los motivos decorativos referidos a la Secession 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"* [725], 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[726]) 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[727] (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.

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 (1986)[728], Otto Wagner y de la Escuela de Glasgow (1996)[729]. 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*" [730].

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 aulas de la Escuela de Barcelona con Jeroni Martorell, titulado por esta escuela en 1903, y fehaciente defensor de las ideas de la Secession vienesa.

FIG.311. El arquitecto Vicente Ferrer Pérez

FIG.312. Firma de Vicente Ferrer Pérez

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 Cirlio 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[731].

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."* [732] Simó afirma (1973) que era un hombre de temperamento brusco y poco moldeable[733], colérico y retraído[734] y que "*careció del suficiente sentido práctico para poder amoldarse a unos gustos distintos de los suyos sin renunciar a sus ideas"*[735].

FIG.313. Familia de Vicente Ferrer (El arquitecto valenciano de pie, segundo por la derecha)

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[736]. Este encargo se lo proporcionó su tío paterno, Antonio Ferrer, que era, por entones, 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[737], "*en un maridaje de formas barrocas y neogriegas."* [738]

Su temprano "*secessinismo"* 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 Secession 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[739]). 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[740]. 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 Pizcuela 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)[741], construyó los Panteones para las familias Carles, Risueño y María Aliño en el cementerio de Valencia, un local comercial en el Pasaje Ripalda[742], la Capilla del Cementerio Protestante Británico de Valencia (de "estilo secessionista" sólo la fachada[743]), 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."* [744]

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[745].

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[746]. 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[747]. 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 "e*xtravagantes diseños seudomodernistas*"[748] y tiene un lenguaje deudor de muchas de las obras *Jugendstil* que surgieron en torno al núcleo de artistas de la Secession 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 "el alma de la exposición"[749]: Entre ellos: 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. Estos pabellones constituyeron la puerta de entrada de la influencia modernista 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[750]. Ejemplo de esta tendencia es el Teatro Olimpia (1914).

FIG. 314. El arquitecto Vicente Rodríguez Martín

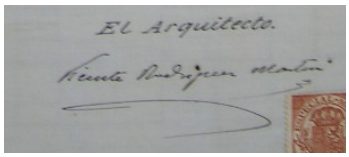


FIG. 315. Firma de Vicente Rodríguez Martín

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[751]. 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*." [752] 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*" [753] "*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 secessionistas, 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"* [754]

FIG. 316. El arquitecto Francisco Almenar Quinzá

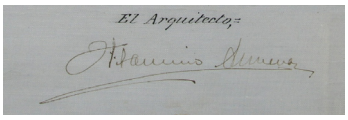


FIG. 317. Firma de Francisco Almenar

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[755]. 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 Martorell, fue su "sucesor" [756]. 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."* [757]. 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)" [758].

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 (derribados). Asimismo en esta Exposición construyó el Palacio de Agricultura e Industria (derribado), donde muestra una interpretación personal de la Secession y el Salón de Actos, también derribado, 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*[759]. 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.

FIG.318. El arquitecto Javier Goerlich Lleó

FIG.319. Firma de Javier Goerlich

8.2.7 Francisco Javier Görlich Lleó (1886, 1913, 1972)

Francisco Javier Görlich Lleó[760] (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"[761] 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[762].

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).

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 interesente comentar su formación, por haber sido uno de los arquitectos que, habiendo comenzado su obra 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*[763]*.* 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[764].

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 Monatshefet für Wohnungsausstattung und Angewandtekunst*> (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*>[765].

8.3 NOTAS AL CAPÍTULO 8

[651] BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna.** Op. cit. Pág. 311
[650] "Zur Darmstädter Ausstellung". Pág. 49. En: <Der Architekt>, VII Jahrgang, 1901.
[651] 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
[652] AMÓS SALVADOR. <Arquitectura y Construcción>. Anuario de 1918, 1918. Pág. 30.
[653] 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
[654] SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España". Op. cit. Pág. 10
[655] <La Construcción Moderna>, 1915. Pág. 167
[656] SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España". Op. cit. Pág. 12
[657] Id. Pág. 15
[658] Antonio Palacios Ramilo: Pontevedra, 1874, t. Madrid, 1900, † 1945
[659] Teodoro de Anasagasti y Algán: 1880, Bermeo (Vizcaya); t. 1905, Madrid; † 1938
[660] 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**. Madrid, 1987. Pág. 169
[661] SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España". Op. cit. Pág. 14
[662] "Una entrevista con Luis Gutiérrez Soto". En la revista: <Nueva Forma>. Núm. 70. Noviembre, 1970. Pág. 3
[663] SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España". Op. cit. Pág. 14
[664] 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
[665] 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
[666] PÉREZ ROJAS, Javier. "Influencia de Palacios en la arquitectura de su época". Op. cit. Pág. 168
[667] Sobre todo en el edificio Oltra de la Plaza del Ayuntamiento (1927)
[668] PÉREZ ROJAS, Javier. "Influencia de Palacios en la arquitectura de su época". Op. cit. Pág. 167
[669] A.A.V.V. **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX**. Op. cit. Pág. 71
[670] <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 1990. Núm. 202. Pp. 144-153; <Pequeñas Monografías de Arte>, enero de 1910. Año III. Núm. 26. Pág. 217
[671] ANASAGASTI, Teodoro. **Enseñanza de la Arquitectura. Cultura moderna Técnico Artística.** Madrid, 1923. Reedición, Instituto Juan de Herrera, 1995. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "Introducción" Pág. xiii
[672] 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**)
[673] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España.** Op. cit. Pág. 191.
[674] 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.
[675] 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
[676] Catálogo de la Exposición **Anasagasti. Obra Completa.** Ministerio de Fomento. Madrid, 2003
[677] "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
[678] BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1975 y 1925.** Op. cit. Pág. 175. SERRA DESFILIS, Amadeo. **Eclecticismo tardío y Art Déco en la Ciudad de Valencia**. Op. cit. Pág. 17
[679] ANASAGASTI, Teodoro de. "Arquitectura Moderna. Notas de Viaje". En: <La Construcción Moderna>. Junio, 1914. Pp. 163, 164
[680] VIGAS, D., "L'arquitectura a Catalunya (1911-1939)" en **L'Art Catalá Contemporani,** dirigido por E. Jardi, Barcelona, 1972. p. 250. Citado en PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Cátedra Cuadernos de Arte, Madrid, 1990. Pág. 171
[681] PELLICER CIRICI, A. **El arte modernista catalán.** Barcelona, 1951.
[682] "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 fernos 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
[683] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 181
[684] 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
[685] "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.
[686] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág.171

[687] ISAC, Ángel. **Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919**. Op. cit. Pág. 241
[688] FONTBONA, F. **Historia de l'Art Català**. Volúm VII. Edicions 62, Barcelona, 1996. Pág. 200
[689] Sobre este pabellón, información en: MARTÍNEZ VERON, Jesús. **Arquitectura de la Exposición Hispano Francesa de 1908**. Op. cit. Pág. 149.
[690] Id. Pág. 26.
[691] Id. Pág. 27.
[692] FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España**.Capítulo: La Secesión en Cataluña. Op. cit. Pág. 127
[693] MARTÍNEZ VERON, Jesús. **Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa de 1908**. Op. cit. Pág. 97.
[694] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Op. cit. Nota a pie de página en Pág. 163
[695] VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Nacional de 1910.** Op. cit. Pág. 98
[696] URRUTIA, Ángel. **La arquitectura española del siglo XX**. Primera Parte: La Persistencia de un siglo. Op. cit. Pág. 88
[697] 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.
[698] 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.
[699] 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 Secession 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.
[700] BENITO GÖRLICH, Daniel**. La arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.** Valencia, 1983. Op. cit. Pág. 126
[701] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "L'arquitecura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació". El modernisme al País Valenciá, <SAÓ Monografíes 2>, Valencia 1989; Pág.18
[702] Id. Pág.18
[703] 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 Magánim. Diputació de València, 2001. Pág. 20
[704] 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.
[705] También estudia arquitectura en la Escuela Provincial de Barcelona, matriculándose también en la Escuela de Bellas Artes.
[706] Todos los datos biográficos han sido obtenidos de: AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pp. 29-59
[707] 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
[708] 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
[709] Publicado en <Arquitectura y Construcción> 1918. Pp. 21-28
[710] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 32
[711] 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
[712] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes** Op. cit. Pág. 30. (Traducción propia)
[713] 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
[714] 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
[715] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. **Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX.** Op. cit. Pág. 297-301
[716] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 13. (Traducción propia)
[717] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Historia de las Estaciones. Arquitectura Ferroviaria en Valencia**. Diputación Provincial de Valencia, 1984. "Estación del Norte". Pág. 123
[718] 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
[719] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pp. 22 y ss
[720] Id. Pág. 19
[721] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág. 178
[722] PÉREZ ROJAS, Xavier. "L'Exposició Internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer". El modernismo al País Valencià, <SAÓ Monografíes 2>, Valencia 1989. Pág. 22
[723] 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
[724] Catálogo de la exposición **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX**. **Palacios-Otameni, Arbós, Anasagasti**. Madrid, 1987.
[725] 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.
[726] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto 1875-1921.** Op. cit. Pág. 27
[727] 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
[728] AGUILERA CERNÍ, Vicente. **Historia del Arte Valenciano.** Tomo 5. Op. cit. Pág. 72
[729] 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.
[730] 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. Secessió i obra de Vicent Ferrer". Op. cit. Pág.23
[731] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. "Análisis de la Obra de cuatro arquitectos en la Calle Cirilo Amorós". Op. cit. Pp. 36
[732] GIMÉNEZ, Emilio. "L'imatge de la ciutat. Vint anys després." <SAÓ Monografies 2>. El Modernisme al País Valencià. Valencia, Junio 1989. Pág. 12. (Traducción propia)
[733] 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
[734] Id. Pág. 72
[735] SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Op. cit. Pág. 151
[736] Archivo Administrativo Municipal de Valencia. Policía Urbana. Fomento, 1907, exp. Núm. 547b
[737] Archivo Administrativo Municipal de Valencia. Policía Urbana. Fomento, 1913.
[738] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910.** Op. cit. Pág. 127
[739] <Arquitectura y Construcción> Septiembre, 1912. Año XVI. Núm. 242. MORA, Francisco: "El arquitecto D. Vicente Sancho Fuster". Pág. 260
[740] 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
[741] Publicada en Arquitectura y Construcción (sept. 1912, Pág. 281). Archivo Histórico Municipal. P.U. Fomento 1906, exp. 29. Sobre esta obra encontramos informacón en BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.** Op. cit.Pág. 135-136.
[742] Emilio Giménez; LLORENS, Tomás, "La Imagen de la Ciudad". Op. cit. Pág. 74
[743] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 147
[744] Id. Pág. 147
[745] <Arquitectura y Construcción> sep. 1912. Año XVI. Núm. 242. "El arquitecto D. Vicente Sancho y Fuster", Pp. 260-288
[746] PÉREZ ROJAS, Javier. "L'arquitectura entre la crisi del modernismo i el Postmodern".En: **Historia de l'art al pais Valencià.** Op. cit. Pág. 53
[747] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 98
[748] Id. Pág. 484
[749] Id. Pág. 467
[750] Id. Pág. 487
[751] BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.** Op. cit. Pág. 156
[752] TABERNER PASTOR, Francesc. **Luis Ferreres**. M.O.P.U. Madrid, 1988. Pág. 41
[753] Id. Pág. 21
[754] Id. Pág. 41
[755] BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclectismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana 1875-1925**. Op. cit. Pág. 296
[756] 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
[757] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. "Análisis de la Obra de cuatro arquitectos en la Calle Cirilo Amorós". Op. cit. Pp. 37
[758] PÉREZ ROJAS, Javier. "L'arquitectura entre la crisi del modernismo i el Postmodern".En: **Historia de l'art al Pais Valencià.** Op. cit. Pág. 52
[759] 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
[760] Sobre él en: ESTEBAN, J. y VICENTE ALMANZÁN, J.L. **Javier Goerlich Lleó. Arquitecto (1886-1913-1972)** Valencia, 1982.
[761] 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
[762] NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. "La arquitectura en torno al 1900" En: **Summa Artis. Vol. XXXV.** Op. cit. Pág. 664
[763] 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.
[764] AZULAI TAPIERO, Marilda. **La fortuna de los ideales racionalistas en España: 1914-1936. El caso concreto de José Cort Botí (1895-1961)**. Op. cit.
[765] 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.

PARTE B. DIMENSIÓN ANALÍTICA:

EL OBJETO ARQUITECTÓNICO

10 LA MIRADA OBLICUA: *JUGENDSTIL* VIENÉS vs. MODERNISMO VALENCIANO.

Es necesario que los años transcurran,
que los edificios envejezcan, que las costumbres
se modifiquen para que otros hombres
que se creerán también desorientados, miren desde lejos estas obras
y encuentren los caracteres dominantes, los rasgos comunes,
las obras maestras que lo serán
por haber sintetizado el gusto de nuestra época.

Demetrio Ribes Marco, 1915[766]

Según hemos desarrollado en el apartado: **2.2. Objetivos a cumplir y metodología empleada**, una vez analizadas las vías de introducción: viajes, exposiciones, congresos y publicaciones, la transmisión y difusión de la arquitectura vienesa en España, es necesario completar el estudio en profundidad de las influencias del *Jugendstil* Vienés en el Modernismo Valenciano, mediante el análisis de las obras que han sido consideradas reflejo de los principios austriacos. Para ello se tendrá en cuenta su autor, el momento de su construcción y las posibles referencias que hayan podido tomarse de construcciones anteriores, locales, nacionales e internacionales, y se analizará hasta qué punto estas similitudes son fidedignas al *Jugendstil* Vienés y hasta qué punto son una interpretación personal posterior de él. Para determinar las influencias del *Jugendstil* Vienés se tomarán también como referencia obras de la arquitectura española de las primeras décadas del siglo XX que presenten similitudes con él y que puedan haber sido transmisoras de estos principios, fundamentalmente hablamos de obras construidas en Madrid y Barcelona.

El estudio de las obras concretas del Modernismo Valenciano, analizadas bajo el prisma del *Jugendstil* Vienés, no es sino el método que Tomás Llorens bautizaba como “La mirada oblicua” [767]. Éste consiste en analizar una obra modélica de ámbito internacional, en nuestro caso, de la arquitectura vienesa del cambio de siglo, y detectar sus huellas, impresas en el contexto arquitectónico de otra ciudad, en nuestro estudio, de la ciudad de Valencia. A través de las referencias de una obra en otra, se intenta perfilar hasta qué punto la arquitectura vienesa de principios de siglo supuso una innovación en el desarrollo de la historia de la arquitectura valenciana y cuál fue su aportación concreta.

Podemos fijar un momento temporal de comienzo y de final en la asimilación de la arquitectura vienesa en el Modernismo Valenciano y distinguir en este periodo dos fases diferenciables. La introducción de las influencias vienesas se produjo de forma gradual a partir de 1906-1907. J. Pérez Rojas sitúa el comienzo del Modernismo en Valencia en 1903[768], pero las referencias al *Jugendstil* Vienés no comienzan a manifestarse hasta unos años más tarde.

La Valencia anterior a 1903 estaba socialmente estructurada por una burguesía comercial y agrícola en cuyos planteamientos estéticos no había concesión a las corrientes europeas del momento. Entre 1903 y 1906 el Modernismo va progresivamente apareciendo en las obras de arquitectos valencianos, pero es éste un modernismo proveniente de la influencia catalana y del *Art* Nouveau francés. A partir de ese año y hasta 1910, año en el que finaliza la Exposición Nacional Valenciana, podemos hablar en Valencia de una primera fase, en la que las influencias vienesas se van apreciando en casos aislados. Entre 1906 y 1910, las obras que reflejan paralelismos con la arquitectura vienesa de principios de siglo son escasas pero tremendamente innovadoras. Se debe valorar su modernidad en cuanto a la renovación formal que representaban el acercamiento a los principios arquitectónicos vieneses, cuando éste aún no era un estilo institucionalizado, frente al eclecticismo decimonónico y al modernismo de corte francés, que imperaba en el panorama arquitectónico de la Valencia de principios del siglo XX. En este sentido, J. Pérez Rojas sostiene (1987) que se puede considerar verdaderos arquitectos de vanguardia a aquellos que practicaron con anterioridad a 1908 una arquitectura con referencias vienesas[769]. La Estación del Norte de Valencia (1906), la Casa Ferrer (1907), el edificio en la Gran Vía Marqués del Turia esquina con la C/ Ruzafa (1907), entre otros, fueron en su día obras arquitectónicas pioneras y emblemáticas.

J. Pérez Rojas afirma (1990) que a partir de 1908, después del VIII Congreso Internacional de Arquitectos de Viena, el número de edificios inspirados en la "Secession Vienesa" aumenta[770]. Según Amadeo Serra Desfilis (en 1996)[771], entre 1910, época del mayor esplendor del Modernismo Valenciano, y hasta 1915-25, el Modernismo Valenciano entra en una segunda fase, que él denomina tardía, definida por una parte por la influencia catalana en la arquitectura y la continuidad de la etapa precedente y, por otra, por la mayor utilización de elementos eclécticos del repertorio *Art Nouveau* junto con los neobarrocos y el llamado Segundo Imperio Francés.

En esta etapa modernista tardía (1910-1918), la difusión del modernismo *Jugendstil* está inevitablemente condicionada por la celebración en 1909 de la Exposición Regional Valenciana. La multitud de referencias de los pabellones a la arquitectura vienesa promocionaron la difusión de muchos detalles *Jugendstil* Vienés, que a partir de 1910 pasaron a formar parte del repertorio ornamental de muchísimos edificios construidos en la ciudad de Valencia. El grado de difusión de la arquitectura austriaca que supuso esta exposición no se debe obviar en el análisis de los proyectos realizados después de 1910.

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

Varios son los edificios públicos de Valencia que presentan claras influencias de la arquitectura austriaca de principios de siglo. La elegancia con que se asociaban las construcciones vienesas (recordemos el discurso de Francisco Mora definiendo "*el modernismo vienés, elegante como pocos*" [772]) y la monumentalidad del grafismo de sus proyectos dibujados hizo que varios arquitectos tomaran su lenguaje formal como símbolo de arquitectura representativa. Desde la Estación del Norte de Valencia, del arquitecto valenciano Demetrio Ribes, hasta algunos edificios como el Mercado Central de Valencia, así como varios cines y teatros, existe una amplia gama de diferentes aproximaciones al lenguaje vienés en la obra pública de la ciudad de Valencia. Hemos añadido, además, el estudio de la ampliación de la Estación de Barcelona-Vilanova en Barcelona (1914-1918) y de los edificios gemelos para oficinas en la Estación Príncipe Pío, de Madrid (1906-1907), ambos proyectos de Demetrio Ribes para la Compañía de Caminos de Hierro del Norte, por tratarse de dos obras públicas del arquitecto valenciano que, aunque en otras ciudades, también recogen parámetros del *Jugendstil* Vienés y su estudio ofrece una visión conjunta de la influencia vienesa en la obra de Demetrio Ribes.

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

El proyecto lo realiza el arquitecto Demetrio Ribes en el Paseo del Rey de Madrid, para la Compañía de Caminos de Hierro del Norte en 1906. Se trata de la, ya planteada en 1902, ampliación y reordenación de la Estación de Ferrocarriles Príncipe Pío de Madrid, para la cual cuatro años más tarde, Ribes, junto con el arquitecto francés J. D. Armagnac[773] proyectó dos edificios gemelos, destinados a oficinas y una cochera semicircular. Los dos edificios gemelos están constituidos por dos edificios rectangulares (94x13.5m) de tres pisos más planta baja y sótano. En la tercera planta existían, en proyecto, dos terrazas a ambos lados (**fig. 321**). Posteriormente estas terrazas fueron suprimidas, dejando todas las plantas del mismo tamaño. La fachada, como la de la Estación del Norte de Valencia, es simétrica y con una composición basada sobre eje central.

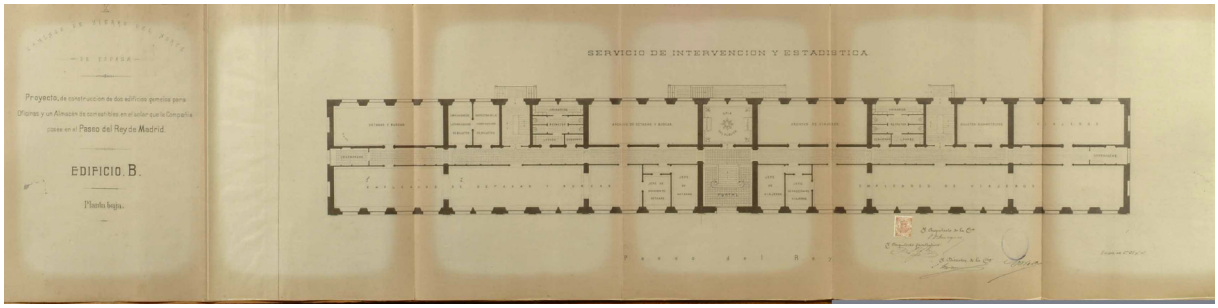


FIG.320. Planta Baja del edificio para oficinas de la Estación Príncipe Pío de Madrid (Foto cedida por la Cátedra Demetrio Ribes; en adelante: CDR)

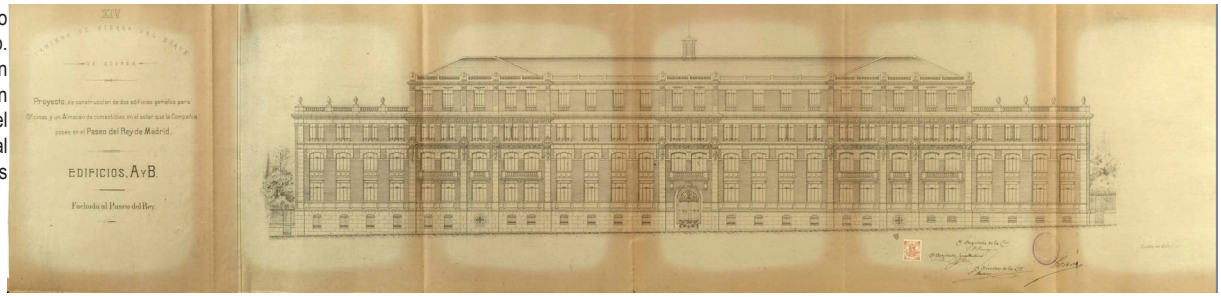


FIG.321. Alzado Principal en Proyecto. Durante la ejecución se modificarán algunos aspectos del lenguaje ornamental y se suprimirán las terrazas (CDR)

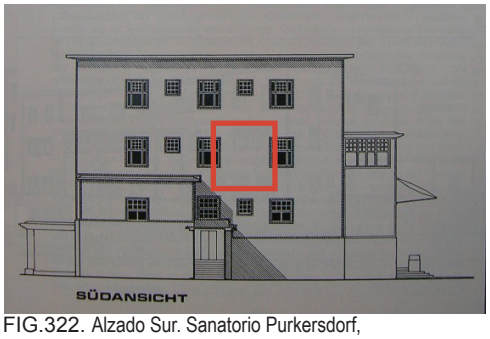


FIG.322. Alzado Sur. Sanatorio Purkersdorf, de Joseph Hoffmann (1904-1905)

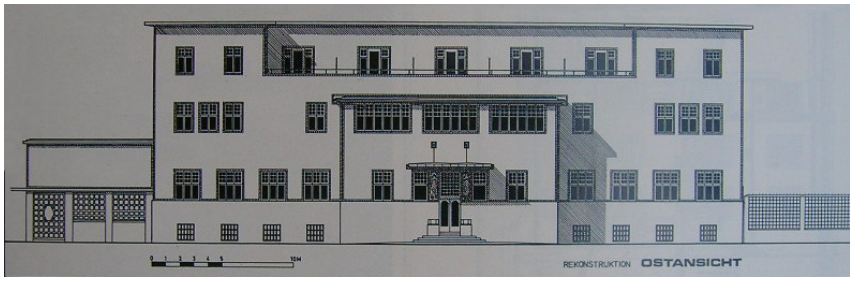


FIG.323. Alzado Principal del Sanatorio Purkersdorf, de Joseph Hoffmann (1904-1905)

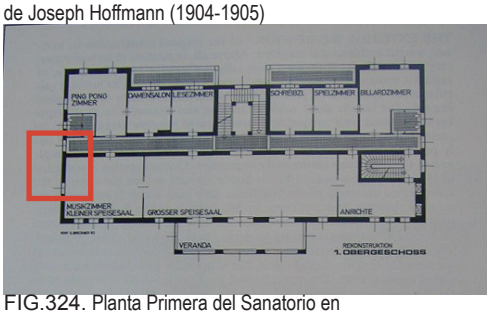


FIG.324. Planta Primera del Sanatorio en Purkersdorf de Josef Hoffmann

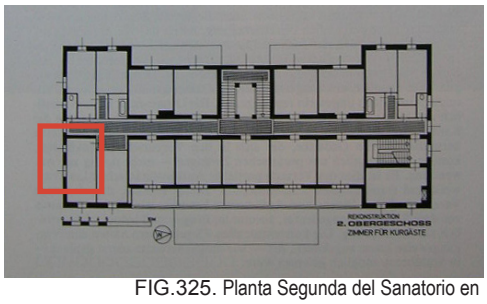


FIG.325. Planta Segunda del Sanatorio en Purkersdorf de Joseph Hoffmann

FIG.326. Vista de la Entrada Principal del Sanatorio Purkersdorf, de Joseph Hoffmann

FIG.327. Vista del hall principal del Sanatorio en Purkersdorf

FIG.328. Vista del Pasillo Central del Sanatorio Purkersdorf, de Joseph Hoffmann.

La decoración del primer proyecto de fachada era de tipo francés Segundo Imperio (se observa aquí la mano del arquitecto francés D. J. Armagnac[774]) intensifica los tres ejes de fachada y va aumentando, según aumenta la altura del edificio, hasta que, en los dos últimos pisos, se duplican los huecos. El resalte de los pilares en fachada marca el ritmo de huecos y remarca los citados tres ejes de fachada.

A lo largo de su ejecución se fueron modificando muchos de los elementos que definían su fachada, principalmente los de lenguaje Segundo Imperio Francés, que se suprimieron dando paso a numerosos detalles modernistas. Al simplificar estos elementos decorativos, los huecos en fachada adquieren una importancia especial. Como indica Inmaculada Aguilar, "*en esta obra podremos reconocer ya un lenguaje propio del arquitecto Demetrio Ribes, un lenguaje con motivos secesionistas que volverá a utilizar en otras estaciones como la de Valencia o la de Barcelona Norte"* [775]*.*

En cuanto a la distribución de las diferentes dependencias, el edificio de oficinas de la Estación Príncipe Pío tiene una organización en planta sobre un eje-corredor central, a ambos lados se sitúan las diferentes estancias (**fig. 320**). Al igual que en el Sanatorium en Purkersdorf de Joseph Hoffmann, construido entre 1904 y 1905 y publicado en varias revistas y libros de arquitectura[776], las estancias se distribuyen a lo largo de dicho pasillo central y principal que recorre longitudinalmente todo el edificio (**fig. 324 y 325**). La gran longitud del pasillo central se intenta acortar visualmente mediante distintos tratamientos: Ribes sitúa un arco transversal cuando las dependencias tienen una función distinta, agrupándolas. Hoffmann recubre ambas paredes con armarios de madera de elegante diseño que junto con la seriación de pequeñas lámparas y el mosaico en damero del suelo otorgan calidez a un espacio estrecho (**figs. 327 y 328**). Al igual que Hoffmann, Ribes sitúa la escalera central y la sala de acceso en el eje transversal del edificio, marcando la simetría de fachada. En el edificio de Ribes la escalera central se adelanta a la sala, en el de Hoffmann se antepone el vestíbulo de entrada a la escalera. En ambos edificios, los pasillos alcanzan las dos fachadas laterales, al final de cada tramo se abren sendas ventanas.

La extrema sencillez de este esquema en planta genera en ambas obras la posibilidad de jugar con los huecos de fachada. Ante lo que ambos arquitectos reaccionan de diferente forma: Debido a los 94m de longitud de fachada de los edificios de la Estación de Madrid[777] frente a los 34m del Sanatorio de Hoffmann[778], Ribes sitúa, además de la escalera central, dos escaleras más de servicio, de forma simétrica a uno y otro lado del eje central. Los vanos de esta escalera se disponen a diferente altura que los vanos de planta, rompiendo la monótona repetición de ventanas de iguales dimensiones a lo largo de toda la fachada, pero manteniendo un ritmo ordenado y simétrico. La respuesta

FIG. 329. (izq.) Detalle de una ventana de la fachada del edificio de oficinas de Príncipe Pío en Madrid (CDR)

FIG. 330. (dcha) Vista Parcial de la Fachada del edificio de oficinas de Príncipe Pío en Madrid (CDR)

FIG. 331. Vista de la Entrada Principal del edificio Príncipe Pío en Madrid (CDR)

FIG.332. Detalle de la ventana de los edificios gemelos de la Estación Príncipe Pío de Madrid, de Demetrio Ribes. Diseño de la rejería a base de círculos y líneas (CDR)

FIG.333. Vista de la Entrada del Sanatorio en Purkersdorf, de Joseph Hoffmann (1904-1905)

FIG.334. Vista de la Fachada Principal del Sanatorio en Purkersdorf

de Hoffmann es bien distinta: El juego de contrastes entre los tramos de muro lisos, opacos, resplandecientes y la concentración de huecos de ventana, profusamente segmentados, en determinadas zonas y su esponjamiento en otros, provoca dinamismo y cierta tensión en las fachadas del Sanatorio de Purkersdorf (**figs. 323, 326, 334**). La localización de las ventanas en el edificio de Hoffmann crea además un juego de asimetrías, ya que éstas varían, por plantas, de número, tamaño y alineación pero mantienen la simetría respecto a un hipotético eje central. Pero Hoffmann va más allá. Hace un guiño al suprimir, en el lugar que por aplastante lógica de la composición simétrica debiera situarse, la pequeña ventana que en el piso inferior y en el superior corresponde al baño. En la planta segunda, no existe dicha ventana en el lugar que debería corresponder, en esta planta se encuentra la habitación destinada a pequeño comedor contiguo al principal y simultáneamente habitación para música (*Musikzimmer*, *kleiner Speisesaal*). La colocación de una ventana de las mismas dimensiones que la del piso inferior y la del superior hubiera sido perfectamente posible (**fig. 322**). Hoffmann introduce así pequeñas variaciones en la imagen conjunta de un edificio sereno, sencillo, equilibrado y extremadamente representativo.

La imagen exterior del edificio de Madrid y del de Purkersdorf nada tienen que ver, mientras que el Sanatorio en Purkersdorf es en sí mismo un manifiesto de arquitectura, aún más evidente si se compara con el emplazamiento de aquel entonces, los edificios gemelos Príncipe Pío tienen un lenguaje que, partiendo de una composición clásica y tradicional, aportan cierta dignificación y simplificación al suprimir los elementos decorativos de tipo francés por otros cercanos al lenguaje vienés, pero sin introducir ninguna novedad en la concepción del proyecto arquitectónico, regido por una perfecta simetría.

En cuanto a los motivos decorativos, el edificio de Ribes en Madrid es menos abstracto que el edificio de Hoffmann en Purkersdorf. La imagen exterior del edificio de Ribes no tiene la misma contundencia expresiva que el edificio de Hoffmann. En la obra de Josef Hoffmann de nuevo aparecen, como en la obra de Otto Wagner, referencias al mundo textil, pero de distinta índole. La influencia del modernismo de origen inglés (la corriente artística *Arts and Crafts*) y su relación con la industria textil se evidencian en la obra de Hoffmann fundamentalmente en el tratamiento de las superficies. Tanto las superficies acanaladas (cual pliegues verticales de un telón) como la línea que ribetea la superficie homogénea (línea de inspiración en el cordón que cose la tela al bastidor) hablan de nuevo del montaje de los muros o paneles ligeros que niegan el efecto de masa, afirmando su condición de revestimiento, es decir, reflejando con sinceridad en la obra construida el *Prinzip der Bekleidung* semperiano que diferencia el sistema constructivo de su revestimiento.

FIG.339. Vista General de la ampliación de la antigua Estación de Barcelona-Vilanova en Barcelona (CDR)

FIG. 340. Detalle de uno de los cuerpos laterales de la Est. de Barcelona-Vilanova (CDR)

FIG. 341. Vista desde un lateral de la Estaciónde Barcelona-Vilanova, en Barcelona, de D. Ribes (CDR)

FIG. 342. Vista del testero decorado (CDR)

FIG. 343. Vista del testero decorado de noche

La expresividad de la fachada del edificio de Ribes se define por el recurso de contraponer la rigidez y la rotundidad de la forma paralelepípeda del edificio a la decoración suspendida, superpuesta, de lenguaje vienés, variando la cantidad de ornamentación según la altura del edificio y creando un ritmo regular entre pilastras, ménsulas y huecos de ventanas. También los huecos de ventana se duplican en el último piso en los edificios gemelos de Ribes. La supresión de las terrazas en el cuarto piso, moldea la original forma volumétrica del edificio, convirtiéndolo en un paralelepípedo. Hoffmann crea un juego de volúmenes que permite abrir terrazas y refuerza la opción elegida de cubrir el edificio con una cubierta plana, algo muy fuera de lo común en un clima frío como es el de Austria. Ribes opta por una cubierta de teja inclinada a cuatro aguas, menos arriesgada formalmente y menos innovadora.

En el tratamiento de los interiores, en los edificios gemelos hay que destacar la escalera de mármol de la entrada y la decoración de los despachos, compuesta de zócalos de madera, con motivos geométricos, como hizo en la Estación del Norte de Valencia[779]. El cuidado diseño de todos los detalles del edificio enmarca a Ribes dentro del llamado concepto *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), muy desarrollado en la época modernista.

La cerrajería artística, los chapados de mármol, así como el cuidadoso diseño de las piezas interiores son también referencias a la escuela vienesa. La citada puerta de entrada (**fig. 331**), de cuidado diseño, recuerda a la puerta de entrada de la *Moderne Gallerie* de Otto Wagner (1899) con su composición tripartita y su dintel arqueado. En ambos proyectos tenemos una puerta antepuesta a la verdadera entrada del edificio. La mayor dimensión de esta previa entrada en el edificio de Wagner es debido a su concepto de "*Fernwirkung"* (efecto desde lejos). Una clara orientación del edificio, situando el acceso en su punto medio, queda marcado por la transparencia de la gran cristalera de la entrada. Ribes cuida mucho el diseño del espacio que da entrada a los edificios gemelos. Los motivos florales, las tres cintas suspendidas estilizadas y el trabajo de herrajes tienen un lenguaje indiscutiblemente vienés (**fig. 332**). La puerta de acceso está coronada por la estrella roja, símbolo de la Compañía Caminos de Hierro del Norte, también presente en la Estación del Norte de Valencia.

Es efectivamente en los detalles ornamentales de los dos edificios gemelos de Ribes donde mejor se reflejan, las influencias del lenguaje vienés. Estos se concentran en determinados puntos del edificio, dejando el resto de la fachada limpia y simplificada. Mediante esta decoración de fachada, se destacan diversos elementos constructivos como las cornisas, las ménsulas y las claves de las ventanas, los dinteles, la coronación del edificio las puertas de entrada (**fig. 329**). Las bandas floradas decoran y señalan líneas de forjado y enmarcan los huecos en fachada. Como Otto Wagner, Ribes resalta los elementos constructivos y estructurales de su edificio. Wagner solía decir: *"Die*

tragende und stützende Linie, die tafelförmige Durchbildung der Fläche, die groszte Einfachheit der Konzeption und ein energisches Vortreten von Konstruktion und Material bei der künftigen neuerstehenden Kunstform stark dominieren werden." [780], indicación que Ribes tomó al pie de la letra como expresividad formal de sus edificios.

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

La intervención de Demetrio Ribes en la Estación de Barcelona-Vilanova se remite al año 1911. El arquitecto valenciano se encargó del "Proyecto de rectificación de vías y estaciones de la Compañía del Norte en Barcelona", sobre la estación de tren Barcelona-Vilanova construida en 1862 por el ingeniero de la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España, Pedro Andrés y Puigdollers[781], de lenguaje clasicista.

Desde 1862 la estación no había sido ampliada y debido al aumento del tráfico ferroviario y al pequeño espacio que tenía la estación para los pasajeros, la Compañia de Hierros del Norte decidió en 1914 encargarle la ampliación a Demetrio Ribes, en aquel entonces arquitecto de la Compañía. Era necesario crear un vestíbulo mayor y resituar la entrada a la estación que debido a la transformación del barrio donde la Estación se emplaza, ésta había quedado descentrada respecto a la trama de las vías circundantes. Ribes optará por unir los dos pabellones laterales, existentes previamente, con uno central, cerrando el esquema inicial en planta, transformándolo en uno en U. Por esta época, Ribes está inmerso en la construcción de la Estación del Norte de Valencia y las semejanzas entre ambas obras son evidentes. Al igual que en la obra de Valencia, Ribes distingue la llegada de la salida de pasajeros, dando a cada volumen una función, y otorga monumentalidad al espacio central creado, que funciona como gran vestíbulo de acogida para el viajero. La imagen nueva de la estación responde a los requerimientos urbanísticos de la nueva distribución de la zona donde se ubica la estación, que había sufrido modificaciones en los últimos tiempos. La fachada principal está compuesta por un volumen central de una sola planta, enmarcada por dos pabellones laterales, que actúa de basamento sobre el que se levanta el gran testero de la cubierta curva que cubre todo el espacio central de la Estación. Este testero de la marquesina, de gran altitud, otorga elegancia a la fachada. Además recoge la función representativa de la estación: su concepción sencilla y su forma claramente distinguible desde la distancia, remiten de

nuevo al concepto de "*Fernwirkung*" (efecto desde lejos) de Otto Wagner y ponen en evidencia la importancia de la adecuación al entorno en la obra de Demetrio Ribes. El ritmo regular de elementos estructurales de hierro entre paños de cristal de este testero y los elementos decorativos que acompañan a la marquesina en su curvatura: coronas de laurel, círculos tangentes con las tipificadas tres barras colgantes, remiten claramente a la arquitectura del *Jugendstil* Vienés (**fig. 338**). En los pabellones laterales y en el pabellón central, al igual que en la Estación del Norte, las motivos decorativos, como son las flores, las guirnaldas, las estrellas, enmarcan y ensalzan los elementos estructurales del edificio: pilastras, arcos, dovelas, dinteles, etc. Desde el interior, la gran marquesina permite una entrada de luz tamizada, que nuevamente resalta los elementos masivos –los muros de obra sobre los que descansa- frente a la transparencia del enorme paño de vidrio (**figs. 342** y **343**).

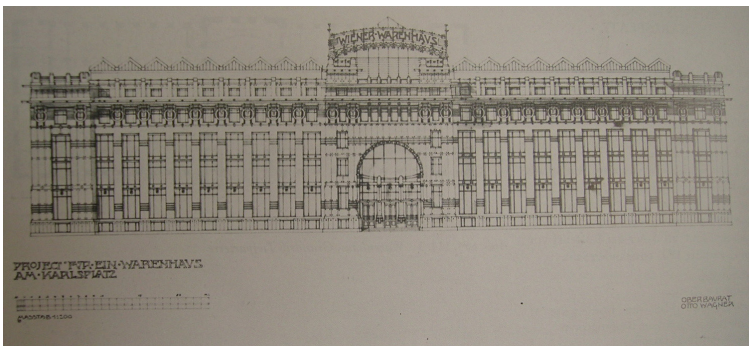


FIG. 335. Proyecto para un edificio para el comercio en la Karlsplatz de Viena. Fachada Principal. Otto Wagner (1903)

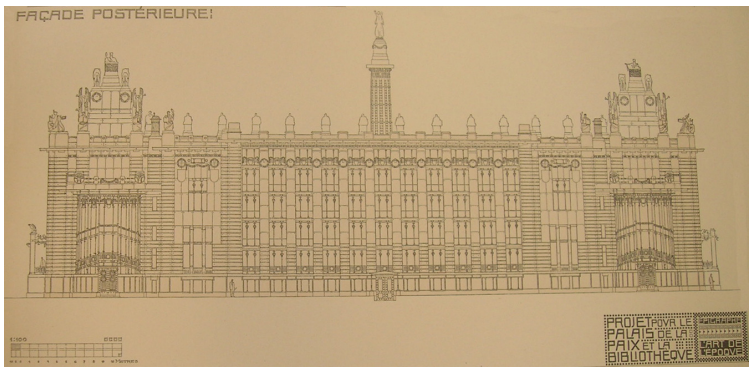


FIG. 336. Proyecto de Palacio de la Paz en la Haya. Fachada Principal. Otto Wagner (1908)

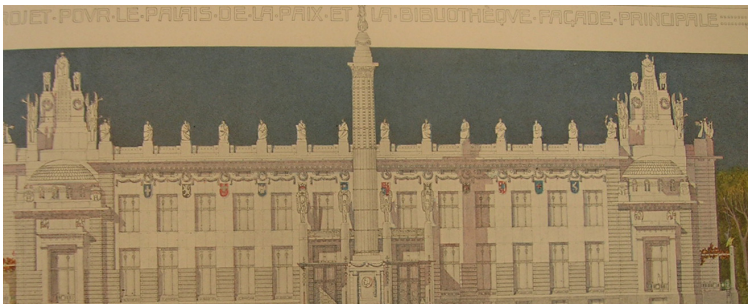


FIG.337. Proyecto de Palacio de la Paz en la Haya. Fachada Principal. Otto Wagner (1908)

La sutileza de Ribes de armonizar la vieja estación con la nueva denota su gran sensibilidad con respecto a la arquitectura histórica. Los pabellones laterales crean el nexo entre la obra nueva y la obra antigua. Ribes plantea una "zona de transición" en ellos, en la que mantiene la altura de cornisa del antiguo edificio, respeta el ritmo de huecos, el remate de coronación lo diseña siguiendo las pautas del edificio antiguo y añade, para introducir la conexión con la obra nueva, una

FIG.338. Vista de los detalle ornamentales que decoran el testero metálico y de vidrio de la ampliación de la Estación de Barcelona-Vilanova en Barcelona (CDM)

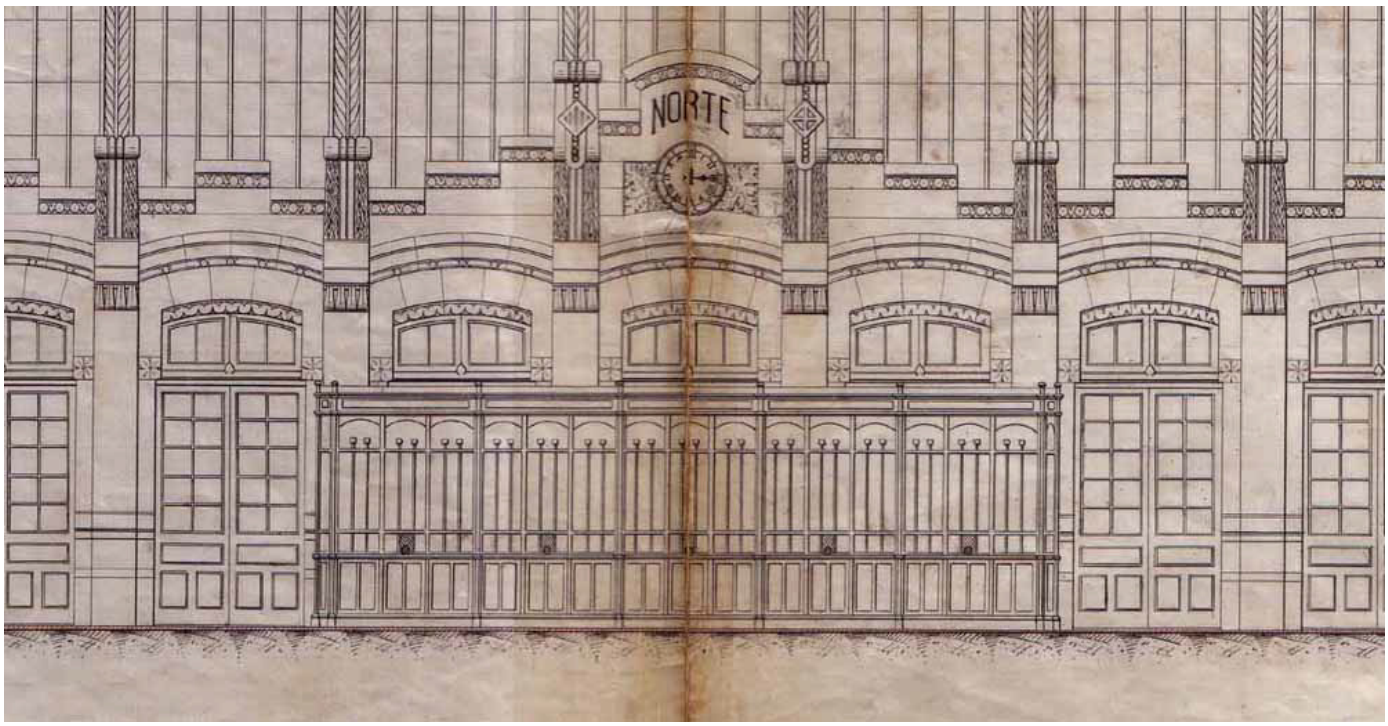


FIG.344. Plano de detalle con el diseño de las taquillas, en el nuevo vestíbulo de la Estación de Barcelona-Vilanova, en Barcelona (CDR)

distinta altura de zócalo, algún elemento decorativo floral (**fig. 348**). De esta manera no se pierde el concepto de unidad en el diseño del conjunto, principio que Ribes emplea también en la Estación del Norte de Valencia y que lleva a cabo con todas sus consecuencias, llegando a diseñar aquí también el mobiliario (las taquillas de venta de billetes (**figs. 344** y **345**) y la decoración interior, la cerrajería, los baños, los techos, e incluso los parachoques de los trenes.

FIG. 345. Vista de las taquillas diseñadas por Demetrio Ribes del interior de la Estación de Barcelona-Vilanova de Barcelona

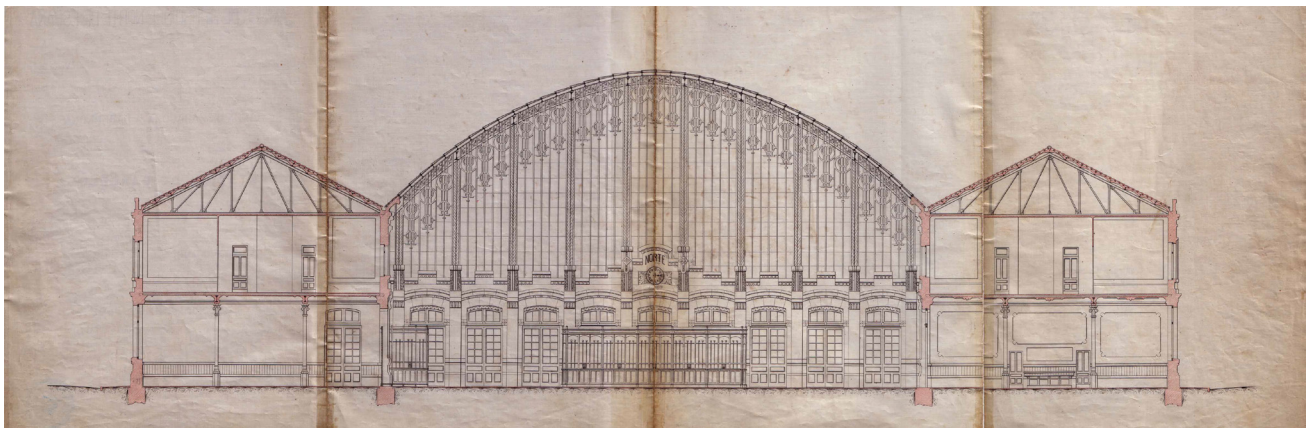


FIG.346. Sección por los pabellones laterales. Estación de Barcelona-Vilanova de Barcelona, ampliación realizada por el arquitecto valenciano Demetrio Ribes (CDR)

FIG. 347.Detalle decorativo del interior del vestíbulo de la ampliación de la antigua Estación de Barcelona-Vilanova en Barcelona (CDR)

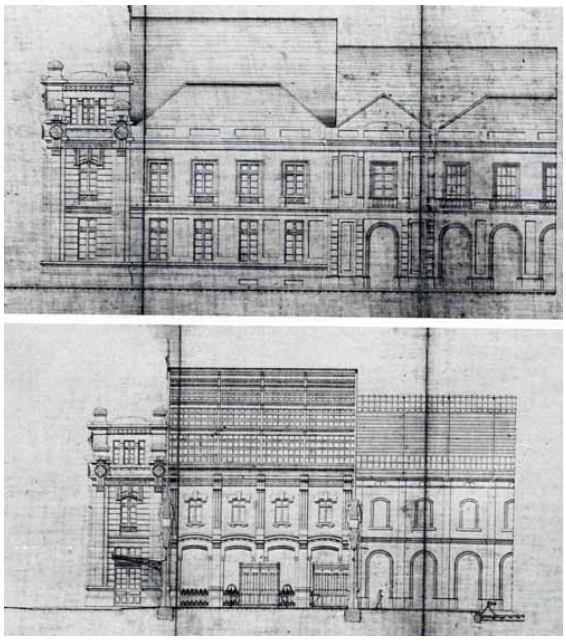


FIG.348. Alzados laterales. (CDR)

FIG. 349. Vista del vestíbulo interior de la Estación de Barcelona-Vilanova (CDR)

FIG.350. Vista General de Estación del Norte de Valencia del arquitecto valenciano Demetrio Ribes (1906-1917)

FIG.351. Vista General de la Estación del Norte junto a la Plaza de Toros en los años 20

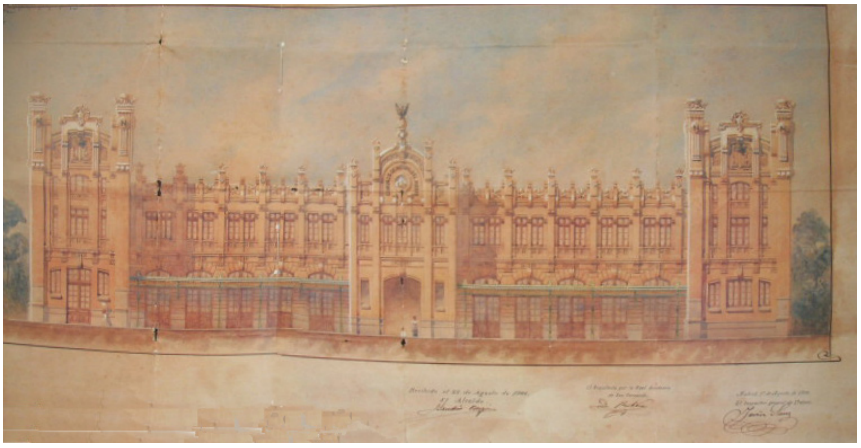


FIG.352. Plano a color del Alzado Principal de la Estación del Norte

FIG.353. Vista desde la azotea de la Estación Central

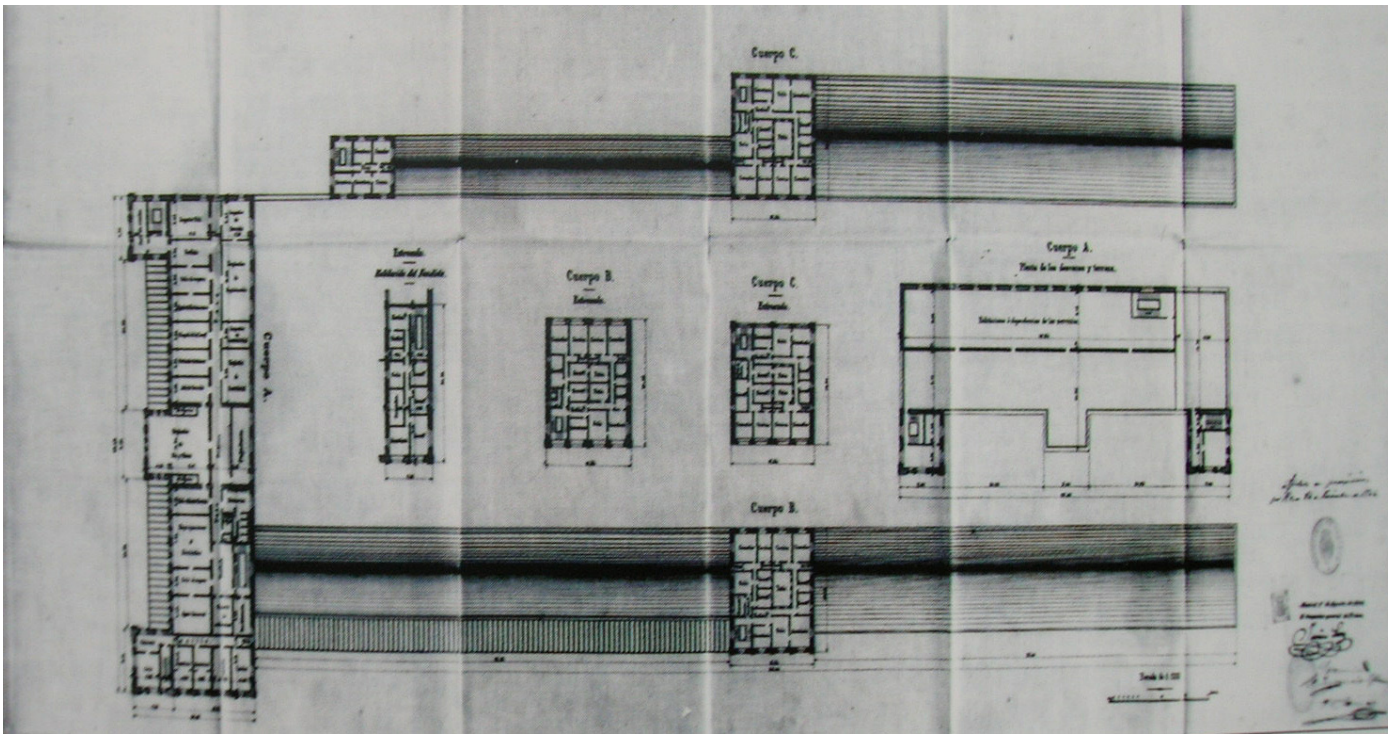


FIG.354. Planta de la Estación del Norte de Valencia

"Esta obra –dentro de su dificultad y de su atrevida intervención- podemos considerarla clásica en cuanto a sus planteamientos generales: composición, distribución, planta y fachada simétrica, siguen las pautas y esquemas típicos de una estación; ello, por lo tanto, le aproxima de nuevo a las teorías de la escuela vienesa" [782].

FIG. 355. Vista General de la Estación del Norte de Valencia

FIG. 356. Vista General en los años 20

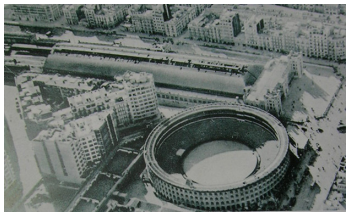


FIG. 357. Vista General del emplazamiento, junto a l Plaza de Toros de Valencia

La fachada correspondiente a la ampliación de la estación tiene un color monocromático, no aparecen en esta obra, los coloridos paneles cerámicos, ni las hojas, flores y frutas de la Estación del Norte de Valencia. La Estación de Barcelona-Norte es, en cuanto a tonalidades, más serena. De esta forma la gran cristalera del testero de la cubierta resalta y es el contraste entre el cristal y el hierro con la piedra lo que define esta fachada. El interior también es más sombrío. Paralelamente a la Estación del Norte de Valencia, presenta el edificio también referencias a la arquitectura de Otto Wagner. Podemos nombrar el estudio para el *Friedenspalast* (Palacio de la Paz) en La Haya, Holanda, (**fig. 336** y **337**) proyectado en 1906 y publicado en *Einige Skizzen, projecte und ausgeführte Werke*, de Otto Wagner[783] o el lenguaje de la fachada (exceptuando lógicamente la cúpula) del estudio para el *Kaiser Franz Josef Museum,* en *Karlsplatz* de Viena (variante de 1907) (**fig. 360**).

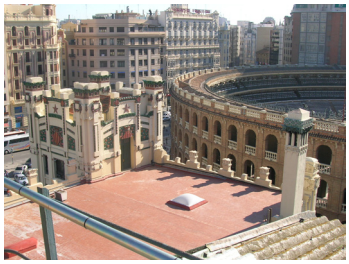


FIG.358. Vista desde la cubierta del cuerpo lateral derecho

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

La Estación del Norte de Valencia es, sin duda, la obra arquitectónica más completa del arquitecto valenciano Demetrio Ribes y en la que, a lo largo de su trayectoria profesional, más tiempo y dedicación invirtió (1906-1917). En colaboración con Ribes participó Enrique Grasset y Echevarría, uno de los principales ingenieros de la Compañía del Norte (de la que llegó a ser director entre 1934 y 1939[784]). La importancia de la Estación del Norte como hito de la ciudad ha sido puesta en evidencia en diversas publicaciones[785]. El acercamiento de esta obra a principios *Jugendstil* manifiesta la admiración del arquitecto Demetrio Ribes por el maestro vienés Otto Wagner y por algunas obras de Joseph Hoffmann. El lenguaje arquitectónico de la

FIG.359. Vista de la Cubierta de la Estación y del Lucernario

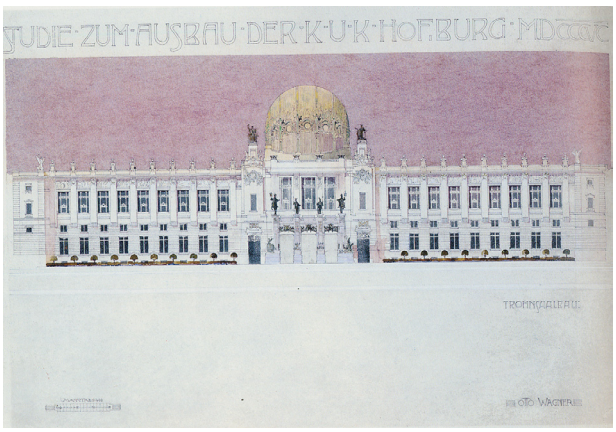


FIG.360. *Kaiser Franz Josef Museum.* Proyecto de 1907. También en este proyecto de Otto Wagner resalta el cuerpo central y los dos laterales en un alzado que se desarrolla horizontalmente. El ritmo ordenado y regular de los huecos crea una orientación fácil, enfatizando la importancia que se le da al volúmen central

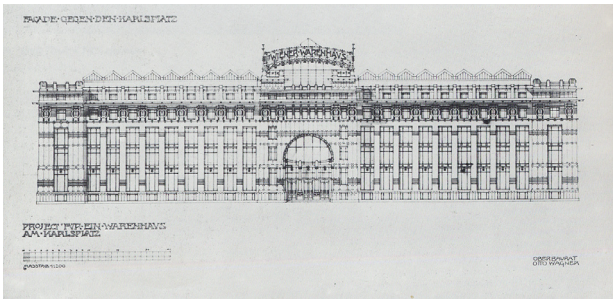


FIG.361. Otto Wagner. Warenhaus am Karlsplatz. Proyecto. Viena. (1903)

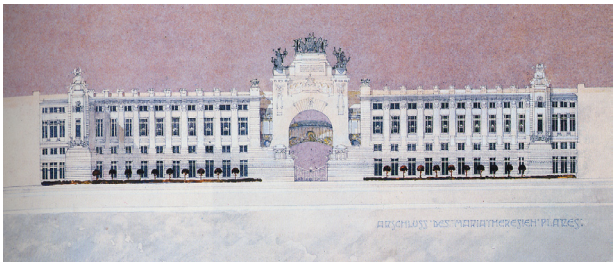


FIG.362. Segundo estudio de fachada de Otto Wagner. La cúpula ha sido sutituida por varias esculturas

FIG.363. Estación de ferroviario Josefstádterstrasse en Viena, de Otto Wagner (1895). El prolongado desarrollo de la fachada en horizontal frente a la poca altura de un edificio de tan sólo dos pisos (entrada en planta baja y acceso a los andenes en planta superior) se acorta visualmente haciendo avanzar dos volúmenes marcadamente verticales. Estos dos cuerpos simétricos, además, señalizan la entrada al edificio, en el centro de ambos.

FIG.364. Detalle del temate de coornación de la Esttación del Norte de Valencia

FIG.365. Entrada de Alserstrasse, de Otto Wagner en Viena (marzo 1896)

FIG.366. Detalle de la coronación del cuerpo central de la Estación del Norte de Valencia, de D. Ribes

Estación del Norte de Valencia asimila la monumentalidad de muchas obras de Otto Wagner y, con ello, responde a la función simbólica que la Estación requería, tanto para dar la bienvenida a los visitantes que llegaban a Valencia como para representar la imagen poderosa y representativa de la Compañía de Caminos de Hierro del Norte.

En la Estación del Norte de Valencia la prevalencia de la arquitectura y el alarde ingenieril se integran de forma armoniosa. En ella se ven reflejados la profesionalidad, la concepción espacial y los conocimientos e ideas que el arquitecto valenciano, titulado en 1902 por la Escuela de Arquitectura de Madrid, tenía tanto de la tradición valenciana como de la innovación que la arquitectura centroeuropea de aquella época aportaba.

La obra le fue encargada en 1906 por la Compañía de Ferrocarriles del Norte, para la que Ribes ya trabajaba en Madrid como arquitecto desde noviembre del 1902[786], año en que había terminado la carrera de arquitectura. Los terrenos donde se sitúa la Estación del Norte de Valencia y sus dependencias pasaron a ser propiedad de la Compañía de Caminos de Hierro del Norte el 25 de mayo de 1891[787]. El padre de Demetrio Ribes, el maestro de obras Francisco Ribes Marín, había realizado en 1898 el *Proyecto de urbanización de los terrenos de la antigua Estación del Norte* que completó el Ingeniero Vicente Sala con el *Proyecto de traslación de la estación de Valencia y de construcción definitiva*[788]. La paulatina determinación de las necesidades concretas de la Estación (ubicación, funciones, distribución de las dependencias) fue introduciendo pequeñas modificaciones respecto al planteamiento inicial del proyecto -a lo largo de todo el proceso entre su primera ideación y su finalización e inauguración-. Durante todo este período, Ribes “no sólo” se dedicó a la concepción del proyecto, sino que como director de obras llegó a diseñar hasta los últimos detalles del edificio durante los doce años que duró su completa realización.

La sucesión de decisiones que definieron el emplazamiento actual de la Estación del Norte ha sido ampliamente estudiada[789]. Más allá del carácter funcional e industrial de las estaciones ferroviarias, la estación, en su ubicación actual, responde a dos requerimientos funcionales urbanos básicos: la función comercial, en las inmediaciones del eje de actividades del centro de la ciudad y la función simbólica, como visión de fondo de la antigua Plaza de Castellar delante de la entonces calle del Marqués de Sotelo, y representativa del poder económico de la Compañía de Ferrocarriles del Norte.

La planta presenta un esquema en forma de U, tipología habitual en las estaciones término, compuesto por un cuerpo central y dos laterales (**fig. 354**). La intención de esta tipología es la clara diferenciación entre la mensajería y el tránsito de viajeros, para este último a su vez se distingue entre la llegada y la partida de viajeros, evitando interfencias

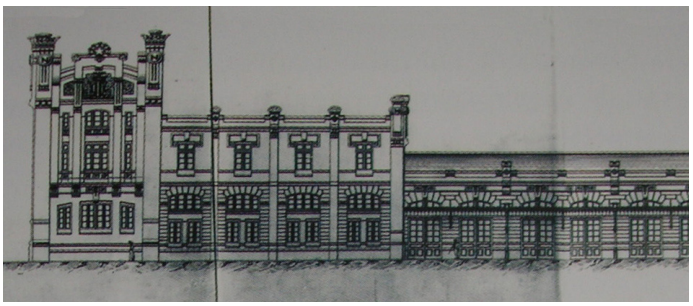


FIG. 367. Plano del alzado lateral sobre la C/ Bailén (1906)

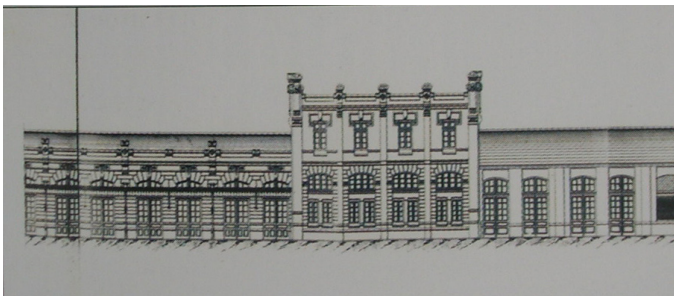


FIG. 368. Plano del Alzado lateral sobre la C/ Bailén

FIG. 369. Vista de la fachada lateral recayente sobre la C/ Bailén

FIG. 370. Vista de alzado lateral sobre la C/ Bailén (2006)

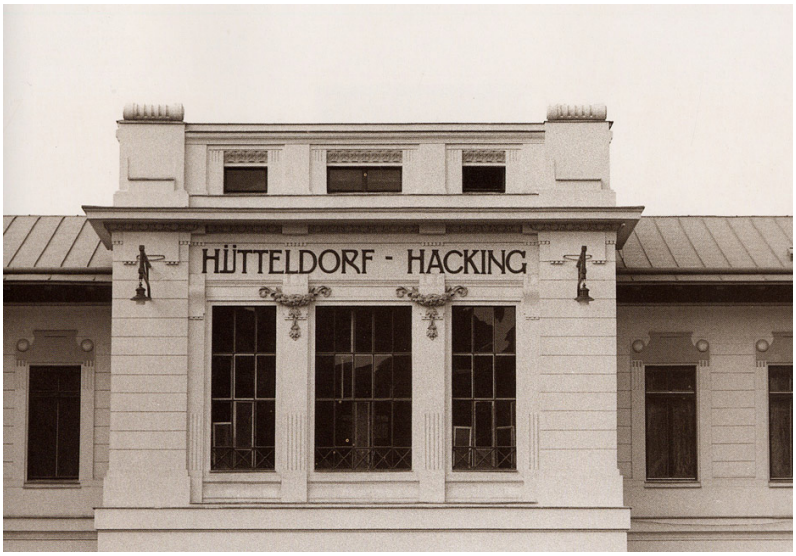


FIG. 371. Fachada exterior de la Estación de ferroviario Hütteldorf, de Otto Wagner (1896). El vano oscuro sobre el muro claro del edificio de Wagner se repite en la Estación del Norte de Valencia de Demetrio Ribes.

FIG. 372. Detalle del interior de la Estación del Norte de Valencia

FIG. 373. Detalle de la fachada interior de la estación del Norte de Valencia

en el flujo de equipajes[790]. El cuerpo central, continuando la dirección de la llegada de trenes, alberga la salida al exterior. Simbólicamente, asume la función de presentar al viajero el ambiente de la ciudad a la que acaba de llegar: los mosaicos cerámicos de las paredes muestran escenas de las riquezas agrícolas, paisajísticas, comerciales, industriales y culturales de la Valencia del siglo XIX. Frente a él se deja un amplio patio o zona para facilitar el movimiento de carruajes y coches. El lateral derecho, recayente sobre la calle Bailén, se destina a la llegada de pasajeros. Este cuerpo albergaba además la consigna de equipajes, una sala de espera y las dependencias del vigilante, el inspector y agentes de policía, correos y mensajería. El cuerpo central del ala derecha acoge, entre otras, las habitaciones del jefe de estación. El lateral izquierdo, en la calle Alicante (antiguamente calle Gibraltar[791]) acoge, además de la cuidada sala de espera de viajeros de primera clase, diseñada totalmente por el arquitecto D. Ribes, las oficinas y despachos del personal ferroviario, telégrafo y salas de inspección técnica y administrativa, actualmente muy modificado.

La planta en U de la Estación del Norte genera un amplio espacio interior abierto pero cubierto por una estructura metálica de acero laminado a modo de hangar a donde llegan los trenes y desde donde parten los viajeros (**fig. 374** y **375**). Esta gran cubierta metálica está formada por arcos biarticulados roblonados, siguiendo la tradición de las Exposiciones Universales desde mediados del siglo XIX (Exposición Universal de París en 1855, París en 1867, y en 1878 (Galería de las Máquinas con armadura de Dion); Paris, 1889[792]). En su parte superior, recorre longitudinalmente un lucernario de vidrio y chapa de palastro ondulado (**fig. 359**). Este lucernario permanece abierto, debido a la necesidad de permitir la salida de humos y de vapor de las antiguas locomotoras. Ayudado por grandes ventanales laterales practicables posibilita una ventilación eficaz y la renovación de la masa de aire alojado en el interior[793]. El ritmo estricto y regular de los huecos en los paños recayentes al espacio interior del hall, el tratamiento de los muros con sus múltiples detalles decorativos y el esmerado cuidado en las carpinterías de puertas y ventanas otorgan a las fachadas que recaen sobre este espacio tanta importancia como las fachadas laterales exteriores (**figs. 372** y **373**). El concepto de equiparar el cuidado de la fachada exterior al de la fachada

FIG. 374. Vista de la construcción de la cubierta desde el interior (Est. Norte Valencia)

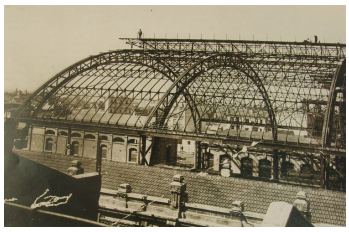


FIG. 375. Vista de la construcción de la cubierta (Est. Norte Valencia)

FIG. 376. Farola de la explanada central, diseñada por Demetrio Ribes. Sobre una base maciza y pesada, recubierta de trencadís de cerámico blanco, se yergue la farola compuesta por una estructura metálica hueca, liviana, de diseño modernista, en contraste con la base.

FIG.377. Otto Wagner. Estación Josefstädterstrasse, Viena

FIG. 378

FIG. 379

FIG. 380

FIG. 381

FIG. 382

interior, ya que ambas son una fachada al público, también lo utiliza Wagner en sus muchas estaciones en Viena (por ejemplo, véase el tratamiento de los interiores de la Estación de *Hütteldorf*, *Stadtpark*, *Pilgramgasse* y muchas otras) (**figs. 371, 378** y **390**).

El **esquema en U** clásico adoptado para la concepción del proyecto, con su clara simetría de composición de volúmenes, alude tanto el clasicismo wagneriano como la tradición ferroviaria del extranjero y nacional. Una referencia clara del esquema en U de la Estación del Norte es la Estación de trenes *Gare de l'Est* de París (F. Duquesney, 1847-52), con incluso los pequeños pabellones que intentan acortar el gran desarrollo de sus fachadas laterales[794]. Las múltiples referencias que sobradamente conocía Ribes, a través de las publicaciones de arquitectura[795], de la monumentalidad de las estaciones del ferroviario vienés de Otto Wagner, son un ingrediente a tener en cuenta en la concepción de la Estación del Norte. Hay que recordar que, entre 1894 y 1904, Otto Wagner realizó no sólo 36 estaciones de ferrocarril en Viena y alrededores, sino también 40 Km. de líneas ferroviarias, puentes y viaductos.

Muchas de las estaciones de Otto Wagner, a pesar de no tratarse de estaciones-término, utilizan el esquema en U como hace Ribes en la estación del Norte de Valencia. En la mayoría de las estaciones del ferroviario de Wagner también se accede por el punto central, lo que marca una clara orientación. En las estaciones del ferroviario de Viena diseñadas por Otto Wagner, tanto si el acceso se realiza por el piso inferior a los andenes, como si se realiza por un piso superior, tras pasar una zona cubierta, se llega al hall o vestíbulo principal, desde donde se accede a todas las dependencias (taquillas, quioscos y baños). Los cuerpos de escalera se recogen en los volúmenes laterales, dando acceso a los andenes.

FIGS. 377 a 382, de arriba a abajo (todas ellas en Viena y del mismo arquitecto: Otto Wagner): Entrada da la Estación Pilgramgasse (nov. 1897), Entrada de la estación Alserstrasse (marzo 1896): Fachada de la Estación Josefstädterstrasse (dic. 1895), Fachada de la Estación Währingerstrasse (dic. 1895), detalle de fachada de la Estación Hütteldorf (oct. 1896)

FIG. 386. Vista del cuerpo lateral de la Estación del Norte de Valencia

FIG. 388. Vista de la parte superior del cuerpo lateral izquierdo

FIG. 389. Estación Nussdorferstrasse, Viena, 1896 de Otto Wagner

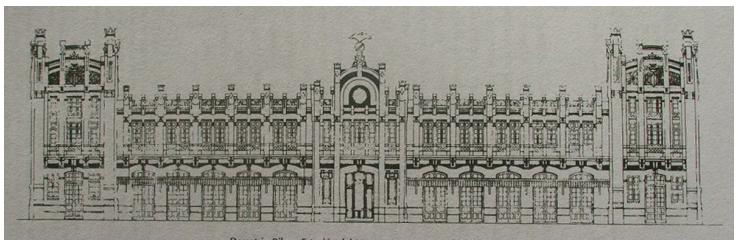


FIG. 383. DEMETRIO RIBES. Alzado Principal de la Estación del Norte

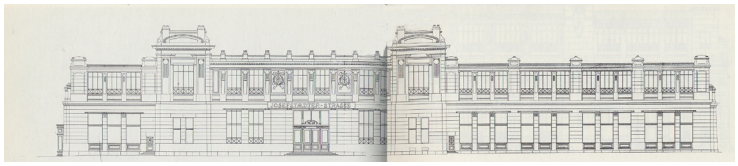


FIG 384. Estación Josefstädterstrasse, Viena. (Diciembre, 1895) de Otto Wagner

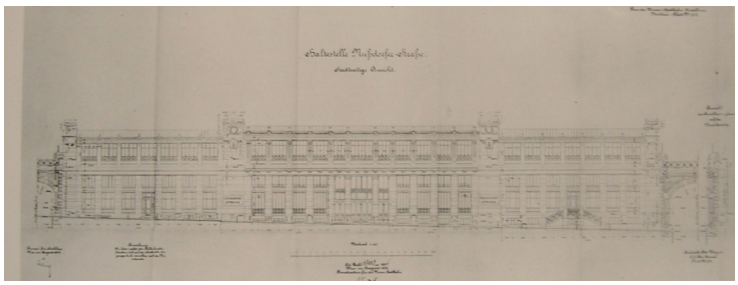


FIG. 385. Estación Nussdorferstrasse, Viena. (Agosto, 1896), de Otto Wagner

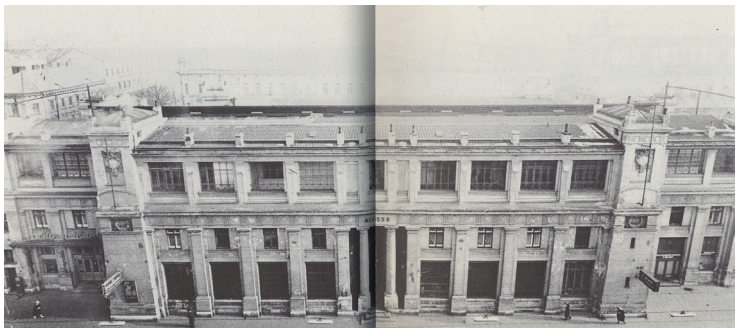


FIG. 387. Estación Josefstädterstrasse, Viena. (Diciembre, 1895), de Otto Wagner,

FIG.390. Interior de la Estación Hütteldorf, Viena. (Octubre, 1896-97), de Otto Wagner

FIG. 391. Vista del cuerpo central de fachada la estación del Norte de Valencia

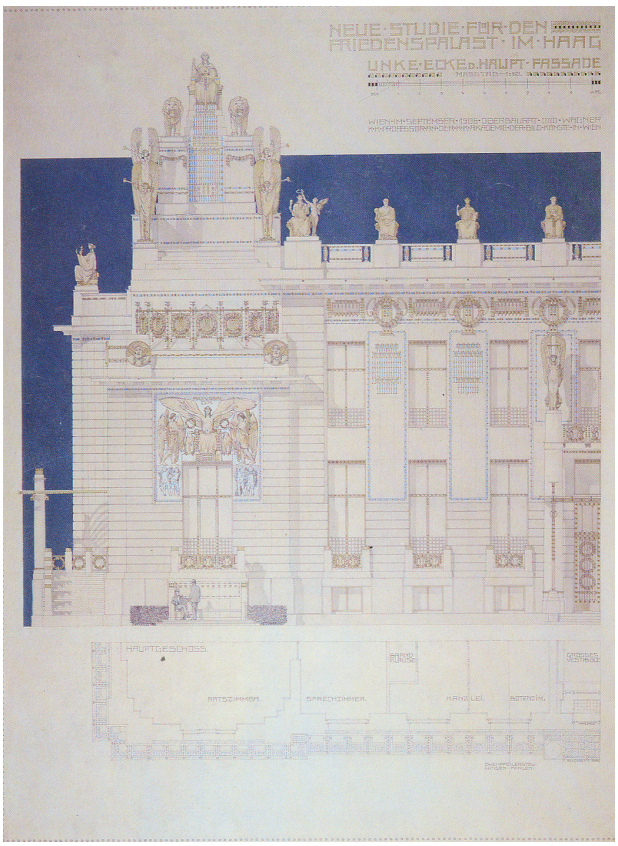


FIG. 392. Diseño de fachada del Palacio de la Paz de Otto Wagner en La Haya (1904-05)

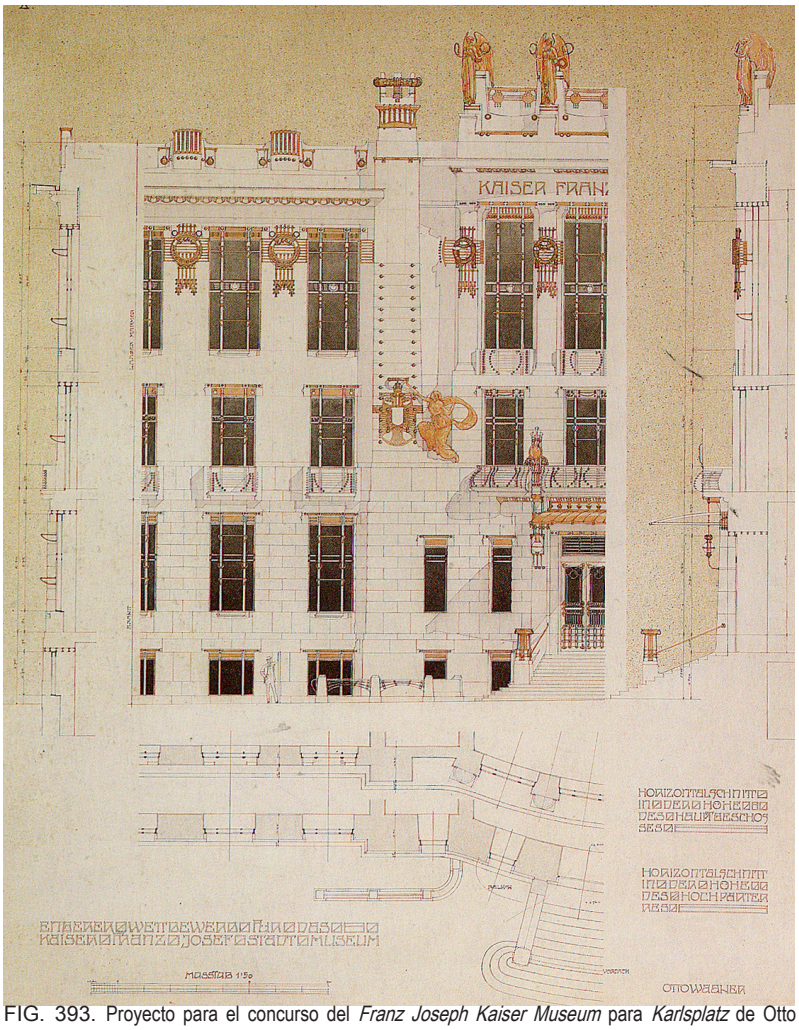


FIG. 393. Proyecto para el concurso del *Franz Joseph Kaiser Museum* para *Karlsplatz* de Otto Wagner (1902)

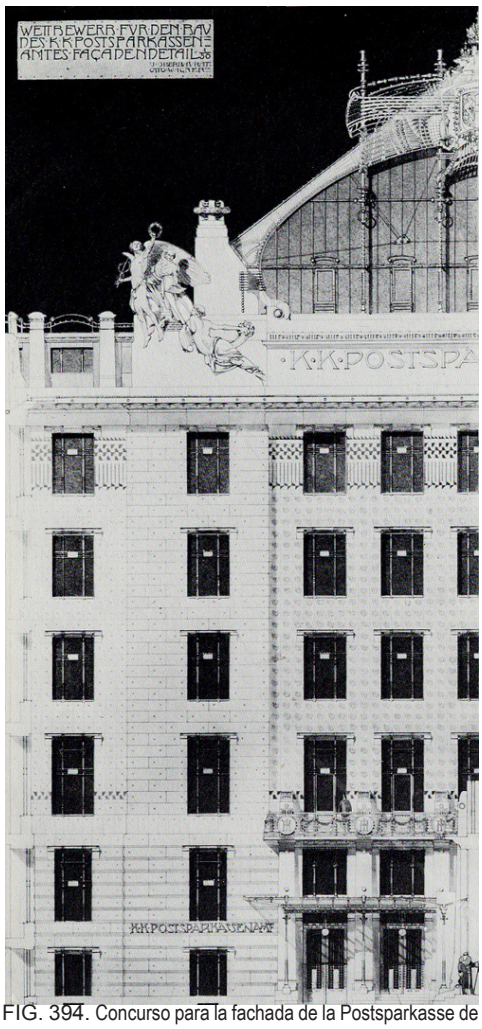


FIG. 394. Concurso para la fachada de la Postsparkasse de Otto Wagner (1903)

Existen dos tipologías básicas en los proyectos de las muchas estaciones de Otto Wagner[796], la primera está formada por un volumen de color claro, de baja altura, que genera un portal centrado, única entrada al edificio, cuya cubierta apoya sobre dos columnas metálicas y preciosamente decoradas que dan acceso al hall central. El interior tiene muros en de tonos claros, suelo de mosaico blanco y negro, decoración mural vegetal y geométrica, con acceso lateral hacia los andenes, que están situados en la parte inferior (*Unter Döbling*, junio 1895; *Ober Döbling*, julio 1895; *Ober St. Veit*, mayo 1896; *Pilgramgasse*, noviembre 1897 (**fig. 378**); *Stadtpark*, diciembre 1897, *Rossauerlände*, marzo de 1900 (**figs. 399** y **400**), *Brigittabrücke*, junio 1900 (actualmente *Friedensbrücke*); *Schottenring*, mayo 1900 (derribada)). La segunda tipología, estaciones ferroviarias de mayor tamaño, tienen generalmente un volumen que se adelanta respecto del resto y recoge dos entradas enfrentadas, que dan acceso a un hall de gran altura y donde se recoge la luz por las dos entradas (puerta y ventanas de cristal). Desde este vestíbulo, dos escaleras enfrentadas permiten el acceso a los dos andenes superiores. Esta segunda tipología es, de las estaciones de Wagner, la que toma como modelo Demetrio Ribes, para el diseño de la fachada de la Estación del Norte de Valencia. Estaciones tales como *Währingerstrasse* (diciembre 1895) (**fig. 381**), *Josefstädterstrasse* (diciembre 1895) (**fig. 380, 384, 387**), *Alserstrasse* (marzo, 1896) (**fig. 379**); *Gumperdorferstrasse* (julio, 1896), *Nussdorferstrasse* (agosto, 1896) (**fig. 385 y 389**) *Hütteldorf* (octubre, 1896) o *Ottakring* (Noviembre, 1896) son algunos ejemplos

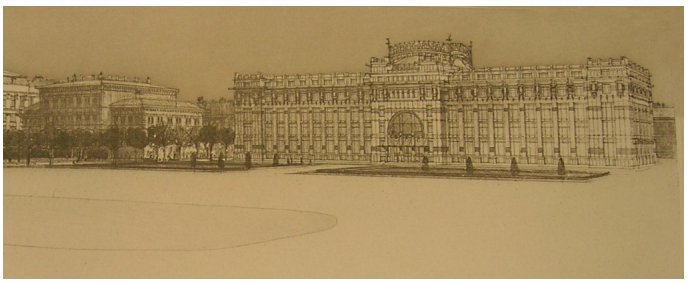


FIG. 395. Warenhaus am Karlsplatz. Proyecto. Viena. (1903), de Otto Wagner

FIG. 396. Plano de la fachada de la Estación Heiligenstadt (oct. 1895), de Otto Wagner

FIG. 397. Plano de la fachada de la Estación Währingerstrasse (dic. 1895), de Otto Wagner

FIG. 398. Plano de la fachada de la Estación Alserstrasse (1896), de Otto Wagner

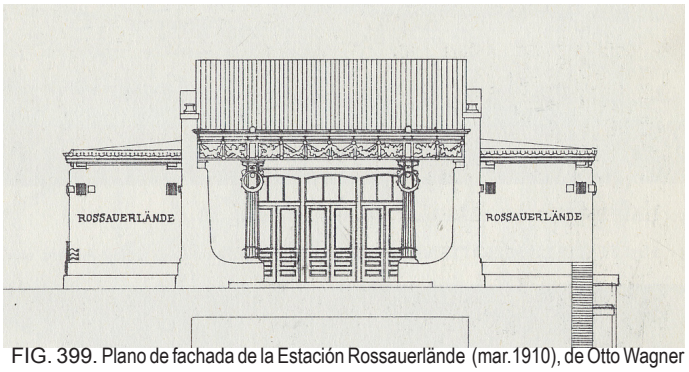


FIG. 399. Plano de fachada de la Estación Rossauerlände (mar.1910), de Otto Wagner

FIG. 400. Fotografía de la Estación Rossauerlände de Otto Wagner en 2005

FIG. 401. Detalle del interior de la Estación del Nortede Valencia

FIG.402. Detalle del una lámpara del interior de la Estación del Norte de Valencia

FIG. 403. Detalle del interior de la Estación del Norte de Valencia

FIG. 404. Detalle del interior. También en el tratamiento del interior resalta Ribes mediante el detalle decorativo los elementos constructivos del proyecto.

con esta composición volumétrica. A pesar del distinto funcionamiento interno de las estaciones de Wagner, por no ser ninguna de ellas estación término, las semejanzas de la Estación del Norte con varias de ellas son múltiples.

En primer lugar, la simetría estricta de la **fachada principal** de la Estación del Norte de Valencia, recayente sobre la actual calle Játiva, cuyo eje central define la salida principal de los viajeros a la ciudad de Valencia y es la fachada representativa de la Estación. Esta simetría define la mayoría de las estaciones de Wagner, pongamos por ejemplo: *Währingerstrasse*, *Ottakring*, *Josefstädterstrasse*, entre otras muchas. La marcada horizontalidad debido al gran desarrollo longitudinal en planta frente a sólo una altura de uno u dos pisos (igualmente ocurre en la Estación del Norte de Valencia: 69m de longitud de fachada frente a 19m de altura) y la monotonía que podría derivar de ello la solucionan tanto Otto Wagner como Demetrio Ribes, resaltando volúmenes verticales que adelantándose respecto al paño de fachada y rebasando la altura de cornisa, interponen sensación de esbeltez. En el edificio de Ribes, estos volúmenes son tres: el central, de menor altura, donde se sitúa el reloj, y dos cuerpos laterales mayores, que recogen dos cuerpos de escaleras de acceso a las plantas superiores (**figs. 391, 386** y **388)**. En los edificios de Wagner o bien, el único cuerpo que se adelanta es el central, señalizando la entrada (Estación de *Ottakringer*) o bien sobresalen además dos volúmenes laterales como en el edificio de Ribes (Estaciones de *Währingerstrasse* y *Josefstädterstrasse*).

Aparte de las estaciones del ferroviario, que con toda seguridad Ribes conocía, Wagner diseñó un proyecto que, aunque destinado a una función totalmente distinta (es un edificio de comercios), cuya composición se asemeja en gran medida a la composición del cuerpo central de la estación del Norte de Valencia. Nos referimos al *Warenhaus* en *Karlsplatz*, posiblemente proyectado en 1903[797] y publicado en 1906 en *Einige Skizze, projecte und ausgeführte Werke*, de Otto Wagner[798] (**figs. 361 y 395**)

Aunque a lo largo de los años, desde el primer proyecto, datado en 1906, hasta la finalización de la obra, en 1917, el esquema compositivo de la fachada de la Estación del Norte apenas sufre cambios, en 1909 se decide modificar la ubicación

de la entrada principal, que era única y estaba situada en el pabellón central. Posteriormente, situará seis puertas de acceso laterales, donde en el primer proyecto sólo estaban previstos huecos de ventana, facilitando la accesibilidad de los pasajeros y dotando al edificio de mayor penetrabilidad[799]. La estación de trenes está entendida como lugar de tránsito y no de estancia.

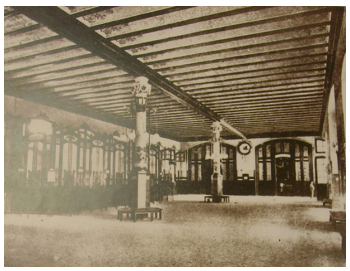


FIG. 405. Vista del Vestíbulo Principal poco después de la inauguración del edificio

FIG.406. Vista del Vestíbulo Principal poco después de la inauguración del edificio

FIG. 407. Vista del Vestíbulo Principal de la Estación del Norte de Valencia

En la fachada principal, los huecos quedan perfectamente delimitados, oscuros, recortados frente a una fachada homogénea de color claro. Este lenguaje del hueco sobre el macizo era una de las expresiones más utilizadas en la arquitectura de Otto Wagner y de muchos estudiantes de la *Wagnerschule.* El muro aparece así como un plano y el hueco como un recorte sobre él, sin resaltes, sin cajeado de ventanas. La regularidad que supone la repetición de vanos de las mismas dimensiones es un recurso utilizado por Otto Wagner para destacar, dentro de esta trama homogénea de llenos y vacíos, los elementos estructurales del edificio[800], a los que la decoración no resta importancia, sino que incluso enfatiza, por disponer la ornamentación como un motivo superpuesto, plano, que no interfiere en el concepto volumétrico del edificio (**figs. 393** y **394**). La decoración en el edificio de Ribes está firmemente anclada en el lugar donde se asienta, es el resultado de la búsqueda de la identidad local. Consigue adornar el edificio con elementos regionalistas sin recurrir a formas tradicionales, hace uso de las artes industriales tradicionales valencianas sin caer en la repetición de temas clásicos, integra perfectamente modernidad con tradición, la dialéctica de la escuela vienesa. Mediante la aplicación de cromáticos paños cerámicos y formas vegetales en piedra artificial coloreada (naranjas, hojas vegetales, flores de azahar) que recubre muchas zonas del paramento, Demetrio Ribes hace resaltar pilastras, claves e impostas de los arcos y otros elementos verticales que otorgan esbeltez a la fachada, todo ello enfatizado por el hecho de que la decoración de fachadas va aumentando en altura, lo que enfatiza el efecto de verticalidad (**fig. 391**). En toda ella, la particularidad a resaltar es el contraste cromático, versión mediterránea del contraste cromático de la arquitectura del *Jugendstil* Vienés. La admiración por Otto Wagner y el conocimiento del contexto urbano donde se asienta la Estación son las dos polaridades que definen la Estación del Norte de Valencia. De Otto Wagner, Ribes toma tanto la ornamentación

FIG. 408. Detalle del zócalo del vestíbulo principal de la Estación del Norte de Valencia

FIG. 409. Detalle del diseño del techo del Vestíbulo Principal

FIG. 410 a 418. Detalles del vestíbulo Interior. En ellos se puede leer el mensaje “Buen Viaje” en varios idiomas

FIG.419. Detalles del vestíbulo Interior.

FIG.420. Detalles del vestíbulo Interior. Diseño de la columna del vestíbulo a base de trencadís cerámico

superpuesta al concepto volumétrico como la claridad constructiva. Este concepto queda muy bien reflejado en el interior del espacio de llegada de viajeros. La cubierta, de uralita opaca, apoya sobre arcos roblonados, que son elementos independientes de la fachada. Esto permite situar una franja de iluminación, con despiece de carpintería de diseños geométricos y composición basada en tres líneas paralelas, entre la cubierta y el muro macizo que constiyuye la fachada interior de dicho espacio. De esta forma Ribes manifiesta que, a pesar de la masividad del muro de fachada, no es éste el elemento portante del peso de la cubierta. El elemento liviano, semitransparente, situado entre el muro de fachada y la cubierta tiene la función no sólo de permitir la entrada de luz y de aire en toda la longitud de las fachadas laterales, sino también de expresar el reparto de cargas de la estación. La sinceridad constructiva defendida por Otto Wagner vuelve a manifestarse con fuerza en el interior de la Estación del Norte de Valencia (**figs. 372, 401, 403** y **404**)

Además de las muchas referencias en la fachada que existen al maestro vienés, no todos los motivos provienen de Viena. Ribes menciona indirectamente alguna construcción de importancia en Valencia, tal como el remate de la Lonja de Valencia[801], cercana a la Estación, que Ribes personaliza, retomando el ritmo de la seriación de almenas, pero cuyo lenguaje arquitectónico se aleja del gótico de la lonja y se aproxima a formas vienesas (**fig. 364**).

En cuanto al espacio interior, el **vestíbulo principal** es una de los espacios más cuidados de toda la Estación. Ribes diseñó hasta el último de los detalles que conforman este espacio: taquillas, zócalos, techos, columnas, quiosco... El diseño del mueble de las taquillas (**fig. 439**) está realizado en madera caoba de cuba con incrustaciones cerámicas[802], su esquema se repite en el zócalo que recubre todo el vestíbulo, también con incrustaciones cerámicas de flores geometrizadas y el mensaje “Buen Viaje” en distintos idiomas (fig. **410 a 418**). Este tratamiento del espacio como un todo, otorga al espacio una unidad material, formal y cromática, habitual en los interiores modernistas. El concepto de *Gesamtkunstwerk* (Obra de arte total) o diseño de todo el conjunto se expresa con fuerza en el vestíbulo. El zócalo es de una elegancia extrema. Como indica Inmaculada Aguilar, *la influencia secessionista* (del zócalo) *se observa en todos los detalles: decoración colgante, composición lineal con ritmo de tres, numerosos elementos vegetales muy estilizados e incorporados a lineas geométricas*[803]*.* Presenta ciertas similitudes con algunos interiores de las primeras obras de Joseph Hoffmann, como la casa para Paul Wittgenstein en Bergerhohe (1899) (**figs. 430, 452**) o incluso con algún interior de viviendas de Josef Maria Olbrich[804] (como la Villa Friedmann, en Hinterbrühl bei Wien o la Villa Mettiernich en Königswart) (**figs. 453, 454** y **456**).

A diferencia de los interiores de las estaciones de Otto Wagner, en los que predomina el color claro, con algún elemento ornamental en tonos verde o dorado, el interior del vestíbulo principal tiene una riqueza cromática exquisita.

FIG. 421. Vista de la sala de espera de la estación. Toda ella se encuentra recuberta de un zócalo de madera e incrustaciones cerámicas diseñado por Demetrio Ribes

FIG. 422. Vista parcial de la fachada de la Iglesia *am Steinhof* de Otto Wagner (terminada en 1907). Claramente se observan los pernos de sujección de las placas que recubren la fachada, como años más tarde haría Demetrio Ribes en las paredes del restaurante de la Estación del Norte de Valencia.

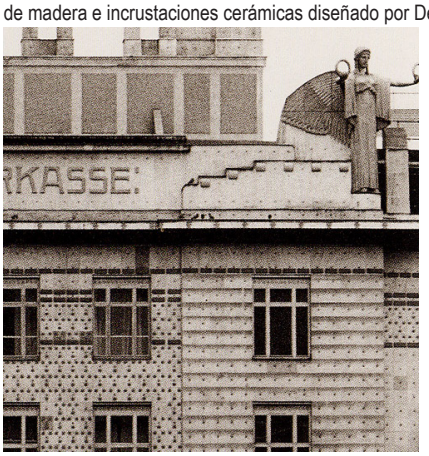


FIG.423. Vista parcial de la fachada del *Kaiserschützhaus* de Otto Wagner (terminada en 1908)

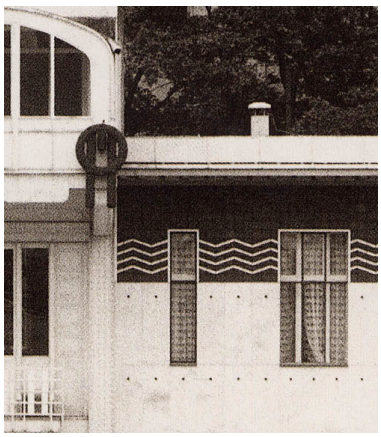


FIG. 424. Vista parcial de la fachada del *Kaiserschützhaus* de Otto Wagner (terminada en 1908)

FIG. 425. Vista del restaurante de la Estación del Norte, en la actualidad derribado (CDR)

Además de las incrustaciones de mosaicos en la madera, los techos, de bovedillas cubiertas de cerámica trencadís de ricos colores, tienen unos cuidados diseños de formas vegetales en mosaicos en los extremos, terminados sobre listones de madera oscura (**fig. 409**).

FIG.426. Mobiliario del restaurante de la Estación del Norte de Valencia (en la actualidad desaparecido)

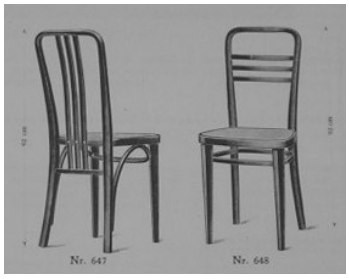


FIG.427. Modelo de sillas de madera corvada de los Hermanos Thonet

La decoración de las bovedillas del techo y de los pilares del vestíbulo principal cubiertos con cerámica trencadís, tiene un claro referente en la arquitectura catalana, en concreto, en dos obras de Lluis Doménech i Montaner: el Palau de la Música Catalana, y el Hospital de Sant Pau de Maudes (1905-1909), terminado cuando se presentaba el proyecto definitivo de la Estación del Norte de Valencia: 1909. En efecto, las famosas columnas de la terraza que envuelven la sala de Lluis Mollet (Palau de la Música Catalana) están completamente recubiertas de trencadís, con una gran gama cromática (**figs. 440, 442, 444** y **446**). El salón de actos del Hospital de Sant Pau, como el hall de entrada de la estación del Norte, está recubierto de bovedillas de trencadís con unos bonitos dibujos en mosaicos de coloridas flores[805]. Asimismo los basamentos de las columnas del vestíbulo de la Estación del Norte de Valencia, realizados en madera, presentan incrustaciones cerámicas, con motivos florales y hojas vegetales (**figs. 410** y **448**) muy semejantes también a las del muro recubierto de mosaico romano del Palau de la Música Catalana, obra del ceramista Lluís Bru (**figs. 446, 447**). Entre 1902 y 1912 Ribes reside en Madrid, pero viaja mucho por España, interesado en conocer las grandes obras de arquitectura española, en Barcelona se interesa por la obra de Gaudí, Doménech, Rubió y Puig i Cadafalch[806]. En la colección fotográfica Guillot-Ribes se encuentra una imagen de Ribes visitando el Palau de la Música de Barcelona (**fig. 440**).

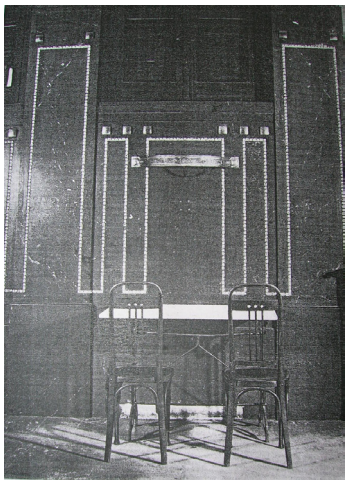


FIG. 428. Diseño geométrico de las paredes del restaurante. Ribes, como Otto Wagner, decora con dados de sujección del aplacado que recubre las paredes. Wagner utilizo este ornamento en la fachada da la *Postsparkasse*, en la fachada de la Iglesia *am Steinhof* y en la fachada de la *Kaiserschutzhaus*, todas en Viena

La Casa de Correos y Telégrafos de Antonio Palacios y Joaquín Otamendi (1904) es una de las obras de Madrid que más influye en la obra de Ribes en cuanto al empleo del lenguaje vienés (fundamentalmente de Otto Wagner)[807] sobre todo en el tratamiento vertical y en su revestimiento de cerámica vidriada tanto en las fachadas como en los interiores.

FIG.429. Bar-Cafetería de la Estación del Norte de Valencia. Fotografía de la época (actualmente desaparecido) (CDR)

FIG. 430. Diseño de Interior de Joseph Hoffmann

FIG 431. Bar-Cafetería de la Estación del Norte de Valencia. (actualmente desaparecido)

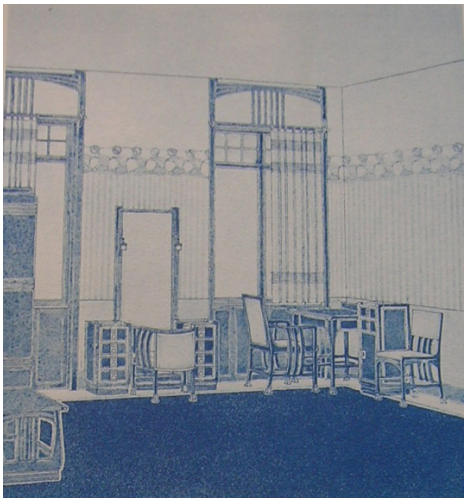


FIG. 432. Proyecto de habitación de hotel de Otto Wytrlik (*Wagnerschule*)

FIG.433. Decoración mural con guirnaldas y mueble diseñado por M. Bleche en Praga y publicado en <*Neubauten in Österreich*> Serie I.

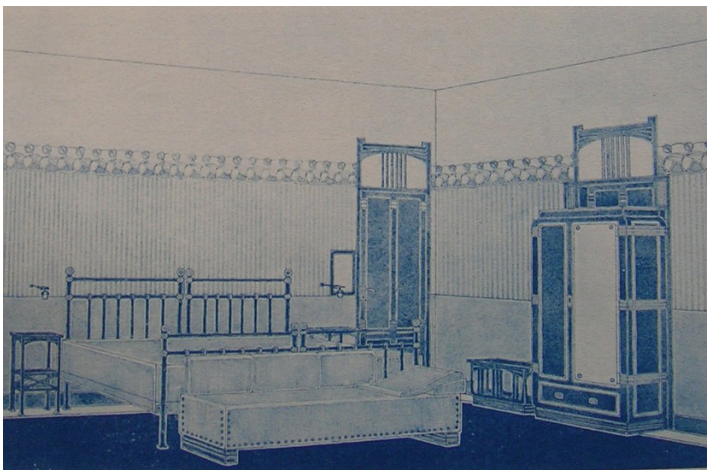


FIG.434. Diseño del interior de una habitación para hotel, de Otto Wytrlik, publicado en <*Aus der Wagnerschule*> en 1901. Obsérvese el parecido con el diseño de las puertas del bar-cafetería de Demetrio Ribes

La **sala de espera** para pasajeros tiene un diseño interior muy parecido al del vestíbulo principal (**fig. 421)**. Está también totalmente recubierta de un zócalo de madera con incrustaciones en cerámica vidriada formando motivos florales (**fig. 435)**. El zócalo llega a recubrir incluso la puerta de acceso a los lavabos (**fig. 436**). La delicadeza en el diseño de esta estancia recuerda al trabajo ebanista de los interiores de las viviendas de Joseph Hoffmann. La sala de espera para pasajeros fue amueblada por la prestigiosa casa de muebles de la Viuda de Climent[808].

FIG.435. Detalle del diseño del zócalo con flores cerámicas

Las paredes del **restaurante** (en la actualidad, desgraciadamente desaparecido) tenían una composición muy distinta, mucho más severa y geométrica (**fig. 425** y **428**). Estaban recubiertas de placas de mármol sostenidas por dados de latón, como la fachada de la iglesia de *Steinhof* (1902-04), la fachada de la *Schützenhaus am oberen Donaukanal* (1904-1906) y la de la *Postsparkasse* (1903-1910) (**figs. 422, 424, 423**, respectivamente) todas obras de Otto Wagner. La sencillez decorativa, utilizando únicamente como ornamento los materiales que son funcionalmente necesarios, es uno de los principios que defendía Otto Wagner: "*Etwas unpraktisches kann nicht schön sein*" (algo que no es práctico no puede ser bonito), decía. En la obra de Wagner, al igual que en las paredes del restaurante de Ribes, las placas de granito, de mármol son fijadas mediante pernos que permanecen visibles, no sólo por necesidad constructiva sino como forma decorativa y expresiva.

FIG. 36. Detalle del diseño de las puertas de los baños en la Sala de Espera para Viajeros

> *"Zur äußeren Bauverkleidung (naturgemäß bei gleichen Prämissen) werden (für die gleichen Flechen) Platten verwendet. Diese Platten können in ihrer Kubatur bedeutend geringer angenommen werden, dafür aus edlerem Materiale (beispieleweise aus Laaser Marmor) projektiert sein. Die Befestigung diser Platten würde durch Bronzeknöpfe (Rosetten) erfolgen. (...) Aber die Anzahl der Vorteile ist damit nicht erschöpft, ihr größter liegt doch darin, DASZ SOLCHERART EINE ANZAHL NEUER KÜNSTLERISCHER MOTIVE ERNTSTEHT."* [809]

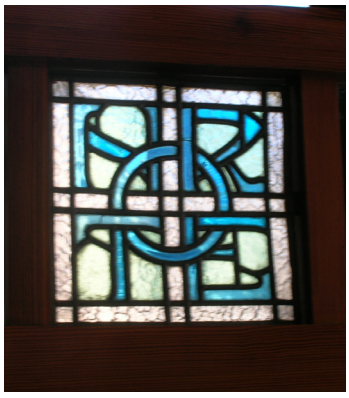


FIG.437. Detalle del diseño de las paredes del vestíbulo principal donde se puede leer la palabra NORTE

El revestimiento en la obra de Otto Wagner muestra libremente su naturaleza de estrato aplicado, de envoltura superpuesta a la estructura, que le sirve de soporte. El modo se sustentación mediante clavos o pernos de las placas de fachada de varios de sus edificios (*Postsparkasse*, Iglesia *Am Steinhof*, *Kaiserschützhaus*) no es sólo una solución técnica de anclaje de las mismas a la estructura sino que el número, forma

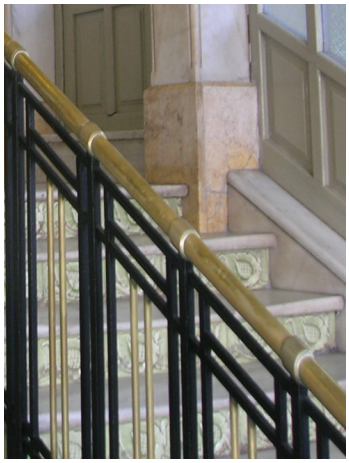


FIG.438. Detalle de la barandilla de acceso a las oficinas privadas.

FIG. 439. Vista de las taquillas del vestíbulo principal

FIG. 441. Detalle del diseño de un mueble, con la inscripción de la palabra NORTE en mosaico cerámico

FIG. 443. Detalle del remate de esquina con madera y mosaico cerámico y detrás las taquillas en el vestíbulo principal de la Estación delNorte de Valencia

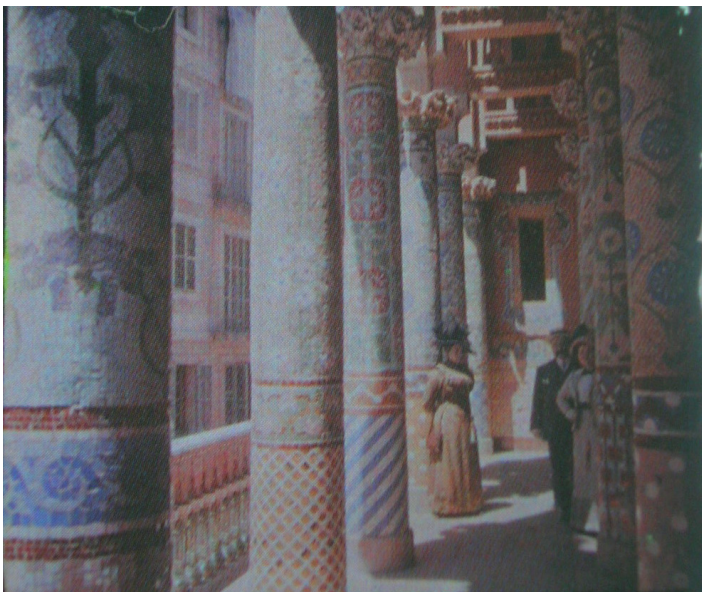


FIG 440. Demetrio Ribes visitando el Palau de la Música de Doménech i Montaner en Barcelona

FIG. 442. Detalle de las columnas recubiertas con mosaicos de cerámica del Palau de la Música Catalana de Doménech i Montaner, en Barcelona

FIG. 444. Detalle de la sala de las columnas del Palau de la Música de Doménech i Montaner, en Barcelona

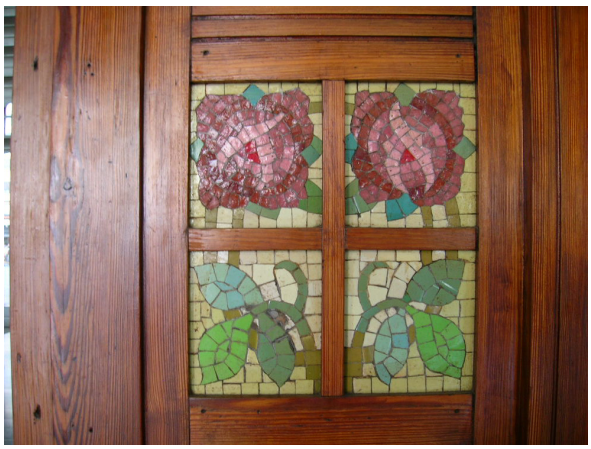


FIG. 445. Diseño del zócalo del vestíbulo principal de la Estación del Norte de Valencia

FIG. 446. Diseño del zócalo de la sala de las columnas del Palau de la Música Catalana de Doménech i Montaner,en Barcelona

FIG. 447. Detalle del zócalo de la sala de las columnas del Palau de la Música Catalana de Doménech i Montaner,en Barcelona

FIG. 448. Diseño del recubrimiento de la columna del del vestíbulo principal de la Estación del Norte de Valencia

FIG. 449. Detalle decorativo del zócalo del vestíbulo principal

FIG. 450. Detalle decorativo de las taquillas del vestíbulo principal, La madera se combina con los mosaicos cerámicos. A la derecha se inscribe la palabra NORTE

FIG. 451. Vista de una de las taquillas del vestíbulo principal

FIG. 452. Diseño de interior de Joseph Hoffmann.

FIG. 453. Diseño de interior de Joseph M. Olbrich. Villa Meterwich en Königswart

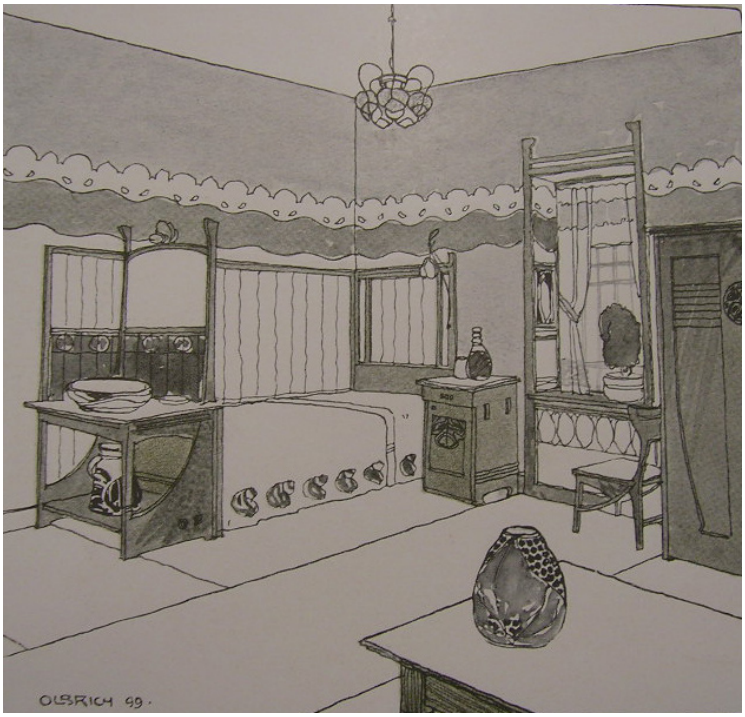


FIG. 454. Diseño de interior de Joseph Maria Olbrich (1899)

FIG 455. Techo decorado con mosaico cerámico del Bar-Cafetería

FIG. 456. Diseño de escalera de la Villa Friedmann, de Josef M. Olbrich

FIG. 457. Diseño del zócalo de la Sala de Espera de la Estación del Norte de Demetrio Ribes

y situación de estos clavos constituyen un principio cualificador del diseño de la superficie. La verdad constructiva de los materiales empleados debe ser mostrada como expresión misma de su belleza. Ahí radica uno de los principios de la modernidad de Wagner, que Ribes asimila y refleja en su obra.

El **mobiliario** del restaurante también revela tintes vieneses, aunque de otra procedencia: las sillas del restaurante son de madera de haya corvada. El procedimiento industrial que permitía el doblado de la madera se extendió por la geografía valenciana a partir de los hermanos Thonet, nacidos en Viena[810]. Este tipo de elaboración sobre todo se fue introduciendo en Valencia, a partir de principios del 1880, de la mano de los ebanistas José Trobat y Luis Suay. No sólo en el tratamiento de curvado de la madera, sino en el diseño de las sillas del restaurante se advierte una clara referencia a los diseños de madera corvada de los vieneses Hermanos Thonet. La fábrica valenciana "La Vienoisse", de Joaquín Lleó, adquirió tal reputación que suponía una competencia al mercado extranjero, hasta el punto de convertirse en la empresa de madera corvada más importante de España. Este tipo de muebles se difundió mucho en la época modernista en toda la geografía española. Como indica I. Aguilar, en el respaldo de las sillas del restaurante encontramos un dibujo basado en tres orificios y tres barrotes[811] – de nuevo aquí la vienesa composición lineal con ritmo de tres (**fig. 426** y **427**).

El **Bar-Cafetería**, también desaparecido, estaba repleto de decoración regionalista combinada con diseños de influencia vienesa (zócalo, puertas de entrada). Sus paredes, llenas de plafones de azulejos, enseñaban al viajero las riquezas de la tierra valenciana: representaban escenas de la huerta valenciana, de la albufera, la barraca, la mujer con su traje regional, el Micalet. El alto zócalo de madera que recubría la sala presentaba en determinados puntos incrustaciones cerámicas de gran colorido, como en el vestíbulo principal. Las paredes, de trencadís cerámico de color claro, también están decoradas por guirnaldas vegetales, de referencia a las coronas de laurel, tan típicas en la ornamentación del *Jugendstil* Vienés (**fig. 429** y **431)**. El diseño del zócalo y de las puertas del Bar-Cafetería se asemeja mucho al proyecto para la habitación de un hotel de Otto Wytrlik, alumno de la *Wagnerschule,* que fue publicado en la revista vienesa <*Der Architekt*> en 1901 (**figs. 432** y **434**) y a otros diseños de interiores vieneses publicados en <Neubauten in österreich> (**fig. 433**).

FIG. 458. Escaleras de subida a las oficinas

FIG. 459. Detalle del zócalo que recubre el hall de acceso a la escalera. Ribes combina el mármol blanco con las flores cerámicas verde claro.

FIG. 462. Escaleras de subida a las oficinas

FIG.463. Vista del detalle de la barandilla, la iluminación y la decoración de la cristalera que acompaña a las escaleras de acceso a las oficinas

FIG. 460. Escaleras de subida a las oficinas

FIG. 461. Vista de la escalera del cuerpo lateral izquierdo. En ella se combinan de nuevo la madera y la cerámica

FIG. 464. Vista del vestíbulo de acceso a las oficinas de la Estación del Norte

Teoría de integración de las artes – das *Gesamtkunstwerk*

El planteamiento del exterior y del interior de la Estación del Norte es único y homogéneo. No sólo trata con igual importancia las fachadas exterior e interior, sino que los espacios interiores (dependencias privadas) son ejecutados con gran precisión y cuidado en el detalle, tanto en la selección del material como en las formas que éste admite. Hay una mezcla muy personal de motivos decorativos. No sólo está presente la arquitectura vienesa en todo el edificio, sino que ésta convive con una decoración regionalista muy presente en el vestíbulo, bar-cafetería y en la fachada principal de la Estación del Norte y otros de tipo simbólico (la estrella roja referida a la Compañía de Caminos de Hierro del Norte y el escudo, a la ciudad de Valencia). Este regionalismo abstracto es deudor del "revival" de simbología rural y localista promovido por el éxito exportador de productos cítricos que se da en la Valencia de principios de siglo. El tema ornamental de las naranjas y la huerta valenciana también lo recogerá Mora en los motivos cerámicos del Mercado de Colón (1913-1916). Es fácil imaginarse la gran acogida que tuvieron estos detalles ornamentales entre la clase burguesa valenciana: escenas que mostraban las riquezas agrícolas, comerciales y paisajísticas de la región y que le servían de identificación y afirmación local.

En la ejecución de la Estación del Norte intervinieron muchos artesanos e industriales[812], sus trabajos en **cerámica** fueron una pieza clave en la divulgación de la moda de la cerámica como ornamentación arquitectónica[813]. La cerámica no sólo se encuentra en los paneles de la fachada, en los techos, paredes y mobiliario del interior sino definiendo paredes y escaleras de uno de los cuerpos laterales, el que da acceso a las oficinas (actualmente muy modificadas). Un zócalo de aproximadamente un metro de altura, de mármol blanco, con incisiones verticales y terminado curvo, recorre toda la estancia y termina con un motivo floral, también hecho en cerámica, de color verde claro (**fig. 459**). Las contrahuellas de las escaleras (**fig. 458)** tienen un detalle decorativo también presente en la obra del arquitecto catalán Lluis Doménech i Montaner. La escalinata de acceso al salón de actos del Hospital de Sant Pau en Maudes[814] tiene también la contrahuella recubierta de cerámica vidriada con dibujos.

El **trabajo en hierro** es también de "*influencia secessionista*" [815]. Tanto la verja de entrada, como el diseño en hierro de las farolas exteriores, las lámparas del interior, las rejas de las ventanas, barandilla y pasamanos de las escaleras interiores y algún otro detalle tienen un diseño que expresa "l*a transición del secesionismo al racionalismo*."[816] Las rejas de la entrada y las farolas no figuran en el proyecto original de Ribes y debieron ser definidas durante su ejecución, años más tarde (**fig. 376**). Éstas están compuestas por un basamento masivo, recubierto con cerámica trencadís blanca y sobre ellas se yergue una estructura metálica hueca, liviana, por la que pasa el aire, de diseño geométrico. Este juego

de contrastes entre el material pétreo de la base y la estructura metálica, entre el color claro de la base y la estructura oscura del hierro (en la actualidad en color verde oscuro) y entre la robustez de la base y la livianidad y linealidad de la parte superior tienen su referente directo en la ligera decoración metálica que superponía el arquitecto italiano Raimondo D'Aronco a los pabellones de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902.

En la concepción del edificio pueden leerse muchos parámetros paralelos a los desarrollados en la Escuela de Viena, intercalados con referencias al localismo valenciano. Como indica I. Aguilar:

> *"La arquitectura de la estación se adscribe a la secession vienesa* (...) *en la propia concepción del edificio, su geometrización su verticalidad en contraposición a la propia horizontalidad del edificio, conseguida a través de resaltar los elementos estructurales, la composición tripartita de los huecos y vanos, la simetría y el propio especial clasicismo wagneriano."* [817]

El estilo depurado, controlado, el equilibrio de los volúmenes y la esmerada sugestión del detalle ornamental hacen de esta obra uno de las más claros referentes del estilo *Jugendstil* Vienés en España. Como afirma Gracia (en 1995), "*Ribes havia aprés de la Sezessió vienesa el ritme vertical de l'edifici, la sobrietat formal, així com la unificació de disseny que incloïa els reixats de tancament, taquilles, hall i mobiliari."* [818]*.* Frente a la viva polémica nacionalista que se vive en aquellos años, Ribes responde en la Estación del Norte con un personal nacionalismo que no hace halagos a las construcciones típicamente valencianas[819]. Su espíritu regionalista se personifica en el uso de materiales autóctonos. Ribes, dentro de la concepción modernista de la Estación del Norte, exhibe la gran calidad de la artesanía valenciana: cerámica, forja, piedra natural, madera. El cuidadoso tratamiento de sus detalles ornamentales, totalmente integrados en la propia arquitectura de la estación, suaviza la concepción perfectamente geométrica del edificio, el estricto esquematismo y la estricta funcionalidad que debe poseer una estación ferroviaria[820]. Un "ropaje externo" regionalista que dulcifica las formas y da calidez y colorido tanto a las fachadas exteriores como a las interiores y a los espacios privados: vestíbulo de entrada, restaurante, oficinas y sala de espera.

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

El Cine llegó a Valencia en septiembre de 1896[821]. Se fueron adaptando presurosamente lugares de proyección en teatros ya existentes (como el de Ruzafa, que a partir de octubre de ese mismo año alternaba las proyecciones de cine con las actuaciones de teatro o como, poco después, en diciembre, haría el teatro Princesa, alternando el cine

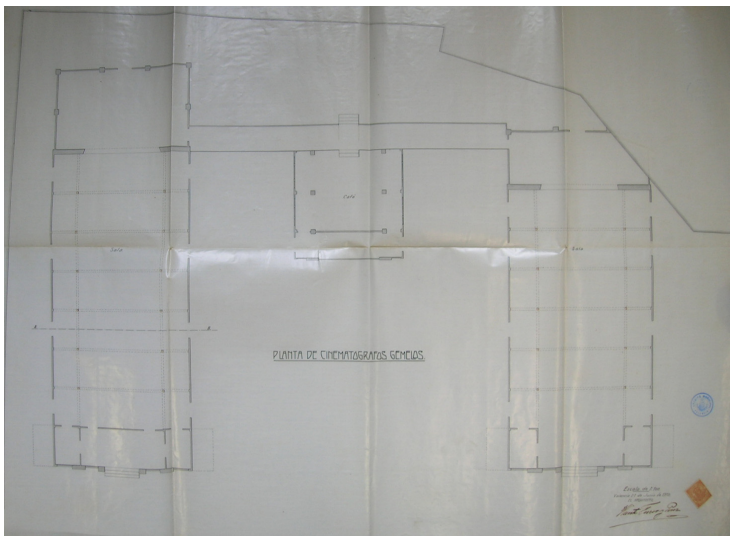


FIG. 465. Planta de los Cines Caro de Vicente Ferrer (1910). A los lados los dos pabellones, de proyecciones, en el centro el café

FIG. 466. Vista de la fachada de la C/ Marqués de Caro (octubre 2005)

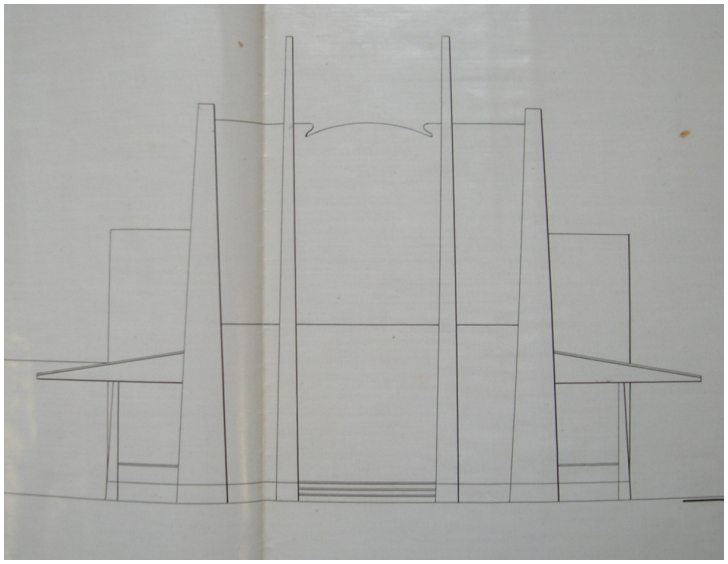


FIG. 467. Plano de alzado de una de las naves para proyeccción de los Cines Caro. Vicente Ferrer, 1910

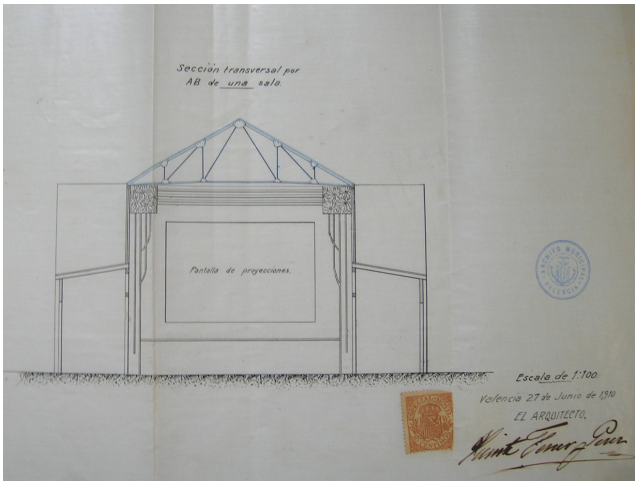


FIG. 468. Plano de la sección de una de las naves para proyeccción. En el interior está definido la decoración de la pantalla de proyección.

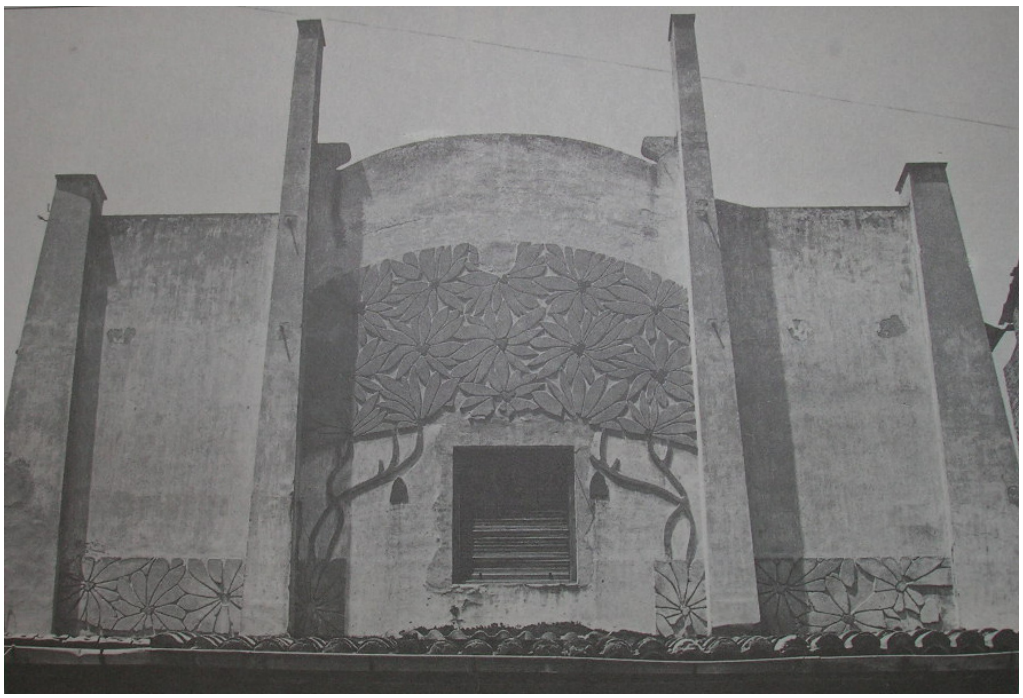


FIG. 469. Vista de la fachada de uno de los pabellones de proyección en los años 70. Se observa la decoración de flores de castaño con su marcada forma geométrica.

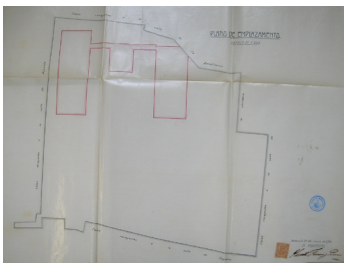


FIG.470. Plano de Emplazamiento, en rojo, los cines y el café

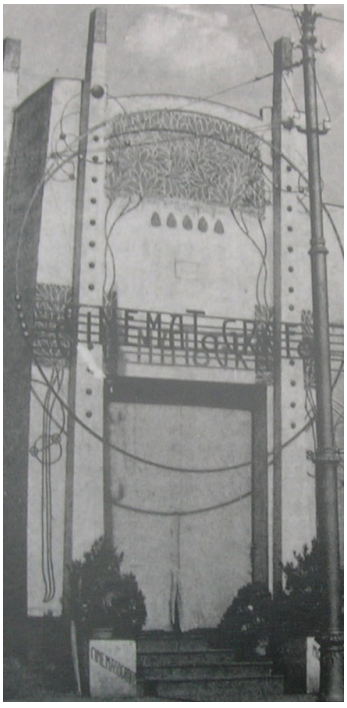


FIG.471. Detalle de la Entrada del Cinematógrafo del arquitecto Raimondo D'Aronco de la Exposición de Artes Decorativas de Turín (1902)

FIG.472. Primer boceto del edificio de la Secession Vienesa de Josef M. Olbrich (1897)

con la zarzuela), locales de espectáculos o plantas bajas (como la que se habilitó en Navidades en la antigua casa de Colomina, en la calle Zaragoza)[822].

En 1909, Ferrer recibe el encargo de manos de Nicolás Caro de proyectar dos cines gemelos y entre ambos una cafetería[823]. Ferrer en este edificio utiliza un lenguaje personal, libre si se compara con otros cines o teatros de le época: como el Teatro Eslava[824] de J. Cortina (1908) de estilo neoárabe, el pabellón desmontable destinado a Cinematógrafo en la calle Santa Isabel de Valencia, del arquiteco Eugenio López, de fachada también neo-árabe[825], el Cine Ideal en la calle Sevilla de Valencia del arquitecto Emilio Ferrer (1914)[826] de fachada ecléctica, o el Teatro Olimpia (1914) de Vicente Rodríguez Martín con mezcla de elementos del neo-barroco francés.

El infortunio que rodeó a esta obra no deja de sorprender. Posiblemente debido a su ubicación en el barrio del Carmen, en la llamada Ciutat Vella de Valencia, alejado de zonas de tránsito y del centro, los Cinematógrafos Caro fueron en su época poco conocidos. Funcionaron como cinematógrafo mudo hasta 1934. Actualmente se conserva uno de los dos pabellones y han desparecido la cafetería y el acceso al conjunto. El segundo pabellón fue en 1934 transformado parcialmente (fundamentalmente la fachada principal) en el Cine-Museo. Sorprende la escasez de fuentes gráficas y de fotografías de la época que actualmente se conservan de este edificio, a pesar de su importancia como obra modernista valenciana por su grado de abstracción, su modernidad y su acercamiento al lenguaje vienés. Se ha definido como "*uno de los ejemplos más interesantes del modernismo vienés existente en Valencia*" [827].

D. Benito indica (2000) que en este conjunto, *"es patente la influencia de Josef María Olbrich, e incluso la decidida actitud de supresión del ornamento de Adolf Loos."* [828] Explica que esta influencia de los principios que proclamaba Loos quedan implícitos en la supresión del contrapunto cromático habitual en las construcciones de la Secession y la definición de volúmenes mediante el uso exclusivo de revoque uniforme de cemento blanco. A esta volumetría austera Ferrer añadió en la fachada principal una decoración mediante relieves ornamentales con flores en tonos verdes

y rojizos. También se ha comparado con Joseph Hoffmann: "*por su actitud ebanista aplicada a la construcción y decoración de sus edificios*" [829]. F. Vegas indica (2003) que Vicente Ferrer se inspiró para la realización de los Cines Caro en el Pabellón Hermanos Izquierdo de la Exposición Regional Valenciana, diseñado por su amigo Vicente Sancho Fuster: *"En efecto, Ferrer se inspiró para el proyecto en el pabellón de su propio compañero* (se refiere al pabellón de los Hermanos Izquierdo de Vicente Sancho), *en las fuentes originarias de D'Aronco, o probablemente en ambos; introdujo un grado de abstracción, despojó el pabellón de Sancho de las connotaciones festivas y expresivas propias del lenguaje de la arquitectura de exposición, eliminó la fenestración que no necesitaba, y*

FIG. 473. Vista de la decoración del paño central de la fachada de uno de los pabellones de proyección (octubre 2005)

FIG. 474. Vista general del Cinematógrafo de Turín de 1902, del arquitecto Raimondo D'Aronco.

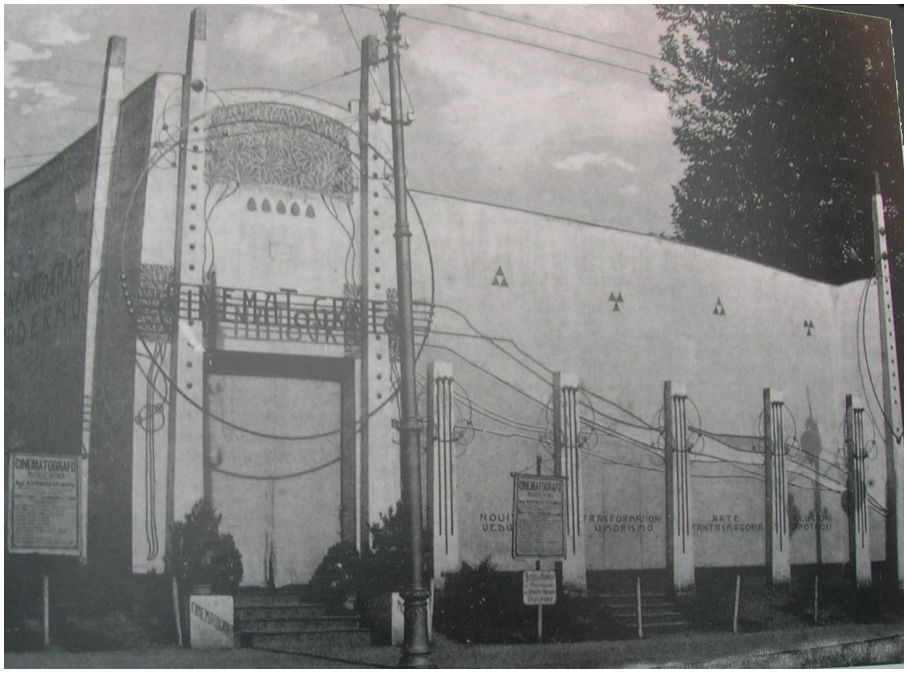


FIG. 475. Vista de la fachada principal del Cinematógrafo de Turín de 1902, del arquitecto Raimondo D'Aronco.

FIG. 476. Vista de la fachada lateral del edificio de la Secession en Viena, en la esquina se pueden obserbar los árboles de copa geometrizada

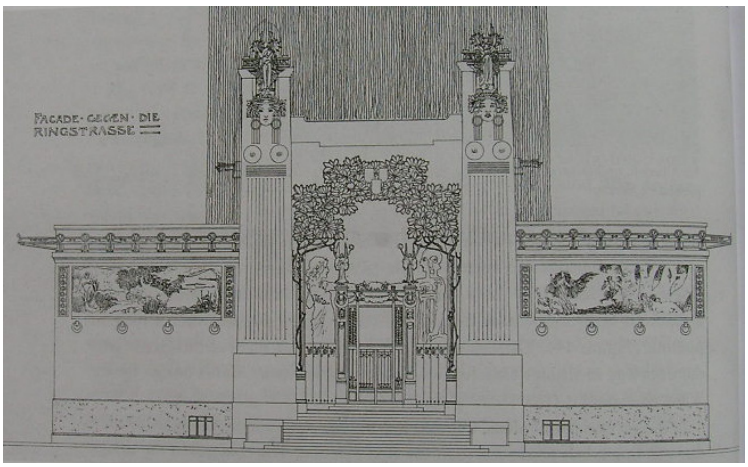


FIG. 477. Primer Proyecto de Josef Maria Olbrich para el edificio de la Secession en Viena (1897). En un principio el edificio se proyectó en un solar que recaía sobre la *Ringstrasse*.

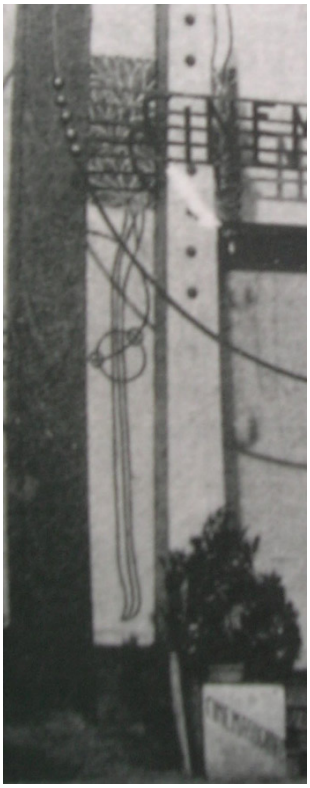


FIG.478. Detalle de la ornamentación del Cinamatografo de Raimondo D'Aronco de la Exposición de Artes Decorativas de Turín de 1902. En la esquina se observa un arbol de copa geometrizada y decoración a base de líneas y círculos suspendidos, de lenguaje *Jugendstil* Vienés

FIG. 479. Fachada del edificio *Jugendstil* en Pfeilgasse cruce con Lerchengasse, en el distrio VIII de Viena.

FIG.480. Fachada del edificio en Pfeilgasse cruce con Lerchengasse, en el distrio VIII de Viena. Detalle de la decoración de árboles con la copa geometrizada

FIG.481. Detalle de la vegetación delimitada por dos curvas del edificio de Ferrer (estado octubre 2005)

proyectó un edificio excepcional que decoró con motivos olbrichianos." [830]

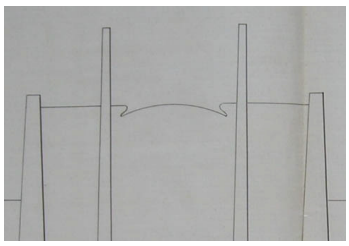


FIG. 482. Detalle de remate del Cinematógrafo de Ferrer (proyecto, 1910)

Como se observa en la documentación escrita sobre esta obra, se atribuyen influencias dispares, como son las de Adolf Loos, en cuanto a la desnudez de los muros, al tratamiento de los interiores de Joseph Hoffmann[831] y a la decoración a Joseph Maria Olbrich por las hojas de castaño y a algunos pabellones de D'Aronco "*como el Proyecto del Pabellón Italiano de la Exposición de Turín de 1902, y el Pabellón Real, a pesar de que no llegó a realizarse."* [832]

FIG. 483. Detalle de remate del Cinematógrafo de D'Aronco (1902)

Se ha eludido sin embargo, las referencias más directa que esta obra tiene. Para el diseño del café, proyectado entre los dos pabellones, se ha tomado claramente como modelo el Quisco Amido Banfi, del arquitecto italiano Anibal Rigotti, alumno externo de la *Wagnerschule* que realizó en la Exposición de Turín de 1902. Asimismo, los dos pabellones destinados a proyecciones de los Cines Caro son deudores del Cinematógrafo de la Exposición de Turín de 1902, del arquitecto italiano Raimondo D'Aronco.

FIG. 484. Detalle de remate del edificio de Ferrer (1910)

Los tres volúmenes que componen el proyecto de Ferrer están proyectados con una gran pureza de líneas. Los paramentos de fachada principal y los laterales están recortados mediante "pilastras-pináculos" y voladizos de sección convergente[833]. Los dos esbeltos pilones centrales de la fachada que da a la calle Marqués de Caro, seccionan el paño central de la fachada en tres tramos. Éste a su vez está flanqueado por otros dos obeliscos truncados de menor altura y menor esbeltez (**fig. 467**). El paño central está dividido en altura en tres bandas horizontales. Una inferior, que corresponde al nivel de los escalones de acceso, otra intermedia, a la altura de la puerta de entrada, y otra superior de remate, con forma curva en su parte central. En los Cinematográficos de D'Aronco observamos también este mismo esquema (**fig. 475**). La composición en tres bandas está definida, empezando por la inferior, por una pequeña escalinata de entrada, que marca el nivel del basamento que recorre toda la fachada, ya que el edificio se encuentra un tanto más elevado que la calle. El nivel intermedio, que distingue el nivel de altura de la entrada,

FIG. 485. Detalle de remate del edificio de la Secession del Josef M. Olbrich (1898)

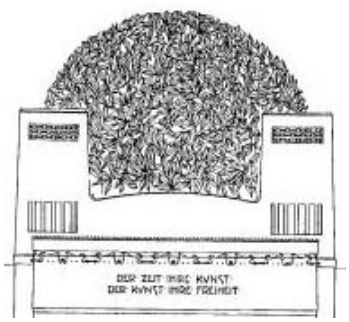


FIG. 486. Detalle de remate del edificio de la Secession del Josef M. Olbrich (1898)

está ensalzado mediante decoración vegetal de la "copa de árbol" geometrizada y el fino tronco sinusoidal, que serpenteando la alcanza. El tercero, constituido por un remate curvo y un despliegue decorativo de hojas de laurel.

En ambos cinematográficos (Turín, 1902; Valencia, 1910) la decoración colorida y vegetal se contrapone a la estricta geometría de los volúmenes, la claridad y limpieza de los planos rectos, la uniformidad, frente al juego formal y colorido de la naturaleza. Este contrapunto entre rigidez y formas sinusoidales no está tratado como se hizo en el modernismo *Art Nouveau* o "*International Jugendstil*". Aquí la naturaleza está sometida a la geometría. El lugar que ésta ocupa en el edificio está perfectamente delimitado por medio de las líneas rectas o los círculos. La naturaleza aparece como contrapunto a la rigidez de los planos y, por medio del contraste, la resalta.

La decoración se concreta mediante la geometría en unas zonas delimitadas del edificio. En ambos cines está formada por un conjunto de hojas vegetales, que dibujan dos cuadros perfectos a ambos lados del acceso al pabellón. Este motivo ornamental está directamente tomado del edificio de la Secession de Olbrich (**fig. 476**), también presentes en el Café Birreria, de Anibal Rigotti de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín (**fig. 592**). Este motivo ornamental se encuentra también en algunas obras *Jugendstil*, como en el edificio situado entre *Pfeilgasse* y *Lerchenfeldergasse*, en el Distrito VII de Viena (fig. **479** y **480**). Era además muy habitual en las carátulas que enmarcaban los dibujos del *Jugendstil* Vienés, e incluso está dibujado en la portada del catálogo de dicha exposición (**fig. 199, en el apartado 5.1.3**).

> *"La ornamentación la compone de elementos naturales, que ordena según leyes muy ingeniosas y variadas. Usa a menudo la idea de árbol reducido a la esencia del mismo: troncos, algunas flores, hojas; a veces cierra el conjunto dentro de un contorno más o menos piramidal."* [834]

En el edificio de D'Aronco, las ramas sinusoidales siguen subiendo hasta alcanzar la "copa" que corona el paño central de fachada (**fig. 478**). El área que ocupa la vegetación geometrizada en esta zona queda acotada por los dos pilones que flanquean la entrada y por dos arcos de circunferencia no concéntricos. El arco superior que delimita el área geometrizada es la proyección en la fachada de una circunferencia metálica que "flota" en al aire, separada a una distancia de la fachada, aparece como un elemento ingrávido, cuyo único apoyo son dos puntos de soldadura en otros círculos metálicos que cuelgan de los pilones de fachada. La superposición sobre los volúmenes compactos del edificio de una decoración corpórea compuesta por una línea que realmente flota en el aire y que, colgada de dos pequeños puntos, proyecta su sombra sobre un muro blanco, masivo, no hace sino resaltar los contrastes, unir opuestos: línea-masa, ligereza-gravedad, delicadeza-rotundidad, como ya antes había hecho J.M. Olbrich en el edificio de la Secession.

FIG.487. Detalle de remate de uno de los pabellones de los Cines Caro de Vicente Ferrer (1910)

Vicente Ferrer toma literalmente de este edificio no sólo este juego de contrastes: pesado-ligero, línea-masa, sino que la decoración de los Cines Caro es un calco directo del ornamento vegetal geometrizado que D'Aronco utiliza para su Cinematógrafo. Ferrer sitúa en la parte intermedia de la fachada una agrupación de hojas, que forman un rectángulo perfectamente delimitado, exactamente igual que el del edificio de D'Aronco (**fig. 469**). En la parte superior, el área de decoración vegetal está acotada, lateralmente, por los dos pilones, superior e inferiormente, y por dos arcos de circunferencias, igual que en el Cinematógrafo turinés. Ambas agrupaciones de hojas están unidas mediante ramitas curvas entrelazadas, motivo extraído literalmente del edificio de la Secession de Olbrich y de muchas láminas de los dibujos de la *Wagnerschule,* publicados en <*Der Architekt*>.

Como hemos indicado, los dos pilones que flanquean la entrada, tanto en el edificio de Turín como en el de Valencia tienen su precedente directo en el Primer Proyecto para la Secession Vienesa de J. M. Olbrich (1897), que fue publicado en la revista vienesa <*Der Architekt*>, en 1898 (**fig. 477**). En ambos proyectos, estos obeliscos truncados sobresalen respecto al plano principal de fachada y lo superan en altura. Los pilones de la entrada de los cinematográficos de D'Aronco presentan un motivo ornamental como remate de coronación y pequeños círculos alineados, que comenzando con uno mayor, lo recorren en longitud hasta alcanzar una determinada altura (**fig. 471**). Del círculo mayor de la parte superior cuelgan los círculos soldados entre sí que completan la fachada del Cinematográfico de Turín. Las sombras que crean estos elementos sobre la fachada forman un doble dibujo de líneas y palabras. Además de varios de menor tamaño, el círculo principal que delimita la decoración vegetal posterior

recoge cinco líneas paralelas, que, formando un pentagrama, sujetan el rótulo del edificio: “Cinematógrafo Moderno”. Las letras, desplazándose unas de otras en altura, bailan, como si de un pentagrama se tratara. Raimondo D’Aronco expresa aquí la, ya tantas veces comentada, relación entre el modernismo y la música.

El tratamiento de los muros, planos homogéneos, de color blanco, es en ambos Cinematógrafos idéntico. Posiblemente en la concepción de estos muros esté presente el recuerdo del tratamiento que le da Olbrich a los muros del edificio de la Secession:

> *„Mauern sollten es werden, weiß und glänzend, heilig und keusch. Ernste Würde sollte alles umweben. Reine Würde, wie sie mich beschlich und erschauerte, als ich einsam in Segesta vor dem unvollendeten Heiligthume stand!“* [835]

El hecho de que la ventana que se encuentra en esta fachada del edificio de Ferrer sea claramente un añadido posterior – compárese con los planos originales del proyecto- ponen más en evidencia las semejanzas de este alzado con el del Cinematógrafo Moderno de Raimondo D’Aronco (**figs. 467** y **469**).

También encontramos algunas diferencias entre ambos: Aunque en el edificio de D’Aronco, la curva superior que cierra al área decorada con hojas vegetales sea consecuencia de la proyección sobre el muro de la circunferencia que se encuentra separada del plano de fachada, Ferrer únicamente recoge la forma de las áreas de las hojas sobre el muro, sin superponer ningún elemento añadido. A diferencia del Cinematógrafo de D’Aronco, los Cines Caro carecen de una decoración físicamente suspendida.

Debido al gran deterioro que presenta este edificio en Valencia de Vicente Ferrer y a la falta de documentación gráfica, se puede observar con dificultad, aunque es aún visible, que Vicente Ferrer utiliza el mismo recurso decorativo que D’Aronco para terminar el remate superior de los pilones. No se existe documentación gráfica a color de los remates en los Cinematográficos de la Exposición de Turín de 1902. Vicente Ferrer en Valencia, termina los pilones mediante una franja verde, en consonancia con el color de las hojas de castaños del paño central de la fachada. En las fotos en blanco y negro que existen del Cinematográfico de Turín únicamente se observa una franja más oscura, pero cabe pensar que el tono estará igualmente acorde con el color de la decoración vegetal del edificio. En cuanto a los pequeños círculos decorativos sobre los pilones de la fachada (**fig. 484**), el estado actual de los Cinematográficos Caro de Ferrer permite suponer que haya existido algún motivo decorativo semejante en estos pilones. Cuatro redondos salientes asoman y se observa una huella de forma circular o rectangular, posiblemente del falcado de los salientes de acero. Que estos salientes hubieran sujetado en su origen algún elemento decorativo literalmente suspendido, debido

a la falta de fuentes gráficas, no puede sino permanecer como una suposición.

La fachada contigua a la entrada principal del edificio de D'Aronco (Turín) (**fig. 475**) está definida mediante un dibujo de tramos de líneas rectas que se cruzan entre sí y hacen variar la tonalidad de la fachada. Sobre ella, en la parte superior, existe un detalle ornamental de composición triangular, que pudiera haber sido directamente sacada de los estudios compositivos de las *Wiener Werkstätte*. Esta especie de basamento de trazado irregular también está presente en muchas de las fachadas de las primeras obras de Joseph Hoffmann.

D'Aronco recoge también del edificio de la Secession la disposición de dos volúmenes cúbicos contiguos a la escalera que reciben al visitante. En ellos inscribe las palabras Cinematógrafo Moderno, y sobre ellos dispone dos maceteros con sendos arbolitos, como hizo en 1898 Olbrich. La diferencia aquí estriba en que, si bien Olbrich dispuso dos árboles perfectamente recortados, como si fueran dos esferas, D'Aronco deja sorprendentemente aquí la naturaleza libre y no interviene en su forma. Desconocemos si Ferrer situó también maceteros en la entrada. Por no haber encontrado fuentes históricas que lo confirmen, únicamente podemos evaluar los planos originales del proyecto, que carecen del nivel de definición de la obra ejecutada.

En ambos proyectos se observa una marcada diferencia de altura entre las naves. D'Aronco resalta la entrada principal en la fachada. La fachada lateral no es más que un muro liso, limpio, únicamente soportado por pilones a modo de contrafuertes, en la que de nuevo se inscriben las palabras: "*Cinematografo Moderno*". Esta fachada lateral queda a mayor altura que el resto del edificio, seguramente por motivos funcionales (alberga una sala de proyecciones). Vicente Ferrer también marca ese cambio de alturas, tanto en la volumetría de los pabellones laterales como con respecto al café central. En la entrada del cinematográfico de Ferrer, la línea de remate del plano de fachada es ligeramente curva (**fig. 482**), como lo es el remate del edificio de la Secession que, junto con los cuatro pilones, enmarcan la cúpula dorada (**figs. 485** y **486**). Aunque el proyecto de Ferrer retoma este elemento del de D'Aronco,

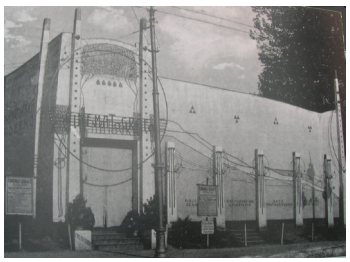


FIG. 487. Detalle de la Entrada del Cinematógrafo de Turín

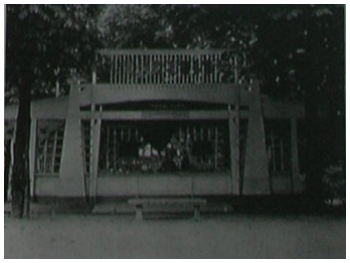


FIG. 488. Quiosco Amalfi, de Anibal Rigotti. Turin, 1902

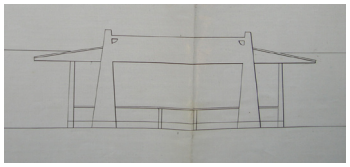


FIG. 489. Café entre los Cines Caro. Ferrer, 1910

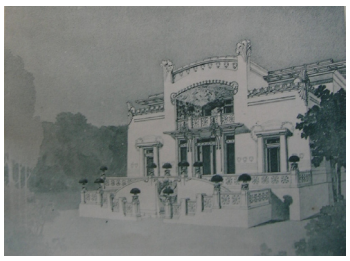


FIG. 490. Proyecto de villa para un pintor de Marcel Kammerer, publicado en <Der Architekt> en 1901 (Ejercicio de la *Wagnerschule*)

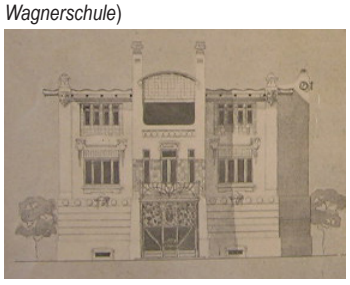


FIG. 491. Villa en Mödling de Karl von Keter, publicada en <Der Architekt> en 1901

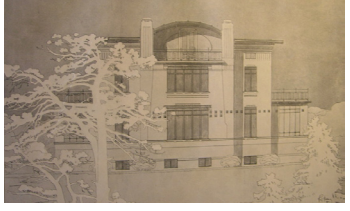


FIG. 492. vivienda unifamiliar en Wien-Mauer del arquitecto Paul Roller publicado en <*Der Architekt*> en 1901

le da una interpretación personal. El proyecto inicial, presentado en el ayuntamiento de Valencia, era más fidedigno al edificio de D'Aronco. Durante la ejecución de la obra Ferrer decide sobreelevar el paño central, dotándole de mayor presencia, al hacerlo sobresalir respecto de la altura de los paños laterales (**fig. 484**). Mediante este recurso se pierde, a nuestro juicio, un poco el sentido de la especie de volutas contiguas que recogen el trazado de la curva, existentes en el proyecto original (**fig. 482**).

Es curioso observar que en los planos originales del proyecto de Vicente Ferrer, dibuja con bastante precisión la decoración interior de la sala de proyecciones (**fig. 468**). Ésta está compuesta también por motivos vegetales geometrizados, como en las fachadas. Una serie de líneas que no alcanzan el suelo, parecen formar troncos y otras serie de líneas paralelas situadas encima de la pantalla de proyección parecen semejarse al pentagrama que había utilizado D'Aronco en el Cinematógrafo de Turín. Este tipo de ornamentación sobre las paredes era habitual en los interiores de estancias representativas en los edificios de Josef Maria Olbrich.

Es necesario comentar que la composición de la entrada flanqueada por pilones y la ornamentación vegetal encuadrada en una forma geométrica con sus troncos curvilíneos, no sólo la emplea D'Aronco en el Cinematógrafo Moderno de Turín, 1902. El Proyecto Ceradini, de este mismo arquitecto, presenta esos mismos motivos, aunque su composición es mucho más compleja y el remate de los pilones más sofisticado. También se pueden encontrar referencias a algún proyecto de la *Wagnerschule*, como es el proyecto de Villa para un pintor, de Marcell Kammerer, publicado en <*Aus der Wagner Schule*> en 1900 (**fig. 490**), la Villa en Mödling de Karl von Keter, publicada en <*Der Architekt*> en 1901 (**fig. 491**) o la vivienda unifamiliar en Wien-Mauer del arquitecto Paul Roller, publicada en <Der Architekt> en 1901 (**fig. 492**).

Las formas del café de Vicente Ferrer proyectado entre los dos cines (**fig. 489**) han sido, como hemos comentado, extraídas también de la Exposición de Turín de 1902: del Quiosco Amido Banfi, del arquitecto italiano Anibal Rigotti (**fig. 488**). Es éste un proyecto también de arquitectura blanca, simple y con finas líneas y curvas suaves. El contraste entre muro blanco y zona acristalada vuelve a repetir el par de contarios: vacío-lleno, masa-hueco que D'Aronco utiliza en su obra arquitectónica, como también hizo Josef Maria Olbrich. También aquí dos obeliscos truncados flanquean la zona central del edificio y un muro blanco bajo a modo de zócalo define su parte inferior. Un basamento de otro tono recorre la parte baja de los dos edificios (en el edificio de Ferrer únicamente marcado en los planos del proyecto por una línea). A ambos lados tiene sendos cuerpos, de menor altura y cubierta ligeramente inclinada. A excepción del remate superior del edificio de Rigotti, Ferrer, simplificando un tanto los elementos del

quiosco, recoge toda la plástica de su fachada e incluso algún detalle como son los pequeños agujeritos existentes en la parte superior de la fachada principal del Café Turín, que se repiten en el plano de fachada del Café entre los cines Caro de Vicente Ferrer.

La novedad que la arquitectura de los Cinematógrafos Caro aportó al Modernismo Valenciano no fue tenida en cuenta por los coetáneos de Vicente Ferrer. Cuatro años más tarde, en 1914, Emilio Ferrer Gisbert presenta un proyecto para un pabellón cinematógrafo, el llamado "Cine Ideal" en la calle Sevilla de Valencia[836]. A pesar de su relación familiar con Vicente Ferrer (eran primos) y del referente directo que suponían los Cines Caro, Emilio Ferrer escoge un lenguaje totalmente distinto: arcos de medio punto, banderolas y pináculos decoran sus fachadas. Tampoco fue un proyecto publicado en las revistas de arquitectura, ni su innovación arquitectónica fue comprendida por el resto de arquitectos contemporáneos a Vicente Ferrer.

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

Construido en 1914[837] por Javier Goerlich en la calle Paseo Ruzafa esquina con la C/ Convento Santa Clara, estaba destinado tanto a cine como a teatro. Su fachada, deudora del "triunfalismo vía Turín" [838] ostenta una mezcla de elementos neo-barrocos y del repertorio del "*Jugendstil*" Vienés que el propio Goerlich calificaría años más tarde como "alarde de pastelería" [839] (**fig. 494**).

En la composición monumentalista y barroquizante del edificio se pueden leer esquemas de algunos ejercicios de la *Wagnerschule*, como es el caso del proyecto para una Exposición Mundial, de Rudolf Melichdre. (**fig. 495**) o, en terreno español, el Pabellón Central o de Alimentación del arquitecto Ricardo Magdalena, construido para la Exposición de Zaragoza de 1908 (**fig. 493**). La fachada lateral, modulada por pilones gruesos, con decoración suspendida, también tienen un referente vienés. Encontramos semejanzas con la modulación y el tratamiento decorativo de fachada del Museo de la Ciudad: Franz Kaiser Josef StadtMuseum de Otto Wagner, a cuyo proyecto dedicó desde 1900 hasta 1912 (**fig. 499**).

La planta es inusualmente prolongada para este tipo de salas de espectáculos y la sección, de gran sencillez constructiva, tiene una decoración curva extraída literalmente de la habitación para la música de la Villa Berl, en Viena, de J. M. Olbrich (1900) (**fig. 497**)

10.1.6 El Cine Lírico de E. Viedma (1915)

El proyecto de un cine para la Avenida del Puerto de Valencia, fue presentado en 1915 por el arquitecto valenciano Enrique Viedma[840], autor también de la Finca Roja. Vicente Aguilera considera que "*inicia su andadura artística en 1915 con el modernismo de aires entre vieneses y catalanes del ya derribado Cine Lírico de la Av. Puerto, con detalles e interior del noucentisme català en boga*" [841].

En 1915, se habían construido en Valencia ya varios cines, entre ellos los Cines Caro de Vicente Ferrer (1910) y el Cine Ideal de Emilio Ferrer (1914). En planta, Viedma resuelve la irregularidad del solar encajando una geometría regular interna, oblicua respecto al plano de fachada: la zona de espectadores y los palcos se sitúan en un

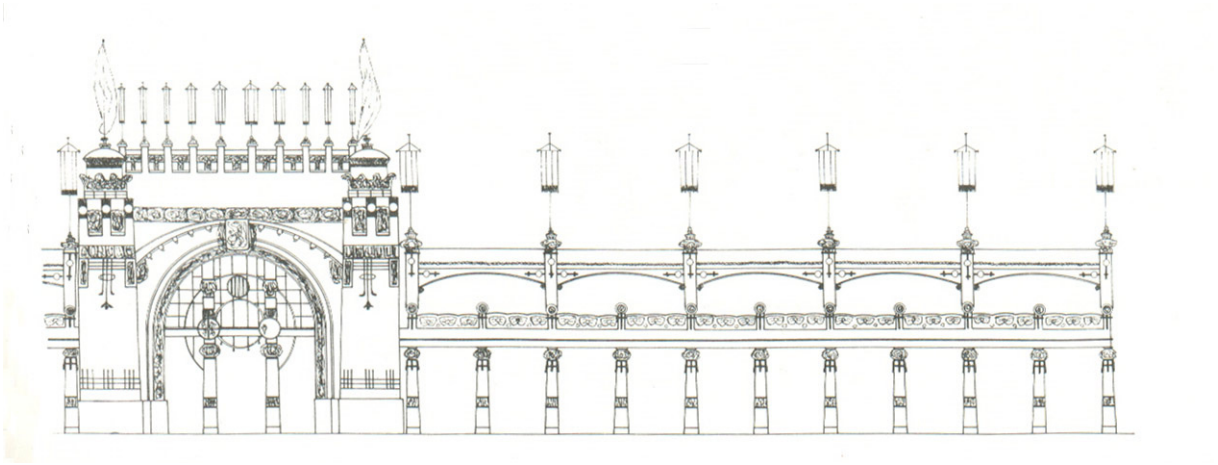


FIG.493. Pabellón Central o de Alimentación del arquitecto Ricardo Magdalena, construido para la Exposición de Zaragoza de 1908

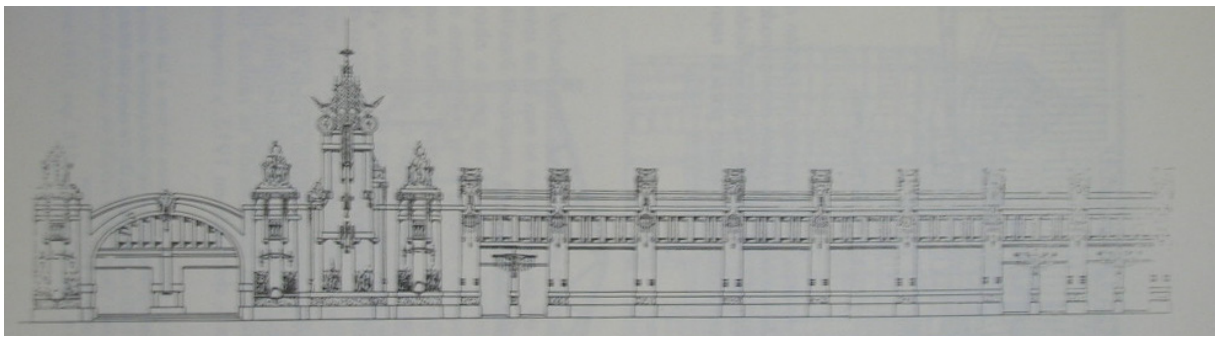


FIG.494. Plano de Alzado del Trianon Palace de Javier Goerlich.

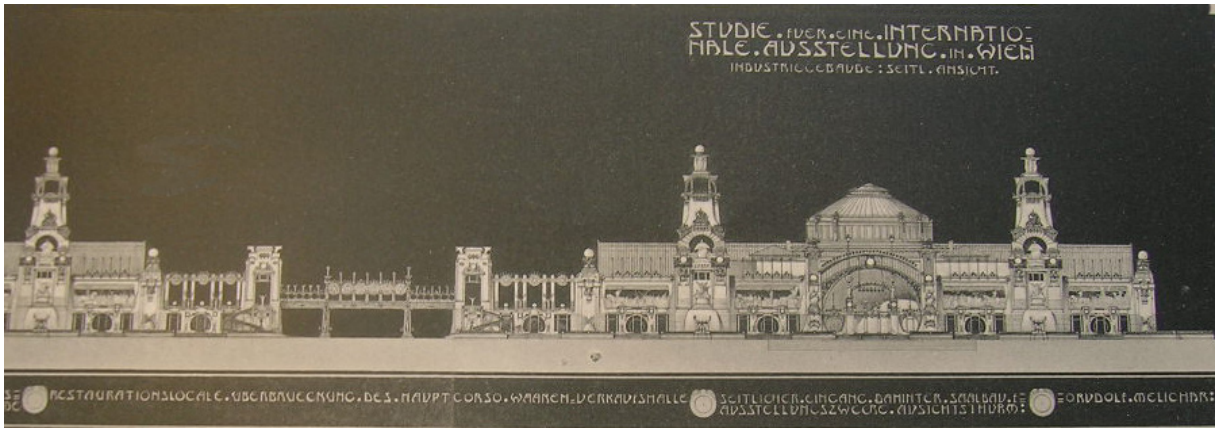


FIG.495. Proyecto para una Exposición Mundial, de Rudolf Melichdre

espacio rectangular, con el escenario en su parte trasera (**fig. 505**). Los espacios generados al introducir este gesto, recogen las demás funciones del cine: en la planta baja, los núcleos de comunicación y el vestíbulo, en la planta primera: el café y sus dependencias. La parte trasera la constituye el escenario y varios camerinos.

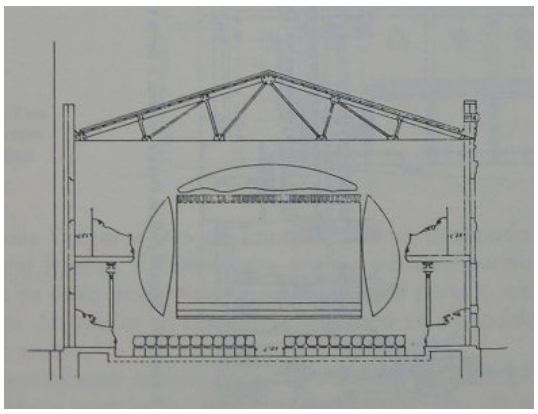


FIG. 496. Sección del Trianon Palace de Javier Goerlich

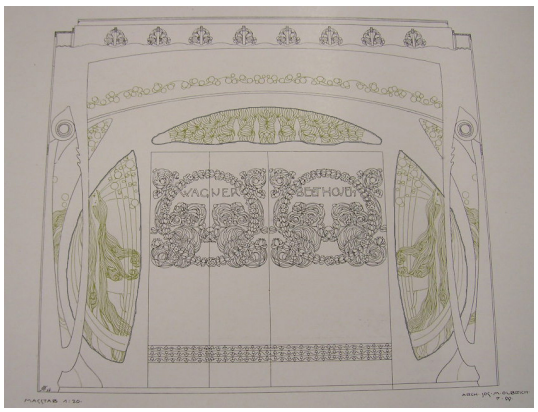


FIG. 497. Habitación para la música de la Villa Berl, de Joseph Maria Olbrich (1900). La decoración de las paredes de esta habitación tienen exactamente la misma forma que la decoración del interior del Trianon Palace. Los tres "gajos" que en la Villa Berl enmarcan la puerta, enmarcan la sala de proyecciones en el Trianon Palace. Incluso la ornamentación de la superior tiene en su parte inferior la misma terminación ondulada que en la Villa Berl de Olbrich.

La composición de la fachada a la Avenida del Puerto tiene un lenguaje muy cercano al *Jugendstil* Vienés (**fig. 501**), recuerda a la solución de esquina del edificio de viviendas de Otto Wagner en la *Linke Wienzeile* en el Distrito VI de Viena (**fig. 503**), construido en 1898 y sobradamente conocidos en 1915[842] o el Café Niedermeyer, de Josef Maria Olbrich, también diseñado en 1898 (**fig. 301**). La fachada dividida en tres tramos, y a su vez, el tramo central, dividido mediante pilastras también en tres paños, así como la decoración de las pilastras mediante los círculos, las guirnaldas y las líneas suspendidas tienen una referencia directa en el edificio del maestro vienés. La voluntad escultural, prominente, de dichos pilones, con sus terminaciones florales-vegetales en el Cine Lírico son una trascripción de los pilares-pilones que coronan el edificio de Wagner (**figs. 504** y **507**).

El Cine Lírico de Enrique Viedma hace alusiones tanto al lenguaje vienés, con su geometría implícita y su abstracción formal, como a varios edificios valencianos, cuya correlación es directa. Por una parte, la entrada al Cine Lírico tiene su referente directo en la entrada al Mercado Central (el proyecto fue presentado a concurso en 1910, aunque las obras no se iniciaron hasta 1914, prolongándose hasta 1928) en cuanto a los tres arcos de medio punto y baja altura que señalan el punto de acceso principal al mercado (**fig. 508**). Referencia, por su parte, muy lógica, puesto que Enrique Viedma se encargó de la ejecución de la obra del Mercado Central de Valencia, en sustitución de los arquitectos catalanes A. Soler i March y F. Guardià i Vidal. Esta

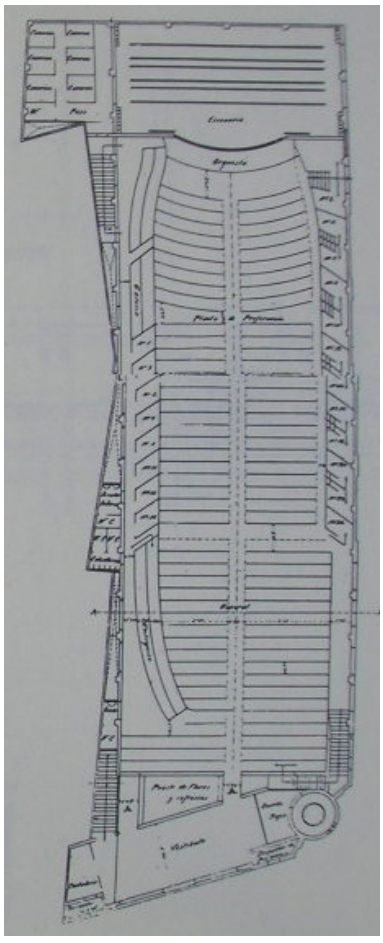


FIG. 498. Planta del Trianon Palace de Javier Goerlich.

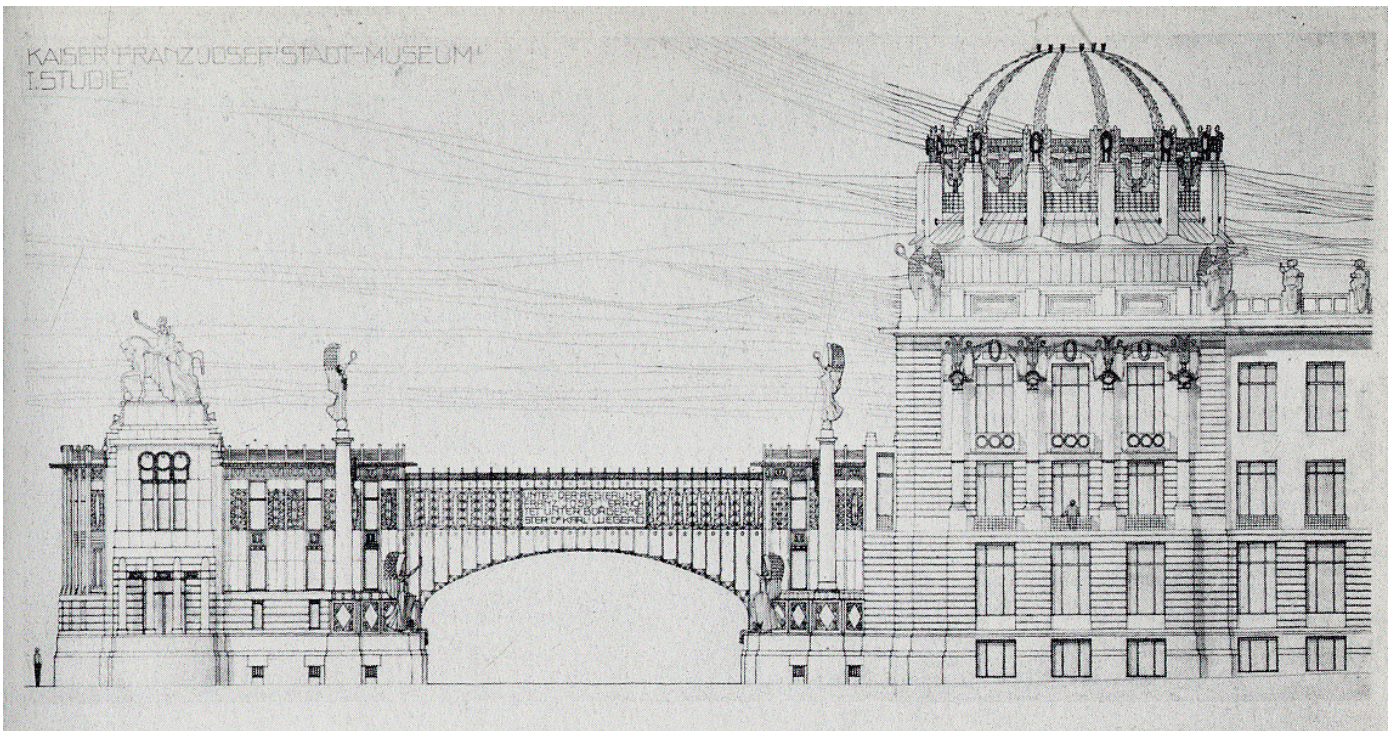


FIG. 499 (arriba). Proyecto de Wagner *Josef Kaiser Museum* en la *Karlsplatz* de Viena (1907)

FIG. 500 (izq.). Detalle de remate de la Estación del Norte de Demetrio Ribes

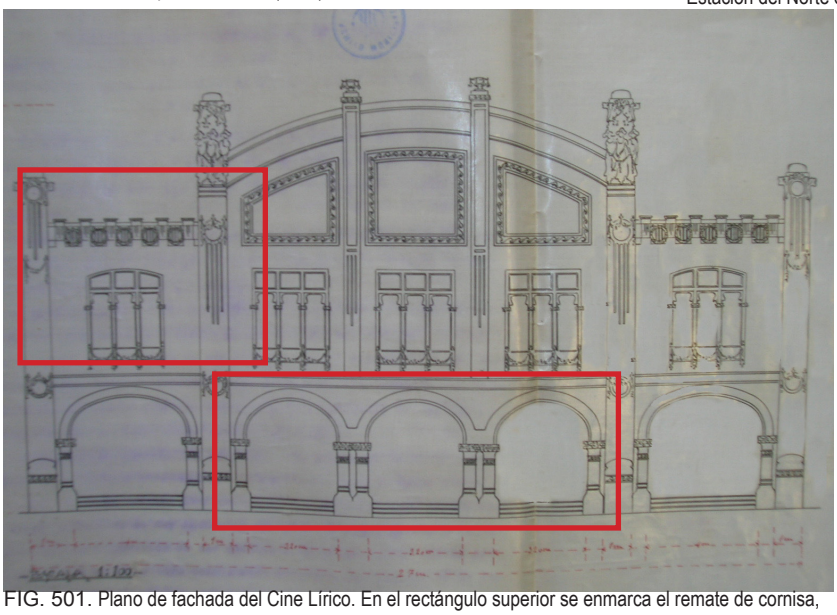


FIG. 501. Plano de fachada del Cine Lírico. En el rectángulo superior se enmarca el remate de cornisa, semejante al de la Estación del Norte de Valencia, de Demetrio Ribes. En el rectángulo inferior se señala el diseño de la puerta de entrada, con claras referencias a la Entrada al Mercado Central por la Plaza del Mercado, proyecto en el que Enrique Viedma trabajó como director de obras.

FIG. 503 (izq.). Edificio de Otto Wagner en la Linken Wienzeile - Klostergasse

FIG. 502. Puerta de entrada del Mercado Central desde la Plaza del Mercado

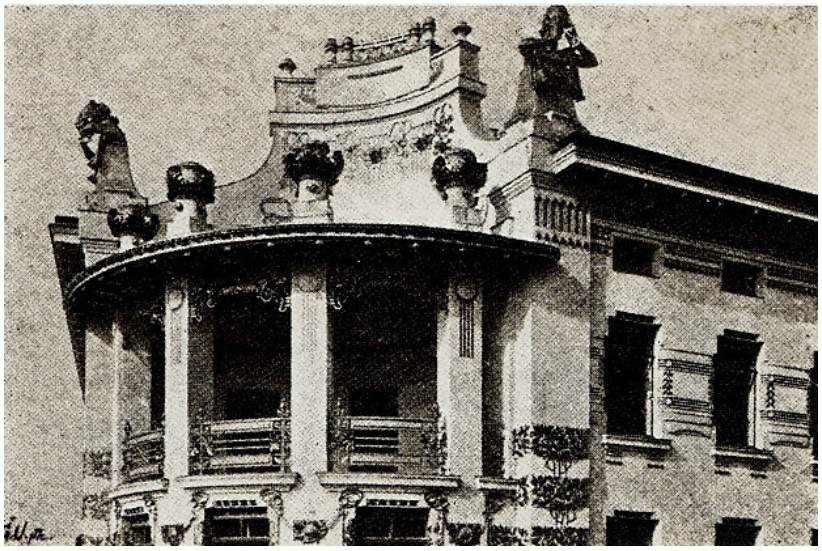


FIG. 504. Detalle de remate del edificio de Otto Wagner

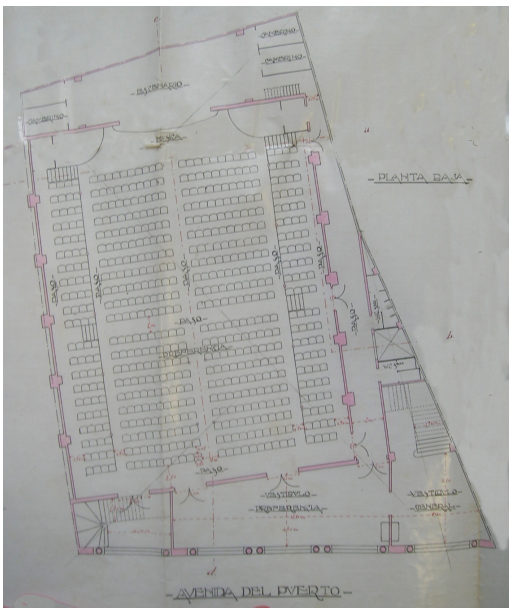


FIG. 505. Plano de la planta del Cine Lírico de Enrique Viedma

entrada también puede haber estado inspitarada en la entrada del Palacio Municipal de la Exposición de Francisco Mora, construido para la Exposición Regional de Valencia en 1909. Por otra parte, la cornisa, compuesta por pequeñas almenas intercaladas con guirnaldas y los tan conocidas tres cordones decorativas, se asemeja a la cornisa de la Estación del Norte, con su ritmo regular y ordenado de elementos vegetales, escudos y varios detalles ornamentales geométricos (**fig. 500**).

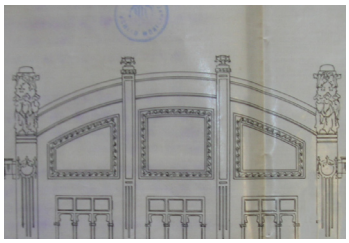


FIG. 506. Detalle de la parte central superior de la fachada del Cine Lírico

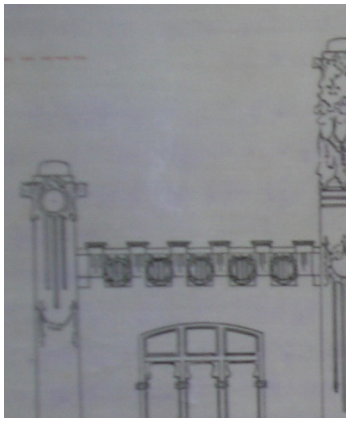


FIG. 507. Detalle de terminación de la fachada, el ritmo de almenas y círculos entre ellas tienen una referencia directa en la coronación de la fachada principal de la Estación del Norte de Demetrio Ribes.

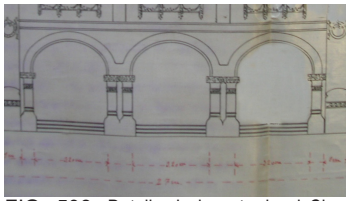


FIG. 508. Detalle de la entrada al Cine Lírico, Las columnas chatas y los arcos de semicírculos tienen semejanzas con la entrada del Mercado Central desde la Plaza del Mercado

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

Este mercado se ubicaba por lo menos desde principios del siglo XII[843] en esta misma zona, junto a la puerta de Boatella, de la antigua muralla de Valencia. Al principio únicamente se montaba los jueves, posteriormente su montaje y su desmontaje pasó a ser diario y, después de la ampliación de la ciudad (Ensanche de 1356) en el siglo XIV, pasó a ser un mercado central en el recinto que conformaba la ciudad de Valencia[844] (**fig. 509**). La necesidad de construir un mercado cubierto que albergara los diversos puestecillos que se acumulaban delante de la Lonja de Valencia era evidente desde 1881[845]. Sin embargo, el proyecto del Mercado Central data de 1914 y su ejecución se prolongó hasta 1928. Es una obra tardía, nacida cuando el modernismo estaba en Valencia en su etapa más álgida (1910). Su realización abarca por tanto casi tres

FIG. 514. Entrada al Mercado Central desde la Plaza del Mercado

FIG. 515. Puente sobre *Wienzeille* de Otto Wagner

FIG. 516. Detalle de la entrada por la avenida del Oeste

FIG. 517. Detalle de la decoración mediante azulejos cormados a la Plaza del Mercado de la fachada del Mercado Central de Valencia.

FIG. 518. Vista de la Fachada de la Entrada desde la Pza. del Mercado

FIG. 519. Hofpavillon de Oot Wagner (1898)

décadas del siglo XX, en las que se vive una marcada evolución arquitectónica en Valencia y en el resto de Europa. El proyecto fue objeto de un concurso propuesto por el Ayuntamiento en 1910 que ganaron los arquitectos Alejandro Soler i March y Francisco Guardia Vial, durante su ejecución (en 1919) intervino en su sustitución el arquitecto valenciano Enrique Viedma[846], que introdujo algunas modificaciones. Tanto Soler como Guardia estudiaron y trabajaron en Barcelona, bajo la supervisión del arquitecto catalán Lluis Doménech i Montaner, cuya estela impregnó toda la obra de ambos arquitectos, entre ella, también el Mercado. No se puede obviar la semejanza de la entrada peatonal al Mercado desde la Plaza del Mercado con el Hospital de Sant Pau de Barcelona, del arquitecto Lluís Doménech i Montaner, (**fig. 520**) sobre todo en lo que respecta al acceso de lenguaje historicista mediante arcos flanqueados por columnas pseudo-jónicas (V.M.S[847]) muy chatas, cercanas al románico catalán.

FIG. 509.

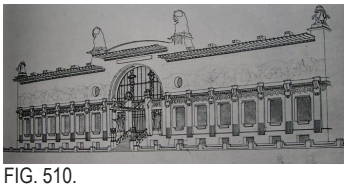


FIG. 510.

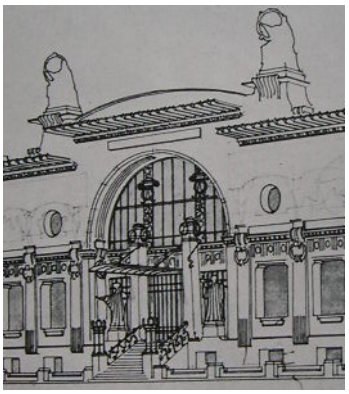


FIG. 511.

El edificio ha sido ampliamente estudiado[848]. Esta obra refleja claramente la intención de diseñar la obra íntegramente, como un todo único, característica propia de la época modernista, interviniendo desde muy cerca en el diseño de cada uno de los detalles de la obra arquitectónica, no sólo en el proceso de proyecto, sino durante toda su ejecución. En cuanto a la decoración, se mezclan los motivos de referencia vienesa, con los de ascendencia catalana, principalmente de Doménech i Montaner, y otros muchos de carácter historicista. Pérez Rojas la define como "*obra monumental de difuminada influencia secessionista"* [849].

FIG. 512.

El tratamiento de la piedra y el hierro del cuerpo principal del Mercado Central ha sido comparado con el Pabellón Imperial de *Schönbrunn*, cercano a la estación de *Hietzing*, de Otto Wagner[850] (**fig. 519**). Pero sería más acertada la comparación con la estación del ferroviario de *Burggasse* o la demolida Estación de *Hietzing*, en las que Wagner combina la rugosidad de la piedra con el alisado del enlucido y con las columnas de fundición, pintadas en color verde y otros muchos detalles decorativos en hierro coloreado.

FIG. 513.

FIG. 509. Lugar donde actualmente se encuentra el Mercado Central. ya en 1908 (imagen) existía un mercado al aire libre. FIG. 510 y 511: *Moderne Gallerie* de Otto Wagner (Proyecto de 1899). Entrada Principal. Otto Wagner acostumbrada a marcar la entrada de forma muy clara en sus edificios. En la *Moderne Gallerie*, una entrada monumental esconde una puerta de escala menor. Se accede por una escalinata. FIG. 512. Demetrio Ribes repite este mismo esquema en la entrada a los Edificios Gemelos de la Estación San Pío V en Madrid. El acceso posterior al Mercado Central está formado por una gran puerta (terminada con arco de medio punto con vidrieras y el escudo de la ciudad de Valencia) que esconde otra de menor escala. FIG. 513. Luz cenital a través de las cúpulas en el Interior del Mercado Central.

FIG. 520. Entrada del Hospital San Pau de Maudes (1905-1909) de Lluis Doménech i Montaner.

FIG. 523. (derecha) Vista de la fachada del Mercado Central a la Plaza del Mercado. Se pueden observar las cúpulas y lucernarios por donde entre la luz.

FIG.521. Puente- Viaducto en Gumpendorferstr. de Otto Wagner (1900)

FIG. 522. Terminación de los pilones de la fachada del Mercado Central de Valencia

La sección del Mercado Central, en lo que respecta al arco de entrada, recuerda mucho al perfil insinuado en el Arco de Entrada del la Exposición Hispano-francesa de Zaragoza, de 1908. (**figs. 526** y **527**). El ingreso al Mercado Central por la Avenida del Oeste, y también descarga de mercancías (**fig. 516**) tiene una composición muy semejante a la puerta de acceso de las oficinas de la Estación Príncipe Pío de Madrid, de Demetrio Ribes, construidas en 1906 (**fig. 512**), cuya composición, vaga y simplificadamente recuerda a la entrada de la *Moderne Gallerie* de Otto Wagner, cuyo proyecto data del 1899[851].

FIG. 524. Detalle de la Fachada Principal del Mercado Central

En cuanto a las referencias arquitectónicas del Mercado Central a la arquitectura vienesa de las primeras décadas, podemos afirmar, que, sino *difuminada*, como afirmaba Pérez Rojas, son vagas. Como tipología de edificio, y debido también a la irregularidad del solar sobre el que se asienta, no encontramos en la arquitectura vienesa ningún esquema de proyecto parecido. Únicamente, y más bien de forma indirecta, algún detalle decorativo, como los remates de los pilones, semejantes a los del puente sobre el *Wienzeile*, de Otto Wagner, publicado en <*Der Architekt*> en 1900 (**fig. 521**) o la cubrición cerámica de los paños con dibujos geométricos (**figs. 517, 524 y 525**).

FIG. 525. Detalle de los pilones decorados del Mercado Central

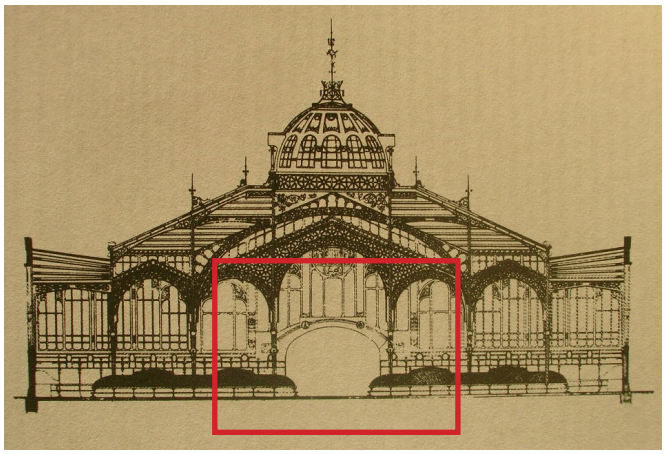


FIG. 526. Sección del Mercado Central. la forma del arco de la entrada es muy semejante al de Ricardo Magdalena

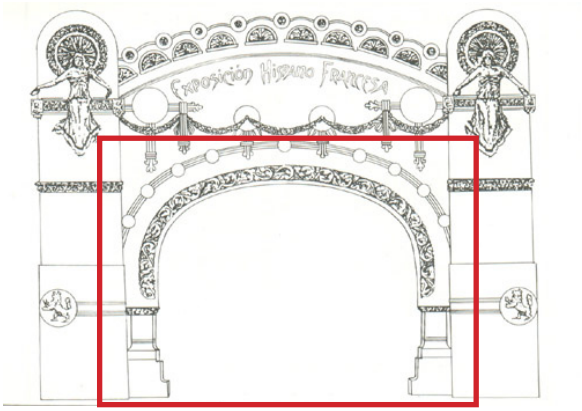


FIG. 527. Arco de Entrada de la Eposición Hispano-Francesa de Zaragoza, de Ricardo Magdalena

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

A pesar de la elegancia que se asociaba con el "estilo vienés" en Valencia[852], son pocas las obras públicas en Valencia que reflejan rasgos de la arquitectura de la capital austriaca. De entre los siete edificios seleccionados de la obra pública modernista de Valencia, dos de ellos no se encuentran en Valencia: los edificios gemelos de la Estación San Pío V en Madrid y la ampliación de la Estación de Barcelona-Vilanova en Barcelona. Uno de las obras públicas de Valencia, el Mercado Central, debido a sus muchas peculiaridades (la particularidad de la planta y derivado de ello, la carencia de un modelo anterior de características semejantes[853], el prolongado lapso de tiempo desde su ideación, en 1910, hasta su finalización, en 1928, con cambio, además, del arquitecto director de obra, que introdujo algunas modificaciones en el proyecto) refleja el "secessionismo" de una forma muy suave y diluida entre otras influencias, como es la arquitectura catalana de Doménech i Montaner. De entre los cinco restantes, el Cine Lírico, del arquitecto valenciano Enrique Viedma presenta un lenguaje vienés en cuanto a la concepción de las formas de su fachada y la geometrización y simplificación de la planta. La particular visión del arquitecto valenciano Javier Goerlich de la arquitectura vienesa (recordemos que era hijo del Cónsul del Imperio Austro-húngaro en Valencia), muchas

10.2 ZUSAMMENFASSUNG DES KAPITELS 10.1. DER EINFLUSS DES WIENER JUGENDSTILS IN DER ÖFFENTLICHEN MODERNISTISCHEN ARCHITEKTUR VALENCIAS

Obwohl der "Wiener Stil" in Valencia mit Eleganz gleichgesetzt wurde[852], gibt es wenige öffentliche Bauwerke in Valencia, die Charakterzüge der Architektur der österreichischen Hauptstadt aufweisen. Von den sieben ausgewählten öffentlichen Bauwerken des Modernismus in Valencia sind zwei nicht in der Stadt Valencia zu finden. Dies sind zwei Zwillingsbauten, der Bahnhof San Pío V in Madrid und die Erweiterung des Bahnhofes Barcelona-Vilanova in Barcelona. Eines der öffentlichen Bauwerke des Modernismus in Valencia, der "Mercado Central", repräsentiert aufgrund seiner vielfältigen Eigenheiten (die Besonderheit des Grundrisses und hervorgehend aus diesem das Fehlen eines früheren ähnlichen Modells[853], der überlange Zeitraum vom Entstehen der Idee 1910 bis zum Abschluss der Arbeiten 1928 und darüber hinaus der Wechsel des verantwortlichen Architekten, der einige Modifikationen am Projekt vornahm) den "Sezessionismus" in einer sanften und subtilen Art, neben anderen Einflüssen, wie der katalonischen Architektur von Doménech i Montaner. Unter den restlichen fünf Bauwerken repräsentiert das "Lyrische Kino" des valencianischen Architekten Enrique Viedma eine Wiener Sprache, die sich in der Konzeption der Formen der Fassade und in der Geometrie und Simplifikation des Grundrisses zeigt. Die spezielle Vision

veces mezclada con otras corrientes artísticas que cobraron gran importancia en el Modernismo Valenciano en la segunda década del siglo XX (como el neo-barroco francés) hacen que de la arquitectura vienesa en su obra nada más se puedan interpretar pequeños gestos o, si cabe, la grandiosidad y monumentalidad del conjunto.

Haciendo una valoración más general, podemos afirmar que lo que más influenció la arquitectura pública valenciana de la obra de Otto Wagner fue la monumentalidad de sus edificios, la volumetría clara y simétrica, los detalles ornamentales simplificados que resaltan los elementos estructurales, apostando por la transparencia constructiva y la "*Fernwirkung*"[854] (proyectar el edificio considerando su efecto visual desde la distancia). Este compromiso entre lo clásico y lo moderno en la obra de Wagner[855], clásico en el sentido de volúmenes en equilibrio, formas simétricas, y monumentales y moderno en el sentido de la utilización de un nuevo lenguaje expresivo y semántico, las nuevas técnicas constructivas derivadas del empleo de nuevos materiales y el abandono del historicismo como único lenguaje válido para las obras públicas, y la armonía derivada de sus formas fue lo que más impregnó algunas obras públicas valencianas, mayormente las del arquitecto valenciano Demetrio Ribes. Entendida en un sentido global, la obra de Ribes permite una lectura paralela a los planteamientos vieneses: La estación de tren de Barcelona-Vilanova, la de Valencia y los edificios de oficinas de la Estación Príncipe Pío en Madrid tienen en común un equilibrio coherente en la definición de

des valencianischen Architekten Javier Goerlich (Sohn des Konsuls der Österreichisch-Ungarischen Monarchie in Valencia) der Wiener Architektur mischte sich in vielen Fällen mit anderen künstlerischen Einflüssen, die große Bedeutung im Modernismus Valencias im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hatten, wie zum Beispiel der französische Neo-Barock. Dies bewirkte, dass in seinem Werk die Wiener Architektur nur in kleinen Details ersichtlich wurde und somit nur die monumentale Gesamtheit und Größe des Jugendstils erhalten blieb.

Generell betrachtet und bewertet, können wir festhalten, dass der größte Einfluss Otto Wagners auf die öffentliche Architektur Valencias das Monumentale seiner Werke, das klare Raumempfinden, die Symmetrie und die simplifizierten Details seiner Ornamente, die die Strukturelemente hervorheben und die Transparenz der Struktur und die *Fernwirkung*[854] betonen, waren. Dieser Kompromiss zwischen dem klassischen und dem modernen Teil des Werkes von Otto Wagner[855] war es, der einige öffentliche Werke Valencias (vor allem die Werke des valencianischen Architekten Demetrio Ribes) prägte. Der klassische Teil des Werkes Otto Wagners manifestiert sich durch das Gleichgewicht der Bauvolumen und die symmetrischen und monumentalen Formen, der moderne Teil des Werkes durch den Gebrauch einer neuen, semantischen und expressiven Sprache, die neuen konstruktiven Techniken, hervorgehoben durch den Einsatz neuer Materialien, das Verlassen des Historizismus als einzig gültige Sprache der öffentlichen Bautätigkeit und die Betonung der Harmonie. Von einer

los detalles ornamentales, la simetría compositiva, la importancia otorgada a la construcción y a la estructura y la consicente consideración del efecto que produce la obra arquitectónica en la distancia. En la obra de Ribes se puede entrever el profundo conocimiento que tenía de las teorías de Wagner y al mismo tiempo de las referencias del lugar donde se encuentra y de su momento histórico, "de su tiempo". La composición simétrica, alrededor de un eje central que marca la entrada y salida del edificio, la planta en U o en bloque lineal, etc. son patrones clásicos en la obra de Ribes que no se contraponen con la apuesta por los nuevos materiales ni compiten con el lenguaje regionalista de muchos de sus elementos decorativos. Ribes adecua las formas vienesas a lugares concretos, en su obra los temas regionalistas tienen un lenguaje moderno. La importancia del contexto en la obra de Ribes se expresa muy claramente en la Estación del Norte de Valencia, en ella toma fuerza "*la necesaria adaptación de lugar y época"* (Ribes, 1915)[856] y Ribes sabe resaltar la tradición del lugar y de la época con un lenguaje moderno.

La influencia de la arquitectura vienesa en los Cines Caro, del arquitecto valenciano Vicente Ferrer procede de otras vías de introducción (desde Italia) y reflejan planteamientos diferentes a los que elaboraba Otto Wagner desde su *Spezial Schule für Architektur* (Véase Apartado 4.2). La arquitectura de Ferrer está más próxima a Adolf Loos en el tratamiento puro de los volúmenes y a Josef M. Olbrich en la vertiente ornamental. Los Cines Caro se pueden considerar una de los edificios

globalen Perspektive aus betrachtet, erlaubt das Werk von Ribes eine parallele Betrachtung der Gedanken und Ideen Wiens. Der Nordbahnhof von Valencia, der Bahnhof Barcelona-Vilanova in Barcelona und die Bürogebäude des Bahnhofes Príncipe Pío in Madrid haben gemeinsam eine zusammenhängende Balance in der Definition der ornamentalen Details, eine Symmetrie in der Komposition, eine gegebene Bedeutung in der Konstruktion und Statik und die bewusste Berücksichtigung des Effektes, den das architektonische Werk aus der Distanz bewirkt. Im Werk von Ribes kann man das profunde Wissen, das er von den Theorien Otto Wagners hatte, die Einflüsse des Ortes, an dem er sich aufhielt und des historischen Momentes, und somit seiner Zeit, herauslesen. Die symmetrische Komposition, um eine zentrale Achse herum, markiert den Eingang und den Ausgang des Gebäudes. Der U-förmige Grundriss oder ein rechteckiges Bauvolumen sind klassische Schemata im Werk von Ribes, die nicht im Widerspruch zu den neuen Materialien stehen und auch nicht in Konkurrenz mit der regionalen Sprache vieler seiner dekorativen Elemente treten. Ribes verwendet die Formen Wiens an konkreten Orten und in seinen Werken haben die regionalen Themen eine moderne Sprache. Die Bedeutung des Kontextes im Werk von Ribes verdeutlicht sich besonders im Gebäude des Nordbahnhofes von Valencia. In diesem Werk zeigt sich *„die notwendige Anpassung des Ortes und der Epoche"* [856]. Ribes weiß die Tradition des Ortes und der Epoche mit einer modernen Sprache zu betonen.

Der Einfluss der Architektur Wiens in den "Cines Caro" (Caro Kinos) des Architekten Vicente Ferrer stammt

más "modernos" de la obra pública modernista valenciana. Moderno en el sentido de evolución hacia una arquitectura más racional, liberada de los estilos históricos, donde la obra se analiza desde otros parámetros nuevos como son los efectos expresivos del plano, la línea y los contrastes conceptuales, que Ferrer consigue. Teniendo en cuenta el continuo retraso temporal en la evolución de la arquitectura valenciana respecto a la vienesa, y la lentitud que tuvo en España el abandono de los estilos históricos (que no se consiguió durante la época modernista), hay que destacar la tremenda innovación arquitectónica y grado de abstracción de los Cines Caro. Sus volúmenes geométricos, las superficies lisas y monocromáticas, la contención en el detalle y la presencia en el proyecto de las líneas rectas son planteamientos innovadores que no tenían referencia anterior en la arquitectura modernista de Valencia.

aus einer italienischen Quelle. Diese Kinos reflektieren andere Grundgedanken als sie von Otto Wagner in seiner *Spezial Schule für Architektur* (Siehe Kapitel 4.2) gelehrt wurden. Die Architektur von Ferrer ist näher zu Adolf Loos in der reinen Behandlung der Volumen und zu Josef M. Olbrich in der ornamentalen Richtung. Die "Cines Caro" können als einige der modernsten Gebäude in der öffentlichen modernistischen Architektur Valencias angesehen werden. Modern meint hier eine Entwicklung hin zu einer rationalen, vom historischen Stil befreiten Architektur, die mit neuen Parametern analysiert wird. Ferrer erreicht dies mittels ausdruckstarker Effekte der Fläche, der Linie und mit konzeptuellen Kontrasten. Bedenkt man den fortdauernden, zeitlichen Rückstand der Architektur Valencias in Bezug auf die Entwicklung in Wien und den langsamen Abschied Spaniens von den historischen Stilen (dies wurde während des Modernismus nicht erreicht), so muss die immense architektonische Innovation und der Abstraktionsgrad der "Cines Caro" besonders betont werden. Sus volúmenes geométricos, las superficies lisas y monocromáticas, la contención en el detalle y la presencia en el proyecto de las líneas rectas son planteamientos innovadores que no tenían referencia anterior en la arquitectura modernista de Valencia. Die geometrischen Volumen der Kinos, die glatten und einfärbigen Oberflächen, die Genügsamkeit im Detail und die Präsenz im Projekt der geraden Linien sind innovative Gedanken, die keinerlei Referenzen in der Architektur des Modernismus Valencias vorfinden.

Continuando con el orden de exposición especificado en el apartado 2.2. Metodología, se ha considerado necesario el breve estudio de las obras que más divulgaron los motivos ornamentales vieneses y supusieron un modelo de referencia tangible para la segunda etapa modernista, la denominada, fase tardía o modernismo tardío. El conocimiento de la arquitectura de este certamen permite medir la modernidad, entendida aquí como aproximación a la arquitectura vienesa, de la obra privada proyectada antes y después de la realización de los pabellones y evaluar el grado de asimilación de las influencias vienesas a partir de él. Para conocer en profundidad la arquitectura de los pabellones de la Exposición Regional Valenciana y sus referentes valencianos basta consultar la publicación de Fernando Vegas (2003)[857] de donde se han extraído la mayoría de los datos para redactar este capítulo. En este apartado nos limitaremos a comentar los pabellones que supusieron una divulgación de los motivos ornamentales de procedencia vienesa.

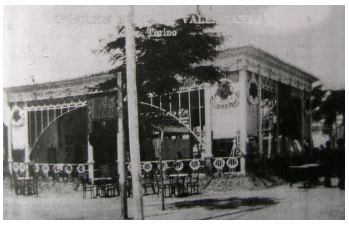


FIG. 528. Bar Torino de la Exposición Regional Valenciana de 1909.

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

Su carácter temporal, las ansias de sorprender y la intención de representar las riquezas y últimos adelantos de la región, hacen de los pabellones de las exposiciones temporales a lo largo de todo el siglo XX un referente arquitectónico que registra la evolución de las últimas tendencias artísticas y culturales.

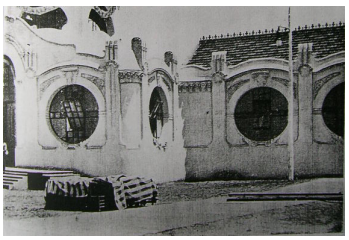


FIG. 529 y 530. Palacio de Fomento de la Exposición Regional Valenciana de 1909.

El **Arco de Entrada** de la Exposición era la única entrada al recinto y por tanto la primera imagen que el visitante recibía al entrar en la Exposición. Realizado por el arquitecto Vicente Rodríguez, pone en relación el clasicismo asimilado desde la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde éste estudió, con el carácter festivo que merecía dicho certamen. Esta combinación de estilos se repetiría en el Palacio de Bellas Artes de esta misma Exposición, también de Vicente Rodríguez. Los referentes del *Jugendstil* Vienés en el lenguaje arquitectónico del Arco de Entrada a la Exposición

FIG. 531. Pabellón Trénor de la Exposición Regional Valenciana de 1909.

FIG. 532. El Teatro-Circo de la Exposición Regional Valenciana de 1909.

llegan a través de la arquitectura de los pabellones de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902[858]. En él, las formas clasizantes se mezclan con un lenguaje ecléctico que recoge, tanto columnas de inspiración góticas como detalles modernistas, como los pomos de flores y frutas. Inspirado en la Exposición de Turín de 1902, vuelve a ponerse en evidencia la relación de España con Austria a través de Italia, como país transmisor, tiene también otros referentes como el Cine de Bilbao proyectado por Ricardo Bastida en Bilbao (1905), con claras influencias del *Jugendstil* Vienés.

Abundan los detalles modernistas en toda la Exposición. El **Palacio de Bellas Artes** de Vicente Rodríguez retoma ese compromiso entre clasicismo y festividad. Otros muchos pabellones presentan guirnaldas florales en sus fachadas, como las **Galerías del Palacio de Bellas Artes**, también de V. Rodríguez, o el **Salón de Actos** de Carlos Carbonell. En este salón, además de las asimilaciones floreales del arquitecto catalán Doménech i Montaner, se puede observar una decoración a base de discos con triglifos y pinturas herederas de la Secession Vienesa en el techo del salón de acots. También en algunos pabellones de Francisco Almenar, como el **Teatro-Circo** abunda la decoración a base de discos y triglifos. El **Pabellón de Fomento** ha sido también relacionado con los pabellones de la Exposición de Turín en 1902.

La obra de Vicente Sancho Fuster en la Exposición Regional de Valencia presenta igualmente influencias del modernismo francés *Art Nouveau* y del *Jugendstil* Vienés. Su asimilación de las formas vienesas no se limita, como hicieron muchos otros, a la superposición de motivos decorativos de procedencia austriaca sobre esquemas tradicionales. Interesantemente Sancho recoge de la arquitectura austriaca la ordenación de volúmenes y su claridad compositiva, que adorna con motivos geométricos o florales, e incluso a veces alterna con otros estilos (tal es el caso de otras obras realizadas fuera del marco de la exposición como, por ejemplo, la Capilla del Cementerio Protestante, cuya puerta de entrada es de arco ojival y su interior, de estilo neo-gótico, **fig. 219**). En el **Pabellón Eugenio Buriel** (**fig. 218**) la rotundidad de los volúmenes queda velada por la fenestración de ascendencia catalana (concretamente

FIG. 533. Pabellón Eugenio Burriel, de Vicente Sancho de la Exposición Regional Valenciana de 1909.

de la Casa Lleó en Barcelona, de Lluís Doménech i Montaner, 1902) compuesta por ventanas semicirculares con particiones mediante pequeños pilarcillos. En él, tanto los dos pilones que flanquean la entrada como los dos arbolitos recortados geométricamente, situados a ambos lados de la pequeña escalinata tienen un referente indiscutible en el edificio para Exposiciones de la Secession Vienesa de Josef M. Olbrich (1898). El contorno del Pabellón Eugenio Buriel, perfilado linealmente mediante una acanaladura oscura, vincula este pabellón a los interiores del edificio de viviendas de Otto Wagner en la *Döblergasse* 2, en el Distrito VII de Viena, y al exterior del Sanatorio en Purkersdorf de Joseph Hoffmann. En las obras arquitectónicas del *Jugendstil* Vienés era muy común decorar las superficies lisas mediante líneas que recorrieran los contornos (otros ejemplos en Viena son la *Postsparkasse* de Otto Wagner entre 1903 y 1910 y la Villa Gessner de Hubert Gessner, 1907). Aunque con otra fenestración, pero con la misma composición de volúmenes había construido V. Sancho la ya nombrada Capilla en el Cementerio Protestante de Valencia, en el que también utiliza la misma decoración en cinta horizontal. El **Pabellón de los Hermanos Izquierdo** sigue respondiendo a la búsqueda de la volumetría clara mediante una composición geométrica sencilla, inquietud que define toda la obra de Vicente Sancho. El pabellón está compuesto por planos blancos con una textura generada por acanaladuras horizontales, con pilastras y dinteles estriados y marquesinas laterales de cuidado diseño metálico[859]. La carpintería en cuadrícula negra, enfatizaba el efecto claro-oscuro (hueco oscuro recortado sobre plano blanco) como hicieron muchos de los alumnos de la *Wagnerschule* en sus ejercicios de proyectos de viviendas (Véase figs. **542, 543, 545, 546** y **548**). F. Vegas relaciona además este pabellón con alguno de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902 y con la posterior Exposición Regional de Udine de 1903. Vegas define también el Pabellón de los Hermanos Izquierdo como precedente del pabellón para proyecciones de los Cines Caro de Vicente Ferrer. El indiscutible parecido del pabellón de Ferrer con el Cinematógrafo de Turín (Véase apartado 14.1.4) desmiente la relación que se quiere establecer entre ambos. El grado de abstracción de los Cines Caro expresa decididamente una evolución arquitectónica que no está presente en el pabellón de Sancho. Otros edificios fueron definidos por la prensa de la época como "*de estilo modernista, decorado y amueblado con delicado gusto*" [860] (**Gran Casino**) o el **Pabellón Central**, de "*estilo modernista con ornamentación exterior barata, quizás algo cargada*." [861]

A pesar de desconocerse el autor del **Pabellón Trénor & Co.** se baraja la hipótesis de que su autor fuese Vicente Ferrer Pérez[862]. Esta hipótesis se debe a las referencias que este pabellón tiene, por una parte, de la Exposición Regional de Turín de 1902, que, como hemos comentado, ejerció gran influencia en la obra del arquitecto valenciano y, por otra, a la colonia de artistas en Darmstadt, de Josef M. Olbrich, que también ha sido relacionado con la obra de Ferrer. A resaltar de este pabellón es el contraste entre la tupida carpintería de los huecos frente a los muros blancos despojados de elementos sobresalientes (como hizo Vicente Sancho en el Pabellón de los Hermanos Izquierdo)

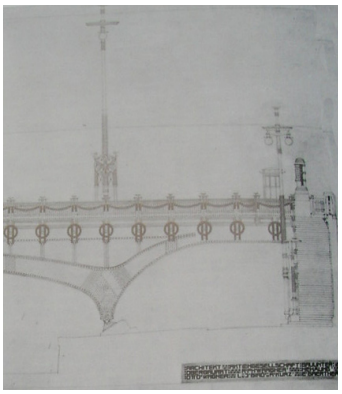


FIG. 534. *Ferdinandsbrücke* (1900), de Otto Wagner (actualmente *Schwedenbrücke*)

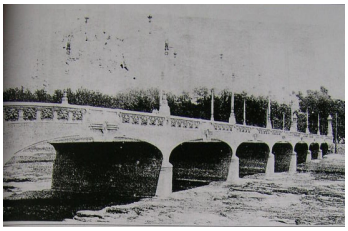


FIG. 535. "La Pasarela"

con la única decoración de las guirnaldas de flores coloreadas sobre el paramento, haciendo alusión al destino festivo del pabellón. El efecto óptico de inclinar los muros, utilizado por Josef M. Olbrich en la Secession, buscando el efecto de hacer percibir al espectador un cubo perfecto, sin distorsiones angulares, es utilizado aquí persiguiendo el efecto contrario: que la inclinación de los muros impida detectar la escala real del edificio. El resultado conseguido es muy parecido al de muchos pabellones construidos en la *Matildehöhe* de Darmstadt: la pesadez masiva de los muros se desvanece y aparecen estos como planos livianos, como "de papel", sensación que se subrayaba al situar como cubierta una ligera lámina oscura que techaba el pabellón Trénor. El **Bar Torino** es destacable por su ornamentación a partir de círculos concéntricos y las consabidas tres líneas colgantes, y el espacio de umbral creado entre la volumetría mural del pabellón y el "velo" conseguido en una celosía de listones de madera, con el mismo esquema volumétrico que el Pabellón del Vino y el aceite de Aníbal Rigotti de la Exposición de Arte Decorativo Moderno de Turín, 1902.

"La Pasarela", destruida en la riada del 1957, era el puente peatonal que unía el recinto de la Exposición Regional Valenciana con el centro de la ciudad de Valencia. Sus detalles modernistas son muy semejantes a los del puente *Ferdinandsbrücke* de Otto Wagner. Aunque la influencia del puente de Wagner sobre la Pasarela en Valencia no es posible por ser los dos puentes coetáneos. El proyecto de Wagner se terminó en abril de 1909 y los diversos proyectos presentados en el concurso para la pasarela de Valencia en diciembre de 1908. El 30 de abril de 1909 se terminaban las obras de su construcción de la pasarela de Valencia. Su ornamentación está compuesta de detalles modernistas a base de círculos concéntricos o anillas de donde cuelgan cintas o tirantes estilizados, el escudo de la ciudad de Valencia y otros ornamentos de flores. El puente peatonal se realizó enteramente en hormigón armado y los detalles ornamentales en piedra artificial, obtenida de moldes.

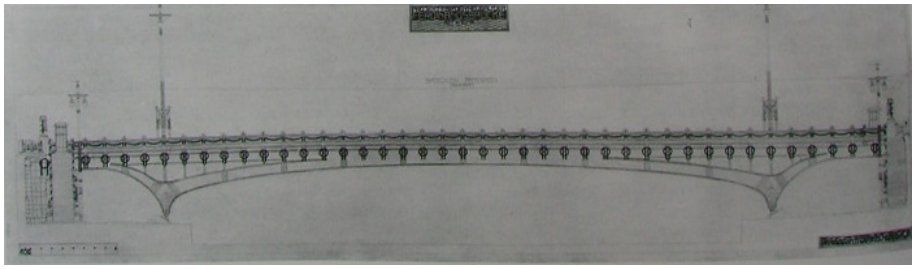


FIG. 536. *Ferdinandsbrücke* (1900), de Otto Wagner. Alzado

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

Siguiendo el esquema planteado de análisis de la arquitectura valenciana influida por el modernismo vienés en el período 1906-1918 (respectivamente, inicio de influencias vienesas visibles en las obras de arquitectura modernista de Valencia - final de la etapa modernista en Austria) estudiamos las referencias al *Jugendstil* en la obra privada modernista de la ciudad de Valencia, es decir, en los edificios de viviendas de encargo privado.

Comparados con los historicismos y con los modernismos recargados del *Art Nouveau* francés, se puede valorar el intento de evolución arquitectónica y la serenidad en el lenguaje formal de varios edificios valencianos, influidos por la arquitectura vienesa del cambio de siglo. Las obras construidas antes de 1910 fueron pioneras en el sentido de introducir en Valencia innovación en el proyecto, desde la vía alternativa que suponía el planteamiento modernista de los arquitectos austriacos. Estas obras pioneras son estudiadas con detenimiento con el objetivo de establecer los paralelismos y conexiones (directas o indirectas) con algunas obras del *Jugendstil* Vienés.

En 1910, el modernismo arquitectónico de procedencia vienesa ya ha alcanzado aceptación pública entre la población valenciana. Como ya hemos nombrado, el referente que supusieron los pabellones de la Exposición Regional Valenciana (1909) es un factor a tener en cuenta a la hora de evaluar la difusión del lenguaje *Jugendstil* Vienés en Valencia. Esta difusión se produce fundamentalmente en lo que se refiere a la eclosión de motivos ornamentales considerados de origen austriaco: las anillas tangentes o concéntricas, los tres cordones estilizados suspendidos, las guirnaldas de flores. Dichos detalles ornamentales llegaron a ser tipificados y e incluso institucionalizados como otra “moda” modernista más, alejados de los principios arquitectónicos que los maestros austriacos proclamaban y mezclados con otro tipo de ornamento proveniente de demás corrientes artísticas diversas. A partir de 1910 proliferan los detalles y las formas de “descendencia austriaca” por toda la ciudad y pueblos de alrededor. Esta tendencia se prolongará en Valencia durante varias décadas. Prueba de ello son las curiosas construcciones populares de los Poblados Marítimos (aproximadamente entre 1920 y 1935) con múltiples referencias ornamentales a las obras arquitectónicas *Jugendstil* vienesas de principios del siglo XX.

Hay que tener en cuenta que, en muchos casos, las referencias vienesas se advierten principalmente en la ornamentación del edificio: decoración de fachada y algunos detalles del interior, como el zaguán, las escaleras y

las carpinterías y herrajes de puertas y ventanas y, sólo a veces, en la composición de la fachada. Es por ello que el análisis desarrollado aquí, excepto en las obras que innovaron como proyecto arquitectónico, a menudo reduce el estudio fundamentalmente a las fachadas de los edificios. Este hecho queda justificado por ser en ellas donde, en la mayoría de los casos, se pueden establecer paralelismos con la arquitectura vienesa, ya que la distribución interior de los edificios de viviendas permanece sin demasiados cambios respecto a esquemas habituales de las viviendas valencianas del siglo XIX y en ellas, salvo contadas excepciones, no se pueden percibir influencias de la arquitectura de Viena. En muchos casos, al plano de fachada le acompaña el plano de distribución interior de planta baja y una planta tipo de los pisos superiores donde se puede observar la distribución interior de la obra arquitectónica.

Ante la imposible e innecesaria tarea de recoger en esta investigación todos y cada uno de los proyectos de la ciudad de Valencia que reflejan alguna referencia ornamental del *Jugendstil* Vienés, mayormente entre 1910 y 1918, se ha recopilado una muestra numerosa de proyectos y obras realizadas en esta época que representan una proporción suficiente de variaciones como para poder evaluar en qué aspectos se refleja la trascendencia de la arquitectura vienesa en Valencia. Como se verá, hay casos más fidedignos a los motivos ornamentales provenientes de Viena, hay otros que suponen una interpretación y una personalización de estos y hay otros en los que el *Jugendstil* Vienés se mezcla con otros estilos históricos, e incluso llega a desaparecer. Existen ejemplos que se podrían incluir en uno o en otro grupo, tal es el caso de la arquitectura de Vicente Sancho, en la que la influencia vienesa destaca en la geometrización de los volúmenes pero el lenguaje ornamental de sus fachadas e interiores proviene del *Art Nouveau* francés.

El orden de exposición que se ha elegido atiende primeramente a la trascendencia de la influencia en el edificio: si va más allá del ropaje ornamental y se manifiesta en el conjunto del proyecto, desde su concepción. En caso contrario, en qué medida el elemento decorativo es representativo de la arquitectura vienesa. Es decir, si el lenguaje formal de la fachada es fidedigno a los motivos ornamentales de los edificios *Jugendstil* de Viena o si la referencia es lejana, por haberse ido modificando el detalle decorativo con libertad y fantasía a partir de un esquema de origen vienés. En esta clasificación se ordenan las obras simultáneamente por la fecha su realización. Esta estructura se ha considerado adecuada por la posibilidad de relacionar las aportaciones propias de cada arquitecto en relación a las obras de otros arquitectos anteriores, posteriores o contemporáneos.

10.4.1 INFLUENCIAS DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS DESDE LA CONCEPCIÓN PRIMERA DEL PROYECTO

Aquí se reflejan los casos en los que la influencia del *Jugendstil* Vienés no se limita a la aplicación de motivos ornamentales procedentes de la arquitectura vienesa de principios de siglo sino que está presente desde la concepción inicial del proyecto y, por tanto, afecta no sólo a los alzados, sino al conjunto completo de la obra arquitectónica.

FIG. 537. Vista de la coronación de la fachada del chaflán entre la C/ Cirilo Amorós y la C/ Pizarro.

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

Situada[863] en la C/ Cirilo Amorós 29[864], esquina con C/ Pizarro, esta obra representa *"el ejemplo más puro y primigenio de las propuestas de la Secession vienesa"* en Valencia[865]. Fue proyectada en 1907 por el arquitecto valenciano Vicente Ferrer Pérez para su padre. Su construcción finalizó en 1908. Está edificada sobre un solar poligonal de 421.37m². La altura del edificio hasta la cubierta es de 16.7m y hasta el remate de cornisa de 21.5m. La estructura es de muros de carga de ladrillo macizo y viguetas metálicas, entre las que se encuentran bovedillas de albañilería recibidas con yeso[866].

FIG. 538. Vista de la Casa Ferrer de la fachada sobre la C/ Cirilo Amorós

Varias son las opiniones que intentan aclarar de dónde recogió Vicente Ferrer unas ideas tan originales, que no tenían referente hasta entonces en la ciudad de Valencia. Daniel Benito sostiene (2000) que las decoraciones de este edificio con referencias a la "Secession Vienesa" *"está determinada por el conocimiento por parte de Ferrer de los cuadernos que divulgaban las decoraciones y sobre todo los interiores objetos de este estilo."* [867]

FIG 539. Detalle del remate de coronación de la fachada del chaflán entre C/ Cirilo Amorós y C/ Pizarro

D. Benito indica que Ferrer era conocedor de la arquitectura austriaca del momento y que *"ateniéndose a este tipo de publicaciones decidirá cambiar, durante el curso de las obras en 1908, el remate de la fachada principal sustituyendo el asta metálica por un pomo de rosas de cerámica, directamente tomado de los diseñados por Joseph Hoffmann en esas mismas fechas para decorar el vestíbulo de su Palacio Stoclet de Bruselas"* [868] (**fig. 565**).

Según Emilio Giménez (en 1972) en la brillante solución de esquina se puede apreciar claramente la influencia de Olbrich[869]. También Manuel Portacelli mantiene (1984) que la Casa Ferrer presenta claras influencias de la obra de Olbrich, lo que *"apunta a un sentido más profundo de la renovación arquitectónica, intentando tardíamente, ligar la arquitectura valenciana a los avatares internacionales."* [870]

Según Oriol Bohigas[871], la Casa Ferrer es una obra ejemplar que plantea la introducción de la influencia de Glasgow, en concreto del tratamiento de los detalles de Charles Mackintosh, en la "arquitectura catalana". Añade que esta relación posiblemente no ha recorrido un camino directo. Ya que, por una parte, no hay referencia a los elementos de Mackintosh en los textos catalanes y, por otra, los elementos de referencia a la escuela de Glasgow siempre se encuentran entrelazados con elementos secessionistas. En su hipótesis estas influencias pueden haber llegado vía Viena a través de la Exposición sobre la Arquitectura de Mackintosh que se hizo en 1900 en el edificio de la Secession.

Otros lo definirán como un *"edificio de viviendas adscrito al modernismo de la "Sezesion Vienesa".* (...) *El cuidado por el diseño interior y la preocupación por las llamadas "artes menores" está muy en la línea del momento. Se nota la influencia de Olbrich y Mackintosh. En el edificio existen unos intentos estilísticos de investigación que parecen presentir el camino de los futuristas italianos y de las primeras obras abstractas."* [872]

Pedro Navascués ubica la Casa Ferrer inspirada en las fuentes documentales de las revistas austriacas, pero "*sin dejar de ser una arquitectura desde y para Valencia, pues sería muy difícil de encontrar fuera del área mediterránea la festiva y aún barroca coronación de sus fachadas, y, desde luego, impensable en el ámbito austriaco*" [873]. También indica que Ferrer refleja en esta obra su admiración por Otto Wagner, pero más especialmente por Josef M. Olbrich.

También se ha relacionado con las investigaciones plásticas de las primeras obras abstractas y de los futuristas italianos (1983), en lo que respecta a "*el diseño de las rejas de hierro forjado con motivos abstractos y*

haces de rectas que confluyen en un punto, los juegos experimentales de los pavimentos hidráulicos diseñados por el mismo Ferrer, la disposición extraña y asimétrica de los volúmenes de las ménsulas de los balcones, etc." [874]

FIG. 540. Plano coloreado de las tres fachadas de la Casa Ferrer, situada en la C/ Cirilo Amorós 29 de Valencia (Archivo Vetges tú i Mediterrènea)

FIG 541. Vista del chaflán de la Casa Ferrer

Las últimas investigaciones asocian la originalidad de esta obra, más que a la Secession Vienesa, a la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902. Este análisis fue publicado por primera vez en 1982 por Javier Pérez Rojas en el artículo: "*L'Exposició Internacional de Torí, Secessió y Obra de Vicent Ferrer*" [875]. En ella confirma que[876] *"la obra de Vicente Ferrer es un secesionismo de textual procedencia turinesa, inspirado en D'Aronco y en el interior del pabellón alemán de Behrens."* [877] También corrobora esta procedencia (2001) F. Vegas en su artículo "*Análisis de la obra de cuatro arquitectos en la calle Cirilo Amorós*" [878] y posteriormente y de forma más extensa y profunda, en la publicación, presentada en el año 2003[879], siendo esta última la información más actual que existe sobre el tema. Pérez Rojas relaciona además la Casa Ferrer con la arquitectura catalana, sobre todo en lo referente al interior del edificio *"per exemple, els arcs escalonats, molt a la manera de Puig i Cadafalch al vestíbul de la casa Macaia (1901)."* [880] En esta dirección, F. Vegas apunta, además, a una posible influencia de la fachada del Hotel Terminus de Barcelona del arquitecto Puig i Cadafalch, publicado en <Arquitectura y Construcción> en el año 1903[881], en lo que respecta a *"la agrupación de ventanas menores y el hastial del chaflán* (...)*, producto de una reelaboración consecuente del principal"* de la planta tercera del edificio. Vegas recoge la posibilidad de que este vaciado de las esquinas del chaflán proviniera de la observación de los vanos laterales del Hotel Terminus. También a su ornamentación exterior se le han atribuido influencias de Voisey o de Van de Velde, mientras que a la decoración interior, especialmente las carpinterías, han sido relacionadas con los diseños de Mackintosh[882].

La fachada del edificio está dividida en tres cuerpos: el inferior, con huecos de ventana diferentes del resto, con jambas ligeramente curvadas, ménsulas y arcos de sillería; el intermedio, que engloba como un todo único la planta primera (con miradores) y la segunda (con balcones) y el tercero y superior, como remate independiente, que

FIG. 542. Proyecto de fachada para un Hotel de Mauriz Balzarek. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*) (1896)

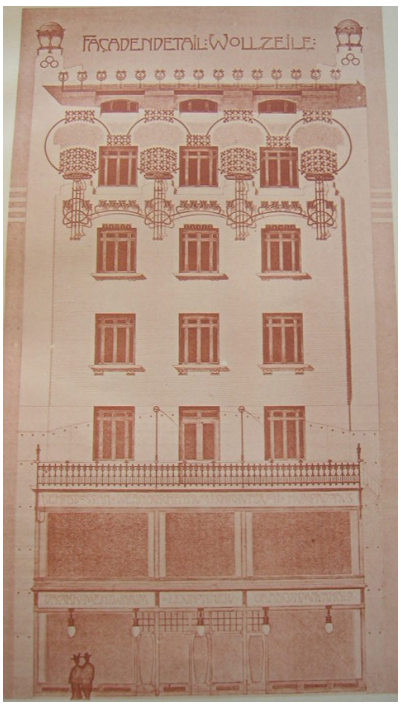


FIG. 543. Proyecto de Fachada en la Wollzeile de Hans Mayr (*Wagnerschule*) (1896)

FIG. 544. Casa Ferrer. La definición de fachada de vanos oscuro sobre paramento claro hace alusión a los proyectos de la *Wagnerschule* (1896)

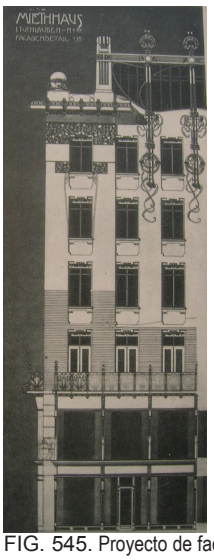


FIG. 545. Proyecto de fachada de Heinrich Hoppe. Proyecto de Escuela. (1896)

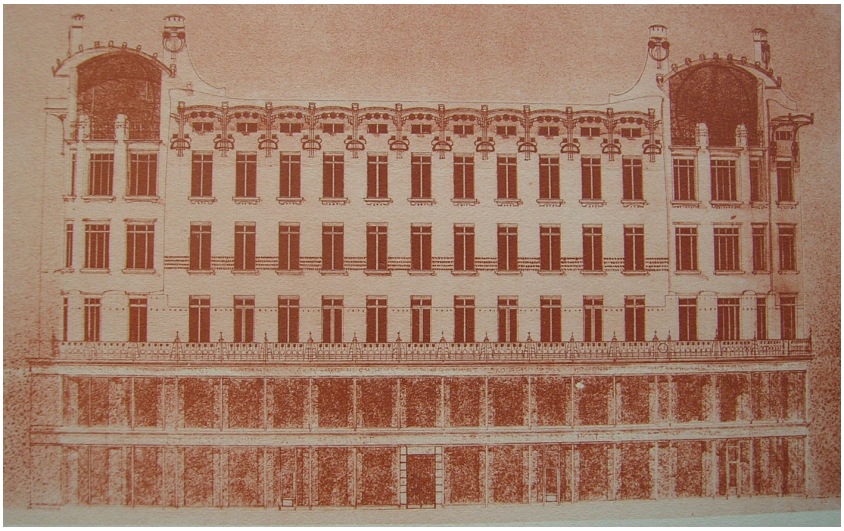


FIG.546. Gustav V.Fleschbrunningen. Proyecto de Fachada. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*)

FIG. 547. Fachada a la C/ Cirilo Amorós de la Casa Ferrer (1908)

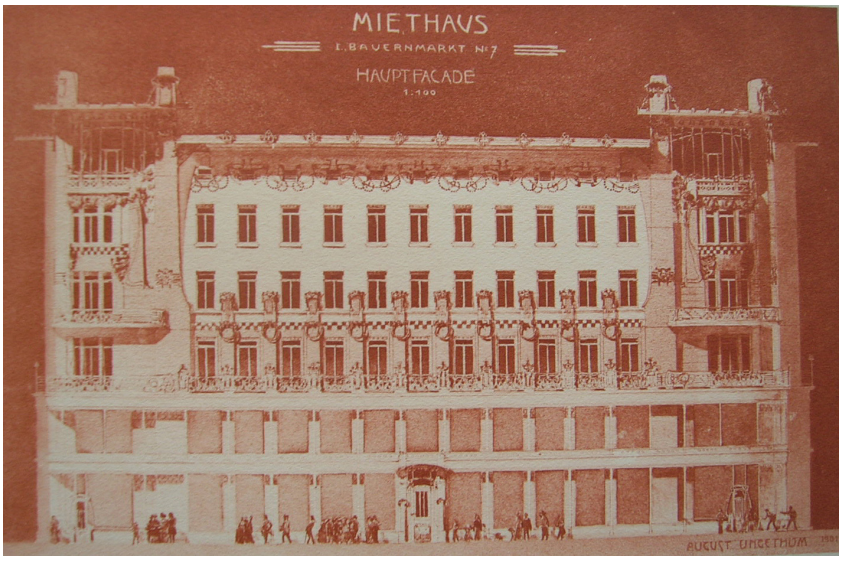


FIG. 548. Edificio de viviendas en Bauernmarkt 7, de August Ungethum. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*)

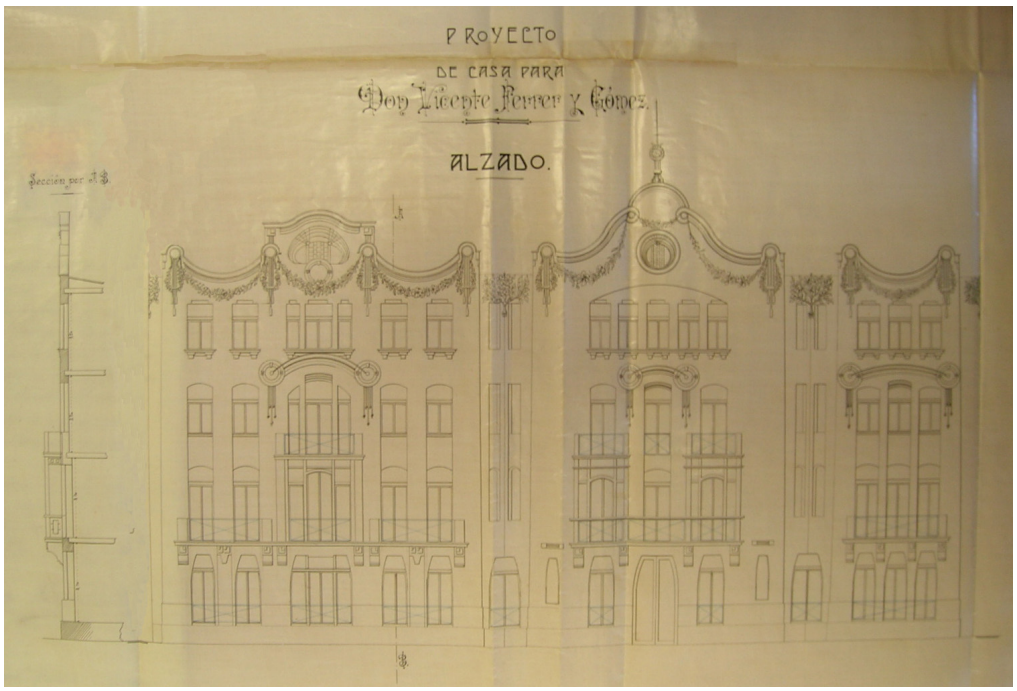


FIG. 549. Plano de los tres alzados del edificio situado en la C/ Cirilo Amorós 29 de Valencia, presentado por Vicente Ferrer Pérez en el Ayuntamiento de Valencia en 1907

comprende una planta de viviendas y la cornisa en forma de grandes guirnaldas de cerámica vidriada, donde aparece el desbordamiento decorativo.

Varias peculiaridades distinguen la Casa Ferrer de otras construcciones de la época y la acercan a los planteamientos arquitectónicos de la corriente austriaca: claramente la composición de fachada de la Casa Ferrer tiene un referente directo en el principio wagneriano de la "cortina colgante" del revestimiento. La parte superior de la fachada hace alusión a un paño colgado de varios puntos de suspensión, la forma cóncava derivada de este gesto queda enfatizada por las guirnaldas cerámicas vegetales que acompañan en su curvatura a la moldura de coronación del edificio. Como Wagner, y con él toda la cultura arquitectónica vienesa, Vicente Ferrer entiende el revestimiento como un elemento ligero que la estructura del edificio sostiene, con ello hace alusión a la distinción semperiana entre revestimiento y estructura. Los tres paños de fachada de la Casa Ferrer están suspendidos de puntos de anclaje en la parte superior y cuelgan hasta alcanzar la planta baja, sin tocar el suelo. De lo puntos de anclaje cuelgan tirantes estilizados. En el tratamiento de la parte inferior del edificio aparece, sin embargo, una clara diferencia con respecto a las composiciones de los edificios *Jugendstil* wagnerianos. Otto Wagner invierte la lógica clásica de disponer en la parte baja del edificio un basamento pétreo y robusto. Enfatizando la idea de

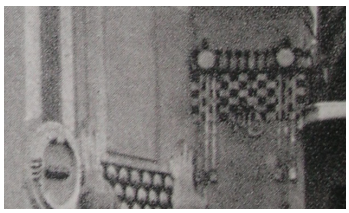


FIG. 550. Detalle del damero decorativo de la fachada de la Rotonda Principal de Turín de 1902

FIG.551.Detalle de la decoración con damero cerámico de la fchada de la Casa Ferrer.

FIG. 552. Detalle de la decoración en la parte superior de la esquina

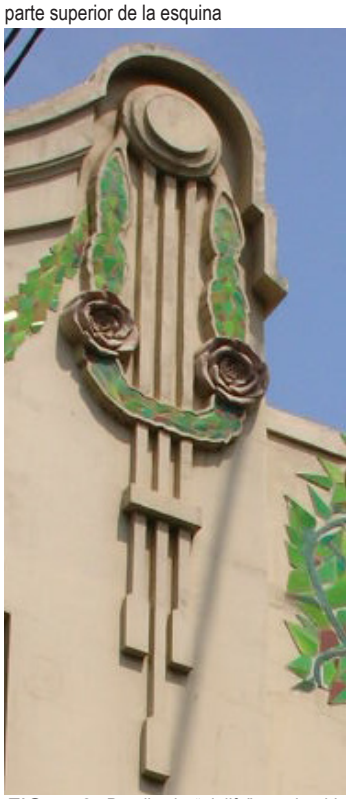


FIG. 553. Detalle de "triglifo" y guirnalda cerámica

FIG 554. Detalle de esquina de la Casa Ferrer

FIG 555.Vista Completa de la solución de esquina de la Casa Ferrer

FIG. 556. Detalle de la coronación de la esquina, mediante un racimo de flores colorido

FIG. 557. Solución del encuentro del edificio de Otto Wagner en la Linken Wienzeile de Viena con el edificio continuo neo-barroco

FIG. 558. Solución del encuentro del edificio de Otto Wagner en la *Linken Wienzeile* de Viena con el edificio *Majolikahaus*, también de Wagner.

FIG. 559. Detalle del encuentro del edificio de Vicente Ferrer con el edificio continuo de Carlos Carbonell. Ferrer utiliza el mismo recurso que Wagner, al interponer un plano de menor altura entre ambos

FIG. 560. Detalle del encuentro del edificio de Otto Wagner en la *Linken Wienzeile* de Viena con el edificio continuo neo-barroco

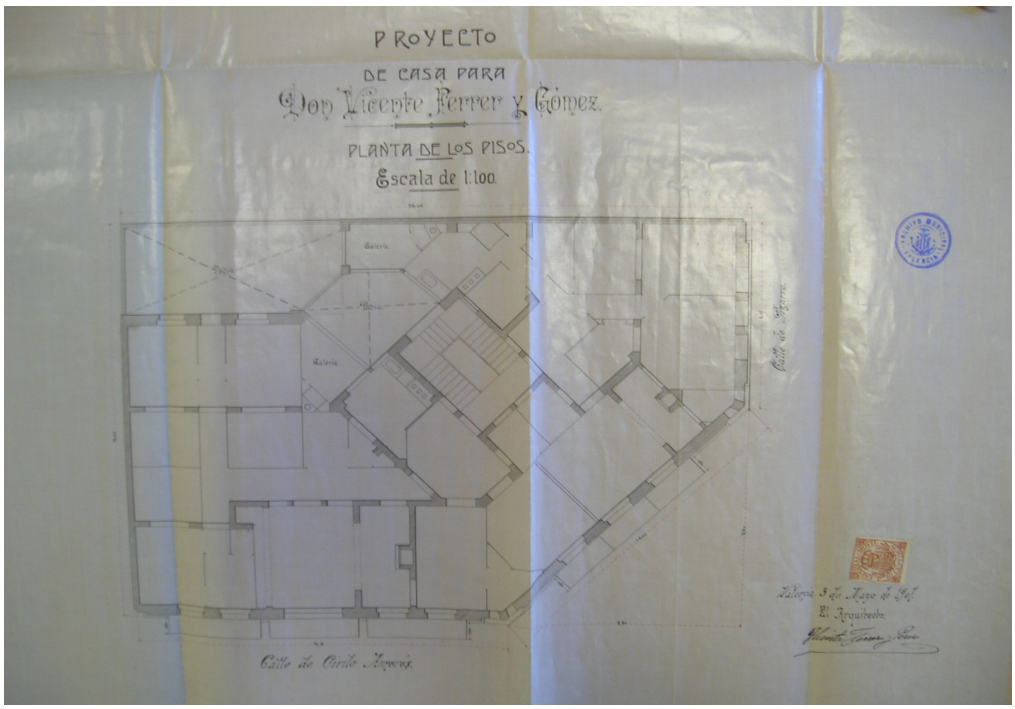


FIG. 561. Detalle del encuentro del edificio de Hubert Gessner en el *Arbeiterheim* en Favoriten (1901-02) con el edificio contiguo. Como hizo Otto Wgner en la Majolika Haus, Gessner retranquea el plano limítrofe de su fachada y en él sitúa los balcones.

FIG. 562. Plano de la planta de viviendas presentada en el Ayuntamiento de Valencia para obtener licencia de obras (1907).

fachada como paño suspendido de la coronación, Wagner plantea, por ejemplo en los edificios de viviendas en la *Linken Wienzeile* 38 y 40, dos plantas de bajo comercial acristalado (**fig. 557**; otros ejemplos con bajo acristalado en proyectos de edificios de viviendas de alumnos de la *Wagnerschule* en **figs**. **542**, **543**, **545**, **546** y **548**). El vidrio y el hierro son los elementos que conforman la parte baja del edificio, quitandole consistencia a la base y reforzando la idea de revestimiento ligero que cuelga de la parte alta del edificio. Vicente Ferrer, a pesar de diferenciar el tratamiento de la planta baja respecto al resto del cuerpo del edificio, no lo hace aludiendo a la ligereza y a la transparencia, sino a la idea clásica de basamento pétreo y robusto sobre el que se alza el edificio, lo que entra en contrariedad con la idea de fachada suspendida.

Además como referencias vienesas en la Casa Ferrer se observa la desnudez de los enlucidos de las fachadas y el tratamiento de los huecos en los paños de la fachada que debieran haber sido, según proyecto, **vanos de arista viva**[883] y la cuidada aplicación de las artes industriales, tanto en exteriores como en interiores. El tratamiento homogéneo de las fachadas demuestra la entidad que tienen **la línea y la masa** en su arquitectura. Ferrer entiende los muros de su fachada como planos perfectamente lisos y uniformes, que va enriqueciendo con dibujos lineales o paneles cerámicos. El recorte limpio de un hueco en su muro, la superficie lisa horadada, remite a huecos de ventana en las llamadas “obras de madurez” [884] del arquitecto Otto Wagner, como hizo en la definición de la fachada del edificio de viviendas *Majolikahaus* (**fig. 566**) y a muchos ejercicios de los alumnos discípulos suyos, provenientes de la *Wagnerschule* (**fig. 542, 543, 545, 546** y **548**). En estos proyectos los huecos de ventana quedan limpiamente recortados sobre el plano de fachada que recoge la decoración cerámica (*Majolikahaus*) o mural. Los vanos de la

Casa Ferrer en primera planta, en vez de dejarse lisos, como estaba previsto en proyecto, fueron decorados durante su ejecución mediante paneles cerámicos de colores vivos, como posteriormente también haría Demetrio Ribes para la Estación del Norte de Valencia.

Mediante las proporciones de huecos, queda claramente expresado el **ritmo vertical** de la fachada y la discontinuidad de este último piso superior con respecto a los dos directamente inferiores. Ferrer consigue la verticalidad del edificio mediante el tratamiento continuo de los huecos de la planta principal y planta segunda de viviendas. Se trata de un único hueco corrido vertical, sobre el que, como elementos independientes, se insertan paneles cerámicos que, en su parte inferior, recogen la forma curvada del dintel de la ventana inferior y marcan la separación entre las ventanas de diferentes plantas (**fig. 544**).

Otro aspecto interesante en la concepción de la fachada es *"su voluntad de **negación del cuerpo de chaflán**."* [885] Vicente Ferrer distinguió las tres fachadas: la de la C/ Cirilo Amorós, la de la C/ Pizarro y el chaflán entre ellas. *"La maestría con que está resuelto el problema de las tres fachadas sin que se rompa unidad (de hecho parece una sola fachada con los puntos de inflexión en las esquinas)"* [886]. Son resueltas como tres grandes hastiales con propia autonomía, mediante el tratamiento de las esquinas sesgadas mediante vanos alargados y estrechos (**fig. 554**). Estas rasgaduras, mediante el contraste que produce su oscuridad frente a la claridad del paño desnudo de fachada, otorgan cierta independencia a cada uno de los planos. Además la diferencia de alturas entre ellos potencia aún más la discontinuidad del alzado y refuerza, con ello, la idea de independencia de las tres fachadas (ver el plano de los alzados desplegados del arquitecto, datado de 1907; **fig. 549**). Asimismo Ferrer resuelve el encuentro en fachada de su edificio con los lindantes interponiendo entre ambos un plano estrecho de menor altura, a modo de franja de que suaviza el corte entre un edificio y otro (**figs. 555** y **559**) recurso que también había utilizado Otto Wagner en el encuentro de la *Majolikahaus* (Viena VI, *Linke Wienzeile* 40) con el edificio contiguo (Viena VI, *Linke Wienzeile* 42) y con su edificio de viviendas en la *Linke Wienzeile* 38 esquina *Klöstergasse* 1 (Viena, distrito VI) (**figs. 557, 558** y **50**). Wagner situó una franja estrecha, de menor altura, en los flancos laterales de la fachada principal donde agrupó los balcones[887]. Estos, mediante el claroscuro que produce el retranqueo de este plano de balcones, dotan a la fachada de cierta profundidad, que contrasta con el plano central perfectamente liso donde se halla todo el despliegue de ornamentación cerámica Majolika, resolviendo así el encuentro de su novedosa fachada con el edificio contiguo existente, de recargado estilo neobarroco. Este recurso también se refleja en uno de los discípulos de Otto Wagner, Hubert Gessner, alumno suyo en la Wagnerschule. En su *Arbeiterheim* (residencia para trabajadores) en el distrito Favoriten en Viena (1901-02) emplea el mismo retranqueo en el plano limítrofe (**fig. 561**).

Vicente Ferrer introduce además ligeras variaciones en la **distribución interior** del edificio, como es el hecho de llevar los baños a los ángulos de fachada (**fig. 562**), algo que rompe la típica distribución de las viviendas burguesas, consistente en disponer la zona privada y de servicios en la parte interior y las zonas de salón, despacho (zonas accesibles a los visitantes) recayendo a las fachadas principales. Cuando era posible estas "habitaciones de respeto" eran dotadas de miradores acristalados[888]. El gesto de situar los baños en fachada, le permite a Ferrer disponer en ellos ventanas alargadas y estrechas, que definen la novedosa esquina de su fachada y refuerzan la verticalidad de la artista de recorre enteramente el edificio. La modernidad de Vicene Ferrer también se ve reflejada en la evolución de la tipología edificatoria de la Casa Ferrer respecto a la tipología burguesa. Sin renunciar a una entrada representativa, Ferrer anticipa la división del edificio por plantas y el máximo aprovechamiento de la superficie, eliminando el portalón central y la planta de entresuelo, elementos comunes en las construcciones burguesas del ensanche valenciano. Otra novedad introducida en el edificio es *"la voluntad de integrar los patios y deslunados interiores en un espacio único, en vez de salpicar aleatoriamente el interior de la planta de pequeños patinillos"* [889]. La decoración interior también fue diseñada al completo por Vicente Ferrer. En las zonas nobles hay decoración modernista a base de zócalos de madera, frisos y escayolas. Los pavimentos son hidráulicos y de nolla[890]. En una de las estancias hay una chimenea totalmente decorada con cerámica en damero (**fig. 586**).

FIG. 563. Vista actual de la fachada de la Casa Ferrer recayente a la C/ Cirilo Amorós 29.

FIG. 564 Vista de la misma fachada que en la FIG 563. en los años 70. Aún se conservaban las marquesinas.

Vicente Ferrer concreta una **solución de esquina** abstracta en el encuentro de los paños de fachada de las dos calles con el paño del chaflán: En vez de recurruir al chaflán redondeado, recurso muy utilizado en las construcciones del ensanche valenciano (1908, Antonio Martorell, edificio situado entre la calle Grabador Esteve y el antiguamente llamado Llano del Remedio[891]; o el edificio de Ramon Lucini de 1908[892]) se retranquea unos cuantos centímetros del plano de fachada para terminar la esquina en arista viva, es decir, define una linea vertical que recorre la fachada en toda su altitud (**fig. 554**). Esta línea no se encuentra aislada, sino que entra en perfecta sintonía con la marcada verticalidad de los comentados huecos de los cuartos de baños, situados en dichas esquinas, que la flanquean. Estos huecos, de

FIG. 565. Detalle de pomo de rosas como detalle de coronación de la Casa Ferrer.

FIG. 567. Detalle de la fachada del la Casa Ferrer de Vicente Ferrer (1908). La decoración en damero también fue utilizada por Raimondo D'Aronco en el exterior de la fachada del pabellón central de la Exposición de Artes Decorativas de Turín (1902). En el edificio de Vicente Ferrer, el damero es blanco y verde y está compuesto en franjas horizontales y ligeramente curvadas.

FIG. 568. Vista exterior de la Rotonda Principal de la Exposición de Turín de 1902

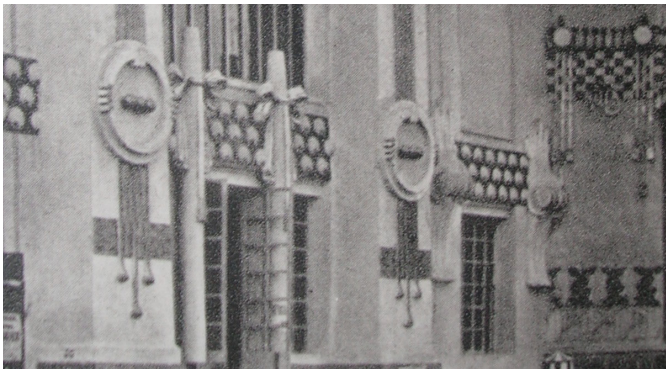


FIG. 570. Detalle de fachada del Pabellón de Inglaterra, al lado de la Rotonda Principal de la Exposición de Turín de 1902, del arquitecto italiano Raimondo D'Aronco

FIG. 571. Detalle decorativo en fachada de la Casa Ferrer

FIG. 566. Detalle de la fachada del edificio *Majolikahaus*, de Otto Wagner (1898)

FIG. 569. Detalle de la fachada del la Casa Ferrer de Vicente Ferrer (1908). Los círculos concéntricos con cuatro bandas decorativas en los lados y una en la parte superior, cinco líneas paralelas colgando terminadas con un motivo decorativo en las puntas y tres pequeñas bolas que aparecen en el interior de los círculos son todos elmentos decorativos extraidos de la arquitectura de Raimondo D'Aronco (1902).

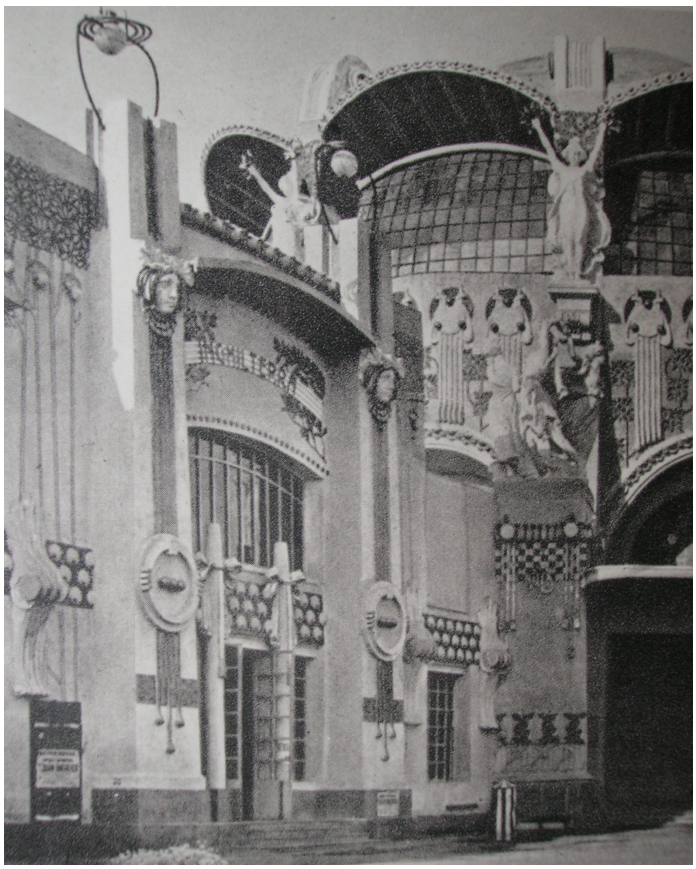


FIG. 572. Fachada del Pabellón de Inglaterra (sobre la fachada escrito: Inghilterra) junto a la Rotonda Principal y del pabellón continuo a éste, ambos de Raimondo D'Aronco, para la Exposición de Artes Decorativas de Turín de 1902.

gran esbeltez, recorren en el cuerpo intermedio de fachada, dos alturas. En la planta superior abarcan únicamente una planta. La voluntad de marcar esta línea vertical está perfectamente expresada ya en el primer proyecto de 1907, posteriormente, seguramente para la exposición de arquitectura que se mostró en la Exposición Regional Valenciana de 1909, dibuja un plano (a color, con sombras arrojadas y cierto pintoresquismo en la representación de la vegetación y el cielo) con el desarrollo de la fachada completa[893] (**fig. 540**). En ella, de esta línea, que es la definición más básica de una esquina, nace del racimo de rosas de la parte superior de la fachada (**fig. 556**) y, en su parte interior, parece morir en un detalle ornamental (un rosetón), que finalmente en la obra no se llegó a realizarse. La línea vertical, arista de esquina, genera tensión frente a la masa representada por los muros densos y homogéneos de fachada.

Vicente Ferrer recurre, tanto en la Casa Ferrer como en los Cinematográficos Caro, al **juego de oposiciones** entre los volúmenes y las líneas. Su arquitectura está definida por el absorbente dominio de las masas, de lo sólido, frente a la ligereza de las líneas. Recordemos de nuevo el edificio de la Secession de Josef M. Olbrich. La utilización de distintos materiales, el contraste del muro mate con el brillo de la cerámica, de la continuidad del plano de fachada, con la división de las piezas cerámicas y la utilización de azulejos de colores brillantes frente a la opacidad del plano continuo de revoco blanco, el rechazo de toda moldura encuadrando los vanos pero la aceptación de volados de marquesinas, balcones y miradores, son todos ellos recursos que siguen poniendo de relieve el juego de contrastes presente en toda la arquitectura de Vicente Ferrer: *"la combinación de lo sinuoso y lo geométrico, de lo figurativo y de la abstracción, todo parece regirse por una ley de fino equilibrio de contrates."*[894]

En sus tres fachadas el edificio presentaba unas interesantes **marquesinas** que se iban adaptando a la curva de la ornamentación de la fachada y creaban un juego lineal de sombras muy interesante (**fig. 564**). La perpendicularidad de las marquesinas de la fachada y su tratamiento como objeto independiente suspendido en el aire, nos recuerda también a la colocación de elementos metálicos, separados a una pequeña distancia de la fachada, que arrojaban sombras lineales sobre el plano de fachada en los edificios de Raimondo D'Aronco en la Exposición de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902. Las marquesinas, tristemente destruidas, recogían el trazado de la curva que une los círculos concéntricos situados en la parte central del plano de fachada y mediante una cubrición transparente sostenida por viguetas metálicas, sobresalían hacia el exterior, arrojando una bonita sombra lineal sobre la fachada, que proyectaba el dibujo de la curva de la marquesina. Esta sombra dotaba al homogéneo plano de fachada de cierta profundidad y remarcaba el perfil curvado del arco rebajado, dintel superior, de los huecos de ventana de la segunda planta.

FIG. 574. Interior de la Sala de los Genios Alados del pabellón alemán de Peter Behrens en la exposición de Turín de 1902

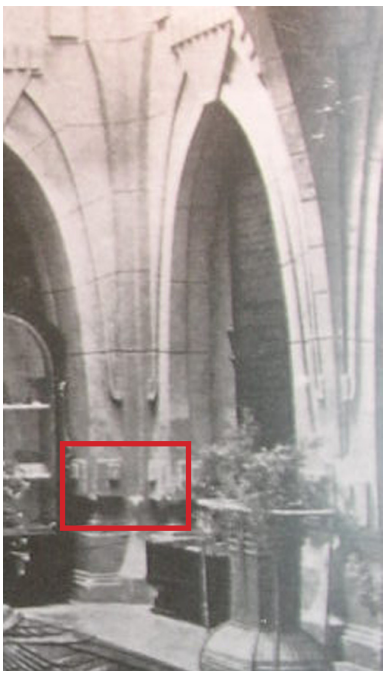


FIG. 575. Detalle decorativo en las bases de los arcos del pabellón de Behrens

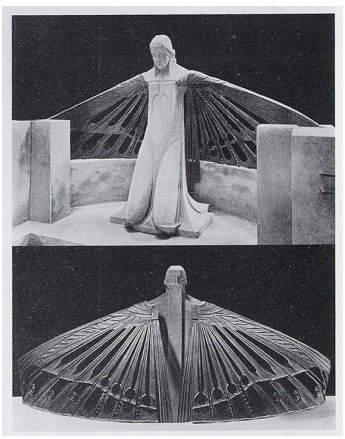


FIG. 573. Escultura para la sala de los Genios Alados en el Pabellón alemán de Peter Behrens para la Exposición de Artes Decorativas de Turín de 1902

FIG. 576. Detalle del interior del pabellón de Peter Behrens

FIG. 577. Detalle de la planta baja de la Casa Ferrer

FIG. 578. Detalle de la planta baja de la Casa Ferrer

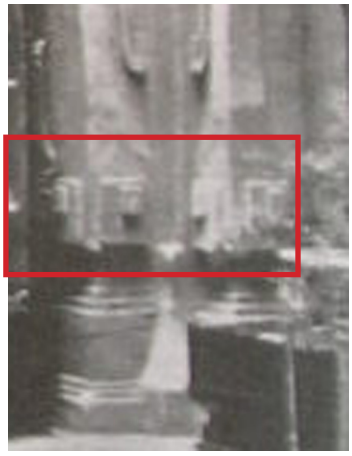


FIG. 579. Detalle decorativo ampliado del pabellón de Peter Behrens

FIG. 581. Vista de la Planta Baja de la Casa Ferrer. El motivo decorativo del interior del pabellón alemán de Peter Behrens se repite tanto en la basa de los arcos sesgados como en el remate de coronación (FIG. 580 y 582)

FIG. 580. Detalle de coronación de la Casa Ferrer. En rojo, el detalle que se repite en la base de los arcos de planta baja de este mismo edificio

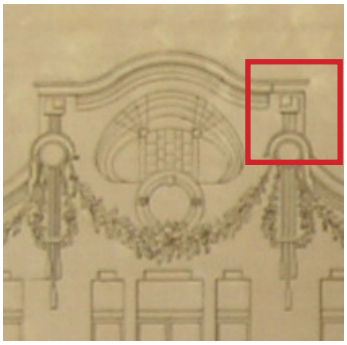


FIG. 582. Detalle del plano de la Casa Ferrer, en el que se dibujan con gran detalle los motivos ornamentales.

Ferrer concibe la fachada como un plano liso, uniforme (como en los Cines Caro) que decora en puntos concretos mediante líneas y otros elementos de cierto tinte festivo. **La Línea y el Plano** son los elementos fundamentales que constituyen su lenguaje arquitectónico. Recurre, para completar la ornamentación de la fachada, al efecto que producen cuerpos flotando sobre otros, como hizo Raimondo D'Aronco en sus pabellones turinenses. Sobre este plano los huecos se recortan con radicalidad. El color claro del plano de fachada recoge toda la luz, potenciando la oscuridad de los huecos, conseguida mediante el retranqueo de las ventanas respecto al plano principal de fachada y subrayado por la utilización de madera oscura para las carpinterías. Este juego de contrastes define la composición hueco-macizo de la fachada, referente incuestionable al tratamiento de los huecos de Otto Wagner y de la arquitectura vienesa.

FIG. 583. Detalle decorativo en la base de los arcos sesgados de la Casa Ferrer

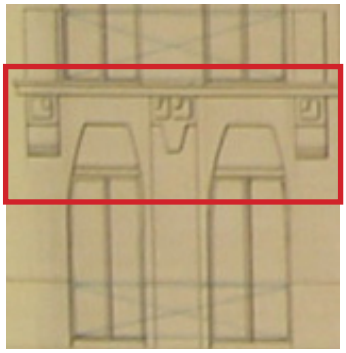


FIG. 584. Detalle decorativo dibujado en los planos del proyecto Casa Ferrer

Vicente Ferrer decora en varios puntos de las tres fachadas, mediante una banda de azulejo cerámico con forma de damero claroscuro, que alterna el color verde y el blanco. Esta ornamentación se localiza en los paños entre las ventanas más estrechas (cinco ventanas en el chaflán, tres en las fachadas laterales) de la zona central del piso superior de las tres fachadas. En los paños entre ventanas, la modulación será de 5x5, en la franja que acompaña la curva que une los círculos concéntricos, es de 3x3 (**fig. 569**). Esta misma ornamentación había sido utilizada también por D'Aronco en forma de franja exterior continua en la entrada al *Padiglione delle Belle Arti* y en el *Chiosco per Gironali*[895], ambas en Turín en 1902. Los motivos decorativos en los paños entre las ventanas de la Casa Ferrer son exactamente iguales que las que hay entre las puertas de entrada en el interior del *Palazzo Centrale,* todas ellas obras de Raimondo D'Arono de la Exposición de Turín de 1902 (**figs. 570** y **571**). Como ejemplos de obras vienesas que tengan el damero cerámico como decoración de fachada podemos citar la Casa Olbrich de Joseph Maria Olbrich en Darmstadt, la Villa Gessner, de Hubert Gessner (1907) en la *Sternwartestrasse* 70, o la Casa Moll II, de Joseph Hoffmann en la *Wollergasse* 1 (1906-07) ambas en Viena. Asimismo el motivo decorativo de discos concéntricos con cinco tirantes estilizados que cuelgan está también extraído del *Palazzo Centrale* de Raimondo D'Aronco (**figs. 568, 570, 572**).

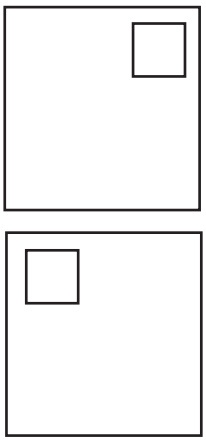


FIG. 585. Detalle decorativo utilizado por Peter Behrens en el interior del pabellón de los genios alados de la Exposición de Turín de 1902 y por Vicente Ferrer en la Casa Ferrer (decoración en los bajos de los arcos en planta baja y en la sección de los mismos y en el detalle del óculo de la coronación de la fachada de la C/ Cirilo Amorós.)

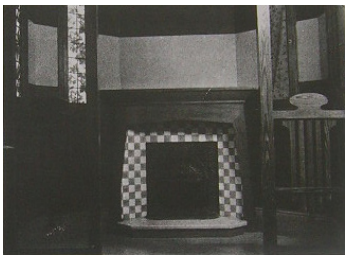
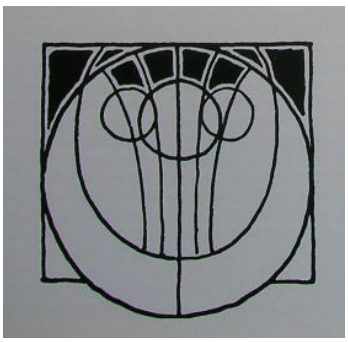


FIG. 586. Detalle de la chimenea de una de las viviendas de la Casa Ferrer, decorada mediante damero cerámico

FIG. 587. Detalle del óculo de remate de la Casa Ferrer



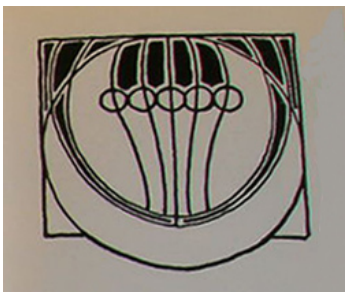


FIG.588 y 589. Dibujos presentados por Joseph Hoffmann en la revista <Ver Sacrum> en sept. 1898

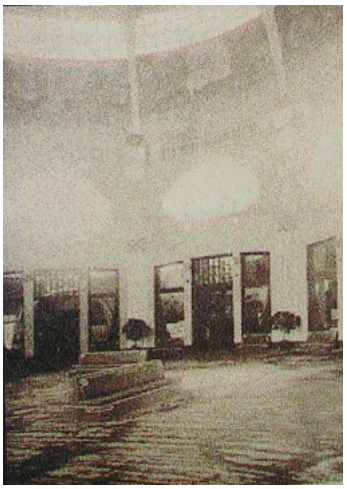


FIG.590. Vista del interior de la Rotonda Principal de la Exposición de Artes Decorativas de Turín. Raimondo D'Aronco (1902)

Se ha esbozado la relación de la arquitectura de Vicente Ferrer con la Exposición Internacional de Turín de 1902, concretamente, como ya hemos nombrado, con dos arquitectos, el italiano Raimondo D'Aronco y el alemán Peter Behrens. Manuel Vega y March, en un artículo publicado en <Arquitectura y Construcción> en octubre de 1902 (justo cuando Vicente Ferrer acababa de terminar la carrera de arquitectura) sobre la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902, destacaba como "dignas de mención" de entre las instalaciones extranjeras: el vestíbulo hamburgués de Behrens (Darmstadt), la Sala de Mayólicas de los arquitectos Kreis (Dresden) y M. Villeroy y Boch y la cámara de Olbrich (Darmstadt)[896].

Es innegable la referencia de la solución de fachada de la planta baja de la Casa Ferrer al interior del pabellón de Alemania de Peter Behrens, en concreto, a la sala de los genios alados (**fig. 574**) y como indicaron J. Pérez Rojas[897] (en 1990) y F. Vegas[898] (en 2000) sobre todo en lo referente a los arcos mixtilíneos de dovelas y claves historiadas. En <*Deutsche Kunst und Dekoration*> entre abril y septiembre de 1902, se publicó extensamente el Pabellón alemán de la Exposición de Turín. (Véase 13.6., año 1902), que Vicente Ferrer podría haber consultado en los fondos de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Barcelona[899], donde estudió. Asimismo en 1903 se publica el vestíbulo de la sección alemana, de Peter Behrens, la sala central de la sección germánica, de Hermann Billing y la sala berlinesa, de Bruno Möhning en PICCA, Vittorio. *L'Arte Decorativa all'Exposizione di Torino*, 1902[900].

En el proyecto presentado en 1907 para obtener la licencia de obras, Ferrer plantea, en la planta baja de la fachada recayente a la calle Félix Pizcuela y en la del chaflán, que estos arcos en sillería queden reducidos a ménsulas que transmiten las cargas de los balcones al muro de carga de fachada. Tan sólo en la fachada de Cirilo Amorós, dibuja estos arcos en su completo desarrollo. Posteriormente optará por prolongar las ménsulas, hasta la altura del zócalo, convirtiéndolas en arcos sesgados (**fig. 577** y **578**) a la manera del Pabellón de Behrens para esta exposición (**fig. 576** y **575**). Sin embargo, Ferrer sigue distinguiendo la fachada de la calle Cirilo Amorós de las otras dos. En el chaflán y en la Calle Félix Pizcueta, Ferrer reduce los salientes

FIG.591. Detalle de la partición curvada de la cristalera de la fachada principal del edificio en *Frömmelgasse* 42a de Viena, del arquitecto F. Dietz von Wiedenberg, publicado en <Wiener Bauten im Style der Secession> en 1901

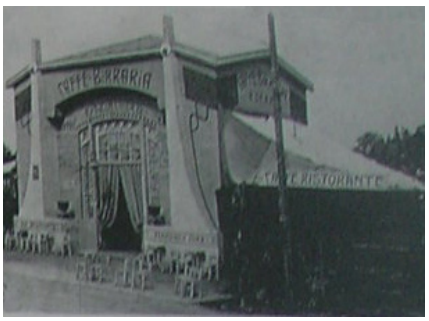


FIG.592. Fachada del Cafe Birreria para la Exposición de Artes Decorativas de Turín de 1902 del arquitecto italiano Aníbal Rigotti

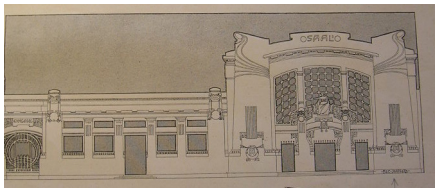


FIG.593. Plano de la fachada principal del edificio de Frömmelgasse 42a de Viena, del arquitecto F. Dietz von Wiedenberg, publicado en <*Der Architekt*> en 1901

FIG.594. Detalle del zaguán de entrada de la Casa Ferrer, puerta y arco escalonado

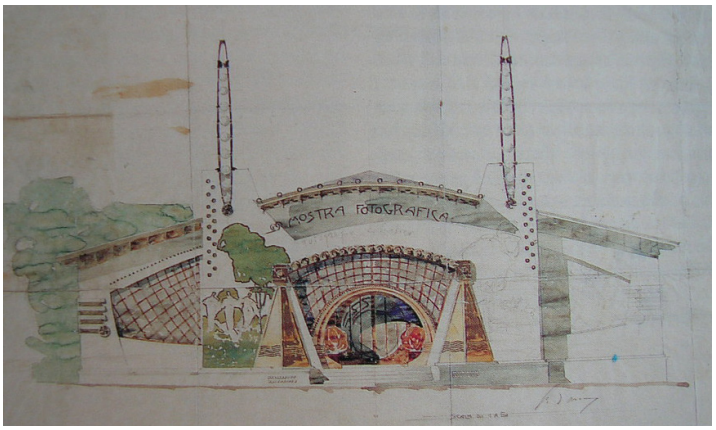


FIG.595. Plano de Raimondo D'Aronco de la fachada principal del pabellón de Fotografía Artística de Turín en 1902

FIG.596. Fotografía de la fachada principal del pabellón de Fotografía Artística de Raimnodo D'Aronco en la Exposición de Turín en 1902. La fenestración de la entrada es como la de la puerta de la Casa Ferrer

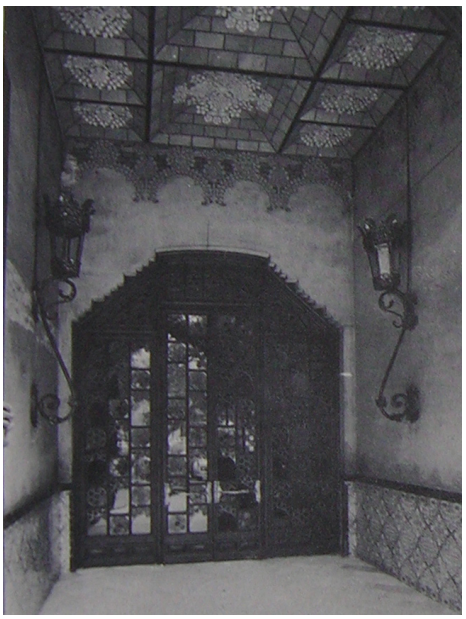


FIG.597. Zaguán de la Casa de les Punxes del arquitecto catalán Puig i Cadafalch, con arcos escalonados como los del zaguán de la Casa Ferrer

FIG.598. Vista interior de la Rotonda Principal de la Exposición de Turín de 1902

FIG.599. Detalle de la puerta de entrada al zaguán de la Casa Ferrer

FIG.600. Detalle de la escalera de acceso a las viviendas de la Casa Ferrer. El peldañeado y descansillos, en mármol blanco, el rodapie, en cerámica trencadís de colr verde

FIG.601. Detalle de la barandilla metálica, decorada con hojas y flores y el pasamanos de madera de la escalera de la Casa Ferrer

y las volutas que Behrens utiliza en su pabellón para definir su "arco alado" [901]. Esta simplificación, sin embargo, no se da en los arcos de planta baja de la calle Cirilo Amorós (**fig. 322**). Estos, perfectamente definidos en su complejidad en el comentado plano a color del desarrollo completo de fachada son una referencia directa al citado pabellón de Behrens, incluso en la forma de las dovelas y sus salientes superiores. Además Ferrer recoge de este pabellón el motivo ornamental de las ménsulas y los arcos, formado por un cuadrado de esquinas redondeadas, con otro de menor tamaño dentro de él, definidos ya en el primer proyecto presentado (1907) (**figs. 582** y **584, boceto en fig. 585**). No obstante, V. Ferrer gradúa la complejidad del elemento ornamental introduciendo un grado de abstracción. Ésta consiste primeramente en la simplificación de las formas, sobre todo en la fachada que da a la calle Pizarro. Ferrer elimina volutas y otros resaltes que aparecen en el pabellón de Behrens. Las iniciales del propietario del edificio están escritas en las rejas metálicas de los dos huecos de ventana que flanquean la puerta principal (**fig. 605**).

Con respecto a los elementos extraídos de los pabellones de D'Aronco, el primero a destacar es el óculo ovalado que corona el remate del interior del Pabellón Central de la Rotonda de Turín de 1902. El diseño de sus herrajes es muy similar a los dibujos que hacía Joseph Hoffmann en la segunda edición de la revista <Ver Sacrum> que publicaba el grupo de la Secession Vienesa, en septiembre de 1898 (**fig. 588** y **589**). Seguramente inspirados en estos dibujos, son los que reproduce Raimondo D'Aronco en el interior de la Rotonda de Honor de la Exposición de Turín de 1902 (**fig. 590**, **598** y **604**) y Ferrer en el chaflán del edificio de la C/ Cirilo Amorós 29 de Valencia (**fig. 587**).

La decoración interior, el diseño de las puertas de las viviendas y el diseño de la barandilla de la escalera, recoge formas planteadas en varios dibujos de Josef M. Olbrich para los interiores de sus viviendas (**figs. 609** y **610**). Ferrer emplea colores fuertes, los círculos rojos y las hojas vegetales verdes (en combinación con un rodapié hecho de cerámica trencadís verde), resaltan frente a la precisa geometría de las líneas en negro que componen la barandilla de la escalera (**figs. 601, 602** y **607**) En

FIG.602. Vista de la escalera y de los diseños de puertas y ventanas de la Casa Ferrer

FIG.603. Detalle del telefonillo de la Casa Ferrer. Repite la decoración de guirnaldas y el óculo central ovalado de la fachada

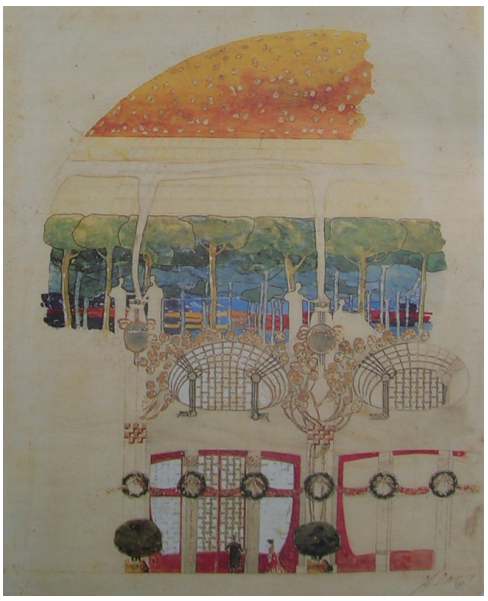


FIG.604. Dibujo del arquitecto italiano Raimondo D'Aronco para el interior de la Rotonda Principal de la Exposición de Turín de 1902. La composición de los herrajes del óculo son iguales que los que utilizará 7 años después Vicente Ferrer para el óculo de su edificio en la C/ Cirilo Amorós.

FIG.605. Detalle de la rejería de la Planta Baja, donde se inscriben las siglas del propietario del edificio : VF: Vicente Ferrer Gómez

FIG. 606. Detalle del diseño del techo del zaguàn de la Casa Ferrer

FIG. 607. Vista de la escalera de acceso a las viviendas de la Casa Ferrer

FIG.608. Detalle de la lámpara del zaguán y la escalera. Ferrer repite el mismo motivo decorativo de la fachada, de los discos concéntricos y las cinco líneas paralelas colgantes

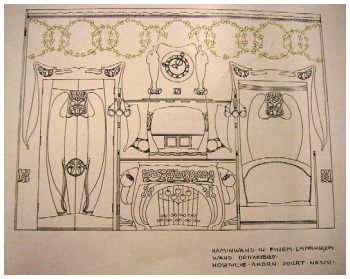


FIG.609. Diseño de la chimenea y mobiliario del interior de la Villa Friedmann, de Josef M. Olbrich

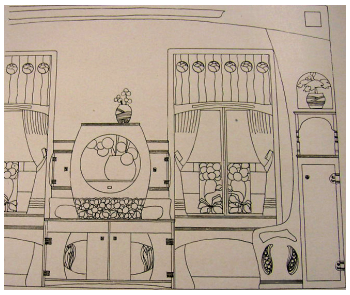


FIG.610. Diseño del mobiliario del interior de la Villa Stifft, de Josef M. Olbrich, publicado en *Ideen von Olbrich*

FIG.611. Diseño de decoración mural en la Villa Friedmann de Joseph M. Olbrich

las ventanas también combina los círculos rojos con las líneas en negro y la madera oscura. Las lámparas son doradas y verdes, con sus círculos y sus líneas suspendidas, un diseño típico del *Jugendstil* Vienés (**fig. 608**).

En el **zaguán** se mezclan las referencias extraídas de varias fuentes, el arco escalonado que da paso a la escalera tienen un referente directo, como afirma Pérez Rojas, a la Casa Macaia de Puig y Cadafalch[902], pero también al zaguán de la *Casa de les Punxes*, de este mismo autor (**fig. 597**). La carpintería de la puerta "*produce con fidelidad la carpintería del Pabellón de Fotografía de D'Aronco en la misma Exposición de Turín, que remedaba el movimiento entreabierto de los haces del diafragma de una cámara fotográfica."* [903] (**figs. 595** y **596**). Aunque este tipo de carpintería curva, también estaba presente en algún edificio vienés, como el de Fömmelgasse 42a (1901), de F. Dietz v. Wiedenberg (**figs. 591** y **593**), publicado en *Neue Architektur*[904] y en *Wiener Bauten der Style der Secession*. También la composición de la puerta, con círculos en los encuentros de las hojas de la puerta es muy semejante a la del Café Birreria, de Anibal Rigotti para esta exposición (**fig. 592**).

Es indudable que Vicente Ferrer encontró en esta obra la oportunidad de desarrollar toda su capacidad imaginativa, puesto que el cliente era su propia familia. A pesar de no encontrarse en Valencia un referente anterior tan directamente relacionado con la obra de D'Aronco y con la de los arquitectos vieneses, Ferrer dio rienda suelta a la creación artísticaen libertad. La brillantez de esta obra y su visión de conjunto, manifiestan la madurez profesional de Vicente Ferrer en esta su primera obra que proyectó cinco año después de terminar la carrera. El conocimiento de los artistas austriacos y de la obra del arquitecto D'Aronco le proporcionó las pautas a seguir en el diseño global del edificio y el impulso a llevarlas a la práctica en un edificio situado en el Ensanche de Valencia. La libertad con que Ferrer proyectó el edificio demuestra la seguridad en la modernidad y en la singularidad de su proyecto, respaldado por el conocimiento profundo de lo que estaba aconteciendo en el ámbito arquitectónico en el resto de Europa.

FIG. 612. Detalle de coronación de la Casa Ferrer con la inscripción del año de su construcción

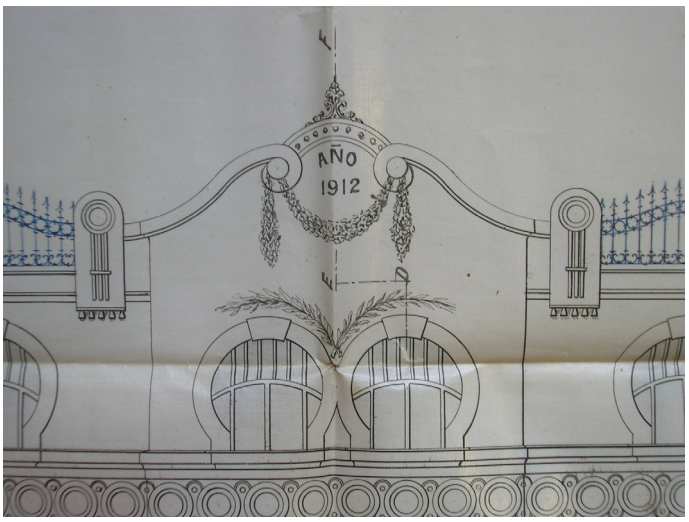


FIG. 614. Detalle de coronación del edificio del maestro de obras Vicente Cerdá en la C/ Libertad de Valencia (1912) con también la inscripción del año de su construcción, las gurinaldas, los detalles laterales de llineas y círculos y la misma forma ondulada en el remate que el edificio de Vicente Ferrer.

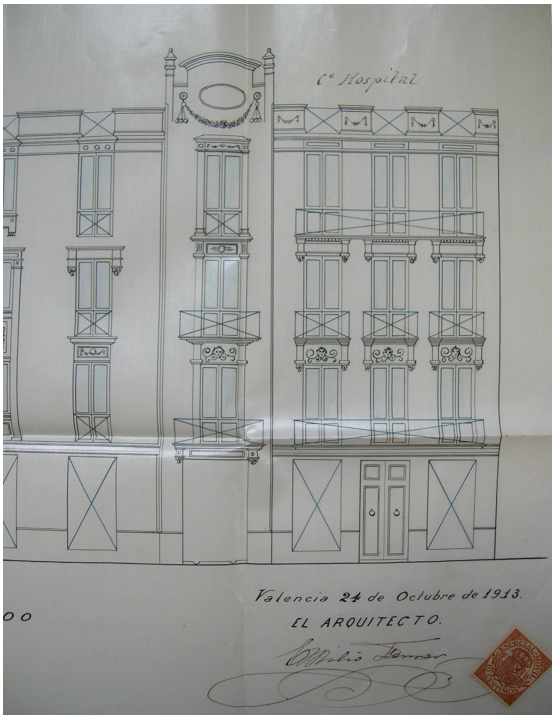


FIG. 613. Edificio en la C/ Hospital 14 y 16 de Valencia, del arquitecto E. Ferrer (1913)

FIG.616. Detalle de coronación de la Casa Ferrer con un óculo ovalado y guirnaldas cerámicas

FIG.615. Detalle de coronación con un óculo ovalado y las guirnaldas como en la Casa Ferrer. Edificio en la C/ Hospital 14 y 16 de Valencia, del arquitecto E. Ferrer (1913)

Vegas afirma (2001)[905] que la originalidad de esta obra no cuajó entre la burguesía valenciana, que la interpretaron como algo ajeno y extraño, y que *"las alegorías relativas a la ciudad de Turín y al imperialismo alemán pasaron en último término a ser símbolo de moda en un edificio residencial del ensanche".* Su lenguaje arquitectónico

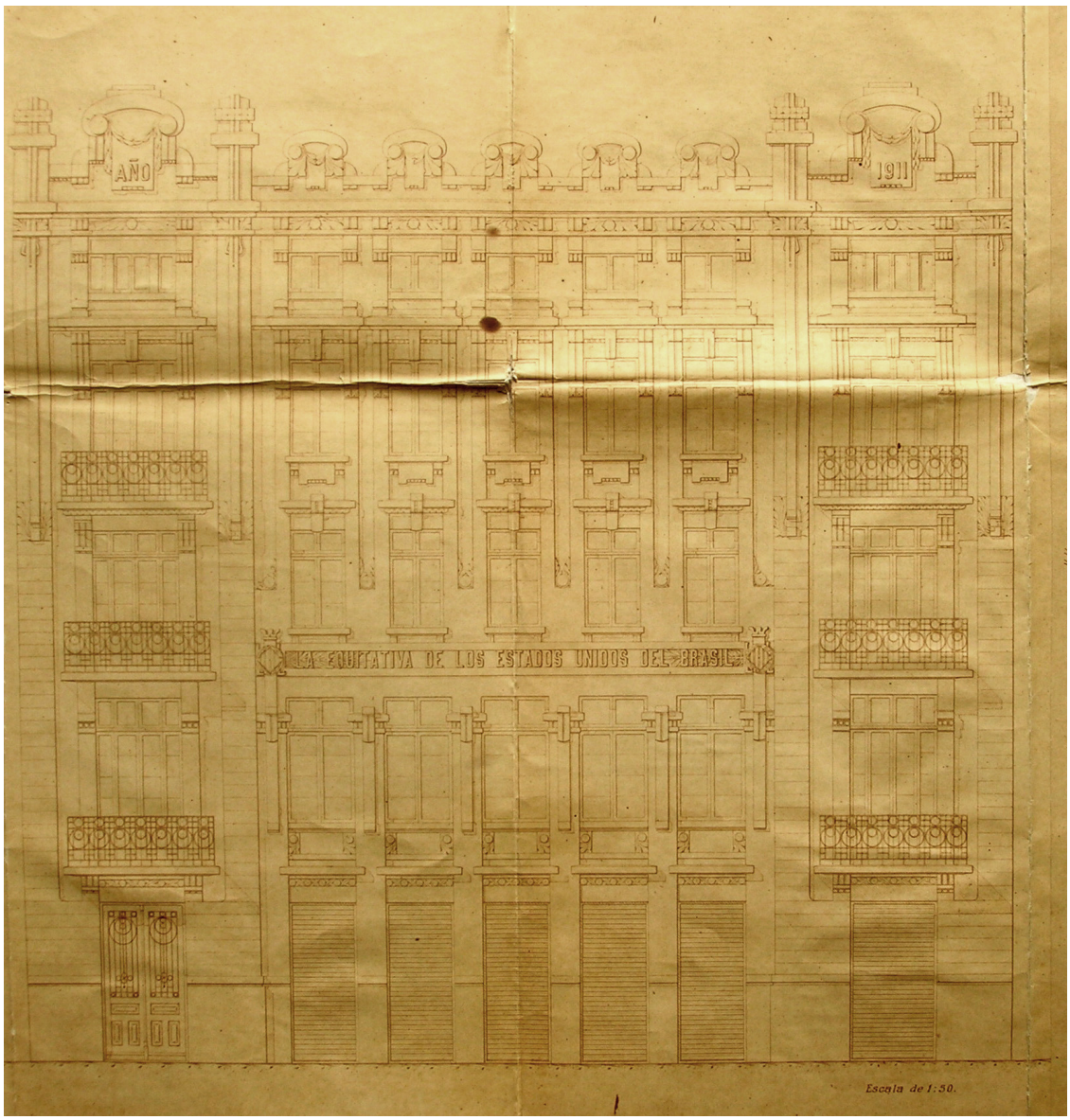


FIG. 617. Plano completo de la fachada del edificio “La Equitativa” del arquitecto valenciano Demetrio Ribes (1911)

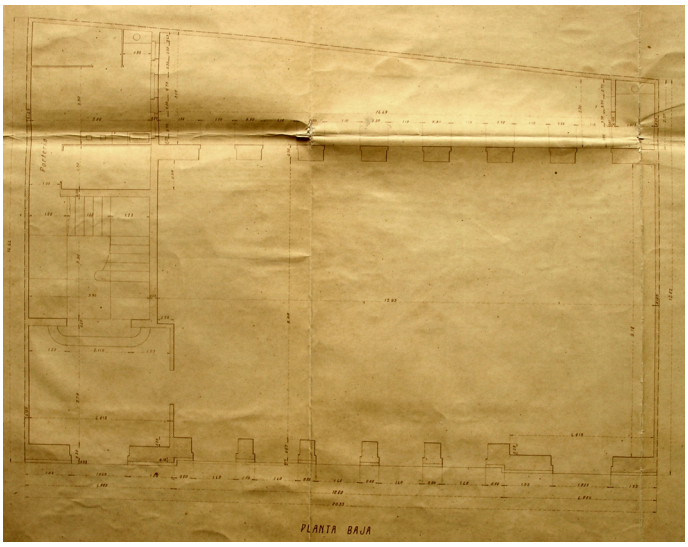


FIG. 618. Plano de Planta Baja del edificio “La Equitativa” del Demetrio Ribes (1911)

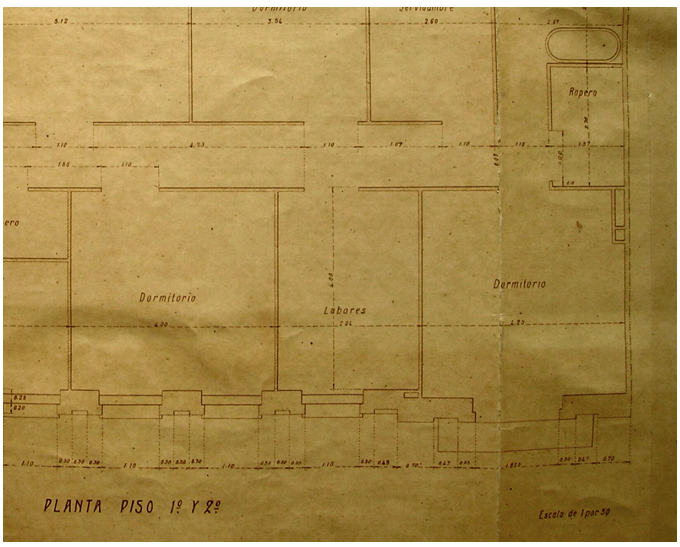


FIG. 619. Plano de Planta de Pisos Primero y Segundo del edificio “La Equitativa” de Demetrio Ribes

fue, según Simó (en 1973) demasiado "*lanzado*", demasiado "*definido*" y sobre todo demasiado "*nuevo*" [906]. Según Vegas (en 2000) interpretado como algo importado del extranjero, sin utilizar iconos cercanos a la tradición valenciana ni siquiera conocidos por la sociedad burguesa. *"En este hecho reside la razón por la cual esta construcción pasó más bien desapercibida en aquellos años."*

FIG. 620. Detalle del alzado del edificio de "La Equitativa", situado en la C/ Pérez Pujol 5 de Valencia

Otras visiones más optimistas dirán que la novedad de la obra de Ferrer ayudó a consolidar el Modernismo en Valencia como "estilo moderno" y a fomentar el uso de la cerámica decorativa en las fronteras[907]. Es de destacar que, a pesar de que en 1909 la Casa Ferrer había sido su única obra, Ferrer poco después recibió el encargo de construir los Cinematógrafos Caro y que fue nombrado Vocal Honorario del Comité Ejecutivo en la Exposición Regional Valenciana de 1909. D. Benito (1996 y 2000) especifica que si bien varios autores han resaltado que esta obra pasó inadvertida en su época, también tuvo apasionados defensores como Martínez Aloy, que en la Geografía del Reino de Valencia (1925)[908] la calificaba de ejemplo de las obras "*más vacilantes del modernismo*" valenciano.

FIG. 621. Detalle de la fachada del edificio de "La Equitativa"

En cualquier caso, en contra de lo que se ha dicho, algunos elementos de la obra de Vicente Ferrer fueron tomados como modelo en unas cuantas obras de arquitectos y maestros de obras valencianos. Tal es el caso de la vivienda situada en la C/ Libertad nº 116 y 118, del Maestro de obras Vicente Cerdà[909], del barrio del Cabanyal de Valencia, construida entre 1912 y 1913. El remate que corona el cuerpo central es idéntico al de la Casa Ferrer (**fig. 614**). También su primo, Emilio Ferrer, recoge las formas de este antepecho en la coronación de la vivienda situada en la calle Hospital nº 14 y 16 (1913)[910], intercalando el remate del óvulo central con las guirnaldas de flores (**fig. 613** y **615**). Además, el motivo ornamental de inscribir con letras de cerámica vidriada el año de construcción en la coronación del edificio[911] será repetido en otros edificios de Valencia (1908, Manuel García Sierra en la C/ Partida del Socorro[912], 1912, del maestro de obras Vicente Cerdá en la C/ Libertad del Cabanyal[913]).

FIG. 622. Detalle de la fachada del edificio de "La Equitativa"

FIG. 623. Vista de la fachada del edificio de “La Equitativa”

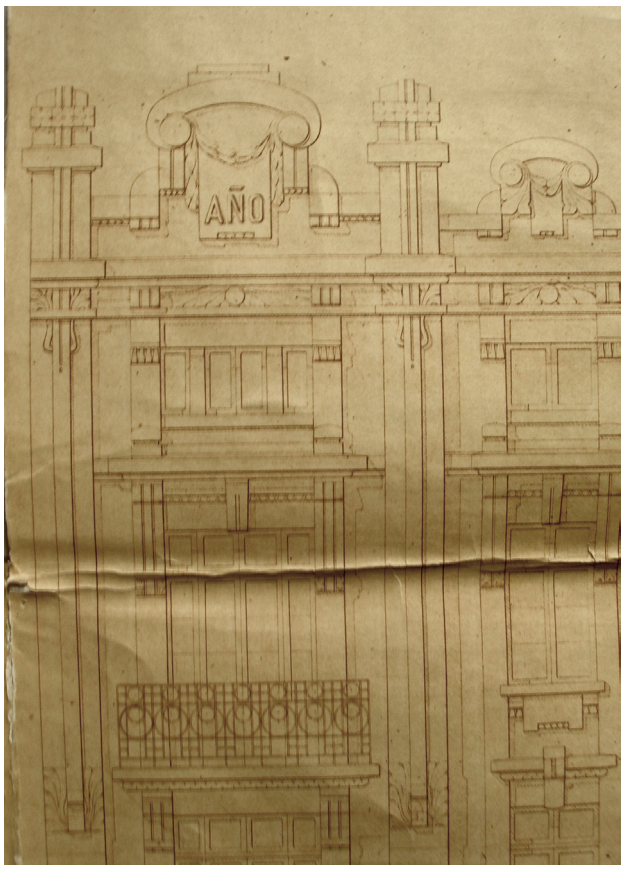


FIG.624. Detalle del plano de fachada

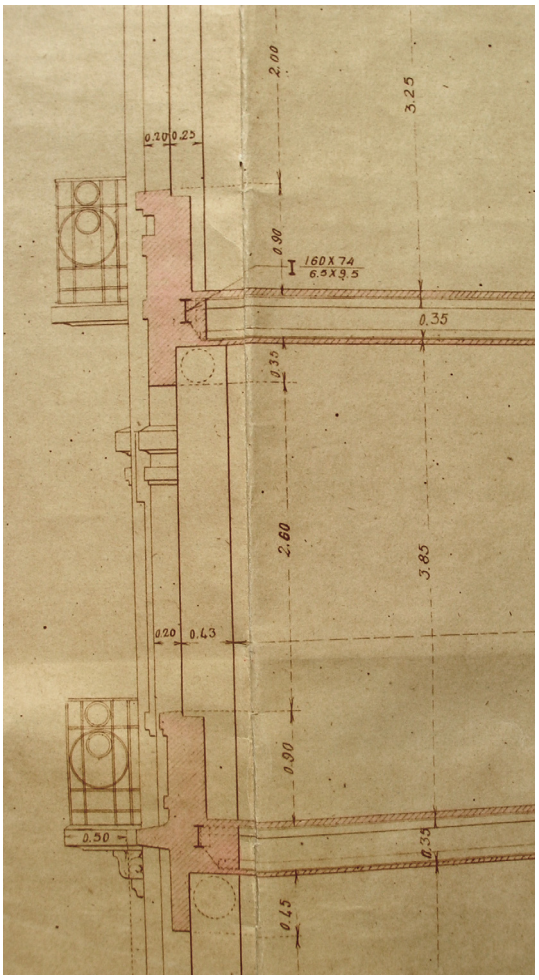


FIG. 625. Detalle de la sección del edificio de “La Equitativa”

FIG. 626. Vista parcial de la fachada del edificio de “La Equitativa” de Demetrio Ribes

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)

Los edificios de viviendas no son la tipología edificatoria más notoria en la obra de Demetrio Ribes. Es interesante remarcar que Ribes fue el primer arquitecto en introducir del hormigón armado en la arquitectura civil (Plaza de Toros de Játiva, almacenes Ernesto Ferrer y su propio chalet en C/ Eugenia Viñes núm. 93, en la Playa de las Arenas)[914]. Además del chalet en la playa de Valencia (construido en 1920) Demetrio Ribes construyó cinco[915] edificios de viviendas: uno situado en la C/ Pérez Pujol en 1911 de Valencia, otro en la C/ Adresadors 8 (1917), C/ Manuel Arnau 4 (1919), C/ En Llop 6 (1920) y otro en la Gran Vía Marqués del Turía 62 (1920-1921). Dentro de este conjunto, nada más el edificio proyectado en 1911 ("La Equitativa de los Estados Unidos del Brasil") se acerca a los postulados vieneses.

Como indica Inmaculada Aguilar, "e*n las viviendas realizadas por Ribes no encontramos, en cuanto a la distribución, ninguna aportación vanguardista o extraordinaria, si bien contienen todas aquellas medidas higiénicas y novedades conocidas en aquel momento. En cambio, en los aspectos estructurales, debemos resaltar la novedad de la utilización del hormigón armado*." [916]

El edificio, situado en la calle Pérez Pujol nº 5, antiguo Barrio de Pescadores (hoy calles Lauria, Correos, Pascual y Genís y Pérez Pujol, cuyo derribo y nueva urbanización datan del 1906[917]) fue encargado por Ramón Bigné a Demetrio Ribes en 1910. El proyecto, destinado a oficinas y viviendas, fue presentado al Ayuntamiento de Valencia en abril de 1911. Por esas fechas Ribes aún tenía su residencia habitual en Madrid, por lo que delegó la responsabilidad de la Dirección de Obras al maestro de obras Adolfo Bueso Mallol[918], quien siguió al detalle todas las indicaciones de Ribes[919]. De hecho, el expediente para pedir licencia de obra al ayuntamiento, aunque no los planos, está firmado por A. Bueso[920].

Tal y como defendía en sus teorías Otto Wagner: La obra de arquitectura debe reflejar, tanto interior como exteriormente, de forma clara y consciente, las funciones innerentes de cada una de las partes que conforman el edificio. En este edificio Ribes distribuye por plantas las diversas funciones que alberga el edificio y lo refleja en la fachada: las tres últimas plantas están destinadas a viviendas (la última planta es desván) la planta primera para oficinas y la planta baja destinada a locales comerciales. La diferenciación de las funciones del edificio (oficinas y viviendas) se establece

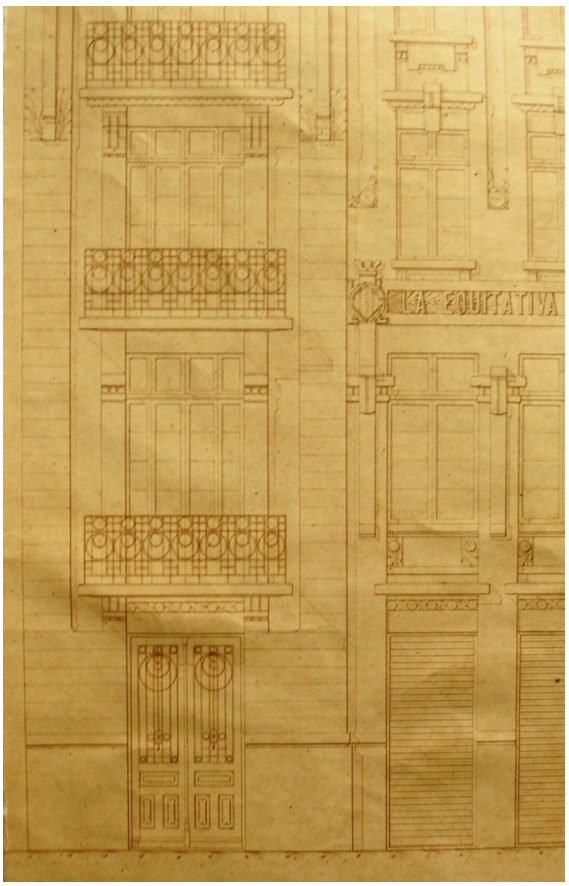


FIG.627. Detalle del plano de fachada del edificio de "La Equitativa"

FIG. 628. Puerta en el zaguán del edificio "La Equitativa"

FIG.629. Vista del zaguán

FIG.630. Puerta de entrada de diseño geométrico

FIG.631. Detalle de esquina del recubrimiento de mármol con incisiones geométricas del zaguán

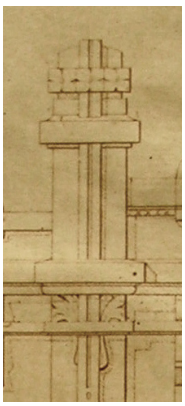


FIG.632. Detalle de pomo de flores del edificio de La Equitativa (1911)

FIG.633. Detalle de pomo de flores de la verja de la Estación del Norte de Valencia, de Demetrio Ribes (1906-1911)

FIG. 634. Detalle de pomo de flores de la Estación del Norte de Valencia, de Demetrio Ribes (1906-1911)

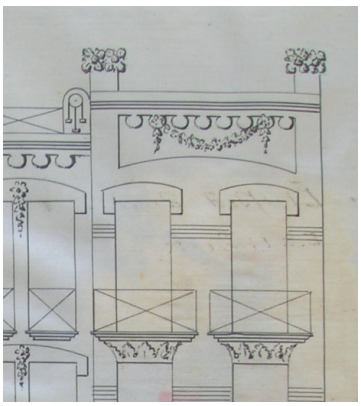


FIG. 635. Detalle de coronación de las pilastras mediante pomo de flores de la Casa para Ferrer en la C/ Cuenca de Vicente Rodríguez (1914)

además por el uso de diferentes texturas en la fachada: rugosa en el basamento, con alternancia de fajas horizontales que enmarcan los paños lisos en el desarrollo del cuerpo del edificio, y con diferentes motivos decorativos, más abundantes en la parte superior (**fig. 617**). Mediante un ejercicio de abstracción, racionalidad y geometrización Ribes repite la composición de fachada wagneriana de revestimiento suspendido de la parte superior de la estructura. Las acanaladuras que recorren la fachada, sin llegar a alcanzar la base (**fig. 629**), hacen referencia a la composición de los edificios de los alumnos de la *Wagnerschule* desde arriba hacia abajo. Sin llegar a proyectar una planta baja de hierro y vidrio, un basamento vacío típicamente vienés, Ribes distingue el espacio destinado a bajo comercial, actualmente muy modificado, del resto del edificio. La estructura del edificio es metálica y la cubierta es de cercha metálica tipo inglés a doble vertiente[921].

Huyendo de una fachada que pudiera parecer poco esbelta, Ribes desplaza en cuanto apenas (18cms.) los dos cuerpos laterales hacia delante. El cuerpo lateral izquierdo alberga en planta baja el zaguán que da entrada al núcleo de escaleras y una sala en las plantas de viviendas. Buscando la simetría compositiva, Ribes adelanta el cuerpo lateral opuesto a éste, de las mismas dimensiones en planta (**figs. 618** y **619**). Es de destacar, que así como el cuerpo lateral izquierdo alberga una función concreta, el derecho no responde a un requerimiento funcional. Simplemente se ha buscado un alzado simétrico y, por tanto, ordenado. Los dos cuerpos laterales, que flanquean el paño central, dotan de una efectiva verticalidad a un edificio que por sus proporciones ancho-alto podría haber resultado poco esbelto.

> *"Demetri Ribes. Arquitecto, 1911. Es uno de los más coherentes en el Modernismo en la línea Secesión. Su tendencia hacia una general austeridad decorativa, el tratamiento de los huecos y la concepción de la última planta hace que se aproxime al racionalismo. A resaltar la pronunciada modulación de la fachada, en la que los tradicionales elementos de la arquitectura (pilastras, capiteles, etc.) se geometrizan insistentemente. A resaltar también las pequeñas rosas que se repiten. Y a resaltar también, finalmente, el pequeño zaguán con alto zócalo de mármol blanco, donde se inserta un friso de azulejos de diseño ondulado con colores fuetes que contrastan vivamente."* [922]

El ritmo de fachada se va componiendo según el pequeño resalte entre la verticalidad de los cuerpos laterales y la horizontalidad del cuerpo central. Los paños con hendiduras horizontales asimismo enmarcan los dos cuerpos laterales (**fig. 626**). Los remates de coronación potencian la sensación de esbeltez y de soporte de la ornamentación que se suspende de ella (**fig. 624**).

La **planta baja** es un espacio diáfano, sin pilares, de aproximadamente 16m de largo por casi 6m de ancho, destinado a locales comerciales (**figs. 618** y **619**). La planta primera está destinada a oficinas, distribuidas a través de corredor, esquema que se repite en las plantas segunda y tercera, de viviendas. El ático o desván remata el edificio, con una altura de 2,45m frente a los 3,25m de los demás pisos[923].

FIG. 636. Detalle de la decoración del techo del zaguán del edificio de "La Equitativa" de Demetrio Ribes

FIG. 637. Detalle de la decoración del techo del zaguán

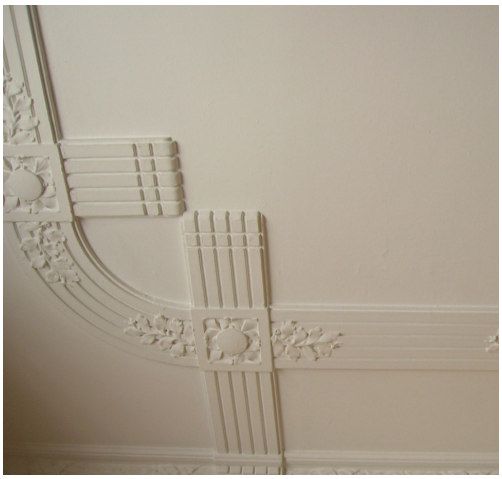


FIG. 638. Detalle de la decoración del techo del zaguán

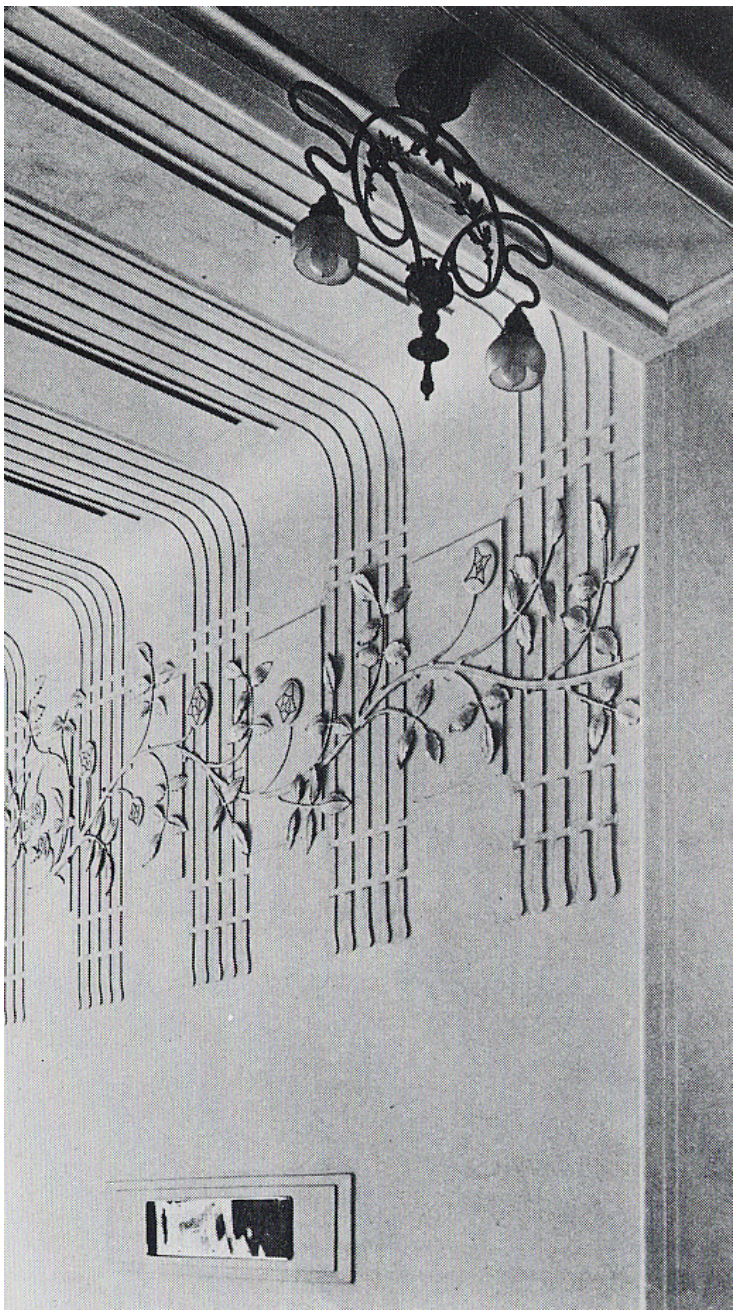


FIG. 639. Haus Riess de Max Fabiani en Starmherbergasse 47, de Viena (publicado en 1906)

FIG. 640. Anónimo. Wien XIX Vegagasse 15, publicado en <*Neubauten in Österreich*> Serie III en 1906

FIG. 641. Teodor Bach Wien I DominikanerBastel, publicado en <*Neubauten in Österreich*> Serie III (1906)

FIG.642. Jakob Gartner Wien XIV Stubenring 14, publicado en <*Neubauten in Österreich*> Serie III (1906)

En los antepechos, donde sitúa la palabra "Año" y el número "1911", momento de su construcción, observamos dos sendas guirnaldas, detalle modernista de ascendencia austriaca (**fig. 624**). El remate de los cuerpos laterales se realiza con una especie de pilones (**fig. 632**) cuya decoración vegetal, formada por un pomo de flores de grandes pétalos geometrizados, se repite en los pilones de la verja de cierre de la Estación del Norte, a lo largo de la calle Alicante (**fig. 633** y **634**). El nacimiento (base) de estos pilones está decorado por una pequeña franja de hojas vegetales geometrizadas (como el del edificio de la Secession de Joseph Maria Olbrich, posteriormente utilizado también por Raimondo D'Aronco en varios de sus edificios y por Vicente Ferrer en los Cines Caro). Este tipo de decoración vegetal a modo de pomo de flores que corona las pilastras de la fachada o los pilares los recogió también el arquitecto valenciano Carlos Carbonell en su edificio modernista de la calle Cirilo Amorós 74 de Valencia, para el que presentó dos fachadas (1913) (**fig. 625**) y el arquitecto Vicente Rodríguez en un edificio de viviendas en la calle Cuenca (1914)[924] (**fig. 706**, apartado 10.4.2.8).

> *"es una obra de transición entre la influencia secessionista y la de los pioneros franceses del hormigón, Garnier y Perret"* (...) *"Permanencia de la Rosa típica de Glasgow a pesar de su marcado carácter racionalista por la clara distinción de la estructura del edifico en fachada, su composición en prácticamente un plano único de fachada y la falta de diferenciación jerárquica de las plantas"* [925]

> *"Cuando realiza el Edificio "La Equitativa", sintoniza con el método compositivo renovador secessionista, wagneriano, aunque sin calado suficiente. Más personal resulta cuando al rigor geométrico vienés añade característicos torreones y pináculos, sellados con la policromía y los temas autóctonos, caso de lo que fueron los Almacenes Campos (1913, calle Maderas C/V Camino Viejo del Grao) y lo que estaba siendo su obra más famosa."* [926]

El **zaguán de entrada** tiene un zócalo compuesto en su parte baja por un gran rodapié de mármol rojo. La parte intermedia del zócalo, también de mármol, por grandes placas blancas con incisiones geométricas. La parte superior del zócalo está compuesta por una cenefa cerámica de colores muy vivos y formas geométricas (cuadrados y círculos) terminada por una última banda de cenefa ondulada de mármol blanco y nuevamente incisiones geométricas (**fig. 631**). El techo de esta estancia es de un exquisito cuidado. También compuesto por bandas lineales, en sus encuentros, aparecen flores y hojas vegetales (**figs. 636, 637 y 638**). Es notable la semejanza del diseño de este zaguán con algún vestíbulo de Max Fabiani[927] (**fig. 639**) y con muchos de los proyectos que aparecían en la serie de publicaciones "*Neubauten in Österreich, Façaden, Details, Hausthore, Vestibule, etc."* [928] (Nuevas construcciones en Austria, fachadas, detalles, puertas de entrada, vestíbulos, etc.) en el que entre 1907 y 1911 (año en el que se proyectó el edificio de Ribes) se recogieron multitud de ejemplos de vestíbulos del *Jugendstil* Vienés, junto con algunas obras en Praga y *Königsgraz* (**figs. 640, 641** y **642**). Fundamentalmente la serie recogía imágenes de fachadas y vestíbulos de obras modernistas de arquitectos no tan conocidos en el panorama arquitectónico internacional. Las tres series de dicha publicación estaban

a disposición de los interesados en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Barcelona[929], donde, después de terminada la carrera en 1902, Ribes pasó unos años[930]. Este tipo de zaguán interior es muy semejante al del edificio situado en la C/ Conde Salvatierra 9, aunque el aspecto exterior de este edificio es de lenguaje modernista *Art Nouveau.*

La puerta de entrada desde la calle, de hierro está totalmente inmersa en el lenguaje *Jugendstil* Vienés (**fig. 630**): Los círculos inscritos y tangentes y las líneas paralelas definen su composición racional y geométrica. También el trabajo de cerrajería artística de las rejas de las ventanas que recaen sobre la caja de escaleras y las rejas de la parte superior de las puertas de acceso a las viviendas, son de corte *wagneriano*.

> *"En la casa nº5 de la C/ Pérez Pujol de Valencia aplicó la inspiración secessionista en la cenefa del zaguán con un claro intento de geometrización que pretendía difuminar cualquier posible relación con los motivos ornamentales vegetales."* [931]

En el elemento de coronación: volutas con guirnaldas y pilones que enmarcan el edificio, son, según I. Aguilar, claramente de la escuela vienesa[932]. Además aparece la rosa de Mackintosh, que hace referencia a la escuela escocesa de Glasgow.

El edificio en su conjunto recoge planteamientos elaborados desde la *Wagnerschule*: la diversidad funcional, estratificada por plantas, queda expresada con claridad en la fachada exterior. Tanto las dimesiones de los huecos como su definición señalan las distintas funciones del edificio. Entra en disonancia, sin embargo, el adelanto en fachada del cuerpo lateral que no alberga la escalera ya que expresa en alzado algo inexistente en planta (**fig. 618**). Ribes otorga con este gesto prioridad a la composición simétrica de fachada frente a la sinceridad volumétrica que defendía Otto Wagner. Además la disposición ornamental concentra su expresividad en la coronación del edificio, retomando la idea wagneriana de la fachada colgante. Los detalles ornamentales asímismo descienden del lenguaje arquitectónico vienés.

FIG. 643. La decoración de fachada e incluso la ornamentación de la coronación es muy semejante a la de la Casa Rocher. Arq. Fr. Dietz von Weidenberg, publicado en <Neubauten in Österreich>. Serie III

FIG. 644. Vista de la fachada de la Casa Rocher, de Vicente Rodríguez (1906). Ésta fue Ésta fue parcialmente modificada al añadirle el cuerpo sobresaliente en el primer piso

10.4.2 INFLUENCIA DEL *JUGENDSTIL* EN LA COMPOSICIÓN DE FACHADA

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

Situado en la Gran Vía Marqués del Turia[933], el edificio entre medianeras está compuesto por una planta baja y entresuelo y por tres plantas de viviendas. Rodríguez distingue claramente tres partes en el edificio: la planta baja y entresuelo, las dos primeras plantas de viviendas y la última planta junto con el remate de coronación. Varios resaltes longitudinales cosen en altura las tres partes de la fachada y expresan una decidida intención de verticalidad.

FIG. 645. Arq. A. Ritter von Infeld, situado en *Trappelgasse* 9, en el Distrio IV de Viena (1900), publicado en <*Wiener Neubauten im Style der Secession*>

FIG. 646. Arq. A. Ritter von Infeld, situado en *Trappelgasse* 9, en el Distrio IV de Viena (1900), publicado en <*Wiener Neubauten im Style der Secession*>

La parte baja del edificio tiene un fajeado horizontal y basamento pétreo. El cuerpo de viviendas actualmente está modificado por haberse construido en la primera planta de viviendas un añadido en vuelo, de otro lenguaje arquitectónico, que rompe la composición vertical del conjunto. La decoración de la fachada, con una parte baja más robusta, y una decoración lineal que va aumentando con la altura es herencia de muchos edificios de *Jugendstil* Vienés que se publicaban en <*Wiener Bauten im Style der Secession*> y en <*Neubauten in Österreich. Façaden. Hausthore. Vestibule. Etc.*>. La rejería en los balcones, inusualmente definida desde el proyecto, a base de círculos y líneas muy geometrizados será simplificada durante la ejecución del edificio. Benito lo califica (1983) de "*ejemplo de geometrizaciones al gusto austriaco*" [934]. Rodríguez refleja un claro intento de geometrización de la composición en fachada, y el lenguaje expresivo utilizado es muy estilizado e indiscutiblemente vienés. Los dinteles de los vanos están

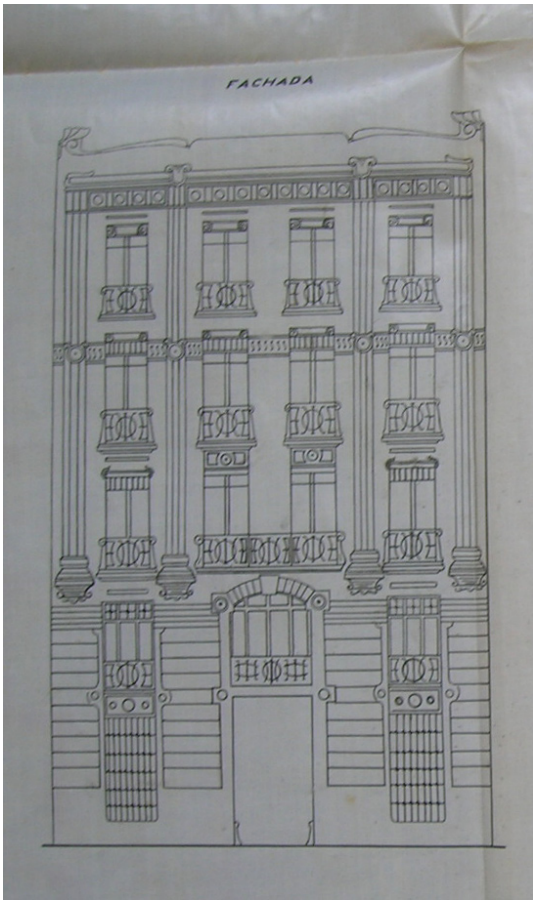


FIG. 647.Plano del alzado de la Casa Rocher (1906)

FIG 648. Vista (2006) de la Casa Rocher en la Gran Vía Marqués del Turia 15

FIG.649. Edificio de viviendas en Gymnasiumstrasse 60 (1902-03) Arq. Hugo Mandeltort, en el Distrito XIX de Viena. publicado en <*Wiener Neubauten im Style der Secession*>

FIG.650. Edificio de viviendas para trabajadores en Pilzgasse 2, en el Distrito XXI de Viena. (1905), Arq. Fr. Dietz von Weidenberg, publicado en <*Wiener Neubauten im Style der Secession*>

decorados mediante sencillas líneas tendidas que en planta segunda de viviendas se prolongan constituyendo un cordón que recorre la fachada de parte a parte y une los motivos decorativos de coronas de hojas. El motivo decorativo central se retrasa, marcando gracias a su menor tamaño y a la ausencia de resalte vertical el eje de fachada. En el encuentro con la cornisa aumenta la decoración mediante varios óculos, perforados y ciegos, decorados con hojas vegetales, marcando un claro-oscuro frente al paño homogéneo de fachada. El remate de coronación insinúa un antepecho ondulante, de curvas muy tendidas, con un remate decorativo en los extremos. Las pilastras que en proyecto no llegaban hasta la altura de la coronación ondulante, sí lo hacen en el edificio construido. Estos se decoran mediante tres cordones geometrizados suspendidos. Las áreas que se forman entre los pilones y las curvas del remate son rellenadas con multitud de hojas vegetales, a juego con la decoración entre los óculos de la parte superior.

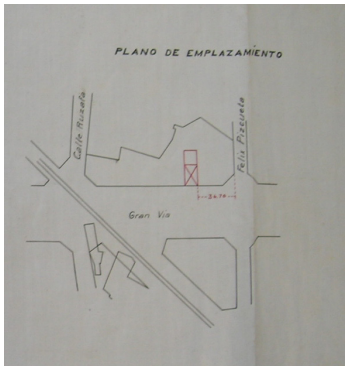


FIG.651. Plano de emplazamiento de la Casa Rocher

FIG.652. Vista de la parte superior de la fachada de la Casa Rocher

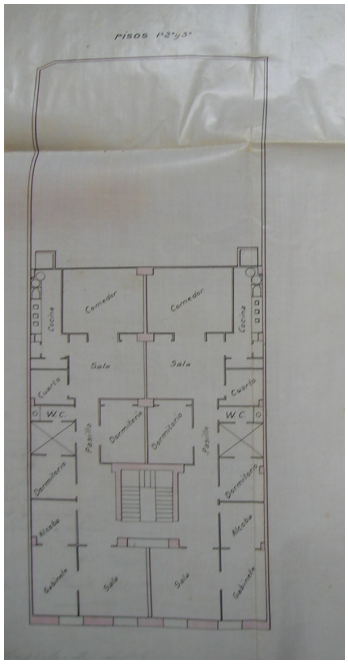


FIG.653. Planta de pisos de la Casa Rocher

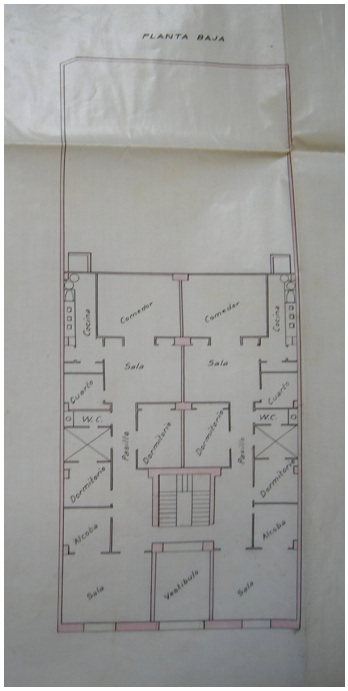


FIG.654. Planta Baja de la Casa Rocher

En el proyecto aparecen algunos elementos decorativos extraídos del repertorio ornamental tradicional como es la clave de arco en la parte central del hueco del entresuelo o las molduras en los balcones. Durante la ejecución esta ventana central del entresuelo de dintel curvado aparece como una ventana de corte rectangular y la dovela desaparece. Actualmente la planta baja está también bastante modificada, los huecos que se han abierto son de mayor tamaño que los originales lo que produce una pérdida del ritmo de huecos en vertical, que en proyecto se respetaba.

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)

"Se trata de una de las mejores aportaciones de la tendencia secesionista a la arquitectura valenciana de principios del siglo XX. Toda una obra del arte total que dignifica y da entrada al ensanche de la ciudad."

Inmaculada Aguilar. 2004

Situado en el chaflán de las calles Gran Vía Marqués del Turia nº 1 y la antigua C/ Pi y Margall (actual C/ Ruzafa 29), este edificio ha sido considerado como una muestra de las influencias de Otto Wagner en el Modernismo Valenciano[935].

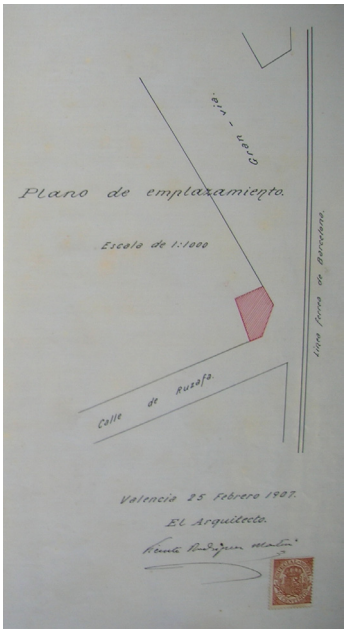


FIG.655. Plano de emplazamiento del edificio en el cruce de Gran Vía Marqués del Turiab 1 y la actual C/ Ruzafa

Debido a esta adscripción a la arquitectura vienesa y de la información ofrecida por los familiares del arquitecto[936], la autoría de la obra se atribuyó, y se atribuye incluso en publicaciones actuales, a Demetrio Ribes[937]. Fernando Vegas indica que hasta la fecha no se ha encontrado ningún documento que lo corrobore: "*Atribuido a Demetri Ribes* (...) *cuando el autor fue con bastante probabilidad Francisco Almenar, arquitecto ecléctico"* [938]. El primero en asignar la autoría del edificio a Francisco Almenar fue J. Pérez Rojas en 1997[939], basándose en las evidentes similitudes con la casa de Andrés Martínez, construida por Francisco Almenar en 1914 en la C/ Sueca (entonces Calle nº 14)[940]. Se ha acotado su período de realización entre 1906 y 1911, por existir alrededor de 1905 un circo ambulante en este solar[941] y se asegura que *"nunca se entregaron los planos del Ayuntamiento pues se hizo sin licencia de obras"* [942]. Afirmación que, no siendo cierta del todo, tampoco puede desmentirse. Efectivamente, no existe documentación escrita que atribuya esta obra a Demetrio Ribes ni a Francisco Almenar, sí a otro arquitecto valenciano.

FIG.656. Detalle de balcón en el edificio de Gran Vía Marqués del Turia 1

La licencia de obras para construir esta obra se solicitó el 25 de febrero de 1907 y el arquitecto que la firma es Vicente Rodríguez[943]. Sin embargo, sólo incluye el edificio situado estrictamente en el chaflán de la calle Ruzafa (antigua Pi y Margall) y la Gran Vía Marqués del Turia. El edificio construido al lado, cuya fachada continua los parámetros marcados por la del edificio del chaflán, se hizo, efectivamente, sin licencia de obras.

FIG.657. Vista del edificio en el cruce de la Gran Vía Marqués del Turia y la C/ Ruzafa en los años veinte

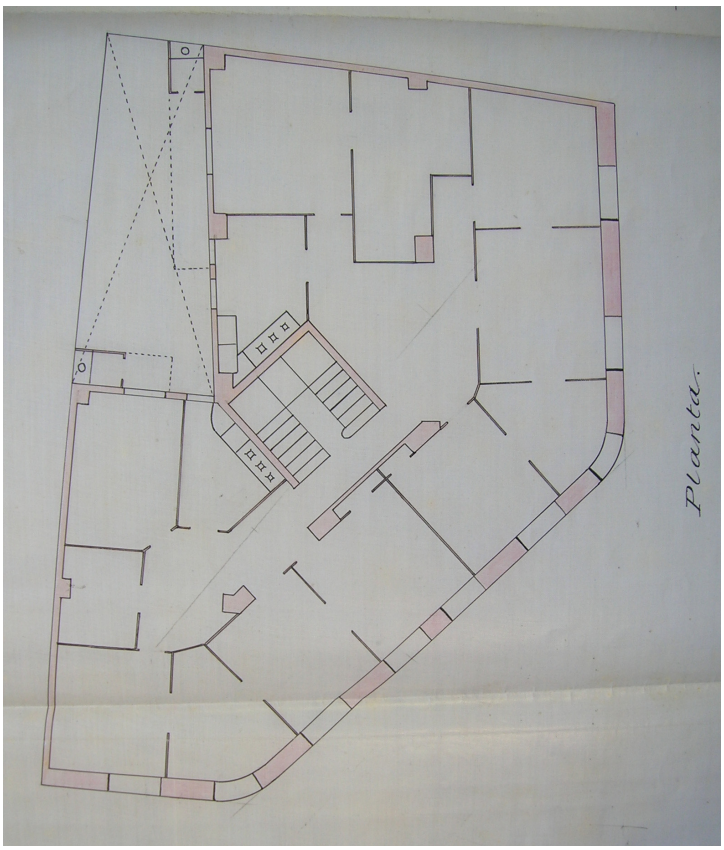


FIG.658. Plano de Planta del edificio de Vicente Rodriguez en la Gran Vía Marqués del Turia 1

FIG.659. Vista del chaflán entre G.V. Marqués del Turia y C/ Ruzafa (abril 2005)

Cierto es que la fachada presentada para solicitar dicha licencia, difiere en gran medida de la que posteriormente fue construida, fundamentalmente en la fenestración de los vanos centrales y en el tratamiento superficial de los muros de fachada. Pero el plano de emplazamiento y la composición de macizos y huecos de su fachada, disipa cualquier duda. No obstante, estudiémosla detenidamente:

La solicitud de licencia, como hemos comentado, tan sólo contempla el edificio situado estrictamente en el chaflán situado entre la calle Ruzafa y la Gran Vía Marqués del Turia. El edificio contiguo a éste, situado entre medianeras, cuya fachada únicamente recae sobre la calle Ruzafa, no está aquí contemplado. Es evidente que,

FIG.660. Vista de la actual Avenida del Antic Regne de València, antigua Av. Reina Victoria, en los años treinta

FIG.661. Vista de la IGran Vía Marqués del Turia (de frente) y Antic Regne de València (izquierda). En el margen derecho el edificio de Vicente Rodriguez (1907)

aunque con distinto zaguán, ambos edificios han sido entendidos y proyectados como un todo. La continuidad en la lectura de sus fachadas indica indudablemente que se trata dos edificios tratados como una unidad compositiva, un único conjunto que delimita el encuentro de la antigua calle Pi y Margall con la Gran Vía, "*y da entrada el Ensanche de la ciudad*" [944]. Es bastante probable que, posteriormente a la obtención de la licencia de obras del edificio situado estrictamente en el chaflán, y durante la ejecución del mismo, se hubieran adquirido los terrenos contiguos a éste. Su ejecución se realizó, sin presentar solicitud de licencia de obras, continuando los parámetros y las rectificaciones que obtuvo el primer proyecto y con unas características semejantes (sobre todo en la definición de la fachada).

FIG. 662. Vista del chaflán

El reparo que el 22 de marzo del 1907 el entonces Arquitecto del Ensanche, D. Francisco Mora argumentó (según el cual, el proyecto presentado no cumplía la superficie mínima que el patio interior de luz y ventilación debía tener) ocasionó un retraso en el comienzo de las obras:

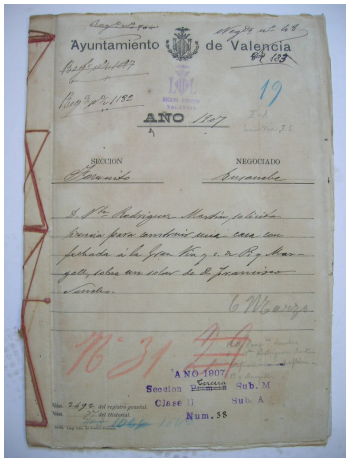


FIG.663. Expediente de solicitud de licencia de obras presentado en 1907 por el arquitecto Vicente Rodriguez

> *"El arquitecto que suscribe tiene el honor de manifestar a V.E. que no habría inconveniente en que se autorizara la construcción cuyos planos se acompañan, si el patio destinado a la luz y ventilación estuviese libre de las construcciones (retretes y galerías) que en el mismo se expresan, pero como dichas galerías y retretes reducen el citado patio de tal modo que en vez de 25,48m² que según el 12% corresponden quedan 20,65m² es de proceder del que suscribe que se deniegue la licencia que se solicita."* [945]

FIG.664. Detalle de esquina del edificio entre la G. V. Marqués del Turia y la C/ Ruzafa

El 13 de abril de 1907 se resuelve que la licencia de obras será concedida siempre y cuando las galerías recayentes al patio interior queden descubiertas. Finalmente ésta fue concedida el 4 de mayo del 1907. La obra debió finalizarse entre diciembre y enero del 1909, ya que el 29 de enero de 1909, Francisco Mora indica:

> *"Personado el que suscribe en la casa a que hace referencia el presente expediente, con el fin de inspeccionar las obras realizadas, ha visto, se han ajustado a la licencia concedida."* [946]

FIG.665. Detalle de la puerta de entrada

La autoría de este edificio, a pesar de ello, está inevitablemente sujeta a varias preguntas. En primer lugar, la participación o no de Demetrio Ribes en el desarrollo del proyecto. Puesto que no existen documentos que lo confirmen o lo

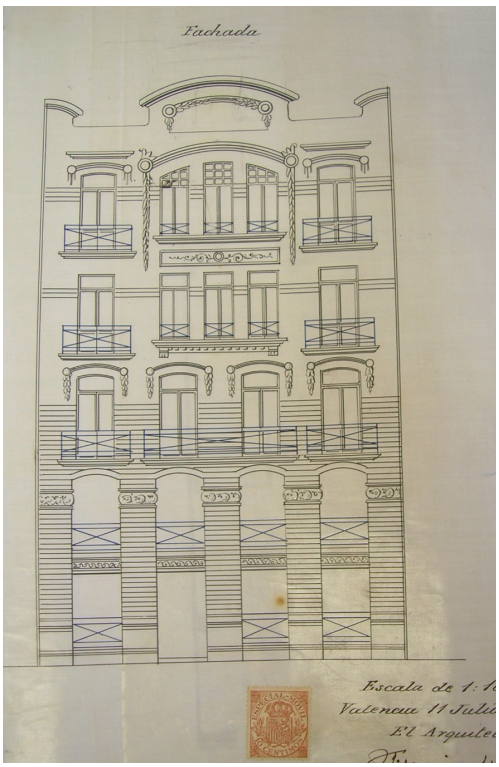


FIG.666. Plano del Alzado del edificio construido por Francisco Almenar en 1914 en la C/ Sueca de Valencia.

FIG.667. Vista la fachada del chaflán del edificio entre Gran Vía Marqués del turia y C/ Ruzafa (marzo 2004)

desmientan, se debe recurrir o bien a la afirmación sobre su intervención en el edificio hecha por parte de los familiares del arquitecto o bien al análisis del lenguaje del edificio. En 1906 Ribes recibe el encargo de la Estación del Norte de Valencia. Entre 1906 y el 30 de diciembre de 1907 (fecha en la que se presenta el proyecto de modificación de la planta del edificio de viajeros) se suceden multitud de variaciones con respecto a la articulación final y la definición del entorno urbano de la Estación del Norte[947]. Tras varias revisiones, se acuerda entre el Ayuntamiento y la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte, mediante proyectos de modificación, que la estación se desplace dos metros respecto de su posición inicial. Ribes presenta en agosto de 1906 el proyecto de la Estación del Norte de Valencia y, seis meses después, en diciembre de 1906, presenta el proyecto de los edificios gemelos de la Estación Príncipe Pío de Madrid. Es de suponer que la posibilidad de que Ribes, que todavía se encontraba en Madrid, participara en el proyecto del edificio de la Gran Vía en tan sólo en los dos meses, que van desde la entrega de los edificios de Madrid y el 27 de febrero de 1907 - fecha en la que se presenta la licencia de obras del edificio en Gran Vía Marqués del Turia en el Ayuntamiento de Valencia-, es baja, pero no descartable. En cuanto al lenguaje utilizado en el edificio, se aleja de la línea marcada por

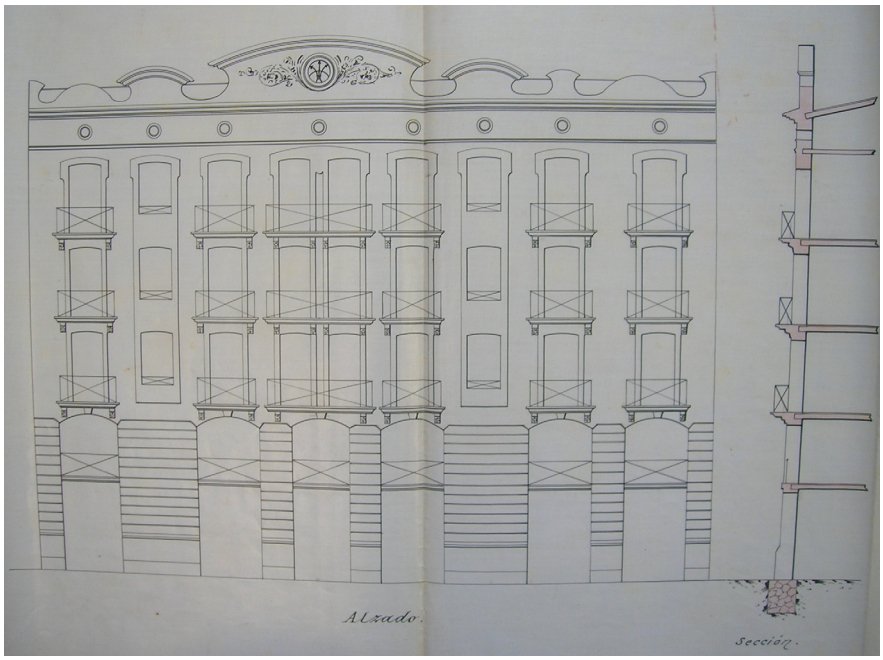


FIG.668. Plano del alzado del edificio presnetado por Vicente Rodriguez en 1907 en la Gran Vía Marqués del Turia 1 y C/Ruzafa 29

FIG. 670. Vista parcial la fachada recayente a la C/ Ruzafa (marzo 2004)

FIG. 669. Barandilla de protección diseñada por Otto Wagner para el metropolitano de Viena

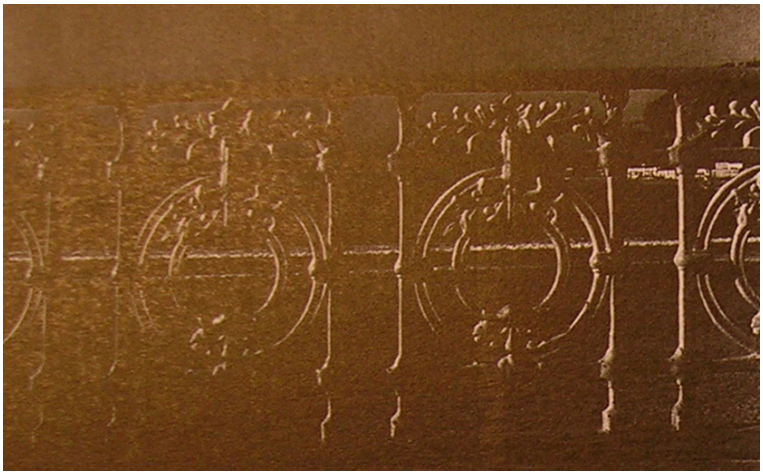


FIG. 671. Barandilla de protección en la Concha de San Sebastián

FIG. 672. Detalle de rejería de ventanas con formas compuestas a base de círculos concéntricos

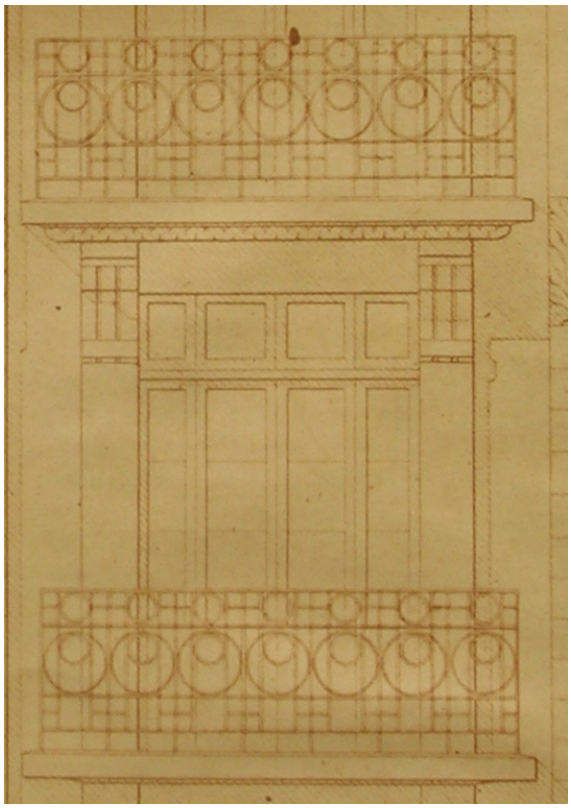


FIG. 673. Diseño de la rejería del balcón para el edificio de "La Equitativa" por Demetrio Ribes, en 1911

Demetrio Ribes. Su posterior edificio de viviendas realizado en Valencia fue "La Equitativa", proyectado en 1911 tiene un lenguaje *"más evolucionado, más esquemático y más matizado"* [948] que el de la obra de Marqués del Turia y Ruzafa.

En segundo lugar, debe plantearse la cuestión de la intervención de Francisco Almenar en la definición de la fachada. Comenta D. Benito que "*es ésta una obra que se sale de la práctica habitual de Almenar"* [949]*.* Los planteamientos arquitectónicos de Vicente Rodríguez de estos años se acercan a la arquitectura vienesa. En 1906 Rodríguez había presentado ante el Ayuntamiento de Valencia la licencia de otro edificio en la misma manzana[950], la Casa Rocher, con fachada recayente sobre la Gran Vía Marqués del Turia, cuyo lenguaje arquitectónico también se acerca a planteamientos vieneses (Véase 10.4.2.1) pero difiere en la forma de expresión del empleado en el edificio entre Ruzafa y Gran Vía si se compara con la absoluta semejanza de la composición de la fachada del edificio construido por Francisco Almenar, en la calle Sueca, en 1914. Además, el hecho de que en 1906 Francisco Almenar hubiera intervenido como perito en la medición de los terrenos expropiados a Maria Arnedo, situados entre Gran Vía Marqués del Turia y la calle Pi y Margall (actual C/ Ruzafa) de Valencia[951] hace pensar que Francisco Almenar pudiera haber participado también en la definición última de la fachada, tan distinta de la presentada primeramente en el ayuntamiento por Vicente Rodríguez. Posteriormente matizaremos este enfoque (Véase 10.5).

Los dos edificios que constituyen el chaflán constan de tres partes diferenciadas: la planta baja y entresuelo, según exigían las ordenanzas del Ensanche: ("*Podrá agregarse un entresuelo, siempre que se componga con el bajo, de manera que parezca un solo piso y un desván"* [952]) tres plantas de viviendas y un último cuerpo coronado por un gran antepecho decorativo.

Tanto el primer proyecto de Vicente Rodríguez, como el finalmente realizado, el edificio del chaflán tiene **esquinas redondeadas** (**fig. 656**). La solución de esquina redondeada fue también la solución elegida por Josef Plečnik en la *Zacherlhaus* del Distrito 1 de Viena (1904 y 1905). Vicente Ferrer, el 3 de Mayo del mismo año, 1907, en su proyecto presentado para la Casa Ferrer opta por la solución contraria, marcando una línea vertical que es la mínima expresión de un cambio de plano, opción mucho más abstracta que la empleada por Vicente Rodríguez. (Véase 10.4.1.1)

La textura de la fachada en planta baja y entresuelo está definida por fajones horizontales que la cubren en su totalidad y alcanzan la altura media de los huecos de primera planta, con un efecto plástico semejante a la planta baja de la fachada de la Postsparkasse de Otto Wagner (**fig. 964.** Capítulo 11.6). Éstas remarcan la forma curvada de los dinteles de los vanos del entresuelo y se repiten, a modo de banda horizontal que recorre longitudinalmente toda la

fachada, en número de tres en planta tercera y en número de cuatro en la cuarta. En la primera fachada para este edificio, diseñada por Vicente Rodríguez, también aparece este fajeado horizontal, el cual, partiendo del zócalo del edificio (a aproximadamente 1m. de altura del suelo) alcanzan hasta el dintel del vano de entresuelo. La cornisa de remate, en el proyecto de Rodríguez, tiene un ritmo definido por ocho óculos, situados a eje de los huecos de fachada, que se mantendrán en su ubicación en la fachada posteriormente ejecutada, aunque se les añadirán muchos motivos decorativos. Asimismo Rodríguez ya plantea el remate de la cornisa mediante una especie de peineta curva con volutas. En el proyecto real, este remate será formalmente variado y desaparecerá el óculo central dibujado en el primer proyecto.

FIG.674.

FIG.675.

Se ha relacionado este edificio con el arquitecto vienés Otto Wagner[953], hasta incluso se ha definido como "*el más influenciado"* por él[954]. I. Aguilar concreta (1980) la influencia de la obra de Otto Wagner reflejada en este edificio en: "*la corona estilizada de laurel, las guirnaldas, los elementos horizontales de relleno, los dados cerámicos incrustrados, los discos, las tres barras y la decoración suspendida en general*" [955] "*todo un repertorio de procedencia académica pero tratado con mayor libertad, mayor simplicidad y menor plasticidad*" [956]

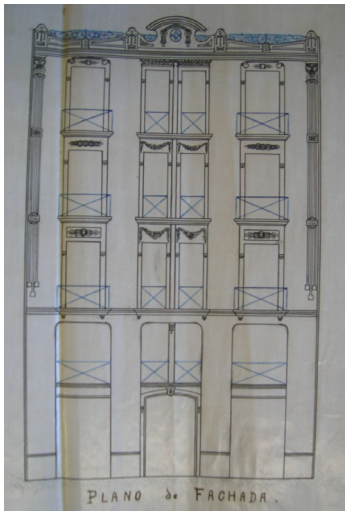


FIG.676.

Asimismo el **trabajo en hierro de los balcones** (**fig. 672**), tiene, semejanzas con el tratamiento de los diseños del edificio de la Equitativa, de Demetrio Ribes (**fig. 673**) en el uso del círculo tangente, aunque en el edificio en Gran Vía Marqués del Turia, su composición es más compleja. Es necesario recordar que, en muchos casos, el diseño de la forja de los balcones no se especificaba en el proyecto. Únicamente, mediante una cruz en aspas, se marca el lugar que el balcón iba a ocupar. Es posible que el diseño de los balcones se definiera con posterioridad, durante la ejecución de la obra. Los anillos tangentes y los cordones paralelos son detalles ornamentales extraídos del repertorio ornamental del *Jugendstil* Vienés (Compárese con los detalles ornamentales del Kaiser Franz Josef Museum, de Otto Wagner, 1903, **fig. 075**, o los

FIG.677.

FIG.674. Fotografía del remate de coronación edificio situado en la C/ Sueca 18 de Manuel García (1912)
FIG.675. Edificio gemelo al de la C/ Sueca 18, situado en C/ Sueca 20 de Manuel García (1912). Detalle de la peineta y la gurinalda de coronación
FIG.676. Alzado del edificio proyectado por M. García en la C/ Sueca 18 de Valencia
FIG.677. Fachada del edificio situado en la C/ Sueca 18 de Valencia

de la House of Glory, también de Otto Wagner (1907); **fig. 070**).

La incrustación en la fachada de **dados cerámicos**, alineados en planta primera y segunda en forma de rombos y, en la última planta, alternos, con forma cuadrada, remiten también a obras de la arquitectura vienesa, como es las viviendas en la *Neustiftgasse* 40, de Otto Wagner o a la decoración de los contornos de la fachada del sanatorio en Purkersdorf, de Joseph Hoffmann o el panel en damero de la Casa Olbrich, en Darmstadt de Josef M. Olbrich. En los tres ejemplos se eligió cerámica de color azul oscuro. La peineta de coronación se repite en varios edificios de Valencia, como los edificios gemelos de la C/ Sueca 18 y 20, del maestro de obras Manuel García, de 1912[957], con varias guirnaldas en fachada (**fig. 674 a 677**).

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)

Éste fue el primer proyecto para la manzana situada entre la Gran Vía Marqués del Turia, la Plaza de Cánovas y la calle Grabador Esteve. El proyecto definitivo se realizaría en 1914 junto con los arquitectos Emilio Ferrer y Carlos Carbonell. El estricto ritmo geométrico con huecos de ventana de tamaños homogéneos, se ve suavizado por la cornisa curva y el mirador con remate curvo y mirador acristalado que ocupa dos pisos de viviendas, de diseño muy limpio, casi racionalista[958]. Lenguaje muy cercano al *Jugendstil* Vienés en cuanto a la regularización de los vanos y la marcada verticalidad de la fachada, enfatizada por los altos pilones esbeltos que sobresalen de la cornisa otorgando esbeltez a la fachada. Además aparecen unos óculos ornamentales, decorados con formas vegetales, que luego en proyecto desaparecerían. Tiene además, decoración suspendida, de cintas estilizadas y anillas concéntricas, junto con otros motivos vegetales y geométricos, que pueden haber sido tomados de los diversos pabellones construidos para

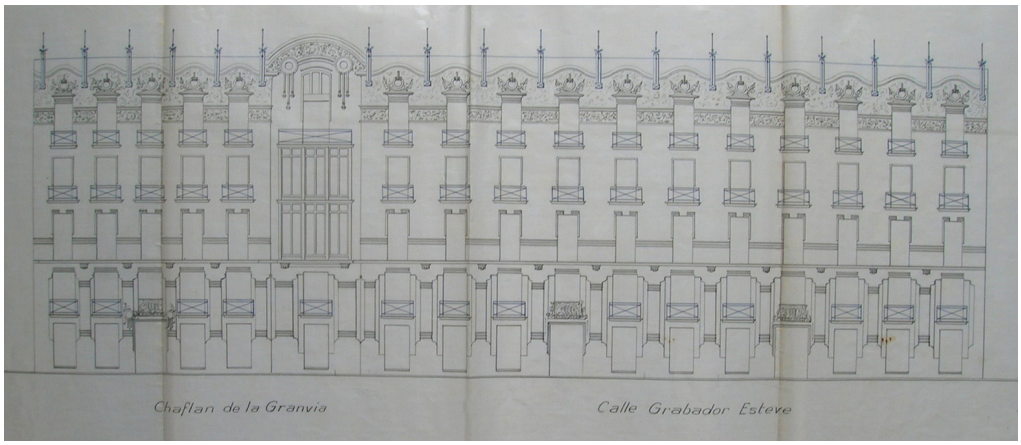


FIG. 678. Primer Proyecto de la Casa Chapa de Antonio Martorell (1909)

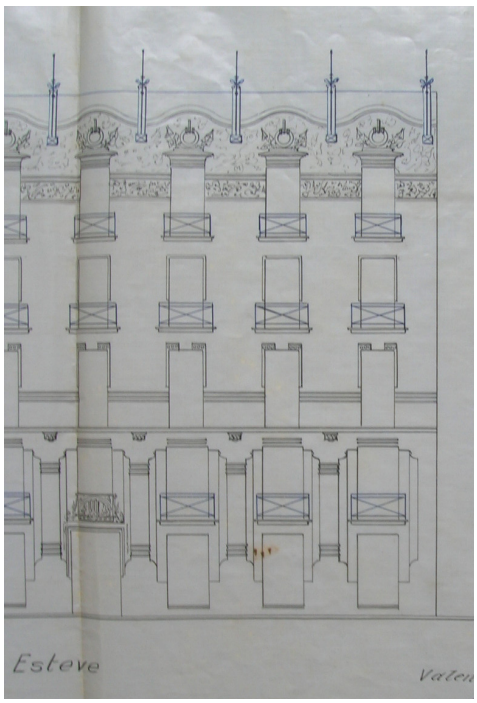


FIG. 679. Detalle de fachada del Primer Proyecto para la Casa Chapa (1909)

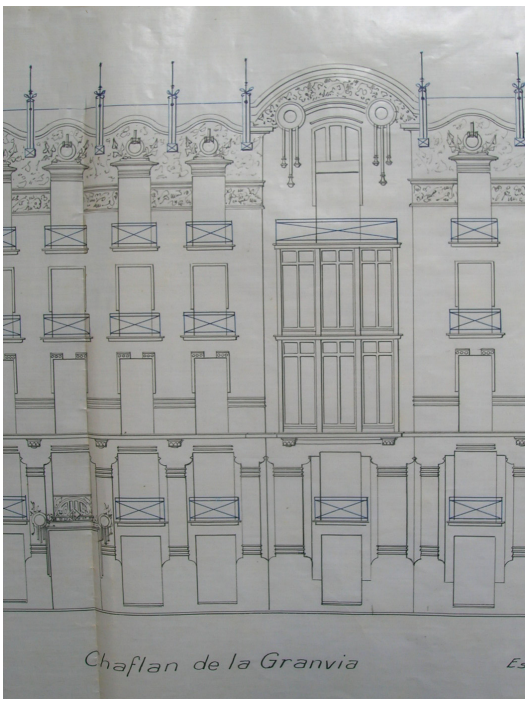


FIG. 680. Detalle del mirador del chaflán

FIG. 677. Edificio de viviendas: Gallileihof, del arquitecto Reitmann en Lainzerstr 3-5. (Distrito XIII). Viena

FIG. 682. Edificio de viviendas: Rüdigerhof, del arquitecto Oskar Marmorek. Steggasse (Distrito V) Viena

la Exposición Regional Valenciana, inaugurada meses antes. Destaca la composición del bajo y el entresuelo, muy geométrico, casi cercano al lenguaje *Art Déco*, de los años treinta.

La dibujada diferencia de texturas en los paños de fachada (rugosidad frente al paño liso y fajeado horizontal), diferenciando alturas, tienen un referente directo con el tratamiento textil de las superficies de muchos edificios *Jugendstil* de Viena de principios de siglo. Por comparar con algunos ejemplos del *Jugendstil* Vienés: Viviendas en la *Neustiftgasse* 67-69 (Distrito VII de Viena), *Rüdigerhof* (Distrito V) (**fig. 682** y **683**), *Galileihof*, en el cruce de *Altgasse* con *Lainzerstrasse* (Distrito XIII) (**fig. 679**).

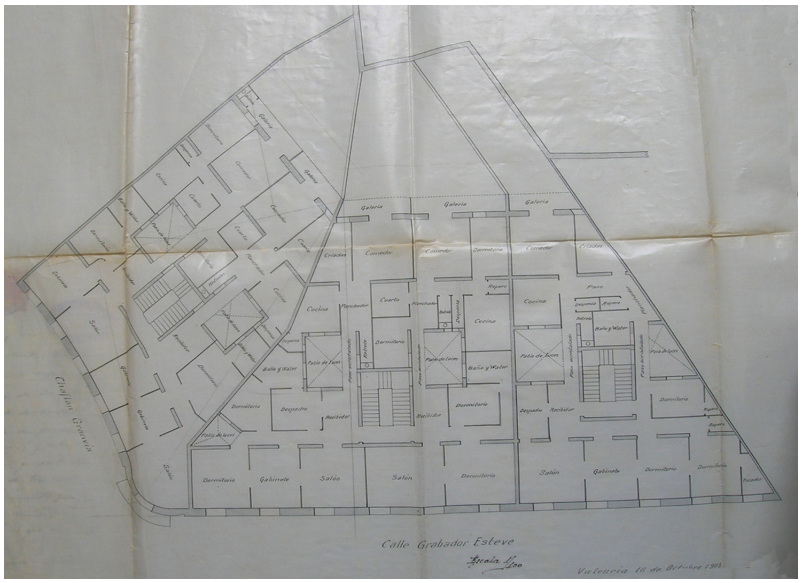


FIG. 684. Plantas del primer poyecto para la Casa Chapa, de Antonio Martorell, el edificio se situa entre la C/ Grabador Esteve y la Plz. de Cánovas del Castillo, en Valencia.

FIG. 683. Detalle de fachada del edificio Rüdigerhof. El muro de fachada de planta baja, entresuelo y planta primera de viviendas se decora mediante una textura de líneas onduladas, semejantes a los pliegues de un paño textil.

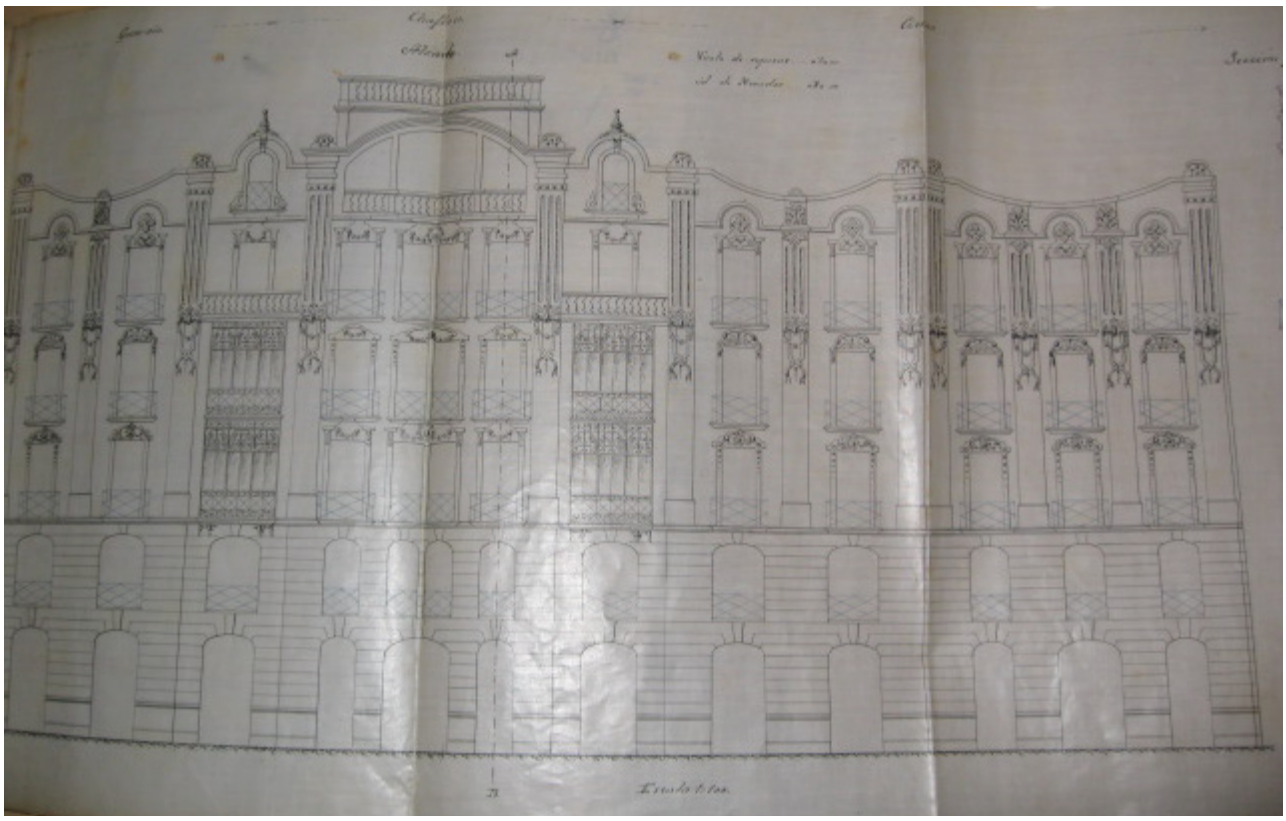


FIG.685. Plano de fachada de la Casa Tatay de Manuel García Sierra (1909)

FIG.686. Vista del chaflán de la Casa Tatay desde la Gran Vïa Marqués del Turia

FIG.687. Vista de la fachada de la Casa Tatay desde la C/ Conde Salvatierra

FIG.688. Vista de la fachada de la Casa Tatay desde la C/ Conde Salvatierra

En planta, también se refleja un intento de ordenación en los patios interiores. Estos se disponen sobre una franja ordenada y tienen unas dimensiones parecidas. A pesar de la angulosa forma del solar, excepto dos pequeños cuartos-despensas, ventilan todos los espacios al exterior. En las estancias continuas a las escaleras, de difícil aireación, Antonio Martorell plantea a ambos lados de la escalera unos "patios acristalados", a donde vuelcan estas estancias. Sorprenden las generosas dimensiones del baño y WC. Algunos dormitorios tienen acceso directo a ellos.

FIG.689. Vista del chaflán de la Casa Tatay desde la Gran Vía Marqués del Turia

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)

Situado en el chaflán de la Gran Vía Marqués del Turia y la calle Conde Salvatierra, es un conjunto edificatorio formado por cuatro unidades independientes. La decoración geometrizante de sus fachadas, ha sido relacionada con la "*Secession Vienesa*"[959]. Presenta un tratamiento homogéneo del bajo y entresuelo, según los requerimientos de edificación de las Normativas del Ensanche de Valencia, lo cual enfatiza el cuerpo principal del edificio, formado por la planta primera y segunda de viviendas, con sendos miradores acristalados, rematados en planta tercera con balcones y un motivo decorativo como coronación de arcos abiertos, situados en las esquinas y articulando las fachadas. El último piso recoge toda la carga decorativa del edificio, mediante unos resaltes verticales de los que cuelgan coronas de laurel realizadas en piedra artificial. Se alternan además otros motivos decorativos provenientes del repertorio francés o incluso historicista (como los arcos de medio punto sobre las ventanas y las balaustradas en los balcones). El chaflán se sobreeleva abriendo un gran ventanal con composición tripartita y dintel en arco rebajado. La rejería de los balcones retoma el tema de círculos tangentes procedentes de las decoraciones vienesas, que también se encuentran en otros muchos edificios de Valencia.

FIG. 690. Vista de la fachada de la Casa Tatay desde la G. V. Marqués del Turia

El estricto ritmo marcado por las pilastras intercaladas con las curvas cóncavas de la cornisa (de mayor tamaño en el proyecto que en la realidad), así como el intento de simplificación de las formas hablan de un intento de composición geométrica y simple que recuerda vagamente a algunos edificios del *Jugendstil* Vienés. En la definición de las formas decorativas esta relación con Viena no es tan directa, y sólo podemos hablar de una influencia encaminada a la simplificación de las formas con un resultado formal personalizado, con mezcla de estilos, sin referencias directas en algún edificio vienés.

10.4.2.5 Casa Matilde Pons en la Gran Vía Marqués del Turia 36 y 40 del arquitecto Vicente Sancho Fuster (1909)

Es un conjunto formado por tres edificios, dos de los cuales son idénticos y el situado entre ambos (Gran Vía Marqués del Turia 38)[960], debido a la inesperada muerte de Sancho en 1910, el edificio situado entre ambos fue posteriormente encargado a Antonio Ferrer, con la condición de que continuara las pautas marcadas en los planos por Sancho (Véase Apartado 10.4.2.6.).

Exceptuando los pabellones de la Exposición Regional, es la obra del Ensanche de Valencia más importante de Vicente Sancho. Se le conoce popularmente por “La Casa de los Pajaritos” por tener mucha decoración naturalista de golondrinas en el zaguán, las repisas de las ventanas, marcando los dinteles y de madera en la puerta de entrada.

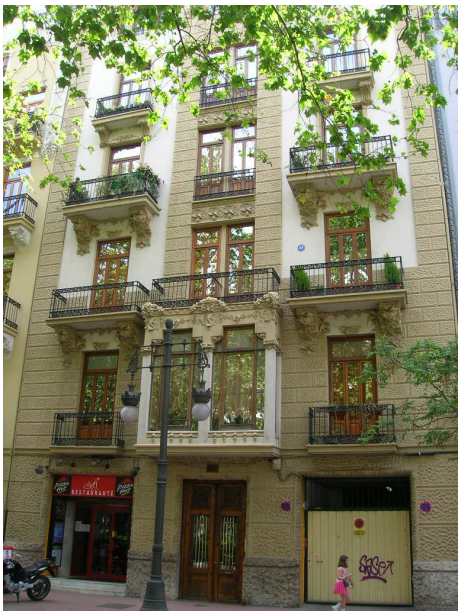


FIG. 691. Vista de la fachada del edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 36

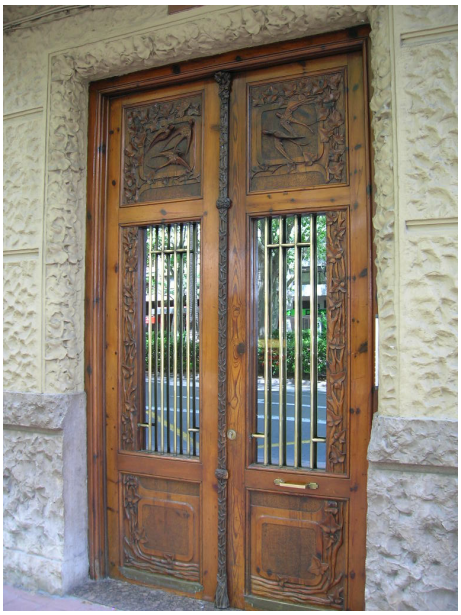


FIG. 692 (en el centro). Detalle de la Puerta de entrada

FIG. 693 (Dcha.) Vista de la fachada completa de Gran Vía Marqués del turia 36

FIG.694. Vista de los tres edificios diseñados por Vicente Sancho en la Gran Vía Marqués del turia 36, 38 y 40

FIG. 696. Detalle de la puerta de entrada del edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 36. Todo el edificio presenta decoración con formas de golondrinas, entre otros motivos.

FIG. 697. Detalle de la fachada del edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 40

FIG. 698. Vista de la parte superior de la fachada del edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 36

FIG.695. Detalle del mirador de la planta primera. En él se osberva una fuerte tendencia a la geometrización volumétrica del arquitecto Vicente Sancho

El edificio tiene una composición de líneas rectas y volúmenes claros y geométricos (obsérvese la rotundidad en la forma de los miradores y la verticalidad del conjunto de los huecos de ventana). Mediante un ejercicio de abstracción, eliminando la decoración mural de los laterales, hecha a imitación de piedra rugosa, y los citados detalles de pájaros, hojas vegetales y flores, el edificio refleja, como ha dicho F. Vegas "*una influencia de la Secession más desapercibida: la tendencia a geometrizar los volúmenes de sus edificios*". La coronación del edificio (**fig. 692**) hace que los dos cuerpos laterales resalten, no sólo por su paramento liso y claro, sino por ser más altos que el resto. En dichos laterales se sitúa una ventana distinta que recorta escalonadamente en su base (**fig. 698**).

La tendencia a la geometrización de los volúmenes se maquilla con muchos detalles ornamentales naturalistas e imaginativos del arquitecto, en la que la fauna y la flora son los protagonistas. Aún así se puede leer el esquema claro de la ordenación de huecos (**fig.700**) y una fuerte simetría en todo el conjunto de los tres edificios (G.V. Marqués del Turia 36, 38 y 40).

10.4.2.6 Casa de Matilde Pons en la Gran Vía Marqués del Turia 38 del arquitecto Antonio Ferrer Gómez (1911)

En realidad, este edificio forma parte del conjunto formado por tres edificios entre medianeras en la Gran Vía Marqués del Turia 36 y 40, todos diseñados por Vicente Sancho. Matilde Pons, viuda de Vicente Sancho encarga a Antonio Ferrer que proyecte una casa en la Gran Vía Marqués del Turia 38, según los planos que esbozó su marido, antes de fallecer[961]. El solar, de fachada muy estrecha y gran profundidad de edificación se resuelve situando sendos patios interiores pequeños pero regulares en la parte media del solar.

El plano de fachada de gran sencillez divide la planta baja, con un zócalo con textura rugosa que llega hasta la media altura de la puerta de entrada y las ventanas de la planta baja (en ejecución se llevará hasta la altura de los forjados de planta primera, en consonancia con los dos edificios vecinos). El resto de la fachada es totalmente liso, sin ornamentación y con un remate final mediante curvas cóncavas y convexas que recogen toda la carga expresiva del proyecto y aparece, junto con el último piso, gracias al balcón corrido, como un cuerpo único de coronación.

FIG. 699. Vista de la fachada del edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 38, proyectado por Vicente Sancho y construido por Antonio Ferrer en 1911

FIG. 700. Detallle de la coronación del edificio de la G. V. Marqués del Turia 38

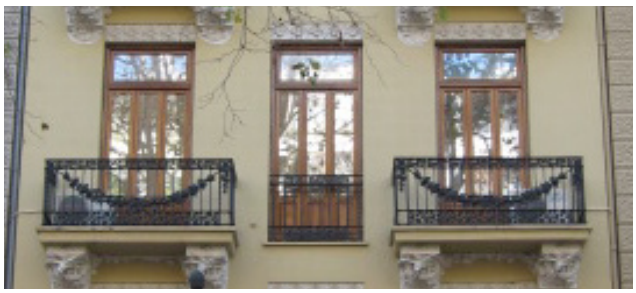


FIG. 701. Detalle de los balcones del edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 38

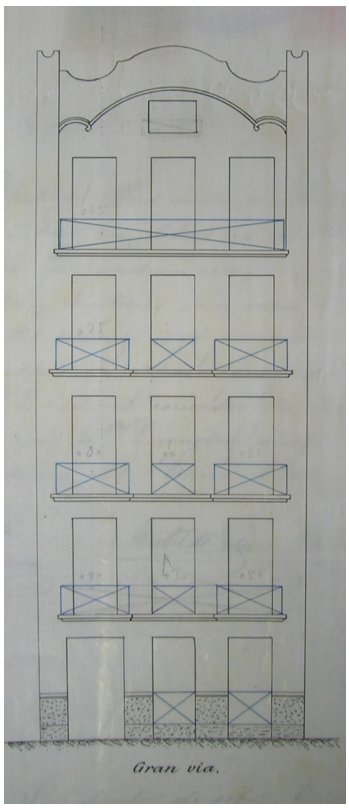


FIG. 702. Plano de alzado de Antonio Ferrer (1911) según los trazos previos de Vicente Sancho

Sorprende la combinación entre la sencillez del proyecto y su riqueza expresiva. Seguramente si la ejecución de la obra hubiera estado a cargo de Vicente Sancho, las similitudes con la arquitectura *Jugendstil* hubieran sido más evidentes que el resultado de la obra final. Se respetaron los huecos de arista viva sobre el plano liso y homogéneo de fachada, pero se añadieron otros elementos decorativos naturalistas como los contrafuertes bajo los balcones, las golondrinas volando en los dinteles de las ventanas (tomados de sus edificios contiguos), las cintas floreadas sobre los huecos de ventana, o la puerta lobulada que se acercan más al *Art Nouveau* francés que al lenguaje vienés y restan fuerza a la abstracción que la obra tenía en proyecto. Los balcones son decorados con guirnaldas, motivo ornamental generalizado desde la decoración festiva de la Exposición Regional de Valencia de 1909.

10.4.2.7 Edificio de viviendas en la C/ Bailén 6 del maestro de obras Vicente Alcayne (1912)

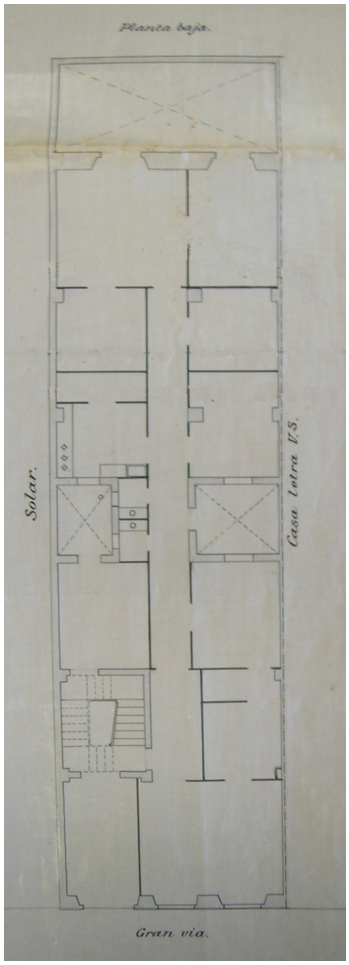


FIG. 703. Plano de la Planta Baja de Antonio Ferrer (1911) según los trazos previos de Vicente Sancho

En general este maestro de obras partía, según Benito, "*del cultivo a la ornamentación estilo rococó, como una tímida aproximación a la moda modernista.*"[962]. Sin embargo en el edificio proyectado para la C/ Bailén 6 (derribado) extrema el rigor formal y tiene un lenguaje más geométrico, sin divagaciones ondulantes. Introduce además algún elemento del repertorio austriaco, como son las consabidas tres líneas suspendidas de un círculo, tanto en planta baja como en la última planta de viviendas. El esquema general de fachada será tomado posteriormente como modelo por Vicente Rodríguez para el edificio en la C/ Cuenca (1914) y por Manuel Peris para el edificio en la C/ Pedro III el Grande (1918). Está compuesto por una división vertical, formada por planta baja y entresuelo con un tratamiento único, tres plantas de viviendas y un remate decorativo en la coronación superior. La división horizontal la

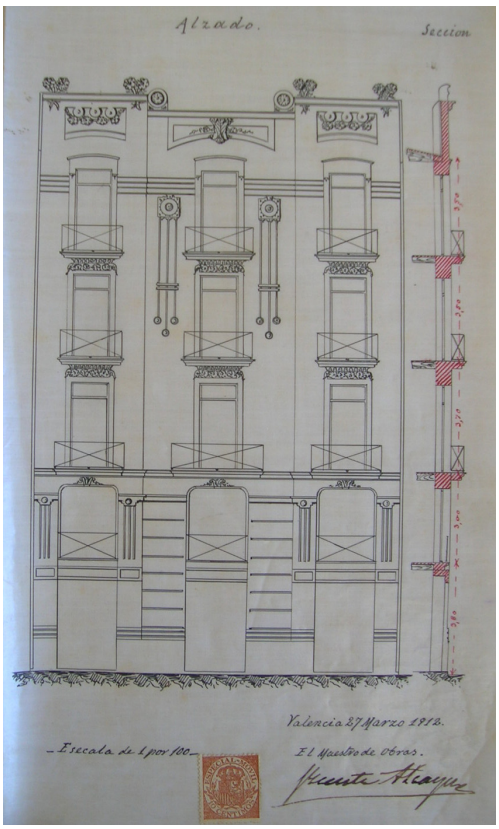


FIG. 704. Plano de alzado del edificio de viviendas en la C/ Bailén 6 (derribado) de Vicente Alcayne (1912)

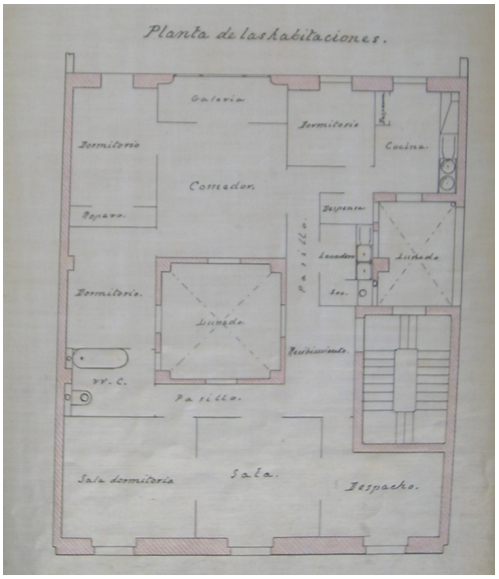


FIG. 705. Planta de pisos edificio en la C/ Bailen 6

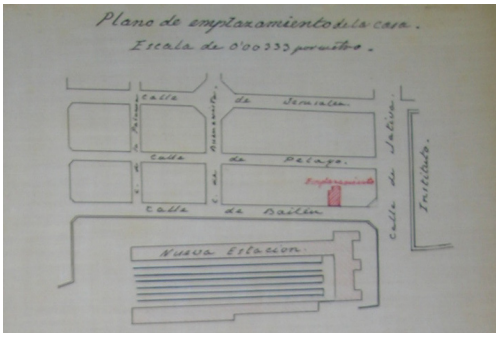


FIG. 706. Plano de situación del edificio en C/ Bailén 6. Enfrente la Estación del Norte de Valencia, en 1912, aún en construcción

constituyen los dos cuerpos laterales, que se adelantan unos centímetros del paño central, su coronación se eleva respecto e éste y se unen en la parte inferior (en el forjado que separa entresuelo y planta primera). Además de los triglifos y los círculos concéntricos, la fachada tiene bandas horizontales y decoración floral en los dinteles de los huecos.

La geometrización y simplificación de los elementos que definen la fachada tienen una referecia clara en los edificios *Jugendstil* que se construían en Viena en la primera década del siglo XX.

En planta todas las estancias, incluso la escalera, tienen ventilación e iluminación natural. Mantiene el esquema tradicional de situar las habitaciones de respeto en la fachada principal y los dormitorios, cocina y comedor y demás dependencias recayentes sobre los dos patios interiores.

10.4.2.8 Casa para Josefa Cabellón en la C/ Puerto Rico del arquitecto Carlos Carbonell Panella (1913)

La geometría es el elemento dominante de esta pequeña vivienda situada en la C/ Puerto Rico (antiguamente C/ Pedro Rico) de Valencia[963]. Construida cuando los pabellones de la exposición regional aún estaban en pie, expresa con fuerza una evolución en el lenguaje modernista afrancesado con tintes eclécticos que define la obra de Carlos Carbonell. Sus formas se acercan más a las líneas compositivas del *Art Déco*, que a las de un modernismo tardío. A pesar de que el esquema de fachada compuesto a base de líneas y ángulos rectos, el lenguaje ornamental no es *Jugendstil* Vienés. Más bien anuncia muchas de las composiciones que años más tarde se construirían en los poblados marítimos, con azulejos cerámicos combinados con decoraciones de molduras.

10.4.2.9 Casa para Vicente Ferrer en la C/ Cuenca 14 del arquitecto Vicente Rodríguez (1914)

El edificio se construyó en 1914. Repite el esquema del edificio en la C/ Bailén (1912) del maestro de obras Vicente Alcayne: Los dos cuerpos laterales, levemente adelantados respecto al paramento central, marcan una simetría central, remarcada por la posición de la puerta de entrada sobre el eje del edificio. El tramo central recoge un doble juego de ventanas. Los dos cuerpos laterales se terminan con motivos ornamentales modernistas, guirnaldas y cuatro pilones decorados con pomos de flores y hojas, iguales que los del muro que cierra la Estación del Norte de Valencia en la calle Alicante. En altura, tienen hendiduras horizontales a la altura de la parte superior de las ventanas, que no continúan en el tramo central de la fachada, remarcando la independencia de estos dos cuerpos respecto del central.

Los distintos motivos decorativos son, según F. Vegas (en 2000) "*semejantes a los usados en la Fábrica de Hidroeléctrica"* [964] La fachada presenta además de círculos concéntricos y tres líneas colgantes, franjas horizontales de flores geometrizadas, en la parte superior de los huecos, como en muchos edificios vieneses (por ejemplo el edificio de viviendas en *Linzerstrasse* 396, de Josef Eigl (1904) Distrito XIV[965]) (**fig. 711**)

En planta, Rodríguez agrupa en una franja, la escalera, los baños y las cocinas, con perjuicio para algunas estancias se quedan sin iluminación ni ventilación directa. La planta baja es diáfana, destinada en proyecto a talleres.

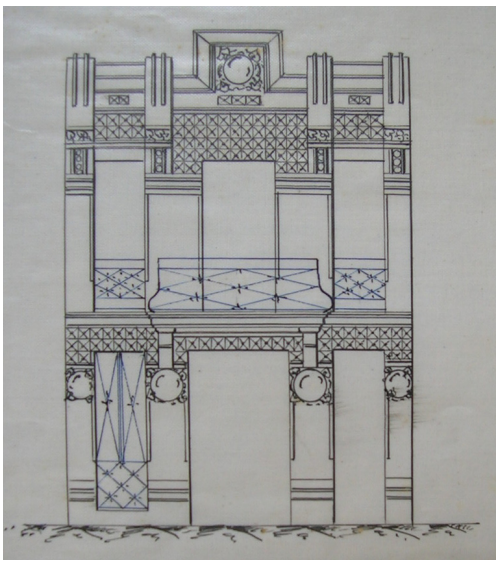


FIG. 707. Alzado de la Casa para Josefa Cabellón (derribada)

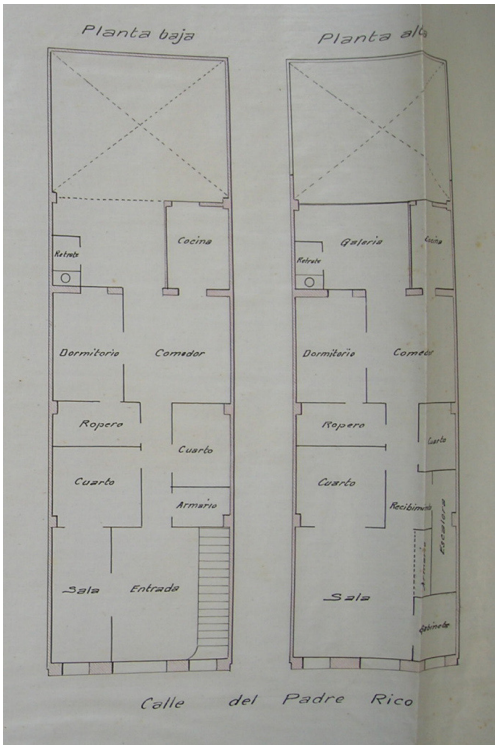


FIG. 708. Planta Baja y primera Casa para Josefa Cabellón, en la C/ Puerto Rico 6

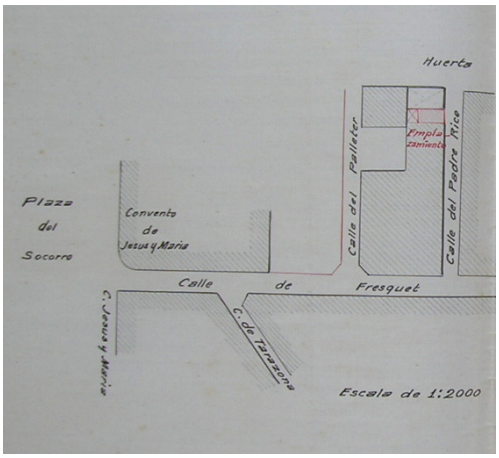


FIG. 709. Plano de situación de la Casa en C/ Puerto Rico 6

10.4.2.10 Casa Barona en la Gran Vía Marqués del Turia 70 del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1914)

La Casa Barona[966], construida por el arquitecto valenciano Javier Goerlich Lleó en 1914, en la Gran Vía Marqués del Turia es, según Benito (en 2000)[967] consecuencia directa de la Exposición Regional Valenciana de 1909.

Todas las estancias de este edificio están ventiladas e iluminadas directamente (incluso los dormitorios de servicio, desvanes, aseos y WC – estos dos últimos, separados). Se busca cumplir con los principios

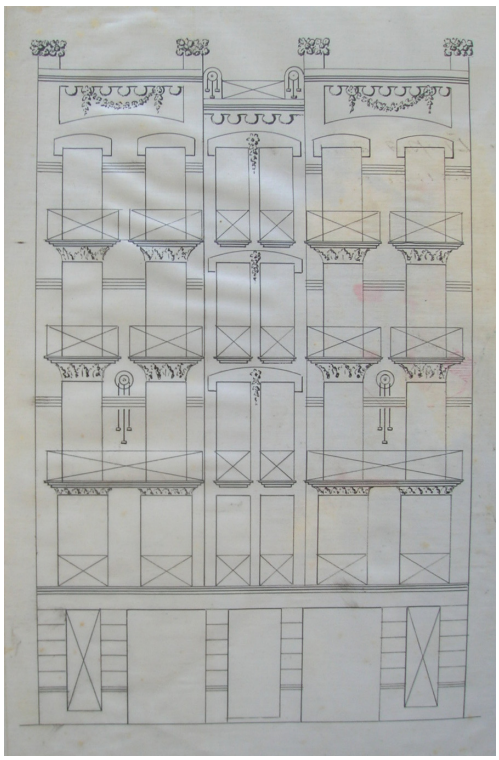


FIG.710. Alzado del edificio en la C/ Cuenca 14 de Vicente Rodríguez

FIG.711. Edificio de viviendas en Linzerstrasse 396, de Josef Eigl (1904) Distrito XIV, publicado en <*Wiener Bauten im Style der Secession*>

FIG.712. Vista del edificio en la C/ Cuenca 14 (Estado 2006)

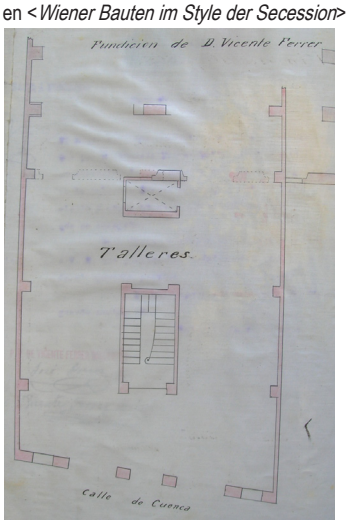


FIG.713. Planta Baja C/ Cuenca 14

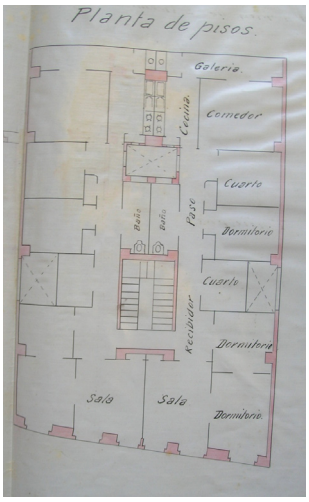


FIG.714. Planta de pisos C/ Cuenca 14

FIG.715. Detalle de remate del edificio en la C/ Cuenca 14

higienistas de aireación e iluminación. Además se prevén en dormitorios y salones, armarios empotrados.

Ha sido clasificada como "*de un secessionismo vienés muy relativo*" [968] y como una obra del modernismo tardío, muy influida por la Casa Herbert Pons en la Rambla de Catalunya 19 y 21 de Barcelona del arquitecto catalán Alejandro Soler i March (1909), premiada por el Ayuntamiento de Barcelona y publicada en la revista española <Pequeñas Monografías> en el 1910[969] (**figs. 717**, **719** y **720**). Tiene además una composición de fachada que se inspira en el edificio *Ankerhaus* de Otto Wagner, construido en 1894 en el *Graben* (*Spiegelgasse* 2, distrito I de Viena) y publicado en 1896 en <*Der Architekt*>[970] (**figs. 729** y **731**).

Es un edificio de marcada verticalidad, compuesto por planta baja y entresuelo y tres pisos de viviendas. Su composición es simétrica. La entrada está situada sobre este eje de simetría. La puerta de entrada tiene forma lobulada en contraste con la decoración del muro de fachada con hendiduras muy geométricas predominantemente verticales. La centralidad de la fachada queda asimismo resaltada por el torreón de remate del cuerpo central, profusamente decorado, con acanaladuras verticales abstractas (**fig. 722** y **724**), suspendidas de un águila. En planta primera este cuerpo alberga un mirador. Los paños de fachada izquierdo y derecho tienen balcones corridos. En planta segunda y en el entresuelo estos balcones son curvos. Toda la fachada está tratada con gran profundidad. A ambos lados de la fachada emergen sendos pilones con decoración suspendida como los tres cordones colgantes, en alusión al motivo ornamental wagneriano descendiente del principio de G. Semper del origen textil de la arquitectura (Véase Apartado 4.1.1). La parte superior de los pilones, los capiteles de las columnillas y los paños de fachada entre plantas están decorados con diseños de flores.

La composición clara de la Casa Barona, compuesta por tres cuerpos diferenciados en vertical, vuelve a retomar el tema wagneriano del revestimiento suspendido de la estructura del edificio. La disposición de sus volúmenes es muy semejante, como ya hemos comentado, a la de la Ankerhaus de Otto Wagner (1894).

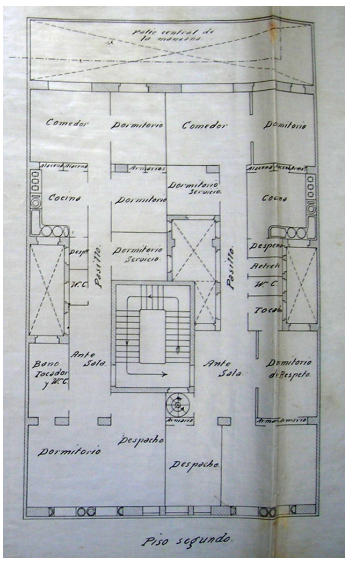


FIG. 716. Plano de Planta Baja de la Casa Barona

FIG.717. Casa Herbert Pons en Barcelona de A. Soler i March (1909)

FIG.718. Detalle de coronación de la Casa Barona en Valencia (1914)

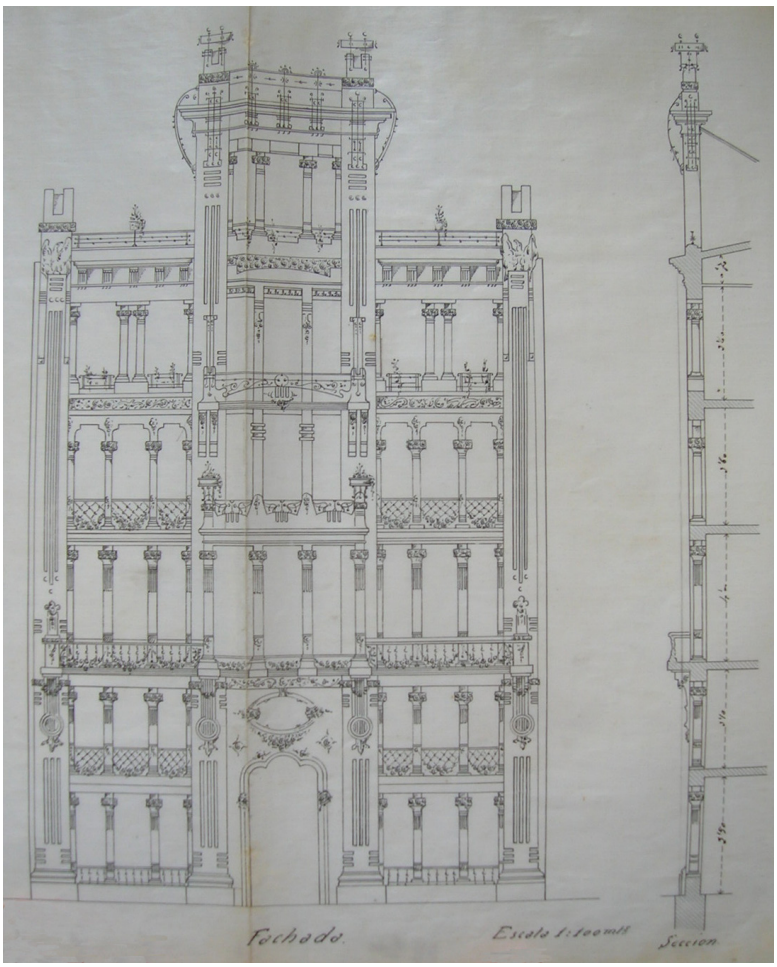


FIG. 721. Plano del Alzado de la Casa Barona de Javier Goerlich

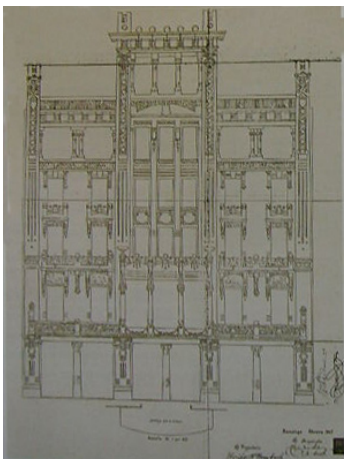


FIG. 719. Plano del Alzado de la Casa-Herbert Pons de A. Soler i March (1909)

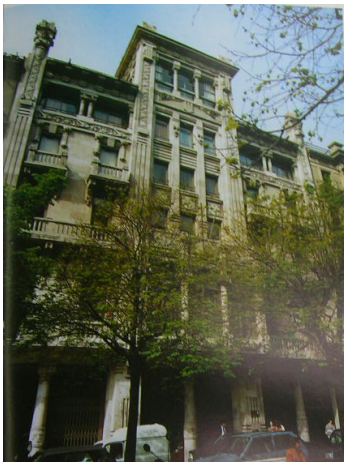


FIG. 720. Vista de la Casa Herbert Pons de A. Soler i March (1909)

FIG. 722. Detalle de la fachada de planta baja y entresuelo de la Casa Barona

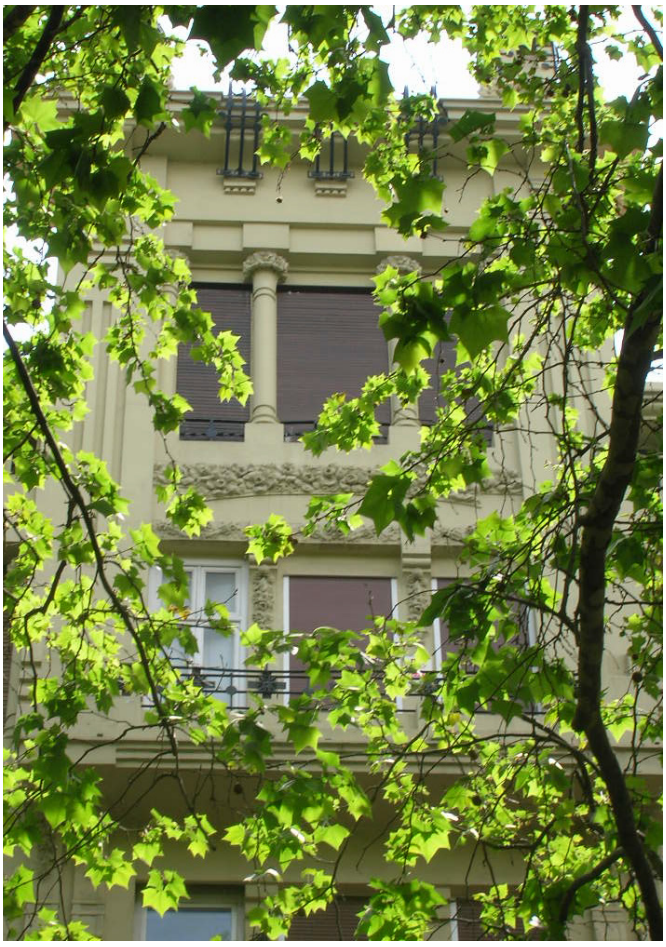


FIG. 723. Detalle de la ventana con decoración con franja de flores de la Casa Barona

Los tres cuerpos que componen la fachada están formados por dos bandas de mayor presencia, con cordones estilizados y abstractos que cuelgan desde el elemento ornamental de la parte superior. El espacio que queda entre las bandas verticales es tratado como si se fuera un vacío continuo, que se materializa en un paño acristalado y ligero, dividido por finos pilarcitos que hacen más alusión a la componente decorativa que a la componente estructural (debido a las pequeñas luces que salvan). El esquema de fachada es el mismo que en el citado edifcio de Wagner. Sin embargo, el arquitecto Javier Goerlich entra en contradicción con la disposición en planta del edificio, en el que tan sólo hay dos viviendas por planta. La estricta simetría que presenta la fachada no tiene cabida en la planta de pisos. El hecho de que el eje de simetría del edificio en planta sea en alzado el eje de la ventana central obliga a desplazar el tabique de separación de entre las dos viviendas de su posición central (**fig. 716**). Este hecho pone en evidencia la dificultad que conlleva el imponer una fachada determinada a una distribución particular. La sinceridad estructural que la Casa Barona expresa en fachada, no se corresponde con su distribución interior. El principio wagneriano de la relación volumétrica directa entre los espacios interiores y los exteriores no se respeta en este edificio. La planta está dividida en dos, la fachada en tres. Incluso el cuerpo central que queda resaltado por la torre de coronación no se adelanta, como parece reflejar en alzado, sino que se encuentra sobre la misma línea de fachada que sus dos cuerpos adyacentes. Es decir, a pesar del logrado intento de asimilación del lenguaje

De arriba a abajo:
FIG.724. Detalle del pilón decorativo de la Casa Barona de Javier Goerlich (1914)

FIG.725. Detalle del pilón del edificio Herbert Pons de Soler i March en Barcelona (1909)

FIG.726. Detalle de los pilones del puente sobre *Wien zeile* (actualmente *Friedensbrücke*) de Otto Wagner (1894)

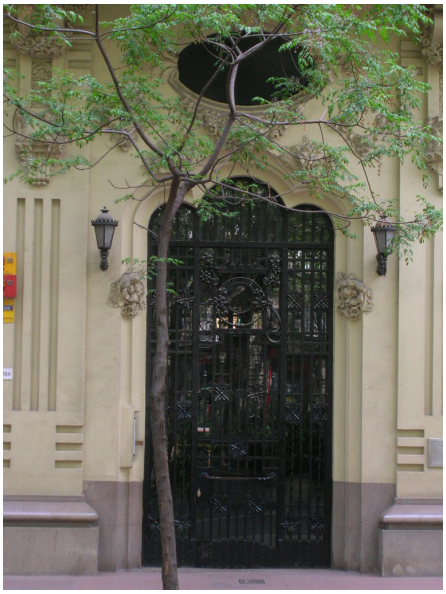


FIG. 727. Entrada de la Casa Barona (Valencia)

FIG. 728. Vista de la fachada de la Casa Barona

FIG. 729. *Ankehaus*. Dibujo - Perspectica de Otto Wagner (1894)

FIG.730. Vista de la fachada de la Casa Barona (1914)

FIG.731. Detalle de coronación de la Casa Barona. Torreón central

FIG.732. *Ankerhaus* de Otto Wagner, situada en *Am Graben*, en el Distrito I de Viena (1894)

FIG.733. Casa Herbert Pons en la Rambla de Catalunya 29, del arquitecto catalán Alejandro Soler i March (1909)

vienés, éste se refleja únicamente en alzado. La distribución en planta se adecúa al máximo aprovechamiento del solar respetando las condiciones higiénicas sin aportar innovación alguna.

10.4.2.11 Edificio de viviendas en la C/ Pedro III el Grande 34 del arquitecto Manuel Peris Ferrando (1918)

Construido en 1918 por el Arquitecto Manuel Peris[971], como otras construcciones del Ensanche repite el esquema formado por una planta baja y un entresuelo, que forman el basamento del edificio, dos plantas de viviendas, que constituyen el cuerpo intermedio y una última planta que recoge toda la decoración colorista con cerámica y fajeado horizontal y la coronación de remate. También en sentido horizontal se diferencian los cuerpos, los dos laterales son paños lisos, sobre los que se sitúan los balcones con los vanos decorados con cajeado de ventanas. El cuerpo central tiene una textura a base de llagueado horizontal en el revoco[972]. La composición simétrica en planta y en fachada y el énfasis que se introduce en la parte superior del alzado del edificio, reforzado no sólo por la decoración colorista sino también por el fajeado horizontal, recuerdan a muchas composiciones de los ejercicios de viviendas de alumnos de la *Wagnerschule*. Esta decoración a base de cerámica de colores también se encuentra en la *Engel Apotheke* de Oskar Laske (1901-02) en el Distrito I de Viena (**fig. 738**). Las formas sencillas, rotundas y en algunos puntos ligeramente curvadas contrastadas del edificio en C/ Pedro III el Grande 34 con una composición muy regular de huecos de ventanas, hablan en este edificio de una asimilación de planteamientos vieneses. La planta perfectamente simétrica tiene un claro orden, constituido por la escalera, situada en el eje central y dos patios interiores de iguales dimensiones a ambos lados de esta escalera, sobre los que ventilan los dormitorios y los aseos.

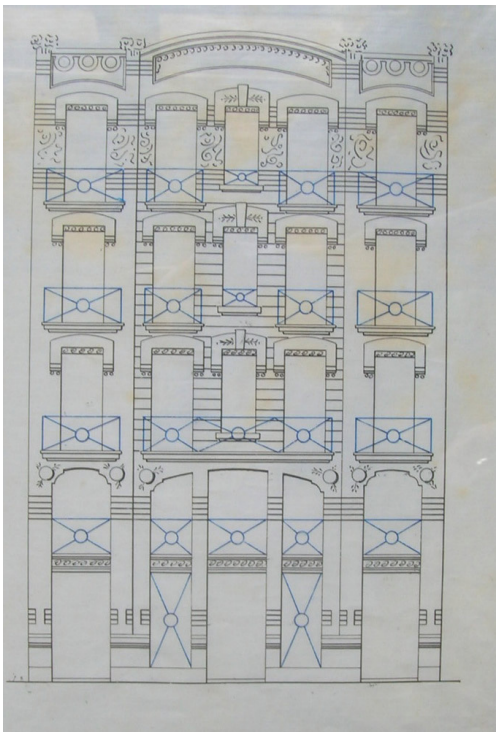


FIG. 734. Alzado del edificio en la C/ Pedro III el Grande 34 (1918)

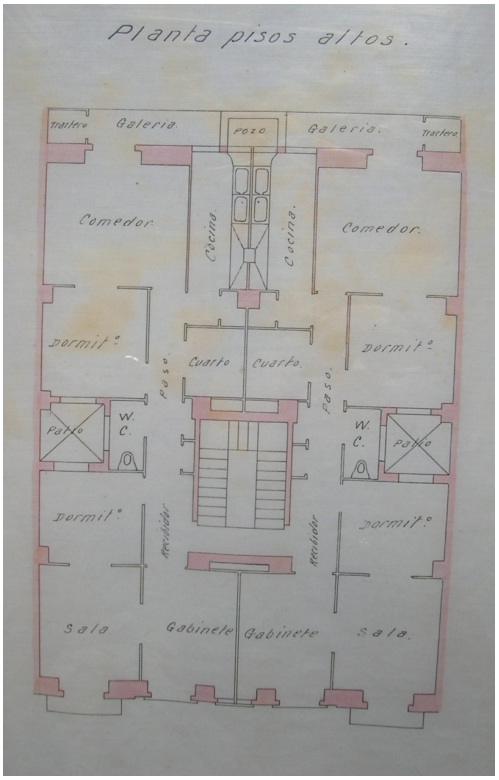


FIG. 735. Planta de pisos del edificio en la C/Pedro III el Grande 34 (1918)

FIG. 737. Vista general del edificio de viviendas en la C/ Pedro III el Grande 34

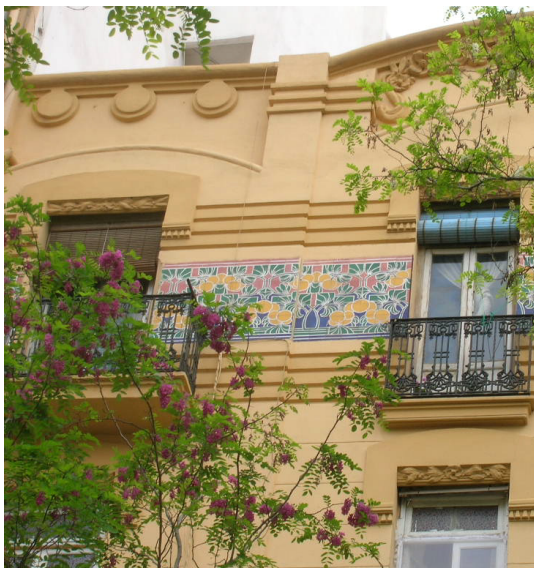


FIG. 736. Detalle ornamental cerámico y detalle de coronación

FIG. 738. Engel Apoyheke (Farmacia del Ángel) del arquitecto Oskar Laske (1901-02) en Viena

FIG. 739. (Bajo). Planta Baja del edificio en la C/ Pedro III el Grande 34
FIG. 740. (Bajo derecha) Decoración de Plnata Baja, a base de hendiduras horizontales y verticales como en lla Planta Baja de la Casa Barona de Javier Goerlich (1914)

La decoración de fachada de la planta baja, a base de tres hendiduras paralelas, verticales y horizontales, que confluyen en una zona sin decoración está extraída de la Casa Barona de Javier Goerlich, construido en 1914.

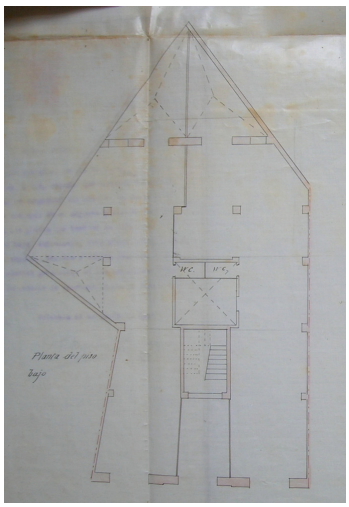


FIG. 741. Planta Baja del edificio en la C/ Pi y Margall de marzo de 1918) de Francisco Almanear

10.4.2.12 Edificio de viviendas en la antigua C/ Pi y Margall (actualmente C/ Ruzafa) del arquitecto Francisco Almenar Quinzá (1918)

Cuatro años más tarde, Almenar recibe el encargo de construir dos viviendas contiguas también en la calle Pi y Margall. La primera de ellas, de menor tamaño (22 de marzo de 1918) la segunda, emplazada en un solar muy irregular (proyecto entregado el 3 de noviembre 1918). Ambas constan de planta baja y entresuelo y tres pisos de viviendas. La diferencia del lenguaje empleado en cada una de las fachadas, situadas una a continuación de la otra, da fe del eclecticismo de Almenar, característica muy habitual entre los arquitectos de su época.

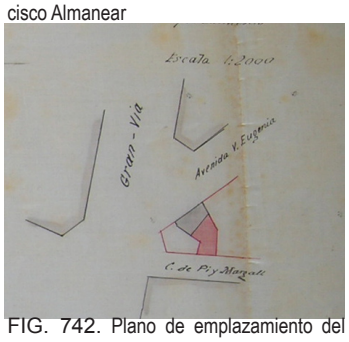


FIG. 742. Plano de emplazamiento del edificio en la C/ Pi y Margall de marzo de 1918)

El esquema utilizado para la definición de la primera fachada consta de dos cuerpos laterales, que albergan los balcones, y uno central que se retranquea unos centímetros del plano de fachada. Estos terminan coronados por decoración más o menos compleja, dejando el paño central encuadrado y dotando de axialidad y simetría a la fachada de un edificio que en planta expresa todo lo contrario. Este mismo esquema de fachada ya había sido utilizado en varias ocasiones: Vicente Cerdá en la C/ Quarte (1910) y en la C/ de la Estrella (1911). En los tres proyectos se repite la composición central, con doble hueco de ventanas, decorados por los recurridos triglifos, esta vez dispuestos en horizontal, sendos círculos concéntricos en el remate de coronación de los cuerpos laterales, de los que cuelgan las tres líneas y, según dónde, guirnaldas de flores, consideradas de influencia vienesa. El cuerpo central se remata con una barandilla corrida en la azotea.

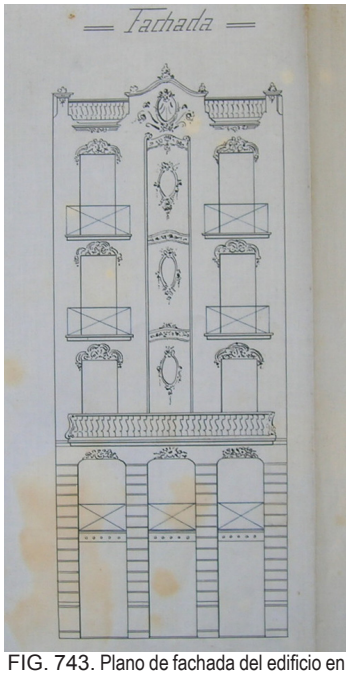


FIG. 743. Plano de fachada del edificio en la C/ Pi y Margall de noviembre de 1918) de Francisco Almenar

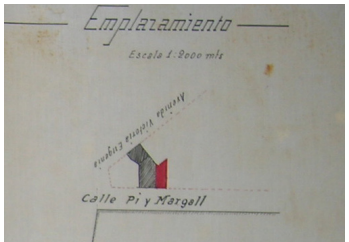


FIG. 744. Plano de emplazamiento del edificio en la C/ Pi y Margall de noviembre de 1918)

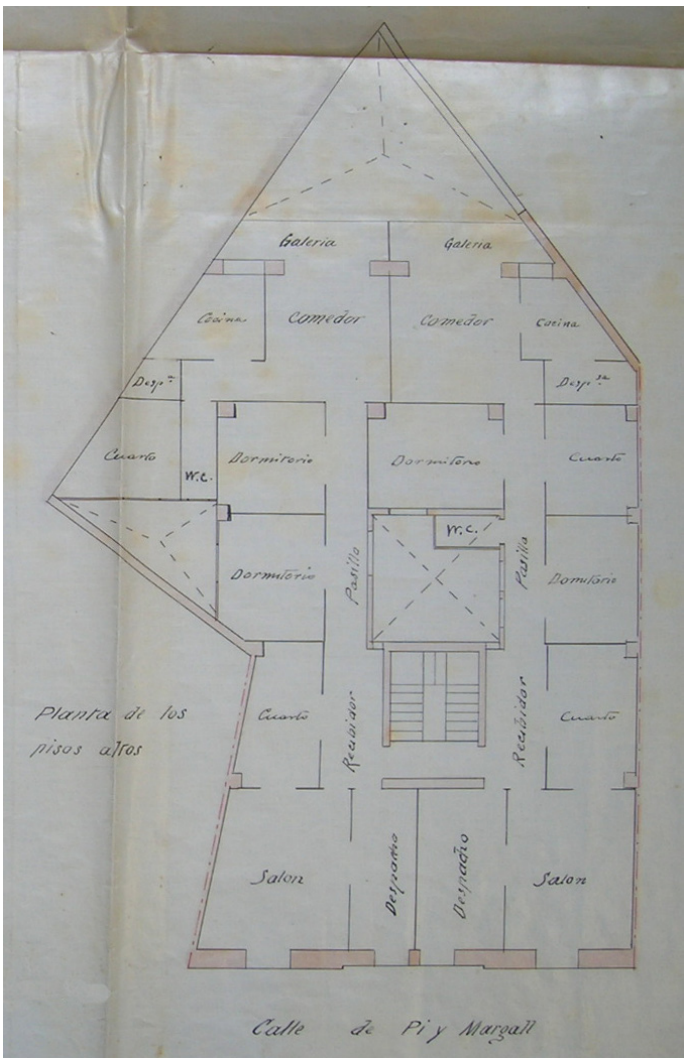


FIG. 745. Plano de planta de pisos del edificio en la C/ Pi y Margall de marzo de 1918 de Francisco Almenar

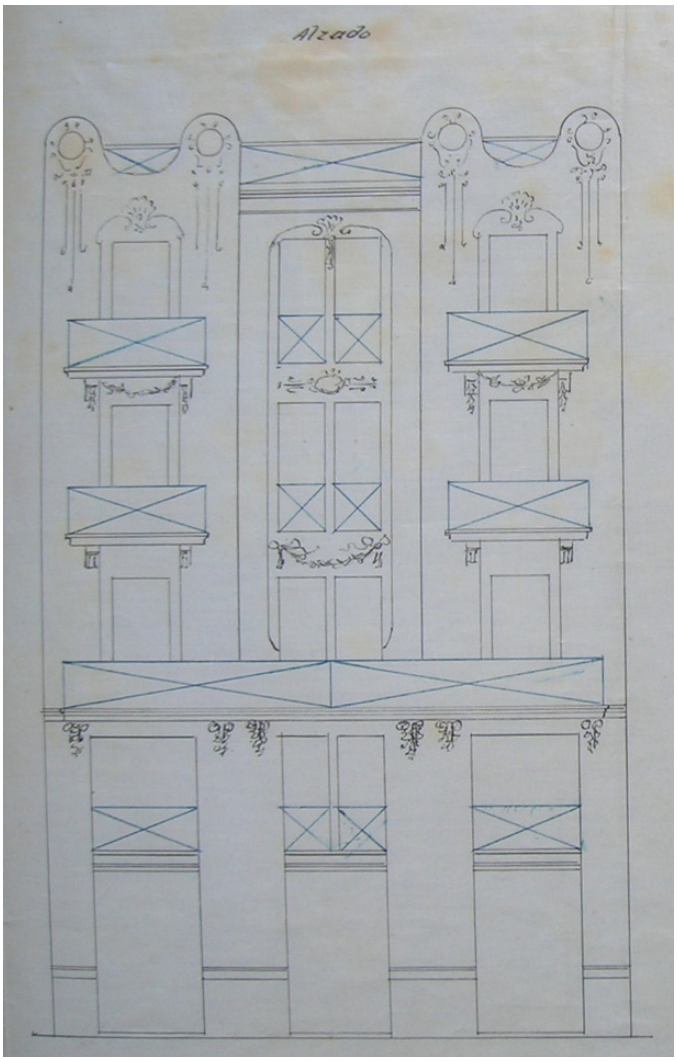


FIG. 746. Plano de fachada del edificio en la C/ Pi y Margall de marzo de 1918

En planta, sobre un solar de forma angulosa, Almenar intenta regularizar las estancias. Mediante dos patios interiores, uno rectangular y uno triangular entra luz y aire en las estancias, pero muchas se quedan sin ventilación directa ni iluminación.

10.4.3 INFLUENCIA DIRECTA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS EN LOS DETALLES ORNAMENTALES

10.4.3.1 Casa Juan Bautista Plá en la Av. Guillem de Castro 78 - 80 del arquitecto Luis Ferreres (1908)

FIG. 747. Detalle de balcón del edificio en la Av. Guillem de Castro 78-80 de Luis Ferreres (1908)

Situada en la Avenida Guillem de Castro de Valencia, fue proyectada en 1908, antes de la Exposición Regional Valenciana (1909), por lo que hay que considerar su modernidad, en cuanto al acercamiento al lenguaje formal vienés, en una época de la arquitectura valenciana en la que el uso del repertorio de motivos de origen vienés aún no se había difundido de forma extensa en las construcciones de viviendas valencianas. El año 1908 fue decisivo en la difusión del estilo vienés en España, debido a la celebración en Viena del VIII Congreso Internacional de Arquitectos, al que asistieron diversos representantes españoles y del que se publicaron varios artículos en las revistas de arquitectura de la época (Véase 5.2.3.). Puede haber sido este certamen uno de los motivos que aproximaron la arquitectura de Luis Ferreres al lenguaje *Jugendstil* Vienés, ya que, según F. Taberner, a partir de 1908, Ferreres cambia su anterior orientación ornamental neo-griega hacia una *"ornamentación floral vagamente modernista o secession. En la Casa Plá utiliza temas vieneses en remates y dinteles, los entrepaños son más tersos y abandona el tema compositivo jerarquizado*." [973] También Trinidad Simó le atribuye un *lenguaje modernista dentro de la línea austriaca de la "sezession"* [974].

FIG. 748. Detalle de la puerta de entrada del edificio en la Av. Guillem de Castro 78-80 de Luis Ferreres (1908)

FIG. 749. Detalle de mirador con barandillas de los balcones geometrizada. Guillem de Castro 78-80

Aunque la fachada del edificio no se encuentra en buen estado de conservación, aún se pueden observar claramente la multitud de detalles ornamentales que retoman el lenguaje estético vienés. El edificio tiene planta baja y entresuelo y tres alturas de viviendas. La planta baja y el entresuelo constituyen el basamento, con una decoración uniforme de franjas horizontales. El entresuelo tiene en sus laterales dos miradores cerrados de cuidado diseño. Las plantas segunda, tercera y última forman el segundo tramo del edificio, de paramentos lisos, con balcones de cuidada rejería modernista

FIG. 750. Vista parcial de la fachada del edificio en la Av. Guillem de Castro 78-80. La decoración suspendida en la parte superios del edificio y los motivos de círculos y líneas paralelas son del lenguaje *Jugendstil* vienés.

de "estilo secession" e idénticos a los de otras viviendas modernistas de Valencia, como el edificio situado en la C/ Sorní 25, C/ Conde Salvatierra 33, C/ Dr. Sumsi 18, C/ Pedro III el Grande 3. El zaguán, con zócalo de mármol, da paso a un patio interior y a la escalera del edificio. La cornisa del edificio constituye el tercer tramo, tiene una decoración de círculos y tres líneas colgantes, motivo que se repite en la parte superior del segundo tramo de fachada. La marcada verticalidad del edificio es enfatizada por medio de la decoración en la parte superior del edificio. Flores geometrizadas en dinteles y cuidadas carpinterías en las ventanas y en la puerta de entrada otorgan a todo el conjunto un lenguaje uniforme y coherente.

10.4.3.2 Edificio de viviendas en la C/ Cádiz esquina C/ Tomasos del maestro de obras Vicente Cerdà (1910)

Edificio de esquina redondeada, situado en el barrio de Ruzafa[975]. Aunque menos definidos en el plano de proyecto (donde nada más se detalla la cornisa, algún elemento ornamental suspendido en la esquina y la hendidura horizontal en franjas que da textura a la fachada) presenta multitud de detalles decorativos que hacen referencia al lenguaje modernista vienés.

FIG. 751. Detalle de fachada. Guillem de Castro 78-80 (1908)

Durante la ejecución, se modifica completamente la cornisa y se sustituye el óculo circular por una superposición de bandas horizontales, con un resalte decorativo horizontal, que dignifica la esquina, al aumentar su altura. La banda horizontal superior en fachada, compuesta de flores, y el diseño de los balcones y rejas de la planta baja, compuestos de círculos tangentes y líneas verticales vienen de la arquitectura austriaca de principios de siglo, seguramente adoptados por el maestro de obras Vicente Cerdà al conocer la arquitectura de los pabellones de la Exposición Regional.

FIG. 752. Vista General del edificio en Guillem de Castro 78-80 (estado octubre 2005)

10.4.3.3 Edificio de viviendas en la C/ San Francisco de Borja 16 y 18 del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1914)

En esta vivienda para José Sanchis construida en 1914 en la C/ San Francisco de Borja[976], Goerlich recoge tanto las peinetas del edificio de la Gran Vía Marqués del Turia núm. 1, como la decoración vienesa de guirnaldas, presentes en muchos interiores y exteriores de los pabellones de la Exposición Regional, además de tener un basamento fajeado. El proyecto es muy semejante al proyecto que presenta ante el Ayuntamiento de Valencia cuatro meses después del proyecto de Goerlich de Francisco Almenar en el solar continuo[977], definido continuando los parámetros establecidos en el edificio de Goerlich.

La decoración de guirnaldas se encuentra en las dos peinetas de coronación del edificio, compuestas por flores que cuelgan de dos pequeños cubos, en los balcones: metálicas y compuestas por hojas que cuelgan de dos círculos y en el dintel de los vanos, con una forma más exagerada y tres puntos de sujeción.

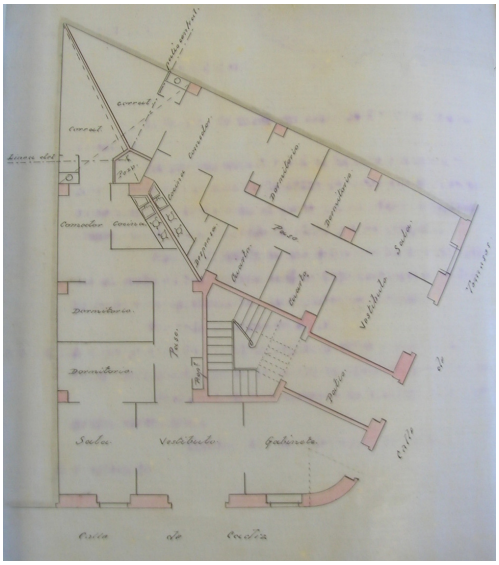


FIG. 753. Planta Baja del edificio en C/ Cadiz y C/ Tomasos

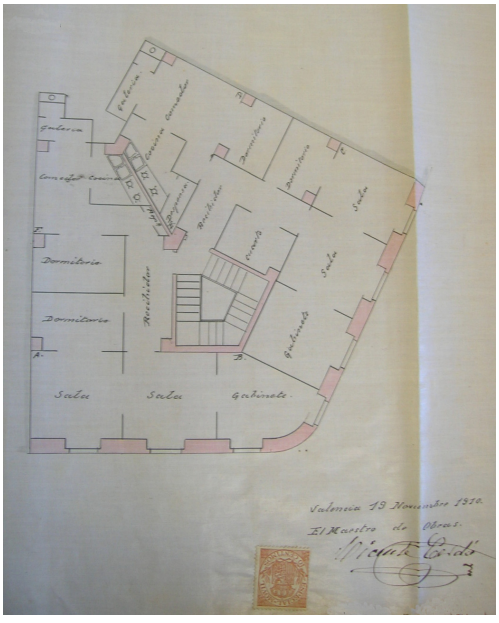


FIG. 754. Planta de viviendas

FIG. 756. Vista parcial de la fachada C/ Cadiz y C/ Tomasos

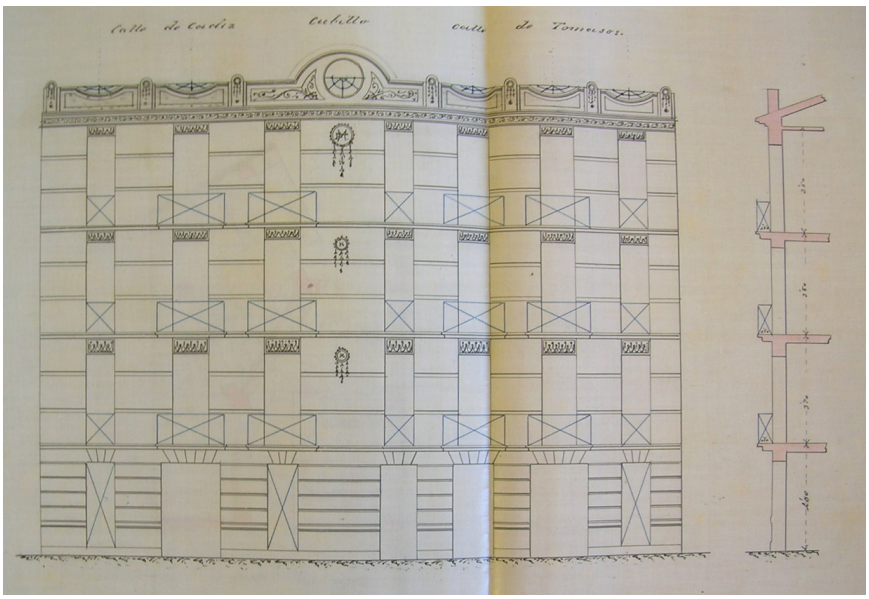


FIG. 755. Plano desarrollado de fachada del edificio entre C/ cadiz y C/ Tomasos

En planta, el esquema se regulariza. El núcleo de escaleras y dos patios interiores a ambos lados de esta se sitúan ordenadamente sobre el tercer pórtico de pilares. Los núcleos húmedos (cocinas y aseos) se sitúan en la parte posterior del edificio.

FIG. 757. Detalle de esquina

FIG. 758. Detalle del balcón. La rejería es similar a la del edificio de "La Equitativa" de Demetrio Ribes (FIG. 743)

10.4.3.4 Edificio de viviendas en la C/ San Francisco de Borja del arquitecto Francisco Almenar (1914)

Con un esquema de fachada sencillo, el edificio en chaflán varía durante la ejecución con respecto al presentado ante el Ayuntamiento de Valencia en proyecto. Aunque mantiene las peinetas centrales decorándolas con guirnaldas de laurel que cuelgan de dos lazos, aumenta la altura de la peineta y le abre un óculo central, semicerrado por tres bandas verticales. Una franja floral decorativa recorre la parte superior de la fachada. La rejería de los balcones es la misma que la del edificio contiguo de Javier Goerlich, de formas ondulantes deudoras del *Art Nouveau* francés. El cajeado de las ventanas está decorada por cabezas de mujer y detalles florales. La planta baja presenta la misma decoración en hendiduras horizontales que el edifico de Goerlich.

FIG. 759. Vista parcial de la fachada de los dos edificios gemelos en C/ San Francisco de Borja 16 y 18 del arquitecto Javier Goerlich

FIG. 760. Vista completa de las dos fachada en la C/ San Francisco de Borja 16 y 18

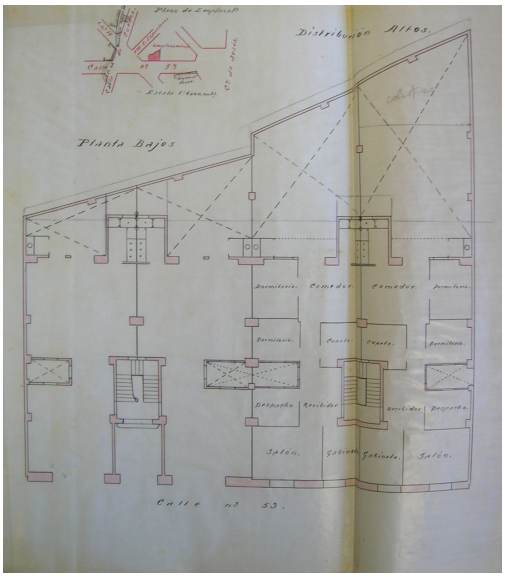


FIG. 761. Planta de zaguán y de pisos de viviendas del arquitecto Javier Goerlich en San Francisco de Borja

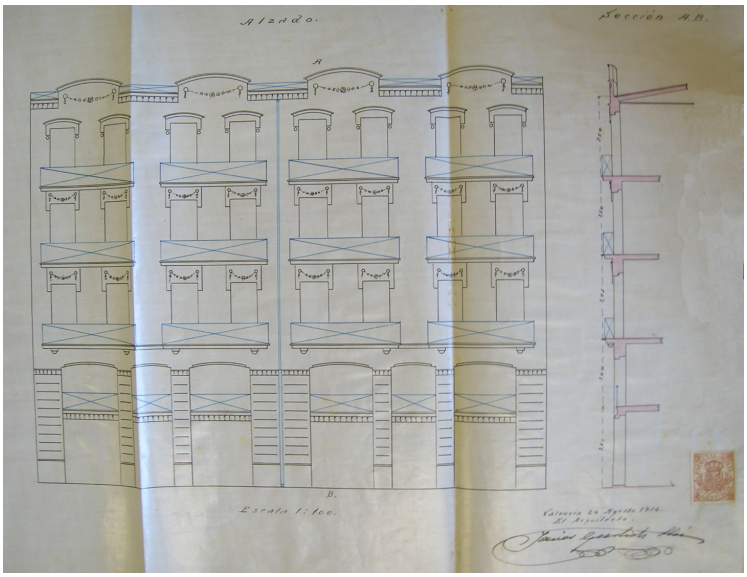


FIG. 762. Alzado de los edificios de viviendas de la C/ San Francisco de Borja 16 y 18, del arquitecto Javier Goerlich

FIG. 763. Vista parcial de la fachada de viviendas del arquitecto Javier Goerlich en San Francisco de Borja 18

FIG. 764. Vista parcial de la fachada San Francisco de Borja 18

FIG. 765. Vista del detalle decorativo de coronación de los edificios en San Francisco de Borja 20 (de Francisco Almenar) y San Francisco de Borja 18 (Javier Goerlich), ambos de 1918

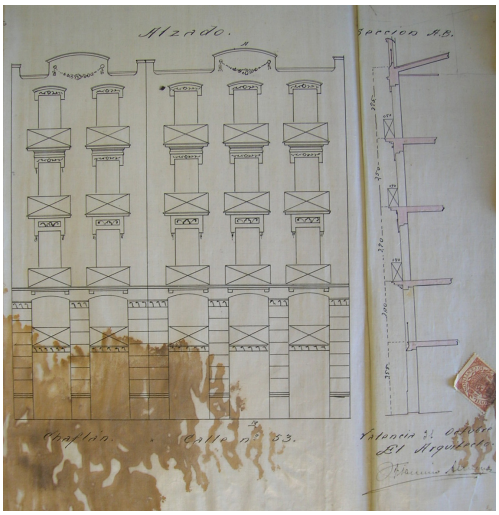


FIG. 766. Alzado del proyecto de edificio de viviendas en la C/ San Francisco de Borja 20, del arquitecto Francisco Almenar

FIG. 767. Planta del edificio de viviendas en la C/ San Francisco de Borja 20, del arquitecto Francisco Almenar

En planta aparecen más estancias sin ventilación ni iluminación directa que en el edificio de Goerlich, por haber suprimido el patio interior central. Las cocinas y baños también se sitúan en la parte posterior del edificio.

Aunque el esquema de fachada coincide prácticamente con el del edificio contiguo de Javier Goerlich. El edificio de Almenar es ligeramente más alto. De esta forma no coinciden las líneas de forjado ni el detalle de hendiduras horizontales de la planta baja ni la decoración en franjas florales en la parte superior de la fachada y en la parte superior del entresuelo.

10.4.3.5 Casa de Andrés Martínez en la C/ Sueca del arquitecto Francisco Almenar Quinzá (1914)

El edificio, actualmente derribado, estaba situado en la C/ Sueca, en el barrio de Ruzafa en Valencia. La absoluta semejanza del plano de fachada presentado al ayuntamiento de Valencia con el edificio de Vicente Rodríguez ha hecho pensar que Francisco Almenar fue el arquitecto de las dos obras. Propiedad de Andrés Martínez, la licencia de obras fue solicitada por el arquitecto Francisco Almenar el 11 de julio del 1914[978]. Una semana más tarde, el 18 de julio, Almenar solicita la ampliación de licencia, para poder construir un edificio al lado, exactamente igual que el presentado el 11 de julio. En estos edificios, *"aprovechando el frontón decorativo que remata el edificio"* se construyó una pequeña vivienda en la azotea para la portera, según expediente, lo que obligaba a abrir dos huecos en dichas peinetas (frontón) que tan sólo están dibujadas en planta y en sección, lo que modificaría un tanto la imagen con respecto al edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 1 de Vicente Rodríguez.

FIG. 768. Vista del edificio de Almenar en San Francisco de Borja 20, al lado los edificios de Javier Goerlcih en los números 18 y 16

FIG. 769. Detalle de la esquina del edificio de Almenar en San Francisco de Borja 20,

Las características de la fachada son exactamente iguales que las descritas en para el edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 1 y C/ Ruzafa 29. El plano presentado corresponde a la fachada situada en el chaflán, con la única diferencia del número de huecos en la planta baja, que en el edificio de Marqués del Turia son tres y aquí, estrechándolos, se convierten en cuatro. Sus plantas poco tienen que ver con la del edificio de Rodríguez, lo que no es más que una muestra de la distancia que existe entre la concepción de la fachada (de rasgos modernistas e exactamente igual que la del edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 1) y la distribución de los espacios interiores (cada uno de ellos ajustándose al máximo aprovechamiento en función de la superficie del solar) que se acoge a esquemas más tradicionales. Dos fachadas iguales esconden dos plantas totalmente distintas.

FIG. 770. Vista del edificio de Almenar en San Francisco de Borja 20

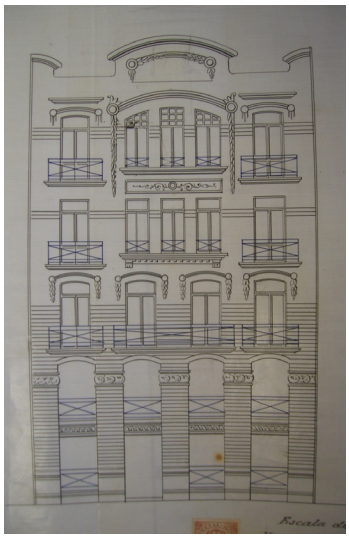


FIG. 771. Vista del plano de fachada del edificio en la C/ Sueca de Francisco Almenar (derribado)

10.4.3.6 Ampliación de la Casa en la C/ de Troya 2 - 4 del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1914)

En 1914 Javier Goerlich recibe el encargo de José Garcerá Córdoba de elevar un piso y convertir dos ventanas en balcones en la casa núm. 2 y 4 de la entonces C/Troya, de Valencia[979]. La intervención de Goerlich no se limita seguir la composición

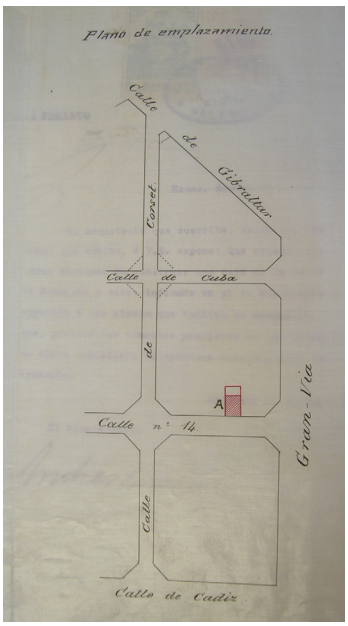


FIG. 772. Plano de situación del edificio de Francisco Almenar en la C/ Sueca

de la fachada existente, sino que incorpora dos elementos–antepecho en los laterales y redecora los huecos existentes en planta baja y planta primera. Para ello se basa en la ornamentación por medio de guirnaldas que recuerdan a la Casa Ferrer, de Vicente Ferrer y también a los detalles decorativos de algunos edificios de la Exposición Regional Valenciana.

10.4.3.7 Pabellón para el Mercado de Colón del arquitecto Francisco Mora (1916)

A pesar de que no entraremos en el estudio del Mercado de Colón de Valencia, por tener éste un lenguaje alejado de las corrientes vienesas, es curioso el pabellón para horchaterías y comidas que diseña Francisco Mora para este mercado. Las obras arquitectónicas construidas por Francisco Mora no manifiestan las influencias del *Jugendstil* Vienés. Sin embargo este pabellón tiene una plástica decorativa deudora de las construcciones arquitectónicas de la capital austriaca. El vano tripartito, los círculos concéntricos de la coronación, la decoración suspendida a base de líneas y discos,

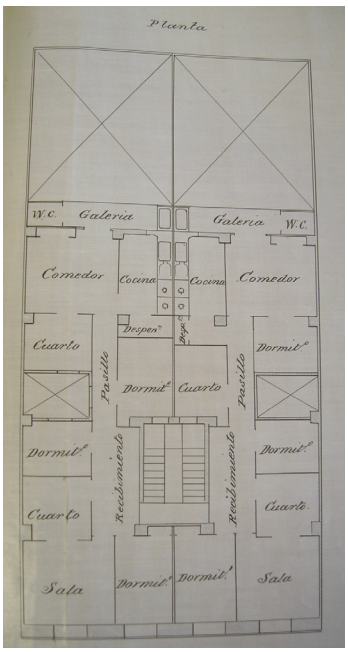


FIG. 773. Plano de planta del edificio de Francisco Almenar en la C/ Sueca

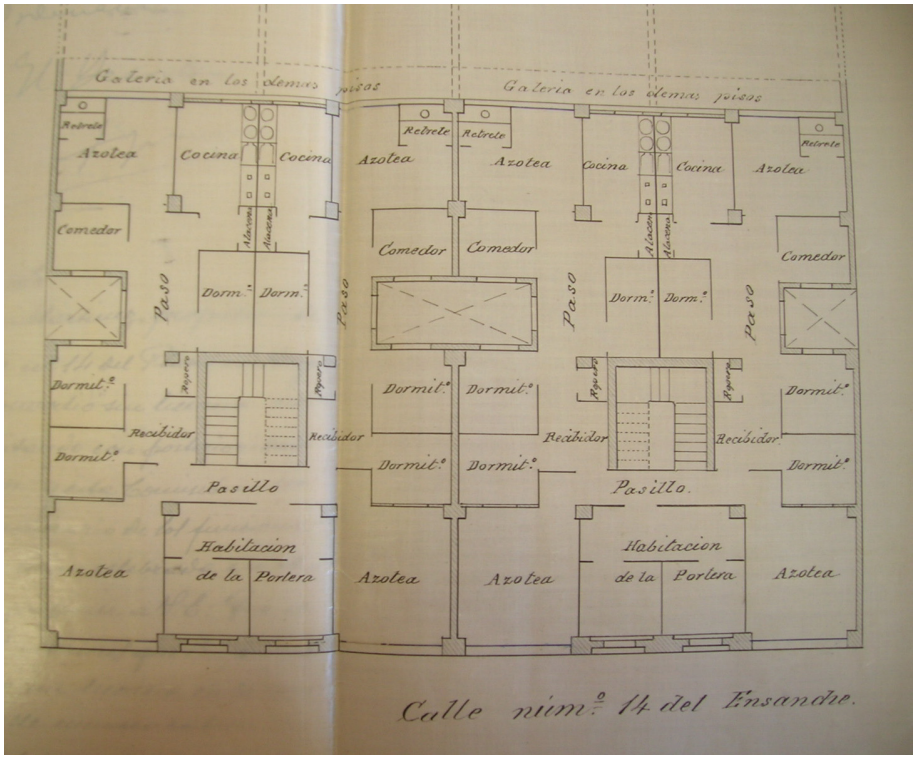


FIG. 774. Vista lateral de los miradores. La fachada tiene unos resaltes verticales terminados en curva

así como el resalte en la parte central de uno de los alzados son de lenguaje vienés, seguramente filtrado por las exposiciones de Turín, Zaragoza y Valencia, donde estos motivos ornamentales se repetían con asiduidad.

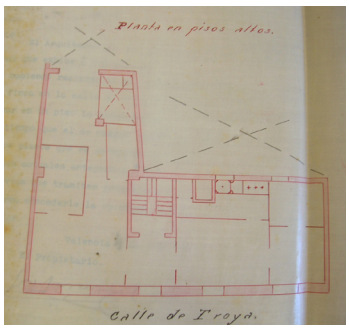


FIG. 775. Plano de planta tercera de la Casa en la C/ Troya 2-4, de Javier Goerlich

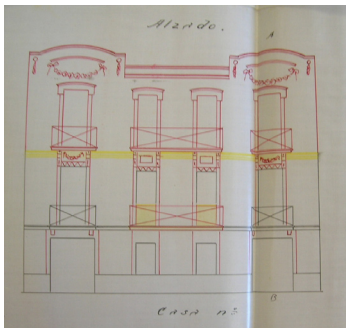


FIG. 776. Plano de planta tercera de la Casa en la C/ Troya 2-4, de Javier Goerlich

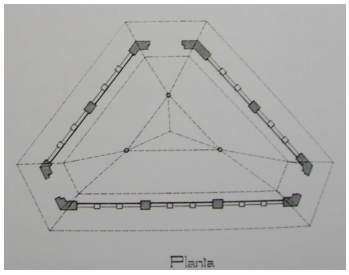


FIG. 777. Planta del pabellón para horchaterías y comida del Mercado de Colón del arquitecto Francisco Mora

10.4.3.8 Edificio de viviendas en la C/ Serranos 33 esquina con C/ Roteros 1. Anónimo.

Edificio modernista situado en la Ciutat Vella (Ciudad Antigua) de Valencia, pese a su claro referente vienés ha sido muy poco estudiado. De hecho, hasta la fecha, no se encuentra en ninguna publicación sobre arquitectura modernista valenciana. El edificio consta de planta baja y entresuelo, tres plantas de viviendas y una planta última o desván. Tiene tres fachadas con un lenguaje estilístico uniforme. Los paramentos lisos de las fachadas, decorados mediante bandas horizontales de dameros cerámicos de color azul oscuro, guirnaldas y flores geometrizadas reflejan las influencias vienesas, seguramente transmitidas a través de la Casa Ferrer, de Vicente Ferrer (1907) (**fig. 781**) y el edificio en la Gran Vía Marqués del Turia esquina con C/ Ruzafa, de Vicente Rodríguez (1907). No se puede obviar el parecido a la composición de la fachada del edificio situado en la C/ del Palleter 12, del maestro de

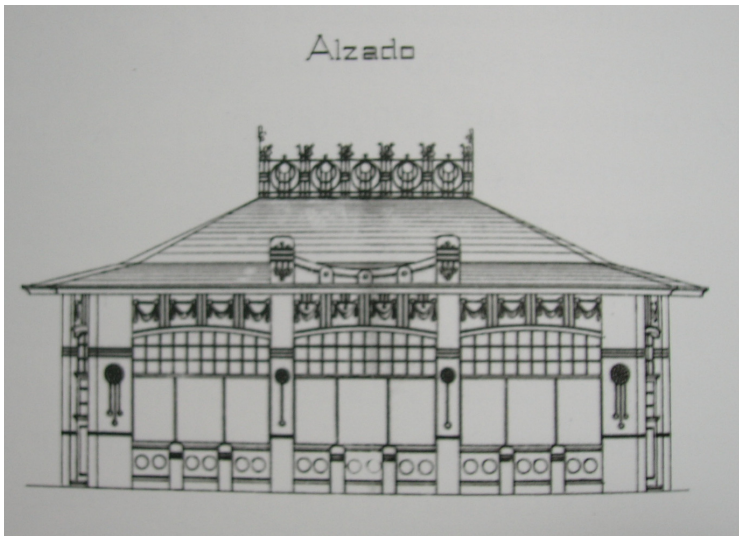


FIG. 778. Alzado del pabellón de horchetería y comidas del Mercado de Colón del arquitecto Francisco Mora

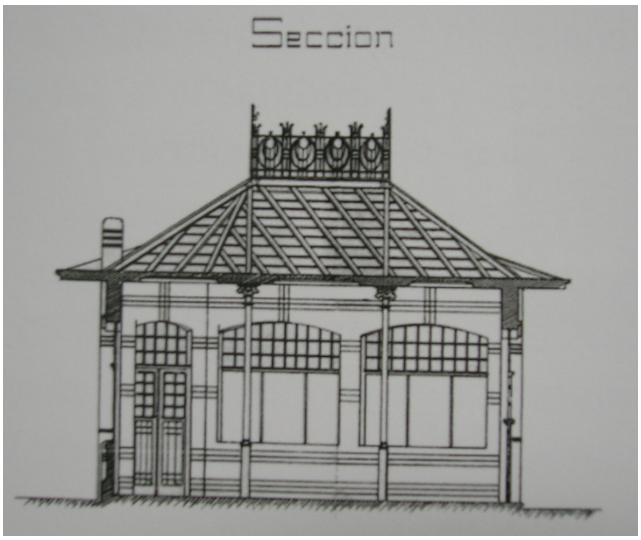


FIG. 779. Sección del pabellón de horchetería y comidas del Mercado de Colón del arquitecto de Francisco Mora

FIG. 780. Detalle de coronación y ornamentación lineal en damero cerámico como en la Casa Ferrer

FIG. 781. Decoración en damero cerámico de la Casa Ferrer

FIG. 782. Detalle de balcones, decoración en damero y guirnaldas en el cajeado de la persiana en el edificio de la C/ Roteros esquiba C/ Serranos

FIG. 783. Detalle de los balcones del edificio de Guillem de Castro 78-80. La barandilla es igual que en el edificio de C/Roteros y C/ Serranos

obras Manuel García Sierra (1914), ni al edificio de Manuel Peris situado en la C/ Hernán Cortes 28 (1917).

La fachada tiene unos pequeños resaltes verticales, terminados en su parte superior mediante un motivo ornamental de flores sobre cruz y, en su inferior, se cierran en curva sobre la primera planta de fachada. En la fachada recayente al chaflán, contrastan los balcones macizos (**fig. 784**) con los balcones de forja de las dos fachadas contiguas. Estos últimos son, por cierto, exactamente iguales que los del edificio situado en Guillem de Castro 78-80, de Luis Ferreres Soler (1908) (**fig. 783**), muestra de la extensión que el trabajo del hierro artesanal alcanzaba en Valencia. También el trabajo de carpintería está muy cuidado, la puerta de entrada, con un diseño en círculo que, aunque menos refinado recuerda al de C/ Grabador Esteve 36-38 o a la de Gran Vía Marqués del Turia y Ruzafa o, también de forma esquemática, a C/ Guillem de Castro 78-80, todas en Valencia.

FIG. 784 (izquierda). Detalle del balcón
FIG. 785. Vista parcial del chaflán C/ Roteros esquina C/ Serranos 33

FIG. 786. Vista general de la fachada del edificio de viviendas entre C/ Roteros y C/ Serranos 33

10.4.3.9 Edificio de viviendas en la C/ Grabador Esteve 18. Anónimo

Es de resaltar que toda su gama decorativa está formada o bien por anillas tangentes o bien por discos de los que cuelgan tres tirantes paralelos. La ornamentación que en su origen hacía referencia a la interpretación semperiana de la arquitectura textil (Muro como revestimiento ligero colgado de la estructura) pierda aquí su significado simbólico y expresivo, reduciéndosa a una repetición de formas abstractas "modernas". Tanto la cornisa, como los apliques laterales, como la puerta de entrada tienen un lenguaje sencillo, con decoración vienesa sobre una composición habitual de los edificios de viviendas valencianas de la época. Sobre un esquema de ordenación de huecos simétricos y entrada situada a eje de fachada, se aplican detalles epiteliales institucionalizados como vieneses desde la Exposición Regional Valenciana.

FIG. 787. Vista de la fachada en Grabador Esteve 18

FIG. 788. Detalle de la decoración del remate superior con círculos concéntricos y líneas paralelas suspendidas

10.4.3.10 Quiosco en la C/ Pi y Margall del maestro de obras Ricardo Cerdà (1916)

El quiosco temporal proyectado para la venta de loza y cristal es encargado al maestro de obras Ricardo Cerdà por los hermanos Climent. Una sencilla planta y una sección que sólo define una cubierta a un agua, definen un alzado compuesto por finos pilarcillos que recogen la decoración de aros concéntricos y tirantes suspendidos (fig. 792), ya muy tipificada entre las obras modernistas del Ensanche Valenciano.

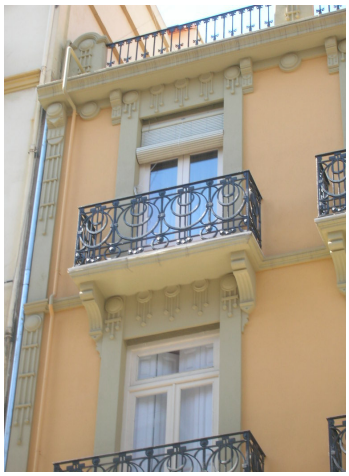
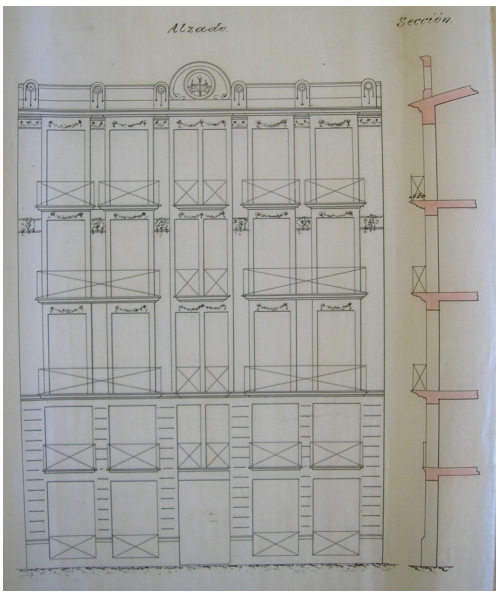


FIG. 789. Detalle de la decoración lateral de la fachada, también a base de líneas paralelas y círculos

FIG. 790. Detalle del balcón de composición geométrica, idéntico al del edificio en la C/ Cadiz esquina C/ Tomasos (FIG. 758) y muy similar al del edificio de "La Equitativa" de Demetrio Ribes (FIG. 773)



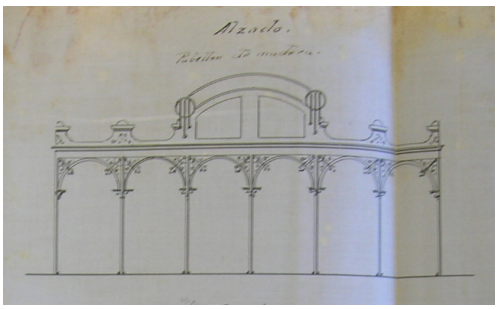


FIG. 791. Alzado del Quiosco en la C/ Pi y Margall (actual C/ Ruzafa) (1916)

10.4.4 INFLUENCIA INTERPRETADA Y PERSONALIZADA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS EN LOS DETALLES ORNAMENTALES

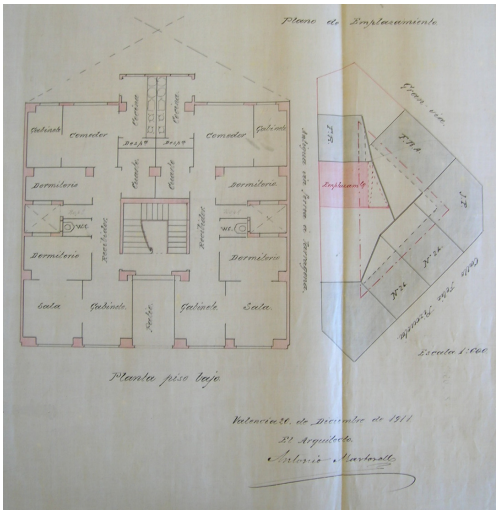


FIG. 792. Alzado y Planta (FIG. 793, abajo) del edificio situado en la Av. Antic Regne de Valencia 5, de A. Martorell (1911).

10.4.4.1 Edificio en la Av. Antic Regne de Valencia 5 del arquitecto Antonio Martorell Trilles (1911)

Benito define (1983) a Antonio Martorell como el representante de la corriente de arquitectos que continúan con el eclecticismo de finales del siglo XIX al margen de las "modas" modernistas. Su abundante obra se mantiene en esta línea arquitectónica hasta empalmar con nuevas derivaciones neo-barrocas y neo-renacentistas[980].

Esta obra es reflejo del eclecticismo imperante en los edificios de viviendas en Valencia después de la Exposición Regional. En él[981] se

FIG. 794 y 795 (dcha.), vistas de la fachada del edificio situado en la Av. Antic Regne de Valencia 5, de A. Martorell (1911). (Abril 2005)

juntan motivos tomados del repertorio vienés, reinterpretados, como las tres líneas colgando (hacia abajo y hacia arriba), con otros de otros diversos estilos: flores, un óculo circular y hasta motivos que recuerdan a la decoración egipcia. Las guirnaldas de flores decoran los dinteles de los vanos y recorren en una banda la parte superior de la fachada. El herraje de los balcones es muy geométrico, más cercano al lenguaje *Art Déco* que a modas modernistas.

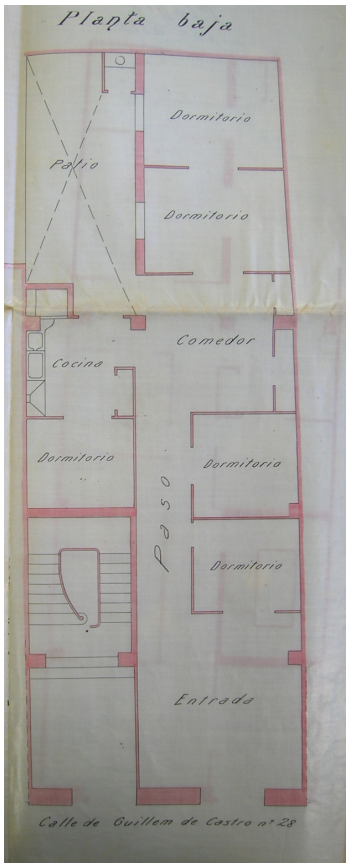


FIG. 796. Planta Baja del edificio en la Av. Guillem de Castro 143

10.4.4.2 Edificio de viviendas en la Av. Guillem de Castro 143 del maestro de obras Vicente Cerdà (1911)

Un planteamiento sencillo de fachada compuesto por un basamento de imitación de fábrica de sillería, un cuerpo intermedio, las plantas de viviendas, compuesto por dos cuerpos laterales que en cuanto apenas sobresalen del plano de fachada central, con composición de huecos regulares y el énfasis en la verticalidad del edificio, conseguido a través de la agrupación de decoración en la coronación de los dos cuerpos laterales, remiten a un esquema ya casi institucionalizado entre los

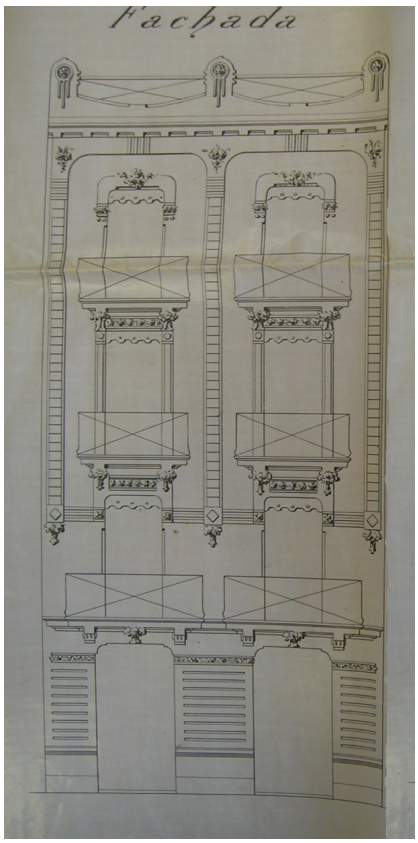


FIG. 797. Plano de alzado. Guillem de Castro 143

FIG. 798. Vista de la fachada Av. Guillem de Castro 143(abril 2006)

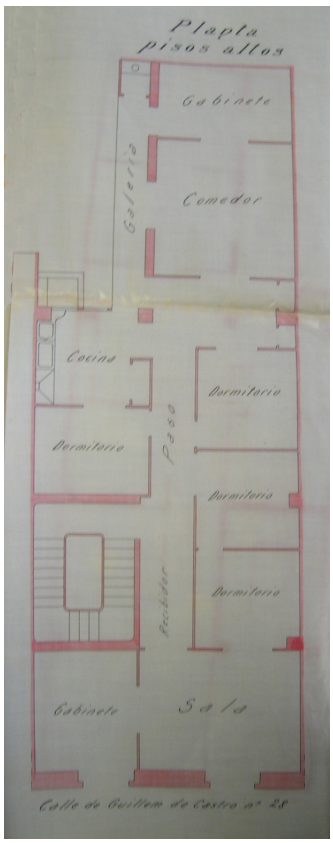


FIG. 799. Planta de Pisos del edificio en la Av. Guillem de Castro 143

FIG. 800. Detalle superior con peineta y decoración suspendida del edificio en la C/Sueca 25

FIG. 801. Vista de la decoración de la fachada del edificio en la C/ Sueca 25

edificios modernistas del ensanche (compárese con el edificio para José Calatayud en la C/ Quarte, también del maestro de obras Vicente Cerdà[982] (1910) o el edificio en C/ Pi y Margall (1918) de Francisco Almenar). Esta decoración a base de guirnaldas florales, tres líneas suspendidas e incluso orientadas en horizontal (decorando el canto del forjado de cada planta) hablan ya más de una libre y sencilla interpretación de la ornamentación difundida desde Viena a través de la Exposición Regional que del conocimiento directo de las viviendas del *Jugendstil* Vienés).

10.4.4.3 Edificio de viviendas en la C/ Sueca 25 del maestro de obras Manuel García Sierra (1912)

Los detalles de origen vienés se mezclan con fantasía y libertad con otros de origen francés. Existe una cierta tendencia a la geometrizacion de los detalles ornamentales tipo líneas colgantes, indistintamente situadas en horizontal o en vertical en contraste con la rica ornamentación de algunos dinteles de los vanos decorados con

FIG. 802. Vista de la fachada C/ Sueca 25 (septiembre 2006)

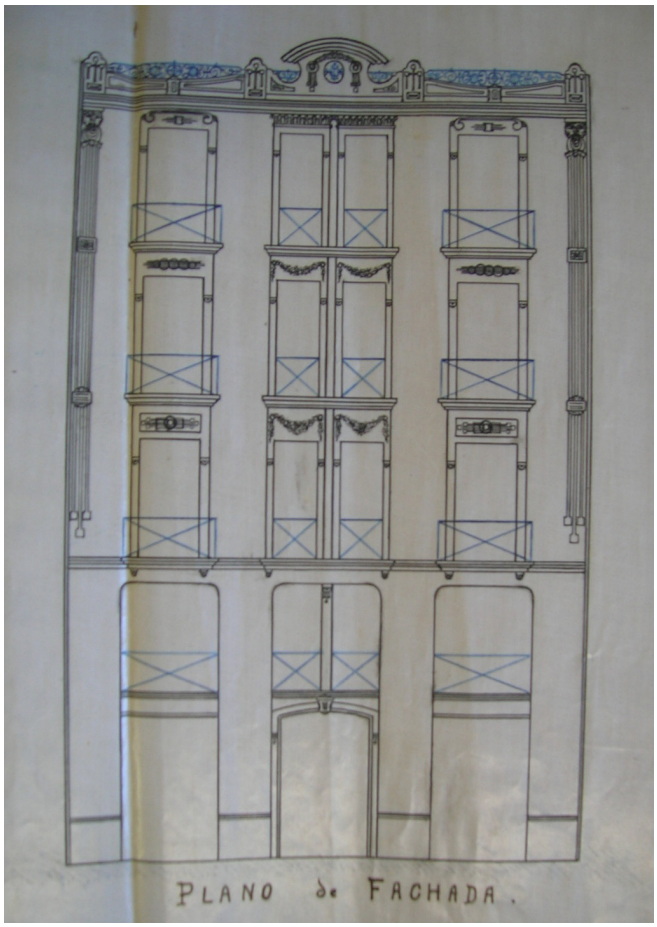


FIG. 803. Plano de fachada del edificio en la C/ Sueca 25

formas recargadas de flores y hojas vegetales. Al mismo tiempo, se alterna la balaustrada de los balcones con la rejería metálica más simplificada. La decoración se concentra en la parte superior del edificio y en los extremos de la fachada. El remate central de coronación lo forma una peineta de formas forzadas con un óculo circular central, con sendos circulitos y tres líneas colgando a los lados.

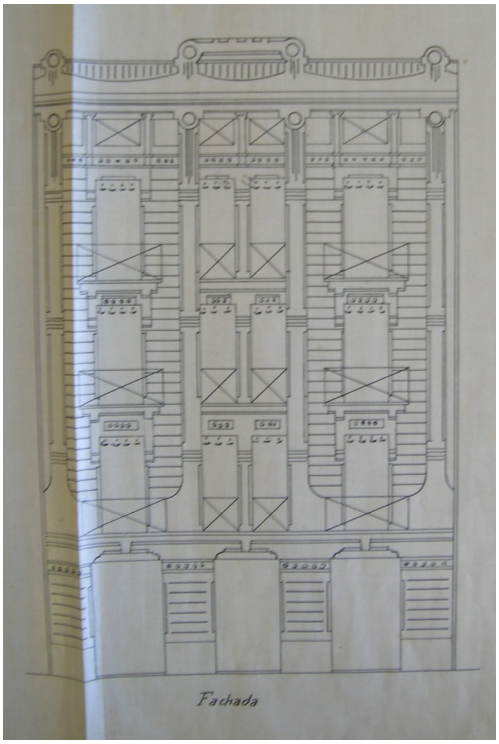


FIG. 804. Plano de fachada del edificio en la C/ Palleter 12 de Manuel García (1914)

10.4.4.4 Edificio de viviendas en la C/ del Palleter 12 del maestro de obras Manuel García Sierra (1914)

Una fachada más elaborada y madura, en la que la composición vertical que nace del basamento inferior (la planta baja) separa el cuerpo de fachada en tres partes. La central, de paramento lisos, recoge dos huecos de ventana por cada una de las tres plantas que tiene el edificio. En los dos cuerpos laterales se sitúan los balcones. El piso superior recoge la mayor parte de la ornamentación, con círculos concéntricos y líneas suspendidas y un antepecho que combina fábrica de obra y reja de hierro, también con decoración geométrica de círculos y líneas. Estas cuatro bandas que recorren la fachada en vertical, se recogen mediante curvas para formas en antepecho de los balcones del primer piso, como en el edificio entre la C/ Serranos y la C/ Roteros (Véase Apartado 10.4.3.8).

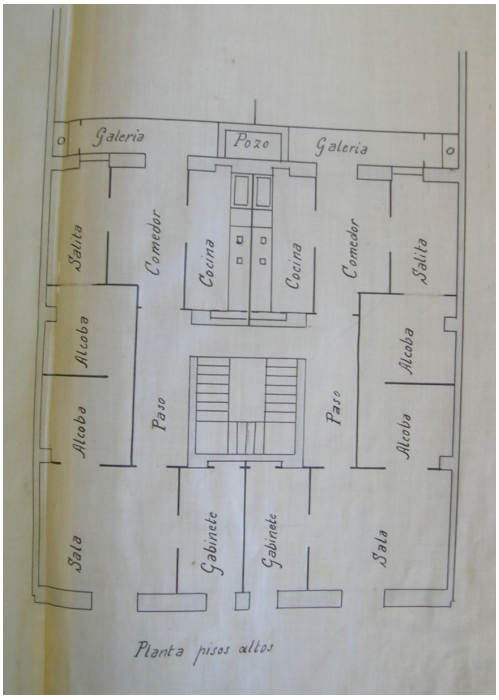


FIG. 805. Planta de pisos altos del edificio en la C/ Palleter 12 de Manuel García (1914)

10.4.4.5 Edificio de viviendas en la C/ Grabador Esteve 16 del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1914)

Con una marcada simetría central, el edificio está diferenciado en tres paños verticales, cuya coronación la marcan la decoración de las pilastras que flanquean los paños[983].

FIG. 810. Vista de las ventanas y los balcones de las partes laterales de la fachada de la C/ Grabador Esteve 16

FIG. 811. Vista general de la fachada. C/ Grabador Esteve 16

FIG. 806. Detalle de los balcones del edificio situado en C/ Grabador Esteve 16

FIG. 807. Detalle de la coronación superior del edificio situado en C/ Grabador Esteve 16

Se ha considerado que tiene elementos que recuerdan vagamente a la "Sezession Vienesa" [984], pero en esta fachada se mezclan tanto pequeñas cabezas escultóricas con coronas y pomos de flores, columnillas dóricas en las ventanas y una rejería geométrica de líneas y pequeños rombos. El cuerpo central sobresale respecto a los otros dos y termina mediante un torreón central con un hueco de ventana en semicírculo. El zócalo también está decorado por una franja de flores. Más que un recuerdo vago a la Secession Vienesa, las referencias en esta obra al *Jugendstil* Vienés son dudosas, a pesar de su ascendencia familiar.

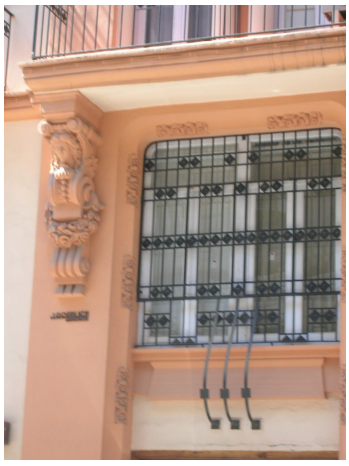


FIG. 808. Detalle de la rejería de las ventanas de planta baja del edificio de Javier Goerlich en C/ Grabador Esteve 16

10.4.4.6 Ampliación de la Casa de Salvador Martínez en el Camino de la Soledad s/n del arquitecto Enrique Viedma (1915)

Situada cerca de la Alameda de Valencia, Amadeo Serra la describe dentro del modernismo tardío valenciano, cuya arquitectura "*discurre por caminos similares a los de su contemporánea catalana"* [985]. Sobre un edificio con planta baja y tres plantas de viviendas, Viedma diseña un remate que, manteniendo el orden de huecos, añade varios elementos ornamentales y varía la forma de los vanos. Además de enfatizar el eje del edificio, mediante una remate semicircular, diseña dos remates de coronación

FIG. 809. Detalle de la rejería de las ventanas de planta baja del edificio de Javier Goerlich en C/ Grabador Esteve 16

laterales de formas cóncavas, en los que incluye decoración floral y sendas anillas de las que cuelgan cordones geometrizados. Las ventanas llevan un cajeado ornamental más tradicional con guirnaldas de flores. A pesar de retomar algún motivo ornamental del *Jugendstil* Vienés, las formas del remate de cornisa se asemejan más a algún pabellón de la Exposición Regional de Valencia que a algún edificio de Viena.

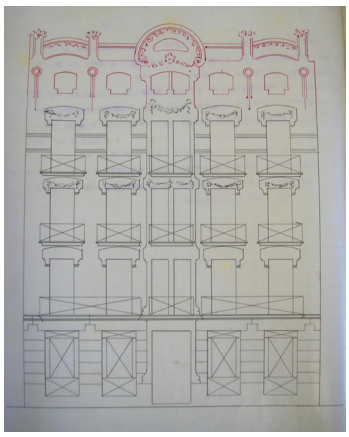


FIG. 813. Plano de la Casa Salvador Martínez del arquitecto Enrique Viedma (1915)

10.4.4.7 Edificio de viviendas en la C/ Puerto Rico 11 del maestro de obras Ricardo Cerdà (1915)

El edificio[986] repite la composición del edificio en la C/ de la Estrella de Vicente Cerdà en 1911. La mezcla de decoración floral con geometría vuelve a ser la pauta decorativa de este edificio. El cajeado liso de los huecos de ventanas del último piso es, en planta primera y segunda, una decoración floral. La influencia vienesa está tan difuminada y reinterpretada que ya no se puede catalogar como tal. El edificio más bien recoge formas habitualmente utilizadas en otros edificios del ensanche valenciano.

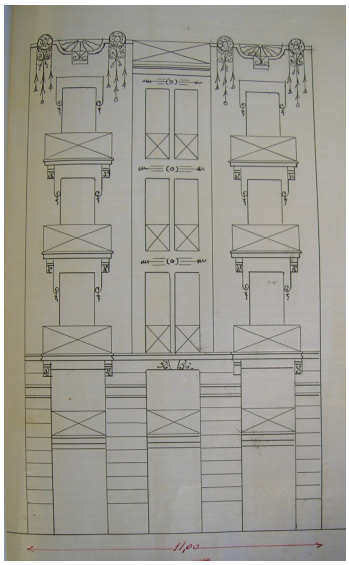


FIG. 814. Plano del edificio en la C/ Puerto Rico 11 de Ricardo Cerdà (1915)

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)

Francisco Almenar recibe el encargo de "*sustituir varios pilares por columnas de hierro, obrar algunas piezas de carga, construir varios trozos de entramado del piso principal, agrandar los huecos existentes y ampliar la parte demarcada con el núm.4*

FIG. 815. Detalle de la parte superior del edificio en la C/ Puerto Rico 11

FIG. 816. Detalle de la fachada de los dos útlimos pisos de viviendas del edificio en C/ Puerto Rico 11

FIG. 817. Vista de la fachada completa del edificio en C/ Puerto Rco 11 (septiembre 1006)

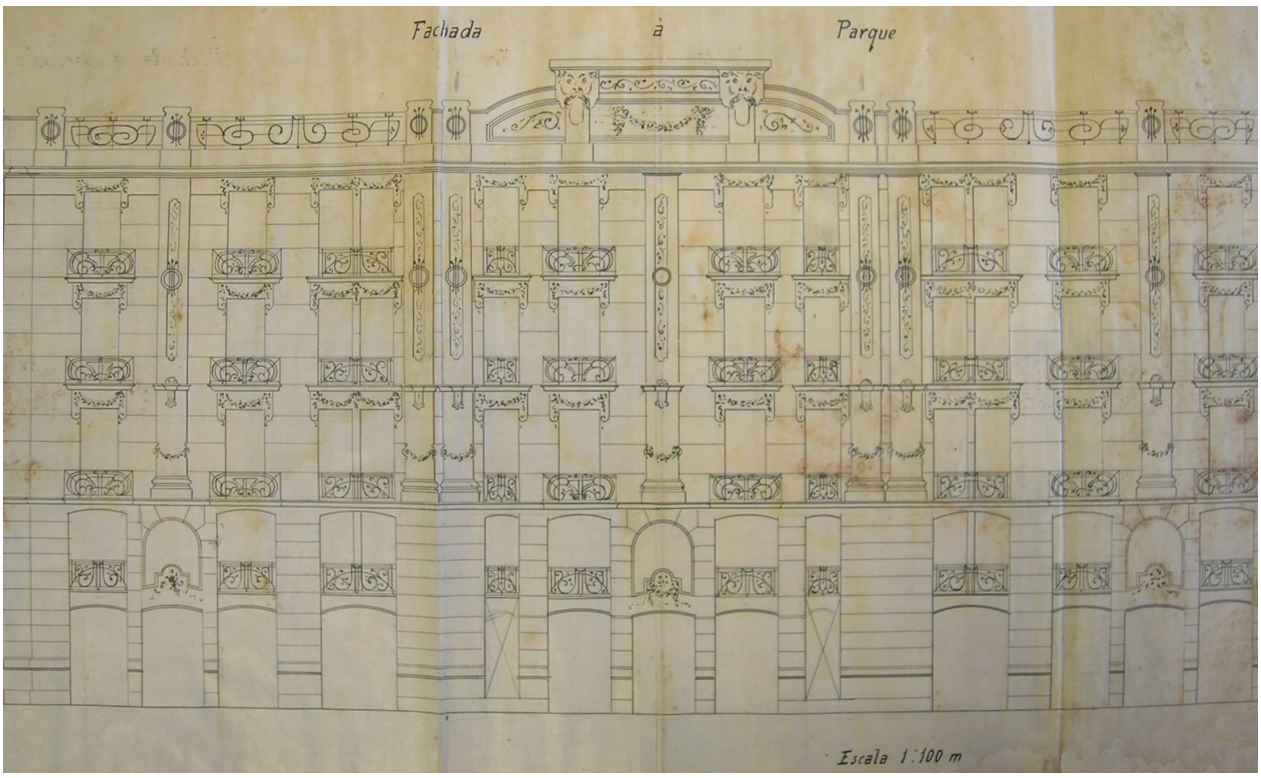


FIG. 822. Plano de fachada del edificio en la C/ Jerusalen y C/ Pelayo de Ricardo Cerdà (1917)

del edificio situado en Pi y Margall 3, 5 y 7" [987] (actual C/ Ruzafa). Sobre un edificio existente de composición tradicional, sin más decoración que el recorte de sus huecos, Almenar proyecta una nueva fachada con motivos ornamentales tanto de la arquitectura austriaca (las consabidas tres líneas colgantes) como elementos de corte clásico (como la balaustrada en la primera planta). La composición de esta fachada se asemeja en gran medida a la proyectada por el maestro de obras Manuel García Sierra en 1914 en la C/ Palleter 12. En ambas, la marcada verticalidad, enfatizada por la terminación de remate en la cornisa y por el contraste que produce el fajado horizontal del paramento, otorga cierta esbeltez. La terminación de estos resaltes verticales con decoración colgante, recuerda vagamente a algunos ejercicios de alumnos de la *Wagnerschule*.

10.4.4.9 Edificio de viviendas en la C/ Jerusalén y Pelayo del maestro de obras Ricardo Cerdà (1917)

Este edificio es un buen ejemplo del eclecticismo arquitectónico de la segunda década del siglo XX en Valencia. En él se juntan motivos decorativos de diversas índoles: esculturas, cajeados en los vanos con guirnaldas, aros y cordones paralelos, rejería sinuosa, etc. La recepción vienesa se diluye entre otros lenguajes. Los motivos ornamentales se mezclan con libertad sobre una planta sencilla y organizada.

FIG. 823. Vista de la parte superior de la fachada C/ Venerable Agnesio 14

FIG. 818. Detalle de la decoración de la fachada en los laterales. C/ Venerable Agnesio 14

FIG. 819. Detalle de la decoración de la fachada C/ Venerable Agnesio 18

FIG. 820. Detalle de coronación del edificio C/ Venerable Agnesio 18

FIG. 821. Detalle de coronación del edificio

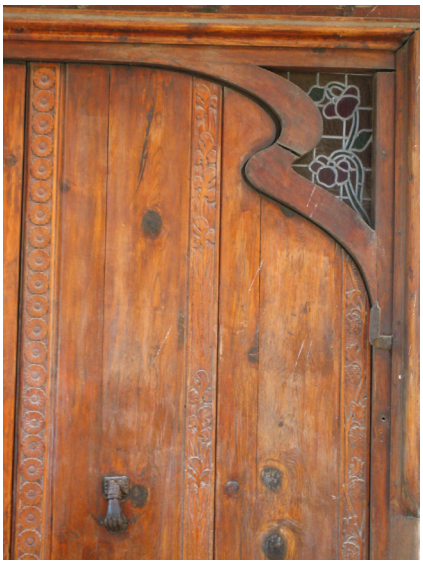
10.4.4.10 Edificio de viviendas en la C/ Venerable Agnesio 14. Anónimo

Es un ejemplo de cómo se interpretan paulatinamente las referencias vienesas en un edificio alejado del centro y del Ensanche de Valencia. El basamento del edificio continúa apareciendo con textura rugosa, se van interpretando, aplanando y geometrizando los motivos ornamentales de cordones geometrizados colgantes paralelas y aros concéntricos. Los consabidos tres tirantes paralelos se reducen a dos, en los laterales del paramento de fachada, y a uno, en los rebordes decorados del marco de los vanos. Se aplican molduras en el canto de los forjados. La fachada simétrica está coronada por una media circunferencia con un disco central con motivos ornamentales vegetales y dos anillas laterales con dos tirantes colgantes.

FIG. 824. Detalle de los balcones edificio en la C/ Bordadores 12, de Vicente Sancho (1906). Los motivos decorativos de estilo *Art Nouveau* destacan frente a una fcahda de paño liso

FIG. 825. Detalle de la puerta de entrada de C/ Bordaores 12

FIG. 826. (abajo) Detalle ampliado. Las esquinas están decoradas con vidrieras de colores



10.4.5 PREPONDERANCIA DE OTRAS INFLUENCIAS MODERNISTAS FRENTE A LA DEL JUGENDSTIL VIENÉS

10.4.5.1 Edificio de viviendas de Pedro Roglà en C/ Bordadores 12 del arquitecto Vicente Sancho Fuster (1906)

En 1906 le encargan a Vicente Sancho la reforma y transformación de las fachadas de un antiguo edificio de la calle Bordadores 12 (actualmente C/ Bordadores 6), situado en el centro de Valencia, muy cerca de la Catedral[988]. Vicente Sancho introduce detalles de estilo modernistas, los marcos de las ventanas con flores y curvas, lenguaje cercano al *Art Nouveau* francés, y termina la cornisa del edificio con formas curvas y rejería muy básica. El trabajo en hierro de los balcones es una mezcla entre la sencillez lineal de los barrotes con la sinuosidad vegetal de las flores ornamentales.

En la sencillez de los detalles ornamentales (paramento liso y aplicación decorativa tan sólo en los contornos de las ventanas y balcones) y en la suavidad del detalle de coronación, podemos entrever cierta tendencia *Jugendstil* en la simplificación de las formas, pero aún el lenguaje está difuso, y predomina el lenguaje modernista *Art Nouveau* de origen francés. El edificio fue publicado en 1912 en la revista <Arquitectura y Construcción>[989].

10.4.5.2 Edificio de viviendas en la C/ Grabador Esteve 6 del arquitecto Francisco Almenar Quinzá (1908)

Este edificio consta de una planta baja, con zócalo de piedra y fajeado horizontal, dividido del resto del edificio por una franja floral en piedra y el resalte a modo de pequeña cornisa. Este resalte rodea el cuerpo intermedio, terminando

FIG. 827. Vista General de la fachada sobre la C/ Bordadores 12
FIG. 828 (debajo). Vista desde arriba del edificio en C/ Bordadores 12

FIG. 829. Vista de la decoración de los vanos en fachada y la esquina C/ Bordadores 12

FIG. 830. Detalle de la esquina y vista de las dos fachadas del edificio de Pedro Roglà

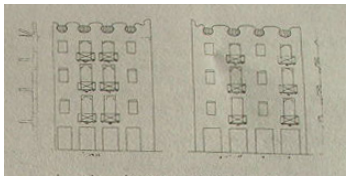


FIG. 831. Planos de la modificación de fachada del edificio de Pedro Roglà, de V. Sancho

FIG. 832. Vista del edificio C/ Bordadores 12 (mayo 2006)

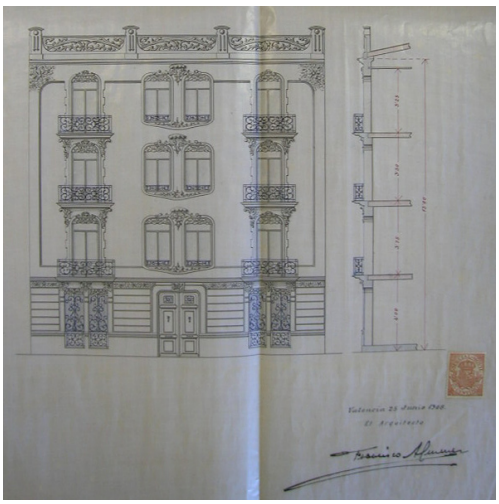


FIG. 833. Plano de Alzado del edificio en C/ Grabador Esteve 6

FIG. 834. Vista general del edificio en C/ Grabador Esteve 6

FIG. 835. Detalle de la fachada. Decoración floral de ventanas, y lineal en los resaltes de la coronación. C/ Grabador Esteve 6

en curva en las esquinas, que está formado por tres pisos de viviendas. El remate superior: un antepecho, de rejería en proyecto, de muro de mampostería en la realidad, con cuatro pilones decorados.

Los elementos decorativos que aparecen en su fachada son más deudores del modernismo *Art-Nouveau* francés que del *Jugendstil* Vienés. Prueba de ello son las ventanas curvadas y su decoración de racimos de flores. Las referencias a los motivos vieneses son aún muy vagas: la rejería de los balcones, con dibujos lineales de círculos, el ramo de flores geometrizado en las esquinas del paramento y la decoración lineal con ritmo de tres de los pilones. El plano de fachada, dibujado liso en proyecto, tiene unas hendiduras que dan textura a la fachada imitando sillería pétrea. La “verdad” del plano desnudo aún no aparece en esta obra. Sus referentes vieneses no son más que un temprano esbozo.

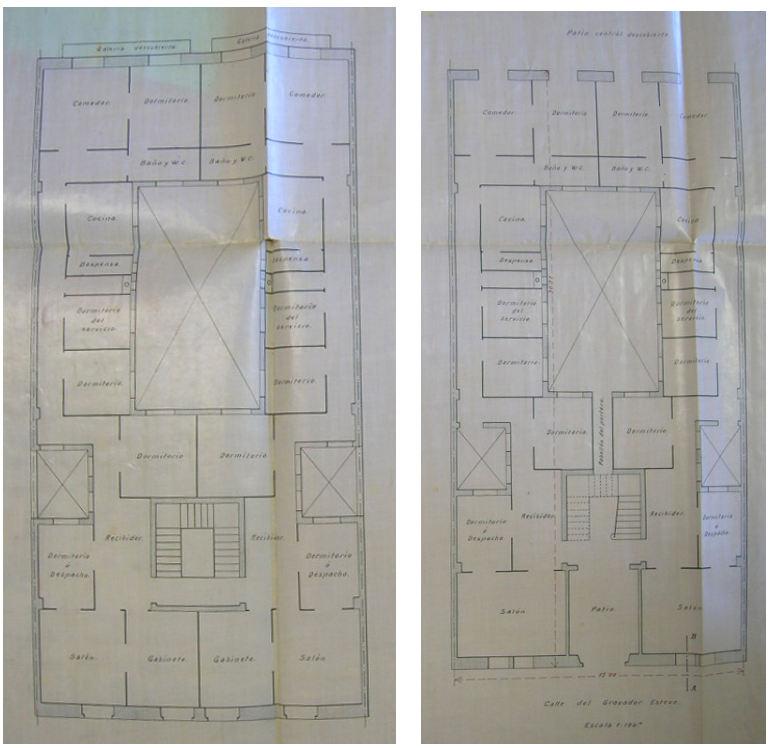


FIG. 836. Planta Baja (derecha) y Planta de Pisos (izquierda) del edificio de viviendas de Francisco Almanat en C/ Grabador Esteve 6

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)

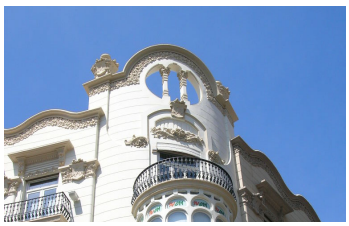


FIG. 842. Detalle de coronación de la Casa Chapa en la Plz. Cánovas del Castillo curce con C/ Grabador Esteve

El conjunto arquitectónico, que completa la mitad de la manzana recayente a la Plaza de Cánovas y la Gran Vía Marqués del Turia, está compuesto por ocho edificios, realizados por tres arquitectos distintos. Antonio Martorell construye entre 1909 y 1911 (el proyecto data de 1909) los edificios en Grabador Esteve 36 y 38 y en la Plaza de Cánovas del Castillo 1[990]. En 1911 realiza además el edificio en esa misma plaza, en el número 3. Ese mismo año Emilio Ferrer Gisbert proyecta el edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 69[991]. Dos años más tarde, Carlos Carbonell realiza los edificios en la Gran Vía Marqués del Turia 67 y 69. Este último edificio es, según Vicente Aguilera, de las obras de Carlos Carbonell, la única con "influencias secessionistas" [992]. Hay que tener en cuenta que tuvo que someterse a los trazados anteriores, realizados en 1909 por Antonio Martorell y por Emilio Ferrer en 1911 (Benito,1996)

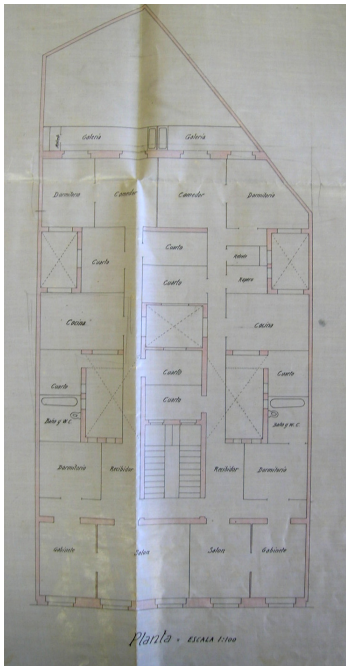


FIG. 843. Planta de Pisos de la Casa Chapa. Proyecto de Emilio Ferrer

Todo el grupo de viviendas, a pesar de la diferencia de fechas y autores, presenta una unidad de conjunto extraordinaria. La continuidad de la cornisa sinusoidal es un elemento que recorre el edificio linealmente y enfatiza todavía más esta solución de conjunto. Varios miradores y elementos de remate de los chaflanes marcan la ruptura entre los paños de fachada con huecos uniformes y regulares. Esta cornisa ondulada ya estaba presente en el proyecto de Antonio Martorell de 1909, también fue utilizada por Carbonell en la vivienda para José Peris en la C/ Cirilo Amorós nº 74 construida un año antes, en 1913 (apartado 10.4.5.7).

FIG. 844. Vista del chaflán entre Gran Vía Marqués del Turia y C/ Ciscar (Octubre 2005)

El aspecto ornamental de este conjunto de edificios ha sido relacionado tanto con el modernismo *Art Nouveau* como con el "Secessionismo Vienés", aunque más con el primero que con el segundo[993]. De hecho, además de distinción, contrastando el plano liso y homogéneo con el paño rugoso, comentado antes, del lenguaje vienés tiene elementos decorativos como *"triglifos pendientes de discos y coronas con elementos geométricos"* [994], seguramente también influencia de la citada Exposición Regional

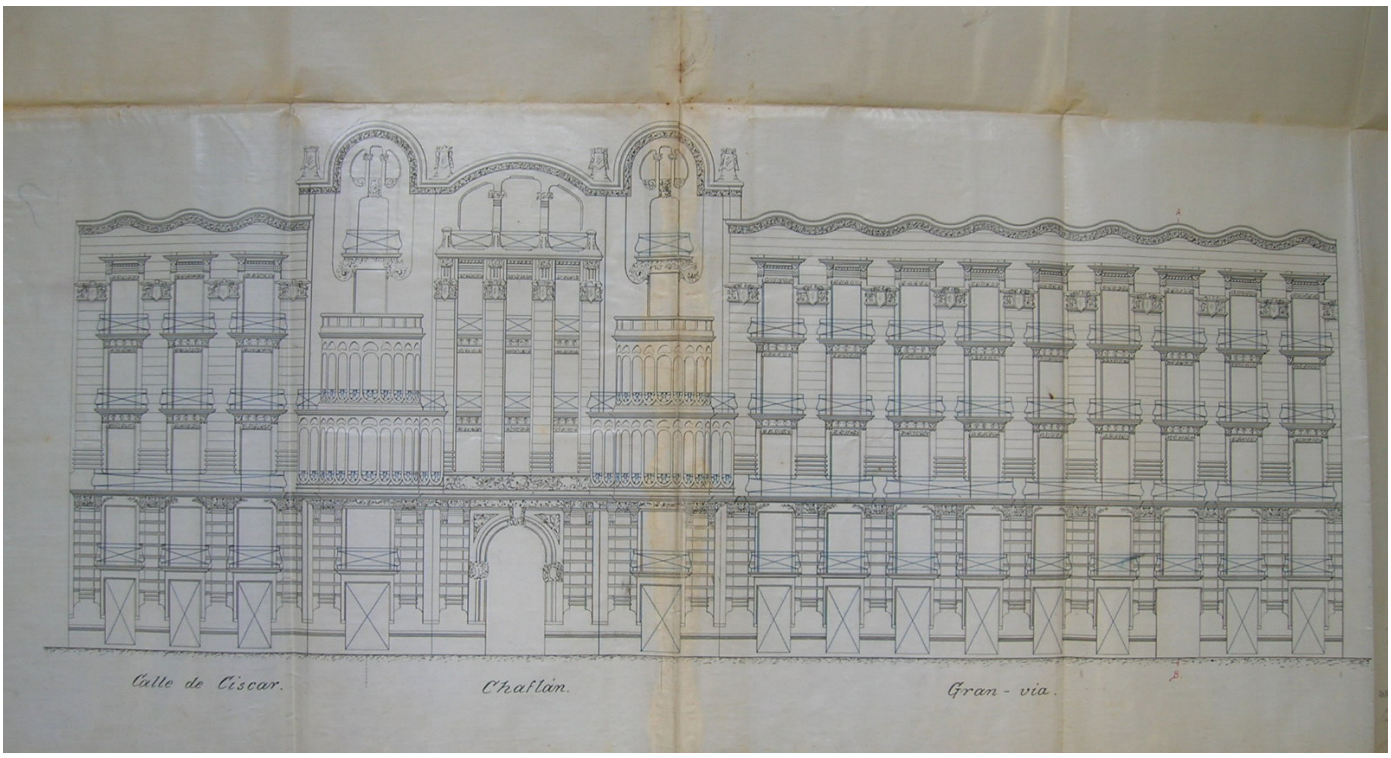


FIG. 837. Plano de alzado desarrollado de la Casa Chapa de Carlos Carbonell (1914)

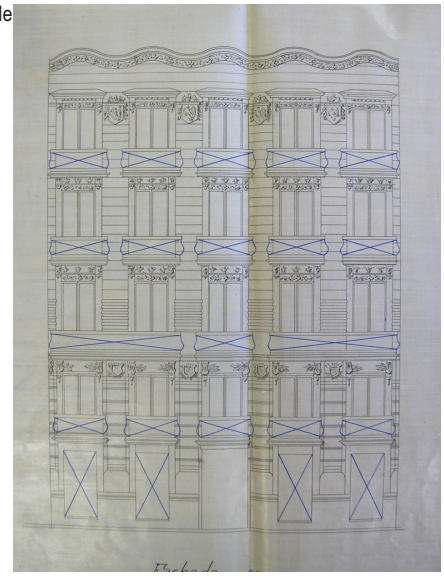


FIG. 838. Alzado del Proyecto para la Casa Chapa de Emilio Ferrer (1911)

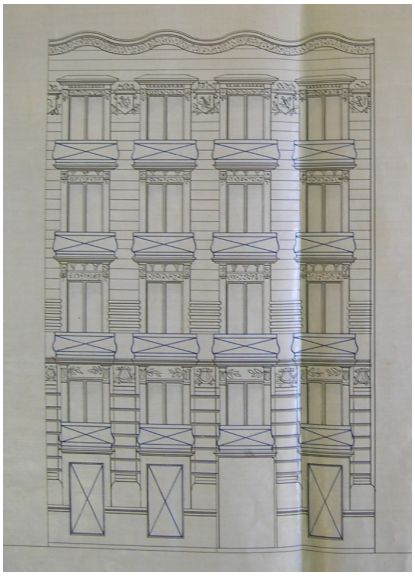


FIG. 839. Alzado del segundo Proyecto para la casa Chapa de Antonio Martorell (1911)

FIG. 840. Detalle de la fachada del chaflán entre Gran Vía Marqués del Turia y C/ Ciscar

FIG. 841. Detalle de la fachada de la Casa Chapa con la coronación ondulante en la Plaza de Cánovas del Castillo, esquina C/ Grabador Esteve

(según Benito, 2000). Respecto al aludido "modernismo secessionista", más insinuado en el primer proyecto de Martorell, nada más se puede reconocer una tendencia a la verticalidad en la composición de fachada, principalmente en el chaflán de Marqués del Turia y la C/ Conde Salvatierra, y en la composición regular y ordenada de los vanos. Los miradores, las cornisas, las óculos circulares con dos columnillas y hasta la puerta de entrada son deudores del modernismo francés *Art Nouveau.* A excepción de esos detalles, el repertorio formal del conjunto de este edificio está englobado en el modernismo floreal francés.

FIG. 845. Detalle de mirador de la casa Chapa a la Plaza de Cánovas

10.4.5.4 Casa Tarín en la C/ Pascual y Genís 2 del arquitecto Vicente Rodríguez (1911)

Construido por Vicente Rodríguez en 1911, una vez finalizada la Exposición Nacional Valenciana, pero aún antes de que sus edificios fueran derribados, es, según Benito (en 2000)[995], consecuencia directa de la arquitectura de la Exposición. Su distribución semicircular, permite la definición de la curva mediante un gran mirador acristalado, que recorre, en altura, dos plantas. Conviven los detalles ornamentales de guirnaldas, ramas de árbol, de ascendencia vienesa, con otros neo-barrocos, como la cornisa seccionada. Como indica Amadeo Serra[996], los edificios situados tanto en el antiguo barrio de pescadores como en la zona del centro de Valencia (C/ Barcas, Correos, Pascual y Genís) definen en esta fase tardía un modernismo ecléctico con elementos tomados de la arquitectura de la Exposición Regional, y después Nacional, de Valencia y de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, donde abundan las referencias a la arquitectura en la línea del modernismo vienés, conjugados con elementos neobarrocos y del segundo imperio francés.

FIG. 846, Planta de Pisos. Proyecto de Antonio Martorell

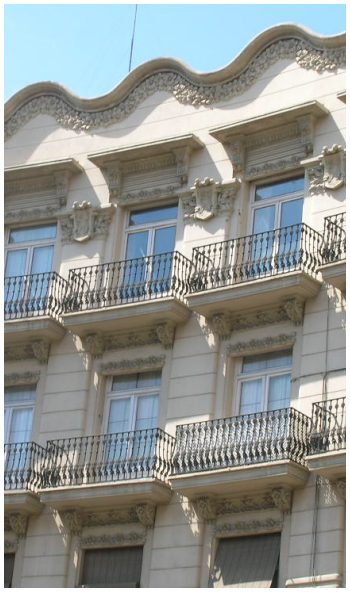


FIG. 847. Detalle de la fachada de la Casa Chapa a la Plaza de Cánovas

En las dos fachadas laterales, de muro liso y homogéneo, resalta la verticalidad debido a las agrupaciones de huecos de ventanas mediante resaltes longitudinales, enfatizada por la terminación de la coronación del chaflán, con cuatro pilones

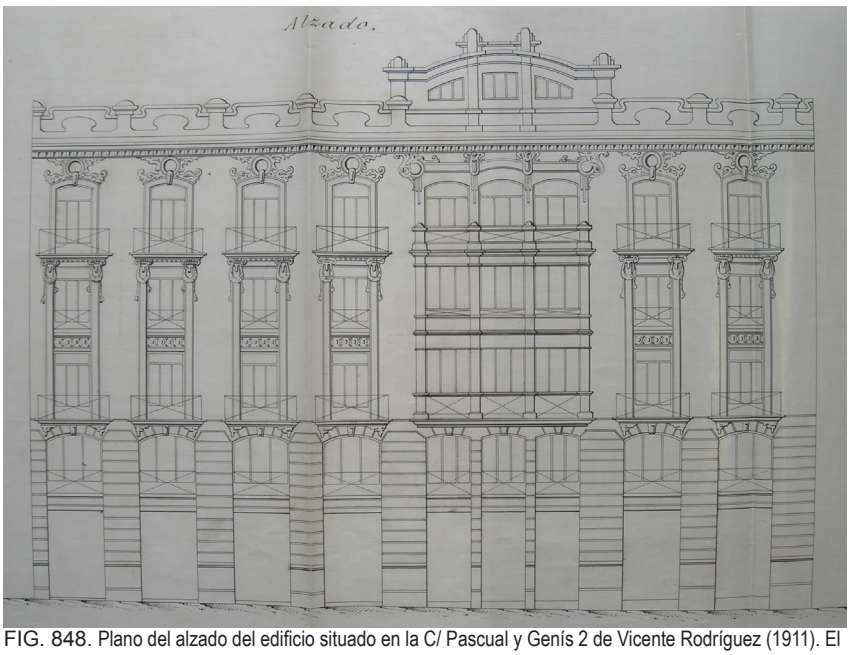


FIG. 848. Plano del alzado del edificio situado en la C/ Pascual y Genís 2 de Vicente Rodríguez (1911). El detalle de remate es en proyecto muy semejante al construido en Fleischmarkt 6, en Viena

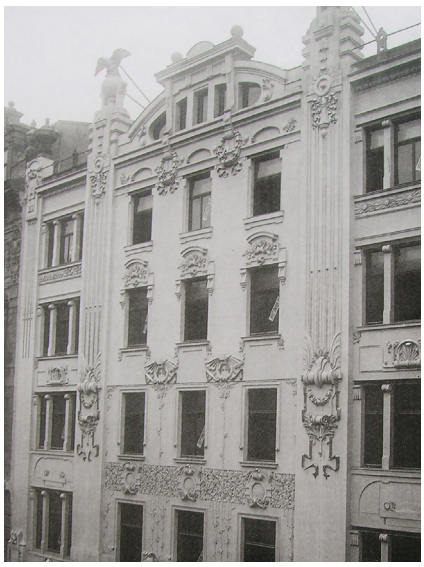


FIG. 849. Vista del edificio en Fleischmarkt 6 de Viena, de los arquitectos Ferdinand Dehm y Franz Olbrich (1910)

sobresalientes, distinta, por cierto, a la que se presentó en proyecto. Se ha relacionado el remate de coronación del primer proyecto presentado por Rodríguez con el Arco de Entrada de la Exposición Regional Valenciana[997], es más apropiado decir que curiosamente este remate de coronación es prácticamente igual al del edificio en *Fleischmarkt* 6, del distrito 1 de Viena, construido por los arquitectos Ferdinand Dehm y Franz Olbrich en 1910 y publicado en *"Wiener Bauten im Style der Secession"* que se encontraba en la biblioteca de arquitectura de Barcelona[998], de donde pudo haber sido extraido.

10.4.5.5 Edificio de viviendas en la C/ Conde Salvatierra de Álava 25 del arquitecto Manuel Peris Ferrando (1911)

El proyecto se presentó en octubre de 1911 y su construcción se finalizó en 1912. El edificio de viviendas se organiza en dos hastiales verticales, separados por un paramento esgrafiado con hendiduras horizontales, que termina en su parte inferior un balcón corrido con balaustrada. El remate escalonado y curvilíneo más que hacer referencia a la arquitectura vienesa, es deudor de una obra de arquitectura modernista catalana, concretamente de la Casa Cama del arquitecto Francisco Berenguer, situado en la C/ Grau de Gràcia 77 de Barcelona (1905-1908) (**fig. 856**) . En el edificio en la C/ Conde Salvatierra de Valencia, la decoración floral de tipo *Art Nouveau* predomina en toda la fachada, sobre un paramento liso y homogéneo, de color claro.

FIG.850. Vista del chaflán del edificio situado en la C/ Pascual y Genís 2 de Vicente Rodríguez (1911)

FIG. 851. Vista de la fachada lateral

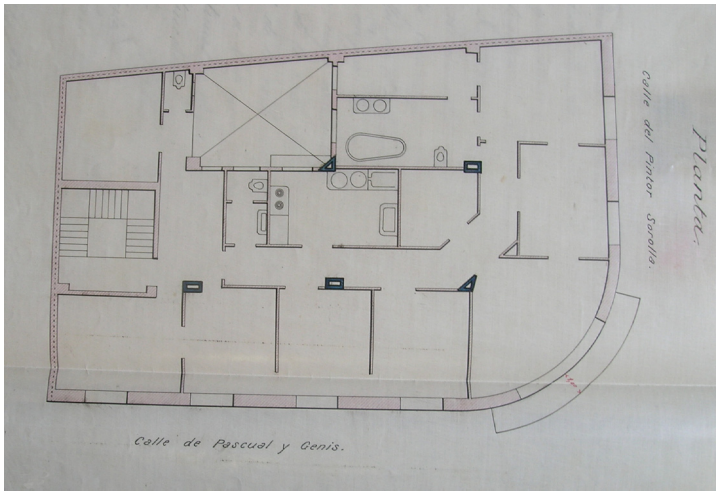


FIG. 852. Plano de la planta de pisos, de Vicente Rodriguez (1911)

FIG. 853. Vista del chaflán del edificio en C/ Pascual y Genís 2. El remate de coronación ejecutado es distinto al presentado para solicitar la licencia de obras

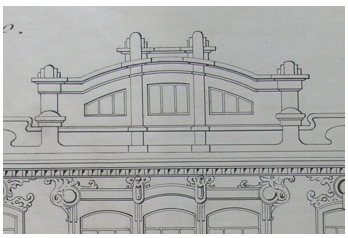


FIG. 854. Detalle de coronación dibujado por Vicente Rodriguez en 1911
FIG. 855. Detalle de coronación del edificio en Fleischmarkt 6 de Viena, de los arquitectos Ferdinand Dehm y Franz Olbrich (1910)

Consecuencia de este edificio, construirá el maestro de obras Ricardo Cerdà en 1915[999] un edificio de viviendas en la C/ Dènia de Valencia (**fig. 857**), de extraordinaria semejanza: misma composición de huecos, idéntica ventana circular en el entresuelo con parteluz central, de estilo *Art Nouveau*, misma composición de balcones: un balcón corrido en la planta pimera de viviendas, cuatro individuales en planta segunda y dos balcones corridos en planta tercera. La semejanza entre estas dos obras es notable, la única diferencia estriba en el remate de coronación, que en el edificio de Manuel Peris es escalonado y en el edificio en la C/ Denia se convierte en un remate lobulado con un óvalo central y decoración floral.

10.4.5.6 Casa de José Serratosa en la Gran Vía Marqués del Turia 59 del arquitecto Ramón Lucini Callejo (1912)

FIG. 856. Casa Cama en C/ Grau de Gràcia 77 de Barcelona, del arquitecto Francisco Berenguer

El edificio, construido en 1912[1000], es un buen ejemplo del eclecticismo imperante en el campo de la arquitectura valenciana en la segunda década del siglo XX. El proyecto, de formas muy estilizadas tiene una gran esbeltez. En la ejecución se cambia la forma del torreón central, siendo sustituido por un arco de medio punto con una dovela central. Sus molduras, balaustradas y columnas con capiteles hablan de una arquitectura académica, que Ramón Lucini conoció en Madrid, donde terminó la carrera en 1898, a los 46 años. Es de una generación anterior de arquitectos, y ello "*puede haber jugado en su favor para frenar ímpetus juveniles de revoluciones formales"* [1001]. Nacido en Ponferrada en 1852, Lucini dejó poca obra en Valencia, en sus edificios de viviendas hay "*una curiosa mezcla de detalles florales modernistas y geometrizantes Secession que se manifestaban en los dinteles, antepechos y rejería de los edificios, dentro de un marco general que no renuncia a su adscripción clásica."*[1002]. En el edificio de viviendas de la Gran Vía Marqués del Turia 59, se observa este mestizaje formal. En cuanto a elementos heredados de las influencias austriacas es muy leve la referencia que hace Lucini a la arquitectura *Jugendstil*, quizás algún

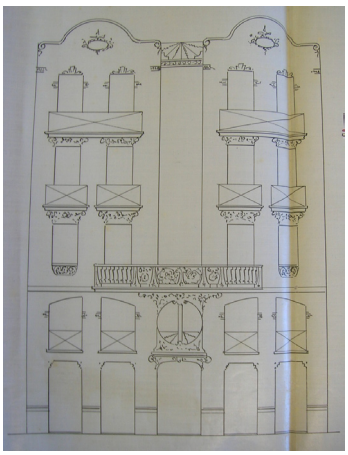


FIG. 857. Edificio en la C/ Denia, de Ricardo Cerdà (1915)

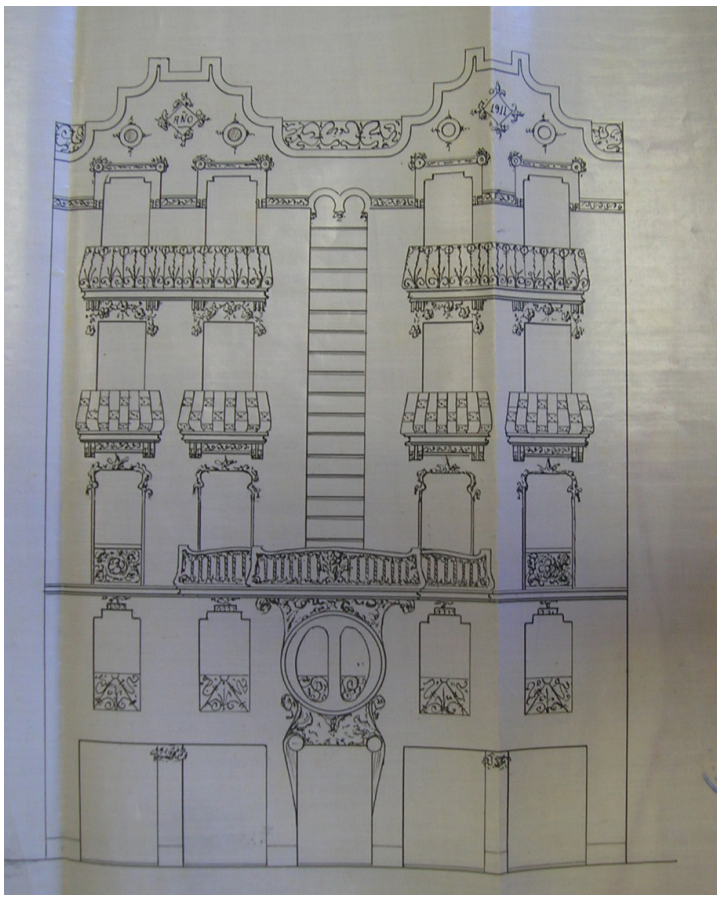


FIG. 858. Plano de alzado del edificio en la C/ Conde Salvatierra 25 de Manuel Persis

FIG. 859. Vista del detalle de coronación del edificio de Manuel persi en la C/ Conde Salvatierra (abril 2006)

FIG. 860. Vista del detalle de coronación

FIG. 861.Vista de la fachada del edificio en C/ Conde Salvatierra 25

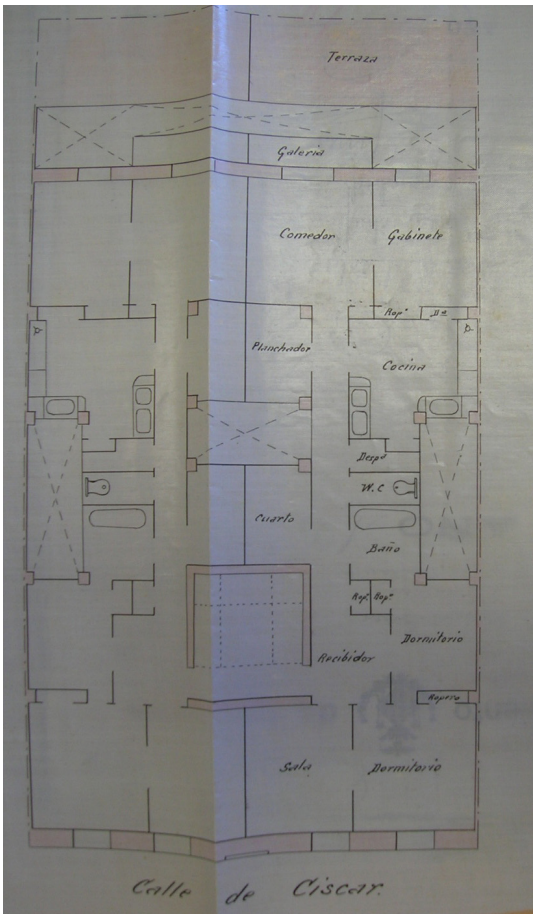


FIG. 862. Planta de pisos C/ Conde Salvatierra 25

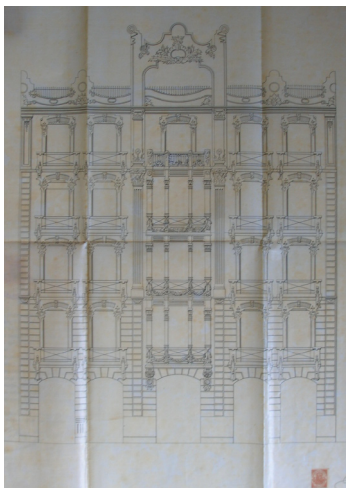


FIG. 863. Plano de fachada del edificio en Gran Vía Marqués del Turia 59

FIG. 864. Vista de la fachada Gran Vía Marqués del Turia 59 (abril 2006)

FIG. 865. Detalle de coronación, distinto del presentado en proyecto. G.V. Marqués deñ Turia 59

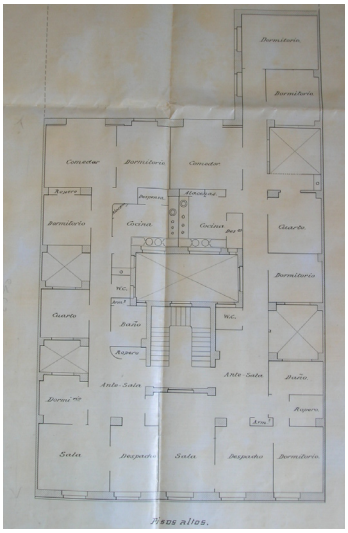


FIG. 866. Plano de plantas del edificio en G.V. Marqués del Turia 59 de Ramón Lucini (1912)

detalle ornamental, como las coronas de laurel del remate central de coronación o las tres líneas suspendidas como decoración de la puerta de entrada, seguramente extraídos más bien de la Exposición Regional o de las viviendas de sus arquitectos contemporáneos que del conocimiento de las obras de la arquitectura *Jugendstil* vienesa.

10.4.5.7 Casa José Peris C/ Cirilo Amorós 74 del arquitecto Carlos Carbonell Panella (1913)

Para esta vivienda realizó el arquitecto Carlos Carbonell dos proyectos de fachada consecutivos. El primero fue presentado al Ayuntamiento en 1913. Dos años más tarde presentó una modificación de la fachada, adscribiéndose a lenguajes modernistas[1003]. Al contrario de lo que se ha dicho[1004], son muy pocos los elementos que hacen referencia a la arquitectura vienesa. La multitud de variadas curvas, los balcones ondulantes, la imitación de sillería en el piso inferior, el remate semicircular, los capiteles florales y la decoración mediante líneas sinuosas no tienen referente directo en la arquitectura austriaca. Es una obra plena del modernismo en la línea *Art Nouveau.*

Entre 1913 y 1915 Carlos Carbonell simultanea la ornamentación de tinte neobarroco con ligeros toques del modernismo *Art Nouveau* con otros *más plenamente modernistas*, en los que emplea mayor libertad compositiva, sin llegar nunca a la exageración ornamental. Los pocos referentes por los que se le ha relacionado con la arquitectura vienesa (como pueden ser los pomos de flores en los pilones de la coronación), provienen más que de la influencia vienesa, de la Exposición Regional Valenciana. (Benito, 2000)

Si acaso exceptuando la Casa Chapa, en la que los referentes a Viena son muy vagos, la obra de Carlos Carbonell se adscribe a la corriente modernista francesa, por tanto, incluirlo dentro del grupo influenciado por el *Jugendstil* Vienés es un error.

FIG. 869.

FIG. 867. Detalle de balcones y coronación C/ Cirilo Amorós 74 (1913)
FIG. 868. Vista general de fachada
FIG. 869. Vista frontal de fachada

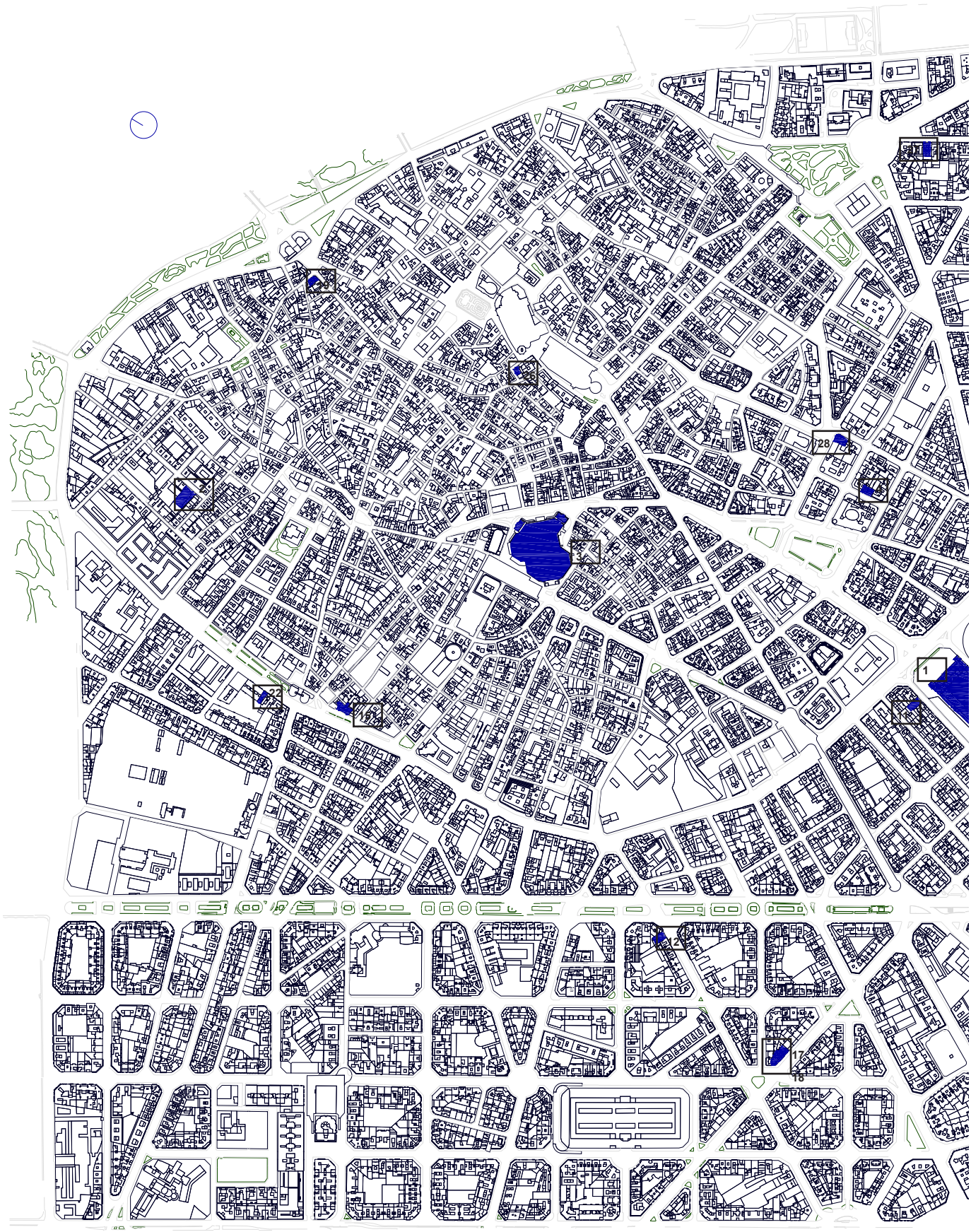
FIG. 868.

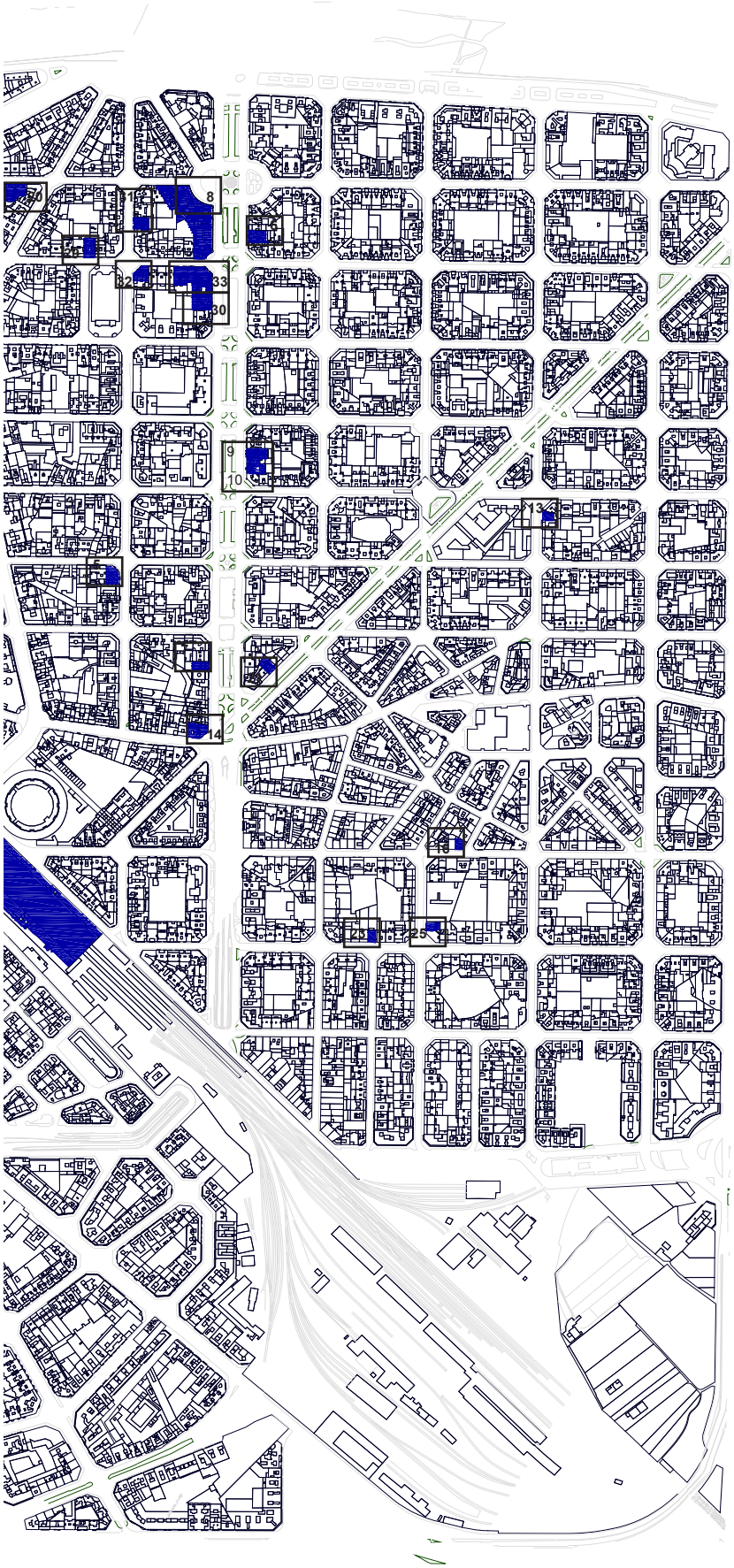
FIG. 870.

FIG. 871.

10.4.5.8 Edificio de viviendas en la C/ Cirilo Amorós 66 esquina con C/ Conde Salvatierra del arquitecto Manuel Peris Ferrando (1914)

Edificio situado en el chaflán de las calles Cirilo Amorós y Conde Salvatierra, ha sido atribuido a Manuel Peris pero también a Francisco Almenar Quinzá[1005]. Es un buen ejemplo del llamado modernismo tardío que se proyectaba en Valencia en la segunda década del siglo XX. En él se mezclan motivos decorativos del modernismo francés, el vienés e incluso el catalán. Estos motivos, barajados libremente e interpretados de forma personal, producen variedad de soluciones (cada ventana tiene distinto dintel, distinto cajeado y cada balcón una rejería de diseño diferente). Se mezclan los remates curvos con los escalonados, las flores con los triglifos, los balcones poligonales con los curvos y los sinuosos. Todo un repertorio variado de elementos ornamentales, rematado por un torreón desproporcionadamente grande, con un ventanal de cristal geometrizado y columnillas pareadas.


28
1
22
19
12
17
18



LOCALIZACIÓN DE LOS EDIFICIOS ESTUDIADOS SITUADOS EN EL ENSANCHE DE VALENCIA

01. Estación del Norte de Valencia (1906-1917). D.R.
02. Cines Caro (1910) V.F.
03. Mercado Central (1914-1928) A.S+F.G.
04. La Equitativa de los Estados Unidos del Brasil (1911). D.R.
05. Casa Ferrer (190-1908) V.F.
06. Casa Barona (1914) J.G.
07. Casa Rocher (1906) V.R.
08. Casa Chapa (1909-1914) A.M.+E.F.+C.C.
09. Casa Pons I (1909) V.S.
10. Casa Pons II (1911) V.S.
11. Ed. en C/ Bailén 6 (1912) V.A.
12. Casa Vte. Ferrer (1914) V.R.
13. Ed. en C/ Pedro III el Grande 34 (1918) M.P.
14. Ed. en G.V. Marqués del Turia 1 (1907) V.R.
15. Casa Bautista Plá (1908) L.F.
16. Ed. en C/ Cadiz-C/ Tomasos (1910) V.C.
17. Ed. C/ San Fco. de Borja (1914) J.G.
18. Ed. C/ San Fco. de Borja (1914) F.A.
19. Ed. C/ Serranos - C/ Roteros (?)
20. Ed. C/ Grabador Esteve 18 (?)
21. Ed. Antic Regne de Valencia 5 (1911) A.M.
22. Ed. Av. Guillem de Castro 143 (1911) V.C.
23. Ed. C/ Sueca 25 (1907-1908) M.G.
24. Ed. C/ Grabador Esteve 16 (1914) J.G.
25. Ed. C/ Puerto Rico 11 (1915) R.C.
26. Casa Pedro Roglà (1906) V.S.
27. Ed. C/ Grabador Esteve 6 (1906) F.A.
28. Casa Tarín 16 (1911) V.R.
29. Ed. C/ Conde Salvatierra 25 (1911) M.P.
30. Casa Serratosa (1912) R.L.
31. Casa Peris (1913) C.C.
32. Ed. C/ Cirilo Amorós 66 (1914) M.P.
33. Casa Tatay (1909) M.G.

D.R.:Demetrio Ribes
V.F.: Vicente Ferrer
A.S.: Alejandro Soler
F.G.: Francisco Guardia
J.G.: Javier Goerlich
V.R.: Vicente Rodríguez
A.M.: Antonio Martorell
E.F.: Emilio Ferrer
C.C.: Carlos Carbonell
V.S.: Vicente Sancho
V.A.: Vicente Alcayne
M.P.: Manuel Peris
L.F.: Luis Ferreres
V.C.: Vicente Cerdà
F.A.: Francisco Almenar
R.C.: Ricardo Cerdà
R.L.: Ramón Lucini
M.G.: Manuel García

10.5 SUMARIO DEL APARTADO 10.4. LAS REFERENCIAS VIENESAS EN LA OBRA PRIVADA MODERNISTA DE VALENCIA

Los dos certámenes que marcan la adopción de formas vienesas por parte de los arquitectos valencianos entre 1906 (primeros acercamientos al lenguaje *Jugendstil* Vienés) y 1910 (momento álgido del Modernismo Valenciano) son la celebración del VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena en 1908 y la inauguración de la Exposición Regional Valenciana en 1909. Es de destacar que el paso previo a estos dos certámenes fue la asistencia de Otto Wagner al VI Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en Madrid en 1904.

En un principio, de forma cautelosa (Casa Rocher en la Gran Vía Marqués del Turia 15 del arquitecto Vicente Rodríguez, en 1906) y sobre todo después del Congreso de Viena de manera más convencida (Edificio de viviendas en la C/ Guillem de Castro 78-80, del arquitecto Luis Ferreres, de 1908) se va asimilando el lenguaje *Jugendstil* vienés, tanto en la asimilación de los detalles ornamentales descendientes del *Jugendstil* Vienés como en la simplificación y geometrización de algunas fachadas modernistas del Ensanche de Valencia.

Tres edificios influenciados por la arquitectura vienesa proyectados antes de 1908 que no son consecuencia ni de uno ni de otro certamen son el edificio

10.5 ZUSAMMENFASSUNG VON KAPITEL 10.4. DIE WIENER REFERENZEN IM MODERNISTISCHEN WOHNBAU VALENCIAS

Die zwei Hauptereignisse, die die Assimilation der Formen Wiens durch die Architekten Valencias zwischen 1906 (erste Annäherungen an die Sprache des Wiener Jugendstils) und 1910 (Höhepunkt des Modernismus Valencias) repräsentieren, sind der VIII Internationale Architekturkongress in Wien von 1908 und die Eröffnung der regionalen Ausstellung in Valencia von 1909. Weiters muss betont werden, dass das wichtigste Ereignis vor diesen beiden Hauptereignissen die Anwesenheit Otto Wagners beim VI Internationalen Architekturkongress in Madrid (1904) war.

In einer sehr sanften Art und Weise nähern sich einige modernistische Fassaden im „Ensanche“ (Stadterweiterung) von Valencia in ihrer Simplifikation und Geometrie an die Formen Wiens an (Haus Rocher, Gran Vía Marqués del Turia 15 des Architekten Vicente Rodríguez, 1906), später, nach dem Kongress von Wien, geschieht dies in einer überzeugenderen Form (C/ Guillem de Castro 78-80, 1908).

Drei Gebäude, die von der Architektur Wiens beeinflusst sind, aber nicht aus Wettbewerben hervorgegangen sind und vor 1908 projektiert wurden, sollen an dieser Stelle genannt werden: Das Gebäude in Gran Vía Marqués del Turia 15 (1906, Vicente Rodríguez),

de Vicente Rodríguez en la Gran Vía Marqués del Turia 15 (1906) –Casa Rocher-, el edificio del mismo arquitecto entre Gran Vía Marqués del Turia 1 y C/ Ruzafa (1907) y la Casa Ferrer en la C/ Cirilo Amorós 29 de Vicente Ferrer (1907)[1003]. Sus paralelismos con la arquitectura del *Jugendstil* Vienés deben ser especificados:

La **Casa Rocher** (Gran Vía Marqués del Turia 15, arquitecto Vicente Rodríguez), aunque la planta de viviendas no presente innovaciones respecto a esquemas distributivos habituales y la fachada haya sido posteriormente modificada, tiene un intento firme de simplificación formal respecto a los estilos históricos y su lenguaje formal es fiel a las construcciones *Jugendstil* vienesas de principios del siglo XX, publicadas en distintas ediciones como *Wiener Bauten im Style der Secession* o *Neubauten in Österreich.* No se debe olvidar que la obra fue proyectada en 1906, antes incluso de la Exposición Hispano-francesa de Zaragoza y cuando el estilo vienés en España aún no había sido asimilado y eran pocas las obras que reflejaban su influencia. La novedad que con esta obra aporta Vicente Rodríguez es el intento de novedad en la línea arquitectónica valenciana, de geometrización y sencillez.

Con respecto al **edificio situado entre la Gran Vía Marqués del Turia y la actual C/ Ruzafa** (arquitecto Vicente Rodríguez) debido a la consideración de que era obra de Demetrio Ribes, siempre se ha relacionado este edificio con la arquitectura de Otto Wagner[1007]. Cierto es que la influencia de Otto Wagner está manifiesta

das Gebäude Ecke Gran Vía Marqués del Turia 1 und C/ Ruzafa (1907, Vicente Rodríguez) und das Haus „Ferrer" in C/ Cirilo Amorós von Vicente Ferrer (1907)[1006]; alle drei noch vor Abhaltung des Kongresses in Wien erbaut. Die Parallelen dieser drei genannte Gebäude mit dem Wiener Jugendstil sollen hier genauer dargestellt werden:

Haus Rocher. Gran Vía Marqués del Turia 15 des Architekten Vicente Rodriguez: Obwohl der Grundriss keine Innovationen in Bezug auf traditionelle Schemata aufweist und die Fassade im Nachhinein verändert wurde, repräsentiert das äußere Erscheinungsbild des Gebäudes den intensiven Versuch einer Simplifikation bezüglich der historischen Stile und seine formale Sprache bleibt den Konstruktionen Wiens zu Beginn des 20. Jahrhunderts treu; publiziert in verschiedenen Printausgaben wie *Wiener Bauten im Style der Secession* oder *Neubauten in Österreich.* Man sollte nicht vergessen, dass das Werk im Jahr 1906 projektiert wurde, noch vor der Spanisch-Französischen Ausstellung von Zaragoza, zu einem Zeitpunkt als der Stil Wiens in Spanien noch nicht angenommen war und es noch wenige Werke gab, die einen diesbezüglichen Einfluss besaßen. Die Innovation, die Vicente Rodríguez mit diesem Werk betont, ist der Versuch einer neuen architektonischen Linie in Valencia, die Einfachheit und das geometrische Element forciert.

Das Gebäude zwischen der Gran Vía Marqués del Turia 1 und der aktuellen C/ Ruzafa des Architekten Vicente Rodriguez wurde immer mit dem Werk Otto Wagner in Verbindung gebracht[1007]. Aufgrund der

en muchas de las obras de Demetrio Ribes de su primera etapa profesional. El edificio de Valencia, ha sido considerado adscrito al lenguaje de Otto Wagner fundamentalmente por la decoración de su fachada: las guirnaldas, las tres líneas colgantes, los cuadrados cerámicos, los círculos concéntricos, la corona de laurel, etc. (Inmaculada Aguilar, 1980[1008]) Considerando que Otto Wagner fue un arquitecto de grandes obras públicas (se le llegó a apodar el arquitecto del emperador), sus edificios de viviendas –construidos entre 1898 y 1918- son en cantidad, mucho menores que los museos, iglesias, estaciones de tren, edificios estatales, bancos, palacios, villas, etc. que le fueron encargados durante este periodo[1009]. De hecho, entre las fechas establecidas como límites temporales de este trabajo (1898-1918), Otto Wagner construyó el conjunto de edificios de viviendas en la *Linken Wienzeile* del distrito VI de Viena, formado por: *Klöstergasse* 1 (1898), *Linke Wienzeile* 40 (1898), *Klöstergasse* 3 (1898), y el conjunto de edificios de viviendas en la *Neustiftgasse*, del distrito VII de Viena, formado por: *Neustiftgasse* 40 (1909) y *Döblergasse* 4 (1911). Todos ellos muy innovadores en cuanto al lenguaje formal en contraste con otros edificios de viviendas de su época (el primer grupo por el valor otorgado a la superficie plana cromática y a la arista de canto vivo y el segundo por la geometrización y abstracción de los motivos ornamentales).

Todo el repertorio de detalles decorativos nombrados anteriormente por el cual se relaciona el edificio de Vicente Rodríguez en la Gran Vía Marqués

Annahme, dass dieses Gebäude zum Werk Demetrio Ribes gehört, hat man diesen Bezug hergestellt. Als gesichert kann angenommen werden, dass die Architektur von Demetrio Ribes, vor allem in seiner frühen beruflichen Schaffensphase, durch Otto Wagner beeinflusst ist. Das Gebäude in der Gran Vía Marqués del Turia 1 ist aufgrund der Dekoration der Fassade mit der Sprache Otto Wagners in Bezug gesetzt worden: Die Girlanden, die drei hängenden Linien, die keramischen Quadrate, die konzentrischen Kreise, die Lorbeerkrone, etc. (Inmaculada Aguilar, 1980[1008]) Angesichts der Tatsache, dass Otto Wagner ein Architekt der großen öffentlichen Bauwerke war (er wurde scherzhaft der Architekt des Kaisers genannt), waren seine Wohngebäude (zwischen 1898 und 1918 erbaut) in der Minderheit gegenüber den Museen, Kirchen, Bahnhöfen, staatlichen Gebäuden, Banken, Palästen, Villen, etc., für deren Bau er in dieser Zeit beauftragt wurde[1009]. Otto Wagner schuf zwischen 1898 und 1918 (gegenständlicher Studienzeitraum) eine Anzahl von Gebäuden entlang der Linken Wienzeile im sechsten Wiener Gemeindebezirk (Klöstergasse 1, 1898; Linke Wienzeile 40, 1898; Klöstergasse 3, 1898) und im siebenten Wiener Gemeindebezirk entlang der Neustiftgasse (Neustiftgasse 40, 1909; Döblergasse 4, 1911). All diese Gebäude präsentieren sich als innovativ in ihrer formalen Sprache im Vergleich zu anderen Wohngebäuden dieser Zeit.

Nicht die gesamte Sammlung an Dekorationselementen des Gebäudes in der Gran Vía Marqués del Turia 1 mit einer Verbindung zu Otto Wagner

del Turia 1 con la arquitectura de Otto Wagner, no es exclusivo del arquitecto austriaco. Muchos de estos motivos se repetían en obras de viviendas de distintos arquitectos austriacos y también en la obra pública de Otto Wagner, aunque menos en sus edificios de viviendas. Más que decir que este edificio tiene influencias concretas de Otto Wagner se debe especificar que su lenguaje proviene del *Jugendstil* Vienés, de muchas de los edificios de viviendas que se levantaban en Viena a principios del siglo XX y que se conocían en España a través de la publicación vienesa <*Wiener Bauten im Style der Secession*>[1010] (Construcciones vienesas en estilo de la Secession) y de la publicación también vienesa <*Neubauten in Österreich*>[1011] (Nuevas Construcciones en Austria). La cercanía del edificio de viviendas en la Gran Vía Marqués del Turia 1 de Vicente Rodríguez con la arquitectura vienesa no se limita a la influencia de Otto Wagner, sino a todo un repertorio de formas ornamentales que surgieron a partir de la decoración de la obra pública de Otto Wagner. No sólo el edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 1 es un ejemplo de ello, el edificio construido un año antes en la Gran Vía Marqués del Turia 15, también por Vicente Rodríguez (Casa Rocher, 1906) es asimismo reflejo de la influencia de las publicaciones de arquitectura vienesas en las primeras obras de Vicente Rodríguez. Este repertorio ornamental fue asimilado por otros arquitectos en torno al círculo de la Secession Vienesa y por otros muchos arquitectos menos conocidos que utilizaban en sus obras de viviendas este lenguaje formal *Jugendstil*. En cualquier caso, es más adecuado englobar las referencias a Viena

ist von dem österreichischen Architekten abzuleiten. Viele dieser Motive wiederholen sich in den Werken verschiedener Architekten des Wiener Jugenstils, wie auch im Werk von Otto Wagner (allerdings weniger in seinen Wohngebäuden). Weiters ist anzumerken, dass der Einfluss von Otto Wagner auf dieses Gebäude in Bezug betrachtet werden muss mit der Sprache des Wiener Jugendstils und vieler dieser Gebäude in Wien ganz allgemein, die mittels der Publikationen <Wiener Bauten im Style der Secession>[1010] und <Neubauten in Österreich>[1011] in Spanien bekannt waren. Die künstlerische Nähe des Wohngebäudes in der Gran Vía Marqués del Turia 1 von Vicente Rodríguez zu der Wiener Architektur ist nicht mit dem Einfluss Otto Wagners zu limitieren. Hier findet man auch Entsprechungen in den ornamentalen Formen des öffentlichen Werkes Otto Wagners und von abgeleiteten Formen, aber auch in den Werken vieler anderer Künstler rund um die Wiener Sezession und weniger bekannter Architekten, die diese Formalsprache benutzten. Jedenfalls ist es grundsätzlich angebracht, die Architektur Valencias, die in Verbindung mit dem Wiener Jugendstil steht, nicht nur mit dem Einfluss Otto Wagners gleichzusetzen.

Haus Ferrer in Cirilo Amorós 29 des valencianischen Architekten Vicente Ferrer: Hier verbinden wir nicht direkt die architektonische Sprache von Vicente Ferrer mit der Architektur Wiens. Sein Werk ist eine Reflexion der Kenntnis des künstlerischen und architektonischen Panoramas der Hauptstadt Österreich-Ungarns. Diese Verbindung ist allerdings

del edificio situado entre la Gran Vía Marqués del Turia y la C/ Ruzafa, como consecuencia de la asimilación en Valencia del *Jugendstil* Vienés que concretarlo únicamente a la influencia de la figura de Otto Wagner.

El tercer caso que queremos especificar es la relación de la **Casa Ferrer** del arquitecto valenciano Vicente Ferrer (C/ Cirilo Amorós 29) con la arquitectura vienesa. No existe una conexión en el lenguaje arquitectónico de Vicente Ferrer de forma directa con la arquitectura vienesa. Su obra es reflejo de su conocimiento del panorama artístico y arquitectónico europeo y de la difusión del *Jugendstil* Vienés desde la capital del Imperio Austro-húngaro en Europa. Las referencias a Viena en la obra de Vicente Ferrer no suponen un *conocimiento directo de las fuentes originarias*, como se ha querido indicar[1012]. La conexión de Ferrer con el *Jugendstil* Vienés no es inmediata, sino que llega a través de Italia, en concreto, a través de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín, celebrada en 1902, donde los arquitectos italianos, Raimondo D'Aronco y Anibal Rigotti, admiradores de la *Wagnerschule* y del *Jugendstil* Vienés construyeron sus pabellones en la plástica expresiva vienesa y donde Peter Behrens proyectó el Pabellón de los Genios Alados, en representación de Alemania. Es decir, los paralelismos en la arquitectura de viviendas de Vicente Ferrer están mediatizados por la arquitectura construida en Italia, concretamente por la de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de 1902 en la ciudad de Turín.

nicht direkt, sondern findet ihren Weg über Italien mittels der Kunstausstellung von Turin von 1902, wo die italienischen Architekten, Bewunderer der Wagnerschule und der sezessionistischen Bewegung, ihre Pavillons in der expressiven Plastik des Wiener Jugendstils bauten und wo Peter Behrens den Pavillon der geflügelten Genies für die Repräsentation Deutschlands konstruierte. Die parallelen Elemente der Wohnbauarchitektur von Vicente Ferrer mit dem Wiener Jugendstil sind mittels des Einflusses der italienischen Architektur bzw. der Ausstellung der dekorativen Künste in Turin 1902 entstanden.

Weiters gab es noch Vicente Sancho, einen der Architekten Valencias, der neben Demetrio Ribes und Vicente Ferrer einen interessanten Einfluss des Wiener Jugendstils in seinem Werk erkennen ließ. Dieser Einfluss lässt sich vor allem am volumetrischen Konzept des Werkes (Körper klarer und geometrischer Volumetrie) ablesen, das er ohne Bedenken mit dem blumigen Modernismus des französischen *Art Nouveau* vermengte. Er starb wenige Tage nach der Nationalen Ausstellung in Valencia im Jahre 1910. Seine wichtigsten, vom Wiener Jugendstil beeinflussten Werke sind ein interessantes Landhaus in Turís (Gemeinde in der Nähe von Valencia), ein Haus in C/ Major de Burriana (Valencia), zwei Pavillons, die er für die Regionale Ausstellung Valencias 1909 baute (der Eugenio Buriel Pavillon und der Izquierdo Brüder Pavillon), eine Gruft, die er für den Friedhof in Valencia machte und eine Kapelle, die er für den protestantischen Friedhof schuf. Unglücklicherweise

Vicente Sancho, uno de los arquitectos valencianos que junto a Demetrio Ribes y Vicente Ferrer, reflejaba en su arquitectura una interesante influencia de la Secession Vienesa, fundamentalmente en el concepto volumétrico de la obra (cuerpos de volumetría clara y geométrica) que mezclaba sin pudores con modernismos florales tipo *Art Nouveau* francés, murió pocos días después de finalizar la Exposición Nacional de Valencia de 1910, por lo que además de un interesante chalet en Turís, municipio cercano a Valencia, y una casa en la C/Major de Burriana, donde mejor se refleja su interpretación de la arquitectura vienesa es en dos de los pabellones que proyectó para la Exposición Regional de Valencia de 1909 (el Pabellón Eugenio Buriel y el Pabellón de los Hermanos Izquierdo), en un panteón que construyó en el Cementerio de Valencia y en la capilla para el Cementerio Protestante Británico de Valencia. Lamentablemente su temprana muerte dejó en interrogante la posible evolución que hubiera podido tener su obra posterior a 1910.

Los pocos casos anteriores al 1909 que reflejan los ideales estéticos del *Jugendstil* Vienés son realmente innovadores en cuanto a la tendencia a la simplificación, al empleo de los materiales desnudos, con su potencial cromático específico, el intento de superación de los estilos arquitectónicos mediante un lenguaje arquitectónico novedoso y a la supresión de la apoteosis ornamental de otras corrientes modernistas. Son, sin embargo, casos aislados y escasos que no suscitan en Valencia una evolución arquitectónica regeneradora, ni

verhinderte sein früher Tod eine mögliche, weitere Entwicklung seines Werkes nach 1910.

Die wenigen Fälle vor 1909, die die ästhetischen Ideale des Jugendstils reflektieren, sind innovativ in Bezug auf die Tendenz der geometrischen Volumen, die Verwendung simpler Materialien (mit dem spezifischen, chromatischen Potential) und den Versuch der Überwindung der architektonischen Stile und der Beseitigung der ornamentalen Apotheose anderer modernistischer Strömungen. Dies sind allerdings isolierte und seltene Fälle, die in Valencia keine architektonische Weiterentwicklung und Evolution hervorriefen und auch keine Beendigung des Eklektizismus im Wohnbau Valencias bedeuteten. Abgesehen von der Neuheit, die sie bedeuten, sind diese Werke keine Werke, die eine nachhaltige Veränderung bewirken.

Ab dem Jahr 1910, nach der Regionalen Ausstellung von Valencia, wechseln sich in der Stadt eklektische mit historischen und modernistischen Werken ab. Manuel Molina behauptet jedenfalls: *"Das Fehlen der Methodologie und einer expliziten, ideologischen Komponente machte den Modernismus zu einer Ästhetik, die Hybridformen zugeneigt war."*[1013]. Die Architekten der zweiten modernistischen Generation in Valencia vermischen diverse historische Stile, die in Anbetracht früherer traditioneller Schemata generell auf die Sprache der Fassade ohne spezielle Modifikationen und Innovationen reduziert waren. Die einzige Kontinuität in der Verwendung der Wiener Plastischen Sprache ergibt sich auf einem oberflächlichen Niveau, das letztlich

suponen el abandono del eclecticismo en la construcción de viviendas. No son obras que trasciendan a pesar de la novedad que introducen.

A partir de 1910, después de la Exposición Regional Valenciana, se alternan por la ciudad obras eclécticas con obras históricas y modernistas. Como afirma Manuel Molina, *"la ausencia de metodología y de un componente ideológico explícito convirtió el Modernismo en una estética proclive a los hibridismos"*[1013]. Los arquitectos de la segunda generación modernista en Valencia, barajan distintos estilos (en ocasiones también estilos históricos) y emplean diversas variantes modernistas. A partir de 1910, la única continuidad existente con las obras arquitectónicas anteriores que han introducido levemente el lenguaje plástico vienés es a nivel superficial. Se repiten los detalles ornamentales vieneses, fundamentalmente difundidos desde la Exposición Regional de Valencia, llegando a convertirse en un adorno institucionalizado, *"nunca recogiendo el verdadero espíritu secessionista, sino sirviéndose de él para enriquecer su lenguaje plástico"* [1014], mezclado en muchos casos con motivos del repertorio *Art Nouveau* o incluso con ornamentos historicistas.

La falta de uniformidad en la obra específica de cada arquitecto muestra una particularidad del Modernismo Valenciano. Todos los arquitectos que en alguno de sus edificios manifiestan rasgos del *Jugendstil* Vienés, utilizan otros estilos arquitectónicos en sus demás obras. (Vicente Ferrer utiliza el lenguaje dieciochesco en la Capilla de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del

zu einer institutionalisierten Beschmückung verkommt; „*niemals den wahren Geist der Sezession wahrnehmend, sondern sich des Geistes bedienend, um seine eigene plastische Sprache zu bereichern*" [1014], in vielen Fällen vermischt mit Motiven des *Art Nouveau* und auch des Historizismus.

Das Fehlen von Einheitlichkeit im spezifischen Werk jedes Architekten demonstriert eine Besonderheit im Modernismus Valencias. Alle Architekten, in deren Werk auch der Wiener Jugendstil reflektiert wird, verwenden auch andere architektonische Stile in ihren weiteren Bauten. (Vicente Ferrer verwendet die Sprache des 18. Jahrhunderts in der Kapelle der Barockkirche *Nuestra Señora del Rosario del Cabañal* und barocke und neugriechische Formen in der Fassade des "Palacio de Calatayud"; Francisco Almenar verwendet gleichzeitig die sezessionistische und akademische Sprache und den französischen Neubarock; Demetrio Ribes baut das Hauptpostamt 1916 in Castellón de la Plana im Stile des Neo-Mudejar...) Allerdings haben wir auch in Wien klare Beispiele dieses Verhaltens, die in die Phase des Eklektizismus und des sich entwickelnden Jugendstils einzuordnen sind. Einer dieser Fälle ist Max Fabiani, der das Büro- und Wohngebäude Portois & Fix (in Ungargasse 59-61, dritter Wiener Gemeindebezirk; 1899/1900) mittels eines phantasiereichen Jugendstils erbaute und fünf Jahre später den neubarocken und neu-griechisch-römischen Stil vermengt, indem er das Planetarium Urania (1905-1909) an der Ringstrasse/ Donaukanal in Wien 1 verwirklicht.

Rosario del Cabañal, y formas barrocas y neogriegas en la fachada del Palacio de Calatayud, Francisco Almenar utiliza igualmente lenguaje secessionista, académico y neobarroco francés en muchas de sus obras, Demetrio Ribes construye en Castellón de la Plana en 1916 la Casa de Correos y Telégrafos de estilo neomudejar...). Aunque también en Viena tenemos ejemplos claros de esta actitud consecuencia de la etapa ecléctica en la que se desarrollaba el Modernismo, como es el caso de Max Fabiani, que proyecta el edificio de oficinas y viviendas Portois & Fix (en *Ungargasse* 59-61, del distrito 3 de Viena, 1899/1900), dentro del *Jugendstil* más imaginativo y cinco años más tarde retoma el lenguaje neo-barroco y neo-grecorromano para el planetario Urania (1905-1909) en el encuentro de la *Ringstrasse* con el Canal del Danubio, distrito 1 de Viena.

A excepción del anticipo racionalista del edificio para "La Equitativa" construido en 1911 por Demetrio Ribes, las referencias a la arquitectura vienesa del cambio de siglo se van convirtiendo a partir de 1910 cada vez más en una mera anécdota epitelial, mezclada a su vez con detalles decorativos de herencia catalana y francesa. De una forma libre y fantasiosa se reinterpretan los motivos ornamentales, difundidos a partir de la Exposición Regional de Valencia de 1909 y Nacional de 1910, y se alejan en gran medida de las obras que alrededor del 1910 anuncian en Viena una evolución arquitectónica (como la *Postsparkasse* de Otto Wagner, finalizada en 1910 o la Iglesia *Zum Heiligen Geist*, de Josef Plečnik, realizada entre 1910 y 1913). Los estereotipados

Abgesehen von der frühen rationalistischen Ausnahme des Gebäudes "La Equitativa" (1911) von Demetrio Ribes, entwickeln sich die Einflüsse der Wiener Architektur der Jahrhundertwende immer mehr hin zu einer simplen, oberflächlichen Anekdote, vermengt mit anderen Ornamenten katalanischer und französischer Herkunft. Ab der Regionalen Ausstellung von Valencia 1909 und der Nationalen Ausstellung 1910) verbreiten sich die ornamentalen Details, die in freier und phantasiereicher Art und Weise neu interpretiert werden und gleichzeitig kommt es zu einer großen Entfernung von den Werken, die in Wien um 1910 eine architektonische Weiterentwicklung ankündigen (wie zum Beispiel: die *Postsparkasse* von Otto Wagner, fertig gestellt 1910 oder die Kirche *Zum Heiligen Geist* von Josef Plečnik, erbaut zwischen 1910 und 1913).

Zwischen 1910 und 1918 steigert sich paradoxerweise in großem Rahmen die Anzahl der Gebäude mit ornamentaler Referenz zu den Wiener Bauten, gleichzeitig kommt es jedoch zu einer Verringerung des innovativen und evolutionären Elementes in den architektonischen Projekten. Außerdem spielte die gegenseitige Beeinflussung der parallel in Valencia arbeitenden Architekten eine sehr große Rolle. Dies führt nicht nur zu sehr ähnlich angewandten künstlerischen Details, wie Balkonen, Türen (Siehe Bilder 887, 888, 889 und 890) und krönenden Abschlüssen, sondern auch zu sehr ähnlichen und wiederholten Schemata von Außenfassaden in der gesamten Stadt.

círculos concéntricos, coronas de laurel, y líneas suspendidas se van alejando de sus fuentes originales y la reinterpretación de elementos superficiales es el único referente que queda de las referencias vienesas.

Entre 1910 y 1918, paradójicamente aumenta en gran medida el número de edificios que hacen referencia – ornamental- a las construcciones vienesas, y disminuye, sin embargo, la innovación y la evolución del proyecto arquitectónico. Juegan además un papel muy importante las influencias recíprocas entre los arquitectos que edificaban simultáneamente en la ciudad de Valencia. Lo cual produce no sólo detalles de las artes aplicadas muy semejantes como balcones, puertas (**fig. 887 hasta 890**), remates de coronación, sino también esquemas de fachadas exteriores muy semejantes y repetitivos a lo largo y ancho de la ciudad.

Einige Beispiele davon sind:

NOTA:

A.; arquitecto

M.; maestro de obras

Ejemplos de ello son:

1907

A. Vicente Rodríguez.
G. V. Marqués del Turia 1

FIG. 875

1914

A. Francisco Almenar.
C/ Sueca

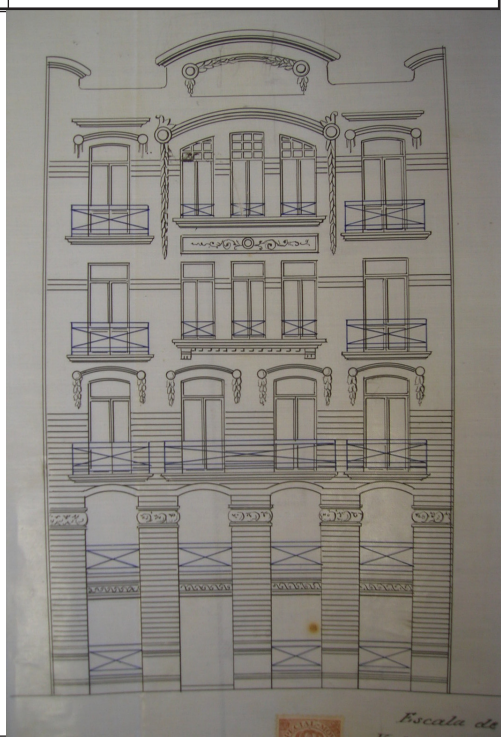


FIG. 876

1910

M. Vicente Cerdà. C/ Quarte

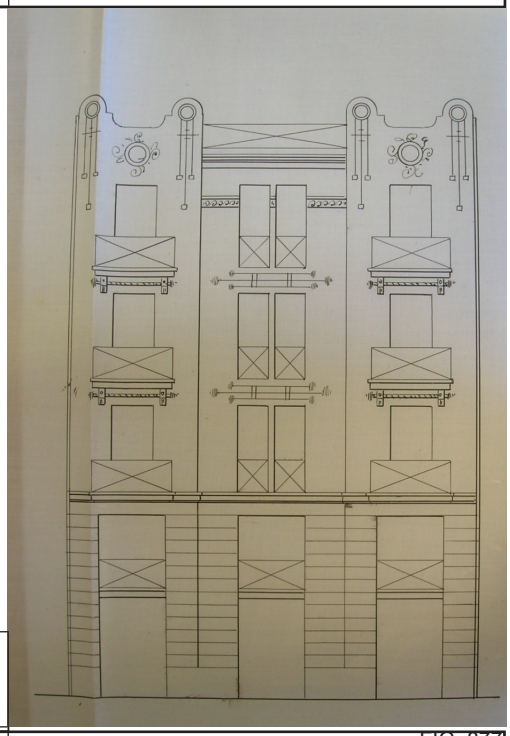


FIG. 877

1911

M. Vicente Cerdà. C/ de la Estrella

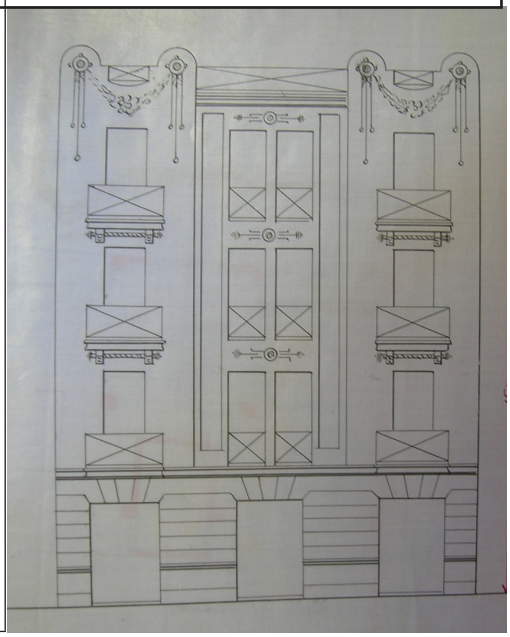


FIG. 879

1918

1918 A. Francisco Almenar.
C/ Pi y Margall

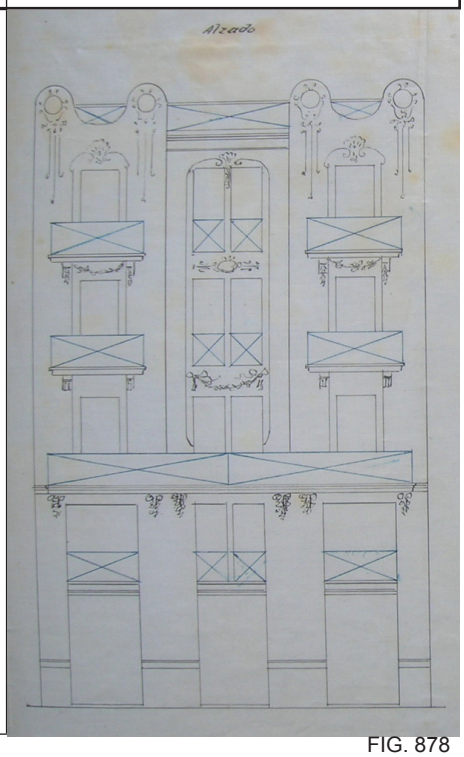


FIG. 878

1912

M. Vicente Alcayne.
C/ Bailén

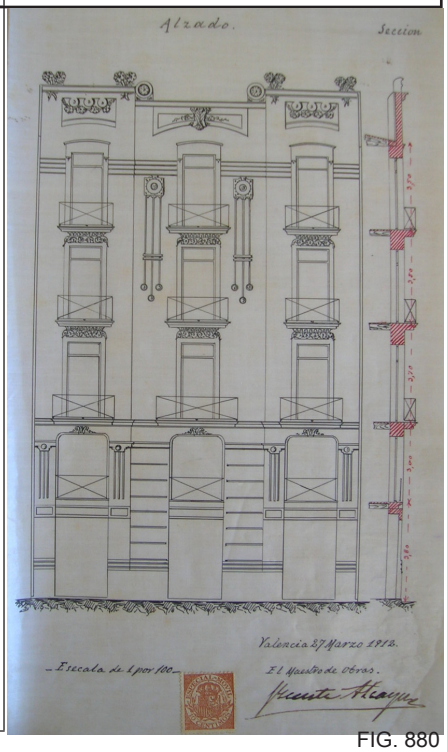


FIG. 880

1914

A. Vicente Rodríguez. C/ Cuenca

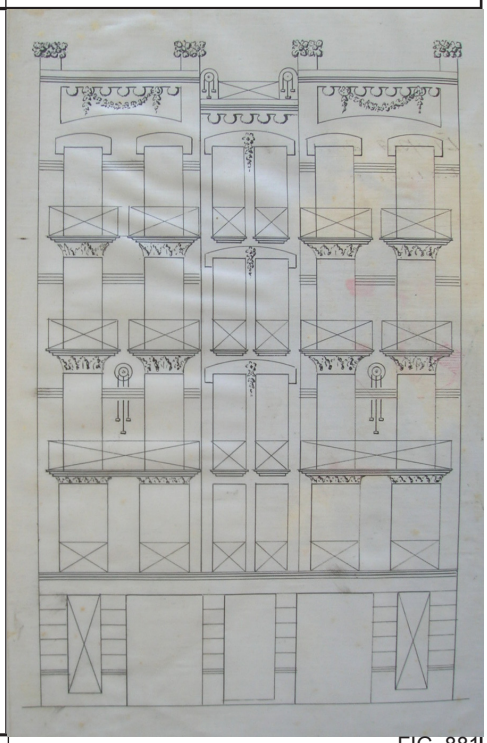


FIG. 881

1918

A. Manuel Peris C/ Pedro III el Grande

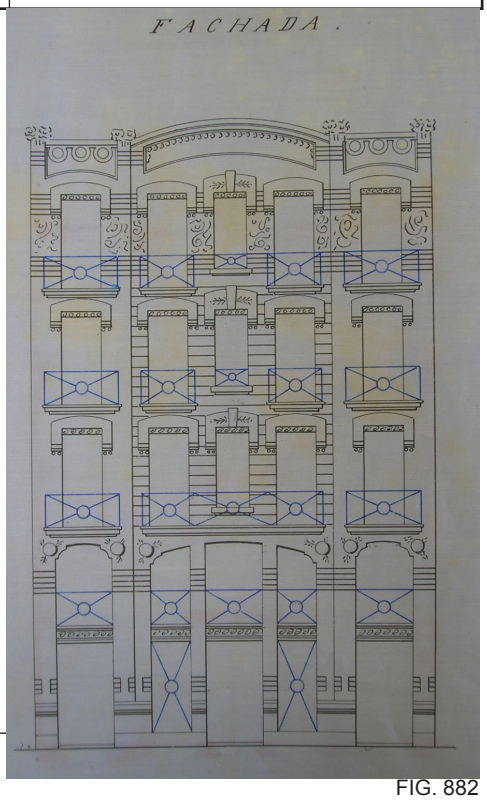


FIG. 882

1914

M. Manuel García Sierra.
C/ Palleter 12

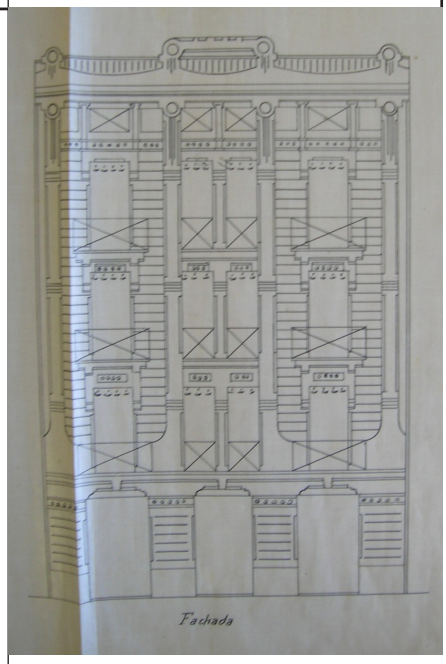


FIG. 883

1916

A. Francisco Almenar.
C/ Pi y Margall 3,5 y 7

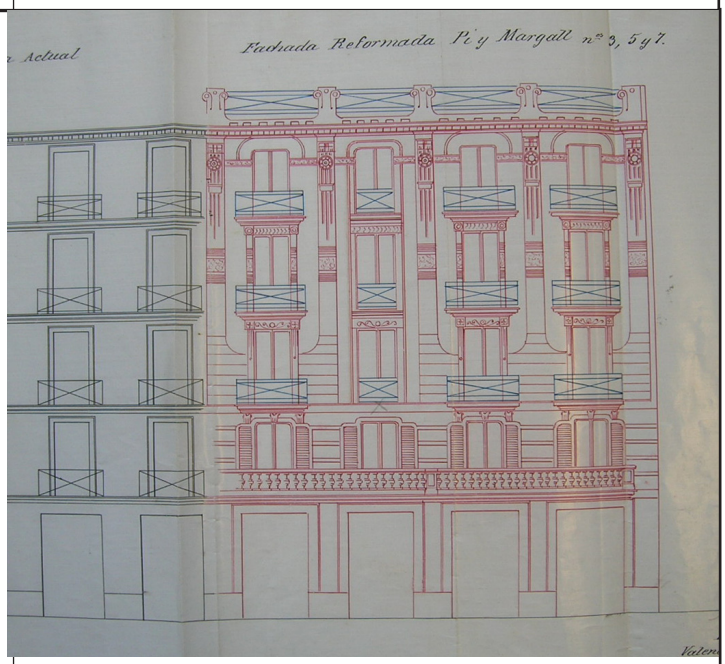


FIG. 884

1914 **(24 agosto)**

A. Javier Goerlich
C/ San Francisco de Borja

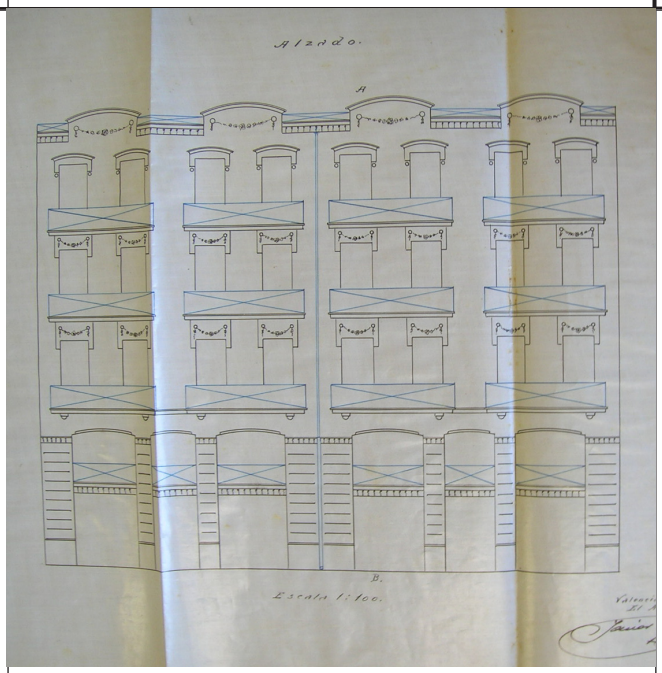


FIG. 885

1914 **(21 octubre)**

A. Francisco Almenar.
C/ San Francisco de Borja

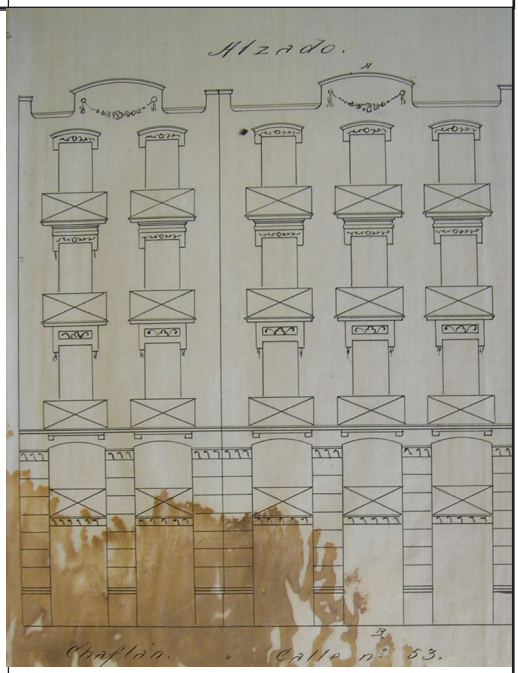


FIG. 886

FIG. 887. Vicente Rodríguez GRAN VÍA MARQUÉS DEL TURIA - C/ RUZAFA (1907)

FIG. 888. Antonio Martorell C/ GRABADOR ESTEVE 36-38 (1909)

FIG. 889. Anónimo C/ SERRANOS - C/ ROTEROS

FIG. 890. Luis Ferreres C/ GUILLEM DE CASTRO 78-80 (1908)

Como se observa, son muchas las obras valencianas, construidas con anterioridad, que Francisco Almenar toma como referencia y como modelo para proyectar sus encargos Este fenómeno de influencias recíprocas, tan habitual como se ha visto en la segunda década del siglo XX, pone en duda la participación de Francisco Almenar en la definición de la fachada del emblemático edificio de la Gran Vía Marqués del Turia 1, de Valencia. El hecho de que el edificio de Almenar fuera construido siete años después del de Rodríguez y el hecho de las múltiples referencias que hace Almenar en su obra a edificios de otros arquitectos o maestros de obra construidas antes, descartan la hipótesis de que Almenar tuviera relación con la autoría de este edificio.

FIG. 891. Postal antigua del Puerto de Valencia

FIG.892. Detalle de la fachada com decoración suspendida y una franja cerámica policromática.

10.5.1 Epílogo en la arquitectura industrial con influencia vienesa

Sin embargo, a pesar de la falta de innovación generalizada en la construcción de edificios de viviendas entre 1910 y 1918, en el campo de la arquitectura industrial hay algunos ejemplos que merecen la pena ser comentados, por su peculiaridad y como reflejo de la influencia vienesa que abarca también construcciones destinadas a otras funciones. La

FIG. 893. Vista parcial de la entrada de la Central Hidroeléctrica española de Vicente Rodríguez (1908)

FIG. 894. Detalle de algunos elemetos sobresalientes en la fachada de la Central Hidroeléctrica Española

FIG. 895. Vista lateral de la Central Hidroeléctrica Española

FIG. 896. Vista de la fachada principal de la Central Hidroeléctrica Española del arquitecto valenciano Vicente Rodríguez

FIG. 897. Vista del lateral de los Tinglados del Puerto de Valencia (1911-1914) de J.M. Fuster Tomas y Victor Gosálvez

FIG. 898, Vista de la fachada frontal de los Tinglados del Puerto de Valencia. En sus laterales, adornos de descendencia vienesa y esculturas y motivos marinos

FIG. 899. Fachada con hastial escalonado de los almacenes para José campos de Demetrio Ribes (1913). (CDR)

Central Hidroeléctrica Española, situado en la Av. Pérez Galdós 117 fue realizado en 1908 por el arquitecto valenciano Vicente Rodríguez Martín. La composición de sus volúmenes es clásica, pero liberada de ataduras estilísticas, presenta un grado de abstracción cercano al Art Déco[1015], cuyas formas provienen del *Jugendstil* Vienés.

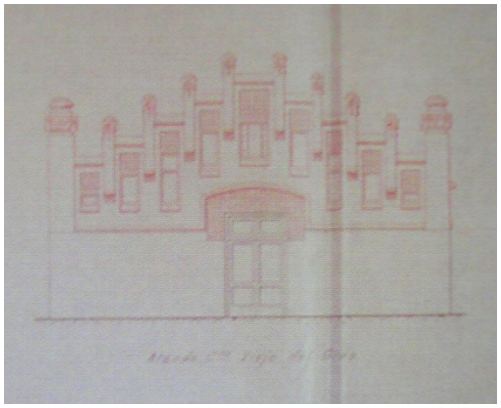


FIG. 900. Plano de fachada de los almacenes para José campos de Demetrio Ribes (1913). (CDR)

También los **Tinglados del Puerto de Valencia** (Muelle de Tierra - Muelle de Poniente) tienen un modernismo de tintes vieneses. Fueron realizados entre 1911 y 1914, por J. M.ª Fuster Tomás y Víctor Gosálvez[1016]. Su construcción se debe al plan redactado por orden del Ministerio de Fomento en 1910, Plan General de Ensanche y Mejora del Puerto de Valencia. Fernando Vegas los define como *modernismo de corte industrial*. La composición y diseño de las naves se acercan mucho al lenguaje vienés en cuanto a la superposición de la decoración sobre un muro homogéneo y liso, el ritmo de tres de las ventanas y huecos, la superposición de elementos escultóricos simbólicos, que se personalizan al contexto valenciano donde se sitúan los tinglados: los ornamentos simbólicos de este edificio hacen

referencia al tema del mar y a la navegación. Además, los Tinglados tienen franjas horizontales de decoración cerámica colorista (con temas típicamente valencianos como las naranjas, las uvas y otros frutos *...muy al gusto de la Exposición Regional de 1909*[1017]) seguramente influenciada por la Estación del Norte de Valencia y por la arquitectura de la Exposición Regional Valenciana, según F. Vegas[1018]. A. Alejos aproxima sus elementos decorativos al Modernismo del poblado del Cabanyal:

> *"Su estilo modernista se aprecia en la altenancia de elementos de orden clásico, hornacinas, conchas, capiteles, con motivos vegetales, naranjas sobre todo, símbolos de Mercurio, figuras mitológicas, escudos y alusiones a la flora y fauna marina como delfines. La utilización de revestimientos cerámicos, como en otros edificios del mismo estilo, preludia el modernismo popular, propio de El Cabañal."*[1019]

Tal es el también el caso de los **Almacenes para José Campos**[1020], construidos en 1913 por Demetrio Ribes y situados en el Camino hondo del Grao (hoy calle Islas Canarias), en el cruce con la Calle de las Maderas de Valencia[1021], obra que ha sido definida como "*la última de Ribes adscrita a cierta influencia del modernismo vienés*" (Portacelli, 1984; Benito, 1996)[1022]. Su hastial escalonado revela en su través una nave rectangular de 18,30 metros de anchura por 36 metros de longitud[1023]. Al igual que en la Estación del Norte[1024], en construcción en 1913, las pilastras marcan el ritmo de fachada y enfatizan el efecto de verticalidad, en su base y en su coronación presentan motivos decorativos vegetales. Entre los paños de fachada que dejan las pilastras, Ribes sitúa en la parte superior paneles cerámicos, en su inferior, huecos de ventana, con jambas limpiamente recortadas y sin ningún tipo de decoración añadida. La fachada queda delimitada por dos pilones con decoración vegetal en su parte superior, motivo que se repite en muchas otras obras modernistas.

FIG. 901. Detalle de un panel cerámico de la fachada de los Almacenes Campos

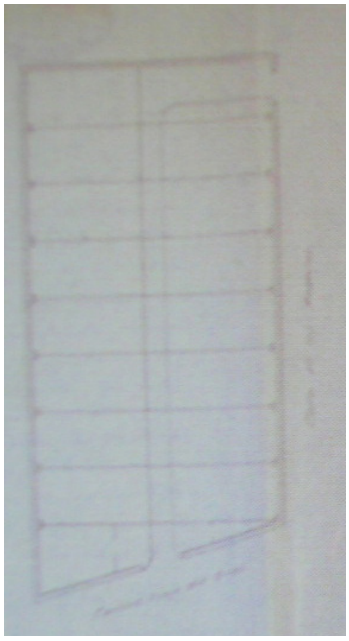


FIG. 902. Planta de la nave de los almacenes Campos

FIG. 903. Detalle del hastial escalonado de la fachada de los almacenes Campos (1913)

10.6 EL MODERNISMO POPULAR VALENCIANO

FIG. 904. Casa Modernista en C/ Mediterráneo 37 (1919)

La proliferación de motivos referentes a la arquitectura vienesa a partir de 1910 alcanza no sólo todos los barrios de Valencia, sino muchos pueblos de los alrededores hasta bien entrados los años 30. A partir de los años 20 se da en Valencia un fenómeno arquitectónico de gran interés que ha sido llamado Modernismo Popular, una reinterpretación del modernismo del Ensanche Valenciano que pone en evidencia el momento de esplendor que vivían las artes industriales en Valencia, sobre toda la cerámica y la forja.

Con posterioridad a la época de esplendor del Modernismo, aparecen en las zonas de los poblados marítimos y en la huerta valenciana, unas construcciones más modestas, viviendas unifamiliares en su mayoría, con rasgos estéticos que, interpretados de manera peculiar y original, remiten a las obras modernistas del Ensanche burgués de Valencia. Esta arquitectura singular, colorista y rica en fantasía ha sido llamada Modernismo Popular[1025]. La ornamentación de este Modernismo Popular consiste en el uso y combinación de tradiciones artesanales valencianas. Artesanía en la que, hasta el final de la segunda decena del siglo XX, perduran atributos de referencia secessionista. En los poblados marítimos de Valencia, este modernismo *"adquiere incluso un lenguaje propio muy característico que se justifica por la especial estructura social de la región y que en cierta manera se relaciona con la tradición local de los azulejos."* [1026]

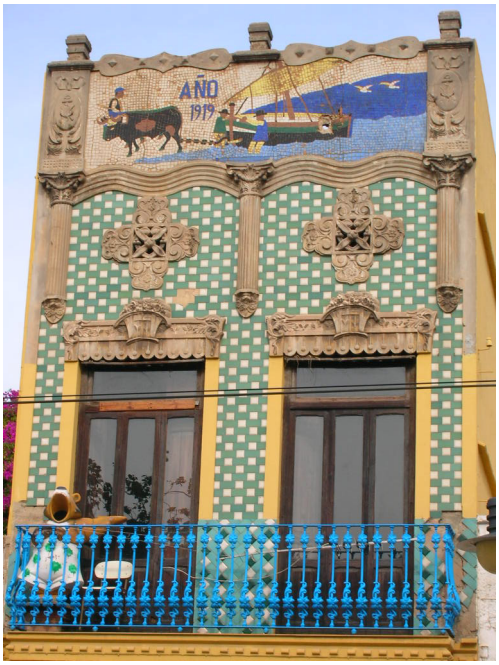


FIG. 905. Detalle de la fachada de la Casa en C/ Mediterráneo 37 (1919) Detalle de balcón y coronación con mosaico de temática pesquera

La difusión del modernismo en los poblados marítimos es debida en parte a la facilidad de conexión desde la ciudad a la playa mediante el tranvía Valencia-El Grao y Cabañal, inaugurado el 26 de junio de 1876 (I. Aguilar, 2004), y en parte a la moda de los baños de la Malvarrosa (Hay que recordar que el balneario de la playa de las Arenas data de

FIG. 906. La fachada está totalmente recubierta de mosaico cerámico en la C/Reina 173

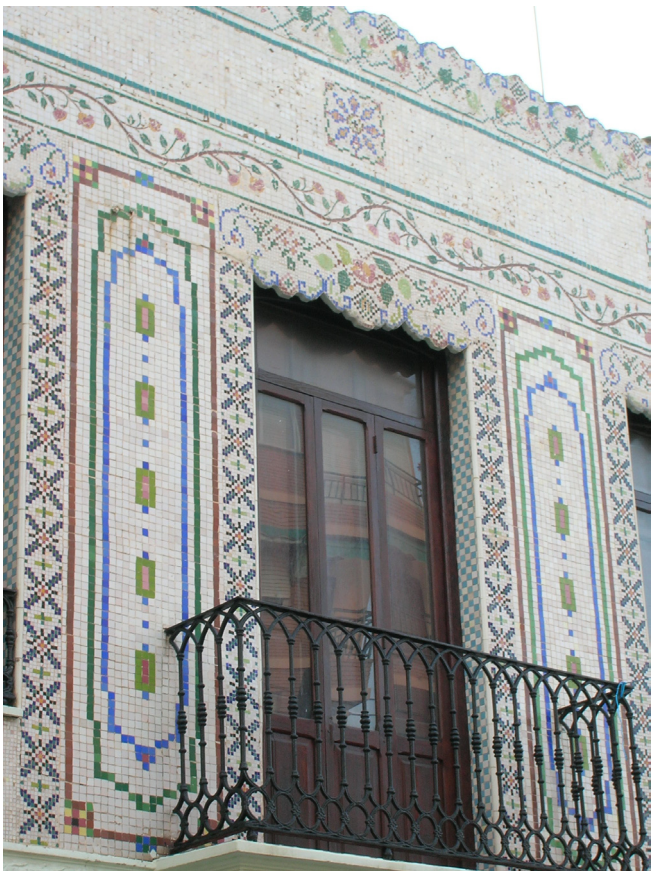


FIG. 907. Detalle de balcón y dintel de puerta de la C/ Reina 173

FIG. 908. Detalle de balcón y coronación con mosaico de la C/ Reina 237

FIG. 909. El damero cerámico recubre prácticamente la totalidad de la fachada en la Casa en la C/ Reina 237.

1888). Las clases burguesas edifican sus villas de veraneo cerca del mar. Un barrio de origen pesquero y agrícola formado por barracas va creciendo debido a la relación con el Puerto de Valencia y esto propicia su urbanización y la remodelación de las antiguas barracas[1024], donde se almacenaban los utensilios de la pesca, dando paso a un barrio de casas homogéneo, con viviendas de una o dos plantas de estructura longitudinal, orientadas este-oeste, con una única fachada principal y generalmente patio interior. La distribución en planta de estas viviendas es similar a la de las barracas existentes anteriormente. Debido a un problema de humedades en el barrio se chapan las fachadas de azulejos cerámicos, por ser un material de fácil limpieza y de bajo coste. Es en esta fachada principal donde se despliega todo un abanico de decoración colorida y alegre y que reinterpreta temas de la ornamentación culta del modernismo burgués y, según varios autores[1028], de la arquitectura de la Secession. Es evidente que la influencia de la arquitectura de Viena no es directa. Como afirma J. Rovira (año 1987)[1029]: "*Poco debían saber los maestros de obras y los habitantes de cualquier pueblo catalán de los fragmentos secesionistas importados y extraídos de las publicaciones de la* Wagnerschule *o de la revista* Der Architekt*"* . Este modernismo particular tiene sus referencias más directas en el Ensanche burgués de Valencia, que, a su vez, parcialmente y en muchos casos interpretadamente, refleja tintes vieneses (Estación del Norte, Casa Ferrer).

Emilio Giménez y Tomás Llorens (1970) explican la difusión del modernismo popular[1030] por su peculiar estructura social. Valencia no poseía un desarrollo industrial comparable al de Barcelona. En Valencia no existía una base financiera organizada que permitiera el desarrollo de la gran industria. Por el contrario, la economía proveniente de los productos agrícolas (en especial, los cítricos) y de los productos manufacturados de forma artesanal (cerámica, tejidos, calzado y ebanistería) vivía una fase de euforia y de auge financiero, que no fue marginada y arrinconada por la hegemonía de la producción industrial, como ocurrió en otras ciudades más industrializadas. Esta situación económico-social posibilitó que las clases populares (pequeños propietarios que controlaban los procesos de producción agrícola o pescadores) tuvieran ocasión de definir su propia identidad (a mejor economía, mejor calidad de vida y, por tanto, de vivienda) e intervenir parcialmente en pequeños núcleos urbanos dotándoles de unas características muy personales, remodelándolos según sus gustos, con libertad estilística.

Esta reinvención del Modernismo Valenciano se produce en las zonas suburbanas socialmente semi-integradas todavía a la huerta.

> *"Cuando en la segunda década la burguesía retrocede al lenguaje "distanciador" neo-barroco, el área del Cabañal, perdido el puente lingüístico con las vanguardias, prosigue su reelaboración modernista –recogiendo, de paso, temas exotizantes nuevos y ocasionalmente algún tema formal perteneciente a las nuevas vanguardias (composiciones "elementaristas", de círculos, rectángulos, etc.) al menos hasta la interrupción de la Guerra Civil Española."* [1031]

FIG. 911. Detalle de fachada de la Casa en C/ Progreso 262

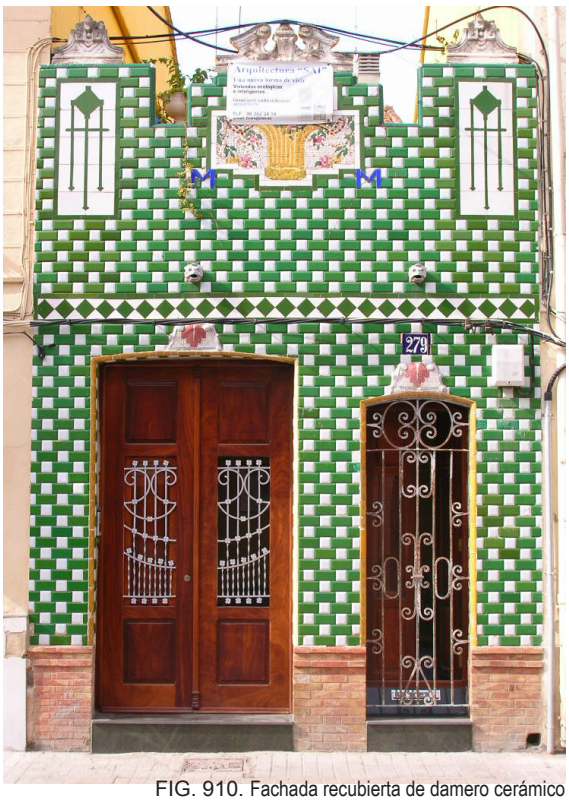


FIG. 910. Fachada recubierta de damero cerámico en la C/ Progreso 279

FIG. 912. Coronación con mosaico cerámico con el año de construcción (1928) en la Casa en C/ José Benlliure 317

FIG. 913. Detalle de fachada cerámica con motivo decorativo de la Pesca en la Mar. Casa en C/ Reina 267

FIG. 914. Fachada recubierta de cerámica en la Casa en C/José Benlliure 327

FIG. 915. Decoración de fachada en damero cerámico en combinación con mosaico de abstracto y con dibujos de floreros en la Casa en C/ Progreso 262

J. Pérez Rojas afirma que el modernismo arquitectónico popular no se puede entender como una arquitectura autónoma, sino que *"este modernismo, que es exclusivamente una decoración, es posible gracias a esa seriación de las industrias, que luego cada cual conjuga con mayor o menor ingenio y fantasía."* [1032]

Los constructores de este Modernismo Popular habían asimilado admirablemente, de manera viva y real, toda la plástica del modernismo de las edificaciones burguesas de la Ciudad de Valencia, en especial la ornamentación de éstas. Ejemplo de ello, según indican Emilio Giménez y Tomás Llorens, la rica gama de colores que había empleado Demetrio Ribes en las fachadas tanto exteriores como interiores de la Estación del Norte, fue recogida y reflejada años más tarde en la calidad cromática de la cerámica popular modernista valenciana[1033].

FIG. 916. Decoración cerámica de motivos egipcios en la Casa en C/ Barraca 168

FIG.917. Decoración cerámica de motivos egipcios en la Casa en C/ Barraca 168. Detalle

Los materiales más empleados para recubrir las fachadas son el ladrillo visto y los azulejos cerámicos, materiales de bajo coste en Valencia. Accesibles por su elevada producción y perdurables, estos *"adquieren gran importancia en esta vertiente, ya que el lenguaje se crea a partir de ellos."* [1034] Este tipo de viviendas, diseminadas por la zona de la huerta valenciana y, con mayor concentración, en la zona de los poblados marítimos, forman un conjunto homogéneo en el que se alterna con libertad y policromía la decoración de sus fachadas[1035]. En muchas ocasiones se llega incluso a cubrir la fachada totalmente de cerámica, en forma de damero o con mosaicos tanto geométricos como formando diferentes imágenes del tema de la pesca en la playa de Valencia y otros motivos animales y vegetales. Javier Pérez Rojas afirma que *"entre 1908 y 1918 se asiste a una auténtica eclosión y divulgación de un decorativismo secesionista en Valencia que afecta muy directamente a las artes industriales, especialmente la cerámica, que va a permitir una dimensión casi popular del estilo."* [1036]. Aunque en este Modernismo Popular no sólo encontramos referencias a la decoración austriaca interpretada primeramente por el Modernismo Valenciano, sino que "*los azulejos que cubren totalmente las fachadas, costumbre tradicional del siglo XIX, adquieren diseños de una gran variación en cuanto a temas y, junto con motivos inéditos, se mezclan los típicos modernistas, tanto "Art Nouveau" como "Sezesión", y algunos historicismos."* [1037]

FIG.918. Fachada con decoración cerámica y dibujo diagonal en la Casa en C/Reina 196

FIG. 919. Vista parcial de la fachada de la Casa en C/ Barraca 231

FIG. 921. Vista del piso superior de la Casa en C/ Barraca 231

FIG. 920. Decoración lineal con rombos cerámicos en la Casa en C/Barraca 234

FIG. 922. Fachada recubierta de cerámica. Edificio Portoix & Fix en Viena, del Arq. Max Fabiani (1899-1900)

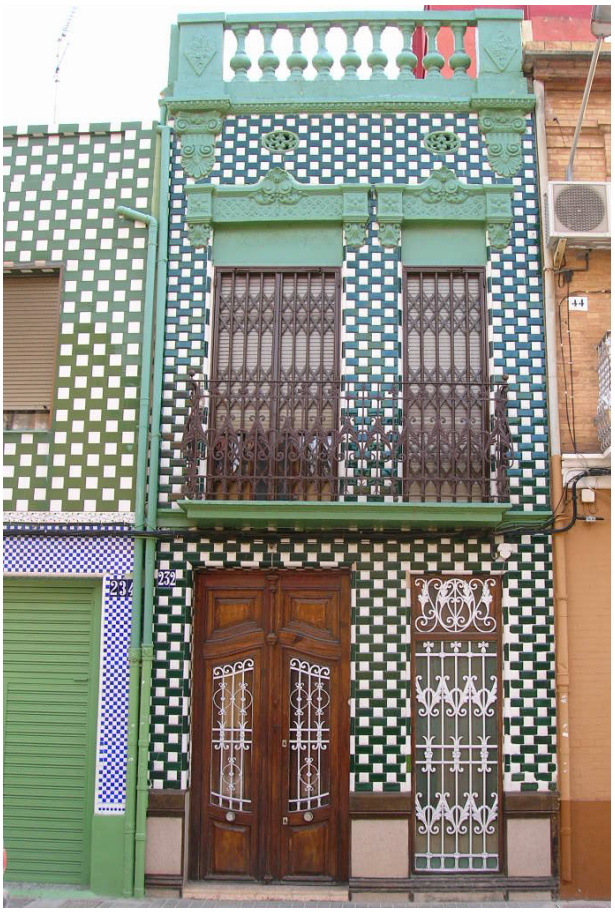


FIG. 923. Fachada totalmente recubierta de cerámica en la C/ Progreso 232

FIG. 924. Detalle de fachada en la Casa en C/Barraca 165

FIG. 925. Fachada de la Casa en C/ Barraca 266

FIG. 926. Fachada cerámica en C/Barraca 264

Como referencias previas a la aparición de este modernismo popular, además de las citadas obras arquitectónicas de los Ensanches de la ciudad, tenemos, en las cercanías del Cabanyal, el Palacete de Ayora[1038] (construido en 1900), cuya decoración interior modernista de techos dorados y policromados, convive con una fachada ecléctica con frontones, ménsulas y pilastras. Igualmente en los tinglados de los muelles del puerto, la ornamentación de estilo modernista está constituida por una mezcla de elementos de orden clásico (hornacinas, conchas, capiteles) con motivos vegetales (naranjas), animales (delfines), figuras mitológicas, símbolos de Mercurio, escudos, etc. y paneles cerámicos cromáticos que precede al modernismo popular de la zona del Cabanyal-Canyameral[1039].

A modo de resumen, las características de este “arte popular” son:

- Falta de mimetismo o despreocupación por las doctrinas estilísticas académicas. Este arte se libra de las estrecheces y limitaciones que imponen los cánones de belleza de la clase burguesa culta y se da rienda suelta a la imaginación compositiva. A pesar de esta “libertad compositiva” las viviendas edificadas no modificarán el tipo de construcción tradicional valenciano, casa con planta baja y primer piso, de fachada estrecha y planta profunda, con patio interior, y su fantasía se expresará fundamentalmente en la ornamentación de sus fachadas. La influencia modernista se lee en el nivel de ornamentación, en lo que respecta a la vivienda en sí: espacio, construcción, no se realizan cambios en relación con la arquitectura valenciana tradicional de esta zona de planta baja y piso.

- Reinterpretación y personalización del estilo de las clases burguesas que han edificado sus construcciones modernistas en las zonas del Ensanche. La ornamentación muestra influencias de este arte, tanto en la línea *Art-Nouveau* como en la línea *Jugendstil* – de esta segunda corriente artística, sobre todo influye la decoración de la Estación del Norte de Valencia, de Demetrio Ribes, terminada en 1917, obra con la que los poblados marítimos están conectados a través de la línea Valencia-El Grao, que funcionada desde 1854[1040].

FIG. 927. Detalle de fachada en C/ Benlliure 204

FIG. 928. Detalle de fachada C/ Padre Luis Navarro 120. Los motivos ornamentales de tres líneas paralelas colgando desde círculos concéntricos (extraidos del repertorio modernista vienés) se transforman con libertad en rombos y otras figuras

FIG. 929. Fachada de la Casa en C/ Benlliure 319. En la Planta Baja se recubre de cerámica con dibujos en damero azul y blanco, en la parte superior se recurren aa otros motivos ornamentales como la guirnalda de lazos o el remate de coronación con cornisa quebrada.

FIG. 930. Casa en C/ Progreso 217. La decoración en damero cerámico verde y blanco se alterna con otros motivos decorativos del repertorio histórico

FIG. 931. Fachada de la C/ Progreso 334. El antepecho superior es una ampliación posterior

FIG. 932. Detalle del diseño de la puerta para el portero en el edificio de viviendas de Otto Wagner en Döblergasse 2. La línea que recorre el zócalo de mármol de color claro está formado por pequeñas incrustaciones cerámicas de color oscuro con formas rectangulares y circulares.

FIG. 933. Vista del salón del edificio de viviendas de Otto Wagner en *Döblergasse 2*. La línea recorre los techos, dibujando figuras geométricas y defininiendo la posición del alumbrado.

FIG. 934. Detalle del diseño del interior del edificio *Postsparkasse* de Otto Wagner. La cerámica de color oscuro va recorriendo el contorno de los elementos decorativos del vestíbulo.

- Cierta continuidad en la utilización de los materiales de tradición autóctona, como es el caso de la cerámica, ya que era un material de bajo coste, fácil de conseguir y cuyo manejo, utilización y resultados les eran conocidos. También se hace referencia en muchos de los mosaicos de sus viviendas de temas de tradición autóctona, como son los barcos de pesca, los toros sacando las barcas del mar, etc., todos ellos de temática relacionada con los trabajos en la huerta o en la mar, ya que eran las actividades predominantes de la población que allí vivía (campesinos y pescadores en su mayoría).

En muchos casos, se recubre el paramento de fachada totalmente de cerámica. Se repite la composición en damero[1041], ya sea parcial o totalmente. Es de observar que en Viena no era habitual cubrir totalmente con este tipo de ornamentación las fachadas, aunque podemos encontrar algunos ejemplos como la ya nombrada *Majolikahaus* de Otto Wagner (Linken Wienzeile 40) terminada en 1899) y el edificio para la tienda Portois & Fix, de Max Fabiani, construido entre 1899 y 1900 (**fig. 922**). Tanto uno como otro edificio presnetan un ornamento que de nuevo hace refenecia al mito semperiano del origen textil de la arquitectura. En el edificio de Otto Wagner, representa mediante la cerámica, una colorida cortina colgante. En el edificio de Max Fabiani la cerámica forma un tapiz cromático, en tonos verdes. No obstante en muchas ocasiones aparecen en los edificios del *Jugendstil* vienés pequeños azulejos cerámicos mono o bicromáticos incrustados formando cordones que ribetean contornos de los planos, ventanas, puertas y esquinas (*Sanatorium* Purkersdorf de Joseph Hoffmann, 1904-05, *Purkersdorf*, cerca de Viena (**fig. 938**); Villa Wagner II de Otto Wagner, 1912-1913, *Hüttelbergstr*. 28. Viena, distrito 14. 1912-1913) (**figs. 935, 939 y 940**) y también los espacios interiores, con esa misma función de decorar estancias singulares y zonas comunes (por ejemplo, edificio de viviendas de la *Döblergasse* 2 y el de *Neustiftgasse* 40, de Otto Wagner, 1909-1911, Viena, distrito 7) (**figs. 932, 933, 936 y 937**) o en el Hall de la *Postsparkasse* de Otto Wagner, Georg-Coch-Platz 2. 1903-1910 / 1910-1910 En el distrito 1 de Viena) (**fig. 934**).

FIG. 935. Decoración de la fachada de la Villa Wagner II, en Hütteldorfstrasse. Wagner aplica la cerámica formando líneas y con formas geométricas

FIG. 936. Interior del edificio de viviendas *Döblergasse* 2, de Otto Wagner (1910), la decoración cerámica se utiliza en el salón-comedor para decorar los contornos de los planos

FIG. 939. Puerta de entrada de la Villa Wagner II, de Otto Wagner, con decoración cerámica en color azul sobre estucado de color claro

FIG. 938. Fachada posterior del Sanatorio en Purkersdorf de Joseph Hoffmann. La decoración cerámica se utiliza formando líneas que marcan los contornos de los volúmenes que conforman el edificio.

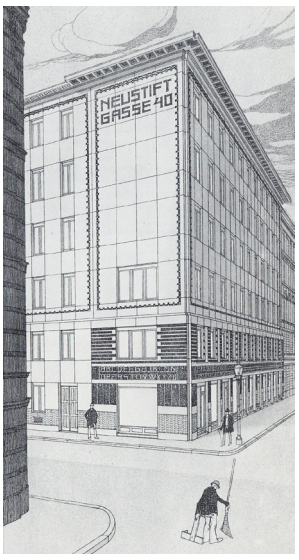


FIG. 937. Perspectiva del edficio en la *Neustiftgasse* de Otto Wagner (1910). La decoración abstracta de la fachada está realizada con cerámica de color negro y formas geométricas

FIG. 940. Fachada principal de la Villa Wagner II, en Hütteldorf, de Otto Wagner

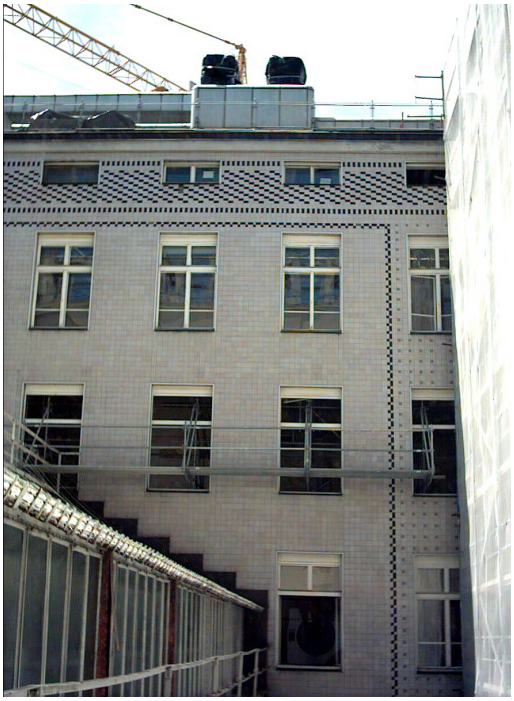


FIG. 941. Vista de las fachadas interiores, recayentes al patio interior del edificio *Postsparkasse* de Otto Wagner

FIG.942. Detalle de balcón en C/San Pedro 29. Este diseño de rejería se encuentra en muchos edificios modernistas del Ensanche de Valencia.

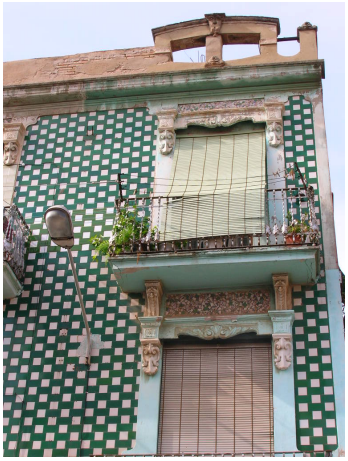


FIG. 943. Detalle de fachada en la Casa en C/ Progreso 217

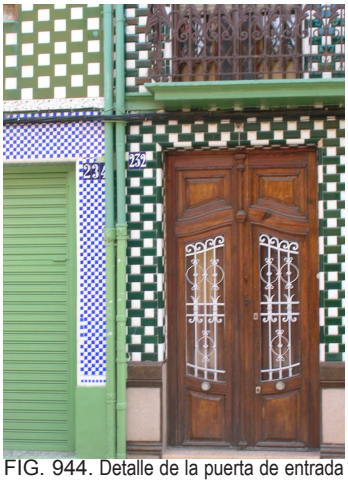


FIG. 944. Detalle de la puerta de entrada a la Casa en C/ Progreso 232

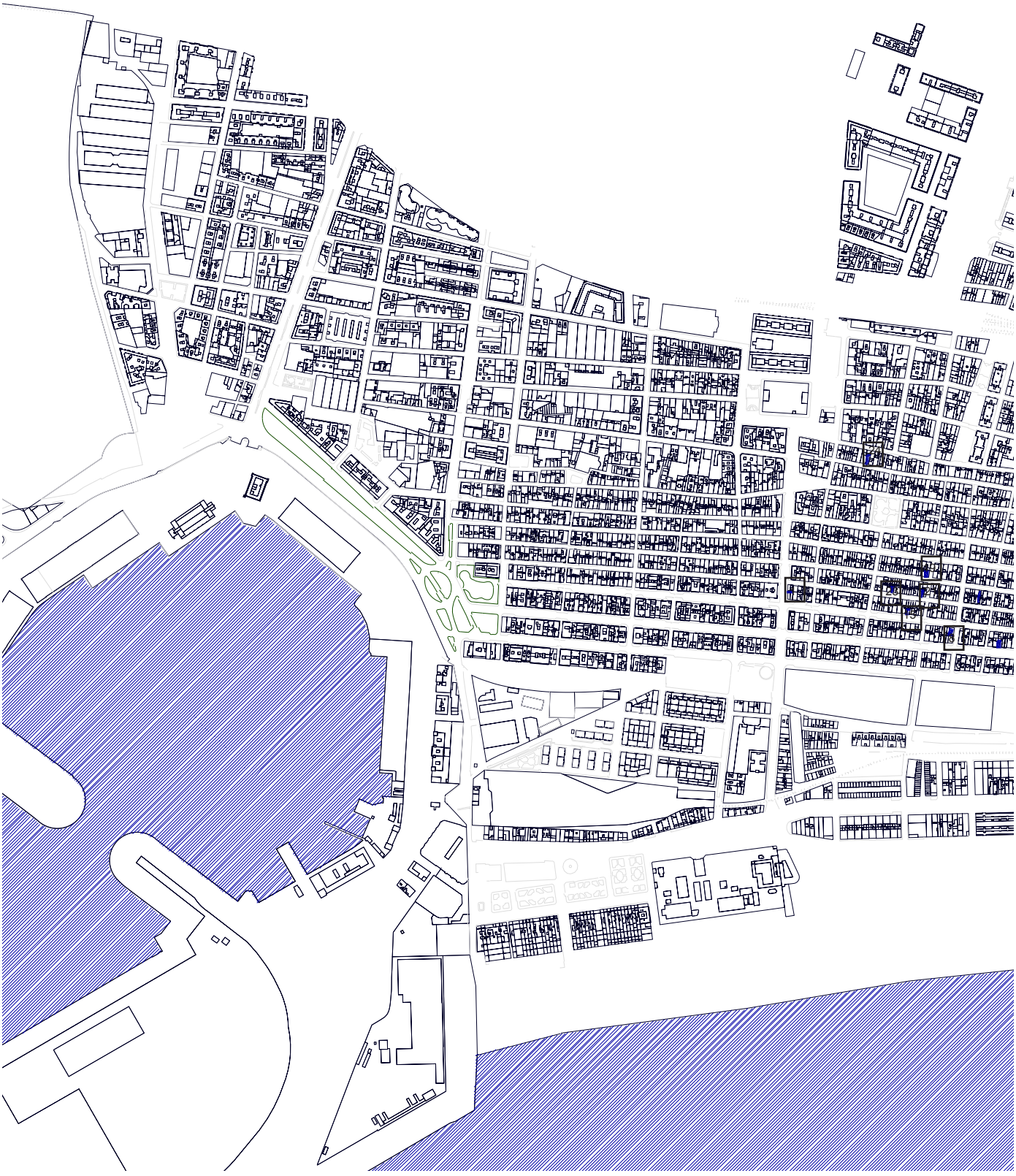
FIG. 945. Casa en la C/ Barraca 347 (derribada)

FIG. 947. Fachada de la casa en C/ Padre Luis Navarro 238, en la coronación superior, el simpificado detalle ornamental de tres líneas paralelas colgando.

La ornamentación mediante el contraste geométrico y la oposición cromática era habitual en las construcciones del *Jugendstil* vienés: contrastes de blanco y tonos oscuros: azul marino o negro. En los poblados marítimos se toman esta composición en damero, pero con colores más alegres y vistosos, más mediterráneos: verdes, azules, algún rojo oscuro. Esta elección de tonos es, en la cerámica modernista valenciana, de colores muy vivos y fuertes, contrasta con el resto de Europa, donde se utilizan tonos más suaves[1042]. El estricto damero ortogonal se mezcla con formas en diagonal, inclinadas, formando curvas (C/ Barraca 266; **fig. 925**) con rombos (Casa en C/ Progreso 279; **fig. 918**, Casa en C/ Reina 196; **fig. 918**), con mosaicos (Casa en C/ Reina 173; **figs. 906** y **907**, Casa en C/ Mediterráneo núm. 37; **figs. 904** y **905**, Casa

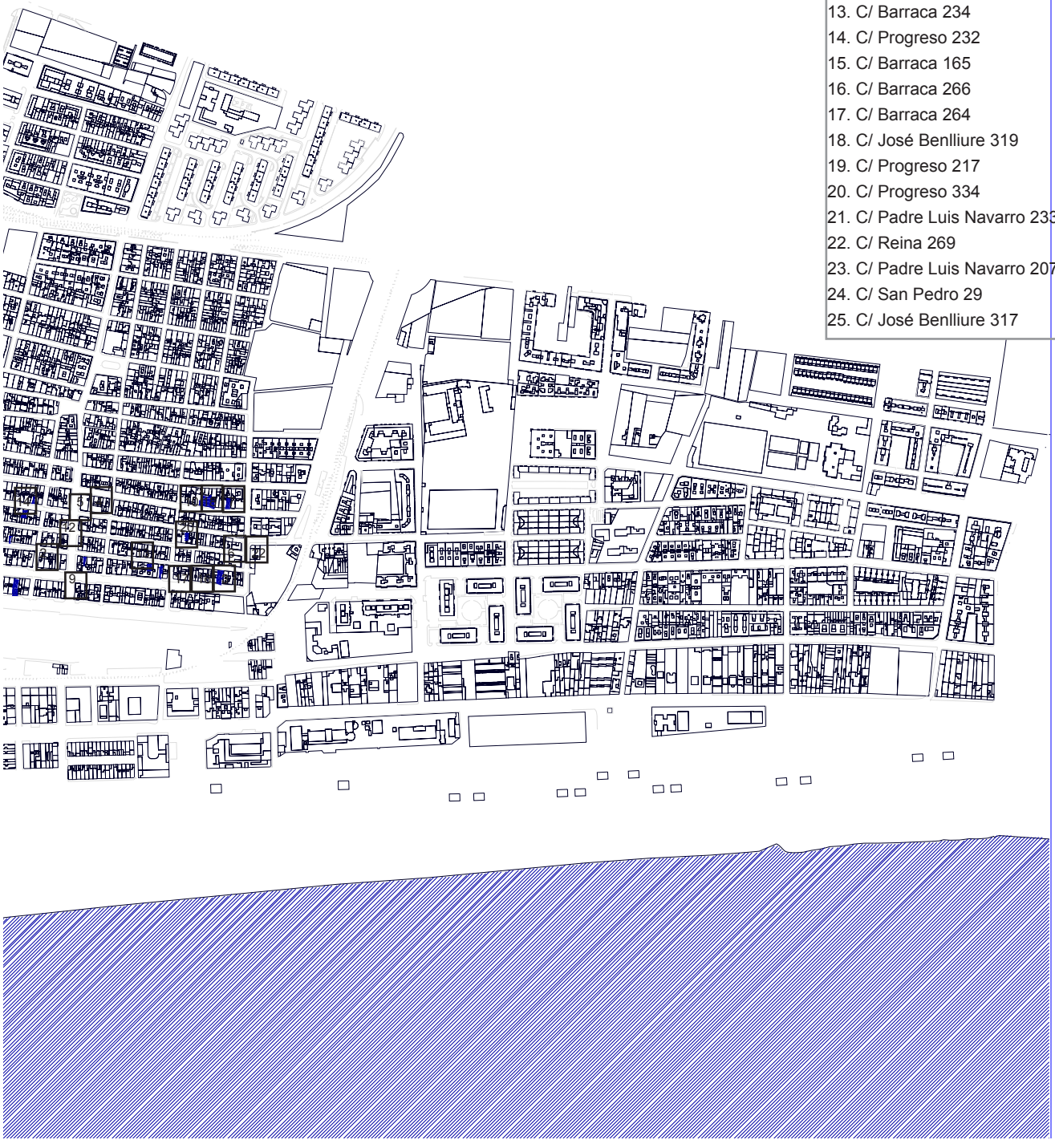
FIG. 946. Detalle de la decoración cerámica de la fachada de la Estación del Norte de Valencia de Demetrio Ribes (1906-1917)

en C/ Progreso 262; **figs. 911** y **915**) así como con azulejos de temática marina (Casa en C/ Reina 267; **fig. 913**, Casa en C/ José Benlliure 327; **fig. 914** y Casa en C/ Reina 269) o floral (Casa en C/ Reina 237; **fig. 908** y **909**). También encontramos insertos en esta trama ortogonal azulejos de temática egipcia (C/ Padre Luis Navarro 207 y C/ Barraca 168 (**figs. 916** y **917**) y C/ Barraca 165; **fig. 924**), posiblemente más debido a la disponibilidad de este tipo de azulejo que a una intencionalidad concreta.



LOCALIZACIÓN DE LOS EDIFICIOS ESTUDIADOS SITUADOS EN EL CABANYAL-CANYAMELAR, VALENCIA

01. C/ Mediterráneo 37
02. C/ Reina 173
03. C/ Reina 237
04. C/ Progreso 279
05. C/ Progreso 262
06. C/ Reina 267
07. C/ José Benlliure 327
08. C/ Barraca 168
09. C/ Reina 196
10. C/ José Benlliure 317
11. C/ Progreso 262
12. C/ Barraca 231
13. C/ Barraca 234
14. C/ Progreso 232
15. C/ Barraca 165
16. C/ Barraca 266
17. C/ Barraca 264
18. C/ José Benlliure 319
19. C/ Progreso 217
20. C/ Progreso 334
21. C/ Padre Luis Navarro 233
22. C/ Reina 269
23. C/ Padre Luis Navarro 207
24. C/ San Pedro 29
25. C/ José Benlliure 317



10.7 NOTAS AL CAPÍTULO 10

[766] RIBES MARCO, Demetrio. “Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional”. En <Arquitectura y Construcción> 1918. Pp. 21-25

[767] GIMÉNEZ, Emilio. “L’imatge de la ciutat, vint anys després”. <SAÓ MONOGRAFIES>. Monográfics 2. El Modernisme al País Valencià. Valencia, Junio 1989. Pág. 11

[768] PÉREZ ROJAS, Xavier. “L’Exposició Internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer”. El modernismo al País Valenciá, <SAÓ Monografíes 2>, Valencia 1989. Pág. 20

[769] PÉREZ ROJAS, F. J.: “Antonio Palacios y Joaquin Otamendi”. En: Catálogo de la exposición **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX. Palacios-Otameni, Arbós, Anasagasti**. Madrid, 1987. Op. cit. Pág. 97

[770] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Capítulo II. De Viena a La Alhambra. Op. cit. Pág.174

[771] SERRA DESFILIS, Amadeo. “El Art Déco en la arquitectura valenciana”, **Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia (1926-1936).** Op. cit.

[772] Discurso leido 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

[773] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág. 63

[774] Id. Pág. 63

[775] Id. Pág. 64

[776] Publicado en: <*Hohe Warte*> II, 1905-06, Pág. 70. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XVIII, 1906. Pp. 421-443; HEVESI. Altkunst-Neukunst. Foto. 214. <*Innen Dekoration*> XVII, 1906. Pág. 318, 319; <*The International Studio*> XLIII, 1911, Pág. 193. <*Der Architekt*> XVIII, 1912, Pág. 15

[777] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág. 63

[778] SEKLER, Eduard, F. **Joseph Hoffmann. Das architektonische Werk.** Op. cit. Pág. 286 y ss.

[779] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pp. 66-67

[780] “La línea principal de cargas (la línea portante y de soporte) la elaboración de la superficie en forma de tabla, la mayor simplicidad en la concepción y un enérgico avance de la construcción y del material dominarán fuertemente las formas nuevas que se levanten en el futuro” (Traducción propia)
WAGNER, Otto. **Die Baukunst unserer Zeit**. Antón Schroll & Co. Wien, 1913. Pág. 136

[781] Todos los datos sobre la memoria del proyecto obtenidos de: AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pp. 68-73

[782] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág. 73

[783] WAGNER, Otto. **Einige Skizzen , projecte und ausgeführte Werke.** Tomo III Diciembre 1905. Einige Skizzen , projecte und ausgeführte Werke. Tomo IV. Pág. 8

[784] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes, arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág. 61

[785] AGUILERA CERNÍ, Vicente. **Historia del Arte Valenciano**. Tomo 5. Op. cit. Pág. 73 y en BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.** Op. cit. Pp. 161-166. También en AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**.Op. cit. Pp. 97 y ss. **.**AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes, arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pp. 87 y ss. 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. 1993, Barcelona, Madrid.

[786] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes, arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág. 61

[787] MARQUINA J, AZA P. Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España (1858-1939). Historia, actuación, concesiones, ingresos, gastos y balance. Espasa Calpe. Madrid, 1940. Pp. 174-177. Citado en: AGUILAR CIVERA, Inmaculada. Demetrio Ribes, arquitecto. 1875-1921. Pág. 79

[788] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes, arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág. 19

[789] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. “Cuatro proyectos para la estación de Valencia. El origen del parque central**”** En: **Historia de la Ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia.** Op. cit. Pp. 159-181. AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes, arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pp. 79 y ss.; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **La Estación del Ferrocarril, puerta de la ciudad.** Op. cit. Pp. 165 y ss. AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 97-118. ABAD BALBOA, Tomas; CHÍAS NAVARRO, Pilar. **La estación del Norte en Valencia. La unión de todas las artes.** Op. cit. Pp. 42-66; PORTACELLI ROIG, Manuel; “Urbana, ecléctica, internacional (Notas sobre las arquitecturas del Ensanche”. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. “Introducción a la arquitectura de las estaciones de España” en **El Mundo de las estaciones** (Exposición) Palacio de Velázquez del retiro. Noviembre 1980- Enero 1981. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Subdirección General de Artes Plásticas . - Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas , D.L. 1980 pp. 187 y ss. ; En: A.A.V.V. **El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884.** Op. cit. Pág. 107

[790] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. “Estación del Norte”. A.A.V.V. **Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana.** Tomo II. Consellería de Cultura, Educación y Ciencia. Valencia, 1983. Pág. 495

[791] A.A.V.V. **Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana**. Op. cit. Pág. 296

[792] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. “Estación del Norte”. A.A.V.V. **Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana.** Op. cit. Pág. 426; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Historia de las Estaciones. Arquitectura Ferroviaria en Valencia.** Op. cit. Pág. 116

[793] Id. Pág. 118

[794] Id. Pág. 118

[795] En WAGNER,Otto. **Einige Sklizzen, projecte und ausgeführte Werke.** Tomo II, se publicaron los planos (plantas, alzados, secciones, y

algunos detalles) de las estaciones: *Währingerstrasse, Unter-Döbling, Währingergürtel, Spittelau, Donaukanallinie, Hernals, Hütteldorf, Ottakring, Ferdinandsbrücke*, el Viaducto sobre el *Wienzeile* y el *Hofpavillon.* En **Einige Skizzen...** Tomo III se publicaron las estaciones de *Gumperdorferstrasse, Akademiestrasse* y *Schottenring.* Además muchas de ellas fueron también publicadas en la revista vienesa <*Der Architekt*>.

[796] GRAF, Otto. **Otto Wagner. Das Werk des Architekten. 1860-1902.** Op. cit. Pág. 205

[797] Según Otto Wagner. **2. Das Werk des Architekten. 1903-1908**. Böhlau Verlag. 1985, Wien, Köln, Weimer. Pág. 455

[798] "*Projekt für ein Warenhaus am Karlsplatz".* Publicado en WAGNER, Otto. **Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauten. Tomo III**. Lámina 32ª y 671. Anton Schroll Verlag. Wien, 1906. Según el Anexo II de la Tesis Doctoral inédita de Marilda Azulay. Op. cit. En la biblioteca de la Escuela de Madrid se encontraba el libro de Otto Wagner, **Einige skizzen, projecte u. ausgeführte Bauwerke.**, en la edición de 1890. (Tomo I) y en la de 1897 (Tomo II) (Esta publicación no fue donada en 1903 por el Ingeniero Cebrián, lo que nos hace suponer que la adquisición sería anterior a estas fechas). Hemos indicado que el edificio para comercios de la Karlsplatz aparece publicado efectivamente en el Tomo III. Por lo tanto hemos de descartar que Ribes hubiera consultado esta publicación directamente en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura donde se graduó.

[799] También en AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**.Op. cit. Pp. 126

[800] Uno de los principios teóricos que defendía Wagner en sus escritos era la sinceridad constructiva expresada mediante la primacía de los elementos estructurales sobre los demás elementos de fachada. 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. 67

[801] ABAD BALBOA, Tomás. CHÍAS NAVARRO, Pilar. **La estación del Norte en Valencia: la unión de todas las artes.** Op. cit. Pág. 79

[802] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes, arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág. 98

[803] Id. Pág. 99

[804] Id. Pág. 94

[805] BORRÁS, Mª Lluisa. **Lluís Doménech i Montaner.** Op. cit. Pág. 76

[806] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 27

[807] 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

[808] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "Estación del Norte". A.A.V.V. **Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana.** Pág. 426

[809] "Para el revestimiento exterior de la construcción (lógicamente según las mismas premisas) se utilizarán (para las mismas áreas) placas. Estas placas pueden ser recibidas significativamente de menos curvatura , para ello ellas deben ser de materiales más nobles (por ejemplo de mármol "Laaser"). La fijación (o amarre) de estas placas se hará mediante botones de bronce (roblones) (...) Pero la cantidad de ventajas no se acaban ahí, su mayor ventaja es que esta forma de esta forma, nacen cantidad de nuevos motivos artísticos" . (Traducción propia)
WAGNER, Otto. **Die Baukunst unserer Zeit.** Viena, 1914. Pág. 66

[810] Sobre la madera corvada en Valencia, consultar: LECHONA, Manuel; MARTINEZ TORAN, Manuel. "Encanto y proceso modernizador del mueble curvado". En: Catálogo de la Exposición **El Modernismo en España.** Centre Cultural la Beneficiència. Del 17 de diciembre de 1997 al 1 de marzo de 1998. Valencia, 1997. Pp. 155-178

[811] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 99

[812] Cerrajería: Manuel Ballarín (Barcelona), José Guillot y Vicente Ballester (Valencia); Hierro Forjado y artístico: Manuel Sarrias (Barcelona), José Guillot, Vicente Ballester y Jorge Bartle (Valencia); En Bronce: Manuel Morales y Pedro Corberó (Barcelona) e Izquierdo Hermanos (Valencia); Mármoles: Narciso Gosch (Barcelona); Cerámica en relieve: "La Ceramo", "La Valencia Industrial" y Onofre Valldecabres (Valencia); Azulejos: "Valencia Industrial"; Mosaico Cerámico: Luis Brú (Barcelona); Ebanistería: Vicente García, Emilio Vilella y Viuda de Climent (Valencia); Carpintería: Ramón Mujica (San Sebastián), Juan Calonje (Barcelona), Julio Peris, Antonio Arcís y Miguel Juan (Valencia).
Fuente: "Las Grandes Obras Públicas. La Estación de Hierro del Norte". En: <El Constructor>. Valencia 1916-1919. Pp. 10 y 11

[813] PÉREZ ROJAS, Javier. "L'arquitectura entre la crisi del Modernismo i el Postmodern. 1910-1980". En: **Història de l'art al País Valencià.** Op. cit. Pág. 50; **Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia**. Op. cit. Pág. 71

[814] BORRÁS, Mª Luisa. **Lluís Doménech i Montaner.** Op.cit. Pág. 57

[815] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "Introducción a la arquitectura de las estaciones de España" en **El Mundo de las estaciones.** Op. cit. Pág. 200

[816] GIMÉNEZ, Emilio y LLORENS, Tomás, „La imagen de la ciudad, Valencia". En <Hogar y Arquitectura>, Madrid, enero-febrero de 1970. Pág. 55

[817] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "Estación del Norte". A.A.V.V. **Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana.** Op. cit. Pág. 426

[818] Ribes había aprendido de la Secession vienesa el ritmo vertical del edificio, la sobriedad formal, así como la unificación de diseño que incluía las rejas de cerramiento, taquillas, hall i mobiliario. (Traducción propia)
GRACIA, Carmen. **Història de L'Art valencià.** Op. cit. Pág 390.

[819] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Historia de las Estaciones. Arquitectura ferroviaria en Valencia**. Op. cit. Pág. 18

[820] Id. "Estación del Norte". Pág. 116

[821] Sobre el Cinematógrafo, consultar: PORTER i MOIX, Miquel. "El Cinematógrafo, arte modernista" En: **Catálogo del Museo d'Art Modern. Parc de la Ciutadella.** Barcelona, 10 de octubre 1990 – 13 de enero de 1991. Barcelona, 1990. Pp. 287-292

[822] VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional de 1909 de Valencia y nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 129

[823] Archivo Administrativo Municipal de Valencia. Policía Urbana. Ensanche, 1910, exp. Núm. 412

[824] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1908. Fomento. Policía Urbana. Exps. 298 y 299.

[825] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1912. Ensanche. Exp. 51

[826] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1914. Ensanche. Exp. 224

[827] A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura**. Valencia, 1996. Op. cit. Pág. 45

[828] 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. 25

[829] BENITO GOERLICH, Daniel. **Primer Coloquio de Arte Valenciano**. Op. cit. Pág. 70

[830] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910.** Op. cit. Pág. 150

[831] A.A.V.V. **Historia de l'Art al Pais Valencià.** Volúm 3. Op. cit. Pp. 34

[832] "En el plano decorativo este cine tiene conexiones más directas con Viena: como bien se aprecia en los motivos de castaños de la fachada, que se acercan a Olbrich." PÉREZ ROJAS, F. Xavier en su artículo: "L'exposició internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer." Op. cit. Pág. 23. (Traducción propia)

[833] En BENITO GOERLICH, Daniel, "Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX" **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 25

[834] MARTORELL, Jeroni. "La arquitectura moderna. I. La Estética. II. Las Obras." <Arquitectura y Construcción>. Mayo, 1908. Pág. 146

[835] „Los muros deben serlo, blancos y brillantes, sagrados y castos. La dignidad más sincera debe circundar todo. La dignidad más pura, tal y como lo sentí y me aterré, como cuando estuve solo en Segesta frente al inacabado Santuario" Joseph Maria Olbrich, 1897.

[836] Archivo Histórico Municipal de Valencia. Policía Urbana. Ensanche 1914, exp. 209

[837] Archivo Histórico Municipal de Valencia. Policía Urbana. 1914, exp. 290

[838] PÉREZ ROJAS, Javier. "La arquitectura modernista valenciana". En: **Catálogo de la Exposición el Modernismo en la Comunidad Valenciana.** Op. cit. Pág. 74

[839] BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia**. Op. cit. Pág. 238

[840] Archivo Histórico Municipal de Valencia. Policia Urbana 1915. Exp 6425

[841] AGUILERA CERNÍ, Vicente. (Dirección y coordinación) **Historia del Arte Valenciano.** Tomo 6. El siglo XX hasta la guerra del 36. Op. cit. Pág. 78

[842] Publicados ya por primera vez en 1898, en ***Einige Skizze, Projecte und ausgeführte Werke.*** **Tomo II**, Pág. 44 (1898). <*Der Architekt*>, 1899. Pág. 42, 45. Lám. 85; y en: <*Der Architekt*>, 1900. Pág. 2, 25, 46, 58, Lám. 20

[843] A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura. Valencia**, 1996. Op. cit.

[844] Id.

[845] Id. Pág. 112; BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. Pág. 221

[846] MARTINEZ, Rafael. "La arquitectura civil en Valencia en la transición de siglo". En: **Vicente Blasco Ibáñez: La aventura del triunfo 1867-1928.** Op. cit. Pág. 216

[847] A.A.V.V. **Catálogo de Monumentos de la Ciudad de Valencia**. Op. cit. Pág. 74

[848] ESTEBAN CHAPAPRIA, Julián; PALAIA PÉREZ, Liliana. **El Mercado Central de Valencia. Formación y evolucicón del entorno histórico del Mercado.** Editorial Banco Santander. Madrid, 1983. BENITO GOERLICH, Daniel. "Los Mercados de Valencia" En: **Catálogo del Modernismo en la Comunidad Valenciana**. Op. cit. Pp. 98-111. **Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia.** Caja de Ahorros de Valencia, 1983. Pág. 74. SANCHIS NADAL, "La grandiosidad y magnificiencia del Mercado Central. Valencia" <Atracción> núm. 48. Agosto, 1980. Pp. 120 y 121. Boletín de Información Municipal. Núm. 24. Valencia, 1959; SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana de Valencia.** Editorial Albatros. Valencia, 1973. Pág. 176 y siguientes.

[849] PÉREZ ROJAS, Javier. "L'arquitectura entre la crisi del modernismo i el Postmodern".En: **Historia de l'art al Pais Valencià.** Op. cit. Pág. 52

[850] ESTEBAN CHAPAPRIA, Julián; PALAIA PÉREZ, Liliana. **El Mercado Central de Valencia. Formación y evolucicón del entorno histórico del Mercado.** Op. cit

[851] Publicado en 1900 en **Einige Skizze, Projecte und ausgeführte Bauwerke**, de Otto Wagner. Tomo III

[852] MORA, Francisco. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 8 de febrero de 1916

[853] Generalmente la tipología de mercado en la época modernista se construían mediante una nave que cubría los puestecillos de abastecimientos y se decoraban los dos testeros frontal y posterior y los testeros laterales.
Archivo de arte valenciano. BENITO GOERLICH, Daniel. "Los mercados modernistas de Valencia". Valencia : Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1982. pp. 88-91

[854] WAGNER, Otto. **Die Baukunst unserer Zeit.** Wien, 1913. Pág. 53

[855] 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. 1993, Barcelona, Madrid. Pág. 79

[856] RIBES, Demetrio. "Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional". <La Construcción Moderna> 1918, Pp. 21

[857] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910.** Op. cit

[858] URRUTIA, Ángel. **Arquitectura española Siglo XX.** Op. cit. Pág. 87

[859] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 149

[860] <La Constucción Moderna>. Año 1908. Pág. 401 y ss.

[861] <La Constucción Moderna>. Año 1908. Pág. 401 y ss.

[862] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910**. Op. cit. Pág. 177

[863] Archivo Administrativo Municipal de Valencia. Policía Urbana. Ensanche, 1907, exp. Núm. 94.

[864] Sobre la calle Cirilo Amorós mirar: VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. "Análisis de la Obra de cuatro arquitectos en la Calle Cirilo Amorós". En **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Valencia, 2001. Op. cit. Pp. 33-49

[865] PEÑÍN, Alberto. **Valencia 1874-1959. Ciudad, arquitectura y arquitectos**. Valencia, 1978. Pág. 59; 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. Secessió i obra de Vicent Ferrer“. Op. cit. Pág.23

[866] Datos obtenidos de: A.A.V.V. **Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia**. Op. cit. Pág. 152

[867] BENITO GOERLICH, Daniel. “Arquitectura y Ciudad: Valencia en el siglo XX”**.** En **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 24

[868] Id. Pág. 24.

[869] Emilio Giménez; LLORENS, Tomás, “La Imagen de la Ciudad“. Op. cit. Pág. 64

[870] 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. 107

[871] BOHIGAS ORIOL. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág 172

[872] A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura**. Op. cit.

[873] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Arquitectura en torno al 1900” En **Summa Artis. Vol. XXXV**. Op. cit. Pág. 662

[874] F. M. G. ”Edificio de Viviendas <Casa Ferrer>”. Op. cit. En: A.A.V.V. **Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia.** Op. cit. Pág. 152, también en: A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura**. Op. cit. Pág. 137

[875] <SAÓ Monografíes 2>. **El Modernisme el País Valencià**. Valencia, 1982. Pp. 66-73

[876] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág.178.

[877] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España.** En la nota a pie de página (núm. 12). Op. cit.

[878] LLOPIS, Amando y DAUKSIS, Sonia (Editores). A.A.V.V. **Arquitectura del Siglo XX en Valencia.** Op. cit. Pp. 33-49.

[879] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910.** Op. cit.

[880] “por ejemplo, los arcos escalonados, muy a la manera de Puig i Cadafalch en el vestíbulo de la casa Macaia”. (Traducción propia)
PÉREZ ROJAS, F. Xavier en su artículo „L’exposició internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer“. Op. cit. Pág.23

[881] <Arquitectura y Construcción>. Año 1903. Tomo VII. Pág. 201

[882] F. M. G. ”Edificio de Viviendas <Casa Ferrer>”. En: A.A.V.V. **Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia.** Op. cit. Pág. 152

[883] 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. 24

[884] **Otto Wagner**. Estudio Paperback. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

[885] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. “Análisis de la Obra de cuatro arquitectos en la Calle Cirilo Amorós”. Op. cit. Pp. 34

[886] **Historia del Arte Valenciano**. Tomo 5. Op. cit. Pág. 75

[887] El primero en hacer referencia a esta similitud ha sido Fernando Vegas en el Op. cit. “Análisis de la Obra de cuatro arquitectos en la Calle Cirilo Amorós”. Op. cit. Pág. 34. Artículo publicado en Valencia, año 2001.

[888] BENITO GOERLICH, Daniel. **Arquitectura y Ciudad: Valencia en el siglo XX.** En <Arquitectura del siglo XX en Valencia>. Op. cit. Pág. 21

[889] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. “Análisis de la Obra de cuatro arquitectos en la Calle Cirilo Amorós”. Op. cit. Pp. 34

[890] A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura**. Op. cit. Pág. 137

[891] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento. 1908. Ensanche. Exp. 59

[892] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento. 1908. Ensanche. Exp. 132

[893] Plano colección de María Galindo Romero, viuda del doctor Ferrer, hijo del arquitecto Vicente Ferrer. Publicado en A.A.V.V. **El modernisme en la Comunitat Valenciana=El modernismo en la Comunidad Valenciana.** Catálogo de la Exposición. Op. cit. Pág. 25

[894] **Historia del Arte Valenciano.** Biblioteca Valenciana. Tomo 5. Op. cit. Pág. 75

[895] Publicado en **Memorie di un Architetto.** Volumen XII. Fascicolo VIII

[896] Vega y March, Manuel. “La Exposición de Turín”. En <Arquitectura y Construcción>. Octubre, 1902. Año VI. Núm 123. Pág. 302

[897] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España.** Op. cit.

[898] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. “Análisis de la Obra de cuatro arquitectos en la Calle Cirilo Amorós”. Op. cit. Pp. 36

[899] BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d’una estètica aquitectónica.** Op. cit. Pp. 83-94

[900] Pág. 297; pág. 296 y pág. 299, respectivamente: PICCA, Vittorio. **L’Arte Decorativa all’Exposizione di Torino, 1902.** Instituto Italiano d’arti grafiche. Bérgamo, 1903

[901] Pequeñas alas de ave sobresalen en la parte superior de los arcos tallados del pabelón alemán de Peter Behrens para la Exposición de Artes Decorativas de Turín, 1902, seguramente con la intención simbólica de reforzar la simbología del águila del escudo alemán del II Reich en el pabellón de los genios alados, como indica Vegas (2000). VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. “Análisis de la obra de cuatro arquitectos en la calle Cirilo Amorós”. En: A.A.V.V. **Arquitectura del Siglo XX en Valencia.** Op. cit. Pág. 35

[902] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España.** Op. cit.

[903] En VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando, “Análisis de la obra de cuatro arquitectos en la calle Cirilo Amorós” LLOPIS, Amando y DAUKSIS, Sonia (Editores). **Arquitectura del siglo XX en Valencia**. Op. cit. Pág. 35

[904] <Neue Architektur>. I/57.

[905] 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. 36

[906] SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Op. cit. Pág. 151

[907] PÉREZ ROJAS, F. Xavier en su artículo „L’exposició internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer“. Op. cit. Pág.23

[908] **Geografía del Reino de Valencia**, dirigida por Carreres Candí Barcelona, 1925. Pág. 667 y nota 1213

[909] Archivo Histórico Municipal de Valencia. 1912. Policía Urbana. Exp 9532

[910] Archivo Histórico Municipal de Valencia. 1913. Policía Urbana. Exp 11832 del Registro General

[911] SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Op. cit. Pág.149
Según T. Simó, la impresión de las iniciales del dueño del edificio en su fachada es un motivo tradicional de la arquitectura valenciana del siglo XVII

y tiene como referencia directa el Palacio Barroco.

912 Archivo Histórico Municipal del Ayutamiento de Valencia. 1908. Ensanche. Exp. 10333 del Registro General

913 Archivo Histórico Municipal del Ayutamiento de Valencia. 1912. Policía Urbana. Exp. 9532 del Registro General

914 AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 56

915 Por información recibida de sus familiares, se le atribuye su participación en el edificio de la Gran Vía Marqués del Turia 1, pero no su autoría.

916 AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 28

917 Sobre la reforma de este barrio consultar: AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Pp. 170 y ss; TABERNER PASTOR, F., "Deterioro y regeneración: la transformación de centro histórico" En: **Historia de la Ciudad. Recorrido Histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia.** Colegio Oficial de la Comunidad Valenciana. Valencia, 2000. Pp.209-211; SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana de Valencia.** Editorial Albatros. Valencia, 1973. Pág. 49; LLORENTE, T. **Mi Valencia en otros tiempos.** Imprenta Doménech. Valencia, 1947. Pág. 208

918 Sobre Adolfo Bueso Mallol, consultar: BENITO GOERLICH, D. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia.** Op. cit. Pp. 360-361

919 AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 161

920 Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Policia Urbana. 1911, exp. 265.

921 AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921**. Op. cit. Pp. 171

922 TRINIDAD, Simó. **Valencia, centro histórico. Guía urbana y de arquitectura.** Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1983. Pag. 301

923 Sobre la distribución por plantas en detalle, consultar: AGUILERA CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Pág. 172

924 Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Ensanche, 1914. Exp. 66

925 GIMÉNEZ, Emilio y LLORENS, Tomás, "La imagen de la ciudad, Valencia". En <Hogar y Arquitectura>, Madrid, enero-febrero de 1970. Pág. 55. Pág. 53

926 URRUTIA, Ángel. **Arquitectura Española Siglo XX.** Op. cit. Pág. 89

927 La casa Riess, Stanherbergstrasse esquina Südtirolerplatz, construida entre 1901 y 1902 y destruida durante el bombardeo a Viena de la Segunda Guerra Mundial. Publicada en <Der Architekt> 1904, Cuartilla 108. Sobre esta casa consultar: POZZETTO, Marco. **Max Fabiani, ein Architekt der Monarchie.** Edición Tusch. Viena, 1983. Pp. 72-73

928 Neubauten in Österreich. Façaden. Details. Haustore. Vestibule etc. Serie1, 2 y 3. Wien, A. Schroll, o. J. (1907—11)

929 BELDA, Anna. **Viena, introducció d'una estètica arquitectònica**. Op. cit. Pág. 86

930 PÉREZ ROJAS, Javier. "L'arquitectura entre la crisi del modernismo i el Postmodern". En: **Historia de l'art al Pais Valencià.** Op. cit. Pág. 50

931 AGUILERA CERNÍ, Vicente. (Dirección y coordinación) **Historia del Arte Valenciano.** Tomo 6. El siglo XX hasta la guerra del 36. Op. cit. Pág. 235

932 AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 173

933 Archivo Histórico Administrativo del Ayuntamiento de Valencia 1914. Ensanche Exp. 97

934 BENITO GÖRLICH, 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 Mediterrànea-La Beneficencia, entre los días 8 y 30 de mayo de 2000. 2000, Valencia.

935 A.A.V.V. **Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana.** Op. cit. Pág. 294; GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. <Hogar y Arquitectura>. 1970. Op. cit. Pág. 53. SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Op. cit. Pág. 123

936 AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921**. Op. cit. Pág. 163

937 A pesar de que varios autores aseguran no haber encontrado ningún documento que lo certifique, debido a "la influencia de la escuela vienesa de Otto Wagner", se atribuyó, en varias publicaciones entre los años 70 y 80, la autoría de este edificio a Demetrio Ribes: GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. <Hogar y Arquitectura>. 1970. Op. cit. Pág. 59; SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Op.cit. 1973. Pág. 157; BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Editorial Lumen, Barcelona 1973. Pág. 305; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Serie "la unitat" Col·lecció 3 i 4. núm. 48. 1980, Valencia. Pág. 158; A.A.V.V. **Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia.** 1983. Caja de Ahorros de Valencia, 1983. Pág. 72. 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. 106-107. A.A.V.V. **Valencia.** Madrid: Publicaciones de la Fundación Juan March; Bacelona: Ed. Moguer. 1985. Pág. 370. A.A.V.V. **Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana.** Op. cit. Pág. 294. Incluso en publicaciones actuales se sigue afirmando la autoría de Ribes para este edificio. AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág. 23 y 163 y ss.

938 VEGAS LÓPEZ-MANZANARES; Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910.** Op. cit. Pág. 203. Nota a pie de página 262

939 PÉREZ ROJAS, Javier. "La arquitectura modernista valenciana". En: **El modernismo en la Comunidad Valenciana** Catálogo de la Exposición. Op. cit. Pág. 75

940 Archivo Histórico Municipal de la Ciudad de Valencia. Fomento. Policia Urbana. Ensanche. 1914. Exp. 190

941 AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 158

942 AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág.165. Nota a pie de página núm. 319

943 Archivo Histórico Municipal de la Ciudad de Valencia. Fomento. Policia Urbana. Ensanche. 1907. Exp. 38

944 AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág.166

945 Archivo Histórico Municipal de Valencia. Ensanche, 1907. Exp. 38

946 Id. (A.A.M. Ensanche, Exp. 38)

947 A.G.A.M.O.P.U., leg. 10906. Proyecto de modificación de la planta del edificio de viajeros. 30 de diciembre de 1907. Ingeniero E. Grasset. Citado

en: AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 84

[948] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 165

[949] BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1825.** Op. cit. Pág. 299

[950] Archivo Histórico del Ayuntamiento de Valencia.1906. Policía Urbana. Ensanche. Exp. 37

[951] Archivo Histórico del Ayuntamiento de Valencia.1906. Policía Urbana. Exp. 769.

[952] "Programa para la formación del proyecto de Ensanche de la ciudad de Valencia", vigente desde 1883 hasta 1912.

[953] GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. "La imagen de la ciudad. Valencia". <Hogar y Arquitectura> Madrid, enero-febrero, 1970. Pág. 59. AGUILAR CIVERA, Inmaculada.

[954] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 165

[955] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 158. (Traducción propia)

[956] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 165

[957] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento. 1912. Exp 108. Antiguamente la dirección era C/ Sueca 4, de Valencia.

[958] BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. Pág. 140

[959] A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura**. Op. cit. Pág. 143; A.A.V.V. **Catálogo de Monumentos de la Comunidad Valenciana**. Op. cit. Pág. 296

[960] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Policía Urbana. Ensanche. 1909. Exp. 32

[961] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Policía Urbana. Ensanche. 1911.Exp. 9 del Historial

[962] BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.** Op. cit. Pág. 138

[963] Archivo Histórico Municipal. Policía Urbana. Ensanche, 1913. Exp 326

[964] VEGAS MANZANARES, Fernando. L**a arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910**. Tesis Doctoral. Op. cit. Pág. 487

[965] Publicado en **Wiener Neubauten im Style der Secession**. Tomo III. Pág. 13

[966] Archivo del Ayuntamiento Municipal. Policía Urbana. Fomento. Ensanche. 1906, exp. 37.

[967] Nombrada en BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.** Op. cit. Pág. 138

[968] según **Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana**. Op. cit. Pág. 314; NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. "La arquitectura en torno al 1900" En: **Summa Artis. Vol. XXXV.** Op. cit. ág. 664

[969] <Pequeñas Monografías> noviembre de 1910. Año III. Núm. 36

[970] <*Der Architekt*> 1896. Núm. 12 Pág. 92

[971] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Ensanche. 1918. Exp. 60

[972] A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura**. Op. cit. Pág. 147

[973] TABERNER PASTOR, Francesc. **Luis Ferreres**. Op. cit. Pág. 18-19; Giménez, Emilio. "la imatge de la ciutat, vint anys després" En: <SAÓ Monografíes 2>. El Modernisme al País Valencià. Op. cit. Pág. 13

[974] SIMÓ, Trinidad. **Valencia, centro histórico. Guía urbana y de arquitectura.** Op. cit. Pág. 264

[975] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1910. Policía Urbana. Ensanche. Exp 5.

[976] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1914 Ensanche. Exp 220

[977] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1914. Ensanche. Exp 330

[978] Archivo Histórico Administrativo del Ayuntamiento. Policía Urbana.Ensanche. 1914. Exp. 190

[979] Archivo Histórico Administrativo del Ayuntamiento. 1914. Ensanche. Exp. 157

[980] BENITO GOERLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.** Op. cit. Pág. 155

[981] Archivo Histórico Municipal de Valencia. Policía Urbana. Ensanche. 1911 Exp 39.

[982] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Ensanche. 1910 Exp. 4676 del Registro General

[983] Sobre esta obra, consultar: **Conocer Valencia a través de su arquitectura**. Op. cit. Pág. 131.

[984] Id. Pág. 45.

[985] SERRA DESFILIS, Amadeo. **Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia 1926-1936.** Op. cit. Pág. 18

[986] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Policía Urbana. Ensanche. 1915. Exp. 247

[987] Archivo Histórico Administrativo del Ayuntamiento. Policía Urbana.Ensanche. 1916. Exp. 1660 del Registro General

[988] Archivo Histórico Municipal. P.U. Fomento 1906, exp. 29. Sobre esta obra encontramos informacón en BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.** Op. cit. Pág. 135-136.

[989] <Arquitectura y Construcción> Septiembre, 1912. Año XVI. Núm. 242. MORA, Francisco: "El arquitecto D. Vicente Sancho Fuster". Pág. 281.

[990] Archivo Histórico Municipal. Policía Urbana. Ensanche, 1906, exp. 29

[991] Archivo Histórico Municipal. Policía Urbana. Ensanche, 1911, exp. 15 y 47

[992] AGUILERA CERNÍ, Vicente **Historia del Arte Valenciano.** Tomo 5. Op. cit. Pág. 72

[993] "Edificio de viviendas modernista, de los arquitectos Antonio Martorell Trilles, Emilio Ferrer Gisbert y Carlos Carbonell Pañella. (...) El uso de elementos del "Art Nouveau" y de la "Sezesión Vienesa" hace pensar que los autores hubieran querido hacer una síntesis de las dos tendencias A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura**. Op. cit. Pág. 153; "Carlos Carbonell (1878-1933), arquitecto de formación catalana. Sintetizó en sus obras una concepción general vagamente secessionista con la aplicación de numerosos elementos modernistas": Emilio Giménez;

LLORENS, Tomás, "La Imagen de la Ciudad". Op. cit. Pág. 50

[994] BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. Pág. 139

[995] 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.

[996] 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 19. (citando a Daniel Benito Goerlich)

[997] VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910.** Tesis Doctoral. Op. cit. Pág. 487

[998] BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d'una estètica aquitectónica.** Op. cit. Pág.85

[999] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Ensanche. 1915. Exp. 435

[1000] Archivo Histórico Municipal de Valencia. Policía Urbana. Ensanche. 1912. Exp. 66

[1001] VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional de 1909**. Op. cit. Pág. 140

[1002] Id. Pág. 140

[1003] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Policía Urbana. Ensanche 1913. Exp, 24

[1004] "La combinación de secessionismo y Art Nouveau aparece aquí con toda evidencia": Emilio Giménez; LLORENS, Tomás, "La Imagen de la Ciudad". Op. cit. Pág. 51. "Edificio de viviendas modernista para la burguesía, con empleo de elementos del "Art Nouveau" y de la Sezesión vienesa": A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura**.. Op. cit.

[1005] Id. Pág. 133

[1006] Entre paréntesis se ha indicado el año en que se presentó el Proyecto ante el Ayuntamiento para pedir Licencia de Obra y no el año de la finalización de su construcción.

[1007] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Historia de las Estaciones. Arquitectura Ferroviaria en Valencia**. Op. cit. 1984. "Estación del Norte". Pág. 123; GIMÉNEZ, Emilio. "L'imatge de la ciutat. Vint anys després." <SAÓ Monografies> Monográfics 2. El Modernisme al País Valencià. Valencia, Junio 1989. Pág. 11; A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura.** Op. cit. Pág. 139

[1008] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Op. cit. Pág. 158. (Traducción propia)

[1009] GRAF, Otto. **Otto Wagner. Das Werk des Architekten.** Band I (1860-1902) y Band II (1903-1918). Böhlau Verlag. 1985, Wien, Weimar, Köln.

[1010] <Wiener Bauten im Style der Secession. Façaden. Details. Hausthore. Vestibule>. Antón Schroll & Co.

[1011] <Neubauten in Österreich. Façaden. Details. Hausthore. Vestibule>. Etc. Antón Schroll & Co. Serie I, II y III.

[1012] GIMÉNEZ, Emilio y LLORENS, Tomás, "La imagen de la ciudad, Valencia". En <Hogar y Arquitectura>, Madrid, enero-febrero de 1970. Pág. 79

[1013] MUÑOZ MOLINA, Manuel. **Catálogo de la Exposición El Modernismo en la Comunidad Valenciana.** Op. cit. Pág. 18

[1014] La autora de esta cita está considerando la arquitectura de Carlos Carbonell. He tomado la licencia de extrapolar la expresión a toda la segunda generación de arquitectos modernistas valencianos. (Nota de la autora)

SIMÓ, Trinidad. **La Arquitectura Modernista en Valencia.** Tesis Doctoral inédita. 1971. Op. cit. Pág. 215

[1015] VEGAS MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910.** Tesis Doctoral. Op. cit. Pág. 484

[1016] Víctor Gosálvez participará posteriormente en otra obra de gran importancia en el Puerto de Valencia: los Docks Comerciales, junto a Demetrio Ribes.

[1017] A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura**. Cit. Pág. 181

[1018] VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y 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. Ediatda en: Valencia. Ediciones Generales de la Construcción, 2003. Pág. 18

[1019] ALEJOS MORÁN, Asunción. "Singularidad arquitectónica de Valencia Marítima." **Archivo de Arte Valenciano.** Op. cit. 1979

[1020] Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Policía Urbana. Fomento 1913, exp. 241

[1021] Sobre esta obra, consúltese: AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 131 y ss.

[1022] BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. Pág. 385

"Edificio Proto-racionalista, que asume la corriente reduccionista del Sezesionstil (conocida la exposición de Josef Hoffmann y Koloman Moser de 1901, con diseños vieneses e ingleses de Mackintosh y Ashbee), con la postura similar pero diferente origen (el eclecticismo de Choisy y Guadet; en especial, la raíz académica de este último), que se personaliza en Pret, con quien coincidiría también en su actitud hacia un nuevo material como el hormigón." 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. 107

[1023] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 137

[1024] AGUILAR CIVERA, Inmaculada, **El Orden Industrial en la Ciudad. Valencia en la segunda mitad del siglo XIX.** Història local / 5. Diputació de València. Valencia, 1990. Pág. 91

[1025] SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia.** Op. cit. Pág. 186; SIMÓ, Trinidad. **La Arquitectura Modernista en Valencia.** Resumen de la Tesis Doctoral. Ed. Vicente Taroncher. Valencia, 1971. Pág. 17; A.A.V.V. **Historia del Arte Valenciano.** Op. cit. Pág. 82

[1026] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág 154.

[1027] Este grupo de barracas estaba adscrito a la parroquia de Santo Tomás Apóstol de Valencia. GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925.** Op. cit. Pág. 15

[1028] Carmen Gracia (1995) justifica las semejanzas en el lenguaje modernista popular con el Modernismo Valenciano burgués por *"el uso de catálogos de diseño para la construcción de viviendas por parte de personas no tituladas."*

GRACIA, Carmen. **Historia de l'art Valencià**. Op. cit. Pp. 392-393; SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Op. cit. Pág. 198; GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. "La imagen de la ciudad. Valencia". <Hogar y Arquitectura> Op. cit. Pág. 92

[1029] ROVIRA i GIMENO, Josep M. **La arquitectura catalana de la Modernidad.** Op. cit. Pág. 128

[1030] GIMÉNEZ, E; LLORENS, T. "La imagen de la ciudad. Valencia". <Hogar y Arquitectura> Madrid, enero-febrero, 1970.

[1031] GIMÉNEZ, Emilio; LLORENS, T. "La imagen de la ciudad" <Hogar y Arquitectura>, 1970.

[1032] PÉREZ ROJAS, Javier. "La arquitectura modernista valenciana". En: **El modernismo en la Comunidad Valenciana.** Catálogo de la Exposición. Op. cit. Pág. 52

[1033] GIMÉNEZ, Emilio y LLORENS, Tomás, "La imagen de la ciudad, Valencia". En <Hogar y Arquitectura>, Madrid, enero-febrero de 1970. Pág. 54.

[1034] 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 Pág. 62

[1035] Sobre el tema del color de las fachadas modernistas valencianas mirar: DE SOTO ARÁNDIGA, Concepción. Tesis doctoral inédita. Op. cit. Sobre todo Pp. 65-66.

[1036] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág. 179

[1037] A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura.** Op. cit.

[1038] ALEJOS MORÁN, Asunción. "Singularidad arquitectónica e Valencia Marítima." **Archivo de Arte Valenciano.** 1979. Pp. 119 hasta 122.

[1039] Id.

[1040] AGUILAR, Inmaculada. **Historia de las Estaciones. Arquitectura Ferroviaria en Valencia**. Op. cit. Pág. 35

[1041] La decoración en damero fue utilizada también por Vicente Ferrer en la Casa situada en C/ Cirilo Amorós 29. El piso superior de esta vivienda presenta sencillos vanos rectangulares decorados con azulejos cerámico que forman motivos en damero en colores blanco y verde y en otras construcciones como el edificio de la calle Roteros esquina con la calle Serranos, en colores azules.

[1042] Sobre las fachadas modernistas, consultar: 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. Pág. 8

PARTE C. DIMENSIÓN TEÓRICA

El contenido teórico más importante en la formación de los arquitectos que estudiaron entre 1894 y 1911 en la *Akademie der bildenden Künste* (Academia de las artes aplicadas) de Viena y que posteriormente desarrollaron el *Jugendstil* en arquitectura fue, sin duda, el pensamiento y el debate que desde la *Spezialschule für Architektur* desarrollaba, como maestro, Otto Wagner. Wagner fue en arquitectura, como Gustav Klimt en pintura, uno de los dirigentes de la Secession Vienesa más importantes. Sus teorías arquitectónicas constituyeron el punto de partida de la búsqueda de una Arquitectura Moderna en Viena.

En España, hubo en las primeras décadas del siglo XX varios arquitectos españoles que reflejaron su pensamiento por escrito sobre la arquitectura vienesa en las revistas de arquitectura nacionales (Jeroni Martorell[1043], Amós y Salvador[1044], Teodoro de Anasagasti[1045]).

En cuanto al contexto valenciano son pocos los arquitectos que dejaron sus ideas por escrito sobre el debate arquitectónico español en torno a las primeras décadas del siglo XX. El pensamiento teórico de Vicente Sancho, Vicente Ferrer, o Vicente Rodríguez no se tradujo en una reflexión documentada que permita conocer las ideas existentes detrás de las obras construidas.

En Valencia, el caso más completo de reflexión sobre la arquitectura moderna en el siglo XX y sobre la aplicación de los nuevos materiales en el campo de la edificación fue el del arquitecto valenciano Demetrio Ribes. Su actitud activa en los foros de arquitectura, su preocupación por el debate y teórico de las nuevas tendencias arquitectónicas, sus brillantes intervenciones en Congresos de arquitectura, su participación en la redacción de la revista española <Pequeñas Monografías de Arte> y los sucesivos artículos publicados en <Arquitectura y Construcción>[1046] permiten seguir el hilo de su pensamiento[1047].

De gran interés son los múltiples paralelismos y conexiones que su interpretación de la arquitectura moderna tiene con las teorías arquitectónicas defendidas por Otto Wagner en las sucesivas publicaciones de *Moderne Architektur*[1048].

11 DISCURSO ARQUITECTÓNICO DE DEMETRIO RIBES versus "LA ARQUITECTURA DE NUESTRO TIEMPO" DE OTTO WAGNER

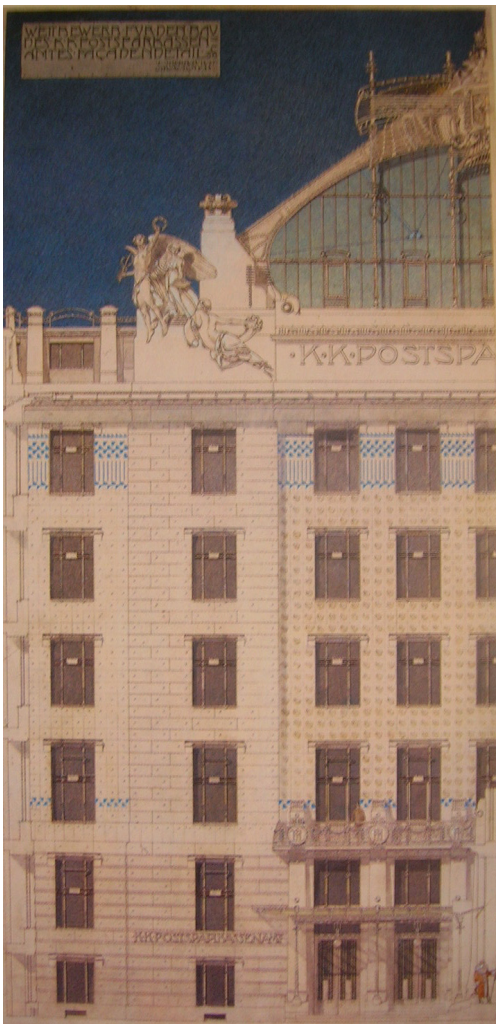


FIG.948. Estudio para la fachada de la *Postsparkasse* de Otto Wagner. Primer Proyecto (1903)

Demetrio Ribes fue, de entre los arquitectos valencianos influidos directamente por la arquitectura vienesa del *Jugendstil*, el que de una manera más madura, asimilada y consciente reflejó dicha influencia en su obra construida (sobre todo en su primera etapa profesional) y en su discurso arquitectónico sobre lo que el entendía por Arquitectura Moderna.

Su trayectoria profesional *"partiendo de un análisis del* «secessionismo» *vienés, o de la obra del escocés Mackintosh, desemboca necesariamente en una especie de racionalismo funcionalista, singular y armonioso, cuya influencia se truncó por su temprana desaparición."*[1049]. Pero este acercamiento a las propuestas vienesas no sólo se limitó a su obra arquitectónica. Su participación activa en revistas de arquitectura y sus intervenciones en diversos congresos nacionales[1050] nos ofrecen documentación escrita sobre su debate teórico y su pensamiento con respecto al Arte y a la Arquitectura[1051].

Es de los pocos arquitectos valencianos[1052] que enfocó la faceta modernista de su arquitectura hacia una vertiente racionalista o, en palabras de Inmaculada Aguilar, fue un "*futuro racionalista*"[1053]. Constituyó, como hicieron muchos arquitectos austriacos, el hilo conductor desde un modernismo de corte vienés, más geométrico, sereno y equilibrado, hacia, a través de las posibilidades constructivas del hormigón armado, obras pre-racionalistas que anunciarían vestigios de la Arquitectura Moderna española de las décadas posteriores.

El arquitecto que más influenció la obra de Ribes fue, sin duda, Otto Wagner, a quien Ribes conoció personalmente, según A. Peñín, en

1904[1054], durante la celebración en Madrid del IV Congreso Internacional de Arquitectura, al que Wagner fue invitado a formar parte de la asamblea constitutiva.

Si se comparan los análisis de Otto Wagner sobre el concepto de arquitectura moderna en su publicación con el título ***Die Moderne Architektur*** (La arquitectura Moderna, editada en cuatro ocasiones sucesivas, las tres primeras con ligeras modificaciones en 1896, 1898, 1901 y la cuarta en 1913 bajo el título ***Die Baukunst unserer Zeit,*** La arquitectura de nuestro tiempo) con el pensamiento de Demetrio Ribes, expuesto, 19 años más tarde que la primera publicación del libro de Otto Wagner, en el VI Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en San Sebastián en 1915 y publicados en varios artículos en 1918[1055], observamos la similitud de sus reflexiones teóricas y sus respectivas nociones de arquitectura[1056]:

11.1 LA CAPACIDAD CREADORA DEL ARQUITECTO

En la primera publicación de ***Moderne Architektur*** (La arquitectura moderna) de Otto Wagner (1896), en el capítulo dedicado a las reflexiones sobre "Der Architekt" (el arquitecto) y la profesión de arquitecto, expone éste que cualquier disciplina artística depende de dos características esenciales que el artista que la desarrolla debe poseer:

- "*das angeborene Können*" (la capacidad innata) y
- "*das erlente und das erdachte Wissen*" (el conocimiento adquirido e imaginativo).

Cuanto mayor sea el equilibrio entre ambas, mayor será el valor de la obra de arte conseguida. Después añade que "*dieses angeborene Können besteht vorwiegend aus Phantasie, Geschmack und manueller Fertigkeit*" (la capacidad innata consiste predominantemente en imaginación, gusto y habilidad manual).

Esta fantasía innata y la capacidad creativa del arquitecto deben ser potenciadas hasta conseguir, según Wagner, un equilibrio entre el idealismo y el realismo, que se refleja y se traduce en una sinceridad constructiva. Esta dialéctica entre la belleza de "lo imaginado" y la realidad de "lo construido" constituirán, según Wagner[1057], la esencia de la Arquitectura Moderna: Realismo como el principio de la utilidad e Idealismo como el principio del arte[1058]. La verdad constructiva y la creación individual llevarán al artista al camino del éxito. Wagner combate la tradición académica anteponiendo la libertad individual del artistas, que puede prescindir de los caminos previamente establecidos, pero sin olvidarlos ni ignorarlos. Contrapone la disciplina estilística heredada del pasado a la espontaneidad del artista, el cual

debe dejarse guiar sólo por su temperamento[1059]. Demetrio Ribes también defiende la libertad creadora del artista y responde de forma paralela: "*pero en esto, como en todo, debe el Artista guiarse por sus sentimientos*". A lo que luego añade: *"Dejad al artista libre, enseñadle la técnica pero no pretendáis dirigir sus sentimientos*".

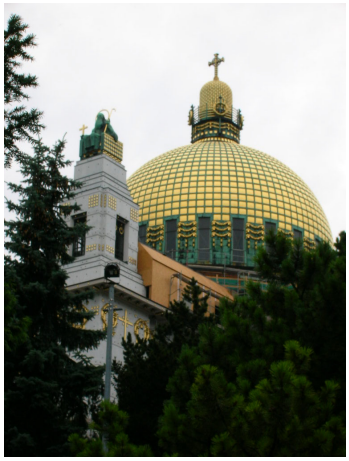


FIG.949. Cúpula de la Iglesia *Am Steinhof* de Otto Wagner (1905)

FIG.950. Fachada delantera de la Iglesia *Am Steinhof* de Otto Wagner (1902-07), durante su reconstrucción en 2004

Ambos confían plenamente en la fuerza creadora del arquitecto. Wagner afirmará que "*Die Aufgabe der Kunst, also auch der modernen, ist aber dieselbe geblieben, welche sie zu allen Zeiten war. Die Moderne Kunst muss uns Moderne, unser Können, unser Thun und Lassen durch von uns geschaffene Form zu repräsentieren*." (La misión o función del arte, también de los modernos, ha permanecido a lo largo de los tiempos siempre la misma. El Arte Moderno debe representarnos a nosotros, los modernos, a nuestras capacidades, a nuestro modo de obrar y hacer). Ribes indica: *"Para mí, el Arte tiene siempre algo de inconsciente, algo de espontáneo, y es inútil que esté en nuestro cerebro si no está en nuestro corazón."*

11.2 LA ARQUITECTURA DE NUESTRO TIEMPO

Ante el tema llevado a debate en el IV Congreso Nacional de Arquitectos de San Sebastián (1915): Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional Demetrio Ribes critica el propio planteamiento del tema a discutir, alegando que: -"*El Arte Nacional existe, señores, y es inútil pensar en resurgirlo".* Ribes defiende que el Arte Nacional es el que se crea en cada época, "*en el que trabajamos todos los arquitectos españoles".* Rechaza la idea de que se deba resurgir un arte nacional, razonando que la arquitectura nacional es la que se crea en su época y está representada por todos los arquitectos que construyen en ella.

FIG.951. Fachada delantera del edificio de la *Schützenhaus am oberen Donaukanal* de Otto Wagner (1904-1906)

Del mismo modo había expresado Wagner, "*es ist wohl als erwiesen anzunehmen, dass Kunst und Künstler stets ihre Epoche räpresentieren"*. (Hay que admitir como suficientemente demostrado, que el Arte y los Artistas representan su época). Con la afirmación de Wagner comulga Ribes y éste sostiene que: "*El arquitecto*

como todo artista, sentimental, sincero y comprensivo, no hace más que crear la obra artística acomodada fatalmente a esta civilización en que se mueve y que queda en la misma reflejada". Otto Wagner defiende la adecuación de la arquitectura a su tiempo como una necesidad de adaptación a los cambios que experimienta cualquier sociedad que evoluciona. Critica la distancia cada vez más agravada entre los tiempos modernos, la nueva sociedad y los planteamientos arquitectónicos. Wagner está expresando su rechazo a los estilos históricos en arquitectura, por ser estos parámetros obsoletos, anclados en el pasado, que ya no pueden seguir definiendo la arquitectura moderna.

Ribes enfoca la defensa de la Arquitectura de nuestro tiempo desde otra perspectiva. Ante la desorientación existente en el campo de la arquitectura española sobre todo en la segunda década del siglo XX y la constante búsqueda de identidad nacional que se percibe en el Arte con motivo de la reducción del imperialismo español tras las pérdidas de las colonias, Demetrio Ribes defiende la indudable existencia del arte nacional español, representado por los artistas y arquitectos que trabajan "*en la hora actual que corresponde a nuestra patria"* y la innecesaria tarea de buscar un Arte que defina el Arte Español. Alega que el arte nacional existe, pero no somos capaces de verlo debido al necesario paso del tiempo que debe transcurrir para comprender los parámetros artísticos que han definido una época histórica anterior.

Otto Wagner (1896):

> *"Was die Architekten aller Epochen waren, Kinder ihrer Zeit. Ihre Werken werden den eigenen Stempel tragen, sie werden ihre Aufgabe als Fortbildner erfüllen und wahrhaft schöpferisch wirken, ihre Sprache wird der Menschheit verständlich sein, in ihren Werken wird die Welt das eigene Spiegelbild erblicken, und Selbstbewustsein, Indvidualiät und Überzeugung, die allen Künstler aller Epochen eigen waren, werden sie kennzeichnen."*
> *(Lo que han sido los arquitectos de todas las épocas, hijos de su tiempo. Sus obras llevarán el sello propio, cumplirán sus tareas como formadores de otros y obrarán de forma verdaderamente creativa, su lenguaje será comprensible por los hombres, en su obra se reflejará el mundo y ellos caracterizarán la conciencia de valía propia, la individualidad y el convencimiento, que las características de los artistas de todas las épocas representaron).*

Demetrio Ribes (1915):

> *"Lo que ocurre es que no vemos las características de nuestro Arte porque estamos demasiado cerca de nuestras obras y los detalles dominan el conjunto. Es necesario que los años transcurran, que los edificios envejezcan, que las costumbres se modifiquen para que otros hombres que se creían quizás también desorientados, miren desde lejos estas obras y encuentren los caracteres dominantes, los rasgos comunes, las obras maestras que los serán por haber sintetizado el gusto de nuestra época."*

Ambos coinciden en que la arquitectura de nuestro tiempo debe expresar, mediante las nuevas técnicas y los nuevos materiales (hierro y hormigón) su época. Además de los parámetros puramente técnicos, intervienen en su definición otros de índole compositiva, funcional y paisajística:

FIG.952. Los pabellones de Otto Wagner para la Estación del ferroviario vienés en Karlsplatz durante su construcción. En la imagen se refleja bien el concepto de la verdad constructiva de Otto Wagner: La estructura del pabellón se puede leer en el exterior del pabellón finalizado. La decoración de éste no oculta el funcionamiento estructural y constructivo del pabellón.

Wagner (1896):

> *„Die Komposition muß also schon ganz deutlich das Ausführungsmateriale und die angewandte Technik erkennen lassen*[1060]*. (...) Die Komposition hat sich aber auch noch vielen anderen Dingen ersichtlich anzupassen. Die wichtigsten darunter sind: die klare Charakterisierung des Bauzweckes, die zur Verfügung stehenden pekuniären Mittel, die geographische Lage, die Berücksichtigung der Weltgegenden, die voraussichtliche Dauer der Benützbarkeit, die Forderung des ästhetischen Einfügens in die Umgebung, eine durch die Innenstruktur bedingte Außenerscheinung.“*
> *(La composición tiene que permitir reconocer claramente el material empleado y la técnica aplicada. (...) La composición tiene que adaptarse evidentemente a muchas otras cosas. Las más importantes de entre ellas son: la caracterización clara de la función de la obra, los medios económicos que se encuentran a disposición, el lugar geográfico, la consideración del paisaje, la estimada duración de su utilización, la exigencia de la adaptación estética en el entorno, un aspecto exterior condicionado por la estructura interior.)*

De igual forma Ribes defiende (1915):

> *“Junto a los elementos creados por la función mecánica, caracterizados por las propiedades de los materiales, aparecen otros elementos dependientes del destino y finalidad de las construcciones, de las condiciones utilitarias o ideales que presiden su erección. (...) Todas estas formas constituyen el nervio de la Arquitectura.Sus dimensiones, sus disposiciones de conjunto y su importancia relativa, imprimen un carácter a las edificaciones que ya no puede desvirtuar ningún aditamento.”*

Ambos priorizan la técnica y el material como los dos primeros motores capaces de generar una nueva arquitectura. En segundo término, derivado de ellos, es la sinceridad constructiva, que debe expresarse en la obra con transparencia. Como tercer término están los parámetros más globales, resumidos en: claridad funcional (importancia de la lectura de cómo el edificio funciona, de una orientacion sencilla), honestidad en la relación interior-exterior

FIG.952. Fachada restaurada (noviembre 2006) de la Iglesia Am Steinhof de Otto Wagner (1902-1907).

FIG.953. Fachada restaurada (noviembre 2006) de la Iglesia Am Steinhof de Otto Wagner (1902-1907).

FIG.954. Detalle de fachada de la Iglesia Am Steinhof de Otto Wagner (1902-1907).

(que los volúmenes interiores se expresen en el exterior) y adaptación al contexto donde la obra se inserta (adecuación del edificio a su momento temporal y a su situación local).

11.3 LA ARQUITECTURA ES FUNCIÓN DE LA NECESIDAD

Wagner defendía que el Nuevo Arte debía adaptarse a los nuevos tiempos, tanto en cuanto a las posibilidades que ofrecen los nuevos materiales y las técnicas constructivas como a las nuevas necesidades de una sociedad cambiante. Hay que recordar que Otto Wagner vivió el gran cambio sociológico que experimentó la ciudad de Viena en la última década del siglo XIX, principalmente a partir del 1890 (Véase contexto de Viena, capítulo: 3.1.2). Hay que recordar que la ciudad de Viena tuvo un crecimiento demográfico entre 1880 y 1910 de un 130,8%, alcanzando en 1910 una población de dos millones de habitantes, semejante a su población actual (Anexo 13.1.3). Comparándola con otras ciudades del

FIG.955. Vista de la cúpula restaurada (nov. 2006) de la Iglesia *Am Steinhof* de Otto Wagner (1902-1907).

Imperio Austro-húngaro, Viena tenía en 1910 una población de 2.030.000 habitantes, Budapest, 732.000 y Praga, 202.000 (Véase Anexo 13.1.2). Además la sociedad que residía en Viena a finales del siglo XIX tenía una gran riqueza heterogénea de culturas, religiones, idiomas y costumbres. Es necesario ubicar el pensamiento de Otto Wagner en la Viena del 1890-1900, una de las mayores y más vibrantes ciudades de Europa del momento (Véase Anexo 13.1.1)

Con respecto a la tarea del arquitecto Otto Wagner afirma (1896):

> *"Diese Aufgabe, die Bedürfnisse der Menschenheit richtig zu erkennen, ist die erste Grundbedingung des erfolgreichen Schaffens des Architekten."* (Esta tarea, de reconocer correctamente las necesidades humanas, es la primera condición básica del logro exitoso del arquitecto).

Análogamente dirá Demetrio Ribes (1915):

> *"Estamos condicionados al carácter de nuestras construcciones por los adelantos mecánico y a las necesidades de nuestra época"*

Otto Wagner defiende (1896) que la arquitectura moderna debe no sólo aprovechar las nuevas posibilidades técnicas y constructivas de los nuevos materiales sino que tiene la función de adaptarse a la esencia de nuestra sociedad y de representarla. Coincidiendo con uno de los ideales del grupo de artistas de la Secession Vienesa, el Arte es universal. No sólo la arquitectura es para todos sino que debe representar al conjunto de la sociedad moderna en la que se crea.

> *"Alle modernen Formen müssen dem neuen Material, den neuen Anforderungen unserer Zeit entsprechen, wenn sie zur modernen Menschheit passen sollen, sie müssen unser eigenes besseres , demokratisches, selbsbewusstes, ideales Wesen veranschaulichen und den kolossalen technischen und wissenschaftlichen Erfolgen, sowie dem durchgehenden praktischen Zuge der Menschheit Rechnung tragen – das ist doch selbstverständlich!*
> *(Todas las formas modernas deben corresponder a los nuevos materiales, los nuevos requerimientos de nuestro tiempo, si deben adaptarse al hombre moderno, ellas deben ilustrar nuestro mejor ser, democrático, consciente e ideal y los colosales resultados técnicos y científicos, teniendo en cuenta la tendencia humana hacia lo práctico - esto es evidente!)*

Demetrio Ribes, cuyo planteamiento arquitectónico surge en el contexto peculiar español de la segunda década del siglo XX, vuelve a resaltar la importancia del contexto local y temporal de la arquitectura moderna: las construcciones actuales dependen de los materiales y las técnicas constructivas de que dispongamos y de las necesidades humanas:

Ribes (1915):

> *"la fisonomía, el carácter de nuestras construcciones depende por fuerza en primer lugar del desarrollo de nuestros conocimientos mecánicos y de la aplicación con arreglo a los mismos de los materiales de que disponemos; en segundo lugar de la acomodación de nuestras edificaciones a las necesidades que nos impone el progreso de nuestra civilización"*

La afirmación de Ribes de que la arquitectura actual depende de la necesidad, los materiales y las técnicas constructivas no es más que una interpretación práctica de los principios arquitectónicos que proclamaba Otto Wagner: "*Bedürfnis*, *Zweck, Konstruktion, Idealismus*" (Necesidad, Función, Construcción e Idealismo).

Otto Wagner proyecta (1896) en el arquitecto y en el artista la tarea social de despertar a la sociedad vienesa del letargo historicista en el que se encontraba el arte y la arquitectura de finales del XIX. Su pensamiento vuelve a coincidir en este punto con uno de los ideales del grupo de la Secession Vienesa: la toma de conciencia de la importancia del arte en una sociedad, como apaciguador de conflictos y como espacio común de unión de los distintos pueblos y las variadas costumbres. No sólo es obligación del arquitecto el "*despertar el convencimiento en el espectador*" sino que la sinceridad constructiva debe mostrar los adelantos técnicos. La obra de arquitectura debe expresar el material empleado, la forma de ejecución y el tiempo de realización.

> *"Dem (Architektur-)Künstler fällt die Aufgabe zu, (...) die Konstruktion deutlich zu zeigen...(und) im Beschauer die Überzeugung wachzurufen, dass in derselben das verwendete Material, die Maschinearbeit und die Herstellungszeit richtig zum Ausdruck kommen."*
> *(Les corresponde a los artistas-arquitectos la tarea de mostrar claramente la construcción (y) despertar el convencimiento en el espectador, de que en lo mismo el material empleado, la maquinaria utilizada y el tiempo de ejecución aparecen correctamente expresadas).*

11.4 LA TRADICIÓN EN LA ARQUITECTURA

Ambos aceptan el valor de la tradición en la arquitectura y lo enfocan, no como una atadura, sino como una base que no se debe olvidar, pero tampoco plagiar. Crear una arquitectura nueva es adaptar la obra a las necesidades humanas actuales con las posibilidades técnicas del momento. Esta afirmación no es más que lo que hicieron los artistas de otras épocas. En esto coinciden ambos arquitectos.

Otto Wagner dice (1896) que todavía en su momento actual se encuentra demasiado a menudo el empleo de formas históricas, pero que esa (la repertición de formas del pasado) no puede ser la tarea del Arte Moderno.

> *"Nur zu oft findet man im Gegensatze zum hier Gesagten bei unseren heutigen Künstlern das Bestreben, möglischt genau das Alte weiterzugeben, ja selbst die in alten Schöpfungen bis heute zu Tage getretenen, von dern Witterungseinflüssen verursachten Veränderung zu imitieren.".*
> *(Se encuentra demasiado a menudo en nuestros artistas de hoy en día, en contra de lo dicho aquí, el empeño por transmitir lo antiguo, en la medida de lo posible, y por imitar los cambios, aparecidos ya en creaciones antiguas hasta hoy en día, causados por influencias climáticas).*
> *"Dies kann doch unmöglich der Aufgabe der Kunst unserer Zeit sein, und es zeigt sicher von Mangel jedes künstlerisches Gefühles, in der Nebeneinanderstellung solcher "Kunstformen" mit der modernen Welt nicht störendes zu finden"*
> *(Esto no puede ser la tarea del Arte Moderno, y ello demuestra la falta de cada sentimiento artístico, en el que al poner semejantes "formas artísticas" al lado del mundo moderno, no se encuentra como desagradable.")*

Otto Wagner denuncia la falta de sensibilidad de los arquitectos que continúan utilizando formas heredadas del pasado en la "época moderna". Expresa que la tarea del arte moderno no puede ser la de la repetición y ligera variación de lo antiguo. Demetrio Ribes coincide con la afirmación de Wagner al opinar que es lógico que las formas que ve un artista diariamente produzcan influencias sobre su obra posterior. Pero esa admiración por las obras del pasado no debe desembocar en una imitación consciente y deliberada de obras de épocas anteriores.

Ribes indica que buscar el "Arte Nuevo" en la imitación de los estilos históricos del "arte español" es un error que no traerá buenos resultados: *"la Arquitectura Española se nos aparecerá como un árbol mal podado cubierto de retoños"*.

Otto Wagner (1896) denuncia la falta de sensibilidad artística al utilizar formas históricas en el "mundo moderno" de su época. Ribes valora la tradición de las formas del pasado en cuanto reflejan las posibilidades constructivas y los ideales y necesidades de su tiempo, defiende la arquitectura surgida en su época, que constituye un reflejo de la misma. Otto Wagner define el concepto de estilo como la cima de la montaña, el florecimiento de una época, que justamente ese estilo representa:

Otto Wagner (1896):

> *"Es ist vorest darauf hinzuweisen, daß das Wort Stil in dem oben angedeuteten Sinne stets die Blüte der Epoche, also den Gipfel des Berges, bezeichnet."*
> *(Primero hay que señalar que la palabra Estilo en el sentido arriba indicado designa la prosperidad de la época, es decir, la cima de la montaña)*

En Ribes no están reñidos el concepto de Arte Moderno con la influencia de estilos del pasado. Defiende por encima de todo, la libertad del artista: si la obra responde a sus sentimientos más íntimos, puede tener un valor artístico elevado, siempre y cuando la influencia de los monumentos del pasado sea algo inconsciente, libre e imaginativo y no consecuencia de un corsé impuesto que deba obedecer a una regla predeterminada.

En ambos está implícita la premisa de la adecuación de la arquitectura a su época, la expresión por medio del arte de los tiempos presentes y en esta idea no está reñida el concepto de tradición, entendido como la representación artística de una sociedad en un momento concreto.

11.5 LOS ESTILOS HISTÓRICOS

Como consecuencia de esa apreciación sobre la tradición, Wagner confía en la evolución histórica y su enfoque con respecto a la arquitectura se asemeja a la teoría de la evolución humana de Darwin[1061]: "*Jede Bauform ist aus der Konstruktion entstanden und sukzessive zur Kunstform geworden*". (cada forma arquitectónica ha surgido de la construcción y se ha transformado sucesivamente en forma artística). Cada estilo surge como pequeña modificación del anterior por adaptación al medio y a la época cultural:

> *"Jeder neue Stil ist allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, dass neue Constructionen, neues Materialien, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen sich mit dem früheren verbanden und dadurch Neubildungen schufen"*
> *(Cada nuevo estilo ha surgido gradualmente como consecuencia del estilo anterior, ya que las construcciones nuevas, los nuevos materiales, las nuevas tareas humanas, los modos de ver se han relacionado con los anteriores y crearon de esta manera formaciones nuevas).*

En cuanto a la evolución de los estilos históricos en la historia de la arqutectura, Otto Wagner poniendo como ejemplos a la cultura egipcia, la griega y la romana, expone:

> *"So ist es sicher, daß beispielerweise die Griechen in der Bildungsperiode ihres eigenen Stiler nicho einen eigentlichen Gegensatz zum ägyptischen empfanden, ebesowenig wie die Römer hinsichtlich des griechischen. Der römische Stil entwickelte sich langsam aus dem griechischen und dieser aus dem ägyptischen. Liegen und doch von der Blütte des einen bis zu tener des nächsten die Beweise in der ununterbrochenen Kette von übergangsform heute noch vor."*
> *(Así es seguro que por ejemplo los griegos en el periodo de la formación de su propio estilo no sentían una contraposición con respecto a los egipcios, tampoco los romanos con respecto a los griegos. Los romanos se fueron desarrollando lentamente desde los griegos y estos desde los egipcios. Hoy en día tenemos a la vista la confirmación de que desde la prosperidad de los unos hasta los siguientes constituye una cadena ininterrumpida de formas de transición.)*

Ribes también recoge este desarrollo evolutivo de la Arquitectura a partir de las variaciones sucesivas respecto a las obras arquitectónicas anteriores:

> *"La arquitectura es en efecto un arte tradicionalista, nadie lo pondrá en duda, según creo. No pudiendo tomar de la Naturaleza sus elementos de composición caminan con la vista puesta atrás por modificaciones sucesivas de los ya creados. Estos elementos yacen formando cuerpo con las formas constructivas y se imponen como partes vivas de la edificación adquiriendo con ello personalidad."*

Ribes hace hincapié en que la evolución de la arquitectura, más que depender del cambio en el empleo de materiales, depende de las condiciones mecánicas:

> *"Las características que al Arte puede aportar el empleo de nuevos materiales no son tan fundamentales como las derivadas del problema mecánico. Así pudo Grecia, lógicamente, copiar en piedra estructuras de madera porque estos materiales, madera y piedra, se empleaban cumpliendo las mismas funciones mecánicas".*

Wagner denuncia que es reprochable y censurable vestir una obra nueva con un ropaje antiguo (como si un hombre vestido de la época de Luis XIV se montara en una bicicleta). Ribes rechaza la decoración con elementos del pasado en los edificios de la época actual porque termina *"produciéndose ese sentimiento de incongruencia y desconcierto que invade el ánimo cuando se ve, por ejemplo, sentado a un hombre vestido de americana sobre un sillón Luis XV".*

FIG.956. Interior de la *Postsparkasse* de Otto Wagner (1903-1910)

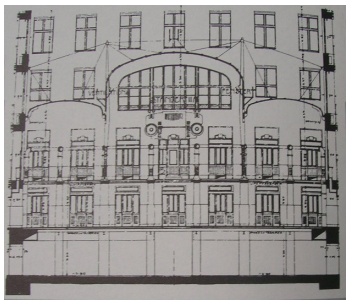


FIG.957. Dibujo del interior de la *Postsparkasse* de Otto Wagner

FIG.958. Fachada delantera de la Iglesia Am Steinhof de Otto Wagner

FIG.959. Escalera a la primera planta de oficinas de la Postsparkasse de Otto Wagner

FIG.960. Vista de la estructura de soporte de la bóveda transparentedel interior de la *Postsparkasse* de Otto Wagner

Wagner afirma que cada estilo histórico se ha apoyado en su anterior para luego variarlo en función de los nuevos materiales, las nuevas técnicas constructivas y las nuevas necesidades humanas. Ribes comparte esta opinión al afirmar que el momento arquitectónico actual es consecuencia directa de los estilos históricos pasados y no hay que, por ello, olvidarlos, pero tampoco tocarlos, retomarlos, variarlos. Quien desee embriagarse con las formas históricas debe ser consciente de que fueron bellezas del pasado, de su tiempo, como la arquitectura actual –la arquitectura nacional, dice Ribes- debe ajustarse a los nuevos tiempos actuales:

Demetrio Ribes (1915):

> *"la senda por la que ha discurrido el arte español pasando por todos los estilos del renacimiento (recibiendo desde luego en la medida posible en cada época la influencia del Arte extranjero) nos ha conducido suavemente hasta aquí, hasta este Arte nacional que realizamos.(...) Los estilos pasados son como flores marchitas guardadas entre las hojas del libro de la historia que conserva para quien sabe olerlas el delicioso perfume de la época en que florecieron. Tocarlas es destruirlas."*

Hay que entender que el discurso de Ribes surge en una época en que todavía se discute la persistente validez de los estilos históricos en arquitectura española y las nuevas posibilidades técnicas aplicadas a la construcción compiten con la convicción teórica de que la desorientación en arquitectura se resolverá retomando un lenguaje que rinda culto al pasado, encontrando una "*arquitectura netamente española"* [1062].

11.6 LA ARQUITECTURA Y LAS BELLAS ARTES

Con respecto a la distinción de Arquitectura frente a otras disciplinas, históricamente muy cercanas como son la Escultura y la Pintura, Otto Wagner busca una respuesta a la pregunta ¿por qué el arquitecto actual no es también pintor y escultor, como venía siendo en la mayoría de los casos, en los artistas de tiempos pasados? La respuesta la encuentra en la especialización de los conocimientos que se deben adquirir durante el aprendizaje y en los requerimientos que se le exigen al que quiere ingresar a estudiar arquitectura, frente al tiempo empleado en la formación de los jóvenes creadores, que debido a circunstancias económicas, se había disminuido.

Ribes también confronta el concepto de Arquitectura al de las Bellas Artes. Con respecto a la definición de Arquitectura que dio Ruskin en las conferencias de Edimburgo: la arquitectura es "el Arte de componer una escultura

para un sitio determinado y de fijarla en él según unos principios de la construcción", Ribes amplia la definición de la Arquitectura porque "*resulta según esto encerrada en el marco de las Artes decorativas, la construcción sería como un soporte de buenas esculturas y el principal objeto de este Bello Arte lo constutiría el ropaje ornamental de dicha construcción"*:

> *"así como la Música es el bello arte de los sonidos, la Arquitectura es el bello arte de las masas; entendiéndose que estas masas están en reposo y dotadas de sus propiedades físicas, con su forma, su peso y su colorido. Entendida así la Arquitectura parece que englobe las restantes Artes plásticas, pero se diferencia de la Pintura y de la Escultura en que estas Artes toman de la naturaleza sus formas elementales de composición y la Arquitectura crea ella misma, como la Música, los elementos que maneja."*

FIG.961. Detalle ornamental de la Fachada frontal de la Estación del Norte de Valencia, de Demetrio Ribes

Otto Wagner es también de la opinión de que, ya que la obra arquitectónica viene de la capacidad intelectual del hombre y no de la naturaleza:

> *"von den bildenden Künste haben Malerei und Bildnerei ihre Vorbilder stets in der Natur, während die Baukunst die menschliche Schaffenskraft direct zur Basis hat und es versteht , das Verarbeitete als völlig Neugeschaffenes zu bieten"*
> *(De las artes aplicadas tienen la pintura y la escultura sus modelos a seguir en la naturaleza, mientras que el "Arte de la Construcción" tiene como base directamente la fuerza creadora humana y ello implica el poder ofrecer lo elaborado como algo totalmente nuevo).*

FIG.962. Detalle de la fachada del edificio "La Equitativa" de Demetrio Ribes en la C/ Pérez Pujol 5

11.7 LA CONSTRUCCIÓN

Otto Wagner indica que independientemente de la función para la que esté destinado el edificio que se proyecta, éste debe reflejar su construcción:

> *"Die Komposition muß also ganz deutlich das Ausführungsmateriale und die angewandte Technik erkennen lassen. Dies gilt, ob es sich um die Darstellungs eines Monumentalsbauens oder den Entwurf des kleinsten Schmucksgegenstandes handelt."*
> *(La composición debe así permitir reconocer el material empleado y la técnica aplicada. Esto es válido tanto si se trata de la presentación de una obra monumental como del diseño de objeto decorativo más pequeño.)*

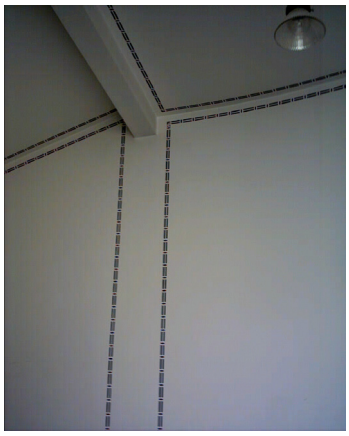


FIG.963. Las líneas decorativas recorren el contorno de los planos en la escalera de acceso a las viviendas del edificio situado en *Döblergasse* 2, del distrito VII de Viena, de Otto Wagner (1909-1910)

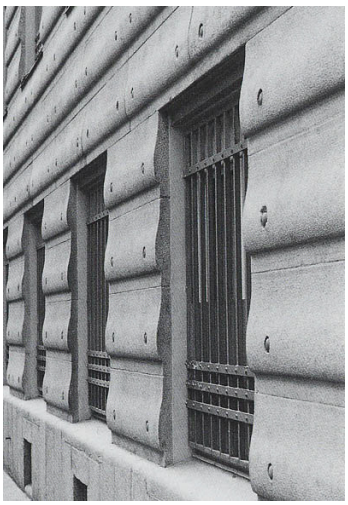


FIG.964. Detalle de la fachada de la Postsparkasse de Otto Wagner, en la que los elementos constructivos de fijación son simultáneamente el detalle ornamental.

Otto Wagner (1896):

> *"Unter der bildenden Künsten (so schwer es mir wird, von Künsten zu sprechen; denn es gibt nur eine Kunst) ist die Baukunst beinahe allein wircklich schaffend und gebährend, das heisst, sie ist imstande, Fomen zu bilden, welche der Menschenheit schön erscheinen, ohne das Vorbild in der Natur zu finden. Wenn auch diese Formen im NatürlichStruktiven ihrem Keim, im materialihren Ursprung haben, so liegt doch das Gewordene so weit vom Ausgangspunkte, dass es als volle Neubildung gesten muss."*
> *(Entre las Artes Aplicadas (me resulta difícil hablar de Artes, cuando en realidad solamente existe un solo Arte) es el Arte de la Construcción, por sí misma creadora y engendradora, lo cual significa que ella es capaz de construir formas que les parezcan hermosas a los hombres, sin buscar el modelo del que provienen en la naturaleza. Cuando estas formas tienen además su germen en estructuras naturales y en sus orígenes materiales, entonces el resultado se encuentra tan lejos del punto de partida, que se debe considerar como una formación completamente nueva.)*

En su discurso Otto Wagner anticipa ideas que serán las premisas fundamentales que definen la Arquitectura Moderna del siglo XX (Mies van der Rohe, Le Corbusier). La construcción generará nuevas formas arquitectónicas y la sinceridad estructural del edificio será lo que genera una expresión formal en arquitectura.

Demetrio Ribes (1915):

> *"Debiendo el conjunto arquitectónico ser estable, los elementos arquitectónicos indispensable o fundamentales son los que concurren a producir dicha estabilidad. Si estos elementos en sí mismo son bellos, quedan creadas formas expresivas de su función constituyendo materiales de composición. A cada transformación del sistema mecánico constructivo corresponde una floración de estos elementos que determina un grande Arte nuevo."*

FIG.965. *Schützenhaus am oberen Donaukanal* de Otto Wagner (1904-1906) publicado en la revista vienesa <*Der Architekt*> en 1909. En la fachada de este edificio Otto Wagner también muestra el sistema sustentante de las placas que recubren la fachada y utiliza estos elementos como decoración.

Ribes considera que es la construcción lo que modifica a lo largo de la historia el concepto de Arquitectura y que sin variar los sistemas estáticos de las obras no se pueden producir transformaciones profundas en la Arquitectura. La arquitectura moderna depende por tanto para Ribes del "*desarrollo de los conocimientos mecánicos*" y de "*las necesidades que impone el progreso de la civilización*".

Wagner había escrito en 1896:

> *"Wesentlich wird jede Komposition durch des zur Ausführung*

FIG.966. Fachada de la Majolikahaus, en Linken Wienzeile 40, de Otto Wagner. (1899). La ornamentación cerámica del muro alude a la ligereza de una cortina colgante, de terminación cóncava, suspendida de una barra rígida situada en la parte superior de la fachada.

FIG.967. Detalle de la fachada de la Majolikhaus de Otto Wagner. Las cabezas de león representan los elementos de sujección de la cortina decorativa que "cuelga" de la fachada.

> *bestimmte Materiale und durch die zur Anwendung kommende Technik beeinflußt; später soll dies des Eingehenden erörtert werden, hier sei nur erwähnt, daß sich die Komposition stets dem Materiale und der Technik zufügen hat und nicht ungekehrt."*
> *(Esencialmente cada composición estará influenciada por la ejecución del material determinado y por la utilización de las técnicas venideras/futuras; más tarde debe ser debatido a fondo, aquí sólo será mencionado, que la composición se tiene que someter al material y a la técnica y no al revés.)*

Ribes prioriza el problema mecánico de la arquitectura a la ejecución adecuada de un material. Coincidiendo nuevamente con las teorías de Otto Wagner, Ribes manifiesta que la aportación a la arquitectura que puede suponer el empleo de nuevos materiales al arte no es tan grande como la que llevará la evolución en el sistema mecánico – estructural del edificio.

11.8 EL ROPAJE ORNAMENTAL

La influencia de Gottfried Semper en cuanto al concepto de ornamento en el pensamiento de Otto Wagner es evidente[1063]. En su libro *Der Stil* publicado en mitad del siglo XIX, Semper rechaza la herencia gótica o naturalista del ornamento y definirá la decoración de una obra arquitectónica necesariamente desde la unión de diferentes materiales que tienen unos requerimientos técnicos y constructivos distintos. Según Semper, el ornamento debe definirse a través de su máximo rendimiento, tanto en la práctica constructiva como en la simbología cultural[1064].

"*Material cerámico, madera y, sobre todo, hierro, metal y zinc han ocupado el puesto de las piedras escuadradas y del mármol, y sería poco conveniente continuar proponiéndolas bajo falsos semblantes. ¡Defiéndase el material por sí mismo y muéstrese sin velos en las formas y en las condiciones que, en base a la ciencia y a la experiencia, se hayn demostrado como más apropiadas para él! En el ladrillo debe verse el ladrillo, en la madera la madera, en el hierro el hierro, cada uno con sus propias leyes estáticas. Esta sí que es la verdadera simplicidad: a ella debemos dedicarnos enteramente, sacrificando nuestro gusto por los ingenuos bordados de la decoración. La madera, el hierro y cualquier otro metal precisan de un revestimiento para defenderse de los continuos ataques de la atmósfera. Obviamente esta exigencia debe ser satisfecha de modo que represente también un embellecimiento. En vez de un barniz de tinta única se pueden elegir agradables agrupamientos de colores. La policromía se hace natural, necesaria.*" (Gottfried Semper, 1834) [1065].

El revestimiento como forma de ennoblecer la fachada de un edificio y proteger la construcción ya no puede ocultar, como ocurría en la arquitectura histórica, la verdad de las estructuras y de los materiales. La polaridad existente, con respecto a principios arquitectónicos anteriores, entre las posibilidades de enmascar o de revelar la construcción es un tema desarrollado desde la primera mitad del siglo XIX (Semper, Bötticher, Hübsch, Leibnitz, entre otros) y queda expresado mediante la distinción semperiana entre "*Bekleidung*" (Revelación) y "*Verkleidung*" (Enmascaramiento). El detalle oramental debe estar relacionado con las necesidades técnicas de los materiales que lo definen y con la simbólica forma que le asocia una cultura determinada. Wagner recoge estas ideas define la decoración de las fachadas de sus edificios haciendo visibles los elementos que son constructivamente necesarios (recordemos las placas de la fachada de la Iglesia en *Steinhof*, la *Postsparkasse* o el *Kaiserschützhaus* de Otto Wagner y el diseño del interior del restaurante de la Estación del Norte de Valencia de Demetrio Ribes)

Para Ribes el concepto de ropaje surge cuando los elementos creados por la Arquitectura, necesarios para alzcanzar la finalidad de la obra arquitectónica, adquieren una función representativa y se comienzan a utilizar desligados de su forma expresiva inherente original y son utilizados para conseguir un efecto artístico deseado, que "*en esencia no constituyen más que un revestimiento de dicho soporte"*.

"No aparece ningún elemento añadido, ni es necesario para la Obra de Arte, como no es necesario para la belleza del cuerpo humano adornarlo con tatuajes o vestiduras"
Son parte integrante de las formas creadas por el Arte, los elementos decorativos que concurren a su fuerza de expresión y que pueden variarse en sus detalles sin que dicha expresión se resienta."

Ribes basa el fundamento de la evolución de la arquitectura en la adecuación de los sistemas mecánicos que la sustentan y de la aplicación de los materiales de que disponemos. Junto a los elementos dependientes de la función mecánica (subordinados a las propiedades de los materiales) intervienen otros condicionados por el destino final y la finalidad de la obra: sus requisitos utilitarios e ideales. Y así ha sido a lo largo de la Historia de la Arquitectura en las distintas civilizaciones. La obra creada *por el Arte* será bella si sus dimensiones, disposiciones de conjunto y la importancia relativa entre sus agrupaciones lo son. Los detalles ornamentales vigorizan la expresión artística del edificio pero pueden ser modificados sin que "*dicha expresión se resienta"*. Entonces,

> *¿Por qué empeñarnos, por sistema, en copiar lo accesorio de otros estilos, lo puramente ornamental, variables hasta lo infinito, desdeñado el camino siempre abierto en este terreno a las más fecundas iniciativas?*

Wagner concentra la función del ornamento en la obra arquitectónica en una claridad constructiva, una facilidad en la limpieza y el efecto orientativo que puede conseguir la decoración, concentrada en los lugares que se quiere enfatizar. Esta ornamentación en ningún momento le resta importancia a la composición volumétrica clara, sino, en sentido contrario ayuda en el la comprensión de los espacios del edificio.

11. 9 NOTAS AL CAPÍTULO 11

[1043] En: <CATALUNYA>, 30-IX-**1903** y 24 "La arquitectura moderna. I. La estética.
En <ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN>"La arquitectura moderna. I. La Estética. II. Las obras". **Abril, mayo, junio, julio de 1908** (sobre el arquitecto belga Victor Horta) Pp.79-90, 110-118, 205-212 y 268-274.

[1044] En: <ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN> **mayo, 1908**, nº 190. Pp. 134-136;.Anuario para 1918. Pág. 30;
En: <PEQUEÑAS MONOGRAFÍAS DE ARTE> n**ov. 1907**. Año I. Núm. 7. "Gaudí. Impresiones de viaje.", "La columna egipcia y su valor decorativo. I", **jun. 1908**. Año II. Núm. 14. "El VIII Congreso Internacional de Arquitectos. La organización. Los españoles. La Exposición de Arquitectura", **jun. 1909**. Año III. Núm. 19. "Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza", **oct. 1909**. Año III. Núm. 23: "José María Olbrich, fallecido", **nov. 1910**. Año III. Núm. 36: "Otto Rieth y sus croquis", "Leopold Bauer y sus croquis".
A.A.V.V. **Exposition régionale de Valencia.** Textos de Amós Salvador et Carreras. 1909;

[1045] En: <LA CONSTRUCCIÓN MODERNA>: **15 feb. 1907**. Núm. 3. Pp. 43-44: "Aprovechamiento del papel ferroprusiato"; 15 ene. 1908. Núm. 1. "La regla logarítmica en el cálculo de vigas", Pp. 11-12; 15 nov. 1908. Núm. 21. "Notas de actualidad: el Congreso antituberculoso de Zaragoza", Pp. 406-409; **30 nov. 1908**. Núm. 23. Pág. 452: "Crónica e información: viajeros", por Teodoro de Anasagasti **15 ene. 1910**. Núm. 1. Pp. 1-4. "La reforma de la Plaza del capitolio en Roma"; **30 mar. 1910**. Núm. 6. Pp. 117-119: "La exposición del año 1911 en Roma: los pabellones regionales; el estadio; la casa de correos"; **15 abr. 1910**. Núm. 7. Pp. 141-142: "Italia en la Exposición de Bruselas"; **30 sep. 1910**. Núm. 18. Pp. 30-34: "Notas de viaje: Wald Friedhof", Pp. 113-115: "Desde Roma; el congreso internacional de arquitectos y sus afines"; **oct. 1911**. Núm. 19. Pp. 385-388: "IX Congreso Internacional de Arquitectos: La arquitectura moderna en Hungría"; **nov. 1911**. Núm. 20. Pp. 405-408. "IX Congreso Internacional de Arquitectos de Roma: conclusiones aprobadas"; **31 mar. 1913.** Núm. 6. Pp. 81-83: "Las modernas casas baratas. Notas de viaje"; **15 abr. 1913.** Núm. 7. Pp. 97-98. "Las modernas casas baratas"; **30 abr. 1913.** Núm. 8. Pp. 106-112. "Las modernas casas baratas"; **15 may. 1913.** Núm. 9. Pp. 129-132. "Los dormitorios populares"; **30 sep. 1913.** Núm. 18. Pp. 274-288: "El Monumento-asilo a Su Majestad la Reina Doña María Cristina, en San Sebastián"; **1914:** "Arquitectura moderna. Notas de viaje", ""El nuevo reglamento de la Escuela de Arquitectura". 1**915:** "El Arte en las Construcciones Industriales". **1916:** "La Arquitectura en Alemania"; "La Construcción en Madrid. El Mercado de San Miguel". **1917.** "A uno de provincias. Cemento armado", "A uno de provincias. El catálogo Cebrián". **1918.** "Acotaciones. La Tradición, el Plagio y el Pastiche nos envenenan". "Acotaciones. Las Bases de Concurso del Cïrculo, lo que se ha omitido"
En: <ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN>: **feb. 1910**. Núm. 211. Artículo "Roma y las casas económicas"; **abr. 1910**. Núm. 213. "Desde Roma", **nov. 1911**. Año XV. Núm. 232. Pp. 322-327: "IX Congreso Internacional de Arquitectos en Roma; resumen de las sesiones"; **abr. 1913.** Año XVII. Núm. 249. "Los almacenes Lafayette de Paris" (14 Reproducciones); **sep. 1913.** Año XVII. Núm. 255. Pp. 218-222: "Proyecto del Monumento-asilo a Su Majestad la Reina Doña María Cristina", **1914: "**¡Así se enseña en Muncih y Viena!. La Escuela de Arquitectura en Munich",

[1046] <La Construcción Moderna> 1918, "Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional". Pp. 21-25; 1918: "La tradición en la arquitectura" Pp. 21-28

[1047] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 24.

[1048] WAGNER, Otto. **Moderne Architektur** (Architektura Moderna) 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** (La arquitectura de nuestro tiempo) y se publicó en 1913.

[1049] A.A.V.V. **Valencia.** 1985. Op. cit. Pág. 370

[1050] Sobre su actividad en el debate teórico sobre arquitectura, consúltese: AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pp. 24-27

[1051] Todas las citas de Demetrio Ribes han sido extraidas de: RIBES, Demetrio: "Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional" <La Construcción Moderna> 1918, Pp. 21-25 y RIBES, Demetrio: "La tradición en la arquitectura" En: <La Construcción Moderna>; 1918: Pp. 21-28. Todas las de Otto Wagner de: **Moderne Architektur.** Anton Schroll & Co. Verlag. Wien, 1896. BAND 1 y **Die Baukunst unserer Zeit** (Viena, 1913) (Las traducciones son propias)

[1052] "El planteamiento proto-racionalista, que en los años veinte, como hemos dicho, había ejemplificado Ribes, no se produce en otros arquitectos."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. 116

[1053] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 58

[1054] PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. **Valencia 1874-1959, ciudad, arquitectura y arquitectos**. Op. cit. Pág. 58

[1055] Demetrio Ribes participa en 1915 en el VI Congreso Nacional de Arquitectos en San Sebastián, cuya polémica con respecto al tema planteado a debate "Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional" fue difundido por las revistas <La Construcción Moderna>, <Arquitectura y Construcción> entre 1917 y 1918. Ribes fue acompañado a este congreso por el arquitecto valenciano Vicente Ferrer Pérez, según Daniel Benito (BENITO GÖRLICH, Daniel. "Aportaciones al estudio del arquitecto valenciano Vicente Ferrer" En: A.A.V.V. **Primer coloquio de Arte Valenciano**. Op. cit. Pág 73).

[1056] El primer texto publicado sobre la comparación teórica de los textos arquitectónicos entre Demetrio ibes y Otto Wagner es: AGUILAR CIVERA, inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pp. 49-50

[1057] 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. 66

[1058] 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

[1059] BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna.** Op. cit. Pág. 310

[1060] Repetimos aquí esta primera frase ya se expondrá de nuevo posteriormente para indicar que hasta la estructura del razonamiento en el discurso es muy semejante en ambos arquitectos.

[1061] GERETSEGGER, Heinz; PEINTNER, Max. **Otto Wagner. 1841-1918. Unbegrenzte Groszstadt. Beginn der modernen Architektur.** Residenz Verlag, Salzburg, 1964. Pág. 30; NEUMEYER, Fritz “Iron and Stone: The architecture of the Großstadt” En: A.A.V.V. **Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity.** Op. cit. Pág. 115

[1062] RUCABADO, Leonardo; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Aníbal. Tema V: “Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional.” Ponencia presentada en el VI Congreso Nacional de Arquitectos. Junio, 1914

[1063] GLETTER, Jörg H. **Rückkehr des Verdrängten. Zur kritische Theorie des Ornaments in der architektonische Moderne.** Universum. Universitätsverlag der Bauhaus. Universitäts Weimer, 2002. Pág. 30

[1064] SEMPER, Gottfried. **Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.** Altona, 1834

[1065] SEMPER, Gottfried. **Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vegleichenden Baukunde.** Braunschweig, 1851

12 DISCUSIÓN, CONCLUSIONES Y FUTURAS PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN

Bien sabemos que el modernismo en arquitectura fue, ante todo, una revolución decorativa[1066], desarrollada en toda Europa en la última década del siglo XIX y primeras del XX. En términos generales, la composición estilística del "*International Jugendstil*" o el *Art Nouveau* generalizado en toda Europa se definía bajo parámetros de elasticidad, ligereza, sugestión de las líneas ondulantes, asimetría, desproporción estilizada (predominio de la altura sobre la anchura) y un gran despliegue de exuberancias decorativas. Muy alejado de este lenguaje se situaba el arte proveniente del círculo artístico de la Secession Vienesa y de sus seguidores. Aunque, en sus inicios, en algunas obras de Josef M. Olbrich (la Villa Friedmann en Wien-Hintebrühl y la Villa del escritor Hermann Bahr en Wien-Ober-St. Veit, ambas de 1899), Joseph Hoffmann (Tienda de velas Apollo en Viena, 1899) y algunos diseños de Otto Wagner (caja de escaleras del edificio de viviendas en la *Klöstergasse* 1, 1898) el lenguaje empleado asimilaba la línea curva, sinuosa y el diseño de interiores profusamente decorado, a partir de 1900 los arquitectos más destacados del *Jugendstil* Vienés (en menor medida Josef M. Olbrich, el cual parte a Darmstadt en 1899) desarrollan un lenguaje sobrio, maduro, dominado por la geometría y con cierto clasicismo contenido. La arquitectura vienesa de principios de siglo XX se encontraba muy distante de otras corrientes modernistas -como la belga, la francesa, la italiana e incluso la catalana en su vertiente más regionalista-. De ahí que se haya planteado (Sembach, 1991) si realmente la arquitectura del *Jugendstil* Vienés pudiese considerarse modernista o no[1067]. Debido a su austeridad compositiva y a su contención en el detalle, su modernidad arquitectónica se entendió en España como un "antimodernismo"[1068].

La arquitectura vienesa del cambio de siglo XIX al XX surgió, como otras corrientes modernistas, de la posibilidad de creación de nuevas formas a partir del empleo de nuevas técnicas constructivas y nuevos materiales. Ésta presenta, sin embargo, un rasgo que la distingue de otras corrientes modernistas de la época y es su **continuidad lógica** desde el abandono de los estilos históricos hacia una arquitectura más racional, más conceptual, menos decorativa y más arriesgada. Apoyados en esquemas compositivos habituales[1069] y en planimetrías simétricas, los nuevos principios de funcionalidad, economía de medios y verdad en la construcción, dominaban el concepto compositivo de muchas obras del *Jugendstil* Vienés. Estos nuevos criterios que definen la "*Moderne Architektur"* austriaca supondrían el **inicio** del cambio conceptual que se desarrollaría en arquitectura en Europa durante todo el siglo XX.

Contrariamente, en España el modernismo se vivió como un "estilo" más, cuyo original lenguaje no terminó de

cuajar entre los arquitectos españoles. Esto fue debido fundamentalmente a la desorientación existente en materia de arquitectura después de la crisis de identidad que España sufría por la reducción de su imperio colonial a sus límites actuales y, consecuencia de ello, debido también a la constante "búsqueda de una arquitectura nacional" [1070] que se desencadenó en las primeras décadas del siglo XX.

Una de las desconexiones más significativas entre el Modernismo en España y el *Jugendstil* en Austria es que, así como en España el modernismo se diluyó entre otras corrientes arquitectónicas y no significó una evolución arquitectónica substancial, en Austria, el cambio de entendimiento de la arquitectura *Jugendstil* bajo nuevos criterios de proyecto, abrió las puertas hacia una vía evolutiva que, a diferencia de otras corrientes modernistas, supondría el hilo conductor desde el abandono de los historicismos hacia una arquitectura que presagiaba principios racionalistas, a través de la progresiva eliminación de los motivos ornamentales de las primeras obras *Jugendstil*.

A diferencia de España, la corriente artística que desencadenaron los artistas y arquitectos de la Secession Vienesa supuso más que una ruptura con el pasado, sustituyendo un estilo histórico por otro "moderno", todo un **cambio de mentalidad**, una **reflexión** aplicada al *Baukunst* determinada por la toma de conciencia de las nuevas necesidades crecientes de su sociedad heterogénea. Su máximo representante, Otto Wagner, ejemplifica perfectamente el paso ininterrumpido de un academicismo tradicional a una renovación arquitectónica basada en principios de sinceridad constructiva. Su trayectoria profesional no sólo no manifiesta saltos o dudosas desviaciones, sino que define el tránsito sensato del "historicismo cultivado" [1071] a la modernidad dominada.

Esta **capacidad de síntesis** que distinguía el modernismo de Viena del de otras capitales europeas, su alto nivel artístico unido a la paulatina **simplificación** de la parte ornamental, fue en España percibido tan sólo a medias. En muchas ocasiones, se pierde el sentido de la realidad que la capital austriaca estaba viviendo, se desconoce la problemática social de donde procede el *Jugendstil* Vienés y se confía en unas formas equilibradas y serenas que otorgan monumentalidad a las obras públicas y un repertorio ornamental original a las privadas.

Esto, unido al hecho de que en España empiezan a proliferar las formas del lenguaje vienés alrededor del 1910, cuando comienza a debatirse en las ponencias de arquitectos, las revistas especializadas y los salones de arquitectura de 1911 y 1912 la validez del modernismo en arquitectura, provoca que se pierda el hilo de la innovación que aporta la arquitectura austriaca a partir de la segunda década del siglo XX y se tilde de lenguaje vienés a una influencia epidermal reducida a los motivos decorativos extraídos de las obras del *Jugendstil* Vienés de entre 1895

y 1910. El contexto político de España es también un factor a tener en cuenta al analizar la aceptación de una arquitectura de procedencia extranjera. Durante la restauración borbónica (1874-1923) la situación política española estaba definida por la confrontación continua entre los conservadores y los liberales. Tras las pérdidas de las colonias en el extranjero (1898) se produce un movimiento generalizado de vuelta al pasado casticista, de añoranza de épocas pasadas mejores, lo que a su vez genera una postura contraria de modernidad, de apertura a Europa, como reacción política representada por los liberales. Los Salones de Arquitectura celebrados en 1911[1072] y 1912 reflejaban esta discrepancia entre los arquitectos defensores de la vuelta a un arquitectura "típicamente española" y los que abogaban por la adecuación de la arquitectura a las nuevas técnicas cosntructivas y a las nuevas corrientes artísticas regeneradoras, procedentes del extranjero. Esta discusión teórica, donde se barajan diferentes direcciones a seguir, produce una arquitectura de estilos diversos, en la que las obras modernistas, históricas y eclécticas conviven temporal y localmente. Como influencia extranjera, las refencias a Viena, sobre todo a partir de 1910, se reducen en muchos casos a la repetición de motivos ornamentales o se mezclan con libertad e imaginación con demás elementos de diversa procedencia. La evolución arquitectónica que se vive en Viena en los años anteriores al comienzo de la Primera Guerra Mundial (1910-1914) no supondrá en España un modelo a seguir.

La influencia que produjo la arquitectura del *Jugendstil* Vienés en Valencia, no se muestra hasta el año 1906. Es una influencia tardí**a** (las primeras obras modernistas valencianas datan del 1903) y no predomina sobre otras influencias arquitectónicas. Existe además una variedad de interpretaciones de la influencia vienesa, según arquitectos y según el momento. Partiendo de unos pocos casos aislados e innovadores (1906-1910) que reflejan influencias de la arquitectura vienesa ubicadas en el contexto valenciano, la interpretación posterior de la influencia vienesa va modificándose con el transcurso de los años. A partir de 1910, la segunda fase del modernismo (1910-1918), los arquitectos valencianos dejan de asimilar la novedad que la arquitectura vienesa seguía aportando. La influencia vienesa a partir de la Exposición Regional de Valencia de 1909 y Nacional de 1910 se convierte en un mero reflejo de ornamentaciones, sustraídas del repertorio decorativo vienés, presentes en muchos pabellones de dicha exposición, las cuales habían perdido cualquier tipo de conexión con sus fuentes originales.

Esta estimación de la asimilación del *Jugendstil* Vienés en el Modernismo Valenciano viene a denunciar la falta de entendimiento por parte de la mayoría de los arquitectos modernistas valencianos de la novedad que supuso la aportación vienesa en la historia de la arquitectura europea. Sobre todo en la segunda fase del modernismo (1910-1918) la referencia ornamental es la única influencia asimilada de las obras vienesas *Jugendstil*.

12.1 PARALELISMOS Y (DES)CONEXIONES ENTRE LA ARQUITECTURA DEL *JUGENDSTIL* VIENÉS Y EL MODERNISMO VALENCIANO

Cuando el grupo de Klimt abandona la Secession Vienesa (1905) aún no se ha construido en Valencia ninguna obra "de estilo secessionista". Es a partir de 1906 cuando empiezan a aparecer en el Ensanche Valenciano las primeras manifestaciones del lenguaje arquitectónico utilizado por los maestros austriacos. No sólo el aspecto temporal, sino varios aspectos revelan las desconexiones en el desarrollo arquitectónico en las primeras décadas del siglo XX entre una y otra ciudad.

Una de las primeras diferencias es la existencia en Viena de un decisivo componente docente, que en Valencia dejó de existir en 1869, cuando se cerró la Escuela de San Carlos. Tanto la *Wagnerschule* de Otto Wagner (1894-1912[1073]) como la *Kunstgewerbeschule* de Joseph Hoffmann (donde fue profesor entre 1899 y 1937[1074]) y posteriormente también la escuela de Adolf Loos, fueron focos localizadores de alumnos talentosos donde se discutían las nuevas ideas, se orientaban a los futuros arquitectos y se transmitían los conocimientos más actuales de unos a otros. Esta diferencia con respecto a la formación de los arquitectos valencianos es fundamental por la existencia en la formación de los arquitectos en Viena de un método para hacer frente a todo el repertorio de formas heredadas del pasado y transformarlo, para liquidarlo definitivamente[1075], que se transmitía desde las clases de Otto Wagner en la *Spezialschule für Architektur* (*Wagnerschule*). Este dato, unido al hecho de que los alumnos más sobresalientes pasaban directamente a trabajar al estudio de Otto Wagner, fomentó el aprendizaje de los arquitectos austriacos, desde sus más tempranos años de estudiante, estuviera centrado en la búsqueda de una arquitectura adecuada al momento, del uso de los materiales nuevos y de los sistemas constructivos apropiados a ellos. La importancia de la transmisión de primera mano de las ideas del grupo de la Secession (pertenecían a él tanto Wagner como Hoffmann) fue un aprendizaje de la época en su época que no se dio en el caso de los arquitectos valencianos, los cuales debían desplazarse a Madrid o Barcelona y en cuyas escuelas de arquitectura se seguía enseñando el gótico, el románico y las lecciones de Viollet-Le-Duc, lejos de las novedosas corrientes europeas, que los alumnos sólo podían consultar, por interés personal, en las bibliotecas de las escuelas de arquitectura. Esto produjo que el cuerpo teórico de Otto Wagner fuera asimilado por los arquitectos austriacos desde el período de su formación y puesto en práctica durante los primeros años de su carrera profesional. La situación de los arquitectos valencianos era distinta. La formación recibida en las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona contrastaba con las obras que observaban en las publicaciones extranjeras

de arquitectura. En las publicaciones vienesas, a disposición de los estudiantes de arquitectura en las bibliotecas de las Escuelas, el cuidado grafismo y la seguridad en el lenguaje arquitectónico de las imágenes representadas, ensombrecieron las teorías existentes detrás de ellas. Sin conocer el contenido teórico que existía detrás de aquellas imágenes, los arquitectos valencianos se orientaban en las láminas de publicaciones como la revista vienesa <*Der Architekt*> o la serie <*Wiener Bauten im Style der Secession*>, quedándose en muchos casos en sus mentes únicamente el grafismo de los dibujos y la parte ornamental. A excepción del arquitecto valenciano Demetrio Ribes, a quien más tarde hacemos referencia, se desconocía el componente teórico de Otto Wagner y el contenido teórico de las polémicas entre Adolf Loos y los partidarios de la Secession Vienesa[1076].

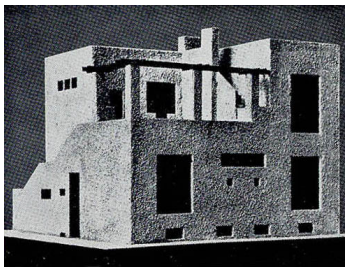


FIG.968. Haus Moissi, del arquitecto Adolf Loos (1923)

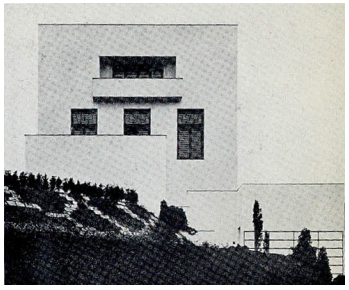


FIG.969. Haus Müller del arquitecto Adolf Loos (1930)

En cuanto a las semejanzas, es necesario especificar que los paralelismos en el lenguaje arquitectónico entre la arquitectura modernista valenciana con influencias del *Jugendstil* Vienés y las obras de arquitectura derivadas de la Secession Vienesa se concretan en:

- La disposición wagneriana de la “fachada colgante” se traduce en los edificios modernistas valencianos en una tendencia a la disposición vertical de la fachada, provocado por el énfasis de la composición en la parte superior del edificio o coronación, de donde se suspenden los motivos ornamentales, más abundantes en esta zona que en el resto del cuerpo del edificio. La interpretación del concepto semperiano de revestimiento suspendido de la estructura entra en contradicción en los edificios modernistas valencianos con el principio academicista de disposición del edificio según un basamento macizo, un cuerpo principal y un remate. En Viena se invierte la disposición clásica de las fachadas, al entenderla como un paño suspendido, un revestimiento ligero que “cuelga” de la estructura, lo que permite tratar la planta baja, destinada a bajos comerciales, como un elemento ligero materializado en vidrio y hierro, que no absorbe la carga gravitatoria del cuerpo principal. La composición de las fachadas se define por la continuidad del revestimiento decorado extendido, sin llegar a la base, y el vacío del basamento. En Valencia se sigue manteniendo una

planta baja pétrea, de textura rugosa, sobre la que descansa el edificio, entrando en contradicción con el concepto wagneriano de revestimiento suspendido.

- Sobre una volumetría serena y equilibrada, se aplica una ornamentación ligera tendente a la bidimensionalidad que no interfiere en el concepto volumétrico del edificio. El ornamento no modifica la plástica de los volúmenes del edificio, sino que es tratado como un elemento suspendido sobre los planos lisos y homogéneos de la fachada. Este tipo de ornamentación no contradice el concepto de sinceridad constructiva al expresar libremente su naturaleza de elemento aplicado.

- El lenguaje ornamental tiene en sus orígenes un claro componente simbólico. La expresividad de los detalles ornamentales proviene de la estilización y abstracción del repertorio de la Antigüedad Clásica: coronas y guirnaldas de hojas de laurel, clípeos, etc., y del mito semperiano del origen textil de la arquitectura, que influyó directamente en Otto Wagner y, con él, en todos sus discípulos: tirantes y cordones estilizados, anillas entrelazadas y aros, cuerdas, pernos y bulones, bandas geométricas y líneas paralelas de alusión textil. Las referencias a la Antigüedad Clásica en la arquitectura vienesa tenían la función simbólica de unificar a través del arte a la sociedad heterogénea que constituía la Viena de fin de siglo XIX. La universalidad del mundo clásico era el espacio común de las dispares culturas que constituían el Imperio Austro-húngaro. Los ornamentos de refencia al mundo textil representan la reflexión sobre la naturaleza del revestimiento y de la construcción y sobre la relación existente entre ambos. El detalle ornamental, compuesto de elementos colgantes estilizados, apoya la idea de puntos de sujección del paño de fachada en la estructura y juega con el efecto que provoca la gravedad sobre un elemento suspendido. En Valencia, los motivos ornamentales de ascendencia vienesa, aparecen descontextualizados y despojados de dicha función simbólica.

La geometrización formal de los alzados de la arquitecura modernista vienesa abre en Valencia durante la primera década del siglo XX una vía alternativa en Valencia a los excesos ornamentales de otras corrientes modernistas. La influencia vienesa se manifiesta en Valencia con posterioridad a la influencia francesa. Las obras de arquitectura modernista construidas en Valencia que más se acercan a los principios proclamados por los arquitectos en torno al círculo de artistas de la Secession Vienesa se levantaron entre 1906 y 1910 (a excepción de la Casa Barona de Javier Goerlich, finalizada en 1914). A partir de 1910, la evolución modernista arquitectónica valenciana diverge en gran medida de la vienesa. La asimilación de la influencia arquitectónica del *Jugendstil* Vienés por parte de los arquitectos valencianos se va debilitando en cuanto a innovación conceptual y reforzando en cuanto a la utilización de motivos ornamentales de procedencia vienesa. Dentro de un ambiente ecléctico, se van diluyendo las referencias directas al lenguaje arquitectónico del *Jugendstil* Vienés entre influencias de otras corrientes artísticas o se interpretan de forma libre y personal.

A partir de 1910, la falta de un componente teórico claro y orientativo genera en España la convivencia de muchas y diversas opciones arquitectónicas. Así como en España se pone en duda la validez del modernismo en arquitectura en los Salones de Arquitectura de 1911 y 1912 y en los artículos en las publicaciones españolas, como el artículo de Luis Cabello y Lapiedra de las Impresiones de la arquitectura de Viena al asistir al VIII Congreso Internacional de Arquitectos de Viena en 1908 (publicado en <Arquitectura y Construcción> en 1908), los arquitectos austriacos radicalizan la tendencia simplificadora en arquitectura, finalizando obras como: el Palacio Stoclet (1905-1911) en Bruselas, de Joseph Hoffmann, la *Postsparkasse* de Otto Wagner (1903-1910) e iniciando obras conducentes a un racionalismo arquitectónico cada vez más pulido, como la Iglesia *Zum heiligen Geist,* de Josef Plecnik. La modernidad vienesa alcanza a partir de 1910 otros estadios, por citar algunos ejemplos: Adolf Loos, después de publicar en 1908: "*Ornament und Verbrechen"* (Ornamento y Delito), comienza las obras de la *Haus am Michaelaplatz* (1909-11). En 1910 Loos construye la Villa Steiner (*St. Veitgasse* 10) entre 1911 y 1912 la Casa Stoessl (*Matrasgasse* 20) entre 1912 y 1913 la Casa Scheu (*Larochegasse* 3) en 1912, la Casa Horner (*Northartgasse* 7) Joseph Hoffmann construye entre 1912 y 1913 la Villa Skywa Primavesi (*Gloriettengasse* 14-16), todas ellas en el distrito XIII de Viena, y Otto Wagner la Villa II entre 1912 y 1913 (*Hüttelbergstr*. 28) en el distrito XIV de Viena. También en 1910 se fundó en Viena la *Österreichischer Werkbund* con Josef Frank como responsable, cuyo objetivo era la vinculación entre industria y arte.

El estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 paraliza la actividad constructiva en todo el Imperio Austro-húngaro. El fallecimiento en 1918 de Otto Wagner, Gustav Klimt, Koloman Moser, Egon Schiele (Josef M. Olbrich había muerto en 1908) supone un punto y final al *Jugendstil* en Viena. En Valencia el comienzo de la guerra no supuso ningún cambio considerable en la prolongada desorientación arquitectónica que se vivía en España desde el Desastre del 98: *"nuestra desorganizada arquitectura siguió apoyándose en los estilos históricos nacionales y tradicionales de cada región, sin lograr una unificación de criterio contando únicamente el valor individual del arquitecto"* [1077], afirmaba Luis Gutiérrez Soto.

Así como en Viena, los inicios del *Jugendstil* fueron depurándose y acercándose hacia los principios racionalistas que se desarrollarían en los años 20, en Valencia, a excepción del arquitecto Demetrio Ribes, no se dio esta paulatina evolución desde el modernismo hacia el racionalismo. La aportación del *Jugendstil* Vienés en Valencia fue fundamentalmente el abrir el paso a un modernismo más moderado, más controlado. Aunque su trascendencia no fue tal que supusiera una evolución arquitectónica coherente hacia el Racionalismo, como ocurrió en otros países (Inglaterra, Alemania, Austria). Si en algunas de sus obras, los arquitectos valencianos adoptaron el lenguaje en la línea creadora que había inaugurado la Secession Vienesa, no supuso éste el paso evolutivo hacia una nueva arquitectura más abstracta y

racional, puesto que los esquemas de las viviendas apenas variaron con respecto a los de épocas anteriores y, excepto casos contados, la influencia *Jugendstil* se dejó ver únicamente en las fachadas de los edificios y, en algunos casos, en detalles ornamentales en los interiores. Una excepción a esta actitud fue el arquitecto valenciano Demetrio Ribes, que representa en nuestra geografía la continuidad lógica desde un lenguaje modernista equilibrado, profundo conocedor y admirador de la arquitectura vienesa, a una gradual supresión de los superfluos trazos modernistas, unido al hecho de la voluntad de explorar con nuevos materiales constructivos, como fue la aplicación del hormigón armado en obra civil. Lamentablemente, su temprana muerte, a los 45 años de edad, impidió conocer su posible evolución profesional. El hecho de que en Valencia no "*hubo continuidad ni escuela que siguiera su camino*" [1078] limita su aportación a sus obras construidas y a sus escritos publicados, sin que produjera un giro trascendental en la evolución la arquitectura valenciana.

12.2 CONCLUSIONES

A modo de resumen, respondemos aquí las preguntas planteadas al principio de la investigación.

12.2.1 Vías de introducción de las influencias vienesas en la arquitectura modernista valenciana

Como hemos visto en el capítulo 6, son varias las opiniones que defienden que el modernismo influido por el *Jugendstil* Vienés penetró en España por varias vías: Madrid, Barcelona, Turín y, en menor medida, Darmstadt.

Evaluando el hecho de que los arquitectos valencianos que mejor comprendieron y transmitieron los principios arquitectónicos proclamados por los maestros austriacos fueron Vicente Ferrer Pérez, Demetrio Ribes Marco, Vicente Rodríguez (antes de 1908) Vicente Sancho y, en menor medida, Francisco Almenar, Javier Goerlich y muy breve y superficialmente Luis Ferreres. Es necesario detenerse en la persona y en su obra para poder evaluar de dónde proceden las ideas del *Jugendstil* Vienés que los arquitectos valencianos reflejaron en su arquitectura.

Hasta la fecha se ha afirmado que la introducción del modernismo en Valencia se produjo principalmente e incluso de forma única a través de Barcelona[1079]. Esta afirmación, si bien es razonable en cuanto a la introducción del *Art Nouveau* francés, y, por supuesto, de la influencia del *Modernisme* Catalán, no lo es tanto como vía de introducción del "modernismo vienés" en el Levante Valenciano. Es de destacar que **Demetrio Ribes** estuvo en la Ciudad Condal

entre 1893 y 1896, período en que la Secession Vienesa como tal todavía no se había fundado. Demetrio Ribes fue un arquitecto de la promoción de 1902 (la que se ha considerado más influenciada por la Secession Vienesa) pero se tituló por la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde pasó sus últimos años de estudiante. Cuando Ribes diseña los edificios gemelos para oficinas de la Estación Príncipe Pío de Madrid y la Estación del Norte de Valencia, dos de sus obras con más influencias de la arquitectura vienesa, se encuentra instalado en Madrid. Las estaciones que proyecta Demetrio Ribes para la Compañia de Hierros del Norte durante las dos primeras décadas del siglo XX presentan un lenguaje coherente con los principios vieneses, principalmente con los de Otto Wagner. A pesar de reflejar algún motivo ornamental de tinte catalán, las tres obras anteriormente citadas no están influenciadas por el *Modernisme* realizado en Barcelona. Por lo tanto, la introducción de las influencias del *Jugendstil* Vienés en la obra Ribes se da mientras éste reside en Madrid. También **Vicente Rodríguez** (de entre sus obras, de influencia vienesa la Casa Rocher, 1906 y el Edificio en Gran Vía Marqués del Turia 1, 1907; Central Hidroeléctrica Española, 1908) y **Luis Ferreres** (de entre sus obras, de influencia vienesa la Casa Plá en 1908) finalizaron sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid, aunque en la obra de ambos no hay una dirección clara, los dos alternan diversos estilos adecuándolos al proyecto encargado.

FIG.970. Edificio de viviendas en Hollanbrunn (Gschmeidlerstr. 22) con la común decoración en los edificios de viviendas de *Jugendstil* Vienés: coronas de laurel y las tres líneas paralelas colgando, todas ellas coloreadas en dorado.

Inversamente, **Vicente Ferrer** comenzó sus estudios en la escuela de Madrid y los finalizó en Barcelona en 1902[1080]. Ferrer, como Ribes, tampoco tomó los principios vieneses reflejados en el *Modernisme* de Barcelona. En su obra, la introducción del *Jugendstil* Vienés se da a través de la transmisión de los arquitectos italianos: fundamentalmente de Raimondo D'Aronco y de Anibal Rigotti. A pesar de que en la ejecución de algunos detalles sí que se reflejan gestos extraídos de obras modernistas de arquitectos catalanes, la referencia en la arquitectura de Ferrer a los pabellones de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902 es tan clara que anula la posibilidad de relacionar su obra con su formación catalana. El lenguaje *Jugendstil* de la obra de Ferrer viene directamente de Italia e indirectamente de Viena, pero no de Cataluña. (Esta conclusión se desarrolla más extensamente en el capítulo 12.2.3.2.)

FIG. 971. Casa en Thenneberg 55 en Triestingtal. Un simplificado medio círculo del que cuelgan las tres líneas paralelas decora la casa tradicional de campo haciendo referencia a las decoraciones comunes de la época modernista vienesa.

FIG.972. Casa en Franz-Geim-Gasse 20 en Brunn am Gebirge (Baja Austria) del arquitecto Sepp Hubatsch (alumno de la *Wagnerschule*). Desde la repisa de las ventanas surgen los troncos que alcanzan la copa del árbol a base de hojas vegetales doradas con forma geometrizada, como en el edificio para la Secession Vienesa de J.M. Olbrich (1898).

FIG.973. Ventana de la Casa en Franz-Geim-Gasse 6 en Brunn (Baja Austria) del arquitecto Sepp Hubatsch. El detalle decorativo está compuesto por un árbol circular de tonos dorados, los troncos de este árbol surgen de la repisa de la ventana

Vicente Sancho realiza con su obra un ejercicio de abstracción volumétrica recogida de las obras vienesas que conocía a través de las publicaciones de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde estudió. Sancho consigue reflejar en su obra esta esencia de simplificación formal y geometrización de los volúmenes a pesar de mezclarla libremente con ornamentos de influencia francesa. Su temprana muerte, a los 35 años de edad, deja en Valencia sin seguidores una posible vía abierta a influencia de Viena en conceptos de proyecto más esenciales, como la geometrización y abstracción de los volúmenes, no delegando al detalle ornamental la fuerza expresiva del proyecto.

Tanto **Francisco Almenar** como **Javier Goerlich** finalizaron sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (respectivamente en 1904 y 1914). Las obras de ambos se mueven en diversas direcciones: algunas obras de influencia vienesa, otras catalana y otras en diversos estilos históricos. Tampoco **Luis Ferreres** (finalizó la carrera de arquitectura en 1876 en Madrid) manifiesta en su obra una influencia clara de la arquitectura vienesa. En la poca obra que refleja tintes del *Jugendstil* sólo lo hace en la parte ornamental, como hace en otros edificios con el detalle neogriego. Ninguno de los tres se puede catalogar como transmisores de las corrientes arquitectónicas vienesas en Valencia.

FIG.974. Casa para el médico Hermann Stöhr en St. Pölten (Baja Austria) en Kremser Gasse 41 de Josef Maria Olbrich (1899)

Los **viajes a Austria** fueron más determinantes en cuanto a la observación y valoración propia de cada arquitecto de las obras de arquitectura. Parece ser que Demetrio Ribes viajaba asiduamente a Alemania y Austria (según Benito, 2000). De ser así, no se han conservado reproducciones fotográficas de estos viajes, a pesar de ser Demetrio Ribes un apasionado de la fotografía, ni existen documentos que concreten en qué momento, por cuánto tiempo y qué visitó durante estos viajes.

Parece bastante probable que Vicente Ferrer, al terminar su carrera en Barcelona en 1902, visitara la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín. Esta hipótesis se basa en el extraordinario parecido en la concepción de los proyectos y en los muchos y variados detalles de los Cines Caro de Vicente Ferrer (1910) con el Cinematógrafo de Turín (1902) del arquitecto italiano Raimondo D'Aronco y el Quiosco Amido Banfi del arquitecto italiano Aníbal Rigotti, así como también muchos otros detalles de la Casa Ferrer con diversos pabellones de esta exposición (como el Pabellón de Bellas Artes, el Palacio Central y el Pabellón Japonés, los tres de Raimondo D'Aronco). Las citadas referencias a Turín demuestran un conocimiento preciso y minucioso de la arquitectura de dicho certamen, incluso de pabellones que no fueron tan conocidos ni tan publicados (como el cinematógrafo de D'Aronco y el Café de Rigotti). No resulta descabezado presuponer que Vicente Ferrer no sólo conocía los pabellones de la Exposición de Turín de 1902 a través de las publicaciones de arquitectura, sino personalmente.

Es obvio que esta transmisión de conocimientos del movimiento arquitectónico austriaco se produjo, además de los viajes personales de los arquitectos de los que no se encuentran fuentes documentales, a través de las **publicaciones de arquitectura**, que los estudiantes y arquitectos podían consultar en las bibliotecas de las Escuelas de Madrid y Barcelona y adquirir directamente en Valencia en el "Bazar Viena", regido por el Cónsul del Imperio Austro-húngaro en Valencia, Franz Goerlich, padre del arquitecto valenciano Javier Goerlich. Las bibliotecas de las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona constituyeron las fuentes documentales de acceso más directo para los futuros profesionales. Pero puesto que el conocimiento de las ideas vienesas, nunca se transmitió en las aulas de las respectivas escuelas, la vía más importante de penetración de las ideas vienesas en el modernismo español fueron las publicaciones de arquitectura extranjeras y no las nacionales.

Las publicaciones nacionales, salvo pequeños y pocos artículos de arquitectos españoles sobre la arquitectura vienesa, en los años anteriores al 1908 (año de celebración del VIII Congreso Internacional de Arquitectura de Viena) la carencia de documentación gráfica de estos artículos, incluso, después de 1908 (recordemos la carencia de fotografías sobre las obras *Jugendstil* vienesas en contraste con las abundantes reproducciones de la arquitectura de

la *Ringstrasse* en <Arquitectura y Construcción>[1081]). Este dato unido a la contradicción existente en la valoración de los diversos arquitectos españoles que asistieron al citado congreso sobre las obras visitadas en Viena, hacen que la transmisión de influencias de las publicaciones españolas pueda considerarse más bien escasa si se compara con las revistas y publicaciones extranjeras.

Asimismo, la transmisión de las teorías vienesas que recogieron los arquitectos españoles de las publicaciones extranjeras también debe concretarse. A nuestro juicio la aportación se debe medir únicamente, salvo casos muy contados, por su documentación gráfica, ya que el desconocimiento del idioma alemán era más bien generalizado, al contrario de lo que se ha intentado asegurar. Ello implica que las teorías existentes detrás de las obras de arquitectura vienesa se desconocieran y, salvo excepciones, las imágenes novedosas que llegaban desde la capital del Imperio Austro-húngaro se tomaran como un modernismo más, dentro del eclecticismo dominante en el campo de las artes en la España de principios del siglo XX, con perjuicio para las teorías que llevaba implícitas, las cuales no fueron en muchos casos estudiadas e, incluso, se ignoraron.

En cuanto a la transmisión de conocimientos a través de los **Congresos**, es necesario afinar en la valoración de la importancia que tuvo la llegada a Madrid en 1904 de Otto Wagner. Esta ocasión fue relevante en cuanto a la posibilidad de conocerlo personalmente, pero hay que recordar que ni participó como ponente ni intervino en ninguna discusión del Congreso. Cosa extraña, ya que el tema principal llevado a debate fue el Arte Nuevo en las obras arquitectónicas y Otto Wagner había publicado recientemente (1901) la tercera edición de **Moderne Architektur**, en la que se exponían las pautas que debía seguir un arquitecto en su profesión y explicaba lo que él entendía por Arquitectura Moderna, Estilo, Composición, Construcción, Ornamento y demás temas relacionados con el Arte. No fue así en el Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Londres dos años más tarde, donde sus intervenciones fueron varias y algunas de sus propuestas fueron adoptadas por unanimidad como conclusiones del Congreso. Tampoco permaneció únicamente como figura representativa en el VIII Congreso Internacional de Arquitectos de Viena, en el que ostentó el cargo de presidente y sus intervenciones fueron diversas.

Las **Exposiciones** Universales, Internacionales, Nacionales e incluso Regionales jugaron un papel relevante en la transmisión de influencias desde Viena hasta Valencia. El propósito de presentar a todo visitante “lo último” hizo de estos certámenes un lugar de encuentro entre profesionales de distintos países, dispuestos a visitar las últimas tendencias arquitectónicas y artísticas. La Exposición Universal de París en 1900 supuso un primer encuentro de los artistas y visitantes valencianos con la arquitectura austriaca. Pero no fue hasta la Exposición Internacional de

Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902 donde se produjo una primera asimilación por parte de los arquitectos valencianos del lenguaje de la *Wagnerschule* a través de los arquitectos italianos Raimondo D'Aronco y Aníbal Rigotti, gracias a las revistas de arquitectura, que publicaron multitud de artículos sobre esta exposición (Véase Anexo 13.5. Año 1902) y algunas reproducciones fotográficas.

La verdadera eclosión de motivos de referencia a la arquitectura vienesa se produce tras la Exposición Regional de Valencia de 1909 y Nacional de 1910. Su lenguaje formal, aunque sólo en cuestión de detalles ornamentales, se difunde a partir de esta exposición, deudora tanto de la Exposición de Turín en 1902 como de la Exposición Hispano-francesa de Zaragoza de 1908.

Las obras valencianas con influencias conceptuales de las teorías defendidas por Otto Wagner y sus seguidores que aportaron a la arquitectura de Valencia una innovación en el lenguaje modernista (Casa Rocher, 1906; Estación del Norte, 1906-1917; Casa Ferrer, 1907; Casa en G.V. Marqués del Turia-Ruzafa, 1907; Cines Caro, 1910) no produjeron un cambio de dirección en la tendencia ecléctica que se vivía en Valencia en las primeras décadas del siglo XX. Por ello, se puede considerar que la verdadera generalización del lenguaje ornamental vienés en Valencia se produce fundamentalmente a partir de la arquitectura de los pabellones de la Exposición Regional Valenciana de 1909.

12.2.2 Discusión sobre las teorías barajadas acerca de la introducción de la influencia vienesa en arquitectura en el Modernismo Valenciano

Varias son los supuestos acerca de cuáles fueron las vías de introducción de la arquitectura vienesa en la ciudad de Valencia. Por un lado están los que afirman que la principal e incluso única vía de introducción del modernismo a Valencia fue Barcelona (a la cabeza de los cuales va Oriol Bohigas, 1970, también Alberto Peñín 1979, Trinidad Simó, 1971). Bohigas justifica la evolución que introdujo el *Jugendstil* Vienés en Cataluña por la facilidad de asimilación de las formas vienesas por parte de los arquitectos catalanes. Debido a que muchos de los arquitectos valencianos que desarrollaron el modernismo en la capital del Turia estudiaron en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, amplía Bohigas esta afirmación a los arquitectos valencianos. Es decir, a pesar de la distinta estructura social de Valencia y de Cataluña, sobre todo en lo que respecta a la relación burguesía-industrialización, Bohigas asegura que la influencia de la arquitectura vienesa se introdujo en España desde Barcelona, fundamentalmente desde su Escuela de Arquitectura y desde ahí fue difundida.

Por otro lado, hay autores que han obviado la influencia vienesa en Madrid, realmente dada en casos con nombre propio, y otros que la defienden (Navascués, 1973, Pérez Rojas, 1989; J. M. Ramon Iglesias Veiga, 1993). Al igual que Teodoro de Anasagasti, que también recogió las influencias del movimiento arquitectónico vienés durante sus años de estudiante en la Escuela de Arquitectura de Madrid, uno de los mayores representantes del modernismo de tinte vienés en la arquitectura valenciana, Demetrio Ribes se acerca indiscutiblemente a los postulados vieneses, fundamentalmente a las teorías arquitectónicas de Otto Wagner, durante su estancia en Madrid, donde se tituló. De hecho, permanece en la capital española durante la ideación de los proyectos y parte de la ejecución, de varios de sus edificios más influenciados por el *Jugendstil* Vienés (los edificios para oficinas en la Estación Príncipe Pío de Madrid (1906-1907), la Estación del Norte de Valencia (1906-1917) y el edificio de viviendas y oficinas para la Equitativa de los Estados Unidos del Brasil, en Valencia). En 1912 se traslada a Valencia y en 1914 comienza las obras de ampliación de la Estación Barcelona-Vilanova en Barcelona, también adscrita al lenguaje vienés.

La tercera tesis (Pérez Rojas, 1990, Fernando Vegas, 2000) es la de relacionar los principios vieneses llegados a Valencia fundamentalmente a través de Italia, concretamente de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902. A esta exposición, a pesar de no haber constituido la única vía de introducción de la influencia vienesa en Valencia, no se le ha otorgado la trascendencia que tuvo sobre la evolución de la arquitectura modernista valenciana. En 1902 finalizan la carrera los arquitectos valencianos que mejor reflejarán la arquitectura vienesa en Valencia (Demetrio Ribes, Vicente Ferrer, Vicente Sancho) y se celebra dicha exposición. La resonancia que tuvo la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín en Valencia se puede palpar en algunos edificios singulares: Casa Ferrer, de Vicente Ferrer, 1908; Cines Caro, de Vicente Ferrer, 1910; y mayormente en la Exposición Regional Valenciana (1909), cuyo precedente fue la Exposición Hispano-francesa de Zaragoza (1908).

Acerca de las conexiones durante la época del Modernismo entre España e Italia, muy poco estudiada hasta ahora, no se ha dado la importancia que tuvo Italia como nexo de unión entre Austria y España. La transmisión de la influencia vienesa a España a través de Italia fue, incluso mayor que la alemana. Recordemos que los mejores estudiantes, tanto de Austria como de España, eran premiados con un Pensionado en Roma con el propósito de que pudieran visitar el país y estudiar la arquitectura clásica. La Italia de principios de siglo no es sólo el huella del pasado clásico, sino que es la Italia de Raimondo D'Aronco, de Sant'Elia... y a través de su situación cultural muchos arquitectos españoles, como le ocurrió a Teodoro de Anasagasti durante su Pensionado en Roma, serán informados de los temas más actuales del panorama europeo. La arquitectura de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín celebrada en 1902 es la vía más directa de introducción en Valencia del lenguaje de la W*agnerschule*. Prueba

de ello es tanto el reflejo de estas influencias en la obra de Vicente Ferrer como en los pabellones de la Exposición Regional de Valencia de 1909, los cuales constituyeron el punto de difusión de las referencias ornamentales de Viena, que se extienden a partir de 1910 por toda la ciudad de Valencia y poblados cercanos.

12.2.3 Valoración del nivel de aceptación, comprensión e interpretación que los arquitectos modernistas valencianos hicieron del movimiento *Jugendstil* Vienés

Hay que insistir en la contradicción que supone el hecho de que las obras más pioneras en Valencia en cuanto a la innovación en el proyecto, descendientes de la arquitectura vienesa, se realizan cuando el modernismo *Jugendstil* Vienés no es un estilo asimilado ni frecuente en las construcciones valencianas, e incluso antes de la celebración del VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena en 1908. Recordemos que el primer proyecto de la Estación del Norte de Valencia de Demetrio Ribes y la Casa Rocher de Vicente Rodríguez se proyectan en 1906, la Casa Ferrer de Vicente Ferrer y el edificio entre C/ Ruzafa y Gran Vía Marqués del Turia de Vicente Rodríguez, en 1907. Son pocos los casos que suponen una innovación en el lenguaje modernista valenciano deudores de la arquitectura *Jugendstil*, pero de gran interés. A pesar de que nada más podemos afirmar que son dos los edificios de viviendas que superan un análisis minucioso en la cuestión de si la influencia vienesa se manifiesta en la concepción conjunta del proyecto (la Casa Ferrer, de Vicente Ferrer y el edificio de La Equitativa, de Demetrio Ribes) en cuanto a la obra pública modernista valenciana la influencia se asimila más claramente en todo el conjunto del edificio (Cines Caro, de Vicente Ferrer, Estación del Norte, de Demetrio Ribes, Trianon Place, de Javier Goerlich).

Los acercamientos a la Secession Vienesa por parte de varios arquitectos valencianos (Ferrer, Ribes, Rodríguez, Sancho) demuestran el intento de innovación y de evolución arquitectónica respecto a la arquitectura histórica de estos arquitectos y el gran conocimiento y admiración que tenían por las obras de la capital austriaca. Como indica Pérez Rojas:

> *"en un gran número los primeros edificios de Secesión españoles se relacionan con el modernismo a pesar de ese sentido transitorio, de ambigüedad, que tienen en el contexto nuestra arquitectura; son aquellos arquitectos que comprenden en profundidad el significado de la Secesión más allá de la cita decorativa quienes le imprimen un nuevo rumbo."* [1082]

Esta nueva vía modernista introducida en Valencia por Vicente Ferrer, Demetrio Ribes, Vicente Rodríguez y, de forma más difuminada, por Vicente Sancho, basaba sus principios compositivos en una inclinación hacia la

geometrización de las fachadas, la **simplificación volumétrica**, la **contención en el detalle ornamental** y la **disposición equilibrada de masas**, que se acercaban a esquemas compositivos clásicos, que no entraban en disonancia con la tradición del lugar.

Es necesario detenernos en los dos casos más destacables en el Modernismo Valenciano que reflejan la influencia de la arquitectura *Jugendstil* de Viena antes de 1909 y en su interpretación de los postulados vieneses:

12.2.3.1 Demetrio Ribes Marco

La interpretación que el arquitecto valenciano hace de las teorías arquitectónicas vienesas y la manifestación de estas ideas en su obra son principalmente reflejo de la influencia del arquitecto vienés Otto Wagner. Entre ambos se puede establecer un paralelismo arquitectónico en varios aspectos: Tanto Otto Wagner como Demetrio Ribes permiten una lectura fácil en su obra de lo que defienden en sus teorías y discursos. Ambos apuestan por la honestidad constructiva como lenguaje moderno para la arquitectura de su época. En la obra de ambos, la parte decorativa apoya el entendimiento técnico-constructivo del edificio: la decoración resalta los elementos constructivos de la obra, permitiendo la lectura del reparto de cargas en el edificio.

La asimilación de Demetrio Ribes de los postulados vieneses es profunda y se refleja con coherencia tanto en su pensamiento como en su obra construida. Es además el único de los arquitectos valencianos que, partiendo de planteamientos vieneses, evoluciona hacia una arquitectura pre-racionalista, como harían muchos de los arquitectos que fueron alumnos de la *Wagnerschule* (Hubert Gessner, Josef Urban, Rudolf Schindler, Josef Frank, etc.). Es también de los pocos que empieza a explotar la capacidad expresiva del hormigón armado en obras de arquitectura civil, como defendían en sus discursos teóricos tanto Ribes como Wagner: los nuevos materiales y las nuevas técnicas constructivas darán como resultado nuevas formas arquitectónicas.

Sin embargo, la arquitectura de Demetrio Ribes influenciada por Otto Wagner no resulta una arquitectura "extranjerizante". Más allá de recoger el aspecto exterior de las obras de *Jugendstil* Vienés, Ribes sabe extraer el concepto de modernidad que defendía Otto Wagner y lo adecua al contexto local y temporal en el que se ubica su arquitectura. Un buen ejemplo de ello es la Estación del Norte de Valencia. En ella, además de concebir la sinceridad constructiva como una de las ideas de creación del proyecto, hace referencia a la ciudad de Valencia mediante los

paneles cerámicos, que representan los paisajes y la huerta valenciana y mediante empleo de materiales propios de la artesanía valenciana, todos ellos referentes que ensalzan la riqueza agrícola, artesanal y paisajística del lugar en el que se asienta la Estación. Partiendo de principios de equilibrio compositivo, claridad volumétrica y contención ornamental, Ribes enriquece la obra mediante un cromatismo de colores mediterráneos, alegres y vivos. Ribes adecua las influencias recibidas de Viena al contexto local e histórico valenciano.

Demetrio Ribes construye en 1913 su última obra con referencias vienesas en Valencia, los Almacenes Campos (En Barcelona darán comienzo las obras de la Ampliación de la antigua Estación Barcelona-Vilanova en 1914, con influencias de la obra de Otto Wagner, y su construcción se prolongará hasta 1918). A partir de esa fecha, a pesar de que sus ideas siguen comulgando con las teorías de Otto Wagner, sus planteamientos arquitectónicos van adquiriendo tintes pre-racionalistas. El por qué de ese giro en la obra de Demetrio Ribes también requiere precisar el contexto arquitectónico en el que Ribes desarrolla su arquitectura: Alrededor del 1915 el debate arquitectónico español gira en torno a la definición de una arquitectura nacional y el rechazo a los "estilos extranjerizantes", entendidos por muchos arquitectos como algo exportado y ajeno, que no era propio de la tradición española. Incluso el arquitecto Teodoro de Anasagasti, ferviente seguidor ya desde sus años de estudiante de la Secession Vienesa expresa en 1914, en un artículo enviado desde Praga[1083], su rechazo al modernismo vienés. La cuestión de la existencia o no de una arquitectura nacional española es un tema de discusión inaugurado en los Salones de Arquitectura de 1911 y 1912 y debatido en el Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en San Sebastián en 1915. Como teórico defensor de las ideas de Otto Wagner, Demetrio Ribes defiende en 1915 postulados que el arquitecto vienés había planteado ya en 1896: la sinceridad constructiva de la obra arquitectónica, la adecuación de la arquitectura a su época, la defensa de que la arquitectura española moderna existe y es la que se construye por todos los arquitectos españoles en cada época, el aprovechamiento de las posibilidades que ofrecen los nuevos materiales constructivos, etc. Los paralelismos en las teorías que expone Ribes en el Congreso de 1915 con los textos que escribe Otto Wagner (1896, 1898, 1901 y 1913) son evidentes (Véase capítulo 11). Esta "lucha en solitario" [1084] de Ribes en el panorama arquitectónico español (recordemos la conocida polémica sobre la tradición en la arquitectura discutida entre Demetrio Ribes y Leonardo Rucabado) se verá interceptada por la celebración en Sevilla del VIII Congreso Nacional de Arquitectos, que dará el empuje definitivo en España a la tendencia regionalista. Sin embargo, la obra de Ribes no se deja impregnar por esta tendencia de vuelta al arte historicista español. Aunque sobre unos planteamientos teóricos heredados de Otto Wagner, Ribes comienza a explorar las posibilidades que ofrece el hormigón armado en las obras de arquitectura civil, evolucionando hacia planteamientos arquitectónicos racionalistas. En este desarrollo se puede apreciar, paralelamente a los arquitectos austriacos, una transición lógica basada en la experimentación y el dominio de los nuevos materiales

(el hierro y el hormigón armado) y su capacidad expresiva. Ribes fundará en 1917 junto a Joaquín Coloma una empresa de construcción especializada en obras de hormigón armado. Este material permitirá el aumento de luces entre apoyos, una mayor altura de los edificios, una rapidez en la construcción, la homogeneidad de la estructura y una expresividad monolítica[1085].

12.2.3.2 Vicente Ferrer Pérez

La innovación que la arquitectura de Vicente Ferrer supuso al Modernismo Valenciano no fue comprendida ni asimilada en el panorama artístico valenciano de principios de siglo y hasta ahora tampoco se han fijado unos precedentes claros a su obra. Ello ha producido que se le califique de caso único, aislado, estrambótico, incluso como "objeto exótico" [1086] dentro del Modernismo Valenciano de principios del siglo XX. Su actitud profesional ha sido tildada de extravagante[1087], su aportación a la renovación arquitectónica valenciana como "*un tardío intento de ligar la arquitectura valenciana a los avatares internacionales*" [1088]. La supuesta notable originalidad de su obra, provocó en sus contemporáneos y sus compañeros de profesión una falta de entendimiento, de aceptación. De ahí, la imposibilidad de catalogarlo dentro de unos parámetros definidos en el Modernismo Valenciano, e incluso en el Modernismo Español. La figura de Vicente Ferrer y su capacidad creativa no se pueden entender sin tener una visión más global de lo que fue el modernismo arquitectónico europeo. Su obra no tiene antecedentes ni valencianos, ni catalanes, ni madrileños. Se le han atribuido indistintamente influencias de Otto Wagner, Josef Maria Olbrich, Joseph Hoffmann, de la Escuela de Glasgow e incluso dentro del futurismo italiano, iniciado por Sant'Elia (Véase apartado 10.4.1.1) pero ninguna de ellas constituye una influencia directa en la obra de Ferrer.

Cierto es que las conexiones atribuidas a la obra de Vicente Ferrer con la arquitectura vienesa u escocesa no están mal encaminadas. Pero si la obra de Vicente Ferrer presenta ciertas similitudes, lejanas, con la Secession Vienesa o la Escuela de Glasgow, no es sino porque estas influencias han sido transmitidas de la mano de los pabellones expuestos en la Exposición de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902, sobre todo de los pabellones del arquitecto italiano Raimondo D'Aronco, fehaciente seguidor de la *Wagnerschule*, la cual, a su vez, tiene referencias directas con la Escuela de Glasgow. No negaremos que la obra de Vicente Ferrer se adscribe al lenguaje de *Jugendstil* Vienés, pero esta relación no es directa.

Las claras referencias de la arquitectura de Vicente Ferrer a la obra de Raimondo D'Aronco y de Aníbal Rigotti construida en Italia, por motivo de la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín del 1902 son evidentes y transparentes. No cabe duda de que el conocimiento y las sutiles semejanzas de la obra de Vicente Ferrer con el *Jugendstil* Vienés vienen de la mano de la arquitectura de esta exposición, la cual es, como hemos comentado, deudora de las ideas de la *Wagnerschule.* El hecho de que:

- El diseño exterior de la Planta Baja de la Casa Ferrer (1907) así como varios detalles ornamentales de su fachada haga alusiones al aspecto interior del Pabellón alemán de Peter Behrens, proyectado para la Exposición de Arte Decorativo Moderno de Turín,
- En las fachadas exterior e interior de la Casa Ferrer sean reproducidos múltiples detalles ornamentales del interior y del exterior del *Palazzo Centrale* de Raimondo D'Aronco, construido para la Exposición de Turín de 1902
- Las fidedignas referencias e incluso similitudes absolutas que presentan los Cinematógrafos Caro (1910) del Cinematógrafo Moderno de Raimondo D'Aronco (Turín, 1902)
- El Café proyectado por Vicente Ferrer entre los dos pabellones de proyección de los Cines Caro tenga la misma composición exterior y hasta algún detalle ornamental idéntico al Quiosco Amido Banfi proyectado por Anibal Rigotti también en la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno

hacen suponer que Vicente Ferrer pudiera haber asistido personalmente a dicha Exposición (en la que se impuso la obligación de utilizar un estilo nuevo) donde la gran muestra y variedad de pabellones expuestos fueron, con toda seguridad, la fuente de inspiración más directa de la obra en Valencia de Vicente Ferrer.

Su obra no proviene, como se ha dado a entender, de una singular y única originalidad y como caso extraordinario y aislado de creatividad. Su obra tiene unos antecedentes perfectamente definidos, -vagamente estudiados hasta ahora-. La clara adscripción de su obra a la arquitectura de Turín 1902, constata que su modernidad procedía de un conocimiento más al día del movimiento modernista europeo y de los acontecimientos culturales europeos. La relación directa con la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902 ubica determinantemente la obra de Ferrer en el contexto en el que surgió. Ferrer se adscribe al movimiento *Jugendstil* europeo llegado a España desde Italia. Esto pone en evidencia no solo la constante actualidad por parte de Ferrer de los acontecimientos arquitectónicos relevantes en Europa, sino también la dimensión del alcance y la repercusión que tuvieron las Exposiciones de Arte y Arquitectura en el cambio de siglo XIX al siglo XX en nuestra geografía. Como ya indicó J. Pérez Rojas, *"...una prova de què en un principi més que l'arquitectura de factura austríaca allò que influeix és l'Expossició en si"* [1089].

El atribuido carácter extravagante de Vicente Ferrer debe haber escondido un alma inquieta, ávida de conocimientos, como lo demuestra su deseo de abarcar varias disciplinas académicas durante sus años de estudiante (Véase 8.2.2), interesada por la cultura arquitectónica europea. Ferrer se encontró en Valencia con una sociedad burguesa ensimismada en construcciones eclécticas y modernismos híbridos. Encontró en el proyecto para el edificio de su familia una única oportunidad de llevar a la práctica sus pioneros principios arquitectónicos. Sin embargo, y a pesar de la brillantez de la obra, o precisamente por ello, no tuvo el reconocimiento como arquitecto que merecía. Se le negó la oportunidad de aportar sus conocimientos arquitectónicos a un acontecimiento de tanta importancia como fue la Exposición Regional Valenciana, siendo invitados otros arquitectos que habían sido compañeros de estudios de la misma promoción. En 1907, recibe por encargo de su tío el proyecto de la Capilla de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Rosario del Cabañal, de lenguaje dieciochesco. Dos años más tarde de la finalización de la Casa Ferrer y posiblemente consecuencia de ella (lo cual indica que la Casa Ferrer no fue tan eludida en su época como se ha supuesto[1090]) le fue brindada una nueva oportunidad donde poder irradiar su capacidad proyectual. Recibe el encargo de los Cinematógrafos Caro, de menor presupuesto. Sorprendentemente, esta obra pasó totalmente desapercibida en los círculos artísticos valencianos. Posteriormente se refugió en tareas administrativas. Tan sólo realizó un encargo más, adscribiéndose, lejos de nuevos intentos revolucionarios, a las formas barrocas y neogriegas en la ampliación y modificación parcial de la fachada del Palacio de Calatayud (1913) en Valencia.

12.2.3.3 Vicente Rodríguez Martín

Vicente Rodríguez finalizó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1905. Sus primeras obras en Valencia, construidas antes de la Exposición Regional de Valencia de 1909: La Casa Rocher en la Gran Vía Marqués del Turia 15 (1906) y el edificio de viviendas en la Gran Vía Marqués del Turia 1 esquina con C/ Ruzafa (1907) reflejan, sobre plantas con distribución interior tradicional, un aspecto exterior deudor de las construcciones *Jugendstil* o las llamadas "*Bauten im style der Secession*". Las fachadas de ambos edificios tienen una gran sutileza en la aplicación del detalle ornamental sobre un paño liso y homogéneo de fachada y la definición de sus formas reflejan la sensibilidad en el diseño de fachada y su discreción ornamental. Tanto una obra como la otra son claros ejemplos de la influencia del *Jugendstil* Vienés en Valencia en una época muy temprana en cuanto a la introducción de la transmisión las referencias vienesas en Valencia.

12.2.3.4 Vicente Sancho Fuster

Vicente Sancho terminó sus estudios de arquitectura en Barcelona en 1904. Era íntimo amigo de Vicente Ferrer. La influencia de Viena en su obra también se refleja en una época temprana. Vicente Sancho hace una interpretación personal de las obras que conoce de la arquitectura vienesa y se refleja fundamentalmente en la abstracción de los volúmenes de sus obras de arquitectura. En cuanto al detalle ornamental, lo varía con libertad y fantasía (recordemos el arco ojival en la Capilla del Cementerio Protestante Británico o las golondrinas en la Casa de los Pajaritos –Gran Vía Marqués del Turia 36 y 40). Sobre una composición equilibrada de masas y de líneas rectas, varía los motivos decorativos sin que éstos modifiquen la esencia volumétrica del proyecto.

La innovación en el proyecto que aportaron las pocas pero brillantes obras de arquitectura que reflejaron en Valencia la influencia vienesa antes de la Exposición Regional Valenciana de 1909 (Estación del Norte de Valencia, Casa Ferrer, Casa Rocher, Cines Caro, edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 1) a la arquitectura en Valencia, no creó una nueva forma de planteamiento del proyecto arquitectónico, ni supuso un modelo a seguir por el resto de arquitectos de la época modernista valenciana. Esta vía alternativa iniciada antes de 1909 no tuvo seguidores y se fue diluyendo por varios motivos: como hemos nombrado, Vicente Ferrer, después de terminar los Cines Caro no asumió ninguna obra de nueva planta más (sólo recibe en 1913 en encargo de remodelar la fachada trasera del Palacio de Calatayud) y se refugió en sus tareas como funcionario del Catastro de la Ciudad de Valencia y arquitecto municipal de varias poblaciones. Vicente Sancho fallece en 1910, poco después del cierre de la Exposición Nacional de Valencia. Demetrio Ribes construye su última obra adscrita a formulaciones vienesas en 1913 en Valencia (los almacenes José Campos) y evoluciona “hacia una arquitectura racional” [1091].

En términos generales, a excepción del arquitecto Demetrio Ribes, los arquitectos valencianos no entenderían la reflexión teórica que generó en Austria la arquitectura del *Jugendstil,* directamente relacionada con el contexto social vienés y las circunstancias políticas del Imperio Austro-húngaro. Atraídos por la novedad de las formas del *Jugendstil* Vienés, los arquitectos valencianos reflejarán la influencia de la arquitectura vienesa del cambio de siglo únicamente en un aspecto superficial, reducidos a un detalle ornamental, sin llegar a comprender el componente teórico que existía tras las imágenes que llegaban de las publicaciones vienesas. Como una de las fuentes de inspiración del Modernismo Valenciano, fue la arquitectura del *Jugendstil* Vienés una vía alternativa a los excesos ornamentales de otras corrientes artísticas dentro del modernismo europeo (como el *Art Nouveau* francés o el *Liberty* italiano), pero no llegó a dominar sobre ellas y convivió con los historicismos y eclecticismos de la arquitectura valenciana de las primeras décadas del siglo XX.

Con respecto a la aceptación del modernismo de ascendencia vienesa, podemos afirmar que no se da en Valencia de forma generalizada hasta la celebración de la Exposición Regional Valenciana (recordemos el poco reconocimiento que tuvieron las obras más innovadoras de Vicente Ferrer, tanto antes del certamen como después). Es, durante los dos años que dura esta Exposición, cuando "*el elegante estilo vienés"* se acepta como una variante modernista válida dentro de las diversas corrientes modernistas. Pero paradójicamente a partir de esa fecha, la interpretación que se da de los supuestos vieneses está muy alejada de la intención que había motivado a los arquitectos austriacos que se separaron de la *Künstlerhaus* a crear un arte nuevo. En la arquitectura modernista valenciana posterior a 1910, únicamente se recurre a detalles "de estilo vienés", que llegan a tipificarse y se mezclan los elementos tomados de las primeras obras de Wagner (1895-1910) con el neo-barroco francés. Existen multitud de edificios de viviendas que presentan las conocidas tres líneas colgantes, interpretadas de forma libres, indistintamente en vertical u horizontal, hacia arriba y hacia abajo, reduciéndose de tres líneas colgantes a dos, etc. perdiendo toda su conexión con las fuentes originales y convirtiéndose en una mera anécdota decorativa, continuando el ambiente de festividad que había inaugurado la arquitectura de la Exposición Regional.

A partir de 1910, las referencias a Viena son más abundantes en Valencia pero más híbridas, proliferan los motivos decorativos extraídos de su contexto original. La repetición formal de motivos ornamentales, extendidos desde la Exposición Regional Valenciana de 1909, unido a la desorientación existente en el panorama arquitectónico español en las primeras décadas del siglo XX frenará una renovación en la idea de proyecto.

12.2.4 Influencias directas e indirectas del *Jugendstil* Vienés en los edificios modernistas valencianos

Existe una amplia gama de interpretaciones y formas personales de asimilación de la influencia vienesa en el Modernismo Valenciano. En términos generales podemos destacar varios rasgos comunes de la arquitectura vienesa surgida en torno a la Secession Vienesa que se reflejaron en él.

Uno de los rasgos más detacables de la arquitectura del *Jugendstil* Vienés respecto a la arquitectura anterior a su época fue el cambio del claro-oscuro de la plástica historicista por el "oscuro sobre claro" [1092] de las fachadas

claras y homogéneas con vanos recortados en arista viva, el abandono de los efectos de los volúmenes de modelados y molduras por la atención en los efectos cromáticos de la superficie plana y la línea, el paso del alto relieve a la superficie plana. A partir del mito semperiano del origen textil de la pared, entendida ésta como envoltura ligera que asume la función decorativa del edficio, deriva la arquitectura de Otto Wagner, y con ella la de sus discípulos, como reflexión sobre la naturaleza de la relación entre revestimiento y construcción. Las fachadas, las "paredes", son entendidas como elementos autónomos que se suporponen a la estructura, como se pudiera hacer con una cortina sobre un bastidor, que asumen la carga ornamental. El muro, como paño textil, se aplica a modo de cortina colgante y permite distinguir el núcleo constructivo (*Konstruktionkern*) de la obra arquitectónica. Sobre el paño colgado de la estructura se recortan sin marco los huecos de ventanas a modo de "Hundimiento del Muro" (G. Semper, *Der Stil,* 1860). Desde las referencias a esta ornamentación textil, de la pared entendida como "página gráfica" [1093] se va derivando en la superficie continua y homogénea con pequeñas incisiones geométricas. La narrativa ornamental va dando paso a la abstracción cromática y geométrica. La expresión técnico-constructiva del muro de fachada asume la función decorativa, convirtiendo el montaje de los elementos (dibujo de las líneas de juntas y diseño de los sistemas de sujección) en el principio expresivo y ornamental del diseño de fachada.

Los principios compositivos basados en la contención formal y abstracta del *Jugendstil* Vienés, facilitaron la asimilación de un modernismo más austero y esencial en tierras valencianas. Las formas derivadas en Viena de los nuevos principios constructivos se tradujeron en Valencia en un **intento de simplificación formal de los volúmenes**, la **geometrización del ornamento** y la apertura de una **nueva opción arquitectónica más serena y equilibrada** que no recurría a formas recargadas, brotadas de la mezcla de los estilos históricos y los diversos modernismos con más o menos fantasía. El *Jugendstil* Vienés ofrecía a los arquitectos valencianos una vía alternativa a los derroches ornamentales de la *Art Nouveau*, tendencia más generalizada en el territorio español. La simplicidad de sus formas fue un factor que favoreció la rápida asimilación popular del estilo y produjo numerosos edificios en Valencia con ornamentación *Jugendstil.*

Sobre el influjo de la Secession en la ornamentación, afirma Bohigas, incluyendo ejemplos valencianos, que donde mejor se refleja es en el tratamiento de las fachadas mediante subdivisiones en esquemas lineales cerrados y composiciones geométricas[1094]. A esto lo denomina "*principio aditivo*": la adición de elementos autónomos como unidades constructivas unitarias. Este sistema de composición, según el autor, se puede encontrar en los interiores de Hoffmann y de Olbrich. En muchas fachadas de edificios modernistas valencianos se puede comprobar esta tendencia a la geometrización y a la simetría. Es necesario indicar que la tendencia a la simetría de los edificios no es un rasgo

exclusivo de la influencia vienesa, sino un tema clásico de composición de volúmenes. Sin embargo, sí está más presente esta tendencia a la geometrización de las fachadas y a la composición mediante líneas rectas, que no se da en otras corrientes modernistas ni en los historicismos. En los años sucesivos a 1910, se va perdiendo el referente directo a la arquitectura *Jugendstil* vienesa y la influencia de la Secession austriaca se traduce en tierras valencianas únicamente en la introducción de elementos ornamentales aislados, tipificados como vieneses (los consabidos triglifos y algunos otros elementos geométricos decorativos, como guirnaldas y discos concéntricos)[1095], muchos de ellos provenientes de la arquitectura clásica y retomados en el Renacimiento. Esta interpretación de las formas vienesas se reduce en la segunda época modernista valenciana a la reproducción de elementos decorativos como "iconos de modernidad"[1096] que llegan a ser tipificados y al mismo tiempo combinados con elementos de tradición local y de otras corrientes arquitectónicas, sumergidos en el eclecticismo que vivía la arquitectura valenciana de principios de siglo.

En términos generales, podemos decir que la influencia de las obras del *Jugendstil* Vienés que fueron referencias directas en el Modernismo Valenciano fueron aquellas que se construyeron entre 1895 y 1910, ya que en la segunda fase del Modernismo Valenciano, se pierde el hilo de la renovación arquitectónica vienesa que sigue dando sus frutos, con ejemplos cada vez más pulidos. En Valencia, el edificio de la Secession de Joseph Maria Olbrich (1898) y las estaciones de Otto Wagner para el metropolitano de Viena son obras conocidas y se reflejan en obras modernistas de la geografía española (por citar algunos en Valencia: los Cines Caro de Vicente Ferrer (1910) y la Estación del Norte de Demetrio Ribes (1907-1917) respectivamente.

Además se conocen muchas de las obras vienesas e incluso de Praga y Budapest, publicadas en las revistas y libros de arquitectura vienesas. De estas láminas se tomarán a menudo detalles aislados o composiciones de la fachada (Casa Rocher, de Vicente Rodríguez, 1906; Edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 1 de Vicente Rodríguez, 1907, entre muchas otras).

Aunque las influencias de unas obras en otras inevitablemente estén sujetas a una interpretación subjetiva, intentamos enumerar a nivel esquemático las referencias más señaladas de las obras modernistas construidas en Valencia con la arquitectura *Jugendstil* vienesa. Hemos distinguido las referencias directas de las indirectas, en cualquier caso, la transmisión de influencias de una corriente artística a otra siempre viene determinada por la forma de interpretación de los intermediarios, en muchos casos, pueden llegar a mezclarse distintas corrientes:

1906	REFERENCIAS DIRECTAS	REFERENCIAS INDIRECTAS
Casa Rocher en Gran Vía Marqués del Turia 15 Vicente Rodríguez	• Composición de fachada del edificio de viviendas en Trappelgasse 9 (1900) de Viena. Arq. Ritter von Infeld • Composición de fachada del edificio de viviendas en Gymnasiunmstrasse 60 (1902-03), de Viena. Arq. Hugo Mandeltort • Composición de fachada del edificio de viviendas en Pilzgasse 2 (1905), Viena. Arq. Fr. Dietz von Weidenberg	• Varios edificios del *Jugendstil* vienés publicados en <*Wiener Bauten im Style der Secession*> y en <*Neubauten in Österreich. Façaden. Hausthore. Vestibule. etc.*>.

1907-1909	REFERENCIAS DIRECTAS	REFERENCIAS INDIRECTAS
Edificio en la Gran Vía Marqués del Turia 1 - C/ Ruzafa 29 Vicente Rodríguez Martín	• Repertorio ornamental de los edificios de viviendas *Jugendstil* construidos en Viena y publicados en <*Wiener Bauten im Style der Secession*> y <*Neubauten in Österreich*>	• Edificio de viviendas en la *Neustiftgasse* 40, de Otto Wagner (decoración en fahcada con damero cerámico) • Sanatorio en Purkersdorf, de Joseph Hoffmann (Id.) • Casa Olbrich, en Darmstadt de Josef M. Olbrich (guirnaldas en fachada)

1906-1917	REFERENCIAS DIRECTAS	REFERENCIAS INDIRECTAS
Estación del Norte de Valencia de Demetrio Ribes	• Estaciones de tren de Otto Wagner: - *Währingerstrasse* (diciembre 1895), - *Josefstädterstrasse* (diciembre 1895) - *Alserstrasse* (marzo, 1896) - *Gumperdorferstrasse* (julio, 1896) - *Nussdorferstrasse* (agosto, 1896) - *Hütteldorf* (octubre, 1896) - *Ottakring* (noviembre 1896) • Proyecto para un *Warenhaus* en *Karlsplatz*, (1903), de Otto Wagner • Hospital de Sant Pau de Maudes de Lluis Doménech i Montaner (1905-1909) • Hospital de Jornaleros Cuatro Camino de Antonio Palacios (1916)	• Casa para Paul Wittgenstein en Bergerhohe (1899) de Joseph Hoffmann (interiores) • Villa Friedmann, en Hinterbrühl bei Wien (1899) de Josef M. Olbrich (interiores) • Villa Metternich en Königswart, de Josef M. Olbrich (interiores) • Palau de la Música Catalana. de Lluis Doménech i Montaner (sala de las columnas) • Iglesia de *Steinhof* (1902-04), de Otto Wagner (Fachada) • *Schützenhaus am oberen Donaukanal* (1904-1906) de Otto Wagner (Fachada) • *Postsparkasse* (1903-1910) de Otto Wagner • Proyecto para la habitación de un hotel de Otto Wytrlik (1901) (interiores)

1908	REFERENCIAS DIRECTAS	REFERENCIAS INDIRECTAS
Casa Ferrer de Vicente Ferrer (1908)	• *Palazzo Centrale* de Raimondo D'Aronco en la Exposición de Artes Decorativas de Turín 1902 (motivos ornamentales) • Pabellón de la Sección Alemana de Peter Behrens (Exp. Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902) (Plástica de la Planta Baja) • *Padiglione delle Belle Arti* de Raimondo D'Aronco en la (Exp. Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín 1902) (motivos ornamentales) • *Chiosco per Gironali* de Raimondo D'Aronco (Exp. Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín 1902) (motivos ornamentales) • Casa Macaia de Puig y Cadafalch (zaguán) • *Casa de les Punxes*, de Puig y Cadafalch (zaguán) • Pabellón de Fotografía de Raimondo D'Aronco (Exp. Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín 1902) (Puerta de entrada al zaguán) • Café Birreria de Anibal Rigotti (Exp. Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902) (Puerta de entrada al zaguán)	• Edificio de viviendas *Majolikahaus* (*Linke Wienzeile* 40) de Otto Wagner (solución de encuentro con edificio contiguo) • Edificio de viviendas en la *Linke Wienzeile* 38 esquina *Klöstergasse* 1, de Otto Wagner (Id.) • *Arbeiterheim* de Hubert Gessner (1901-02) (Id.) • Edificio para exposiciones de la Secession Vienesa de Josef M. Olbrich (1897-1898) (detalles ornamentales) • Diversos ejercicios de los alumnos de la *Wagnerschule* (Composición de fachada): Proyecto de fachada para un Hotel de Mauriz Balzarek. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*) (1896) - Proyecto de Fachada en la Wollzeile de Hans Mayr (Wagnerschule) (1896) - Gustav V.Fleschbrunningen. Proyecto de Fachada. Proyecto de Escuela (Wagnerschule) - Proyecto de fachada de Heinrich Hoppe. Proyecto de Escuela. (1896) - Edificio de viviendas en Bauernmarkt 7, de August Ungethum. Proyecto de Escuela (Wagnerschule) • Casa Olbrich de Joseph Maria Olbrich en Darmstadt (guirnaldas ornamentales) • Villa Gessner, de Hubert Gessner *Sternwartestrasse* 70, Viena (1907) (decoración en fachada con damero cerámico verde y blanco) • Casa Moll II, de Joseph Hoffmann *Wollergasse* 1, Viena (1906-07) (decoración en fachada con damero cerámico) • Edificio en Fömmelgasse 42a de Viena de F. Dietz v. Wiedenberg (1901) (Puerta de entrada al zaguán)

1910	REFERENCIAS DIRECTAS	REFERENCIAS INDIRECTAS
Cines Caro de Vicente Ferrer	• Edificio para exposiciones de la Secession Vienesa de Josef M. Olbrich (1897-1898, Viena) (Volumetría y ornamento) • Cinematógrafo Moderno de la Exp. Intenacional de Turín de Arte Decorativo Moderno de 1902, de Raimondo D'Aronco (Volumetría y ornamento) • Quiosco Amido Banfi de la Exp. Internacional de Turín de Arte Decorativo Moderno de 1902, de Anibal Rigotti (Volumetría y ornamento)	• Café Birreria para la Exp. Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902 de Anibal Rigotti • Villa para un pintor, de Marcell Kammerer (1900) • Villa en Mödling de Karl von Meter (1901)

1911	REFERENCIAS DIRECTAS	REFERENCIAS INDIRECTAS
Edificio en la **C/érez Pujol 5** de Demetrio Ribes	• Casa Riess, Stanherbergstrasse (1901-1902), de Josef M. Olbrich (vestíbulo)	

1914	REFERENCIAS DIRECTAS	REFERENCIAS INDIRECTAS
El **Trianon Palace**, de Javier Goerlich	• Franz Kaiser Josef-Stadtmuseum de Otto Wagner (1901-1912) (Composición volumétrica) • Habitación para la música de la Villa Berl, en Viena, de J. M. Olbrich (1900) (Interior)	• Proyecto para una Exposición Mundial, de Rudolf Melichdre (1901) • Pabellón Central o de Alimentación de la Exposición Hispano-francesa de Ricardo Magdalena (1908)

1915	REFERENCIAS DIRECTAS	REFERENCIAS INDIRECTAS
El **Cine Lírico** de Enrique Viedma	• Edificio de viviendas de Otto Wagner en la *Linke Wienzeile* (1898) (Remate Central de Coronación) • Café Niedermeyer, de Josef Maria Olbrich, (1898) (Remate central de coronación)	• Mercado Central de Valencia, de A. Soler i March y F. Guardia Vidal (1914-1928) (Entrada) • Estación del Norte de Valencia, de Demetrio Ribes (1906-1917) (Coronación de los laterales de la fachada)

1914-1928	REFERENCIAS DIRECTAS	REFERENCIAS INDIRECTAS
El **Mercado Central de Valencia** de A. Soler i March y F. Guardia Vidal		• Hospital de Sant Pau de Barcelona de Lluís Doménech i Montaner (Entrada) • Pabellón Imperial de *Schönbrunn* de Otto Wagner (atribuido) • Puente sobre el *Wienzeile*, de Otto Wagner (pilones de la fachada)

1914	**REFERENCIAS DIRECTAS**	**REFERENCIAS INDIRECTAS**
Casa Barona Gran Vía Marqués del Turia 70 Javier Goerlich	• Casa Herbert Pons en la Rambla de Catalunya 19 y 21 de Barcelona, de A. Soler i March (1909) • *Ankerhaus* de Otto Wagner en *Spiegelgasse* 2, Viena (1894) (Composición volumétrica y definición de fachada)	• Pabellones de la Exposición Regional Valenciana de 1909 (Ornamentación)

12.2.5 Análisis comparativo de las teorías arquitectónicas que barajaban los distintos arquitectos en Viena y en Valencia

Como hemos indicado al comienzo del capítulo 11, la única reflexión escrita que se conserva de arquitectos valencianos que reflejaron en su arquitectura la influencia de Viena es el discurso teórico y pensamiento sobre arquitectura de Demetrio Ribes. Los indicados paralelismos con las teorías que defendía Otto Wagner desde la *Wagnerschule* no son los únicos paralelismos que tiene Demetrio Ribes con la figura de Otto Wagner.

En cuanto a su desarrollo profesional, Otto Wagner y Demetrio Ribes parten de un referente profesional en la familia: los dos son hijos de maestro de obras. Ambos desarrollaron paralelamente la faceta de arquitecto-creador junto a la de arquitecto-constructor. Además se dedican a otras disciplinas: Otto Wagner divide su tarea de arquitecto con la profesión de urbanista y Demetrio Ribes se dedica a fundar en 1917 junto con Joaquín Coloma (Ingeniero de la Compañía de Caminos de Hierro del Norte) la empresa y promotora “Construcciones Coloma-Ribes”, especializada en obras de hormigón armado[1097].

En cuanto al discurso teórico sobre arquitectura, también coinciden sus pensamientos. Ambos son defensores de que el empleo de las nuevas técnicas constructivas junto con los nuevos materiales sin olvidar la adecuación a las necesidades humanas de cada época es lo que dará como resultado la Arquitectura Moderna. Ambos defienden la adecuación de la arquitectura a los tiempos presentes. Wagner buscando el abandono de los estilos históricos, Ribes argumentando que, salvando la constante búsqueda de la definición de la arquitectura nacional española, la arquitectura moderna es la que hace cada arquitecto español en el momento presente, basándose en las nuevas técnicas constructivas que tiene a su disposición. Ambos afirman que el ropaje ornamental no debe confundir o encubrir la esencia del edificio, sino que debe ser éste el que enfatice su expresión constructiva. La orientación sencilla, la sinceridad en los volúmenes (que el volumen exterior exprese el funcionamiento de los espacios interiores) y la escala urbana de la obra arquitectónica (la toma de conciencia del efecto que produce el edificio en su entorno) son los principios básicos que definen la arquitectura de los dos arquitectos.

Analizado más minuciosamente en el capítulo 11, podemos resumir que Demetrio Ribes y Otto Wagner coinciden en:

1. El Arte Moderno es el que corresponde a nuestra patria, a los adelantos mecánicos y a las necesidades de nuestro tiempo
2. Los estilos históricos deben respetarse pero no imitarse
3. Todo nuevo sistema de construcción trae aparejado un arte nuevo (el Arte Nuevo será, por tanto, consecuencia de él)
4. El artista es libre, basándose en el dominio de la técnica, debe guiarse por sus sentimientos
5. Los detalles ornamentales no son una parte esencial de la arquitectura, tienen una mayor relación de dependencia con las Artes Plásticas que con la Arquitectura
6. La obra arquitectónica debe regirse por principios de transparencia y sinceridad: tanto los volúmenes interiores deben expresarse en el exterior como los detalles ornamentales deben mostrar las técnicas constructivas

Es el arquitecto Demetrio Ribes una excepción a la recepción general en Valencia de las influencias del *Jugendstil* Vienés, por verse reflejados los efectos de estas influencias tanto en la obra construida como en el pensamiento arquitectónico y no limitarse, como ocurrió a menudo en el Modernismo Valenciano, a una anécdota ornamental. A pesar de haberse datado en 1913 como la última obra de Ribes en Valencia con influencias de Viena[1098], Ribes comienza en 1914 la ejecución de la ampliación de la Estación Barcelona-Vilanova para la Compañia de Hierros

del Norte, cuyo lenguaje se adscribe a la arquitectura influenciada por el *Jugendstil* Vienés y la ponencia en el Congreso Nacional de Arquitectos de San Sebastián de 1915 todavía refleja el convencimiento de Ribes de las teorías que había desarrollado Otto Wagner veinte años antes. Entre 1917 y 1918 se publican en <Arquitectura y Construcción>[1099] dos artículos en respuesta al debate comenzado en San Sebastián por el arquitecto Leonardo Rucabado en los que queda por escrito que Demetrio Ribes aún en 1918 sigue defendiendo las teorías nacidas de la reflexión de Wagner.

12.2.6 Relevancia de la aportación de la Secession Vienesa en el desarrollo del Modernismo arquitectónico valenciano

(¿Hasta qué punto las influencias de Viena supusieron una innovación en el proyecto arquitectónico de la Valencia Modernista?)

Es lógico pensar que dentro de las dos décadas que analiza esta investigación, el Modernismo, tanto en Viena como en Valencia, atraviesa distintas fases. El *Jugendstil* Vienés tiene una clara evolución, desde las primeras construcciones todavía con una vertiente decorativa muy significativa (véanse los Pabellones de la Estación en *Karlsplatz* o las viviendas en la *Linken Wienzeile* de Otto Wagner) a un paulatino prescindir de motivos ornamentales, delegando toda la carga estética en formas cada vez más puras y más limpias (*Neustiftgasse* 40, también de Otto Wagner).

En la recepción del Modernismo en Valencia proveniente del *Jugendstil* Vienés existen también dos etapas claramente diferenciadas. Su punto de inflexión lo constituye la celebración de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910. Al contrario que en Viena, el desarrollo recorrido por el Modernismo Valenciano, estudiado en función de las influencias vienesas, pasa de unos ejercicios más conceptuales, buscando una aproximación a la esencia de la innovación arquitectónica vienesa (1906-1909) a una proliferación de motivos ornamentales descontextualizados (1910-1918).

Los proyectos de la primera etapa (1906-1909) transmiten cierta renovación arquitectónica frente a otras corrientes modernistas más excesivas en el empleo del ornamento que se dan simultáneamente en Valencia. Estas primeras obras influenciadas por la arquitectura vienesa, nacen en el momento más fuerte del modernismo español (1906-1908)[1100]. La innovación se puede ver en el concepto arquitectónico del proyecto: la definición de la obra

arquitectónica mediante el plano y la línea (Vicente Ferrer) mediante la sinceridad constructiva (Demetrio Ribes) o mediante la volumetría simplificada (Vicente Sancho) y en el empleo de un ornamento plano, geometrizado y riguroso que abrirá una vía más serena al Modernismo Español frente a los excesos decorativos de otras corrientes modernistas. En la obra arquitectónica de los citados arquitectos podemos hablar de una arquitectura más evolucionada, más racional y más geométrica.

Sin embargo, estos primeros intentos de evolución arquitectónica dentro de una corriente decorativista como fue el modernismo, basada en las artes aplicadas, no influyeron prácticamente en el desarrollo de la arquitectura valenciana y se quedaron como casos aislados que no supusieron un ejemplo a seguir. Únicamente en la vertiente ornamental se extrajeron elementos de estas obras (por ejemplo, la decoración en cerámica colorista de la Estación del Norte, el damero cromático en la Casa Ferrer, las coronas de laurel del edificio en Gran Vía Marqués del Turia 1) que se repitieron en muchas obras de viviendas por toda la ciudad hasta bien entrados los años 30, como es el caso del excepcional Modernismo Popular en la zona de los poblados marítimos.

Se puede afirmar que en Valencia, el escaso número de obras arquitectónicas que recogieron la esencia vienesa manifestada desde la concepción del proyecto y el hecho de que los arquitectos alternaran los estilos según la conveniencia del proyecto o los deseos del cliente y, sobre todo, la falta de un contenido teórico orientativo que especificara la modernidad arquitectónica que Viena aportaba (recordemos la diversidad de opiniones sobre la arquitectura vienesa de los arquitectos españoles que acudieron al VIII Congreso Internacional de Arquitectos de Viena en 1908. Véase Capítulo 4.1.3) produjeron que la innovación arquitectónica que supuso en Austria el *Jugendstil* Vienés no produjera en Valencia un cambio importante en las pautas del desarrollo arquitectónico de principios del siglo XX. Aunque las referencias a obras de Viena en el Modernismo Valenciano son abundantes, los principios arquitectónicos renovadores vieneses se diluyeron en Valencia entre otras alternativas estilísticas, que se superponían local y temporalmente. En general, durante las primeras décadas del siglo XX, los arquitectos valencianos seguirán haciendo uso de los diferentes estilos arquitectónicos: Los historicismos, eclecticismos y modernismos se solapan. Entre ellos aparecerán intermitentemente detalles ornamentales que revelan la influencia vienesa de forma más generalizada aunque menos esencial.

Las Exposiciones de Zaragoza (1908) y Valencia (1909 y 1910) contribuyeron en España, bajo los fulgores de alegría y festividad que correspondía a estos certámenes, a que se recogiera como “típicamente vienés” sólo el detalle decorativo. A partir de estos dos certámenes la distancia entre la evolución valenciana y los referentes vieneses se va

haciendo cada vez mayor. Dentro del heterogéneo panorama arquitectónico de la Valencia de la segunda década del siglo XX, también se barajan formas deudoras de las primeras obras *Jugendstil* de Viena, aunque descontextualizadas y transformadas. Las formas vienesas nacidas de unos ejemplos más fidedignos se transfiguran en Valencia de forma manierista durante la segunda década del siglo XX.

A diferencia de Viena, donde la tragedia internacional ocurrida en el periodo 1914-1918 cambia radicalmente la orientación arquitectónica, en Valencia después de 1918 no existe un cambio brusco en el panorama arquitectónico y los eclecticismos se siguen barajando como alternativas estilísticas, aunque hace su aparición el hormigón armado en los edificios de viviendas. No es hasta la llegada del *Art Déco* en Valencia, entre los años 20 y 30, cuando se vuelven a revisar las pautas de diseño vienés y se retoma la inspiración en el rigor formal, el predominio de la línea recta y la rotundidad de los contornos de la obra de Joseph Hoffmann.

12.3 FUTURAS PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN

12.3.1 Influencias del *Jugendstil* Vienés en los poblados cercanos a Valencia

Como se ha descrito, las influencias de la arquitectura vienesa del cambio de siglo, no sólo se dejaron ver en Valencia Capital sino en muchos poblados de sus cercanías. Un ejemplo de ello puede ser el edificio del Círculo Industrial en la C/ Sant Nicolau 21 de Alcoy (de 1909) del arquitecto Timoteu Briet o los edificios en la C/ Puríssima 24, Pza. Enrique i Tarancón 9 y C/ San Vicent 18, ambos en Burriana[1101]. Efectivamente, ha sido estudiado el modernismo en Alcoy[1102], Novelda[1103] y Burriana[1104]. El trabajo aquí presentado ha debido acotar su extensión al espacio urbano actual de la ciudad de Valencia. En futuras investigaciones sería necesario ampliarlo con el estudio pormenorizado de las obras construidas fuera de ella. Aún hoy es fácil encontrar en los poblados cercanos a la ciudad y alrededores viviendas con ornamentación vienesa (las reiteradas tres líneas suspendidas, los círculos concéntricos, guirnaldas, flores geometrizadas, etc.) pendientes de un estudio profundo. Es de nombrar las vagas referencias (según Benito, 1982) que existen alguna casa de campo de Vicente Ferrer en la subida a la Hermita de Godella, todavía por investigar (Véase figs. **975** y **978**).

FIG.975. Vivienda unifamiliar con influencias del *Jugendstil* Vienés en la subida a la Ermita de Godella, población cercana a Valencia.

12.3.2 Influencias del *Jugendstil* Vienés en las artes decorativas

Asimismo hubiera sido interesante, aunque se salía de la extensión de este trabajo, profundizar en las biografías de los muchos maestros de obras que, sin haber recibido la carga teórica en las escuelas de arquitectura de Madrid o Barcelona, manifestaban en su obra construida influencias del *Jugendstil* Vienés. Sus contribuciones a definir "la Imagen de la Ciudad" están muy poco estudiadas hasta ahora. El estudio más extenso de estos maestros de obras[1105] puede sacar a la luz el alcance de las influencias del *Jugendstil* Vienés en las Artes Decorativas, que fue grande y está a la espera de ser estudiado con profundidad.

12.3.3 El Mediterranismo como punto de encuentro entre la arquitectura de ambos países

FIG.976. Vivienda unifamiliar con influencias del *Jugendstil* Vienés en la subida de la Ermita de Godella (Valencia).

FIG.977. Detalle de la decoración mediante círculos concéntricos y líneas colgantes de la fachada de una vivienda unifamiliar con influencias del *Jugendstil* Vienés en la subida de la Ermita de Godella (Valencia).

Como futuro estudio a desarrollar, cabe plantearse si el Mediterranismo pudiera ser un punto de encuentro entre la cultura arquitectónica española y la del Imperio Austro-húngaro. Con frecuencia se ha relacionado en la historiografía el descubrimiento de la arquitectura mediterránea de formas puras y volúmenes blancos con la transición desde el historicismo a un clasicismo purista y abstracto. Muchos de los estudiantes de la *Akademie der bildenden Künste* recibían como premio a sus méritos académicos una beca para instruirse un año en Italia. También los españoles recibían el Pensionado en Roma, donde encontraban la posibilidad de descubrir las civilizaciones clásicas y las construcciones italianas de diversas épocas. J. M. Olbrich recibió en 1894 el Pensionado en Roma y un año más tarde Joseph Hoffmann. En Italia se dedicaron a observar y estudiar la arquitectura clásica. Ambos dibujaron multitud de bocetos y apuntes donde se refleja la gran admiración que le produjo la arquitectura tradicional mediterránea, de claros volúmenes rotundos y limpios. De entre los bocetos que Josef M. Olbrich hizo en Roma: la Iglesia Il Gesù, San Carlo ai Cantari, Sant'Ignazio, San Luca in Martina, Santa Maria del Popolo y el Capitol de Roma. Joseph Hoffmann publica en 1895 en la revista <*Der Architekt*> un artículo[1106] donde expresa esta fascinación por la arquitectura de Capri y de las villas de Istria

FIG. 978. Vivienda unifamiliar en la subida de la Ermita en Godella (Valencia) con claras influencias del *Jugendstil* Vienés.

(actual Eslovenia) realizada sin intervención alguna de un arquitecto. En sus bocetos y apuntes expresa su admiración por la arquitectura popular italiana y su voluntad de tomarla como referencia, como inspiración clásico–mediterránea, para sus futuros proyectos. Además hay que recordar las múltiples referencias a la mitología y antigüedad griegas y romanas que en los inicios propagaban los artistas de la Secession Vienesa.

Así podríamos entender este Mediterranismo como un nexo de unión entre ambas culturas, que de alguna forma inspira otras formas arquitectónicas. Así por ejemplo, Anna Belsa I Soler dirá que "*Folguera connecta amb Viena a través del mediterranisme que va entrar com a element d'inspiració en la propia tendènsia vienesa*" [1107].

J. Pérez Rojas ya en 1990 intuye esta conexión e indica que *"hay sin embargo una serie de arquitectos y de artistas en general, cuyo secesionismo supone ya una voluntad decididamente antimodernista que se orienta hacia un sentido decorativo más rítmico y contenido que dota a las obras de un mayor orden y claridad; que conduce hacia un prerracionalismo y clasicismo modernizado. Todo ello abre un importante frente renovador que*

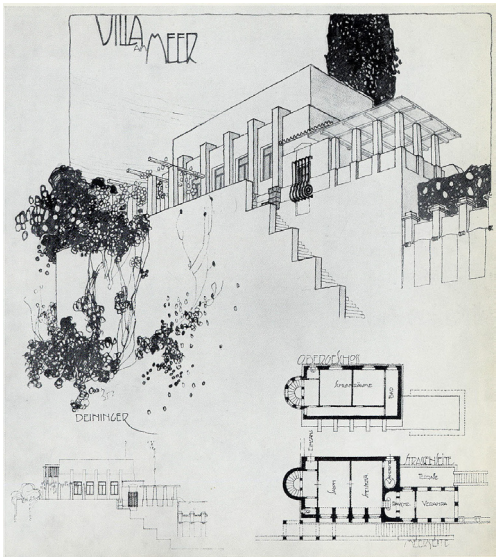


FIG. 979. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*) de una Villa en el Mar de Wunibald Weiniger (1903-04)

FIG. 980. Boceto de Joseph Hoffmann de Villa en Capri, Italia, publicado en <Der Architekt> en 1895

FIG. 981. Boceto de Emil Hoppe desde Roma, publicado en 1902 (Wagnerschule)

se ramifica o coincide con otras vertientes como la de regionalismo menos historicista, que busca sus fuentes en la arquitectura popular y sobre todo en la elemental arquitectura blanca, mediterránea, que le permite interesantes síntesis y esquematismos." [1108]

Asimismo, Marilda Azulay, al resumir la evolución de la arquitectura de José Cort, concluirá que ésta va *"desde una primera y elemental simplificación o elementalismo donde la Secession, desde la mentalidad reformista, servirá de modelo incluso literal; hasta la aceptación de las formas simples, adquiriendo papel preponderante las referencias a la arquitectura mediterránea y caracterizada por un incremento en la ausencia de decoración pero con el compromiso con el acento como expresión, llegando a acuñar un sello específico determinado precisamente por las invariables."* [1109]

Este estudio podría fortalecer la idea de que una de las vías más importantes de introducción del *Jugendstil* Vienés en Valencia fue Italia y que, tanto por su conexión histórica y geográfica con Austria como cultural con España constituye Italia también un vínculo artístico entre los dos países.

12.3.4 Influencias tardías: breve epílogo en el Art Déco de Valencia

Proponemos aquí un estudio concerniente a los años 30 en la historia de la arquitectura valenciana, fuera de los límites temporales de este trabajo, pero de relativo interés para la investigación que aquí se plantea. Proponemos aquí un planteamiento a considerar que sería

objeto de un futuro estudio: de qué manera está relacionada la arquitectura valenciana del *Art Déco* con la arquitectura austriaca de principios del siglo XX[1110].

En Valencia el *Art Déco* ornamental se vivió más que como una ruptura frente al modernismo, como una reforma, como una vía de renovación alternativa a la arquitectura sin suponer un "arte nuevo"[1111]. Su comienzo se puede establecer en los años 20, pero cobró más fuerza entre los años 1930 y 1936, sobre todo en la zona del Ensanche de Ruzafa y en los cinematográficos, los cafés y restaurantes: sin embargo, no llegó a cuajar, como podría pensarse, en los edificios representativos[1112]. Anna Belsa i Soler, al hablar del vanguardismo vienés con relación a esta Exposición comentará:

> *"Quan aquesta radicalitat es donaria a conèixer amb una entitat pròpia, amb motiu de l'Exposició d'Arts Decoratives de París el 1925, les bases del que exerciria influència en els postres creadors ja havia donat els seus fruits des de feia temps."* [1113]

Este *Art Déco* podría definirse como una arquitectura precisa y geometrizante, con una marcada verticalidad (principios que ya se propagaban desde la *Wagnerschule*, un ejemplo de ello son las casas de alquiler de Josef Plečnik de la *Rechte Wienzeile*: 1901/03. *Steggasse* 1. Viena, distrito 4), que lleva a la abstracción los elementos constructivos y cuya pureza de líneas recuerda la arquitectura austriaca, sobre todo a las obras de Joseph Hoffmann en su etapa de madurez o a las obras más tardías del modernismo de Otto Wagner cuando ya se aproximaba al racionalismo (Edificio de viviendas en la *Neustiftgasse* 40).

La divulgación del *Art Déco* en España se produjo también, como ocurrió durante el Modernismo, a través de revistas extranjeras como: <*Art et Décoration*> (Francia), <*Wiener Illustrierte*> (Viena), <*Moderne Bauformen*> (Viena), <*Wendingen*> (estas dos últimas participaron en la difusión del racionalismo heterodoxo). En España contamos con la revista <*Foment de les Arts Decoratives*>, cuyo director era Santiago Marco[1114]. Amadeo Serra cita además las revistas <*Deutsche Kunst und Dekoration*>, <*Domus*> o <*Mobilier et Décoration*>[1115].

J. Pérez Rojas afirma que Antonio Palacios, Anasagasti y Rafael Massó fueron los principales introductores la arquitectura *Art Déco* en España[1116]. En A. Palacios esta tendencia se da a partir de 1915, pero cuando se hace evidente es en 1919. Es de destacar que estos tres arquitectos fueron, en sus inicios profesionales seguidores de la *Wagnerschule* y defensores del "secessionismo vienés" en España.

Cabe plantearse si el *Art Déco* fue producido por una asimilación tardía de las influencias del *Jugendstil* Vienés en las construcciones valencianas, o si el *Art Déco* fue una especie de nexo de unión entre los planteamientos de los austriacos con la arquitectura del Movimiento Moderno. Según afirma Serra[1117]:

> *"por todo ellos es ésta la vertiente del Art Déco más próxima al Racionalismo, con el que llega a confundirse, incluso entre los críticos. De hecho actúo como transición al racionalismo heterodoxo, no en sentido cronológico, ya que en realidad fueron contemporáneos, pero sí en la adaptación del gusto general a las formas tomadas del Movimiento Moderno."*

Explica también cierta similitud en el propósito de romper con historicismos del pasado que presentaban tanto el Art Déco como el Modernismo, sobre todo el de los inicios, y la búsqueda por "*conseguir definir un estilo del siglo XX*", "*en esto coincide con el Modernismo, cuyo agotamiento formal superó partiendo de la reacción de la Escuela de Glasgow y de la Sezession austriaca, especialmente por Joseph Hoffmann, contra la apoteosis formal del* Art Nouveau." [1118]

Se debe considerar aquí la extensión en el tiempo de las influencias vienesas en la arquitectura valenciana. El proceso de asimilación de la estética centroeuropea no se limitó a afectar el desarrollo del Modernismo Valenciano. Si no que, así como en Cataluña el *Noucentisme* recoge ideas surgidas del *Jugendstil* Vienés, el alcance de la vertiente arquitectónica *Art Déco* llega en Valencia hasta los años 35. Las semejanzas de este lenguaje y la voluntad renovadora de la arquitectura que plantea muestran los ecos vieneses que adquieren aquí con fuerza su constatación y confirmación.

Amadeo Serra sitúa el origen de la corriente neoclásica y geometrizante del *Art Déco* "*en una de sus fuentes principales: la Sezession vienesa, y más concretamente la labor de Joseph Hoffmann en los Wiener Werkstätte (1903-1933)."* [1119] También D. Benito afirma (1996) que *"el Art Déco coincide con el Modernismo en cuanto a la superación del agotamiento formal, de la apoteosis ornamental del Art Nouveau, partiendo de la reacción de la Escuela de Glasgow y de la Secession austriaca, especialmente Joseph Hoffmann".* También J. Pérez Rojas relaciona los primeros pasos del *Art Déco* hispano, por un parte con el regionalismo, por otra, con los planteamientos vieneses de principios de siglo XX, en especial con el *"clasicismo difícilmente disociable de la Secession*." [1120]

Para completar el conocimiento de las influencias del *Jugendstil* Vienés que presenta la arquitectura valenciana de principios del siglo XX, sería necesario profundizar en las huellas que imprimió, no sólo en el Modernismo, sino también en la evolución posterior del Art Déco. Aunque ese estudio supera los límites de este trabajo y sería objetos de futuras investigaciones no carentes de interés.

12.4 ANÁLISIS DEL PROCESO METODOLÓGICO

El desarrollo de esta investigación comenzó basándose en el estudio de la literatura existente sobre el Modernismo Valenciano, el Modernismo en Madrid y en Barcelona. Se recurrió a su consulta de publicaciones en las bibliotecas de Valencia, Madrid y Barcelona, lo que permitió además la visita de algunas obras modernistas de ascendencia vienesa en estas dos últimas ciudades. La multitud de publicaciones que recogen información sobre el tema, consultadas en las tres ciudades (más abundante sobre el *Modernisme* Catalán) fueron poco a poco perfilando las lagunas que faltaban por analizar en la relación de Valencia con Viena, relación que ha sido muchas veces comentada pero nunca hasta ahora estudiada con detenimiento.

Esta misma labor se realizó en Viena, para adquirir la información necesaria sobre lo que fue el movimiento secessionista en Viena y qué se entendía bajo el concepto *Jugendstil.* La información bibliográfica sobre las obras y vidas de los arquitectos más representantes de la corriente *Jugendstil*, el contexto histórico y político en el que se produjo, las exposiciones que fomentaron el conocimiento público de las creaciones de sus artistas y, sobre todo, las publicaciones donde fueron reflejadas, se estudiaron paralelamente a la visita y toma de fotografías de los edificios que aún están en pie en la ciudad de Viena. Frente a la inabarcable documentación sobre el *Jugendstil* Vienés en Austria y los distintos temas relacionados con él, la visita de las obras se hizo muy completa, recorriendo todos los rincones de la ciudad y visitando además de los edificios de los grandes maestros austriacos, los edificios "*Im Style der Secession*" (obras de arquitectos no tan conocidos con lenguaje *Jugendstil)* en la mayor parte de los distritos de la ciudad de Viena y alguna visita a las afueras, lo que ayudó mucho a hacerse una idea amplia de la repercusión que tuvo el "movimiento secessionista" en la construcción de viviendas de muchos barrios en Viena, que no se encuentran publicados en las revistas de arquitectura más prestigiosas.

Posteriormente en Valencia se consultaron todos y cada uno de los expedientes presentados entre 1900 y 1918 al Ayuntamiento de Valencia para la construcción de viviendas y edificios públicos en la zona calificada como "Ensanche" y la mayoría de los expedientes presentados en el resto de Valencia, calificado como "Policía Urbana". Esta consulta se realizó paralelamente a la visita de los edificios levantados en Valencia en esa época y a la toma de fotografías de los que presentaban algún rasgo referente a la arquitectura de Viena.

La investigación realizada a tiempos iguales durante cuatro años en dos países distintos de la Unión Europea ha impedido la búsqueda en Valencia de los familiares de los arquitectos estudiados que podrían haber resuelto algunas preguntas que han quedado en el aire como cuándo y cuántos viajes realizó Demetrio Ribes a Austria, con motivo de escuchar los conciertos de música clásica y si Vicente Ferrer realmente visitó la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín al finalizar sus estudios, en 1902. Para clarificarlo hubiera sido necesario hacer entrevistas con los familiares más directos de los arquitectos. Lamentablemente, la hija de Demetrio Ribes, Carmen Ribes, falleció en el 2004 y también falleció recientemente la sobrina de Vicente Ferrer. La máxima información personal que he conseguido ha sido a través de terceros. Las informaciones recogidas, transmitidas a través de otras personas, no han podido contestar a todas las dudas planteadas.

12.4.1 Sobre el marco académico de la investigación

En el marco de esta investigación se organizó por primera vez un acuerdo de cooperación consistente en el establecimiento de una cotutela de doctorado y de tesis doctoral entre la Universidad Politécnica de Valencia, España, y la *Technische Universität Wien*, Austria. Este convenio establece:

- el número y duración de los periodos alternativos previstos en uno y otro país para realizar los estudios de doctorado en cotutela en cada una de las dos instituciones
- La obligación de inscribirse anualmente en ambas instituciones, realizando el abono de las tasas académicas, alternativamente, sólo en una de ellas
- El país en el cual los trabajos serán presentados y defendidos, así como el idioma en el que se redactará y se defenderá cada uno de ellos
- El compromiso por parte de cada universidad de reconocer la plena validez del grado académico obtenido

Este convenio es coincidente en algunos puntos con la reglamentación que establece un Doctorado Europeo, el cual exige un mínimo de tres meses de investigación en una Universidad Europea distinta a aquella donde se

realiza la tesis doctoral, entre otros requisitos El convenio aquí indicado dictamina que la tesis doctoral y los cursos y trabajos de investigación incluidos en los estudios de doctorado se realicen a tiempos parciales en dos Universidades Europeas, esto es el 50% del tiempo en cada país.

El Doctorado Europeo determina que “una parte” de la tesis debe estar escrita en otro idioma de la Unión Europea distinto a aquél en el que se lee la tesis. En el marco de este convenio, además de que paralelamente una parte de la tesis debe estar escrita en otro idioma, debido al constante cambio de residencia y al hecho de tener un tutor de tesis en cada país, el doctorando realiza, durante todo el proceso de docencia e investigación, efectiva y realmente la tesis doctoral en dos idiomas (español y alemán) cuando no tres (inglés) de la Unión Europea.

El establecimiento de este convenio permitirá, gracias a la constante tarea administrativa llevada a cabo durante estos cuatro años, que cualquier otro doctorando español y/o austriaco pueda continuar desarrollando investigaciones de ámbito internacional mediante una combinación de estudios de doctorado en España y en Austria. Estos estudios combinados por dos Universidades para obtener la doble titulación de doctor destacan por su interés como una investigación desarrollada efectivamente a nivel internacional durante todo el proceso, con todo lo que ello implica: cambio de idioma, cambio de residencia, cambio de circunstancias vitales. Al mismo tiempo generan muchas complicaciones, sobre todo burocráticas. Primero, la dificultad de establecer un convenio pionero entre las dos Universidades, inexistente hasta entonces en Austria, que supuso una dedicación continua de nueve meses, y una aplicada capacidad organizativa y tiempo restado a la exclusividad que exige una investigación de estos términos además de una constante ida y venida de un país a otro, sin ningún tipo de apoyo logístico ni financiero. Segundo, la complejidad que implica tramitar un convenio nuevo (en cuanto a la dificultad de encontrar a las personas responsables de establecerlo) y la falta de flexibilidad reflejada en la coordinación de los trámites administrativos, obligando al doctorando a cumplir simultáneamente todos los requerimientos académicos austriacos, los requerimientos académicos españoles, que no coinciden, además de los cincos preceptos que exige la mención de Doctorado Europeo. Este último punto dificultó en gran medida la localización de los catedráticos europeos que cumplieran todos los requisitos indicados por ambas instituciones y que además estuvieran dispuestos a valorar una tesis doctoral escrita en español. Este segundo punto refleja la contrariedad que supone vivir en una Europa sin fronteras, cuando en realidad en muchos casos esas fronteras son académicas y personales y siguen obstaculizando la transferencia de conocimientos de uno a otro país.

12.5 NOTAS AL CAPÍTULO 12

[1066] "No hay nuevas estructuras ni nuevos métodos constructivos, ni tan sólo nuevas distribuciones en planta. El Modernismo, como el *Art Nouveau* fue sobretodo una revolución decorativa" (Traducción propia)
BASSEGODA NONELL, J. **Modernisme a Catalunya**. Op. cit. Pág. 56
[1067] SEMBACH, Klaus-Jürgen. **Modernismo. La Utopía de la reconciliación.** Op. cit.
[1068] FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España.** Op. cit. Pág. 123, 124
[1069] Debido a esta transposición de los valores formales, extraidos del repertorio tradicional, Benévolo más que como una renovación, define la escuela austriaca como una "ampliación de la tradición".
BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna.** Op. cit. Pág. 309
[1070] DOMÉNECH i MONTANER, L. "En busca de una arquitectura nacional" En: <*La Renaixença*>, 1878
[1071] SEMBACH, Klaus-Jürgen. **Modernismo**. **La Utopía de la reconciliación**. Op. cit. Pág. 212
[1072] M. De C., I. "Salón de Arquitectura" Publicado en 1911 en <La Constucción Moderna>. Pp. 197-201; CABELLO y LAPIEDRA. "El Salón de Arquitectura", publicado en <Arquitectura y Constrcción>, 1911. pp. 199-208; VEGA i MARCH, M. "divagaciones sobre el tema <Salón de Arquitectura>" En <Arquitectura y Construcción>, 1911. Pp. 209-213
[1073] POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners. 1894-1912**. Op. cit.
[1074] FLIEDL, Gottfried. **Kunst und Lehre am Begin der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule. 1867-1918**. Residenz Verlag. 1986, Salzbrug und Wien. Pág. 242
[1075] BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna.** Op. cit.
[1076] SAMBRICIO, Carlos. "Influencia en España" en Arquitectura austriaca 1860-1930. Dibujos de la Secesión vienesa y su influencia en España. Op. cit.
[1077] "Una entrevista con Luis Gutiérrez Soto". En la revista: <Nueva Forma>. Núm. 70. Noviembre, 1970. Pág. 3
[1078] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág. 58
[1079] SIMÓ, Trinidad. **Resumen de la Tesis Doctoral La Arquitectura Modernista en Valencia**. Op. cit. Pág. 11; BENITO GOERLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo XX" **Arquitectura del siglo XX en Valencia.** Op. cit. Pág. 22 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "La arquitectura en torno a 1900". **Summa Artis Vol. XXXV.** Op. cit. Pág. 596
[1080] NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. **Summa Artis. Vol XXV.** "La arquitectura alrededor del 1900". Op. cit. Pág. 662
[1081] Cabello y Lapiedra, Luis Mª**. "**VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena" En: <Arquitectura y Construcción> dic. 1908.
[1082] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Capítulo II. De Viena a La Alhambra. Op. cit. Pág.176
[1083] ANASAGASTI, Teodoro de. "Arquitectura Moderna. Notas de Viaje". En: <La Construcción Moderna>. Junio, 1914. Pp. 163, 164
[1084] SIMÓ, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Op. cit. Pág. 209
[1085] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pág.54-55
[1086] GIMÉNEZ, Emilio. "L'Imatge de la ciutat, vint anys després". En <SAÓ Monografies> Monogràfics 2. El Modernisme al Pais Valencià. Pág. 12
[1087] Id. Pág. 12
[1088] 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. 107
[1089] PÉREZ ROJAS, Javier. "L'exposició Internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer". En <SAÓ Monografies 2>. Valencia, junio 1989. Pág. 23
[1090] 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. 70
[1091] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. 1875-1921.** Op. cit. Pp. 43 y ss.
[1092] BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna.** Op. cit. Pág. 309
[1093] FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto. **El principio del revestimiento**. Op. cit. Pág. 66
[1094] BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista**. Op. cit. Pág. 213
[1095] BENITO GÖRLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX" En **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. Pág. 22
[1096] BENITO GÖRLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX". Op. cit. Pág. 23
[1097] AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes. Arquitecto. (1875-1921).** Op. cit. Pág. 29
[1098] BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925**. Op. cit. Pág. 385; 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. 107
[1099] RIBES, Demetrio: "Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional" <Arquitectura y Construcción> 1918, Pp. 21-25 y RIBES, Demetrio: "La tradición en la arquitectura" En: <Arquitectura y Construcción>; 1918: Pp. 21-28.
[1100] Las fechas cronológicas están así acotadas en: NAVASCUÉS, P.; PÉREZ, C.; ARIAS DE COSSÍO, A.M. **V. Historia del arte hispánico. Tomo V. Del Neoclasicismo al Modernsimo.** Editorial Alhambra. Madrid, 1978. Pág. 97
[1101] AGUILAR CIVERA,Inmaculada. "L'arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació". En: <SAÓ Monografíes 2>. Op. cit. Pág. 18
[1102] ESPÍ, A. "Manifestaciones del *Art Nouveau* en Alcoy" En: **Archivo de Arte Valenciano.** 1972. Pp. 72 y ss; GARCÍA ANTÓN, I. "El Modernismo en Alcoy" En: <Bellas Artes> núm. 27 1973. pp. 34 y ss; GARCÍA ANTÓN, I. "Dos edificios modernistas en Alcoy" En: <Revista Pro Arte> 1978, Pp. 61 y ss
[1103] GARCÍA ANTÓN, I. **El Arte Modernista en Novelda.** Novelda, 1977
[1104] GOERLIH BENITO, Daniel. "La arquitectura del 1890 a 1940" En: **Burriana en su Historia.** Burriana, 1987. Pp. 347-365
[1105] D. Benito nombra las obras más importantes realizadas en Valencia: BENITO GOERLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: valencia en el siglo

XX" **Arquitectura del siglo XX en Valencia.** Op. cit. Pág. 18

[1106] <Der Architekt> 1985. „Architektoniches aus der österreichischen Riviera". Pág. 37.

[1107] "Folgueraconectaconvienaatravésdelmediterranismoqueentrócomounelementodeinspiraciónenlapropiatendenciavienesa."(Traducciónpropia) BELSA i SOLER, Anna. "La influencia de la Secessió vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectónica." **Vé Congres Espanyol d'Historia de l'Art.** Op. cit. Pág. 137

[1108] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Op. cit. Pág.183

[1109] AZULAY TAPIERO, Matilda. **La fortuna de los ideales racionalistas en España: 1914-1936. El caso concreto de José Cort Botí (1895-1961).** Op. cit. Pág. 770

[1110] Un amplio estudio sobre el Art Déco valenciano encontramos en: SERRA DESFILIS, Amadeo. "El Art Déco en la arquitectura valenciana", **Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia (1926-1936).** Op.cit.

[1111] Id. Pág. 111

[1112] Amadeo Serra cita como ejemplos de este Art Déco con semejanzas a la arquitectura austríaca: la fábrica de dominós de J. Celma (1925, de Alfonso Garín), casa Sánchez Buendía (1926, Alfonso Garín, C/ Alcoy), Edificio de la Calle Puerto Rico (1926, de Juan Guardiola), dos edificios en la Calle Cuba (de 1926 y 1927, respectivamente), casa Vilanova en la calle Cádiz (1930, de Juan Ríos Cogollos), carretera del río (1929), casa para F. Gimeno en la calle Cádiz (1930, de José Peris), surtidores de agua que rematan el edificio Beneyto (1930, Cayetano Borso), la casa Borrachina en la calle Císcar (1932) y algunas más.

[1113] "Cuando esta radicalidad se dió a conocer con entidad propia, con motivo de la Exposición de Artes Decorativas de Paris de 1925, las bases de lo que ejercía influencia sobre los creadores posteriores ya había dado sus frutos desde hacía tiempo." (Traducción propia)
BELSA i SOLER, Anna. "La influència de la Secessió vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectónica" .
<V Congreso Español de Historia del Arte>. Barcelona, 1984.

[1114] 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. 120

[1115] Id. Pág. 114

[1116] **Catálogo de la exposición Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX**. **Palacios-Otameni, Arbós, Anasagasti**. Op. cit.

[1117] SERRA, 1996. Op. cit. Pág. 131. Citado de W. J. R. CURTIS. **La arquitectura Moderna desde 1900.** Madrid, 1986. Pág. 236

[1118] 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. 110

[1119] Id. Pág. 111

[1120] PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España**. Capítulo II. De Viena a La Alhambra. Op. cit. Pág.169

13 ANEXOS

13.1 ANEXO I. LA POSICIÓN DE VIENA EN EL DESARROLLO URBANO EUROPEO

13.1.1 Tabla 1. Número de residentes en las ciudades mayores de Europa entre 1800 y 1991 (en miles)[1121]

	1800	1850	1910	1961	1991
Londres	1.000+	2.000+	4.563*	8.152*	6.757* (1988)
Paris	547	1.053	2.888	7.296*	10.259* (1987)
Nápoles	350	n/a	n/a	1.180	1.201 (1988)
Viena	247	440	2.030	1.627	1.533
Berlín	n/a	419	3.730	3.252	3.377

+ estimada; * aglomeración

13.1.2 Tabla 2. Número de residentes en las ciudades mayores de la Monarquía Austro-húngara entre 1800 y 1991 (en miles)[1122]

	1800	1850	1880	1900	1910	1961	1991
Viena	247	444	726	1.675	2.030	1.627	1.533
Budapest	54	178	371	732	880	1.807	2.114
Praga	75	118	162	202	225	1.000	1.212

(Datos dados del área de cada ciudad sin contar los suburbios (*Vororte*))

13.1.3 Tabla 3. Crecimiento de la población en Viena entre 1800 y 1910 (en porcentaje)[1123]

período contemplado	crecimiento de la población
1880-1820	12,4 %
1820-1840	37,3 %
1840-1860	30,4 %
1860-1880	30,4 %
1880-1900	**130,8 %**
1900-1910	21,3 %

13.1.4 Tabla 4. Parte proporcional de extranjeros (sin permiso de residencia en Viena) entre la población vienesa[1124]

Año	Porcentaje (%)
1869	55,4
1870	64,8
1890	**65,1**
1900	**62,0**
1910	44,8

13.1.5 Tabla 5. La población civil de Viena según procedencia[1125]

	1900		**1910**	
Nacidos en:	Absoluto	%	Absoluto	%
Viena.....	777.105	46,40	991.157	48,79
Carniola.....	5.094	0,30	5.210	0,25
Küstenland (entre la actual Eslovenia y Croacia).....	3,015	0,30	3.484	0,17
Bohemia.....	235.449	14,06	255.869	12,59
Moravia.....	175.588	10,48	211.289	10,40
Silesia.....	27.658	1,65	32.114	1,58
Galicia.....	34.133	2,04	42.695	2,10
Bucovina.....	2.630	0,16	4.420	0,21
Dalmatia.....	894	0,05	1.156	0,05
Otros.....	250.816	14,97	301.761	14,85
Extranjeros.....	162.575	9,71	182.761	8,99
Total.....	**1.674.957**	100,00	**2.031.421**	100,00

13.1.6 Tabla 6. Población en Viena entre 1880 y 1923[1126]

Años	**Población en Viena**
1880	1.162.591
1890	1.430.213
1900	1.769.137
1910	**2.083.630**
1916	**2.239.000**
1923	1.918.720

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[1127]

	Sector agrario 1869-1870	Sector industrial 1869-1870	Sector agrario 1890	Sector industrial 1890	Sector agrario 1910	Sector industrial 1910
Viena	1,06 %	65,60 %	1,19 % (+0,13)	76,88 % (+11,28)	0, 85 % (-0,34)	73,76 % (-3,12)
Austria-Hungría	68,97 %	19,48 %	61,39 % (-7,58)	23,41 % (+3,93)	56,51 % (-4,88)	29,73 % (+6,32)

13.2 ANEXO II. PROYECTOS Y OBRAS REALIZADAS DE OTTO WAGNER PUBLICADOS EN REVISTAS EXTRANJERAS ENTRE 1895 Y 1918

Con la refrerencia (P) se indica: Proyecto
El orden de enumeración de las obras sigue el esquema:

Nombre del proyecto publicado. <*Revista*> */ Libro donde fue publicado*. Año de publicación, página[1128]
Abreviaturas de Revistas y Libros:
ES: ***Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke.***
ES. I.: Volumen I; ES. II.: Volumen II; ES. III.: Volumen III
MA: ***Moderne Architektur***
MA. I.: Primera edición; MA. II: Segunda Edición; MA. III: Tercera Edición; BKuZ: Baukunst unserer Zeit, Cuarta Edición.
(Ejemplo: *ES. II, 56.: Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Volumen II. Pág. 56)
WBIZ: ***Wiener Bauindustriezeitung***
dA: ***Der Architekt***

1885

Villa Hahn. Weilburgerstrasse 81. Baden bei Wien. *ES. I.*

1894

Stadtbahn. 45 Kilómetros de viaductos, puentes y túneles, con 34 estaciones ferroviarias (se especifican al final de este anexo)

Esclusa en Nussdorf, Donaukanal. *ES. II, 26; ES. II, 32, 33; Technischer Führer durch Wien, Wien, 1910.*

Ankerhaus, Wien. Spiegelgasse 2. Viena, I. *dA 1896, 92*

1895

Johannes Kapelle. Währingergürtel, Viena. *ES. II, 56.*

Architektonische Durchbildung der Absperrvorrichtung, Administrationsgebäude, der Schützen- und Kettendepots, etc. in Nussdorf bei Wien. *dA, 1895.*

1896

Regulación del Canal del Danubio (desde Augartenbrücke hasta Franzensbrücke). Quai of the Donaukanal. *ES. II, 53-55, 65; WBIZ. 10 Diciembre 1896. P. 119; WBIZ. 17 Diciembre 1896.*

Ferdinandsbrücke. *ES. II, 53-55.*

Museum der Gipsabgüsse, Viena. (P). *ES. II, 47-50; WBIZ. 24 Diciembre 1896.*

Warenhaus in Wien. *dA, 1896. Lám. 92*

1897

Monumento Nacional (P)

1898

Akademie der bildenden Künste, Viena (P). *ES. III. Beschreibung der Studie für den Neubau der k.k. Akademie der bildenden Künste.*

Kapuziner Kirche y Kaisergruft. *ES. III. "Zur Studie –Umbau der Kirche und des Klosters der P. P. Kapuziner und der Kaisergruft-"*

Iglesia en el Cementerio de Währing, Viena (P). *ES. III; WBIZ. 3 Marzo 1898.*

Ampliación del Castillo Imperial de Semper (P)

Iglesia del Mausoleo Imperial (P)

Tres edificios de viviendas en Wienzeile: VI. Linke Wienzeile 38a; VI, Linke Wienzeile 40. *ES. II, 44*; VI, Klostergasse 3, todos en Viena. *dA, 1899. Pág. 42, 45. Lám. 85; dA 1900. Pág. 2, 25, 46, 58, Lám. 20*

1900

Edificio para banco (P). Posiblemente se trata del **Banco Nacional de Budapest**. MIKLÓS MOJZER. *Werke deutscher Künstler in Ungarn.* Parte 1. Architektur. Baden-Baden, 1962. Pág. 64

Moderne Gallerie. *ES. III. "Zur Studie –Gallerie für Werke der Kunst unserer Zeit"*

Kaiser Franz Joseph Stadt-Museum, **primer proyecto** (P). *ES. III "Zum Projekt für das Kaiser Franz Joseph Stadtmuseum"*

Ausstellungsobject der k.u.k. Hofgarten-Direction für die Pariser Weltausstellung. *dA, 1900. Lám. 88*

1901

Kaiser Franz Joseph Stadt-Museum, **segundo proyecto** (P)

1902

St. Leopold am Steinhof, Viena. Anteproyecto. *dA. VIII. 1904. Pág. 29; ES. III. Die Kirche der niederösterreichischen Landes Heil- und Pflegeanstalten.*

Oficina-despacho del periódico vienés *Die Zeit*, Viena. *WBIZ. 29 enero 1903. Pág. 137.*

Catedral en Patras, Grecia (P). *WBIZ. 13 noviembre 1902.*

Kaiser Franz Joseph Stadt-Museum, **tercer proyecto** (P). *dA. VIII. 1902. Lám. 62a*

1903

Postsparkasse. Georg Coch-Platz. I, Viena. *Erläuterungsbereich zur Wettbewerb-Studie für ein k.k. Postsparkassemat.* WAGNER, Otto. Abril, 1903; *ES. III, das K.k. Postsparkasse-Amts-Gebäude. dA, 1903.* Pág. 34. Láms. 77, 78 y 79.

Kleines Theater, Viena (P)

Edificio de Exposiciones al lado del Museo de Artes Aplicadas (Kunstgewerbemuseum), Viena (P)

Proyecto de Regulación de Karlsplatz (P). *ES. III "Zum Projekt für das Kaiser Franz Joseph Stadtmuseum" Láms. 28-34; 47.*

1904

Wehranlage Kaiserbad, Donaukanal. *WBIZ. 30 septiembre 1904.*

Vindobonabrücke

Warenhaus am Karlsplatz (P). *ES. III. Lám. 32a*

1905

Ferdinandsbrücke, Donaukanal, dos variantes (P). *ES. III. Láms. 62 y 63; ES. III. 64-66*

Palacio de la Paz, la Haya (P). *ES. III. Diciembre 1905. ES. IV. Pág. 8*

Villa Wagner I (P). Hüttelbergstrasse 28. XIII, Viena. Anteproyecto: *ES. III. Octubre, 1905;* Realización: *ES. IV*

1906

Palace der Wiener Gesellschaft (P). *dA XIV, 1908. Pp. 114, 115.*

Provisional Church, cuatro proyectos (P)

1907

House of Glory, Washington D.C or San Francisco (P)

Zedlitzhalle (P). Zedlitzgasse, I. Viena. Primer Proyecto: *dA, XIII, 1907. Lám. 108*

1908

Ministerio de Guerra, Viena (P). *ES. IV. "Die Konkurrenz für das K.k. Reichskriegsministerium"; WBIZ. 13 diciembre 1907;* SCHÖNTAL, Otto. *Wettbewerbesentwürfe für ein Amtsgebäude des Reichskriegsministerium.* Viena, 1908.

Gesellschafthaus (P)

Lupusheilstätte, Ottakring. Lupusspital, dos variantes, una de ellas ejecutada.

1909

Technisches Museum für Industrie und Gewerbe, Marihilferstrasse. VI, Viena (P) *WBIZ. 9 abril 1909. ES. IV. Pág. 9*

Edificio de viviendas en Neustiftgasse 40, VI. Viena. *ES. IV. Miethaus Neustiftgasse 40*

1910

Akademie der bildenden Künste, Viena (P). *ES. I "Studie für den Neubau der K.K. Akademie für bildenden Künste in Wien."*

Biblioteca Universitaria, Viena (P)

Hotel Wien (P). Kolowratring. *ES. IV. "Ein Beitrag zur Hotelbaufrage"*

Kaiser Franz Joseph Stadt-Museum (P). *ES. IV "Die Regulierung des Karlsplatzes und des Kaiser Franz Joseph Museums. Febrero, 1910.*

XXII Bezirk. Idealentwurf. Proyecto Ideal para el distrito XXII de Viena.

Escuela en Klosterneuburg (P).

1911

Edificio de viviendas en Döblergasse 4, VI. Viena.

Hotel en Karlsplatz.

1912

Villa Wagner II, Viena

Kaiser Franz Joseph Stadt-Museum, último proyecto (P)

Edificio de exposiciones de la Sociedad de Artistas Austriacos, Karlsplatz (P)

1913

Zedlitzhalle (P). Zedlitzgasse, I. Viena. Segundo Proyecto: *ES. IV. Lams. 2 y 3.*

Haus der Kunst MCM-MM. Viena (P)

Hotel Wien (P)

Monumento frente al Palacio de Schönbrunn (P)

1914

Hospital for Cancer Research, Viena (P)

Biblioteca Universitaria, segundo proyecto (P)

Heilstätte (Hospital) en Palmschoss (P), cerca de Brixen, en Südtirol. *ES. IV*

1915

Church of the celebration of Victory, cerca de Viena (P)

1916

Provisional Churches (P)

Hospital St. Magdalena (P)

Diversos edificios de apartamentos (P)

Waldschule im Wienerwald. (P) Escuela del bosque en los bosques de Viena. *ES. IV. Pág. 53*

1917

Friedenskirche. Iglesia de la Paz (P). *ES. IV. Láms. 55-58*

Haus des Kindes. Casa de los Niños (P). *ES. IV. Pág. 50; DA. 1919, Haus des Kindes*

Ampliación del Nuevo Castillo Imperial (P)

Künstlerhof, edificio de apartamentos para Otto Wagner (P)

Reforma del **Brigittabrücke**. *ES. IV. Pág. 54*

Die Linien der Stadtbahn[1129]

Vorortelinien (Lineas de los entonces poblados cercanos a Viena – más tarde incorporados al área urbana de la Ciudad de Viena)

Unter-Döbling	Junio 1895
Ober-Döbling	Julio 1895
Gersthof	Octubre 1895
Hernals	Junio 1896
Ottakring	Noviembre 1896
Breitensee	Noviembre 1896
Penzing	Noviembre 1896

Donaukanal-Wientallinie (Líneas del Canal del Danubio y del valle de Viena)

Hauptzollamt	Agosto 1896
Braunschweiggasse	Junio 1896
Unter St. Veit	Mayo 1896
Kettenbrückengasse	Noviembre 1896
Margaretenbrücke	Septiembre 1896
Medilinger Hauptstrasse	Enero 1896

Schönbrunn	Agosto 1896
Hütteldorf	Octubre 1896-1897
Stadtpark	Diciembre 1897
Pilgramgasse	Noviembre 1897
Hietzing	Marzo 1897. K.k. Hof-wartesalon. *dA, 1899. Lám. 74. Pp. 41,43*
Hofpavillon	Abril 1898
Karlsplatz	Mayo 1898. *dA, 1900. Pág. 1. Lám. 3*
Brigittabrücke	Junio 1900 (actualmente Friedensbrücke)
Rossauerlände	Marzo 1900
Schottenring	Mayo 1900
Ferdinandsbrücke	Septiembre 1900 (actualmente Schwedenbrücke)

Gürtellinien (Lineas del cinturón o circunvalación)

Nussdorferstrasse	Agosto 1896
Währingerstrasse	Diciembre 1895
Michelbeuren	Septiembre 1895
Alserstrasse	Marzo 1896
Josefstädterstrasse	Diciembre 1895
Burggasse	Diciembre 1897
Westbahnhof	Julio 1896
Gumpendorferstrasse	Julio 1896. Pilares de los viaductos en: *DA, 1900. Pág. 1. Lám. 1*
Heiligenstadt	Octubre 1895

Lineas del Distrito II. (derribadas)

Radetzkyplatz	Febrero 1899
Praterstern	Marzo 1899

Estudios

Parada Spittelau	1894. *ES. II, 23-25*
Galeria de las líneas del Donaukanal	1894. *ES. II, 27 y 28*
Parada del metro (Westbahnhof)	1895. *ES. II, 29-31; ES. III, 43*
Parada Technik	1896. *ES. II, 46* (Situación, Planta y Alzado)
Ferdinandsbrücke (Edificio de la Estación)	1896. *ES. II, 53, 54 y 55*
Hofpavillon Hietzing (1er Proyecto)	1897. *ES. II, 61-64*
Parada en Karlsplatz (2nd Proyecto)	1898. *ES. III, 2, 3.*

Detalles arquitectónicos del metropolitano vienés, dibujados por Josef Maria Olbrich. *dA, 1898. Pág. 27. Lám. 52*

13.3 ANEXO III. CONCURSOS, BOCETOS Y PROYECTOS DE JOSEPH HOFFMANN PUBLICADOS EN REVISTAS EXTRANJERAS ENTRE 1895 Y 1918

Orden de exposición
Nombre del proyecto publicado. <*Revista*> / *Libro donde fue publicado*. Año de publicación[1130]

1894

Bocetos desde Nassau. <*Der Architekt*>, I. 1895

1895

Bocetos de viaje desde Istria. <*Der Architekt*>, I. 1895

Bocetos desde Voloska. <*Der Architekt*>, I. 1895

Boceto de una villa. <*Der Architekt*>, I. 1895

Decoración de un libro e Ilustraciones. <*Der Architekt*>, I. 1895

1896

Estudios arquitectónicos y bocetos como consecuencia del viaje por Italia. <*Der Architekt*>, II. 1896; <*Der Architekt*>, III. 1897; <*Der Architekt*>, V, 1899

>>Ars Arti<< (České lidové divadlo v Plzni) **Teatro en Pilsen**. <*Neubauten und Concurrenzen*> II, 1896; <*Der Architekt*>, III. 1897

Decoración de un libro. <*Der Architekt*>, II. 1896

1897

Pecuniis Potestas. <*Neubauten und Concurrenzen*> III, 1897. <*Der Architekt*>, III. 1897

Proyecto de concurso para un **Pabellón de Exposiciones de la Ciudad de Viena con motivo del "Jubiläumsausstellung"** 1898. <*Wiener Bauindustrie Zeitung*> XIV, 1897, 1898. <*Dekorative Kunst*> I/2, 1898. <*Der Architekt*>, VI. 1900

Buchschmuck (1897). <*Der Architekt*>, III. 1897

1898

Dos edificios de alquiler en la esquina Donnergasse y Kärntnerstrasse. Viena, Distrito 1. <*Dekorative Kunst*> I/2, 1898. HEVESI: *Acht Jahre Secession*, 1906.

Primer diseño expositivo de "Vereinigung bildender Künstler Österreich" (Secession) en las salas del "Gartenbau". Diseño de la habitación "Ver Sacrum" junto con Josef Maria Olbrich. <Ver Sacrum> I, Números 5/6 1898, <*Dekorative Kunst*> I/2, 1898. HEVESI: *Acht Jahre Secession*, 1906. BAHR, Hermann: *Secession*, 1900.

Diseño expositivo de la sala "Viribus unitis". **Pavillon Bildung Jubiläumsausstellung 1898.** <*Dekorative Kunst*> *I*/2, 1898

Segundo diseño expositivo del "Vereinigung bildender Künstler Österreich (Secession)" en el edificio de la Secession. Diseño de la habitación que alberga la redacción de la revista "Ver Sacrum". Catálogo del "Vereinigung bildender Künstler Österreich"; HEVESI: *Acht Jahre Secession*, 1906. <*Dekorative Kunst*> II, 1899.

Bocetos de Arquitectura:

1. **Tres estudios sobre la decoración interior de la entrada a una casa.** <Ver Sacrum> I, 1898. Núm. 7. Pág. 14
2. **Cinco estudios de un pabellón expositivo.** <Ver Sacrum> I, 1898. Núm. 7. Pág. 15
3. **Bocetos arquitectónicos de una construcción monumental.** <Ver Sacrum> I, 1898. Núm. 2. Pág. 26
4. **Estudio arquitectónico de la "Sala del Conocimiento".** <Ver Sacrum> I, 1898. Núm. 7. Pág. 23
5. **Bocetos arquitectónicos sobre la construcción de una cripta.** <Ver Sacrum> I, 1898. Núm. 7. Pág. 19. <Der Architekt> IV, 1898, Pp. 33 y 44
6. **Estudios acerca de la entrada de un parque.** <Ver Sacrum> I, 1898. Núm. 7. Pág. 19. <Der Architekt> IV, 1898. Pág. 33
7. **Entrada al jardín y sendero.** NEBEHAY. *Ver Sacrum.* Pág. 93

Proyecto para una habitación-estudio. <*Das Interieur*> 1, 1900. Ilustración 2

Estudio de una habitación-estar sencilla. <*Ver Sacrum*> 1, 1898. Núm. 4. Pág. 29

1899

Tercera Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich" (Secession). Catálogo de la tercera Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich"; <*Ver Sacrum*>, 1899. Núm. 8, Pág. 25; Catálogo de la décima Exposición del

"Vereinigung bildender Künstler Österreich"; <*Dekorative Kunst*> II, 1899. Vol. IV, Pág. 6,36 y 38; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> II, 1899, Pág. 374; HEVESI: *Acht Jahre Secession*. 1906. Pág. 101. <*The Studio*> XXII, 1901. Nr. 98; NEBEHAY, *Klimt.* Pp. 129 y 195;

Recibidor y Habitación de la Secretaría en el edificio de la Secession. <*Dekorative Kunst*> II, 1899. Pp. 37 y 38; <*Das Interieur*> I, 1900. Pp. 134 y 135; HEVESI: *Acht Jahre Secession*. 1906. Pág. 102.

Cuarta Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich" (Secession). Diseño de las salas laterales y de la habitación para artes aplicadas. Catálogo de la cuarta Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich"; <Ver Sacrum> II, 1899, Núm. 4, Pág. 28; <*Dekorative Kunst*> II, 1899, Pág.5; <*Das Interieur*> I, 1900. Pág. 150; NEBEHAY. Klimt. Pág. 196.

Quinta Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich" (Secession). Diseño de las salas I, II, V y VIII. Catálogo de la quinta Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich"; Catálogo de la décima Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich"; <*Ver Sacrum*> III, 1900. Núm. 1. Pp. 4,9,15,20 y 23; <*Dekorative Kunst*> IV, 1901, Pág. 110; <*Das Interieur*> I, 1900. Pp. 25 y 136. NEBEHAY. Klimt. HEVESI: *Acht Jahre Secession*. 1906.

Diseño interior de su propia vivienda. <*Das Interieur*> I, 1900. Pág. 139; <*Dekorative Kunst*> IV, 1901, Pág.113.

Diseño interior del Atelier de Max Kurzweil. En Schwindgasse, 19. Distrito IV, Viena. <*Das Interieur*> I, 1900. Pág. 137; <*Ver Sacrum*> III, 1900. Pág. 71. <*Dekorative Kunst*> IV, 1901, Pág.111

Despacho-bufete del Abogado Dr. Walter Brix. En Walfischgasse 14. Distrito I, Viena. <*Das Interieur*> I, 1900. Pp. 26, 27 y 51; HEVESI, *Acht Jahre Secession.* Pág. 145

Portal y decoración interior del local "Apollo". En Am Hof, 1 esquina Irisgasse, *Distrito* I de Viena. <Der Architekt> V, 1899. Pág. 4; <*Das Interieur*> I, 1900. Pág. 24; <*The Studio*>, 1901. Núm. 98. Pág. 267. <*Ausgeführte Kunstschmiederarbeiten der modernen Stilrichtungen in Wien*> VI, Serie, T. 29

Reforma de la casa de campo "Bergerhöhe" de Paul Wittgenstein en Hocreit, cerca de Hohenberg. (Baja Austria). <*Ver Sacrum*> III, 1900. Núm. 5. Pp. 80, 81; <*Das Interieur*> I, 1900. Pág. 143; <*Dekorative Kunst*> IV, 1901, Pág.115

Habitación de caballeros en la Villa Gustav Pollak – Diseño de muebles e interiores. Wienerstrasse 117. Atzgersdorf bei Wien. <*Das Interieur*> I, 1900. Pp. 140, 141, 151; <*Dekorative Kunst*> IV, 1901, Pp.108, 109; <*Ver Sacrum*> III, 1900. Pág. 82

Habitación de trabajo del Secretario del Ministerio Dr. Gustav Pollak – Diseño de muebles e interiores. <*Das Interieur*> I, 1900. Pp. 142; <*Ver Sacrum*> II, 1899. Pág. 30; <*Ver Sacrum*> III, 1900. Pág. 82

Casa del pintor Fernand Khnopff. Interiores. Avenue des Courses, 41. Bruselas.

Diseño del pabellón de exposiciones con comedor de la empresa Antón Pospischl para la Exposición Universal de París en 1900. <*Das Interieur*> I, 1900. Pp. 33, 132; BAHR, Hermann. *Secession.* 1900. Pág. 189; <*Dekorative Kunst*> III, 1900, Pp. 470, 471; <*Innen Dekoration*> XI, 1900. Pp. 126, 127.

1900

Espacio expositivo de la Wiener Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes Aplicadas de Viena). Exposición Universal de París, 1900. <*Das Interieur*> I, 1900. Pp. 53, 54, 123-125; <*The Studio*> XXI, 1900. Núm. 92. Pp. 112, 113. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> VI, 1900. Pág. 460. <*Die Kunst*> II, 1900. Pág. 470; MUTHER, *Studien.* I. Wien, 1900. Pág. 302; <*Dekorative Kunst*> IV, 1901; <*Innen Dekoration*> XI, 1900. Pp. 90, 91.

Espacio expositivo de la Secession en el Grand Palais de la Exposición Universal de París de 1900. <*Ver Sacrum*> III. 1900. <*The Studio*> XXI, 1900/01. Núm. 92. Pp. 114-119; XXII, 1901, Núm. 98. Pág. 261. MUTHER, *Studien.* I. Wien, 1900. Pág. 331. <*Dekorative Kunst*> IV, 1901. Pág. 16.

Proyectos para el diseño de interiores y muebles singulares. <*Das Interieur*> I, 1900. Pp. 52, 53; <*Ver Sacrum*> III, 1900. Pp. 68-70, 79; NEBEHAY, *Ver Sacrum.* Pág. 87.

Local Administrativo para la Administración Forestal. Hohenberg 105. (Baja Austria) para Karl Wittgenstein. <*Der Architekt*> VII, 1901. Pág. 26, 47.

Edificio para el personal forestal de la Administración forestal Wittgenstein. Hohenberg (Baja Austria), para Karl Wittgenstein. <*Der Architekt*> VII, 1901. Pág. 26, 47.

Octava Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich" (Secession). Diseño de las salas IV, V, VII y VIII con muebles diseñados por él mismo. Catálogo de la octava Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich"; Catálogo de la décima Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich"; <*Ver Sacrum*> III, 1900. Pp. 375-386; <*Das Interieur*> II, 1901. Pp. 72, 154; <*Dekorative Kunst*> IV, 1901; HEVESI, *Acht Jahre Secession.*

Monumento fúnebre a Carl Hochstetter. Viena. Cementerio de Grinzing. Grupo 3, 24. <*Der Architekt*> IX, 1903. Pág. 42

Monumento fúnebre a Philipp Knoll. Mauer bei Wien. <*Der Architekt*> IX, 1903; <*Hohe Warte*> I, 1904/05. Pág. 367

1900-1901

Casa para Kolo Moser en el Hohe Warte. Steinfeldgasse 6. Viena. Distrito XIX. <*Innen Dekoration*> XIII, 1902. Pp. 29; <*Der Architekt*> IX, 1903; <*Das Interieur*> IV, 1903; LUX, J.A. *Das moderne Landhaus.* Viena, 1903. Pp. 96 y 98.

Casa para Carl Moll en el Hohe Warte. Steinfeldgasse 8 esquina Geweygasse. Viena. Distrito XIX. <*Innen Dekoration*> XIII, 1902. Pp. 29; <*Der Architekt*> IX, 1903; <*Das Interieur*> IV, 1903; LUX, J.A. *Das moderne Landhaus.* Viena, 1903. Pp. 96 y 98.

Casa para Dr. Hugo Henneberg en el Hohe Warte. Wollergasse 8. Viena, XIX. <*Der Architekt*> VII, 1901. Dibujo 51 (Anteproyecto); <*Das Interieur*> IV, 1903. Pp. 124-152; <*The Studio*>, XXXII, 1904. Foto 124. PAUL, M. *Technischer Führer durch Wien.* Viena, 1910. Pág. 508.

1901

Doceava Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich" (Secession). Catálogo de la doceava Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich"; <Ver Sacrum> V, 1902, Pág. 29, 35, 36; <*The Studio*> XXV, 1902, Pág. 38.

Proyectos para muebles sencillos. <*Das Interieur*> II, 1901. Pp. 193-208. Dibujos 85-92.

1901-1902

Diseño de interiores para Helene Hochstetter. Viena. <*Innen Dekoration*> XIII, 1902. Pp. 137-140

Diseño de interiores para el Director Hugo Soller. Viena. <*Innen Dekoration*> XIII, 1902. Pp. 130, 131, 144, 145, 151, 152.

Diseño de interiores para Gustav Pollak. Recibidor, sala de caballeros y el comedor. <*Innen Dekoration*> XIII, 1902. Pp. 133, 134, 146-150

Casa para el Dr. Friedrich Victor Spitzer en el Hohe Warte. Steinfeldgasse 4. Viena, distrito XIX. <*Der Architekt*> VII, 1901. Dibujo 50; <*Das Interieur*> IV, 1903. Pp. 153-152; <*Dekorative Kunst*> VII, 1904, Pp. 2-11; LUX, J.A. *Das moderne Landhaus.* Viena, 1903. Foto 52; <*The Studio*>, XXXII, 1904. Foto 125.

1902

Catorceava Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich" (Secession). Friso de Beethoven. Catálogo de la catorceava Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich"; <Ver Sacrum> V, 1902, Pp. 166-170; <*The Studio*> XXVI, 1902, foto 141; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> V, 1902. Pp. 166-170; HEVESI, *Acht Jahre Secession.* Foto 390.

Diseño de los Espacios Expositivos de la Wiener Secession, Exposición de Arte de Düsseldorf. <Ver Sacrum> V, 1902, Foto 302; <*Dekorative Kunst*> VI, 1903. Pág. 27, 30; <*Innen Dekoration*> XIII, 1902. Foto 234; Catálogo de la Exposición de Arte Nacional Alemana en Dusseldorf, 1902.

Diseños de espacios interiores del Dr. Hans Salzer. Gumpendorferstrasse 8. Viena, Distrito VI. <*Das Interieur*> IV, 1903. Pp. 1-8.

Diseños de espacios interiores de la Baronesa Magda Mautner-Markhof. Landstrasser Hauptstrasse 138. Viena, Distrito III. <*Innen Dekoration*> XIII, 1902. Pág. 135; XVI, 1905. Foto 180.

Reforma y diseño de espacios interiores para Max Biach. Mayerhofgasse 20. Viena, Distrito IV. <*Art et Décoration*> XVI, 1904. Pág. 69; <*Innen Dekoration*> XVI, 1905. Foto 47.

Diseño de espacios interiores para Fritz Wärndorfer. Weimarstrasse 59 (antiguamente Kart-Ludwig strasse 45). Viena, Distrito XVIII. <*Innen Dekoration*> XIII, 1902. Pág. 132; HEVESI. Altkunst-Neukunst. Pág. 221; <*Art et Décoration*> VIII, 1904. Pág. 68;

1902-1903

Iglesia Evangélica y Casa Parroquial. En St. Aegyd am Neuwald. (Baja Austria). <*Hohe Warte*> I, 1904/05. Pág. 40.

1903

Diecisieteava Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich" (Secession). Primera habitación y la habitación de Jettmar. Catálogo de la dicisieteava Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich"; HEVESI, *Acht Jahre Secession.* Pp. 419- 424. <*Das Interieur*> IV, 1903, foto 81.

Dieciochoava Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich" (Secession). HEVESI, *Acht Jahre Secession.* Pp. 442. NEBEHAY, *Klimt.* Pág. 313. <*The Studio*> XXXII, Sept. 1904. Pág. 352

Hotel de sindicatos de Poldihütte. Kladno, Příčná Ul. República Checa. <*Die Kunst*> X. 1904. Foto 23.

Casa de campo y casa de botes de la Familia Knips. Seeboden, Wirlsdorf, 39. Kärnten (Corintia).

Diseño de interiores de la vivienda de Sra. Sonja Knips. Gumpendorferstrasse 15. Viena, Distrito VI. <*Das Interieur*> IV, 1903, Pp. 50-53; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXIV, 1909. Pp. 216, 217

Estudios arquitectónicos para una Villa y un pabellón monumental. Catálogo de la dicisieteava Exposición del "Vereinigung bildender Künstler Österreich". Pág. 34 y 46.

Diseño Interior (junto con Koloman Moser) de las *Wiener Werkstätte* . Neustiftgasse 32-34. Viena. Distrito VII. <*Hohe Warte*> I, 1904-05, Pág. 268; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XV, 1904-05. Foto 1; XXIII, 1908/09, Pp. 155-157; Folleto de las *Wiener Werkstätte*, Viena, 1905; HEVESI. Altkunst-Neukunst. Pág. 231

1904

Diseño interior del comedor de la casa de Editha Mautner-Markhof, junto con Koloman Moser. Landstrasser Hauptstrasser 138. Viena, Distrito III. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XV, 1904-05. Foto 123

Sanatorio en Purkersdorf. Antiguo Sanatorio Westend. Wienerstrasse 74. Purkersdorf (Baja Austria). <*Hohe Warte*> II, 1905-06, Pág. 70. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XVIII, 1906. Pp. 421-443; HEVESI. Altkunst-Neukunst. Foto. 214. <*Innen Dekoration*> XVII, 1906. Pág. 318, 319; <*The International Studio*> XLIII, 1911, Pág. 193. <*Der Architekt*> XVIII, 1912, Pág. 15;

Proyecto de una sala de la Secession Vienesa en la Exposición Univesal de St- Louis, Missouri, EEUU. <*Ver Sacrum*> Número Especial: *"Die* Wiener *Secession und die Ausstellung in St. Louis".* Viena, 1904; NEBEHAY. Klimt. Pp. 346, 347.

Diseño de **la sala de la Wiener Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes Aplicadas de Viena) en la Exposición Universal de St. Louis, Missouri, EEUU.** <*Dekorative Kunst*> VIII, 1905. Pp. 125-128; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XV, 1904-05. Pág. 211

Exposición especial de las *Wiener Werkstätte Hohenzollern – Kunstgewerbehaus* Berlin, junto con Koloman Moser. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XV, 1904-05. Pp. 202-206.

Diseño interior del salon de modas de las Hermanas Flöge, junto con Koloman Moser. Mariahilferstrasse 1c. Viena, Distrito VI. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XVI, 1905. Pp. 522-523; <*Hohe Warte*> I, 1904/05. Pág. 28; NEBEHAY. Klimt. Pág. 275

Diseño interior del salon Dir. P (Director Pazanni ?). <*Das Interieur*> V, 1904, Pp. 9-12

Monumento funeral Wittgenstein. Viena, Cementerio Central (*Zentralfriedhof*), Grupo 32b. HEVESI. Altkunst-Neukunst. Pág. 236

Diseño interior de una pequeña vivienda con muebles lacados en blanco de madera. <*Hohe Warte*> I, 1904-05. Pp. 5-7; LUX, J.A. *Die moderne Wohnungen.* Viena, 1905. Foto 169

Diseño interior de una habitación de M. Remy, A. Lederer y otros. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XV, 1904-05. Pp. 126-129; <*Innen Dekoration*> XVI, 1905. Pág. 164; NEBEHAY. Klimt. Pág. 191 y 223

Casa de campo del Dr. Wilhelm Fiador. Ampliación y Reforma. Weilburgstrasse 67. Baden bei Wien. (Baja Austria).

1904-1905

Diseño interior del Atelier de Gustav Klimt.

1905

Diseño interior de la vivienda Stoneborough en Berlin, junto con Koloman Moser. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XVIII, 1905-06. Foto 149.

Diseño de la Galería-Exposición de las Wiener Werkstätte. Galeria Miethke. Graben, 17. Viena, Distrito 1. <*Hohe Warte*> II, 1905/06. Pág. 68; <*The Studio*> XXXVII, 1906. Núm. 156. pp. 166-170; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XVIII, 1906. Pág. 444. NEBEHAY. Klimt. Foto. 345. HEVESI, *Acht Jahre Secession.* Pág. 505

Monumentos funerarios. Bocetos de Proyectos. <*Hohe Warte*> II, 1905/06. Pp. 6 y 7; *Jahrbuch der Gesellschaft Österreichische Architekten.* (Anuario de la Sociedad de Arquitectos Austriacos). Viena, 1908. Pág. 16

Monumentos (Bocetos de Proyectos), incluidos el monumento a Johann Strauss y el podio para conciertos. <*Hohe Warte*> II, 1905/06. Pp. 287-289; LUX, J. A. *Der Städtebau.* Dresden, 1908. Pp. 58-60. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXV, 1909/10. Pp. 390, 391. <*Der Architekt*> XVIII, 1912. Pp. 9, 15. HEVESI. Altkunst-Neukunst. Pág. 100

1905-1906

Vivienda para el Ingeniero Alexander Brauner en el Hohe Warte. Geweygasse 11. Viena, Distrito XIX. <*Hohe Warte*> II, 1905/06. Pp. 133-146; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XIX, 1906. Pp. 42-53; <*Der Architekt*> XIII, 1907. Dibujo 63. *Jahrbuch der Gesellschaft Österreichische Architekten.* Viena, 1908. Pág. 22; HEVESI. Altkunst-Neukunst. Foto. 217; KARPLUS, A. *Neue Landhäuser etc.* Viena, 1910. Foto 38.

Vivienda Beer-Hofmann. Hasenauerstrasse 59 esquina Meridianplatz. Viena, XVIII. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXII, 1908. Pp. 76-79; XXV , 1909-10, Pág. 388, 389. <*Der Architekt*> XV, 1909. Pág. 33; LUX, J. A. *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland.* Leipzig, 1908. Foto 9. <*Das Interieur*> XII, 1911. Pág. 29

1905-1907

Vivienda para Margarethe Legler. Armbrustergasse 22. Viena, Distrito XIX.

1905-1911

Palais Stoclet. Avenue de Tervueren 281 (antes 303). Bruselas, Bélgica. <*Moderne Bauformen*> XIII, 1914. Foto 1; <*The Studio*> LXI, 1914. Foto 189; HEVESI. Altkunst-Neukunst. Pág. 220; <*Belfried*>, (Leipzig) III, 1918. Pp. 230-232.

Ampliación y diseño Interior de la Casa de Cacería Hochreith bei Hohenberg. (Baja Austria). <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XIX, 1906-07. Pp. 79, 443-445.

1906

Diseño Interior de la vivienda del Dr. Hermann Wittgenstein. Salesianergasse 7. Viena, Distrito 3. <*Deutsche Kunst und*

Dekoration> XVIII, 1906. Pp. 454-460; XXV, 1909-10. Pág. 403

Ampliación y Diseño Interior del Atelier de Magda von Mautner-Markhof. Landstrasser Hauptstrasser 138. Viena, Distrito 3. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XIX, 1906-07. Pág. 490; <*Das Interieur*> XII, 1911. Pág. 28; HEVESI. Altkunst-Neukunst. Pág. 314

Portal y Diseño Interior del local de ventas de la empresa de madera curvada Jacob & Josef Kohn. Leipzigerstrasse 40. Berlin. <*Berliner Architekturwelt*> VIII, 1906. pp. 403-405.

Proyecto para la ampliación de la *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes Aplicadas). Esquina Koplaplatz y Schallautzerstrasse. Viena, Distrito 1. <*Der Architekt*> XIV, 1908. Pág. 121

1906-1907

Vivienda para Helene Hochstetter en el Hohe Warte. Steinfeldgasse 7. Viena, Distrito XIX. <*Der Architekt*> XIV, 1908. Pág. 122; XV, 1909. Foto 61; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XIX, 1906-07. Pp. 38-41; XXIV, 1909. Pp. 202-209; <*Das Interieur*> XI, 1910. Pág. 90

Segunda Vivienda para Carl Moll en el Hohe Warte. Wollergasse 10. Viena XIX. Primer Proyecto publicado en <*Der Architekt*> XVII, 1911. Pág. 16, Foto 12; Segundo Proyecto publicado en <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXIV, 1909. Pág. 210

1907

Exposición de la sala de Gustav Klimt y de las *Wiener Werkstätte* en la Exposición Internacional de Arte en el *Kunsthalle* de Mannheim. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XX, 1907. Pp. 328-333. NEBEHAY. Klimt. Pág. 517.

Reforma y Diseño Interior del local de Cabarett "Die Fledermaus". Kärntnerstrasse 33 esquina Johannesgasse 1. Viena, Distrito 1. Pequeño folleto de las *Wiener Werkstätte* sobre el *"Theather und Kabarett Fledermaus".* HEVESI. Altkunst-Neukunst. Pág. 240; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXIII, 1908. Pág. 159.

Tienda de negocios – Impresión y Editorial del Estado Austro-Húngaro. (Die K.K. Hof- und Staatsdruckerei). Seilerstätte 24 esquina Johanessgasse 19. Viena, Distrito 1. HEVESI. Altkunst-Neukunst. Pág. 241; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXIV, 1909. Pp. 211-215; <*Das Interieur*> XII, 1911. Foto. 27; <*Der Architekt*> XIV, 1908. Pág. 21

Portal y Diseño Interior del Local de Ventas de las *Wiener Werkstätte*. Graben 15. Viena, Distrito 1.

1907-1911(?)

Monumento funerario a Stoclet. Cementerio de Boisfort Watermael. Bruselas

1908

Proyecto para el Pabellón del Emperador para el Jubiläumsfestzug, 1908. <*Der Architekt*> XVII, 1911. Foto. 17;

Exposición Internacional de Construcción. Viena, 1908. Salas del Gartenbaugebäude. Viena, Distrito 1. *Catálogo de la Exposición Internacional de Construcción.* Viena, 1908. *Bericht ubre den VIII. Internationalen Architekturkongress Wien.* Viena, 1908. Pág. 415. <*Hohe Warte*> IV, 1908. Pág. 256

Proyecto de un Edificio Expositivo para el aniversario de la *Österreichische Kunstgewerbe.* *Jahrbuch der Gesellschaft Österreichische Architekten.* Viena, 1908. Pág. 20; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXII, 1908-09. Pág. 81

Kunstschau Wien: Planeamiento General, Hall de Entrada y Pequeño Patio y Sala de las *Wiener Werkstätte.* *Katalog der Kunstschau,* Viena, 1908; <*Hohe Warte*> IV, 1908. Pág. 214; <*The Studio*> XLVII, 1909. Foto 239; <*Moderne Bauformen*> VII, 1908. Pp. 361-408; <Erdgeist> III, 1908. Foto 541; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXII, 1908. Pág. 338; XXIII, 1908/09. Pp. 33-39, 74 y 75; <*Dekorative Kunst*> XI, 1908. Pp. 513-518; HEVESI. Altkunst-Neukunst. Pág. 311; <The internacional Studio> XLIII, 1911. Pág. 196; <*Der Architekt*> XIV, 1908. Pp. 161-163; NEBEHAY. Klimt. Foto. 393. "*Die Kunstschau*" en <*Die Zeit*>, 6 de junio 1908.

Pequeña casa de campo con diseño interior con muebles de la empresa de madera corvada Jacob & Josef Kohn en la Exposición *Kunstschau.* Publicado en la misma bibliografía que *Kunstschau* y además en: <*Dekorative Kunst*> XI, Abril, 1908. Foto. 538; <*Moderne Bauformen*> VII, 1908. Pp. 368-375.

Estudio para el diseño de un Hall. <*Moderne Bauformen*> VII, 1908. Foto 55

1909

Local de ventas de las *Wiener Werkstätte* en Karlsbad (Karlovy Vary). República Checa. *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* 1913. Pág. 95

Espacio expositivo de Austria en la Décima Exposición Internacional de Arte en el Palacio de Cristal (Glaspalast). Munich. *Catálogo de la Décima Exposición Internacional de Arte (Katalog X. Internationale Kunstausstellung München).* Munich, 1909. Foto 297

Nueva fachada a la calle del Café Kremser. Kärntnerring 8. Viena, Distrito 1.

Diseño Interior del Comedor de la vivienda Knips. Gumpendorferstrasse 15. Viena, Distrito VI. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXIV, 1909. Pág. 216; <*Das Interieur*> XI, 1910. Foto. 42

Diseño Interior de la Vivienda de H. Böhler. Belvederegasse. Viena, Distrito IV

Reforma y Diseño Interior de la Villa del Prof. Pickler. Budapest II. Trombitas ut 19. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXV, 1909-10. Pág. 396; <*Das Interieur*> XII, 1911. Pág. 25, 26, Foto 25.

1909-1910

Casa de Cacería transportable para Alexander Pazzani. Klosterneuburg-Weidling. Wolfsgraben 66-68. (Baja Austria). <*Das Interieur*> XII, 1911. Pág. 25, 26, Foto 25.

1909-1911

Vivienda para Eduard Ast en el Hohe Warte. Steinfeldgasse 2 – Wollergasse 12. Viena. Distrito XIX. <*Der Architekt*> XVII, 1911. Pp. 46,47. Foto 48; XVIII, 1912. pp. 10-13; <*Das Interieur*> XI, 1910. Foto. 44; XIII, 1912, pp. 10,11, fotos 9, 10, 12; <*Moderne Bauformen*> XII, 1913. Foto 1; *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* 1912, enero 1912. Pág. 90. Fotos 12, 13.

1910

Exposición en Buenos Aires, Argentina.

Reforma y Diseño Interior de la Casa de Campo Heinrich Böhler. Pelzgasse 11. Baden bei Wien. <*Der Architekt*> XVII, 1911. Pp. 12, 13; <*Das Interieur*> XII, 1911. Foto. 28; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXIII, 1913-14. Pág. 310

Casa de Campo Heinrich Böhler, pabellón del jardín. Pelzgasse 11. Baden bei Wien. <*Der Architekt*> XVII, 1911. Pp. 12, 13.

Proyecto para un teatro en Kapfenberg, Steiermark. <*Der Architekt*> XVII, 1911. Pp. 6, 7, fotos 1,2; XVIII, 1912. Foto 49

Proyectos para Diseño de Interiores de viviendas. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXV, 1909-10. Foto. 404; <*Das Interieur*> XI, 1910. Foto. 89, 43.

Diseño de la Exposición de las salas del grupo de Klimt en el Pabellón Artístico de la Primera Exposición Internacional de Caza. Viena. *Die erste Internationale Jagd-Ausstellung.* Viena, 1910. *Ein monumentales Gedenkbuch.* Viena-Leipzig, 1912. Pp. 30 y 31

1910-1911

Pabellón austriaco en la Exposición Internacional de Arte de Roma, 1911. DÖRNHOFER, F. *Rom 1911. Internationale Kunstausstellung Österreichischer Pavillon.* Viena, 1911. <*Der Architekt*> XVII, 1911. Pp. 41-48; <*Die Kunst*> XXV (Die Kunst für alle XXVII), 1912, foto 77; <*Zeitschrift für bildenden Kunst*> XXII, Leipzig 1911, foto 273; <*Der Cicerone*> III, 1911, foto 421.

Villa Dr. Otto Böhler. Kapfenberg, Mariazellerstrasse 32, Steiermark. <*Der Architekt*> XVII, 1911. Foto. 12

1911

Edificio administrativo de la Villa Knips. Seeboden, Kärnten (Corintia)

Diseño de interiores de la vivienda de Hugo Marx. <*Innen Dekoration*> XXVII, 1916. Foto. 130. *Die bildenden Künste vereinigt mit Architekt.* I, 1916/18

Reforma de los espacios interiores de la casa del padre de Hoffmann. Pirnitz (Brtnice), Moravia (República Checa). <*Das Interieur*> XII, 1911. Pp. 26, 27, fotos 29, 30, 59

Monumento funerario a Zuckerkandl. Cementerio Döblinger, Zona israelí. Grupo I, Fila 2, Tumba 11.

Diseño de la Zona de entrada a la Exposición de las Artes Aplicadas Austriacas (Österreichische Kunstgewerbe) 1911/12. <*Das Interieur*> XII, 1911. Foto. 92, 93; <*Dekorative Kunst*> XV, 1912, foto 261; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXIX, 1911/12, Pp. 397, 398

Monumento Funerario a Gustav Mahler. Cementerio de Grinzing. Grupo 7, Fila 2. Viena

1911-1912

Diseño de interiores de la vivienda de Lisbeth Stecklelberg, Viena. <*Das Interieur*> XIV, 1913. Fotos. 33, 34; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXIII, 1913/14, Pp. 307

Diseño de interiores de la vivienda de Mimi Marlow, Viena, junto con Eduard Josef Wimmer. <*Das Interieur*> XIV, 1913. Foto. 1-4; <*Innen Dekoration*> XXVII, 1916. Pág. 22

1912

Diseño de la Sección Austriaca para Arte Monumental (Hanak-Saal) de la Gran Exposición de Dresden, 1912. <*Der Architekt*> XVIII, 1912. Pág. 68, 69; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXX, 1912, Pp. 209-220

Diseño de un comedor de la Exposición de Primavera de las Artes Aplicadas Austriacas. <*Die Kunst*> XXVI, 1912, Pág. 480; <*Das Interieur*> XIII, 1912. Fotos. 57; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXI, 1912/13, Foto. 182; <*The internacional Studio*> XLVIII, 1912/13, foto 217

Café en el Graben. Graben 29a esquina Trattnehof. Viena, Distrito 1. <*Das Interieur*> XIV, 1913. Foto. 5, Pp. 35,36.

„Volkskeller" en el Hotel Pitter, Salzburgo.

Proyecto para un Pabellón Austriaco en la Exposición de Arte (Biennale) de Venecia. <*Der Architekt*> XXIII, 1920. Pág. 67

Proyecto para una Villa. <*Der Architekt*> XVIII, 1912. Pág. 16

Proyecto de Vivienda para Paul Poiret, Paris. *Bericht über die Gründe der Loslösung des Baubüros der Wiener Werkstätte.*

Proyecto para una Casa de Campo en Viena-Pötzleinsdorf. <*Der Architekt*> XVIII, 1912. Foto. 10

Proyecto para un edificio administrativo y una vivienda-dormitorio para los trabajadores del campo. <*Der Architekt*> XVIII, 1912. Pág. 9

Proyecto para una vivienda denominada la Vivienda del Director. <*Der Architekt*> XVIII, 1912. Pág. 14

Monumento funeral para Helene Hochstetter. Cementerio de Grinzing, Viena. Grupo 9, Fila 5. <*Dekorative Kunst*> XXI, 1912/13, Pág. 342; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXIII, 1913/14, Pág. 82; <*Innen Dekoration*> XXX, 1919, Pág. 283

Mobiliario para la vivienda del Director Dr. Hugo Koller. Allegasse 26. Viena, Distrito IV. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXIV, 1914, Foto. 142; <*Innen Dekoration*> XXVIII, 1917, Pp. 242, 243

1912-1913

Diseño Interior de la Habitación para caballeros del Prof. Dr. Otto Zuckerkandl. Reichsratstrasse 13. Viena, Distrito 1. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXIV, 1914, Pp. 140, 141; <*Das Interieur*> XIV, 1913. Foto. 17

Villenkolonie Kaasgraben. Kaasgrabengasse y Suttingergasse. Viena, Distrito XIX. <*Der Architekt*> XIX, 1913. Fotos. 8-12; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXV, 1914/15, Pág. 308, 309; <*Das Interieur*> XV, 1914, foto 115-121

Villa Dr. Edmund Bernatzik. Springsiedlgasse 28. Viena, Distrito XIX. <*Der Architekt*> XX, 1914/15. Fotos. 1,2; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXV, 1914/15, Pp. 304-309;

1912-1914

Portal y reforma de los espacios interiores del edificio de oficinas "Poldihütte". Invalidenstrasse 7 – Ditscheinergasse. Viena, Distrito 3. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXV, 1914/15, Pp. 306-307; <*Innen Dekoration*> XXIX, 1918. Pág. 147

Proyecto para una fachada de la Empresa de Impresión "Graphische Inustrie". Stolberggasse. Viena, Distrito V. <*Der Architekt*> XIX, 1913. Foto 68.

Reforma y Diseño de los interiores de parte de la casa de campo del Director Dr. Hugo Koller. Oberwaltersdorf (Baja Austria). <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXVII, 1915/16, Pág. 401; <*Innen Dekoration*> XXIX, 1918. Pág. 146, 401

1913

Hospital de laEmpresa bosnia "Elektrizitäts A.G.", Jajce, Bosnia.

Diseño de los espacios interiores del Consejero Gubernamental Moritz Gallia. Wohllebengasse 4. Viena, Distrito IV. <*Das Interieur*> XIV, 1913, fotos 37-42, 49; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXVII, 1915/16, Pág. 405-408, 600; <*Innen Dekoration*> XXVII, 1916. Pp. 23, 343.

Diseño de dos estancias en la Exposición de Alfombras Austriacas e Industria del Linóleo. <*Das Interieur*> XIV, 1913, fotos 113; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXIII, 1913/14, Pág. 157; <*Innen Dekoration*> XXIV, 1913. Pág. 353

Monumento funerario a Henny Hamburger. Cementerio de Grinzing. Grupo 9, Fila 3. Viena

Edificio fabril para la empresa Günter Wagner. Laxenburgerstrasse y Trostgasse. Viena, Distrito 10.

1913-1914

Casa de campo Primavesi. Winkelsdorf (Kouty), República Checa. <*Das Interieur*> XV, 1914, fotos 65-66, 114; <*Der Architekt*> XX, 1914/15. Foto 80; <*Dekorative Kunst*> XVIII, 1915, pp. 223-241; <*Innen Dekoration*> XXVII, 1916. Pp. 49, 179-181; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXVIII, 1916, Foto. 199.

Diseño del interior de la vivienda de Ferdinand Hodler. Quai du Montblanc 29, Genf. <*Das Interieur*> XV, 1914, Pág. 91; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXVII, 1915/16, Pp. 408, 409; XXXIX, 1916/17. Foto 208; <*Innen Dekoration*> XXVII, 1916. Pp. 225, 226; XXVIII, 1917, Pág. 334.

Reforma del Banco Primavesi. Olmütz (Olomouc), Niederring 6, Moravia (República Checa)

Casa de Austria en la Exposición de la Deutsche Werkbund. Colonia, 1914. <*Der Architekt*> XX, 1914/15. Foto 41, Pp. 81, 82; <*Die Kunst*> XXX, 1914. Foto 465; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXIV, 1914, Foto. 349; *Kunst und Künstler* XII, 1914, Foto 615; <*Das Interieur*> XV, 1914, fotos 53, 58.

Espacio expositivo de la Empresa de madera corvada Jacob & Josef Kohn. Sala Central. Werkbundausstellung, Colonia. <*Innen Dekoration*> XXVIII, 1917. Pp. 164

Reforma de una casa y Diseño de dos pequeñas casitas de jardín de madera de Josefina Skywa. Trauttmansdorfgasse 56. Viena, Distrito 13

1913-1915

Villa para Josefina Skywa (Robert Primavesi). Gloriettegasse 18. Viena, Distrito 13. <*Dekorative Kunst*> XIX, 1916, Foto 1; <*Der Architekt*> XX, 1914/15. Foto 4 y 5; XXIII, 1920. Pág. 71; <*Das Interieur*> XV, 1914/15, fotos 50; <*Innen Dekoration*> XXVII, 1916. Pp. 48.

1914

Diseño del interior del Hall de exposición de la *Kunstgewerbe* austriaca. 1913/14. <*Das Interieur*> XV, 1914/15, fotos 12; <*Innen Dekoration*> XXV, 1914. Foto. 103; XXVII, 1916, Pág. 223; <*Moderne Bauformen*> XIII, 1914, Pág. 512.

Diseño del salón para damas de la Exposición de la *Kunstgewerbe* austriaca. 1913/14. <*Das Interieur*> XV, 1914/15, foto 7; <*Innen Dekoration*> XXV, 1914. Foto 103; <*Moderne Bauformen*> XIII, 1914, Pág. 511.

Diseño de los espacios de la Casa de Austria en la Exposición Internacional de la industria del libro y las gráficas. *Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik*, Leipzig, 1914; *Österreichisches Haus, Katalog.* Viena, 1914. pp. 26, 27; <*Der Architekt*> XX, 1914/15. Pp. 17, 18. Fotos 49, 50.

Diseño de la habitación de Otto Primavesi. Olmütz (Olomuc), República Checa.

Diseño de modelos de monumentos a soldados, y monumentos de guerra. <*Der Architekt*> XX, 1914/15. Fotos 91, 93. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XXXVII, 1915/16, Pág. 181.

1915

Diseño de interiores de la vivienda de Gödl-Olajossy, Linz (Alta Austria).

1915-1916

Diseño de interiores de la vivienda de Anton y Sonja Knips. Gumpendorferstrasse 15. Viena, Distrito VII. <*Der Architekt*> XXI, 1916/18. Fotos 14 y 15; <*Innen Dekoration*> XXVII, 1916. Pág. 233; XXVIII, 1917, Pág. 394; <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XLI, 1917/18, Foto 120

Diseño de interiores de la vivienda de Heinrich Böhler en Munich y St. Moritz, Suiza.

1916

Sociedad del Dr. Alexander Wacker para la industria electroquímica. Werk Burghausen am Inn, Baviera.

Diseño de interiores de la vivienda de Berta Zuckerkandl. Oppolzergasse 6. Viena, Distrito 1

Departamento de modas de las *Wiener Werkstätte*, junto con Eduard Wimmer. Kärntnerstrasse 41. Viena, Distrito 1. <*Innen Dekoration*> XXVII, 1916. Foto 340

Diseño de interiores de tienda de ventas de las *Wiener Werkstätte*, Marienbad (Mariánske-Lázně), República Checa

Proyecto de la casa del director Hatianek, en Poldihütte

Monumento funerario a Kevevára

Monumento funerario a Olga y Gustav Steiner, Viena

Monumento funerario a Stross, Viena, Cementerio Central (?)

1916-1917

Diseño de interiores de la vivienda de Paul Wittgenstein senior. Friedrich-Schmidt Platz 6. VIII, Viena.

Diseño de interiores del atelier de Heinrich Böhler. Palacio Schwarzenberg. I, Viena.

Diseño de los interiores del despacho de Rudolf Weinberger. Schwindgasse 10. IV, Viena.

Proyecto para la Reconstrucción del *Orteldburg* (Szcztno), Ostpreussen.

1917

Bocetos de un proyecto para la *Weltfriedenshaus* (casa de la paz mundial)

1917-1918

Diseño de interiores de la tienda de la *Wiener Werkstätte*, Departamento de textiles, encaje y e iluminación. Kärntnerstrasse 32 / Führichgasse. Viena, Distrito 1. <*Deutsche Kunst und Dekoration*> XLIII, 1918/19, Foto 373.

Diseño de interiores de la vivienda de Erwin Böhler. Parkring, Viena, Distrito 1.

Diseño de la Exposición de Arte Austriaco en Copenhague y Estocolmo.

Pequeña Industria o Edificio-taller para la fábrica de barnices Marx.

1918

Proyecto para el Palacio Pazzano. Viena, Distrito III

Diseño de interiores de la vivienda del Dr. Berstel. Wiener Neustadt, Promenade 4, Baja Austria.

Diseño de interiores de la vivienda de Primavesi. Tegetthoffstrasse 4. I, Viena.

Diseño del local de la Exposición de las *Wiener Werkstätte* en la feria de muestras de Lepizig.

13.4 ANEXO IV. PROYECTOS Y OBRAS CONSTRUIDAS POR JOSEF MARIA OLBRICH REALIZADOS ENTRE 1895 Y 1908

dA: <Der Architekt>
DKuD: <Deutsche Kunst und Dekoration>
<PMA>: <Pequeñas Monografías de Arte>

1895

Monumeto Funerario del Cardenal Libretto d'Albrettis in St. Maria in Aracoeli, *dA, 1895. Pág. 14. Lám. 16*

Patio en el Palazzo Massimi en Roma. *dA, 1895. Pág. 32. Lám. 48*

La Catedral de Papua. *dA, 1895. Pág. 39. Lám. 64*

Portal del interior de S.S. Apostoli en Roma. *dA, 1895. Pág. 35. Lám. 95*

1896

Desde S. Andrea della Valle en Roma. *dA, 1896. Lám. 96*

1897

Proyecto para el nuevo puente Franzensbrücke en Viena. (E. Gärtner, J.M. Olbrich y E. Swoboda). *dA, 1897. Pág. 14 y 16.*

Lám. 25

Proyecto para concurso para un ***Landtagsgebäude*** **en Laibach.** *dA, 1897. Pág. 10, Láms. 17 y 18*

1898

Concurso de ideas para la construcción de un Pabellón de la Ciudad de Viena. *dA, 1898. Lám. 8*

Edificio de Exposiciones del Vereinigung bildender Künstler – Wiener Secession. *dA, 1898. Pág. 1, Lám.1* ¸**<PMA> oct. 1909.** Año III. Núm. 23.

1899

Ideas para el diseño de la entrada de una prisión estatal. *dA, 1899. Pág. 7*

Monumento Funerario a la Familia v. Klarwill. *dA, 1899. Pág. 6;* <PMA> oct. 1909>. Año III. Núm. 23

Interior de la Villa Max Friedmann. *dA, 1899. Pp. 6 y 7;* <PMA> oct. 1909>. Año III. Núm. 23

Pared con chimenea de un comedor. *dA, 1899. Pág. 8*

Das Haus der Secession. *dA, 1899. Pág. 5-8. Lám. 49;* <PMA> oct. 1909**.** Año III. Núm. 23.

Clubpavillon des radfahrervereines der Staatsbeamten im k.k. Prater. *dA, 1899. Pág. 12. Lám. 14*

1900

Ideen von Olbrich. Besprechung von v. F. *dA, 1900. Pág. 7*

Interiores del pabellón de Olbrich en la Exposición Internacional de París de 1900. <DKuD> entre octubre de 1900 y marzo de 1901. Band VIII. Pp. 113-114

1901

Ausstellung der Künstler Kolonie in der Matildehöhe in Darmstadt. <DKuD> entre abril de 1901 y septiembre de 1901. Band VIII. Pp. 494-510; <DKuD> entre octubre de 1901 y marzo de 1902; <DKuD> entre octubre de 1901 y marzo de 1902; <DKuD> entre abril de 1901 y septiembre de 1901. Band VIII. Pp. 494-535; <PMA> oct. 1909. Año III. Núm. 23.

Das Ernst-Ludwig Haus <DKuD> entre abril de 1901 y septiembre de 1901. Pp. 545-573: DKuD> entre octubre de 1901 y marzo de 1902.

Haus Christiansen <DKuD> entre abril de 1901 y septiembre de 1901. Pág. 543, 581; <DKuD> entre octubre de 1901 y marzo de 1902. Band IX. Pág. 50, 133; <PMA> oct. 1909>. Año III. Núm. 23

Kleine Glückert-Haus. <DKuD> entre abril de 1901 y septiembre de 1901. Pág. 579; <PMA> oct. 1909>. Año III. Núm. 23

Das Haus Habich: <DKuD> entre octubre de 1901 y marzo de 1902. Band IX.

Das Haus Olbrich. <PMA> oct. 1909>. Año III. Núm. 23.

Das Haus Georg Keller. <PMA> oct. 1909>. Año III. Núm. 23

Das Haus Dester. <PMA> oct. 1909>. Año III. Núm. 23

1902/03

Musikzimmer (Habitación para música), Neues Palais. Darmstadt

1903

Casa para el Prof. Friedrich Saare en Neubabelsberg. (P)

Habitación para invitados en el Hotel Clauss-Fiest. En Traben-Trarbach

***Quellenhof* y Diseño de los interiores en la Exposición Internacional de St. Louis, 1904**

Estación de tren de Basilea (P)

Diseño de los interiores para Carlo Stratta, Turín (P)

Grupo de tres viviendas en Stiftgasse 12, Prinz-Christians Weg 2-4. Matildehöhe. Darmstadt

1903/1904

Musikzimmer (Habitación para música), Ausstellung der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst. Dresden.

1904

Fachada para la Casa Edmund Olbrich en Ratiborerstrasse 17 en Troppau (derribado). <PMA> oct. 1909**.** Año III. Núm. 23.

Atelier de esculturas Ernst-Ludwig Haus en Matildehöhe Darmstadt

Fuente de agua en Platanenhain, Matildehöhe Darmstadt

Restaurante y Pabellón en la Exposición de 1904 en Matildehöhe Darmstadt (derribado)

Quisco de ventas Exposición de 1904 en Matildehöhe Darmstadt (derribado)

Edificio para Exposición de Arte en Colonia (P)

Edificio de la Secession Berlinesa (P)

Comedor en la Exposición de la fábrica de muebles A.S. Ball en Berlín

1904/05

Casa pareada para August Ohl, en Hanau (P)

Hotel Eleonoren en Darmstadt (P)

1905

Casa para Eduard Schwarzmann en Strasburg (P)

Baño público en Darmstadt (P)

Decoración interior para Waring & Gillow. Londres

Jardín de los colores. Gartenbau-Ausstellung. Darmstadt, 1905

Fábrica para la Deutschen Linkrustawerke Gerhard AG, Neu-Isenburg (P)

Der <Frauenrosenhof> en Flora-Park, Colonia (cambiado)

Gartenhaus für Ludwig Habich en Darmstadt (P)

Stallgebäude für Juluis Glückert, Prinz-Christians Weg 17, Darmstadt (variado)

1905/06

Hochzeitsturm und Ausstellungsgebäude en la Matildehöhe en Darmstadt (variado)

1906

Pequeña casa pareada en Darmstadt (P)

Diseño Interior de la Exposción Internacional de Milán de 1906

Decoración interior para la muestra de accesorios de Opel-Automobile (P)

Brunnen-Kolonnade en Karlsbad (P)

Casa del Dr. Erwin Silber, Marborner strasse 9, Bad Soden bei Salmünster (variado)

Diseño de los espacios interiores para J.M. Pécheral, Cannes

Casa de verano para Julius Glückert en Darmstadt

1906/1907

Habitaciones interiores im Alten Schloss, Giessen

Gartenstadt am Hohlen Weg, Darmstadt (P)

1906/1908

Warenhaus Tietz, Königshalle, Düsseldorf (variado)

1907

Wasserturm, Hamburg (P)

Reforma de la Plaza de Paris en Berlin (P)

Café Hofgarten, Darmstadt (P)

Habitaciones Interiores de la Exposición de Colonia 1907

Fuente de agua en la Plaza Luisen, Darmstadt

Decoración Interior de la <Kronprinzessin Cäcilie>

Salon de la Exposición Franz Holzaner Berlin, 1907

Casa de los trabajadores de Opel, Hessische Landeausstellung en Darmstadt, 1908

Oberhessisches Haus en Olbrich-Weg 15, Darmstadt

Casa Hugo Kruska (1) Pfarriusstrasse 4, Colonia-Lindenthal (derribado)

Estación de trenes de Darmstadt (P)

1908

Casa Max Clarenbach, Duisburger strasse 15a, Wittlaer bei Düsseldorf (variado)

Oficina del Presidente de Justicia, Gerichtshof, Mainz

Habitaciones interiores / Reforma para Julius Glückert , Alexandraweg 23, Darmstadt

Jardín de Julius Glückert, Alexandraweg 25, Darmstadt

Casa de Hugo Kruska (2) (van Geleen), Pfrarriusstrasse 6. Colonia-Lindenthal (derribado)

Casa de Josef Feinhals, Lindenalle 5, Colonia-Mareinburg (derribado)

Casa Walter Banzhaf, am Südpark 15. Colonia-Marienburg (derribado)

Laden für Theodor Althoff, Hochstrasse 23, Gladbeck (derribado)

Laden für Theodor Althoff, Recklinghausen (P)

LIBROS PUBLICADOS SOBRE JOSEF MARIA OLBRICH ENTRE 1900 Y 1920:

Architektur von Olbrich. I-II. Berlin 1901-1914

Ideen von Olbrich. Wien, 1900; Leipzig, 1904

BAHR, Hermann. **Secession**. Wien, 1900

Ein Dokument deutscher Kunst. 1901. Catálogo oficial de la Exposición. München, 1901

Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler Kolonie in Darmstadt. Catálogo oficial de la Exposición. Darmstadt 1901

Ausstellung der Künstler Kolonie. Catálogo oficial de la Exposición. Damstadt, 1904

HEVESI, Ludwig. **Acht Jahre Secession.** 1897-1905. Wien, 1906

Illustrierte Katalog der Hessichen Landeausstellung für freie und angewandte Kunst. Darmstadt, 1908

Olbrich-Gedächtnis - Ausstellung. Catálogo oficial de la Exposición. Ernst Ludwig Haus. Darmstadt, 1908

CREUTZ, Max. **Das Warenhaus Tietz in Dusseldorf**. Berlin, 1909

HEVESI, Ludwig. **Altkunst-Neukunst. Wien. 1894-1908**. Catálogo oficial de la Exposición. Wien, 1909

Joseph Maria Olbrich. Ausstellung in der Akademie der Künste. Berlin. Catálogo oficial de la Exposición. München, 1910

J. Olbrich. Zeichnungen. Berlin, 1912

LUX, Joseph A. **Joseph Maria Olbrich.** Berlin, 1919

13.5 ANEXO V. PUBLICACIONES Y REVISTAS RELEVANTES DE ÁMBITO NACIONAL Y EXTRANJERO. PROYECTOS PUBLICADOS EN ELLAS. 1898-1918.

Este anexo ordena cronológicamente la aparición en revistas, tanto nacionales como extranjeras, de proyectos, dentro del movimiento modernista, que, por su importancia o interés, trasmiten o portan ideas de la escuela vienesa al territorio español. Se recogen también los artículos que hablan de la polémica en torno al Modernismo y los textos de acontecimientos relevantes de su historia: Exposiciones, Congresos, Concursos, etc. Se han incluido asimismo las publicaciones más importantes, indicando su fecha de aparición. La enumeración de las publicaciones y revistas nacionales e internacionales que transmitieron las influencias de Viena en España, se ha acotado al período 1895-1913, por ser en esta época cuando las láminas publicadas en dichas revistas sirvieron de modelo a estudiar por los estudiantes españoles de arquitectura interesados en Austria. A partir de 1913, la búsqueda de la modernidad arquitectónica en las revistas llegadas desde Viena queda un tanto desplazada (recordemos el artículo de Teodoro de Anasagasti escrito desde Praga en 1914 en el que manifiesta su desilusión al haber contemplado la arquitectura de Viena y Praga). En el período 1913-1918 el interés por las publicaciones de arquitectura extranjeras decrece en España, tras los Salones de Arquitectura de 1911 y 1912. Es por ello que la mayor relevancia en la transmisión de influencias modernistas desde Austria hasta España se produce entre 1895 y 1913, período aquí estudiado.

Abreviaturas de revistas

<AC>: <Arquitectura y Construcción>
<CM>: <La Construcción Moderna>
<PMA>: <Pequeñas Monografías de Arte>
<VS>: <Ver Sacrum>
<DKuD>: <Deutsche Kunst und Dekoration>
<dA>: <Der Architekt>
<MB>: <Moderne Bauformen>

ANTERIORES A 1898

1885

VELINO, Velli, *Raimondo D'Aronco*, «L'Italia», III, núm. 1, 31 enero 1885.

1887

CENTELLI, A. "*Raimondo D'Aronco*", En: «*L'Esposizione Nazionalle Artistica Illustrata*», núms. 2, 3 marzo 1887.

1889

Arts and Crafts Exhibitions Society, Catalogue of the second Exhibition MDCCCLXXXIX, The New Gallery, Londres 1889.

1891

DONGHI, Danielle. ***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. Turín 1891-1898.

1894

PICA, V. ***L'Arte dell'Estremo Oriente***, L. Roux e C. Editori, Turín-Roma 1894.

VOOS, G. „*Die Ausstellung der Münchener Secesion in Sommer 1894"*. II, «Die Kunst für Alle», vol. IX, n. 20, 15 julio 1894.

1896

R.Brayda. *Raimondo D'Aronco architetto*, «La Triennale giornale artistico e letterario», Turín 1896.

A. Centelli, *L'architetto del Sultano*, «L'Illustrazione Italiana», XXIII, n. 4, 26 enero 1896.

1898

ANTELLING, M. "Arte industriale nella esposizione italiana di Torino". En <Arte italiana decorativa e industriale>, 1898;

BAHR, Hermann. "Fernand Khnopff" en: VS, nº 12. dic, 1898

FÍERENS-GEVAERT, H. "Fernand Khnopff" en <Art et Décoration>, oct. 1898

LEHRS, M. "*Künstlerpostkarten*" en <Pan> IV, nº 3, 1898

Tienda de Negocios en Constantinopla, Turquía, de Raimondo D'Aronco. dA. 1898. Pág. 45

MOUREY, G. "Fernand Khnopff", <Le Revue Illustreé>, 1 octubre 1898.

PENNEL, J. ***Modern Illustration***, Londres 1898.

WHITE, G. "*Modern Book-plates & Their Designers"*, <The Studio>, Special Winter Number, 1898-1899.

1899

FUCHS, G. “Angewandte Kunst in der Secession zu München 1899” En: DKuD Vol. V. 1899-1900

HOFFMANN J, jr. **Der moderne Stil.** Stuttgart, 1899

Catálogo oficial de la muestra artística internacional del *Verein bildender Künstler München <<Secession>>.* Munich, 1899

Estudio para un archivo en Constantinopla, Turquía, de Raimondo D’Aronco. dA. 1899. Pág. 45

III Biennale internazionale d’arte di Venezia, Catálogo de la muestra, Venecia 1899.

FUCHS, G. „*Angewandte Kunst in der Secession zu München 1899*“, <Deutsche Kunst und Dekoration>, vol. V, 1899-1900.

Hoffmann J. jr., **Der Moderne Stil**, Stuttgart 1899.

Internationale Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler München «Secession». Offizieller Katalog, catalogo de la exposición, Munich 1899.

1900

J.G.M. “*Exposition Universelle. L’Art Nouveau Bing*.” En: <L’Art Decoratif> nº 21. Enero, 1900

SIZERANNE, R. de la. “*L’Art à l’Exposition de 1900. IV. Abbiamo uno stile moderno*?” en <Revue des Deux-Mondes>, 15 oct.1900

Paris. Exposition Universelle 1900. Official Catalogue: Exhibition of the German Empire, catálogo de la exposición, Paris 1900.

Weltausstellung in Paris 1900. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches, catálogo de la exposición, Berlin 1900.

<DKuD> entre octubre de 1900 y marzo de 1901. Band VIII. OSBORN, M. „*Das Ergebnis der Pariser Welt-Ausstellung*“, (1900); BING, S. „«*Art Nouveau*» *auf Der Welt-Ausstellung*“, «DkuD», núm. 6, 1900; Artículos: Pp. 302-306: *“Die Kunstgeschichte und das Verständniss für die neue deutsche Kunst”*; Pp. 104-112: *“Dresdener Bau-ausstellung”*; Pp. 41-42: *“Modernes Geschäfts-haus in Hamburg”*; Pp. 131-148: *“Betrachtungen über Kunst und Dekoration”.* Pp.1-27; *“Pariser Welt-ausstellung”*; Pp. 169-176: *“Das Testament der Pariser Weltausstellung”*; Pp. 113-114: *“Wiener Kunst-ausstellung”*; Reproducciones: Interiores del pabellón de Olbrich en la Exposición Internacional de París de 1900: *Vitrinen Verzierung, Sophas-kissen, Eck-Partie des Yacht-salons, Yacht-salon; Salon für eine fürstliche Lust-Yacht, Eingebaute Plauder-Ecke aus dem Yacht-salon, Kamin-ecke der Yacht-salons, Sofa des Yacht-salon, Tür des “Salons für eine Yacht”, Bücher mit Mappen-schrank aus dem “Salon für eine Yacht”, Damen-Salon (Josef Wiedermoser)*. Pág. 22: *Barath Ludwig Bruman. Aufgang zum Ö. Ehren- saale auf der Pariser Weltausstellung.*

1901

IV Biennale internazionale d’arte di Venezia, catálogo de la muestra, Venecia 1901.

AITELLI, E. "*Esposizione internazionale d'arte decorativa in Torino. L'Italia e gli italiani*", En: «Natura ed Arte», 15, 22, 1901-1902.

BELTRAMI, L. "*Lo stile del nuovo secolo*", En: <La lettura>, 1901.

FRIZZI, A. "*Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna da tenersi in Torino nel 1902. Saggio in cromo delle decorazioni interne ed esterne della Grande Rotonda d'ingresso*", <L'Ingegneria Civile e le Arti Industriali>, XXVII, núm. 19, 1901.

LAVINI, G. "Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Il concorso per gli edifizi, <La Stampa>, XXXV, núm. 107, 1901.

OLBRICH, J.M., **Architektur von Olbrich**, Berlin 1901-1914, vol. I.

SACARELLI, P. "*La prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna*", <Il Monitore Tecnico>, VII, núm. 21, 30 Julio 1901.

SACHERI, G. "*Il programma dell'Esposizione ed il risultato del Concorso per il progetto degli Edifizi*", <L'Ingegneria Civile e le Arti Industriali>, XXVII, núm. 9, 1901.

SACHERI, G. "*Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna da tenersi in Torino nel 1902, I, Il programma dell'esposizione ed il risultato del concorso per il progetto degli Edifizi*", <L'Ingegneria Civile e le Arti Industriali>, XXVII, núm. 9, 1901.

SACHERI, G. "*Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna da tenersi in Torino nel 1902, II, Progetto di massima dell'Edifizio principale, condizioni per l'appalto ed aggiudicazione dei lavori*", <L'Ingegneria Civile e le Arti Industriali>, XXVII, núm. 14, 1901.

SCHUMACHER, F. „*Die Dekorative Kunst auf der Dresdner Ausstellung 1901"*, <Dekorative Kunst>, V, 1901.

<DKuD> entre abril de 1901 y septiembre de 1901. Band VIII. Pp. 494-510: *Ausstellung der Künstler Kolonie*: Pp. 401-404: *Die Eröffnung;* Pp. 446-448: *Die Eröffnung-Feier;* Pp. 494-510: *I. Paul Bürck*; Pp. 529-535: *Das Ernst-Ludwig Haus;* Pp. 545-573: *II. Patriz Huber;* pp. 405-427: *"Dresden, die Kunstgewerbe auf der internationalen Kunst-ausstellung"*; Pp. 441-446: *"Eine kunstgewerbliche Akademie"*; Pp. 511-536: *"Die matilden-Höhe, einst und jetzt"*. Reproducciones: Pág. 447: Darmstädter-Ausstellung. Eingang. Pág. 521: Haupt-portal aus der Ausstellung Darmstadt (Olbrich). Pág. 542: Das Ernst-Ludwig Haus (Olbrich); Pág. 543: Haus Christiansen und das Ernst-Ludwig Haus. Pág. 579: Das nach Patriz Huber's Entwürfen Eingerichtete, "kleine Glückert-Haus". Aussen Architektur von Prof. J.M.Olbrich (Darmstädter Künstler-Kolonie, 1901). Pág. 580: Haus Christiansen; Pág. 581: Haus Habich und das "kleine Glückert-Haus."

<DKuD> entre octubre de 1901 y marzo de 1902. Band IX. Artículos: Pp. 8-9: *"Das Haus Ludwig Habich" "Versuche in moderner Bau-ornamentik"*, por Gebe. Pp- 267-274; *"Der Darmstädter Ausstellung"*, por Bronzen. Pp. 89-90; *"Die verwende Kunst-stadt Darmstadt"*, por Isanus. Pp. 72-88; *"Darmstadt, Stuttgart und München als Heimstätten moderner Gewerbe-Kunst".* Pp. 247-250; *"Hessische Künstler auf der Darmstädter Ausstellung"*, por Georg Fuchs. Pp. 24-38; "*Ideen zu einer festlichen Schau-Bühne"*, Pp. 108-123; *"Illuminations-Feste auf der Matildenhöhe"*. Pp. 43-48; *"Ein Versuch über Kunst und Leben"*, por Kart Breysig. Pp. 135-

150; *"Moderne Städte-Bilder"*, por J. Gaulke. Pp. 230-246 y 264-266. *"Freie Vereinigung Darmstädter Künstler (Mappenwerk)"* Pág. 296; *"Turiner Ausstellung von 1902"*. Pp. 297-298; Reproducciones: 4 fotografías del Portal am Ernst-Ludwig-Hausede J. M. Olbrich (Darmstadt); Das Haus Habich: West-Front (Olbrich, Darmstadt); Das Haus Habich: Nord- und Ost-Front (Olbrich, Darmstadt); Das Haus Habich: West- und Süd-Front (Olbrich, Darmstadt); Fotos interiores de la Casa Habich, de Olbrich en Darmstadt: Pág. 8: Portal; Pág. 14: Das Musik Zimmer; Pág. 5: Die Große Halle; Pág. 2: das Speise-zimmer; Der kleine Salon, Bad, Zimmer, etc.; Pág. 50: Haus Christiansen de J. M. Olbrich. Süd-Ansicht von Alexandra-Weg,. Pág. 54: Haus Christiansen: Decken und Beleuchtung der Halle; Haus "in Rosen" Ansicht von Süd-Ost (Olbrich), Ost-Ansicht; Fotos interiores de: Kamine, Halle, Treppe, etc.; Pág. 133: "Das Haus Peter Behrens"; Nord-Anischt; Plan der Nord-Fassade, Plan der Ost-Fassade, Grundrisse, Plan des Schnittes Nord-Süd. Están publicadas muchas fotos del interior y del exterior de esta vivienda.

1902

AITELLI, E. "*Esposizione internazionale d'arte decorativa in Torino. L'Italia e gli italiani*", <Natura ed Arte>, núm. 23, 1902.

BELOTTI, G. "*L'Esposizione di fotografia artistica di Torino: impressioni a tutto vapour*", <Bulletino della Societá Fotografica Italiana>, 1902.

BENELLI, S. "*L'Italia centrale all'Esposizione di Torino*", <La rassegna internazionale>, 15 octubre 1902.

COLASANTI, A. "*L'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna in Torino*", <L'Arte>, V, 1902.

COLLINA, M. "*Cascella all'Exposizione di Torino*", <La Provincia di Chieti>, VII, núm. 133, 13-14 abril 1902.

CRANE, W. "*Decorative Art at Turin*", <Art Journal>, 1902.

Id., "*Modern Decorative Art at Turin: general impressions*", «<The magazine of Art>, septiembre 1902.

DE FRANZI, G. "*Le prime impressioni sull'esposizione di Torino*",<Il Resto del Carlino>, 11-12 mayo 1902.

DE SPIGLIATI, R. **Guida alla I Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna 1902**, Tipografia Matteo Artale, Torino 1902.

"Elenco delle Premiazioni. Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica, Torino 1902", <Bullettino della Società Fotografica Italiana>, Firenze 1902.

Erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. Katalog der deutschen Abteilung, a cura di L. Gmelin, Munich s.d [ma 1902].

Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica Torino 1902. Catalogo Ufficiale, Turín 1902.

Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica Torino 1902. Elenco ufficiale delle premiazioni assegnate dalla Giuria Internazionale, Turín 1902.

T, E. "Gli edificij dell'esposizione", <L'Arte Decorativa Moderna>, I, núm. 5, mayo 1902.

FIÉRENS-GEVAERT, H. "*La Sezione Belga all'Esposizione d'Arte decorativa moderna*", <L'Arte Decorativa Moderna>, I, n. 6, junio

1902.

Id. “L’exposition de Turin”, <L’Art Moderne>, núm. 30, 27 julio 1902; núm. 31, 3 agosto 1902.

Id. “Notes sur l’art décoratif moderne en Belgique. A propos de l’exposition de Turin”, <Durendal>, IX, núm. 8, 1902.

FOGAZZARO, A. “*Une visite à l’exposition de Turin*”, <Le Figaro>, 30 junio 1902.

FRED, W. „*Die Turiner Ausstellung. Die Sektion Schottland*“, <Dekorative Kunst>, vol. V, núm. 102, agosto 1902.

FRIZZI, A. “*Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna apertasi in Torino nel 1902. L’ingresso principale*”, <L’Ingegneria Civile e le Arti Industriali>, XXVIII, núm. 7, 1902.

Id., “*Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna apertasi in Torino nel 1902, VIII, Edificio del Comitato e della Stampa*”, <L’Ingegneria Civile e le Arti Industriali>, XXVIII, núm. 11, 1902.

Id., “*Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna apertasi in Torino nel 1902, IX, L’edificio per la Mostra Fotografica*”, <L’Ingegneria Civile e le Arti Industriali>, XXVIII, núm. 13, 1902.

Id., “*Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna apertasi in Torino nel 1902, XI, La facciata della Galleria degli Ambienti*”, <L’Ingegneria Civile e le Arti Industriali>, XXVIII, núm. 15, 1902.

FUCHS, G. „*Die Belgische Abteilung auf der Turiner Ausstellung*“, <Deutsche Kunst und Dekoration>, 1902.

Id., „*Die Wohn-Räume der Deutschen Abteilung*“, <Deutsche Kunst und Dekoration>, vol. XI, 1902-1903.

Id., „*Schottische Kunst in Turin 1902*“, <Deutsche Kunst und Dekoration>, vol. V, núm. 12, Septiembre 1902.

FUCHS, G.; NEWBERRY, F.H. “*L’Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes à Turin 1902*“, Koch, Darmstadt 1902.

GHERARDI, C. “*La Mostra Musy alla prima Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa a Torino*”, <L’Illustrazione Italiana>, XXIX, núm. 35, 31 Agosto 1902.

GMELIN, L. “Die I. Internationale Ausstellung für moderne decorative Kunst in Turin 1902”. <Kunst und Handwerk>. L. II. Núm. 12. 1902

Il Mobile alla prima esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna. 1, 2. Crudo & Lattuada. Turin,1902.

KOCH, A.; FUCHS, G; NEWBERY, F.H. **Internationale Ausstellung für moderne decorative Kunst in Turin**. MDCCCCII. Dramstadt-Lepizig, 1902

L’architettura alla Prima Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna. Torino, 1902.

LE BÈGUE, R. “*Premiere Exposition italienne d’Art décoratif moderne à Turin. Section de Photographie artistique*”. <Bulletin du Photo-Clubde Paris>, 1902

L’Empire allemande. Architecture Allemande de l’Avenir à l’Exposition de Turin. Catalago de la muestra. Turin, 1902.

MACCHI, G. “*Esposizione d’Arte Decorativa Moderna a Torino. Il fattore economico*”. <Il Tempo> 9 julio 1902

MANFREDINI, A. “*La prima Esposizione d’arte decorative moderna in Torino. Il L’ambiente*”. <Il Monitore Tecnico>. VIII Núm. 17. 20 junio 1902

MARX, R. "*L'Exposition Internationale d'art décoratif a Turin*". <Gazzete des Beaux-Arts> t. XXVIII. 1 diciembre 1902

MASOERO, P. "*Esposizione internationale di fotografia artistica di Torino. Relazioneal Consiglio Direttivo* " <Bulletino della Società Fotografica Italiana> Florencia, 1902

MAUS, M.-O. "*Due Tendenze*". <L'Arte Decorativa Moderna> I. Núm. 7. Julio, 1902

Id. "*I nemici dell'Arte Nova*" <L'Arte Decorativa Moderna> I. Núm. 5. 1902

Id. "*L'arte decorativa all'esposizione di Torino*". <Arte italiana decorativa e industriale> 5.6.1902

Id. "*L'Art Nouveau at Turin*". <The architectural Record>. 1902

Id. "*L'esposizione d'arte decorativa odierna in Torino II. Il Palazzo, le gallerie, i padiglioni*". <Arte italiana decorativa e industriale> XI. Núm. 5. mayo, 1902

Id. "*L'esposizione d'arte decorativa odierna in Torino III. Mobili italiani*". <Arte italiana decorativa e industriale> 5, 6, 8, 1902

Id. "*L'esposizione d'arte decorativa odierna in Torino II. Inghilterra e Scozia*". <Arte italiana decorativa e industriale> XI,1902

MINKUS, F, ***Die erste internationale Ausstellung für moderne decorative Kunst in Turin.*** <Kunst und Kunsthandwerk>. V, 1902

NACHT, L. **Turin 1902.** Berlin, 1902

NEWBERY, F.H. "*The International Exhibition of Modern Decorative Art at Turin. The English Section*". <The Studio>. Vol. XXVI. 1902-1903

o.b."*La fotografia artistica alla Esposizione internazionale d'Arte decorativa in Torino*" <Il Dilettante di fotografia>. XIII. Núm. 147. Julio, 1902

OBRIST, H. „*Luxuskunst oder Volkkunst"* <Dekorative Kunst> VI, 1902

OJETTI, U. "L'Arte Nuova a Torino. I tapizzieri Italiani" <Corriere della Sera> 20-21 junio 1902; 27-28 julio, 1902; 4-5 agosto, 1902

PANTINI, R. "L'Exposizione di Torino. Gl'italiani" <Il Marzocco>. VII, agosto, 1902

PICA, V. „Il Problema dell'architettura Moderna" <La Stampa> 24 mayo 1902

PLEHN, A.L. „Erste Internationale Ausstellung für moderne Dekoration Kunst in Turin" <Kunstgewerbeblatt>, 1902

Première Exposition Internationale d'Art Décoratif Moderne. Catalogu Général Officiel. Turin Mai-november, 1902. Turin, 1902

Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Catalogo Generale Ufficiale. Torino, 1902

PUDOR, H. „Architektonisches von der Turiner Ausstellung". **<dA>** VIII, 1902

REYCEND, G.A. "Il concorso per gli edifici della I Esposizione

SACHERI, G. "Prima esposizione Internazionale d'arte decorativa moderna tenutasi in Torino nel 1902. Planimetria generale degli edifizi", <L'Ingegneria Civile e le Arti Industriali>, XXXVIII, n. 6. 1902

SAVERESE, R. "Arte Nuova Italiana. Il movimiento moderno in Sicilia", < L'Arte Decorativa Moderna>, I. núm. 9, 1902

SCHÄFER, W. "Das Kunstgerwerbe auf der Düsseldorfer Ausstellung", <Die Rheinlande>, vol IV, abril, septiembre 1902

SOLULIER, G. "L'Exposition de Turin. La contribution italienne", <L'Art Décoratif>, septiembre 1902.

Id. "L'Exposition de Turin. I. Les Edifices, <L'Art Décotatif>, agosto 1902

THOVEZ, E. “L’Architettura Belga all’Esposizione di Torino”, < L’Arte Decorativa Moderna>, I, núm.7. julio 1902.

Id. “The First International Exhibition of Modern Decorative Art at Turin”, <The International Studio>, núm. 17, 1902.

Id. “The International Exhibition of Modern Decorative Art at Turin -The Dutch Section”, <The Studio>, fasc, 26, 1902.

Id. “Un artista decoratore: Giacomo Cometti”, < L’Arte Decorativa Moderna>, I, núm. I, enero 1902

VERNEUIL, M.P. “L’Exposition d’Art décoratif moderne à Turin”.<Art et Décoration>, XII, julio-diciembre 1902

<AC> ene. 1902. P. 113. Fotografías del Buzón del Colegio de Abogados de Barcelona, proyecto de D.L. Doménech (decoración semejante –pájaros- a la de la casa de los pajaritos de Valencia)

<AC> feb. 1902. Año VI. Núm. 115. La Exposición Panamericana de Buffalo. Pp. 41, 42, 44 hasta 57. Texto sin fotografías

<AC> mar. 1902. Año VI. Núm. 116. Pág. 69: Foto del Palacio de E. Jundadella, situado en la Rambla de Cataluña de Barcelona. Pág. 70 (Detalle del interior), Pág. 71 (Detalle de fachada), Pág. 72 (Detalle de fachada). Pág. 73 (Vista en ángulo de dos fachadas). Pág. 75 (Escalera de Planta Baja), Pág. 77 (Escalera de Planta Primera)

<AC> mar. 1902. Año VI. Núm. 117. Pp. 106, 107. “La Exposición de Luisiana”, por J. de Vargas. Pág. 114: VI Congreso Internacional de Arquitectos, en Madrid en abril de 1903; Pág. 115. Foto de la Puerta decorada en la casa de N. Amatller de Puig y Cadafalch.

<AC> oct. 1902. Año VI. Núm 123. Pp. 300-304. “La Exposición de Turín”, por Manuel Vega y March. Pág. 300: Cartel anunciador del certámen; Pág. 301: Entrada Principal. Pág. 304: Pabellón Central de la Exposición. Pág. 305: Detalle de entrada del Pabellón Central; Pág. 307: Interior del Palacio Central; Pág. 309: Palacio de Bellas Artes; Pág. 310: Pabellón austríaco; Pág. 311: Exposición Fotográfica; Pág. 313: Sección holandesa (silla y sillones, por E. J. van Wiselhigh & Co.). Pág. 315: Sección holandesa (hall, por Christian Wegeriff).

<AC> nov. 1902. Año VI. Núm 124. Arte Funerario. Decoración del Establecimiento de bebidas “Torino”, Pág. 357: Puerta de entrada. Barcelona. Pág. 361: Salon Principal. Pág. 363: Salón Interior

<DKuD> entre abril de 1902 y sept. de 1902. Band IX. Artículos: *“Versuche in moderner Bau-ornamentik”*, por Gebe. Pp- 413-418; *“Deutsche Zukunfts-Architektur in Turín”* (G. Fuchs). Pp. 600-608; *“Klinger’s Beethoven und die moderne Raumkunst (XIV Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Secession, 1902)”*, von J. A. LUX. Pp. 475-482; *“Mackintosh und die Schule von Glasgow in Turín”* (G. Fuchs). Pp. 575-580; *“Turiner Ausstellung. Erste Eindrücke von der Alexander Koch.* Pp. 519-523. *“Ungarisches Kunst-Gewerbe”* von Ludwig Schlosz. Pp. 393, 394. *“Ein wiener Kunst-Jahr”* Pp. 463-472. Reproducciones: Pág. 264: *Partie eines Wohn-hauses* (Plečnik). (Es la Villa langer en Hietzing, Distrito XIII de Viena, construida entre 1900 y 1901); Pág. 265: *Entwurf für das historische museum in Wien*, de O. Wagner. Pág. 478: *Raum-ausgestaltung in der XIV Ausstellung der Secession in Wien*, de Joseph Hoffmann. (Vista de las habitaciones con el friso de Beethoven, de Gustav Klimt). Pág. 483: *Raum-ausgestaltung des Raumes, von Joseph* Hoffmann*, Eingangs-Tor in den seiten-saal von Leopold Bauer.* Pág. 484: *Gesamt-ausgestaltung des Raumes von Joseph Hoffmann: Linker seiten-saal, Mittelraum, Rechter seiten-saal, Mittelraum, Mittelraum Wand-gemälde, Eintritishalle im Ausstellungsgebäude* y plano, en planta, del recorrido expositivo. Obras mostradas de la Exposición: <*Der*

werdende Tag>, von Adolf Böhm, Max Klinger: Beethoven: Gesamt- Ansicht (3 Reproducciones), *Sessel. Malerei dieser Ausstellung: Alfred Roller: <Die sinkende Nacht>. Schablonierte Malerei: Libien-Zeichnung in Mörtel-Schnitt von Ernst Stöhr. Dekorative Panneaux von Friedrich König.* Además de todo lo expuesto, <*Die Sehnsucht nach Glück findet stillung in der Poesie*>, de Gustav Klimt, <Chor der Paradies –Negel>, de G. Klimt, <*Die Leiden der schwachen Menscheit, die bitten an den Wohlgerüsteten Starken*> (Fragmento de <*Die Sehnsucht nach Glück*>); Pág. 520: Exposición de Artes Decorativas de Turín, de 1902. Foto des Hauptportales der Turiner-Ausstellung. Se publican muchos de los objetos que se mostraron en la Exposición: muebles, interiores, acuarelas, paneles expositivos, etc. *Schottische Kunst in Turin, 1902*, de Mackintosh. Pág. 599: *Das Deutsche Reich.* Vista de la Entrada al Pabellón alemán, desde fuera de la sala, *Tür-verdachung aus Fliesen, Brunnen im Kaiser Wilhelm-saale, Durchagngsraum (Links) Eingang in die preussiche Abteilung, Kaiser Wilhelm-saal. Durch den Bogen gesehen der preussische Abteilung, Gewölbeter Raum in der preussiche Abteilung* (3 reproducciones), interiores y detalles; Pág. 531: *„Beispiele künstlerische –schrift, herausgegeben von R. Larisch", von Anton Schroll Verlag.*

1903

"V Biennale di Venezia", catalogo della mostra 1903.

DI SAMBUY, E."Ultiman eco dell'Esposizione di Torino", <Bullettino della Societá Fotografica Italiana>, 1903.

"Eerste Internationale Tentoonsstellig van Moderne Decoratieve Kunst te Turijn in 1902; Verslag van de Nederlandsche Afdeeling, s.l.[ma Haarlem], s.d.[ma 1903]

FRED, W. "Die Turiner Ausstellung. Die Sektion Holland". <Dekorative Kunst> VI, fasc. 11. 1903.

MASOERO, P. "Risposta dell' Ultima eco dell'Esposizione di Torino". <Bullettino della Societá Fotografica Italiana>, 1903

PICA, V. " < L'Arte Decorativa all'esposizione di Torino del 1902", <Istituto Italiano di Arti Grafiche. Bergamo 1903

RAIS, J. "A'propos de l'exposition de Turin".<La Lorraine artiste> 15 febrero 1903.

"Relazione della Giuria Internazionale, l'Esposizione di Arte Decorativa e Moderna". Tipografia Roux e Viarengo, Torino 1903

SCHELTEMA, P. (a cura di) "Van de tentoonstelling in Turijin", <De Opmerker. Bouwkundig Weeklad> XXXIIX. N 12, 1903

TESORONE, G. "Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna. La Relazione della giuria Internazionale". <L'Ingegneria Civile e le Arti Industriali>. XXIX. núms.17, 18. 1903

THOVEZ, E. "The Turin Exhibition. The Belgian Seccion". <The Studio>, vol. XXVII, n. 118, enero 1903

VAN DER BURGH, P. "De Nederlandsche inzending op de eerste internationale tentoonstelling voor Moderne Decorative Kunst te Turijn". <Elsevier's geillustreerd Maandschrift Oorspronkelijk. Nederlandsche kunst in woord en beeld>. XII, fasc 25. 1903.

<AC> mar. 1903. Año VII. Núm 128. Pág. 88: "VI Congreso Internacionl de Arquitectos de Madrid, 1904"

<AC> abr. 1903. Año VII. Núm 129. Proyecto de Puente en Bilbao, de Otamendi y Palacios. Fotos en págs. 106, 107, 108, 109 y 111)

<AC> jul. 1903. Año VII. Núm 132. Pp. 200 y 201: Artículo: "Nuevo Hotel Terminus en Barcelona", de José Puig y Cadafalch. Pág.

201: Fachada; Pág. 203: Comedor; Pág. 218. Artículo “la pintura en la Exposición Universal de París de 1900”, por M. V. M.; Pp. 220-222. “VI Congreso Internacional de Arquitectos”

<AC> ago. 1903. Año VII. Núm 133. Pág. 245: Sucursal de la Dulcería de la Colmena, en barcelona. Fachada de G. Homer, con la flor de Mackintosh; Pág. 247: Interior

<AC> sep. 1903. Año VII. Núm 134. Pág. 134: Hotel particular en la calle Muntaner, en Barcelona, de Enrique Sagnier; Pág. 273: Artículo: “Varias Obras del arquitecto Enrique Sagnier”. 8 Reproducciones, entre ellas, la Casa de Alquiler en la Rambla de Cataluña.

<AC> dic. 1903. Año VII. Núm 137. El nuevo mercado de Zaragoza, de Felix Navarro

PICCA, Vittorio. **L’Arte Decorativa all’Exposizione di Torino, 1902.** Instituto Italiano d’arti grafiche. Bergamo, 1903. Reproducciones: Pág. 18: Primer Proyecto de Entrada al edificio de la Secession; Pág. 19: *Portale di un’esposizione austriaca*: *Donauregulierun gscommission für Verkehrsanlage*, de Max Fabiani; Pág. 20: BAUMANN, L. *Villano Austriaco all’Esposizione di Torino*; Pág. 21: D’ARONCO, R. *Ingresso Principale dell’esposizione*; Pág. 22: D’ARONCO, R. *Facciata del’Esposizione* (Rotonda d’onore); Pág. 23: D’ARONCO, R. Interno della Rotonda D’onore; Pág. 24: D’ARONCO, R. *Padiglione fotografico;* Pág. 25: *Entrata alla sezione belga*; Pág. 159: HOFFMANN, J. Sala della scuola delle arti decorative di Vienna; Pág. 160: HOFFMANN, J. Sala d’esposizione dei Secessionisti viennese; Pág. 161: HOFFMANN, J. Stanza degli espositori del “Ver Sacrum”; Pág. 297: BEHRENS, Peter. Vestibolo della Sezione Germanica. Pág. 296: BILLING, Hermann. Sala centrale delle Sezione Germanica; Pág. 299. MÖHNING, Bruno. Sala Berlinese.

1904

“Katalog der Künstlerkolonie-Ausstellung Darmstadt 1904“, catalogo della mostra, Darmstadt 1904

LEVETUS, A.S. “Moderm Austrian Wicher Furniture“, <The Studio>, vol. XXX, núm. 130, enero 1904

LIARD, L.“Exposition Universalle Internationale de 1900 à Paris, Rapport du Jury International“, Paris 1904

“Lousiana Purchase Exhibition. Official Catalogue of the Exhibition of the German Empire“, St. Louis 1904

OLBRICH, J.M. **Ideen von Olbrich**. 2ª ed. Leipzig 1904

SINGER, H.W. “Arts and Crafts at Dresden“, <The Studio>, vol. LXXXI, 1904

<CM> 15 ene. 1904. Núm. 1. Pág. 16: “La arquitectura en España en 1903”; Pág. 22: “Concurso para el edificio para el Casino de Madrid: proyecto presentado por Luis Sainz de los Terreros. Fotografía 5: Proyecto de Casino de Madrid presentado por Otamendi y Palacios

<CM> 30 ene. 1904. Núm. 2. Pág. 25: “Concurso para el edificio para el Casino de Madrid”. Pág. 43: “Congreso Internacional de Arquitectos”; Pág. 47: “Concurso Internacional para el Ensanche de Barcelona”

<CM>15feb.1904. Núm. 3. Pág. 52-59: “Concurso para el edificio para el Casino de Madrid”; Pág. 67: “Sociedad de Arquitectos de Valencia”

<CM> 29 feb. 1904. Núm. 4. Pág. 78 y 87: “Concurso para el edificio para el Casino de Madrid”

<CM> 15 mar. 1904. Núm. 5. Pág. 101 y 116: "Concurso para el edificio para el Casino de Madrid"; Pág. 124: "Exposición de Arte Monumental español"

<CM> 30 mar. 1904. Núm. 6. Pág. 137: "Concurso para el edificio para el Casino de Madrid"; Pág. 151: "Proyecto de Casino de los Srs. Otamendi y Palacios"; Pág. 153: "Congreso Internacional de Arquitectos"

<AC> abr. 1904. Año VIII. Núm. 141. Número dedicado al VI Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en Madrid: - Tareas y Actos del Congreso: Origen y Organización

<CM> 15 abr. 1904. Núm. 7. Pág. 157: "Congreso Internacional de Arquitectos"; Pág. 171: "Concurso para el edificio para el Casino de Madrid"; Pág. 181: "Proyecto de Construcción de un nuevo asilo en Madrid"; Pág. 183: "Estación del Norte de Madrid. Ampliación de vías y construcción de edificios"

<CM> 30 abr. 1904. Núm. 8. Pág. 185: "Congreso Internacional de Arquitectos"

<AC> may. 1904. Año VIII. Núm. 142. Arco de triunfo elevado en el Paseo de Gracia en Barcelona, para el paso del Rey de España, por Enrique Sagnier.

<CM> 15 may. 1904. Núm. 9. Pág. 213: "Congreso Internacional de Arquitectos"; Pág. 235: "Exposición de Arte Monumental español"

<CM> 30 may. 1904. Núm. 10. Pág. 242 y 262: "Congreso Internacional de Arquitectos"; Pág. 250: "La arquitectura en la Exposición de Bellas Artes"

<CM> 15 jun. 1904. Núm. 11. Pág. 269: "Congreso Internacional de Arquitectos"; Pág. 272: "El Arte Decorativo en la Exposición de Bellas Artes"; Pág. 275: "Proyecto de Panteón de Arquitectos"; pág. 296: Puente sobre el Urumea, de Antonio Palacios

<CM> 30 jun. 1904. Núm. 12. Pág. 298: "El Arte Decorativo en la Exposición de Bellas Artes"; Pág. 316: "VII Congreso Internacional de Arquitectos"

<CM> 15 jul. 1904. Núm. 13. Pág. 325: "Construcciones nuevas en Madrid"

<CM> 30 jul. 1904. Núm. 14. Pág. 353: "Construcciones nuevas en Madrid"

<AC> ago. 1904. Año VIII. Núm. 145. Casa de alquiler en la calle Gerona en Barcelona. Detalle de fachada de Adolfo Ruiz; Casa de alquiler en la calle Gerona en Barcelona (fachada) de Jerónimo Granell; Casa de alquiler en el Paseo de Gracia, de José Doménech y Montaner.

<CM> 15 ago. 1904. Núm. 15. Pág. 402: "Proyecto de reformas en Valencia"

<CM> 30 ago. 1904. Núm. 16. Pág. 433: "Construcciones nuevas en Madrid"

<CM> 15 oct. 1904. Núm. 19. Pág. 514: "I y II Congreso Nacional de Arquitectos en Bélgica"

1905

ROVETE, A.D. “Sesta Esposizione internazionale di Venezia“, <Arte e Storia>, octubre 1905.

<AC> feb. 1905. Año IX. Núm. 151. Casa de alquiler en la calle Cortés en Barcelona, de José Puig y Cadafalch. Pág. 166: Artículo “La arquitectura moderna en Barcelona”, por Manuel Vega y March

<AC> jun. 1905. Año IX. Núm. 155. Casa de alquiler en la calle Cortés en Barcelona, de Jerónimo Granell, Casa de alquiler en la calle Mallorca en Barcelona, de Jerónimo Granell

<AC> dic. 1905. Año IX. Núm. 161. Casa particular en Igualada en Barcelona, de Pablo Salvat Espasa, con guirnaldas en la fachada semejantes a las de la Casa Ferrer.

<DKuD> entre octubre de 1905 y marzo de 1906. Pp. 1-21. *“Nord-westdeutsche Kunst-ausstellung Oldenburg, 1905.”* Pág. 69-72. *“Ländliche Architekturen”*. Pág. 92: *“Die allgemeine Gartenbau-Ausstellung Darmstadt, 1905”* Pp. 98-102: *“Kunst und Stillichkeit”.* Pág. 138-142: *“Unterrichtsmethoden im Entwerfen von Ornamenten”.* Pág. 149-151: *“Wiener Wekstätte, Josef Hoffmann und Kolo Moser”.* Pág. 152-164: *“Das nationale Element in der Kunst”*. Pág. 165-176: *“Die III deutsche Kunst-Gewerbe-ausstellung Dresden im Jahre 1906.”* Pág. 204-209: *“Farbe und Raum-stimmung”*. Pág. 235-236: *Die Theorie des “Schönen”*. Pág. 237-238: *“Individualität oder ein eigener Stil”*; *Musik Pavillon Peter Behrens*, fotografías de los interiores.

1906

DÜLBERG, F. “Die Münchner Ausstellung für angewandte Kunst“. <Kunstgewerbeblatt>, N.F. XVII, 1906

<AC> abr. 1906. Año X. Núm. 165. Obras arquitectónicas de Adolfo Ruiz; Pág. 104: “Arquitectura Moderna en Inglaterra”

<AC> may. 1906. Año X. Núm. 166. Pág. 104: “Arquitectura Moderna en Inglaterra. (Continuación)”

<AC> jun. 1906. Año X. Núm. 168. Lámina 12: Hotel en Palma de Mallorca, de Luis Doménech i Montaner; Pág. 172: “Arquitectura Moderna en Inglaterra. (Continuación)”

<DKuD> entre abril de 1906 y septiembre de 1906. Band XVIII. Pág. 417: *“Kassete für den Kaiser von Österreich”*. Pág. 445-448: *“Zur Revision des Japanismus”*. Pág. 462: *“Ein Ausstellungsgebäude für Darmstadt”*. Pp. 551-565: *“Die Anfänge einer neuen Architektur-Plastik”*; Pp. 595-606: *“III Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung”*. Pp. 609-618: *“Anregungen und Vorschläge zur Erweiterung des Programmes unsrer Kunstgewerblichen Ausstellungen”* von Alexander Koch; Pp. 621-636: *“Die deutsche Kunst-ausstellung in Köln”*; Pág. 742: *“Von der Darmstädter Künstler-Kolonie”*; Pp. 747-766: *“Typisches und Neues in der Raumkunst auf der III deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden”*; pp. 768-771: *“Anmerkungen zur Dresdner Ausstellung”*; Pág. 785: *“Darmstädter Künstler-Kolonie. Nachtrag”.* Reproducciones: *Sanatoruim Purkersdorf.* Pág. 421: *Gesamtansicht.* Pág. 424: *Vor der Seite.* Pág. 425: *Wandel-Bahn.* Pág. 422 y 423: Esculturas de fachada. Pág. 426: *Terrase von der Lesezimmer.* Pág. 427: *Halle mit Stiege Parterre.* Pág. 429: *Inneres der Wandel-Bahn.* Pág. 430: *Ordinationszimmer Parterre.* Pág. 431: *Warterraum Parterre.* Pág. 432: *Speisesaal Erster Stock.* Pág. 436: *Ping-pong Zimmer*. Pág. 437: *Damenzimmer. 1. Stock.* Pág. 438: *Schreibzimmer 1.Stock*; Pág. 440: *Lesezimmer 1.Stock*; Pág. 441: *Figuralen Schmuck beim Eingang in frei aufgetragenen Mörtel mit Verwendung von*

Steinen. Pág. 442: *Rückseite.* Pág. 443: *Pläne der zwei Grundrisse: 1. Stock und Mittel-Partie.* Pág. 445: *Ausstellung der Wiener Werkstätte: H. O. Miethke in Wien*. Varias reproducciones de los interiores de viviendas vienesas.

<AC> jul. 1906. Año X. Núm. 168. Pág. 202: "La Exposición Internacional de Milán"; Pág. 208: "Una exposición para 1909", por X; Pág. 198: "Arquitectura Moderna en Inglaterra. (Continuación)"

Pág. 236: "Arquitectura Moderna en Inglaterra"

<AC> sep. 1906. Año X. Núm. 170. Núm. 268. "VII Congreso Internacional de Arquitectos en Londres"

<AC> oct. 1906. Año X. Núm. 171. Pág. 298-300: "VII Congreso Internacional de Arquitectos en Londres"; "Los cuatrocentistas catalanes", por Manuel Vega y March; Lámina 21: Palacio de los Sres. Marqueses de Comillas, de Juan Martorell; Pág. 294: "Arquitectura Moderna en Inglaterra. (Continuación)"

<AC> nov. 1906. Año X. Núm. 172. Pág. 322: "Don Juan Martorell y Montells", por Manuel Vega y March; Pág. 326: "Arquitectura Moderna en Inglaterra. (Conclusión)"

<AC> dic. 1906. Año X. Núm. 173. Pág. 335: "Obras arquitectónicas de D. Juan Martorell", por B. P.; Lámina 25: Casa de alquiler en la Gran Vía Diagonal de Barcelona, de José Puig y Cadafalch.

<DKuD> entre octubre de 1906 y marzo de 1907. pp. 37-45: *"Die Wiener Werkstätte"*. Pág. 54-60: *"Über das Wesen des Ornaments"; "Deutsch-böhmische Kunst auf der Reichenberger Ausstellung Mai-Okt 1906"*. Pág. 161-163: *"Moderne Garten-Anlage",* von J. A. LUX; Pág. 172-185: *"Was nun? Betrachtungen nach Schluss der Dresdner Kunstgewerbe-ausstellung."* Pág. 206: *"Betrachtungen über Kunst"*. Pág. 213: *"Architekt C. R. Sabe – London"* Pág. 38. Joseph Hoffmann Landhaus Fräulein Hochstätter Hohe Warte Wien (4 dibujos de las cuatro fachadas). Pág. 42: Joseph Hoffmann. Landhaus Ing. Brauner Hohe Warte Wien. Pág. 43: Joseph Hoffmann. Landhaus Ing. Brauner Hohe Warte Wien. Vorgärten. Pág. 44: Joseph Hoffmann. Landhaus Ing. Brauner Hohe Warte Wien: fotos de los interiores, el hall (3), el comedor, la habitación de caballeros, dormitorio, y la habitación de invitados; Pág. 46: *"Realismus und Naturalismus"*; Pág. 55: „*Kolo Moser. Flur in eigenen Haus"*. Pág. 56-57: *Kolo Moser. Wohnzimmer in eigenen Haus.* Pág. 58-59: *Toilettezimmer der Frau.*

<AC> dic. 1906. Año X. Núm. 173. Casa de alquiler en la Gran Vía Diagonal de Barcelona, de José Puig y Cadafalch.

1907

<AC> ene. 1907. Año XI. Núm. 174. "Madrid y sus reformas."

<CM> 15 ene. 1907. Núm. 1. Pág. 12. "IV Congreso Nacional de Arquitectos"

<CM> 15 feb. 1907. Núm. 3. Pág. 48. "Exposición Internacional de Londres"; Pp. 43-44: "Aprovechamiento del papel ferroprusiato", por Teodoro de Anasagasti

<CM> 28 feb. 1907. Núm. 4. Pág. 66. "La verdad en la arquitectura"

<AC> mar. 1907. Año XI. Núm. 176. Pág. 81: Fotografía de la Casa de Alquiler en Barcelona, de José Pujol y Brull (fachada).

<CM> 30 mar. 1907. Núm. 6. Pág. 95. "Las Construcciones Modernas en Madrid"

<DKuD> entre abril de 1907 y septiembre de 1907. Band XX. Pp. 84-91:*"Die Zukunft des Kunstgewerbers"* ; Pág. 190: *"Die heutige Kunstgewerbeschule und ihre Probleme"*; Pág. 192: *"Unser junges Kunstgewerbe"*; Pp. 237-240: *"Plakatt Wettbewerb für die Ausstellung München, 1908"*; Pp. 244-252: *"Bruno Paul's Raumkunst auf der großen Berliner Kunst-Ausstellung 1907."*. pp. 253-269: *"Der Qualitäts-Begriff im Kunstgewerbe"*, por J. A. LUX; Reproducciones: Pp. 104-107: *Entwurf zu einer junggsellen-Wohnung, Entwurf zu einem Schlaf-Zimmer*, de Emanuel J. Margold (Viena); Pág. 224, 225: *Gartenstudie und Umfassungmauer, Studie zur Gartengestaltung*, de Franz Lebisch (Viena); *Speisezimmer*, de Carl Wizmann (Viena)

<AC> abr. 1907. Año XI. Núm. 177. Casa de alquiler en el Paseo de Gracia en Barcelona, de Luis Doménech y Montaner (/ Reproducciones y 2 Láminas); "Madrid y sus reformas urbanas", por Manuel Vega y March.

<CM> 30 abr. 1907. Núm. 8. Pág. 137. "VII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena"

<PMA> may. 1907. Año I. Núm. 1. "La Exposición de Industrias Madrileñas";

<AC> may. 1907. Año XI. Núm. 178 "Madrid y sus reformas urbanas" (Continuación), por Manuel Vega y March.

<PMA> jun. 1907. Año I. Núm. 2. "La estética decorativa. I"; "Temas del IV Congreso Nacional de Arquitectura",

<AC> jun. 1907. Año XI. Núm. 179. Casa-Palacio del Señor Barón de Cuadras en Barcelona, de José Puig y Cadaflach () Reproducciones y 2 Láminas); "Madrid y sus reformas urbanas" (Continuación), por Manuel Vega y March.

<CM> 15 jun. 1907. Núm. 11. Pág. 187. "Exposición de Zaragoza"

<PMA> jul. 1907. Año I. Núm. 3. "La estética decorativa II"

<AC> jul. 1907. Año XI. Núm. 180. "IV Congreso Nacional de Arquitectos en Bilbao, agosto 1907; Arquitectura extranjera: Teatro-Café Concerto (Lucien-Leon Henn Woog), Salón de París de 1907; "Madrid y sus reformas urbanas" (Continuación), por Manuel Vega y March.

<CM> 30 jul. 1907. Núm. 1. Pág. 226. "IV Congreso Nacional de Arquitectos"

<PMA> ago. 1907. Año I. Núm. 4. "IV Congreso Nacional de Arquitectos"

<AC> ago. 1907. Año XI. Núm. 181. "Madrid y sus reformas urbanas" (Continuación), por Manuel Vega y March; "IV Congreso Naciona d Arquitectura", por Luis Mª Cabello Lapiedra.

<PMA> sep. 1907. Año I. Núm. 5. "La estética decorativa III"; "La Exposición del Círculo de Bellas Artes"

<CM> 15 sep. 1907. Núm. 17. Pág. 282. "Nuevo edificio para Correos y Telégrafos"

<CM> 30 sep. 1907. Núm. 18. Pág. 299. "Casino de Madrid"

<DKuD> entre octubre de 1907 y marzo de 1908. Band XXI. Pág. 7 *"Zur Kunst-ausstellung in Köln"*; Pág. 19: *"Die Wohnungs-kunst auf der kölner Ausstellung"*; Pág. 35: *"Neues von der Darmstädter Künstler-Kolonie"*; Pág. 48: *"Vom ästetischen Wesen der Baukunst";* Pág. 54: *"Über künstlerische Vision"*, von Franz Servaes, Viena; Pág. 69: *"Die Tradition im Kunst-Gewerbe"*, con fotografías de muchas viviendas alemanas; Pp. 372-380: *"III Internationaler Kongress zur Förderung des Zeichnen-Unterrichts",*

Londres, 1908; Pág. 368: *"Internationale Kunstgewerbe Ausstellung. St. Petersburg. 1908".* Pág. 308: *"Dekoration und kein Ende",* von J.A. LUX; Reproducciones: Pág. 167: *Innen-Ansicht des Fensters über dem Eingang der Kirche der NÖ Landes heil- und pflege-anstalt in Wien, von Otto Wagner.* (Detalle y fachada de entrada); Pág. 177: *"Natürlichen Grenzen der freien Kunst"* Detalles de todas las vidrieras de Kolo Moser, de la Iglesia de Steinhof, y sus bocetos iniciales; Pág. 198: *"Von Dilettantismus", von Otto Schulze-Elberfeld*; Pág. 205: *Ansicht der Kirche Otto Wagners*; Pág. 218. *"Die Zukunft der Künste"*; Pág. 308 y 309: *Architekt Emanuel Margold, Wien, Entwürfe zu Grab-anlagen;* Pág. 320: *"Gefühl und Verstand"*; Pág. 348: *"Kunst-Verständnis"*

<PMA> nov. 1907. Año I. Núm. 7. "Gaudí. Impresiones de viaje.", por Amós Salvador y Carreras; "La columna egipcia y su valor decorativo. I", por Amós Salvador y Carreras.

<CM> 15 nov. 1907. Núm. 21. Pág. 342. "Exposición en el Círculo de Bellas Artes"

<AC> nov. 1907. Año XI. Núm. 184. Panteones y arte funerario

<CM> 30 nov. 1907. Núm. 24. Pág. 354. "Concurso de Ensanche del Puente del Mar"

<PMA> dic. 1907. Año I. Núm. 8. "La columna egipcia y su valor decorativo. II", por Ricardo Agrasot

1908

"Olbrich-Gedächtnis-Ausstellung, catalogo della mostra". Ernst-Ludwig-Haus. Darmstadt 1908.

<PMA> ene. 1908. Año I. Núm. 9. "La estética decorativa IV", por Rafael Doménech. Sección Extranjero: "Exposición de Milano de 1906", Anónimo; "Exposición de Industrias Madrileñas"

<CM> 15 ene. 1908. Núm. 1. Pág. I: "La Construcción de Madrid durante el año 1907"; Pp. 11-12: "La regla logarítmica en el cálculo de vigas", por Teodoro de Anasagasti

<CM> 30 ene. 1908. Núm. 2. Pág. 36: "El arte contemporáneo en la Exposición Hispano-Francesa"

<AC> 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."

<AC> mar. 1908. Pág. 68: Edificio del "Orfeó Català", de Lluis Doménech y Montaner. Fotos del exterior y varios interiores; Pág. 85: Columnata del Primer Piso

<CM> 15 mar. 1908. Núm. 5. Pág. 90: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos."

<AC> abr. 1908. Pág. 108. Artículo: "Centenario de los Sitios de Zaragoza. Exposición Hispano-Francesa", por Luis de la Figuera. Pág. 119. Artículo: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena. 18-24 Mayo 1908.

<CM> 15 abr. 1908. Núm. 4. Pág. 124: "V Congreso Nacional de Arquitectos."

<AC> may. 1908. Lámina 8: Pabellón del Ministerio de Fomento en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza (de Carlos Gato y Soldevilla); Artículo: "Los dos Ottos", por Amós Salvador; Artículo: "La arquitectura moderna. I. La Estética. II. Las obras", por Jeroni Martorell.

<CM> 15 may. 1908. Núm. 5. Pág. 190: "Concurso para el decorado del Casino de Madrid."

<AC> jun. 1908. Pág. 165: "La Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza". Lámina 10. Edificio "Museos" de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, de Ricardo Magdalena y J. Bravo; Lámina 11. Nuevo Palacio de Justicia de Barcelona, de J. Doménech y Montaner.

<PMA> 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."

<CM> 15 jun. 1908. Núm. 11. Pág. 227: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos."

<AC> jul. 1908. Pág. 196. "Reforma Interior de Valencia. Memoria Explicativa". Pág. 205. "La arquitectura moderna" (Continuación), por Jeroni Martorell, sobre el arquitecto belga Victor Horta.

<PMA> jul. 1908. Año II. Núm. 15. V Congreso Nacional de Arquitectos (Se tratan los temas que serán objeto de discusión)

<AC> ago. 1908. Pág. 231. Artículo: "Centenario de los Sitios de Zaragoza. Exposición Hispano-Francesa." (Continuación), por Luis de la Figuera; 8 Reproducciones de la Exposición Hispano-Francesa; Pág. 229. Puerta de Entrada, de Ricardo Magdalena; Pág. 231: Pabellón de la Alimentación. Quiosco de la Música. Pág. 233: Fachada lateral y principal de los pabellones de las máquinas e industrias. Pág. 235: Terraza y fachadas principal y lateral del Casino; Pág. 234: Artículo: "Reforma Interior de Valencia. Memoria Explicativa.", por Federico Aymamí; Pág. 237: Fachada principal y lateral del edificio de las Escuelas. Pág. 239: Fachada Principal del Pabellón de Francia; Pág. 243: Pabellón de la Exposición Mariana, de José María Pericas.

<AC> sep. 1908. Pág. 205. "La arquitectura moderna" (Continuación), por Jeroni Martorell; "VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena", por Luis Mª Cabello y Lapiedra; "Congreso Nacional de Arquitectos (Reglamento)"

<AC> oct. 1908. "Reforma Interior de Valencia", por Federico Aymamí; "VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena", por Luis Mª Cabello y Lapiedra

<CM> 15 oct. 1908. Núm. 19. Pág. 392: "VII Congreso Internacional de Arquitectos"

<CM> 30 oct. 1908. Núm. 20. Pág. 70: "VIII Congreso Internacional de Arquitectos."

<AC> dic. 1908. "VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena", por Luis Mª Cabello y Lapiedra. Lámina 19. Plaza Albrecht (Viena); Lámina 4. Hotel Maza (Madrid). Fachada de Luis Doménech i Montaner. (pág. 36, 37, 8, 39 y 41); Lámina 10. Edificio museo en la Exposición de Zaragoza. D. Ricardo Magdalena – D. Juan Bravo; Lámina 11. Nuevo Palacio de Justicia, de Barcelona, de D. J. Doménech y D. E. Sagnier; Lámina 14. Plano del Proyecto de reforma de Valencia. Arq: Federico Aymamí; Lámina 23. Gran Teatro Imperial de la Ópera. (Viena). Arq: E. van der Noll y A. von Siccardsburg; Artículo: "Centenario de los Sitios de zaragoza", por Luis de la Figuera. Las fotografías publicadas de Viena, con motivo de la visita a la capital austriaca por el VIII Congreso Internacional de Arquitectos fueron: Pág. 277: Votivkirche. Maximiliano H. Von Ferstell; Pág. 279: Museo de Historia Natural de Semper y Hasenauer; Pág. 281: Iglesia de San Esteban. Catedral; Pág. 283: Universidad de Viena. H. Von Ferstell; Pp. 303 y 305:

Rathaus – Ayuntamiento. Fed von Schmitz; Pág. 307: Casa Particular; Pág. 309: Casa de alquiler. Hans Peschl; Pág. 311: Iglesia de San Carlos. Fischer von Erlach; Pág. 313: Raimond Theater. Th. Von Hansen; Puente de Viena. Otto Wagner; Pág. 317: Palacio de Justicia. A. Von Wielckmaus; Pág. 320: Palacio Imperial de Michaelerplatz. Fischer von Erlach; Pág. 375: Puente en Viena. R. Krieghammer y F. Omán; Pág. 377: Palacio en Viena. Fischer von Erlach; Pág. 379: Palacio Municipal de Marica. (Ostrein, Viena). Alejandro Gal; Pág. 384: Teatro en Viena

<CM> 15 nov. 1908. Núm. 21. Exposición Hispano-Francesa en Zaragoza. Pág. 401; Fotografias de Gran Casino; Pabellón Francés; Palacio de Museos; Pabellón de Fomento; Pabellón Mariano; Pabellón de Máquinas; Av. Del Jardín Botánico; Edificio de Escuela de Artes y Oficios; Avenida Central; Puerta Monumental de Entrada; Plano de la Exposición. Pp. 406-409: "Notas de actualidad: el Congreso antituberculoso de Zaragoza", por Teodoro de Anasagasti

<CM> 30 nov. 1908. Núm. 23. Pág. 452: "Crónica e información: viajeros", por Teodoro de Anasagasti

<CM> 15 dic. 1908. Núm. 24. Pág. 433 y 452: "La Exposición Regional Valenciana"

1909

<CM> 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)

<CM> 15 feb. 1909. Núm. 3. Pág. 53: "Concesión en concurso de la plaza de Pensionado en la Real Academia de Bellas Artes de Roma al arquitecto Teodoro de Anasagasti."

<CM> 15 mar. 1909. Núm. 5. Pág. 96: "Exposición de Bellas Artes en Valencia"

<CM> 30 mar. 1909. Núm. 6. Pág. 105: "V Congreso Nacional de Arquitectos, Valencia" Conclusiones referentes al tema 5: Dignificación de la profesión de Arquitecto, discutido en el IV Congreso de Arquitectos celebrado en Bilbao. Pág. 108: Proyecto de Anasagasti para el Pensionado de Roma: Congreso de los Diputados: Alzado, Planta y dos detalles de fachada.

<AC> abr. 1909. Núm. 201. Fábrica de la Sociedad Catalana para el alumbrado de gas de José Doménech y Estapá.

<CM> 30 abr. 1909. Núm. 6. Pág. 149: "V Congreso Nacional de Arquitectos" (sin reproducciones)

<AC> may. 1909. Núm. 202. Proyecto del Congreso de los Diputados, de Teodoro de Anasagasti. Lámina nº9: Casa de alquiler en el Paseo de Gracia de Barcelona, de Enrique Sagnier; Lámina 10: Proyecto de Congreso de Diputados, de Teodoro de Anasagasti, Parte Central de la Fachada Principal; Pág. 143: Sección y Fachada completa. Pág. 144: Planta General de Emplazamiento. Pág. 145: Planta General. Pág. 147: Detalle de fachada (Puente izquierdo). Pág. 149: Detalle de fachada (Puente derecho). Pág. 151: Detalle de la sección transversal. Pág. 153: Detalle de la Sección Longitudinal. Pp. 142-144. "La Pensión de Arquitectura en Roma", por Luis S. de los Terreros.

<CM> 30 may. 1909. Núm. 10. Pág. 194: "Arquitectura doméstica japonesa." (sin fotos)

<AC> jun. 1909. Núm. 203. Pág. 165: Hotel particular en la Gran Vía Diagonal de Barcelona, de Enrique Sagnier; Pág. 167:

Vestíbulo; Pág. 168: Salón del hotel; Pág. 169: Comedor del Hotel; Pág. 171: Hall del Hotel.

<PMA> jun. 1909. Año III. Núm. 19. "Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza", por Amós Salvador y Carreras. Abundante material fotográfico de esta muestra.

<CM> 30 jun. 1909. Núm. 12. Pág. 247: "Exposición de Bellas Artes en Valencia"

<PMA> ago. 1909. Año III. Núm. 21. V Congreso Nacional de Arquitectos. Impresiones sobre el celebrado en la ciudad de Valencia en junio del 1909.

<CM> 30 ago. 1909. Núm. 16. Exposición Regional Valenciana. Pág. 324: Pabellón de Arquitectura (Parte central). Pág. 325: Pabellón de Bellas Artes. Pág. 326: Vista General de la sala de la Música. Pág. 326: Pabellón del Ayuntamiento. Pág. 327: Salón de actos (Fachada principal). Pág. 329: El Gran Casino.

<AC> sep. 1909. Núm. 206. Casa de alquiler en la Calle Peris y Valero de Antonio Martorell (Hoy calle de la Paz).

<PMA> sep. 1909. Año III. Núm. 22. V Congreso Nacional de Arquitectos. Impresiones sobre el celebrado en la ciudad de Valencia en junio del 1909. (Continuación). Reproducciones de la Entrada a la Exposición de Valencia, Vista parcial de la Exposición, Institución de los Reales Patrimonios, Fachada del Casino recayente a la pista.

<AC> oct. 1909. Año III. Núm. 207. "La Exposición Regional de Valencia, 1909", por X; Pág. 293: Plano General de la Exposición; Pág. 295: Vista General desde la Entrada; Pág. 297: Palacio de Bellas Artes, de Vicente Rodríguez; Pág. 299: Edificio del Casino, de Vicente Rodríguez; Pág. 300: Vestíbulo y escalera del Casino, de Vicente Rodríguez; Pág. 301: Galería Baja del Casino, de Vicente Rodríguez; Pág. 303: Vidriera del Salón de baile del Casino, de Vicente Rodríguez; Pág. 304: Galería Alta del casino, de Vicente Rodríguez; Pág. 307, Comedor del Casino, de Vicente Rodríguez; Pág. 311: Salón de actos, detalle de la fachada principal, de Carlos Carbonell; Pág. 312: Detalle la fachada principal del Salón de Actos; Pág. 313: Detalle la fachada principal del Salón de Actos; Pág. 315. Interior frente al teatro. Vista hacia delante del Salón de Actos de Carlos Carbonell; Pág. 317. Interior frente al teatro. Vista hacia atrás del Salón de Actos de Carlos Carbonell; Pág. 320: Galería Baja del Salón de Actos de Carlos Carbonell.

<PMA> oct. 1909. Año III. Núm. 23. V Congreso Nacional de Arquitectos. Impresiones sobre el celebrado en la ciudad de Valencia en junio del 1909. (Continuación). Reproducciones de la Exposición Regional Valenciana: Salón de Actos, de Carlos Carbonell; Palacio de Agricultura, de Francisco Almenar, Fuente Luminosa, Pabellón de la Diputación Provincial. Sección Extranjero: "José María Olbrich, fallecido", por Amós Salvador y Carreras. Reproducciones de: Edificio para Exposiciones de la Secession; Interior de la IV Exposición de la Secession Vienesa; Avenida de la Colonia de artistas en Darmstadt; Colonia de artistas en Darmstadt: Exterior de la Casa de Olbrich, Casa de Christiansen, Casa de Glücker, Casa de Georg Keller, Casa de Desters, Interior de la Casa Christiansen; Un reloj; apunte de un puente; Villa Friedmann, en Viena; Una reja para la Villa Friedmann; primer croquis del Pabellón de la Secession; Boceto de avenida de parque; Apuntes para proyectos de palacios de exposiciones; dormitorio en la villa Meterwich, en Königswart; Tumba de la Familia Klarwill, en Viena; Entrada en la Villa Friedmann, de Viena, Interior de la Villa Friedmann, Boceto para el Palacio de Exposiciones de Cracovia.

<AC> nov. 1909. Núm. 208. "La Exposición Regional de Valencia, 1909", por X. (Continuación); Lámina 21: Cuadriga, de Vicente Rodríguez; Lámina 22: Palacio de Agricultura – Cuerpo Central; Pág. 325: Vista General de la Gran Pista; Pág. 327: Sección de Bellas Artes – Gran Pista, de Vicente Rodríguez; Pág. 328: Galería deñ Salón de actos de la Gran Pista, de Carlos Carbonell. Pág. 329: Casino, Vista de la Terraza de la Gran Pista; Pág. 331: Salón de actos, de Carlos Carbonell; Pág. 333: Asilo, de Ramón Lucini; Pág. 335: Detalle de la fábrica de tabacos; Pág. 339: Vista General Grupo de la izquierda; Pág. 341: Palacio de la arquitectura – cuerpos laterales; Pág. 343: Palacio de la Agricultura – detalle, de Francisco Almenar; Pág. 345: Pabellón del Real Patrimonio (Ricardo Vanteren); Pág. 347: Pabellón del Real Patrimonio. Interior (Ricardo Vanteren); Pág. 349: Pabellón de la Industria Abaniquera, de Francisco Almenar; Pág. 350: Palacio de la Diputación Provincial (Vicente Rodríguez); Lámina 19: Exposición Regional. Gran Arco de Entrada, de Vicente Rodríguez.

<AC> dic. 1909. Núm. 209. "La Exposición Regional de Valencia, 1909", por X. (Conclusión); Lámina 23: Palacio de Fomento de la Exposición Valenciana de Carlos Carbonell. Lámina 24: Fuente luminosa (Vicente Rodríguez y Francisco Almenar); Artículo sobre la Exposición Regional Gallega de 1909; Pág. 365: Exposición Regional de Valencia, vista del grupo posterior de pabellones y jardines. Pág. 367: Teatro-Circo, de Francisco Almenar. Pág. 369: Teatro-Circo, vista del interior (de Francisco Almenar); Pág. 371: Vista General del Grupo Posterior de Palacios e Instalaciones; Pág. 373: Pabellón de acceso al Palacio de Fomento; Pág. 375: Fuente Luminosa; Pág. 376: Cupulines de la Fuente Luminosa; Pág. 377: Escalinata de la Fuente Luminosa; Pág. 379: Detalle del Centro de la Fuente Luminosa; Pág. 380: Pabellón de Abadías C., de Barcelona; Pág. 381: Umbráculo; Pág. 384: Pabellones de restaurantes.

<PMA> dic, 1909. Año III. Núm. 25. Pág. 215: "Un libro sobre la Exposición de Valencia", de F. De Andía.

"V Congreso Nacional de Arquitectos, Organización y Tareas. Excursiones y Festejos" Pág. 200; Exposición Regional de Valencia. Pp. 291, 324 y 368; Lámina 9. Casa de alquiler en el Paseo de Gracia de Barcelona de E. Sagnier; Lámina 10: Proyecto de Congreso de Diputados de Anasagasti; Lámina 19: Gran Arco de entrada. Exp. Valenciana. Vicente Rodríguez; Lámina 20: Edificio Salón de Actos. Exp. Valenciana. Carlos Carbonell; Lámina 21: Cuadriga. Exp. Valenciana. Vicente Rodríguez; Lámina 22: Palacio de Agricultura. Cuerpo central. Francisco Almenar; Lámina 23: Palacio de Fomento. Carlos Carbonell; Lámina 24: Fuente luminosa. Vicente Rodríguez y Francisco Almenar; Fotos: Umbráculo, Pabellón de restaurante; Casas de alquiler de Peris y Valero (hoy Paz) de Antonio Martorell. Pág. 261; Asilo de Ramón Lucini (Pág. 333); Palacio de la Agricultura. Francisco Almenar; Pabellón de la Industria Abaniquera. Francisco Almenar

1910

<AC> ene. 1910. Núm. 210. Pág. 2: Artículo: "El Modernismo y la verdad en al arte", por Salvador Sellés y Baró; Artículo: "La Casa de Correos y Telégrafos de Madrid"

<PMA> ene. 1910. Año III. Núm. 26. Pág. 217: Proyecto de Congresos para Diputados , con el que Teodoro de Anasagasti obtuvo

la plaza de arquitecto, pensionado por el Gobierno de Roma. Reproducciones de: Planta General del Emplazamiento, Planta Baja, Planta Principal, Alzado General, Sección, dos detalles de los puentes, Parte de la sección y puente colgante, Monumento a los legisladores, detalle.

<CM> 15 ene. 1910. Núm. 1. Pp. 1-4. "La reforma de la Plaza del capitolio en Roma", por Teodoro de Anasagasti; Pág. 12: "Exposición de Valencia"

<AC> feb. 1910. Núm. 211. Artículo "Roma y las casas económicas", Por Teodoro de Anasagasti

<CM> 28 feb. 1910. Núm. 4. Pág. 84: "La Exposición de Valencia"

<PMA> feb. 1910. Año III. Núm. 27. Artículos: "La Gran Vía (Madrid)", "Las casas baratas"

<PMA> mar. 1910. Año III. Núm. 28. "Casas baratas", por Francisco García Molinas

<CM> 30 mar. 1910. Núm. 6. Pp. 117-119: "La exposición del año 1911 en Roma: los pabellones regionales; el estadio; la casa de correos", por Teodoro de Anasagasti. Pág. 132: "Los Congresos Internacionales de Arquitectos"; Pág. 119: Fachada de la Nueva Casa de Correos de Otamendi y Palacios"; Pág. 120 y 122: Detalle de las obras

<AC> abr. 1910. Núm. 213. "El Palacio Municipal de la Exposición de valencia", por B. P.; "Desde Roma", por Teodoro de Anasagasti; Lámina 7: Exposición Nacional de Valencia – Palacio Municipal – detalle, de Francisco Mora: 10 Reproducciones

<CM> 15 abr. 1910. Núm. 7. Pág. 117: "Exposición de 1911 en Roma"; Pp. 141-142: "Italia en la Exposición de Bruselas", por Teodoro de Anasagasti

<AC> may. 1910. Núm. 214. Artículo: "Lo que pudiera ser la Arquitectura Española Contemporánea", por Manuel Aníbal Álvarez

<CM> 15 jun. 1910. Núm. 11. Pág. 183: "Consurso entre los alumnos de arquitectura para aspirar a un premio que otorga la Sociedad Central de Arquitectos". Pág. 184: "Exposiciones Nacionales de Bellas Artes"; Pág. 269: "Palacio de la Unión y el Fénix"

<CM> 15 jul. 1910. Núm. 13. Pág. 225: "Exposición y Concurso de Proyectos Arquitectónicos en Madrid"; Pp. 227-231: "Andamio del Campanil de San Marcos en Venecia". Pág. 241: "Exposición Universal de Artes y Manufacturas de Londres"; Pág. 231: "Modernismo Ultra", por Humberto Piltamiglio.

<AC> ago. 1910. Núm. 217. Ejercicios de reválida en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona.

<CM> 30 ago. 1910. Núm. 16. Pág. 312: "Exposición Universal de Madrid"; Pág. 313: "Proyecto de Mercado Central de Valencia"

<AC> sep. 1910. Núm. 218. Edificio de la Sociedad Española de Beneficiencia de Buenos Aires, detalle. (Arquitecto: Julián García Núñez); Pág. 263: Asilo de Huérfanos de la Exposición de Valencia, por Ramón Lucini (Puerta de Entrada)

<PMA> sep. 1910. Año III. Núm. 33. "Exposición de Bellas Artes de 1910. En donde se trata de varios males que el autor no cree ver corregidos", por Rafael Domench; fotografías del Palacio Central y del Palacio de Bellas Artes (Sección Pintura)

<CM> 15 sep. 1910. Núm. 17. Pág. 333: "IX Congreso Internacional de Arquitectos"; Pág. 318: Vista General de la Exposición de Bruselas, tomada frente al pabellón de Holanda; Pág. 320: Reproducción de la Gran Terrazacy el Palacio de Bélgica; Pág. 321: Palacio de España, del arquitecto Modesto Cendoya; Pág. 322: Vista Interior; Pág. 323: Pabellón alemán.

<CM> 30 sep. 1910. Núm. 18. Pp. 30-34: “Notas de viaje: Wald Friedhof”, por Teodoro de Anasagasti; Pp. 113-115: “Desde Roma; el congreso internacional de arquitectos y sus afines”, por Teodoro de Anasagasti

<AC> oct. 1910. Núm. 219. La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Pág. 297: Casa particular en Tossa (Gerona) de Antonio de Falguera. Detalle de fachada

<PMA> nov. 1910. Año III. Núm. 36. “Exposición de Bellas Artes en Barcelona”, fotografía del Decorado del Salón Central del Palacio de Bellas Artes de Barcelona para la VI Exposición Internacional de Arte; Pabellón del arquitecto E. Laredo. En el Sección Extranjero: “Otto Rieth y sus croquis”, por Amós Salvador y Carreras; “Leopold Bauer y sus croquis”, por Alfonso Dubé; “La arquitectura contemporánea de París”, por Robert Mallet-Stevens; “El Matadero de la Ciudad de Valencia de Luis Ferreres”; “Las Escuelas Municipales de Cadalso de los Vidrios (Madrid) de Alfonso Dubé”; El cementerio ideal de Teodoro de Anasagasti; El Palacio de la Música Catalana en Barcelona, de Lluis Doménech i Montaner; casa de alquiler situada en Barcelona, en la Rambla de Cataluña nº 74, propiedad de Dª Asunción Belloso, viuda de Gabriel, de José Doménech i Estapá; Casa de Heriberto Pons y Arola, situada en la Rambla de Cataluña nº 19 y 21, de Barcelona, del arquitecto Alejandro Soler i March.Casa nº 24 de C/Valencia, de Barcelona, del arquitecto José Doménech i Estapá.

<CM> 15 nov. 1910. Núm. 21. Pág. 410: Proyecto de Cementerio Ideal (Alzado y Perspectiva), de Teodoro de Anasagasti

1911

<PMA> 1911. Año IV. Núm. 37 y 38. Exposición de Artes Decorativas organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. (Fotografía del Pabellón de la Exposición); II. La Arquitectura y las Artes Decorativas.

<AC> ene. 1911. Año XV. Núm. 222. “Exposición Universal de Bruselas”

<AC> mar. 1911. Año XV. Núm. 224. “Impresiones sobre el Certamen Internacional de Bruselas en el año 1910”, por Ubaldo Iranzo. 9 Reproducciones

<AC> nov. 1911. Año XV. Núm. 232. Pp. 322-327: “IX Congreso Internacional de Arquitectos en Roma; resumen de las sesiones”, por Teodoro de Anasagasti

<CM> oct. 1911. Núm. 19. Pp. 385-388: “IX Congreso Internacional de Arquitectos: La arquitectura moderna en Hungría”, por Teodoro de Anasagasti.

<CM> nov. 1911. Núm. 20. Pp. 405-408. “IX Congreso Internacional de Arquitectos de Roma: conclusiones aprobadas”, por Teodoro de Anasagasti

1912

<PMA> 1912. Año IV. Núm. 39. Fábrica de hilados y tejidos de algodón situada entre las calles de México y Gimbernat, Castillejos

y Monfort, de Barcelona, propiedad de Casarramona, del arquitecto José Puig i Cadafalch (5 Reproducciones del edificio: planta, perspectiva y tres fotografías)

<AC> jul. 1912. Año XVI. Núm. 240. Texto y 14 Ilustraciones de la Exposición Nacional de Bellas Artes (arquitectos Otero, Yatnoz y Anasagasti); Pág. 1: Foto de la Exposición Nacional de Bellas Artes; Proyectos de Teodoro de Anasagasti presentados en la Exposición de Bellas Artes: Pág. 197: Foto El templo del Dolor; Pág. 198: Foto del Interior del Templo del Dolor; Pág. 199: Explanada anterior al Templo del Dolor; Pág. 201: Villa del César – Perspectiva General; Pág. 203: Villa del César: Detalle; Pág. 205: Restauración de los Templos de Fortuna y Matuta de Roma (En el Foro Boazio); Pág. 206: Estado actual de los templos de Fortuna y Matuta de Roma – sección; Pág. 207: Estado actual de los templos de Fortuna y Matuta de Roma – Estado actual. Lámina 26: La Torre del Silencio; Lámina 27: La Torre Gigantesca. Proyectos de Otero y Yarnoz presentados en la Exposición de Bellas Artes: Pág. 209: Proyecto de Exposición Universal en Madrid. Puerta Principal; Pág. 211: Pabellón de fiestas de la Exposición Universal de Madrid.

<AC> ago. 1912. Año XVI. Núm. 241. Chalets en les Ribes Rojes, Villanueva, de Ramón Frexe Mallofré, Modesto Tauler, Buenaventura Pollés y José Doménech Mansana. Pág. 235: Foto del Chalet nº3 de Buenaventura Pollés. Planta en Pág. 234. Foto en Lámina 31; Pág. 233. Chalet nº 2 de José Doménech Mansana. Planta en Pág. 232. Foto en Lámina 29. Pág. 231: (Foto y Planta) Chalet nº1 de Ramón Frexe Mallofré; Pág. 253: Chalet nº 11 de José Doménech Mansana. Foto en lámina 30. Pág. 247: Foto del Chalets nº 7 y 8 de Buenaventura Pollés. Lámina 32; Pág. 242: Grupo de chalets. Perspectiva; Pág. 243: Chalet nº 5 de Ramón Frexe Mallofré (Foto y Planta); Pág. 245: Chalet nº 6 de José Doménech Mansana. Pág. 244: Planta; Pág. 246: Chalets nº 6 y 7. Planta; Pág. 249: Foto chalet nº 9 de Modesto Tauler. Pág: 248. Planta; Pág. 256: Chalet nº 10 de Modesto Tauler. Pág. 256: Planta Baja y Planta Primera.

<AC> sep. 1912. Año XVI. Núm. 242. "El arquitecto D. Vicente Sancho y Fuster", por Francisco Mora. Obras de Vicente Sancho; Iglesia y Ayuntamieno de la Alquería de la Condesa (Valencia); Ayuntamiento y Escuelas de Oliva; Chalet de Lamberto Lacasa, Turís; Alcantarillado de Burriana; Terminación de la Iglesia del Grao (empezada por Vicente Ferrer); Casa de D. Domingo García en la Volta de Rusiñol (Valencia); Cinco casitas de D. Ramón Miralles, en Ruzafa (Valencia); Almacenes y casa de D. Vicente Ferrer (Fundición de Hierros) Valencia; Torre de San Agustín (Valencia); Dos pabellones en la Exposición de Valencia (Pabellón de Burriel y Pabellón Izquierdo) destinados a dulces y lámparas; Ayuntamiento y Plaza de toros de Requena; Proyectos de Mercado de Hierro para Burriana; Establecimiento de baños para la playa de Caro; Panteón de la familia Carles, Valencia. Pág. 261; Casas de Dª Matilde Pons Gomis en Gran Vía Pág. 263, 264 (Detalle de balcón con golondrinas), 265 (Detalle de balcón con guirnaldas), 266 (Detalle Puerta de Entrada), lámina 35 y 267 (Detalle de balcones con golondrinas), Lámina 36; Panteón de la Familia Risueño. Valencia Pág. 269 y lámina 34; Casa de Dª. Mª. Aliño. C/ Pizcuela. Valencia. Pág. 271; Panteón de la Familia Mª Aliño. Pág. 273 y lámina 33; Capilla del Cementerio Protestante (British Protestant Cementery). Valencia. Pág. 275 y 277 (puerta de entrada); Detalle de pilones del Panteón. (Pág. 278 y 279); Casa de D. Pedro Roglà en C/ Bordadores de Valencia Pág. 281; Chalet en Turis,

Valencia. (Entrada). Pag. 283; Chalet en Turis, Valencia. (Entrada). Pag. 283 y 285; Chalet en Turis, Valencia. (Interior) Pág. 288

<AC> dic. 1912. Año XVI. Núm. 245. Casa Palacio Macaya en Barcelona, de D. J. Puig i Cadafalch. 4 reproducciones: Pág. 357, 359, 361, láminas 45 (Detalle de fachada), 46 (Detalle de fachada) y 47 (Patio Central); Pág. 363 (Fachadas), Pág. 365 (Interior), Pág. 367 (Interior) y Lámina 48 (Interior der Tercer Salón) del Establecimiento American-Bar de Barcelona, de José Doménech Mansana, su interior presenta detalles de tinte secessionista

1913

HOEBER, F. "Peter Behrens", München 1913

PIACENTINI, M. "L'edilizia moderna. L'opera di Raimondo D'Aronco".<Emporium>, vol XXXVII, n 220 abril 1913.

<AC> ene. 1913. Año XVII. Núm. 246. 5 Reproducciones de la Fábrica de Hilados y tejidos de algodón de C. Casaramona, de José Puig y Cadafalch. 3 Reproducciones de la Farmacia del Dr. Espinós en Bacelona, de José Mª Pericas; Cinematógrafo "Cine-Ideal" en Barcelona, de José Plantad.

<CM> 31 mar. 1913. Núm. 6. Pp. 81-83: "Las modernas casas baratas. Notas de viaje", por Teodoro de Anasagasti

<AC> abr. 1913. Año XVII. Núm. 249. "Los almacenes Lafayette de Paris", por Teodoro de Anasagasti (14 Reproducciones)

<CM> 15 abr. 1913. Núm. 7. Pp. 97-98. "Las modernas casas baratas", por Teodoro de Anasagasti

<CM> 30 abr. 1913. Núm. 8. Pp. 106-112. "Las modernas casas baratas", por Teodoro de Anasagasti

<CM> 15 may. 1913. Núm. 9. Pp. 129-132. "Los dormitorios populares", por Teodoro de Anasagasti

<AC> may. 1913. Año XVII. Núm. 250. "Las modernas casas baratas", por Teodoro de Anasagasti

<AC> jun. 1913. Año XVII. Núm. 251. Pág. 123: Reproducción del Proyecto de reválida de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, de Enrique Mates (plantas, alzados y detalles), de formas muy secessionistas. Pág. 133: Reproducción del Proyecto de reválida de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, de José Castelló, también de formas muy secessionistas

<CM> 30 sep. 1913. Núm. 18. Pp. 274-288: "El Monumento-asilo a Su Majestad la Reina Doña María Cristina, en San Sebastián", por Teodoro de Anasagasti

<AC> sep. 1913. Año XVII. Núm. 255. Pp. 218-222: "Proyecto del Monumento-asilo a Su Majestad la Reina Doña María Cristina", por Teodoro de Anasagasti

<AC> oct. 1913. Año XVII. Núm. 256. Proyecto de Monumento-Asilo de S.M. la Reina Dª Maria Cristina, por Teodoro de Anasagasti (Artículo y 10 Reproducciones); "El IV Congreso Internacional de Saneamiento y Salubridad."

<AC> nov. 1913. Año XVII. Núm. 256. "Arquitectura moderna", por Luis Muncunill

13.6 ANEXO VI. EXPOSICIONES DE LA WIENER SECESSION REALIZADAS ENTRE 1898 Y 1914[1131]

	Duración	Contenido, tema y título	Diseño	Cartel anunciador	Catálogo	Número de visitantes
I	26.3 – 20.6.1898	Arte Europea contemporánea (Vista general)	J.M.Olbrich & J. Hoffmann	G. Klimt	G. Klimt (portada)	56.802
II*	12.11 - 28.12.1898	Obras de los socios numerarios y correponsales	J.M.Olbrich, J. Hoffmann & K. Moser	J.M. Olbrich	J.M. Olbrich (portada)	112.600 (II, III, -, IV)
III	12.1 - 20.2.1899	M. Klinger, ("Christus im Olypm"), Theodor von Rysselberghe, C. Meunier, F. Rops, etc.	J. Hoffmann	J.M. Olbrich	J.M. Olbrich (portada)	
-	22.2 - 28.2.1899	Exposición y subasta de la heren-cia de Theodor von Hörmann	J. Hoffmann		-	
IV	18.3 - 31.5.1899	Obras de socios y de artistas invitados: A. Strasser (Marc Anton)	J.M.Olbrich & J. Hoffmann	A. Roller	K. Moser	
V	15.11.1899 -1.1.1900	Exposición gráfica internacional	J. Hoffmann & K. Moser	K. Moser	J. Hoffmann (portada)	22.300
VI	20.1 - 15.2.1900	Exposición japonesa (colección de Adolf Fischer)	K. Moser	Según sección de madera japonesa coloreada	-	6.200
VII	8.3 - 6.6.1900	Obras de socios y de artistas invitados: G. Klimt ("La Filosofía"), P. Signac, E. Jettel, J. Toorop, etc.	A. Böhm	J.M. Auchentaller	J.M. Auchentaller	34.000
VIII	3.11 - 27.12.1900	Las Artes Plásticas en el ámbito internacional	L. Bauer, J. Hoffmann & K. Moser	A. Böhm	J. Hoffmann (portada)	22.455
IX	13.1 - 28.2.1901	G. Segantini, A. Rodin, M. Klinger, etc.	A. Roller	A. Roller	J. Hoffmann	22.871
X	15.3 - 12.5.1901	Artistas austriacos. Gustav Klimt ("La Medicina")	L. Bauer, K. Moser & J. Plečnik	F. Andri	J. Hoffmann	38.349
XI	18.5 - 23.6.1901	Exposición individual: "Obras de Johann Victor Krämmer"	-	J. V. Krämer	A. Roller	4.600
XII	21.11.1901 - 8.1.1902	Exposición de arte del norte (Arte escandinavo, ruso y suizo)	La comisión	A. Soller	?	19.000

XIII	1.2 - 16.3.1902	Artistas austriacos y alemanes, unión de artistas de Munich “die Scholle”	K. Moser	K. Moser	K. Moser	19.800
XIV	15.4 - 15.6.1902	Exposición de la sala con el fresco de Beethoven, de Gustav Klimt.	J. Hoffmann (salas principales), L. Bauer (corredores y sala de lecturas)	A. Soller	A. Roller	58.000
XV	5.11 - 28.12.1902	Colección de L. von Kalckreuth, W. Leibl, Artes Aplicadas, Unión de artistas polacos “Sztuka” de Cracovia	L. Bauer, K. Tichy, J. Plečnik, F. Messner & K. Moser	A. Böhm	L. Stolba (portada)	20.693
XVI	17.1 - 1.3.1903	El desarrollo del Impresionismo en la Pintura y la Plástica	-	A. Soller	?	15.877
XVII	26.3 - 7.6.1903	Artistas austriacos	J. Engelhart, J. Hoffmann & K. Moser	M. Kurzweil	L. Bauer	20.410
XVIII	14.11.1903 - 6.1.1904	Exposición colectiva sobre Gustav Klimt	K. Moser (J. Hoffmann)	G. Klimt	G. Klimt	29.112
XIX	15.1 - 6.3.1904	Colección de F. Hodler, H. Von Marées, A. Gallén, E. Munch, etc.	K. Moser	F. Hodler	K. Moser	15.358
XX	25.3 - 12.6. 1904	Artistas austriacos	K. Moser	L. Stolba	A. Böhm	17.552
XXI	10.11 - 28.12. 1904	Pintores extranjeros	L. Bauer	F. König	L. Bauer	15.903
XXII	14.1 - 28.2.1905	“Exposición Plástica”	L. Bauer	J. Plečnik	-	10.804
XXIII	24.3 - 14.6.1905	Socios numerarios Colección de W. Leistikow	J. Plečnik	L. Stolba	-	14.473
XXIV	9.11 - 27.12.1905	Exposición de Arte Religiosa	J. Plečnik	L. Stolba	L. Stolba	11.333
XXV	10.1 - 28.2.1906	Exposición de la Unión de Artistas de Munich “Die Scholle”	Comisión del “Scholle”	A. Münzer	-	10.672

* En esta exposición, en la que participaron Olbrich, Gessner, Kammerer, Ederer, Kempf, Schmkowitz, Ludwig y Plečnik se presentaron diversos planos de la proyectada *Akademie der bildenden Künste* de Otto Wagner. GRAF, Otto. **Otto Wagner. Verzeichnis der Werke.** Viena, 1963. Pág. 24

13.7 ANEXO VII. Otto Wagner. ANTRITTSREDE AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN.

DISCURSO DE RECEPCIÓN EN LA ACADEMIA VIENESA DE ARTES APLICADAS. 15 de octubre de 1894. [1132]

Sie werden vielleicht vom Hörensagen oder aus eigener Anschauung erfahren haben, dass ich der Vertreter einer gewissen praktischen Richtung bin. Für den ersten Augenblick mag Ihnen diese meine Erklärung recht nüchtern vorkommen oder in Ihnen den Gedanken wachrufen, dass damit eine Art Verfall der Schule oder die Dämpfung Ihrer jugendfrischen Ideale zusammenhängt. Dem ist aber nicht so. Wenn Sie meinem Gedankengange folgen wollen, so glaube ich, Ihnen mit wenig Worten das Gegenteil beweisen zu können.

Beinahe alle modernen Bauwerke gipfeln darin, in ihrer Aussenerscheinung auf mehr oder weniger glücklicher Disposition möglichst genaue Kopien der Stilrichtung zu zeigen. Solche gute Stil-Kopien, denen in der Regel vieles zum Opfer gebracht wird, werden dann als Stilreinheit bezeichnet und geben gewöhnlich den Werthmesser ab, nach welchem ein Bauwerk beurtheilt wird. Gewissen Baustilen wird für gewisse Zwecke geradezu ein Monopol zutheil und das Publikum, leider auch viele Künstler, sind der Ansicht, dass dies so sein muss. Ja, es hat sich die Sache soweit zugespitzt, dass die Baustile geradezu wechseln wie die Moden, und Kunsterzeugnisse absichtlich „alt" gemacht wurden, um deren Geburtsschein aus vergangenen Jahrhunderten datiren zu können. Dieser Art wird ein wahrer Missbrauch mit Form und Stil getrieben und wenn die Sache nicht gar zu traurig wäre, so könnte man darin eine gewisse Komik der Architektur erblicken. Dass dies unmöglich das Richtige sein kann, bedarf wohl kaum weiterer Begründung.

Sehen wir uns dementgegen die Kunstwerke vergangener Jahrhunderte an. Von der Antike bis zur Renaissance, ja bis zu dem unserem Jahrhundert angehörigen „Empire" – stets war das Werk ein Spiegelbild seiner Zeit.

Und hierin liegt eben das Geheimniss. Kunst und Künstler sollen und müssen ihre Zeit repräsentiren. Im Durchpeitschen aller Stilrichtungen, wie es die letzten Jahrzehnte mit sich brachten, kann das Heil für die Zukunft nicht liegen. Wir können wohl alle uns vererbten Formen, ob sie nun stützend, ragend, krönend sind, oder ob sie uns zeigen, wie eine Fläche zu lösen ist, mit Geschick und Geschmack verwerthen und fortbilden: der Ausgangspunkt jedes künstlerischen Schaffens müssen aber das Bedürfniss, das Können, die Mittel und die Errungenschaften unserer Zeit sein.

„Artis sola domina necessitas*". (Die Kunst kennt nur einen Herren – das Bedürfniss.) Fragen Sie sich daher immer, wenn Sie an die Lösung einer Aufgabe gehen: Wie wird dieselbe den Zeitgenossen, dein Auftrage, dem genius boci, den klimatischen*

Verhältnissen, dem vorhandenen Materiale und den pekuniären Mitteln entsprechen? Nur so können Sie hoffen, wahre Anerkennung hervorzurufen und die Werke der Architektur, welche heute zum allergrössten Theile nur dem Unverständnisse oder einer gewissen Scheu begegnen, werden allgemein verständlich, originell, ja sie werden populär werden.

Unsere Lebensverhältnisse, unsere Konstruktionen müssen voll und ganz zum Ausdruck gebracht werden, soll die Architektur nicht zur Karikatur herab-sinken. Der Realismus unserer Zeit muss das werdende Kunstwerk durchdringen. Er wird ihm keinen Schaden zufügen, kein Niedergang der Kunst wird daraus hervorgehen: er wird vielmehr neues pulsirendes Leben den Formen einhauchen und sich mit der Zeit neue Gebiete, welche heute noch der Kunst entbehren, wie beispielsweise das Gebiet des Ingenieurwesens erobern, Auch nur so kann von einem wirklichen Fortbilden in der Kunst die Rede sein; ja ich behaupte sogar, dass wir dieser Art zu einem eigenen, uns repräsentirenden Stile gedrängt werden müssen.

Sie sehen also, dass ich, von solchen Grundsätzen ausgehend, Ihnen nichts weniger als die Verrückung Ihrer idealen Ziele predige, sondern dass ich es vielmehr als meine Aufgabe betrachte, Sie zu Kindern unserer Zeit, zu denen auch ich mich zähle, heranzubilden.

Da haben Sie sozusagen mein Glaubensbekenntniss.

13.8 ANEXO VIII. DISCURSO DE INAUGURACIÓN DEL VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS EN VIENA, 1908. Otto Wagner. [1133]

„Hochgeehrte Festgäste, liebwerte Kollegen! Es ist mir die ehrende Aufgabe zu teil geworden, die hochgeehrten Kollegen des Auslandes namens meiner österreichischen Kollegen zu begrüssen.

Ich rufe Ihnen deshalb ein herzliches Willkommen zu und wünsche, dass ihr künstlerisches Schaffen auch bei uns Anregung finde und Sie sich bei uns recht wohl fühlen.

Zum achten Male versammeln sich die Architekten aller Kulturstaaten zu einem Kongresse. Zweck und Ziel auch dieses Kongresses ist, kunstfördernd zu wirken. Wie Sie ja alle wissen, ist die Kunst der Wertmesser der Kultur und einer der wichtigsteb wirtschaftlichen Fakoren des Volkswohles.

Die Kunst wurzelt, wie Sie gleichfalls wissen, im Geiste der Zeit.

Die jetzige Generation liegt so sehr im Banne des Wissens, der Politik und des Erwerbes, dass darunter das allgemeine Kunstempfinden und dadurch die Kunstförderung leiden muss. Es darf deshalb nicht Wunder nehmen, dass die Künstler, die Repräsentanten der Kunst, dises Gefahr erkennend, kunstfördernd eingreifen. Da die Baukunst die stete Führerin der Kunst ist, sind die Baukünstler in erster Linie hierzu berufen.

Schon die früheren Kongresse haben den Weg zur Kunstförderung vorgezeichnet und unter anderen zwei wichtige künstlerische Fragen beantwortet.

So hat de VI. Internationale Kongress sich mit grosser Stimmenmehrheit dahin ausgesprochen, dass der Entwicklung der Kunst die Freiheit gewahrt werden müsse, und der VII. Kongress eine Resolution in dem Sinne gefasst, dass die Ausführung öffentlicher bauten im Interesse der Kunst der freien Künstlerschaft zuzuweisen sei, die Kontrolle in bezug auf Zweck, Ökonomie und als pietätvoll hinzustellen, ist als alberne, kunstschädigende Phrase zu bezeichnen.

Fast bei allen Mietobjekten spielt dei Baubedingung, eine möglichst grösse Verzinsung des Anlagekapitales zu erzielen, die Hauptrolle.

Von jedem Architekten ist die Einhaltung dieser, von Bauherrn in erster Linie und kategorisch verlangten Bedingung daher auf das gewisserhafteste zu berücksichtigen. Der Architekt wird deshalb bei der Durchführung einer solchen Aufgabe die ökonomische Seite völlig beherrschen müssen und nur in dem Sinne von dieser Bedingung abgehen können, wenn dadurch die Solidarität und Reparaturfreiheit des Hauses gefährdet würde.

Das hier dargestellte Mietobjekt brint die Lösung einer solchen Aufgabe. Es mussten viele geplante Dinge mit ziemlicher überwindung des künstlerischen Verlangens falles, um die voerher erwähnte ökonomische Hauptbedingung zu erfüllen.

Die ersichtliche Einteilung und Grösse der Wohnungen ergaben sich aus der Lage des Hauses, also aus der sich dort zu erhoffenden Möglichkeit der Vermietung, aus den ungünstigen Niveauverhältnissen (porvisorisches Niveau), endlich aus der heute hier üblichen Anforderung an Mietwohnungen. Die äussere Gestaltung ist gemäss dem eingangs Gesagten eine möglichst einfache und ict in Weissputz, in welchen 10mm starke schwarze Glasplatten eingelassen sind, durchgeführt.“

13.9 ANEXO IX. WIENER BAUTEN IM STYLE DER SECESSION

Los libros más importantes y de mayor consulta entre los arquitectos en Viena entre 1890 y 1914[1134] fueron:

- **Moderne Wiener Barockfaçaden. Eine Sammlung der schönsten, in den letzten Jahren in Wien ausgeführten Bauten dieser Stilrichtung.** 30 Blatt Lichtdruck. Wien, 1890
- **Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien. Ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst** von Leopold Bauer, Architekt. Wien, A. Schroll, 1899
- **Façaden und Details**. Wien, 1900. 60 Lichtdruck-Blätter teils nach Naturaufnahmen, teils nach Originalzeichnungen von O. Grüner. Wien, A. Schroll, 1900
- **Neue Architektur - eine Auswahl der beachtenswertesten Neubauten moderner Richtung aus Deutschland und Österreich**. Serie 1—5. Leipzig u. Wien, Wolfrum, o. J. (1901—10)
- **Künstlerische Grabdenkmale. Moderne Architektur & Plastik von Friedhöfen und Kirchen in Osterreich-Ungarn.** Serie 1—7. Wien, A. Schroll, o. J. (1901—13)
- **Ausgeführte Bauornamente.** Erste-Sechste Serie. (1.—3. Serie: von Prager Bildhauern, 4. Serie: Zumeist Arbeiten von Prager und Wiener Bildhauern, 5. Serie: von Prager, Budapester und Wiener Bildhauern) Wien, A. Schroll, o. J. (1901—13)
- **Firmaschilder. Ladenaufschriften**. Wien 1899—1900. 83 Aufnahmen nach der Natur auf 30 Blättern im Lichtdruck. Wien, A. Schroll, o. J. (um 1901)
- **Wiener Neubauten im Style der Secession. Façaden. Details. Hausthore. Vestibule**. 1.—5. Serie. (ab 3. Serie: Wiener Neubauten im Style der Secession und anderen modernen Stylarten; 5. Serie: Wiener Neubauten im Stile der Sezession ...) Wien, A. Schroll, 1902—11
- **Möbel & Interieurs aus der Ausstellung des Wiener Kunstgewerbevereins 1903 nebst anderen ausgeführten Arbeiten & Entwürfen**. 70 Blätter in Lichtdruck und Autotypie. Wien, A. Schroll, 1903
- **Neubauten in Wien. Prag. Budapest. Façaden. Details. Haustore. Vestibule**. Photograph. Aufnahmen auf 65 Tafeln im Lichtdruck. Wien, A. Schroll, 1904
- **Ausgeführte Kunstschmiedearbeiten der modernen Stilrichtung in Wien und anderen Städten Osterreichs-Ungarns**. Wien, A. Schroll, 1904
- **Grabkapellen, Grüfte, Crematorien, Leichenhallen, Friedhofkapellen, Mausoleen & Grabdenkmale aller Art. Entwürfe und Naturaufnahmen**. 1.—2. Serie. Wien, A. Schroll, o. J. (1905—07)

- **Neubauten in Österreich. Façaden. Details. Haustore. Vestibule etc**. 1.–3. Serie. Wien, A. Schroll, o. J. (1907—11)
- **Moderne Kleinbauten. Kleinere Wohn- und Geschäftshäuser, Villen, Schulen, Gasthäuser** ... 1.—3. Serie. Wien, A. Schroll, 1909—11
- **Neue Architektur**. Neue Folge. 1. Serie. Neue Wiener Bauten 1. Wien - Leipzig o. J. (um 1912)
- **Einfache Bauwerke.** Herausgegeben von Prof. A. Castelliz, Wien, A. Schroll, 1912
- **Moderne Wiener Geschäftsportale. 80 photographische Aufnahmen auf 50 Lichtdrucktafeln**. Wien, A. Schroll, o. J. (um 1914)

13.10 ANEXO X. FONDOS DE CONSULTA EN LA BIBLIOTECA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID. 1890-1919

Los libros catalogados en la Escuela de Arquitectura de Madrid hasta el año 1919 referentes a la arquitectura vienesa o a aspectos importantes de difusión de su estilo en España son aquí enumerados por orden de año de edición[1135]. Es necesario resaltar que los provenientes del Donativo Cebrián no estuvieron en los fondos de la biblioteca hasta el año 1903, aunque su año de edición sea anterior.

1890. **Architektur der Neuzeit. Eine ausgewählte Sammlung moderner façaden und Details.** Hermann RÜCKWARDT. (Donativo Cebrián)

1891. **Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerken.** Otto WAGNER. Tomo I

1897. **Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerken.** Otto WAGNER. Tomo II

1898. **Art Decoratif moderne: modèles nouveaux pour les industries d'art: architecture, muebles, céramique, orfèvrerie, bijouterie, tissus, etc. composés par Bastard.** BASTARD.

1900. **L'Architecture à l'Exposition Universelle de 1900.** Exposición Universal de París (1900)

1900. **Arquitectura moderna en Barcelona** iniciada bajo la dirección artística de Francisco Rogent y Pedrosa; con un estudio sobre la construcción moderna en Barcelona por Luis Doménech y Montaner; texto explicativo de las láminas por varios arquitectos recopilado por Francisco Casanovas y Gorchs. ROGENT y PEDROSA, Francisco.

1901. **Budapester Neubauten.** (Donativo Cebrián)

1901. **Architektur von Olbrich.** OLBRICH, Josef Maria. (Donativo Cebrián)

1901. **Die Architektur der neuen freien Schule.** REHME, Wilhelm (Editor)

1901. **Manuale d'arte decorativa antica i moderna.** MELANI, Alfredo.

1902. **L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes. Turín, 1902**. (textos: FUCHS, Georg; Director KOCH, Alexandre)

1902. **Exposition internationale des arts décoratifs modernes**

1903. **Moderne Bauformen.** GRADL, M.J. (Editor) (Donativo Cebrián)

1904. **Das englische Haus.** MUTHESIUS, Hermann (Donativo Cebrián)

1904. **L'ouvre de Puig Cadafalch architecte 1896-1904: Architecture, decoration, mobilier serrerie, carrelages...** PUIG CADAFALCH, Josef.

1905. **Wagnerschule (1902-03 y 1903-04). Projekte, Studien und Skizzen aus der Spezialklasse für Architektur des Oberbauart**

Otto Wagner. (Donativo Cebrián)

1907. **The seven lamps of architecture by John Ruskin.** RUSKIN, John.

1908. **Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und innenraum.** MUTHESIUS, Hermann

1908. **Bericht über den VIII. Internationalen-Kongress, Wien.** 1908, Viena

1908. **Das Warenhaus Tietz in Düsseldorf von Josef Maria Olbrich**. OLBRICH, Josef Maria. (Donativo Cebrián)

1913. **L'Allemagne moderne.** HURET, Jules. (Donativo Cebrián)

1914. **Otto Wagner. Eine Monographie von Joseph August Lux.** LUX, Joseph August

13.11 ANEXO XI. OBRAS VISITADAS EN VIENA Y ALREDEDORES ENTRE EL 2003 Y EL 2007

Estaciones del tren de Otto wagner (1894-1901) Stadbahn und Vorortelinie.

Vorortelinien:

Unter-Döbling (Junio 1895)

Ober-Döbling (Julio 1895)

Gersthof (Octubre 1895)

Hernals (Junio 1896)

Ottakring (Noviembre 1896)

Breitensee (Noviembre 1896)

Penzing (Noviembre 1896)

Donaukanal-Wientallinie

Hauptzollamt (Agosto 1896)

Braunschweiggasse (Junio 1896)

Unter St. Veit (Mayo 1896)

Kettenbrückengasse (Noviembre 1896)

Margaretenbrücke (Septiembre 1896)

Medilinger Hauptstrasse (Enero 1896)

Schönbrunn (Agosto 1896)

Hütteldorf (Octubre 1896-1897 **)**

Stadtpark (Diciembre 1897)

Pilgramgasse (Noviembre 1897)

Hietzing (Marzo 1897. K.k. Hof-wartesalon.)

Hofpavillon (Abril 1898)

Karlsplatz (Mayo 1898)

Brigittabrücke (Junio 1900, actualmente Friedensbrücke)

Rossauerlände (Marzo 1900)

Schottenring (Mayo 1900)

Ferdinandsbrücke (Septiembre 1900, actualmente Schwedenbrücke)

***Gürtellinien* (Lineas del cinturón o circunvalación)**

Nussdorferstrasse (Agosto 1896)

Währingerstrasse (Diciembre 1895)

Michelbeuren (Septiembre 1895)

Alserstrasse (Marzo 1896)

Josefstädterstrasse (Diciembre 1895)

Burggasse (Diciembre 1897)

Westbahnhof (Julio 1896)

Gumpendorferstrasse (Julio 1896)

Heiligenstadt (Octubre 1895)

viena 1

otto wagner. länderbank. hohenstaufengasse 3. 1882-84

otto wagner. postsparkasse. georg-coch-platz 2. 1903-1910 / 1910-1910

otto wagner. ankerhaus 1894-95. graben

josef hackhofer. hohe brücke. 1903-1904

josef olbrich. secession ausstellungsgebäude. friedrichstr. 12. 1897-1898

adolf loos. café museum. opernring

adolf loos. american bar 1908. kärntner durchgang

adolf loos. schneidersalon knize. 1910-13. graben

adolf loos. buchhandlung manz. 1912, kohlmarkt 16

adolf loos. ehem. wohn- und geschäftshaus goldmann&salatsch. michalerplatz 1901-11 ? 1910-1911

josef plečnik. zacherlhaus 1903-05. wildpretmark 2-4. 1903-1905

oskar laske. Engelapotheke.1901-1902

ohmann, friedrich; baumann, ludwig. Glashaus Burggarten 1899-05 /1910-11

ohmann, friedrich. Wienflussverbauung im Stadtpark. 1903-1907

max fabiani. artaria haus 1900/1901. kohlmarkt 9

max fabiani. 1905-09 urania

wilheim jelinek. 1902, wipplingerstrasse 21 – tiefer graben 22-24

ferdinand dehm und franz olbricht. Fleischmarkt 6

max fabiani. Wildpretmarkt 2

VIENA 2

OTTO WAGNER. STAUSTUFE KAISERBAD 1904-08. OBERE DONAUSTRS. 26/ SCHÜTZENHAUS. 1906-1908

JOSEF MARIA OLBRICH. CLUBHAUS RADRENNVEREINS 1898. RUSTENSCHACHER ALLEE

EMIL HOPPE/MARCEL KAMMERER /OTTO SCHÖNTAL. TRABRENNVEREIN: TRIBÜNE UND RICHTERTURM 1910-18. TRABENNSTR.

RUDOLF PERCO. WOHN- UND GESCHÄFTSHAUS „FÜRSTEN-HOF" PRATERSTR. 25

VIENA 3

FRIEDRICH OHMANN /JOSEF HACKHOFER WIENFLUSSBRÜCKE: ZOLLAMTSSTEG 1903-06; RADETZKYBRÜCKE 1899/1900, STUBENTORBRÜCKE 1897-1900; MARXERBRÜCKE 1897-1900

FRIEDRICH OHMANN /JOSEF HACKHOFER WIENFLUSSVERBAUUNG STADPARK

OTTO WAGNER. HÄUSER. RENNWEG 1A,3 UND 5. 1889-1891

MAX FABIANI. WOHN-, BÜRO-, UND GESCHÄFTSHAUS PORTOIS&FIX, 1899/1900. UNGARGASSE 59-61

LEOPOLD FUCHS. WOHNHAUS. WEYRGASSE 6-8

OTTO KUNTSCHIK. MIETHAUS. MOHSGASSE 3

KUPKA UND ORGLMEISTER. WOHNHAUS. LANDSTRASSER HAUPSTRASSE 15

GEORG BERGER. MIETHAUS. DANNEBERGPLATZ 11

A. U. J. DREXLER. WOHN-UND BÜROHAUS PALAIS DES BEAUX ARTS". LÖWENGASSE 47-47A

BAUMANN, FELLNER UND HELMER. KONZERTHAUS. LOTHRINGERSTR. 18

ROBERT HAUSER. MIETHAUS „ZUM WEISSEN LAMM" GÄRTNERGASSE 7

LEO HIRSCH. MIETHAUS. APOSTELGASSE 39

LEHRMANN & WALTER. WOHN- UND BÜROHAUS. REISNERSTR. 27-29

VIENA 4

MAX FABIANI. HAUS RIESS, 1902. STARHEMBERGGASSE 47

OTTO WAGNER. STADTBAHNSTATION KARLSPLATZ

ARTUR BARON. MIETHAUS. SCHKANEDERGASSE / MARGARETENSTRASSE 3

HOPPE, KAMMERER, SCHÖNTHAL. MIETHAUS. FRANKENBERGGASSE 3

LUDWIG MÜLLER. MIETHAUS. MADERSTR. 1

ERNST V. GOTTHILF. WOHNHAU.ARGENTINIERSTR. 20A

ADOLF RITTER V. INFELD. TRAPPELGASSE 9

CARL HOLZMANN, 1900-02. JOHANN-STRAUSSGASSE 45

OTTO WAGNER JUNIOR, 1902. ALOIS-DRASCHE-PARK 8

PAUL UND EMIL HOPPE, 1909-1910. WIEDNER GÜRTEL 68. WIENER FRAUEN ERWERBS-VEREIN

VIENA 5

JOSEF PLEČNIK. MIETHAUS 1901/03. STEGGASSE 1.

HUBERT UND FRANZ GESSNER. DRUCK- UND VERLAGSANSTALT VORWÄRTS 1907-09. RECHTE WIENZEILE 97

FRANZ SCHIMITZEK. WOHNHAUS. MARGARETENSTRASSE 100

RUDOLF BREUER. MIETHAUS. KLEINE NEUGASSE

HERMANN STIERLIN. WOHNHAUS. HAMBURGERSTR 8

OSKAR MARMOREK. WOHN- UND CAFÉHAUS „RÜDIGER-HOF". HAMBURGERSTR.20. 1902

ALOIS SCHÜTZENBERGER. MIETHAUS. SCHÖNBRUNNERSTR. 64

JOSEF DREXLER. MIETHAUS. HAMBURGERSTR. 12

A. U. M. AMBOR. WOHN- UND GESCHÄFTSHAUS. MARGARETENSTR. 82

WUNIBLAD DEINIGER, 1901-1902. WIEDNER HAUPTSTRASSE 88. FLORA-HOF

EMIL HOPPE, 1902-03. KLEINE NEUGASSE 9.

OTTO WYTRLIK, 1903. MARGARETENGASSE 134

VIENA 6

MAX FABIANI. PALAIS PALMERS, 1911. LEHARGASSE 9-11

EDUARD FRAUENFELD. WOHNHAUS. THEOBALDGASSE 8

ELY WASSERSTROM. MIETHAUS. LINKE WIENZEILE 60

OTTO WAGNER. WOHNHÄUSER 1898-99. LINKENWIENZEILE 38-40 /KÖSTLERGASSE

HERMANN STIERLIN. WOHNHAUS. GUMPENDORFERSTR. 74

OSKAR MARMOREK. WOHN- UND GESCHÄFTSHAUS. WINDMÜHLGASSE 30-32

HUBERT UND FRANZ GESSNER. VESICHERUNGANST. D. ÖST. EISENBAHNEN. LINKE WIENZEILE 48-52

KARL UND ADOLF STÖGER. WOHNHAUS. LINKE WIENZEILE 158

FRIEDRICH JÄCKEL. MARKAMT, NASCHMARKT

HUGO URBANEK. MIETHAIS. BARNABITENGASSE 8

WILHELM STIASSNY. VEREINS- UND VERWALTUNGSZENTRUM. KÖNIGSEGGASSE 10

F.KRENZ U F. ERHART. MIETHAUS. MAGDALENENSTR. 2

VIENA 7

OTTO WAGNER. ZINSHÄUSER. NEUSTIFTGASSE 40/ DÖBLERGASSE 2. 1909-1911

ADOLF LOOS. EHEM. ANGLO-ÖSTERREICHISCHE BANK II, 1914. MARIAHILFERSTR. 70

GEORG WÜNSCHMANN. MIETHAUS „LÖWEN-HOF" MONDSCHEINGASSE 3

LEOPOLD FUCHS. 1911, WOHN- UND BÜROHAUS. NEUBAUGASSE 8

LEOPOLD ROTH. MIETHAUS. SCHOTTENFELDGASSE 71

OSKAR MARMOREK, 1905-06. SCHOTTENFELDGASSE 65

LUDWIG MÜLLER UND LEOPOLD ROTH, 1903, SCHOTTENFELDGASSE 71

VIENA 8

MAX FABIANI. LIBERTENHAUS, 1901. PIARISTENGASSE

JULIUS UND WUNIBALD DEINIGER. 1906/06 NEUE WIENER HANDELSAKADEMIE. HAMMERLINGPLATZ 5-6

HANS DWORAK. MIETHAUS. JOSEFSTÄDTERSTR. 50-54

ERNST EPSTEIN. MIETHAUS. LERCHENFELDERSTR. 54-56

ÖRLEY, ROBERT. SANATORIUM LUITHLEN (HEUTE STUDENTENHEIM) AUERSPERGSTR 9. 1907-1908

JOSEPH URBAN, 1900. BUCHFELDGASSE 6

VIENA 9

OTTO WAGNER. ZINSHAUS 1887-88. UNIVERSITÄTSSTRASSE 12

OTTO WAGNER. JOHANESS KAPELLE 1895. WÄHRINGER GÜRTEL 88

ALLGEMEINE ÖST BAUGESELLSCHAFT. MIETHAUS. PORZELLANGASSE 18

HUGO MANHARDT. MIETHAUS. PORZELLANGASSE 9

FERDINAND DEHM & FRANZ OLBRICHT. MIETHAUS. GLASERGASSE 11

JACOB MODERN, SPITALGASSE 29

VIENA 10

HUBERT GESSNER. EHEM. ARBEITERHEIM FAVORITEN. LAXENBURGERSTR. 8-10

ERNST V. GOTTHILF, UM 1905. GUDRUNSTR 150. APOTHEKE

VIENA 12

MAX NEUWIRT. MIETHAUS. SCHÖNBRUNNERSTR.264

RUDOLF TROPSCH UND HANS PRUTSCHER, 1903-04. RUCKERGASSE 62, SCHWENKGASSE 47, K.U.K. TRAIN-KASERNE

VIENA 13

FRANZ SENGENSCHMID PALMENHAUS SCHÖNBRUNN 1879-82

ADOLF LOOS. HAUS STEINER 1910. ST. VEIT GASSE 10

ADOLF LOOS. HAUS STOESSL. 1911/12. MATRASGASSE 20

ADOLF LOOS. HAUS SCHEU 1912/13. LAROCHEGASSE 3

ADOLF LOOS. HAUS HORNER 1912. NORTHARTGASSE 7

ADOLF LOOS. HAUS STRASSER. KUPELWIESERGASSE 28.1918-1919

ADOLF LOOS. HAUS RUFER. SCHLIEBBMANNGASSE 11.1922

JOSEPH HOFFMANN. VILLA SKYWA PRIMAVESI 1912/13. GLORIETTENGASSE 14-16

F. OMÁN / J. HACKHOFER. 1899/1901 VILLA SCHOPP. GLORIETENGASSE 21

JOSEF PLEČNIK / KARL LANGER. 1900/01 MEHRFAMILIENHAUS LANGER. BECKGASSE 30

LEOPOLD BAUER. 1906/07 VILLA BAUER. AUHOFSTR. 230

ROBERT OERLEY. 1912/14 VILLA RICHARD WUSTL. AUHOFSTR. 13-15

ERNST LICHTBLAU. 1914 MIETHAUS, SOG. SCHOKOLADENHAUS. WATTMANNGASSE 29

HANS DWORAK. MIETHAUS"FÜRSTEN-HOF". TRAUTTMANSDORFFGASSE 50.

OTTO WAGNER JUNIOR. VILLA SCHMEIDLER. 1901/0. SCHLOSSBERGGASSSE 14

EMIL REITMANN. MIETHAUS „GALILEI-HOF". LAINZERSTR. 3-5

EUGEN RITTER VON FLEGEL. MIETHAUS. TRAUTTMANSDORFFGASSE 48

FERDINAND MEISSNER. MIETVILLA. STOESSLGASSE 2.

ROBERT FARSKY, 1906. HIETZINGER HAUPTSTR 138

WERKBUND SIEDLUNG 1932. JAGDSCHLOSSGASE / VEITINGERGASSE / WOINOVICHGASSE / JAGIEGASSE

VIENA 14

OTTO WAGNER. ERSTE VILLA 1886-88. HÜTTELBERGSTR. 26

OTTO WAGNER. ZWEITE VILLA. 1912-13. HÜTTELBERGSTR. 28. 1912-1913

OTTO WAGNER. STEINHOFKIRCHE 1902-07. BAUMGARTNER HÖHE 1. 1905-1907

OTTO SCHÖNTAL. 1901, VILLA VOJCSIK LINZER STRASSE 375. 1901-1902

TOMSA & ZWACK. MIETHAUS. SECHSHAUSERSTR. 39

KARL FISCHL. WOHNHAUS. PENZIGERSTR. 40

J. SCHNATTERER & K. MÜHLHOFER. MIETHAUS. PENZIGERSTR. 42

RUDOLF GOEBEL. WOHNHAUS. RUPERTGASSE 3

KARL FISCHL, 1901. PENZIGER STR. 40

ERNST EPSTEIN, 1906 HÜTTELDORFERSTR 156 (ACTUALMENTE 206)

VIENA 15

AUGUST RIBAK. MIETHAUS. FENZLGASSE 24

JODEF EIGL, 1903. JHERINGGASSE 21

VIENA 16

JOSEF PLEČNIK. ZUM HEILIGEN GEIST KIRCHE, 1910-13 HERBSTSTR. 82. 1910

MAX HEGELE. ZENTRAL FRIEDHOF 1908-11. KIRCHE „ZUM HL.KARL BORROMÄUS“ UND PYLONENTOR. LUEGER-GEDÄCHNISKIRCHE.

OTTO WAGNER. LUPUSHEILSTÄTTE 1909-13. MONTLEASTRASSE 37 (WILHELMINENSPITAL).

VIENA 17

FRANK, JOSEF. WIEDEHOFER-HOF. ZEILLERGASSE 7-11 / BERINGASSE 15 / LIEBKNECHTGASSE 10-12 / PRETSCHGOGASSE 5

VIENA 18

KARL HOLZER. AMSTGEBÄUDE. KLOSTERGASSE 31-33

HANS DWORAK. MIEHAUS „COTTAGE-HOF“. WÄHRINGERSTR. 125

ALOISIA UND FERDINAND SCHINDLER. MIETHAUS. VINZENZGASSE 9

HUBERTGESSNER. VILLA GESSNER. STERNWARTESTR.70. 1907-1908

ADOLF LOOS. HAUS MOLLER. STARKFRIEDGASSE 19

VIENA 19

OTTO WAGNER. NUSSDORFER SCHLEUSSE, 1894-98, 1971-75

JOSEPH HOFFMANN. HÄUSER MOSER/MOLL I. 1900 STEINFELDGASSE 6-8. 1900-01

JOSEPH HOFFMANN. HAUS SPITZER 1901. STEINFELDGASSE 4. 1901-1902

JOSEPH HOFFMANN. HAUS HOCHSTETTER, 1906. STEINFELDGASSE 7

JOSEPH HOFFMANN. HAUS BRAUNER. 1905-06. GEWEYGASSE 11

JOSEPH HOFFMANN. 2.HAUS MOLL, 1906-07. WOLLERGASSE 10

JOSEPH HOFFMANN. HAUS AST 1909/11. WOLLERGASSE 12

JOSEPH HOFFMANN. KAASGRABENKOLONIE 1912/13; KAASGRABENGASSE 30,32,36,38 UND SUTTINGERGASSE 12-16

JOSEPH HOFFMANN. HAUS BERNATZIK 1912/13. SPRINGSIEDELGASSE 28

J. FRANK / O. WLACH / O. STRNAD. 1913, HÄUSER SCHOLL UND STRAUSS. WILBRANDTGASSE 3 UND 11

O. STRNAD / O. WLACH 1912/13 HAUS HOCK. COBENZLGASSE 71

OSKAR STRNAD. 1914. HAUS WASSERMANN. EHRLICHGASSE 4

ROBERT OERLEY. MIETVILLA. WEIMARERSTR.98

FERDINAND FELLNER. MIETVILLA. GEBHARDTGASSE 13

HUGO MANDELTORT, 1902-03. GYMNASIUMSTR 60. WBSS

JOSEPH URBAN. VILLA CARL REDLICH. KREINDLGASSE 11.1905-1910

JOSEPH HOFFMANN. VILLA KNIPS. NUSSWALDGASSE 22.

OSKAR MARMOREK, 1906-08. GEBHARDTGASSE 6-8

VIENA 20

WAGNER, OTTO. NUSSDORFER WEHR UND SCHLEUSEANLAGE 1894-1898

VIENA 21

F. DIERZ V. WEIDENBERG, UM 1905. PILZGASSE 2 – ARBEITWOHNHAUS

F. DIERZ V. WEIDENBERG, UM 1905. LEOPOLDAUERSTR 43 – ARBEITWOHNHAUS.

F. DIEZ V. WEIDENBERG , 1901. FRÖMMELGASSE 42 A – GISELA-SÄLE

PURKERSDORF

JOSEPH HOFFMANN. SANATORIUM PURKERSDORF. 1904-05

LEOPOLD BAUER. SANATORIUM PURKERSDORF

13.12 NOTAS AL CAPÍTULO 13

[1121] Fuente: Lichtenberger(1967, Table 1, updated), publicada de nuevo en: Lichtenberger, Elisabeth; Vienna, **Bridge between cultures**. Belhaven Press, Gran Bretaña, 1993. Pág. 4

[1122] Fuente: Kirsten et al. (196, pp 28,100). Lichtenberger, Elisabeth; **Vienna, Bridge between cultures.** Op.cit. Pág. 5

[1123] Fuente: OTRUBA / RUTSCHKA; **Herkunft der Wiener Bevölkerung.** Pág, 227. Statisches Jahbuch der Stadt Wien 1901,1912. Publicado en JIRSA, Gerhard. **Nationale und etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende.** Op. cit. Pág. 10

[1124] Fuente: SELIGER / UCAKAR, Wien-politische Geschichte, pág. 851. Nombrado en JIRSA, Gerhard. **Nationale und etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende**. Op. cit. Pág. 2

[1125] Fuente: Statisches Jahrbuch der Stadt Wien 1901, 1912. Nombrado en JIRSA, Gerhard. **Nationale und etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende.** Op. cit. Pág. 20

[1126] **Statisches Jahrbuch der Stadt Wien Ausgaben:** 1880, 1890, 1900, 1910, 1916, 1923

[1127] Fuente: Österreichisches Statistik 33, 66, NF 3 (1882 ff); Ergebdnisse der ungarischen Volkszählung 1870; Ungarische Statische Miteilungen NF 2, N.S. 48 (1893) ff

[1128] Los datos han sido tomados de la consulta de la revista vienesa <*Der Architekt*> y de la publicación: GRAFF, Otto. **Otto Wagner. 1880**. Viena, 1963. Se ha considerado aquí no todo el volumen de la obra proyectada y construida por Otto Wagner sino la comprendida entre 1895 y 1918, año de su fallecimiento. (Traducciones propias)

[1129] **Geschichte der Eisenbahnen der österr-ungarischen Monarchie**. 1 Tomo. Parte 2. Viena, 1898. KOESTLER, Hugo. **Die Wiener Stadtbahnen**.

[1130] Los datos han sido tomados de SEKLER, Eduard. **Josef Hoffmann. Das architektonische Werk**. Residenz Verlag. Salzburgo y Viena, 1982. Tan sólo han sido consideradas las obras que fueron publicadas hasta aprox. 1920, ya que las obras más tardías de Joseph Hoffmann, poco pueden haber influenciado en el Modernismo Valenciano de principios de siglo y exceden al periodo temporal que estudia este trabajo (1898-1918). (Traducciones propias)

[1131] Los datos han sido extraidos de **Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985.** Hermann Böhlaus Nachf. Wien, Köln, Graz, 1986. Pp. 161-164

[1132] Publicado en : <Deutsche Bauzeitung>, XXVIII. Jg., Berlin, 27. Oktober 1894, Pp. 529-531. LUX, Joseph August. **Otto Wagn*er,*** München 1914, Pp. 137-141 (ligeramente variado)

[1133] El discurso tuvo lugar el 18 de Mayo de 1908, en la Sala de Sesiones de la Cámara de los Diputados en Viena. Fue publicado en **Bericht über den VIII Internationalen Architekten-Kongress.** (Conferencia inaugural del VIII Congreso Internacional de Arquitectos) Anton Schroll Verlag. Wien, 1909. Pp. 112-116; En la revista: <Hohe Warte> IV. Núm. 12. Pp. 117-118

[1134] Listado extraído de KRISTAN, Markus (Editor). **Bauten im Style der Secession. Architektur in Wien 1900-1910.** Editorial Album, Viena, 2002.

[1135] Los datos han sido extraidos de AZULAY, Marilda. . **La fortuna de los ideales racionalistas en España. El caso de José Cort i Botí.** Tesis Doctoral inédita. Op. cit. “Anexo II. Biblioteca. Escuela de Arquitectura. Madrid.”.

14 BIBLIOGRAFIA

14.1 BIBLIOGRAFÍA EN HABLA ESPAÑOLA Y CATALANA

- A.A.V.V. **Primer Congreso de Historia de la Ciudad de Valencia.** Vol. III. Valencia, 1987. SERRA DESFILIS, A. "La influencia del Art Déco en la arquitectura valenciana (1925-1936)"
- A.A.V.V. **Conocer Valencia a través de su arquitectura.** Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1996
- A.A.V.V. VEGAS MANZANARES, Fernando (Director). **Mercado Colón. Historia y Rehabilitación.** Ayuntamiento de Valencia y AUMSA. Valencia, diciembre, 2004
- A.A.V.V. **La fruita daurada. La Industria Española del Cítrico 1781-1995.** Generalitat Valenciana. Valencia, 1989. Pérez Rojas, Javier F. "La Naranja como pretexto. La pintura valenciana del Modernismo al Regionalismo". (pp. 47-76); Doménech, Eduardo. "L'arquitectura dels magatzems de taronja". (pags 89-120)
- 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
- A.A.V.V. **Antonio Palacios, constructor de Madrid.** Catálogo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, 2001.
- A.A.V.V. **Vé Congres Espanyol d'Historia de l'Art. 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984. Volum II.** BELSA i SOLER, A., "La influencia de la Secessió vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectónica. Barcelona, 1984
- A.A.V.V. **Primer coloquio de Arte Valenciano**. Valencia, 1982. Benito Görlich, Daniel. "Aportaciones al estudio del arquitecto valenciano Vicente Ferrer" Valencia 1982 (Pp. 66-73)
- A.A.V.V. (BENITO GOERLICH, Daniel; PÉREZ ROJAS, F.Xavier; GRÀCIA, Carmen; ALIAGA, Joan Vicent; GARCIA CORTÈS, Josep Miquel) **Història de l'art al país valencià.**: "La arquitectura valenciana entre el apogeo modernista y la crisis urbana". Núm. 12. Biblioteca d'estudis i investigacions. Vol. 3 Edit. Tres i Quatre, Valencia i Bacelona, 1998
- A.A.V.V. **Cincuentenario de la Exposición regional Valenciana 1909-1959.** Ateneo Mercantil Valenciano, 1959
- 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
- A.A.V.V. **Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia.** Caja de Ahorros de Valencia, 1983. MONTOLIU SOLER, Violeta. "Matadero Municipal". Pág. 72
- 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. (También en Barcelona, Centre Cultural Contemporània). BALDELLOU, Miguel Ángel. "Escuela y Ciudad. Madrid 1898-1936"

- A.A.V.V. **Burriana en su Historia.** BENITO GÖRLICH, D. "La arquitectura de 1890 a 1940" Borriana 1987, I (Pp. 347-365)
- A.A.V.V. **Historia de la Ciudad II. Territorio, Sociedad y Patrimonio.** Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Valencia, 2002
- A.A.V.V. **Els nous districtes de la Ciutat de València.** Comissió Municipal per a la Redistribució Territorial i Administrativa. Ajuntament de València. 1981, València. Datos estadísticos sobre la población de Valencia y sus barriadas durante el S.XX
- A.A.V.V. **Valencia.** Publicaciones de la Fundación Juan March; Bacelona: Ed. Moguer. Madrid, 1985.
- A.A.V.V. **L'art Decoratif Moderne. Exposition Universelle de 1900. Sections française et etrangeres.** Paris, Charles Schmidt
- A.A.V.V. **Vicente Blasco Ibáñez: La aventura del triunfo 1867-1928.** Diputación de Valencia. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1986
- A.A.V.V. R**. González Villar e la sua epoca**. Santiago, 1975
- 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.
- A.A.V.V. **Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia.** Caja de Ahorros de Valencia, 1983
- A.A.V.V. **Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana.** Tomo II. Consellería de Cultura, Educación y Ciencia. Valencia, 1983
- A.A.V.V. **Valencia.** Publicaciones de la Fundación Juan March; Bacelona: Ed. Moguer. Madrid, 1985
- A.A.V.V. **Javier Goerlich Lleó.** Valencia, Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia, 1982
- A.A.V.V. R**. González Villar e la sua epoca**. Santiago, 1975.
- 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
- Aónimo. **Actas del Congreso Internacional de Estudios sobre "Raimondo D'Aronco y su tiempo".** Udine, 1982
- Anónimo. **Actas del III Congreso Nacional de Arquitectos de Madrid, abril de 1904**
- Anónimo. **Boletín Oficial del VI Congreso Internacional de Arquitectos.** Núm. 3 (8-IV-1904)
- Anónimo. **Álbum-Guía de la Exposición de Industrias y Agricultura de Madrid y su Provincia**, Madrid, Imp. Antonio G. Izquierdo, 1907
- Anónimo. **Congreso Nacional de Arquitectos. Sesiones y documentos.** Barcelona, 1889
- 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

- ABAD, Vicente. **Historia de la Naranja.** Comité de la Gestión de la Exportación de Frutos Cítricos, Valencia, 1988. PÉREZ ROJAS, Xavier. "La naranja y el arte**".**
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetri Ribes**. Serie "la unitat" Col·lecció 3 i 4. núm. 48. Valencia, 1980
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. Diputació Provincial de València. **Historia de las Estaciones: Arquitectura ferroviaria en Valencia.** Valencia, 1984
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **La Estación de Ferrocarril. Puerta de la Ciudad.** Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia. Valencia, 1988
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **El orden industrial en la ciudad. Valencia, segunda mitad del siglo XIX.** Diputación Provincial de Valencia. Valencia 1990
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Estaciones y Ferrocarriles Valencianos.** Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Serie Minor/ 23
- 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. **Demetrio Ribes, arquitecto (1875-1921).** Cátedra Demetrio Ribes UVEG-FGV. Generalitat Valenciana. Conselleria d'Infraestructures i Transport. Valencia, 2004
- AGUILAR CIVERA, Inmacualda. **Valencia Tranvía 1874-2004.** Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana, Valencia,2004,
- 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, pp. 159-182
- 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.
- AGUILERA CERNÍ, Vicente. (Dirección y coordinación) **Historia del Arte Valenciano.** Tomo 5. Entre dos Siglos. Tomo 6. El Siglo XX hasta la guerra del 36. Biblioteca Valenciana de Consorci d'Editors Valencians s.a. Valencia, 1986-1988
- ALBERT BALLESTEROS, Luis. **La evolución de la arquitectura en el transcurso de los siglos.** Discurso leído el 3 de marzo de 1961, por el Ilmo. Sr. D. Luis Albert Ballesteros en su recepción pública como Académico de Nº de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y contestación del Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davo. Imp. Diputación provincial de Valencia. Año 1964

- ALCAHALÍ, Barón de: **Diccionario biográfico de artistas valencianos.** Imprenta F. Doménech. Valencia, 1897
- ALEJOS MORAL, Asunción. "Singularidad arquitectónica de la Valencia marítima". **Archivo de Arte Valenciano**. Valencia, 1979
- ALMELA Y VIVES, F.: **Valencia a comienzos del siglo XX.** Valencia, 1964
- ALMELA Y VIVES, F.: **Valencia y su Reino.** Ed. Mariosa. Valencia, 1979
- ALONSO PEREIRA, J. R. **Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli.** Madrid, 1985.
- ÁLVAREZ CAPRA L. **Discurso leidos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Iltmo. Sr. D. Lorenzo Alvarez y Capra, el dia 24 de Junio de 1883 [tema : influencia de la arquitectura en las sociedades] ; contestación del Sr. D. L. Álvarez Capra.** Madrid, 1883
- AMANN, E. **Guía de la arquitectura de Madrid.** Madrid, 1967.
- ANASAGASTI, Teodoro de. **Enseñanza de la Arquitectura. Cultura Moderna Técnico Artística.** Madrid, 1923. Reedición, Instituto Juan de Herrera, 1995
- ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín. **El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno.** Ediciones Istmo. Madrid, 1982
- ARGAN, Giulio Carlo. **El Arte Moderno**, Ed. F. Torres, Valencia 1975
- ARGAN, Giulio Carlo. **El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos.** AKAL. Arte y Estética, 27. Madrid, 1991
- ÁVALOS, S., **La enseñanza de la arquitectura.** Madrid, 1875
- 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
- BASSEGODA NONELL, Juan. "Arquitectura del modernismo a 1936". **Historia de la Arquitectura Española.** Tomo 5. Zaragoza, 1987
- BASSEGODA NONELL, J., **Modernisme a Catalunya.** Barcelona, 1988
- BASSEGODA NONELL, J., **Domènech I Montaner.** Barcelona, 1986
- BASURTO, Nieves., **Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa.** Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria . Ed. Xarait. Madrid, 1986
- BAYARRI, José María. **Historia de l'Art Valencià des dels orígens fins els nostres dies, compendiosment.** Ed. Bayarri. Valencia, 1957
- BEHNE, Adolf. **La Construcción funcional moderna.** Texto: "Der moderne Zweckbau" (1923) Editorial de la Serbal. Barcelona, 1994
- BELDA E IBÁÑEZ, Joaquín María. **Arquitectura contemporánea / discurso leído en la...Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia...por Joaquín María Belda e Ibáñez.** Imp. de Doménech. Valencia, 1888
- BELSA I SOLER, A., **Viena. Introducció d'una estètica aquitectónica.** Memoria de Licenciatura, Facultad de Geografía

e Historia, Universidad de Barcelona, 1983

- BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura Moderna.** Editorial Gustavo Gili. Primera edición castellana: Barcelona, 1974
- BENITO GOERLICH, Daniel, Jarque, Francesc. **Arquitectura modernista valenciana**. Edición Bancaja. Valencia, 1992
- BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925 /** Prologo de Pedro Navascués. XVIII. Serie Tercera. Estudios monográficos; 17. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1983. Premio Senyera 1981
- BERGOS, J.; BOHIGAS, O. Et. alt. **L'art català contemporani.** Editorial Proa. Barcelona, 1972
- BERNABEI, Giancarlo. **Otto Wagner.** Colección Estudiopaperback. Editoral GG. Barcelona, 1984
- BOHIGAS, Oriol. "Los cementerios como catálogo de arquitectura". En: CAU nº 17. Barcelona, enero-febrero 1973
- BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Editorial Lumen, Barcelona 1973. En pp. 206 y siguientes estudia el influjo de la excitante novedad extranjera que supuso la Secesión y la obra de Otto Wagner, sobre la generación de arquitectos que se formaban en la Escuela de Barcelona entre 1900 y 1904.
- BOHIGAS, Oriol & POMÉS, Leopoldo. **Arquitectura Modernista.** Editorial Lumen. Barcelona, 1968
- BOHIGAS, Oriol. **11 arquitectos.** Editorial La Gaya Ciencia. Barcelona, 1976
- BOHIGAS, Oriol. **Barcelona entre el pla Cerdà i el Barraquisme.** Edicions 62. Barcelona, 1963
- BOHIGAS, Oriol. **Polèmica d'arquitectura catalana.** Barcelona, 1970
- BOIRAMAIQUES, Josep. V.: **El Cabanyal-Canyamelar.** Ajuntament de Valencia. Delegació de Descentralització. Valencia, 1987
- BOIRA MAIQUES, Josep V.: **El Grau de València. La construcció d'un espai urbà.** Alfons el Magnànim. Valencia, 1994
- BOIRA MAIQUES, Josep V. **Valencia. Barrio a barrio. El Cabanyal-Canyamelar.** Ajuntament de València. Delegació de Descentralització. Valencia, 1987. Tesina, dirigida por TEIXIDOR DE OTTO, Mª Jesús. Valencia, 1986
- BOIRA MAIQUES, Josep.V.: **Port i espai urbà. Canvis i transformacions a la façanc portuària de Gènova i Valencia.** Treballs de la Societat Catalana de Geografía, núm. 44. Barcelona, 1998
- BONTA, J.P. **Anatomía de la interpretación en arquitectura:** Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe... Barcelona, 1975
- BORRAS, Maria LLuisa: **Lluís Doménech i Montaner** ed. Polígrafa. Barcelona, 1970
- BRIHUEGA, Jaime. **Manifiestos, Proclamas, Panfletos y Textos: Las Vanguardias Artísticas en España: 1910-1931**. Ed. Cátedra, S.A. Madrid, 1979
- BUENO FIDEL, Mª José. **Arquitectura y Nacionalismo. (Pabellones Españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX).** Univ. Málaga, Colegio de Arquitectos. Málaga, 1987
- CARRERES CANDÍ (Dr.). **Geografía del Reino de Valencia.** Barcelona, 1925.

- CAMPS CÁMARA, A., **Grans Reformes Urbanes de València.** Valencia, 1979
- CASTILLO, Homero del. **Estudios Críticos sobre el Modernismo.** Ed. Gredos. Madrid, 1968
- CHAMPIGNEULLE, Bernhard. **Enciclopedia del Modernismo** Ed. Polígrafa. Barcelona, 1983
- 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
- COLLINS, Peter.: **Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)** ed. Gustavo Gili. S.A. Colección Arquitectura y Crítica. Barcelona, 1973
- CORBIN FERRER, Juan-Luis. **El ensanche Noble de Valencia: ente Colón y Gran Vía Marqués del Túria.** Federico Doménech. Valencia, 1996
- CORBIN FERRER, Juan-Luis. **La segunda fase del Ensanche. Avenida del Reino de Valencia y su entorno.** Ed. Federico Doménech. Valencia, 1997
- CORBÍN FERRER, Juan Luís. **Ruzafa la bien plantada.** Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1982
- CRUILLES, MARQUÉS DE.: **Guía Urbana de Valencia antigua y moderna.** Imprenta José Ruís, Editor. Valencia, 1971
- CURTIS, William. **La arquitectura Moderna. Desde 1900.** Madrid, 1986
- DALCO, F.; TAFURI, M. **Arquitectura contemporánea.** Ed. Aguilar. Madrid, 1978
- DAMIA MAIQUES, A. **Viejo Cabanyal.** Valencia, 1970
- DARÍAS PRÍNCIPE, A. **Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales 1874-1931.** Santa Cruz de Tenerife, 1985
- DA ROCHA ARANDA, Oscar. Tesis Doctoral inédita. **El Modernismo en Madrid.** Departamento de Historia y Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Dirección: Pedro Navascués
- DÍAZ, A.; PONS, A.; SERNA, J.: **La Construcción del puerto de Valencia. Problemas y Métodos (1283-1880).** Ajuntament de València, 1986
- DIAZ-PLAJA, Guillermo. **Modernismo frente a noventa y ocho.** Madrid : Espasa Calpe , 1979
- DíEZ DE BALDEÓN, Clementina. **Arquitectura y clases sociales en el Madrid del Siglo XIX.** Siglo veitiuno de españa editores S.A. Madrid, 1986
- DOMÉNECH ALCOVER, Eduardo. “Naranja y arquitectura”. En: A.A.V.V. **Historia de la Naranja.** Editorial Prensa Valenciana. 1991. Pág. 5
- DOMÈNECH I MONTANER, L.; FIGUERAS, L.; **Domènech I Montaner, arquitecto modernista.** Barcelona, 1989
- ESTEBAN CHAPARRÍA, Julián, VICENTE-ALMANZÁN, J.L. **Javier Görlich Lleó, arquitecto (1886-1913-1972),** Consejo Superior de Arquitectos núm. 9 Valencia, 1982
- ESTEBAN CHAPARRÍA, Julián, PALAIA, L. **El mercado central de Valencia.** Valencia, 1983
- ESTEBAN, J. y VICENTE ALMANZÁN, J.L. **Javier Goerlich Lleó. Arquitecto (1886-1913-1972)** Valencia, 1982.

- FANELLI, Giovanni & GRAGIANI, Roberto. **El principio del revestimiento**: prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea. Traducción, Juan Calatrava**.** Ediciones Akal, S.A. Madrid, 1999
- FANELLI, Giovanni. **El Diseño Art Nouveau.** Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982
- FERNÁNDEZ ALBA, A. "Aprendizaje y práctica de la Arquitectura en España." Capítulo IX. En **El arquitecto: historia de una profesión.** Editorial Cátedra. S.A. Madrid, 1984
- FERNÁNDEZ-FLOREZ Formica-Corsi, Darío. **La arquitectura ecléctica urbana de la Valencia de finales del siglo XIX (1875-1900).** Tesis doctoral inédita / director de la tesis José Luis Ferrer Muñoz. ETSAV. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1988
- FLORES, Carlos. **Arquitectura española contemporánea I. 1880-1950.** Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, 1988
- FLORES, Carlos; BOHIGAS, Oriol. **Panorama histórico de la arquitectura moderna catalana.** Ed. Zodiac 15. Milán, 1965
- FLORES, Carlos. y AMANN, E.: **Guía de la Arquitectura de Madrid.** Madrid, 1967
- FONTBONA, Francesc. **Historia de l'Art Català**, Volumen VII, edicions 62, Barcelona, 1996. FONTBONA, Francesc & MIRALLES, Francesc. "Del Modernisme al noucentisme 1888-1917".
- FONTBONA, Francesc. **El Modernismo a l'entorn de l'arquitectura.** Edicions Lisard. Barcelona, 2004
- FONT DE MORA, Lluis. **Taronja i caos economic.** Edicions 62, Barcelona, 1971
- FOURNIER, Jean Louis. **Viena 1900. (Enregistrament Vídeo).** Productora Visual Arte. Madrid, 1989. 60'
- FREIXA, Mireia. **El Modernismo en España.** Cátedra Cuadernos de Arte. Madrid, 1986
- FREIXA, Mireia. **Las vanguardias del siglo XIX.** Ediciones Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1982
- FREIXA, Mireia. **Artes Plásticas en el Modernismo.** Madrid, Información y revistas. Colección Cuadernos de Arte Español. Madrid, 1992
- FRAMPTON, Kenneth. **Historia crítica de la arquitectura moderna.** Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1993
- FUSTER, Joan. **Nosaltres els valencians.** Barcelona, 1963
- GARCÍA ANTÓN, I.; **El arte modernista en Novelda.** Caixa d'Estalvis d'Alacant 1980
- 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
- GENARO, Vicente. **Guía de la Exposición Regional Valenciana y Catálogo Oficial de Expositores. Valencia**, Valencia, 1909
- GIEDION, Sigfrido. **Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición**. S.L.,Barcelona 1968
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo. **Cincuenta años de Arquitectura Española. II.** Adir Editores. Archivos y Documentos. Madrid, 1980
- GISBERT, P. Y COMPANY, X. **Coneguem l'art de la Safor.** IV Ullal, 1985
- GONZÁLEZ, Antoni. **Guía de Arquitectura Modernista en Cataluña.** Editorial Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1990

- GRACIA, Carmen. **Historia de l'art Valencià**. Edicions Alfons el Magnànim. Valencia, 1995
- GRANDIO, Y., **Urbanismo y arquitectura ecléctica en San Sebastián 1890-1910.** San Sebastián, 1987
- GULLÓN, Ricardo. **El Modernismo visto por los modernistas.** Barcelona, Labor, 1980
- HERNANDEZ MATEO, Francisco Daniel. **La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958): medio siglo de eclecticismo.** Universidad de Córdoba. Córdoba, 1997
- HERNANDO, Javier. **Arquitectura en España 1770-1900.** Ediciones Cátedra. Madrid, 1989
- HITCHCOCK, Henry Russel. **Arquitectura de los siglos XIX y XX.** Cátedra. Madrid, 1981
- ISAC, Ángel. **Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919.** Diputación Provincial de Granada. Granada, 1987
- IGLESIAS ROUCO- X GARRIDO RODRÍGUEZ. **Vigo. Arquitectura modernista 1900-1920.** Santiago de Compostela, 1984
- JARDÍ, R., **Puig i Cadafalch, arquitecte politic I historiador de l'art.** Barcelona, 1975
- JULLIAN, Philippe. **The triumph of Art Nouveau. París Exhibition 1900.** Phaidon, Londres, 1974
- KAUFMANN, Emil. **De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la Arquitectura autónoma.** Editorial Gustavo Gili, S.A. Colección Punto y Línea. Barcelona, 1982. 1ª edición: 1933
- KRAFT, Viktor. **El círculo de Viena.** Madrid, 1977
- LACUESTA, Raquel; GONZÁLEZ, Antoni. **Arquitectura modernista en Catalunya.** Barcelona, 1975
- LACUESTA, Raquel; GONZÁLEZ, Antoni. **Guía de Arquitectura Modernista en Cataluña.** Editorial Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1990
- LITVAK, Lily. **Transformación industrial y literatura en España 1895-1905**. Taurus Ediciones. Madrid, 1980
- LLORCA DÍE, J. **La Escuela Valenciana de arquitectos.** Ed. Prometeo. Valencia, 1933
- LLORCA DÍE, Fernando. **La Escuela Valenciana de Arquitectos: discurso leído para el ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos,de Valencia, el día 29 de diciembre de 1932. Fernando Llorca Díe ; y contestación por el académico... Francisco Almenar Quinzá.** Valencia : Librerías París-Valencia, 1997
- LLORENTE, T. **Mi Valencia en otros tiempos.** Imprenta Doménech. Valencia, 1947
- 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 Beneficencia, entre los días 8 y 30 de mayo de 2000. Valencia, 2000. BENITO GÖRLICH, Daniel. "Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX". Pág. 20 y ss.; VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. "Análisis de la obra de cuatro arquitecos en la calle Cirilo Amorós". Pp. 34, 35.
- LLUCH, Ernest: **La vía valenciana** ed. 3 i 4, Valencia, 1976
- LOOS, Adolf. **La Ciudad de la Exposición. El nuevo estilo.** En LOOS, Adolf. Escritor I: 1897/1909. biblioteca de Arquitectura. El Croquis Editorial. Barcelona, 1993

- LUSA MONFORTE, Guillermo (ed). **¡Todos a Madrid! La escuela general preparatoria de ingenieros y arquitectos (1886-1892).** Barcelona: Escola Técnica d'Enginyers Industrials, Documentos de la Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona, nº 9. Barcelona, 1999
- MAGRO DE ORBE, Iñigo. **Francisco Mora Berenguer. Arquitecto (1879-1898-1961)**, Tesis Doctoral dirigida por Emilio Giménez Julián, ETSAV, marzo 1987
- MANG Kart and Eva. **Viennese Architecture 1860-1930 in Drawings.** Verlag BERD Hatje. Stuttgart, 1979; academy Editions. Londres, 1979
- MANIERI ELIA, Mario. **William Morris y la ideología de la Arquitectura Moderna.** Gustavo Gili, S.A. Punto y Línea. Barcelona, 1977
- MARTINEZ VERON, J., **Arquitectura de la Exposición Hispano Francesa de 1906.** Zaragoza, 1964
- MICHELI, Mario de. **Las vanguardias artísticas del siglo XX.** Alianza Forma. Madrid, 1979
- MOLADA GÓMEZ, Ángela. **Análisis de la vivienda valenciana de principios de siglo: El Ensanche de Colón**: **estudio de su tipología, materiales, sistemas de construcción y ornamentos** / tesis de licenciatura... Angela Molada Gómez ; dirigida por Amadeo Serra Desfilis. Valencia: Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte, 1996
- MONTOLIU SOLER, Violeta. "Matadero Municipal". **Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia**, Caja de Ahorros de Valencia, 1983
- MONTANER, Josep Maria**. Arquitectura y Crítica**. Editorial Gustavo Gili, S.A. "GG Básicos". Barcelona, 1999
- MONTANER, Josep Maria**. La Modernidad Superada. Arquitectura, Arte y Pensamiento del siglo XX**. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1999
- MORA BERENGUER, Francisco. **La arquitectura contemporánea en Valencia.** Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1916
- MORENO SÁNCHEZ, J. **Los orígenes del modernismo en Murcia.** Anales de la Universidad de Murcia. Vol. XXX. Curdo 1971-72.
- NAVARRO REVERTER, Juan. **Del Túria al Danubio.** Prólogo del Excmo. Sr. D. Jose Emilio de Santos . - Valencia : J. Domenech , 1875
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "Introducción a la arquitectura de las estaciones de España" en **El Mundo de las estaciones,** Madrid, 1980 (Exposición) Palacio de Velázquez del retiro. Noviembre 1980-Enero 1981. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Subdirección General de Artes Plásticas . Subdirección General de Artes Plásticas. Madrid, 1980
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Del Neoclasicismo al modernismo" en Buendía, Rogelio (dirección); ALVAREZ de MIRANDA, Consuelo (Coordinación) **Historia del Arte Hispánico,** Volumen V., Editorial Alhambra. Madrid 1978-1980

- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Arquitectura española 1808-1914”. **Summa Artis General de Arte, Vol. XXXV**, Espasa Calpe. Madrid, 1993
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. **Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX.** Madrid, 1973
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Reflexiones sobre el Modernismo en España”. **Boletín Académico de la ETSA de A Coruña.** 1988
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “La arquitectura española del siglo XIX: estado de la cuestión”. **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte.** Universidad Autónoma de Madrid, Vol. 11, 1990
- NICOLETTI, Manfredi. **D’Aronco e l’architettura liberty.** Editorial Laterza, Roma-Bari, 1982
- PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. **Arquitectura y Arquitectos en Valencia de 1865 a 1957.** Aportación al Primer Congreso de Historia del país Valenciano (Volumen IV). Rtes Gráficas Soler. Valencia, 1975
- PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. **Valencia 1874-1959. Ciudad, Arquitectura y Arquitectos.** Editorial: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1978.
- PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. “Arquitectura y Arquitectos en Valencia de 1865 a 1957”. **Primer Congreso de Historia del País Valenciano.** Vol. III. Valencia, 1980
- PÉREZ ESCOLANO, V. **Arquitectura del modernismo en Sevilla.** Sevilla, 1973
- PÉREZ PUCHE, Francisco. **La Valencia de 1898**. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1998
- PÉREZ ROJAS, Javier. **Notas al Gaudinismo.** Presentado al V Congreso Español de Historia del Arte. Vol. II. Barcelona, 1984
- PÉREZ ROJAS, Javier. **El siglo XX: persistencias y rupturas. Introducción a la historia del arte español.** Madrid, 1995
- PÉREZ ROJAS, Javier. **Art Déco en España.** Ed. Cátedra. Madrid, 1990
- PÉREZ ROJAS, Xavier. **L’Exposició Internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer.** El modernismo al País Valenciá, SAÓ Monografíes 2. Valencia, 1989
- PEVSNER, Nikolaus. **Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1969
- PEVSNER, Nikolaus. **Esquema de la arquitectura europea.** Buenos Aires, 1968
- PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologías arquitectónicas.** Barcelona, 1976
- PEVSNER, Nikolaus. **Estudios sobre arte, arquitectura y diseño.** Barcelona, 1983
- PEVSNER, Nikolaus. **Los pioneros del Movimiento Moderno. Desde William Morris a Walter Gropius**. Ediciones Infinito. Buenos Aires,1972
- PIJOÁN, José. **Summa Artis: Historia General del Arte**. MARCHÁN FIZ, Simón. Captilo 38. “Fin de Siglo y los primeros Ismos del siglo XX. (1890-1917)”. Madrid. Espasa-Calpe, 1931-2001
- PIÑÓN, Helio. **El sentido de la arquitectura moderna. Materiales de arquitectura de arquitectura moderna-Ideas.** Edicions UPC. Universitat Politècnica de Catalunya. Programa de Doctorado. Cátedra de Proyectos III-IV. 1997

- PIÑÓN, J.L. **Los orígenes de la Valencia Moderna.** Valencia, 1988
- PRADES LLOPIS, Antonio, entre otros, **Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana.** Tomo II. Consellería de Cultura, Educación y Ciencia. Valencia, 1983
- 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
- RÀFOLS, José F., **El Arte Modernista en Barcelona.** Barcelona, 1943
- RÀFOLS, José F., **Diccionario Biográfico de Artistas de Catalunya.** Ed. Facs. Barcelona, 1989
- RÂFOLS, José F., **Modernisme i Modernistes**. Edicions Destino**.** Barcelona, 1949
- RIETA SISTER, J. **Medio siglo de ejercicio de la arquitectura en el Reino de Valencia.** Archivo de Arte Valenciano. Discurso de Ingreso como académico de Número de Ilmo. Sr. D. Rieta Sister y contestación del Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos Nº único, año XLVI. Valencia, 1975
- ROSELLÓ, V. M.: **El Grau de Valencia, un puerto difícil.** Estudios Geográficos, núm. 199-200. Madrid, 1990
- ROVIRA, Josep María. **La arquitectura catalana de la modernidad.** Universidad Politécnica de Barcelona, 1987
- ROVIRA, Josep María. **Viena. Sueño y Realidad.** Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987
- RUSSEL HITCHCOCK, Henry. **Arquitectura de los siglos XIX y XX.** Manuales Arte Cátedra. Madrid, 1981.
- RUSKIN, John. **Las siete lámparas de la arquitectura. El sacrificio. La verdad. La fuerza. La belleza. La vida. El recuerdo. La obediencia.** Prometeo, sociedad Editorial. Valencia, 1913 / Reedición facsímil, editorial Altafulla, Barcelona, 2000
- SÁENZ Y BARÉS, Julio. **Reforma de la Enseñanza en las Escuelas de Arquitectura (Teoría y Práctica).** Imprenta Militar de J. Fernández Almela. Valencia, 1909
- SAGUAR QUER, Carlos, **Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX.** Tesis Doctoral dirigida por José Mª. Azcárate, Madrid U.C.M. 1989
- SALVADOR Y CARRERAS, Amós y AGRASOT, Ricardo. **Exposición regional de Valencia 1909**. Ed. Leoncio Miguel, Madrid 1909
- SAMBRICIO, Carlos. **Cuando se quiso resucitar a la arquitectura.** Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1983
- 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
- SAMBRICIO, Carlos; LACASA, Jorge. **Luis Lacasa. Escritos 1922-1933**. Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1976.

- SANCHIS GUARNER, Manuel. **La Ciutat de València. Síntesi d'història i geografía urbana**. Publicacions de L'excm. Ajuntament de València. Valencia 1972. (1976, 1983, 1989)
- SANCHIS, A. **Historia del Cabanyal. Poble Nou de la Mar (1238-1897).** Javier Boronat editor. Valencia, 1997
- SANTAMARIA, Maria Teresa. **Jardines de Valencia. La Glorieta y el Parterre.** Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1985
- SCHMUTZLER, Robert. **El Modernismo.** Alianza Forma. Madrid, 1980. (1ª Edición Stuttgart, 1977) Capítulo "EL EQUILIBRIO. La introducción de la Modernidad a través de Viena." Pp. 204 - 237
- SCHORSKE, CARL E: **Viena Fin-de-Sécle. Política y Cultura.** Gustavo Gili. Barcelona, 1981
- SEGUÍ AZNAR. Miguel. **La arquitectura modernista en Baleares.** Ediciones Cort, Cajas de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares. Palma de Mallorca, 1975
- SEMBACH, Klaus-Jürgen. **Modernismo. La utopía de la reconciliación.** Editorial Benedikt Taschen. 1991, Köln
- SERRA DESFILIS, Amadeo. **Arquitectura y Ciudad: el monumentalismo del nuevo centro urbano en la ciudad de Valencia (1926-1936).** Saitabi, XL, Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1996
- 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
- SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Editorial Albatros. Valencia, 1973
- SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura modernista en Valencia**. Precede al título.: Resumen de la tesis doctoral. Anales de la universidad de Valencia. Valencia, 1971
- SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura modernista en Valencia.** Tesis doctoral inédita. Director de la Tesis Marín Ortiz de Taranco, Felipe. Valencia, 1971
- SIMÓ Trinidad. **Valencia, centro histórico. Guía urbana y de arquitectura.** Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1983
- SOBEJANO, G., **Nietzsche en España.** Ed. Gredos. Madrid, 1967
- SOLÀ MORALES, Ignacio. **Eclecticismo y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Cataluña.** Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980
- SOLÀ MORALES, Ignacio. **Arquitectura modernista : fin de siglo en Barcelona / Ignasi de Solà-Morales ; fotografias Eugeni Bofill ... [et al.]** Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1992
- SOLÀ MORALES, Ignacio; COLOMINA, B.; MOLÍ, M.; **Ricard Giralt Casadesús.** Publicacions del Col·legi d'arquitectes de Barcelona. Girona, 1982
- SOLER FERRER y PÉREZ CAMPOS, **Historia de la Cerámica Valenciana**, Vicent García editores.
- SOTO ARÁNDIGA, Concepción de. 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. Valencia, 1986

- 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. I** Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Valencia, 2000. ROIG ARMERO, Ramiro: "Ideología y política de la reforma"; TABERNER PASTOR, Francisco: "Deterioro y regeneración: la transformación del centro Histórico"
- 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. II** Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Valencia, 2002. TABERNER PASTOR, Francisco. "El Crecimiento Pautado: Notas sobre los Proyectos de Ensanche"; BOIRA MAIQUES, Josep Vicent. "La Valencia Marítima. Determinaciones y vacilaciones en la conformación de un modelo del siglo XIX"; VEGAS LOPEZ MANZANARES, Fernando. "Eco, Caja de Resonancia y Aplificador: La Exposición regional valenciana de 1909".
- 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
- TARRÚS GALTER, Joan. **Rafael Masó, arquitecte noucentista.** Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona, 1979
- TEIXIDOR DE OTTO, Mª. Jesús. "Poblats Maritims (Cabanyal, Grau i Malva-rosa)" en **Catáleg de monuments i conjunts de la Comunitat valenciana.** Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1983
- TEIXIDOR DE OTTO, Mª Jesús. **Valencia, la construcción de una ciudad**. Departament de Geografia e Història de València. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1982
- TEIXIDOR DE OTTO, Mª 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
- TORREÑO CALATAYUD, Mariano. **Modernisme valencià**. Tavernes Blanques: L'Eixam. Quaderns l'eixam. Valencia, 1999
- TRÉNOR Y PUIG, Tomás. **Memoria de las Exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910.** Editor M. Gimeno, Valencia 1912
- UCHA DONATE, Roberto. **La arquitectura española y particularmente la madrileña en lo que va de siglo.** Catálogo General de la Construcción. Madrid, 1954-55.
- URRUTIA, Ángel. **Arquitectura Española Siglo XX.** Manuales Arte Cátedra. Madrid, 1997
- 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.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la**

Exposición Nacional de 1910 /. – Valencia: Ediciones Generales de la Construcción. D.L. 2003.

- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando (entre otros). **Mercado Colón. Historia y Rehabilitación.** AUMSA. Valencia, Diciembre 2004.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto. **Introducción a la Arquitectura Regionalista. El modelo sevillano.** Sevilla, 1978
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto. **Arquitectura del regionalismo en Sevilla.** Sevilla, 1979
- VETGES-TÚ. **Fichas históricas de la ciudad de Valencia**, Valencia s.f., nº 2
- WAGNER OTTO. **La Arquitectura de nuestro tiempo.** El Croquis Editorial. Biblioteca de Arquitectura. Madrid, 1993. Traducción de José Seguí. De **Moderne Architektur** (publicado en 1895).

14.2 CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES NACIONALES

- A.A.V.V. **El modernismo en España.** 1969. Catálogo de la Exposición realizada en el Casón del Buen Retiro de Madrid. Octubre – Diciembre, 1969
- A.A.V.V. **Anasagasti. Obra Completa.** Catálogo a la Exposición organizada por el Ministerio de Fomento. Del 2 de diciembre 2003 al 26 de enero del 2004. Madrid, 2003

  Incluye los textos, escritos por él:

  i. Las modernas casas baratas, <La Construcción Moderna>, 1913

  ii. Arquitectura moderna. Notas de viaje, <La Construcción Moderna>, 1914

  iii. El nuevo reglamento de la Escuela de Arquitectura, <La Construcción Moderna>, 1914

  iv. ¡Así se enseña en Muncih y Viena!. La Escuela de Arquitectura en Munich, <Arquitectura y Construcción>, 1914

  v. El Arte en las Construcciones Industriales, <La Construcción Moderna>, 1915

  vi. La Arquitectura en Alemania, <La Construcción Moderna>, 1916

  vii. La Construcción en Madrid. El Mercado de San Miguel, <La Construcción Moderna>, 1916

  viii. A uno de provincias. Cemento armado, <La Construcción Moderna>, 1917

  ix. A uno de provincias. El catálogo Cebrián, <La Construcción Moderna>, 1917

  x. Acotaciones. La Tradición, el Plagio y el Pastiche nos envenenan, <La Construcción Moderna>, 1918

xi. Acotaciones. Las Bases de Concurso del Cïrculo, lo que se ha omitido, <La Construcción Moderna>, 1918

xii. Acotaciones. La vida y los Negocios en Norteamérica. <La Construcción Moderna>, 1919

xiii. Acotaciones. El Cine Moderno. <La Construcción Moderna>, 1919

xiv. Acotaciones. Futurismo Arquitectónico. <La Construcción Moderna>, 1919

xv. Acotaciones. El verdadero futurismo. <La Construcción Moderna>, 1919

xvi. Acotaciones. Las Restauraciones y lo Pintoresco, <La Construcción Moderna>, 1919

xvii. El Arte Moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo. <Arquitectura>, 1924

xviii. La influencia francesa. El grupo de arquitectos modernos. <Arquitectura>, 1926

xix. Arquitectura Popular <Discurso de Entrada a la Academia de Bellas Artes de San Fernando> 1929

xx. La Edificación en Madrid. Trescientas casas en construcción abandonadas. <La Construcción Moderna>, 1930

xxi. Las grandes estafas en la construcción. Columbarios. 1<La Construcción Moderna>, 932

xxii. La construcción y el paro obrero en 1933. <La Construcción Moderna>, 1934

xxiii. La Puerta del Sol con los incendios, ruinas, embudos y derribos. Madrid en el segundo año de la guerra. <Solidaridad Obrera> 1934

xxiv. El triunfo de Anasagasti. (Por Friuko S.) <La Construcción Moderna>, 1912

xxv. Anasagasti, académico. <La Construcción Moderna>, 1927

xxvi. Anasagasti. Poesía olvidada. (Por Daniel Fullaondo) <Arquitectura>1971

- A.A.V.V. **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 Pormoció Cultural, Museus i Belles Arts. Valencia, 1997
- Catálogo de la Exposición: **Jože Plečnik, 1872-1957.** Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1986
- A.A.V.V. **Antonio Palacios, constructor de Madrid.** Catálogo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, 2001
- **Álbum-Guía de la Exposición de Industrias y Agricultura de Madrid y su Provincia**, Madrid, Imp. Antonio G. Izquierdo, 1907
- AGUILAR, CIVERA, Inmaculada. "La noción de arquitectura en la obra de Demetrio Ribes. Los preludios del Racionalismo en Valencia" Catálogo de Exposición **La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia**. IVAM Centre Julio Gonzalez, 20 enero-5 abril 1998. Valencia, 1998. Pp.143-155
- Catálogo de la exposición ***Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts 1881-1936.*** Ambits del Serveis Territorials. Barcelona, 1987.

- Catálogo de la exposición **Viena 1900**, del 6 de octubre de 1993 al 17 de enero de 1994. Museo Nacional de Centro de Arte Reina Sofía, 1993. “La otra Modernidad. Arquitectura en la Viena de 1900”. Juan Miguel Hernández León.
- Catálogo de la exposición **El Modernismo**, del 10 de octubre de 1990 al 13 de enero de 1991. Museu d’Art Modern. Parc de la Ciutadella Barcelona. Tomo I. A destacar los artículos: AINAUD DE LASARTE, Joan; “Las Exposiciones del Modernismo de 1964 y de 1969-1970” Pp. 17-25; MOLAS, Joaquim. “Segunda Historia del Modernismo” Pp. 27-32; MARFANY Joan-Lluís “Modernismo catalán y fin de siglo europeo. Algunas Reflexiones” Pp. 33-44; FONTBONA, Francesc; “¿Existió realmente el Modernismo?” Pp. 45-50; FREIXA, Mireia; “La Exposición <Modernismo 1990>” Pp. 51; NAVAS, Teresa; “Las artes aplicadas en la formulación de la arquitectura modernista” Pp. 269-276; GÜELL, Xavier. “Arquitectura y arquitectos modernistas”. Pp. 303-314; BOHIGAS, Oriol. “La innovación arquitectónica en el modernismo”. Pp. 315-322
- A.A.V.V. **Vicente Blasco Ibáñez: la aventura del triunfo, 1870-1928.** Catálogo de la Exposición realizada en el Tinglado 2 del Puerto de Valencia entre el 27 de junio y el 30 de septiembre de 1986. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1986. TABERNER PASTOR, F. “La revolución de Valencia: consecuencias urbanas del programa blasquista”
- 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. (Entre otros autores: Echaide, R.) Buscar el artículo: BASSEGODA NONELL, J., “Modernismo arquitectónico.”
- Catálogo de la exposición **Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX. Palacios-Otameni, Arbós, Anasagasti**. Madrid, 1987. GARCÍA MORALES, M. V. “Teodoro de Anasagasti Algán (1880-1938)” p. 80; PÉREZ ROJAS, F. J.: “Antonio Palacios y Joaquin Otamendi”
- 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. **El centenario de la Escuela Industrial de Barcelona**. Libro patrocinado por la Diputación de Barcelona. P. 323: “Alternativas: del Secesionismo al Futurismo”

14.3 REVISTAS NACIONALES

- **AKAL Arquitectura.** “Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en los siglos XIX y XX”. Madrid, 1999.
- **Anales de Historia del Arte.** Núm. 4, 1993-1994. “Arquitectura del siglo XX en la Sacramental de San Isidro”
- **Anuario de la Asociación de Arquitectos de Catalunya.** Barcelona (1899-1929.)
- **ARCHITECTURAL REVIVAL.** PESVNER, N. “Secession” enero de 1971.
- **ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.**

  FERRERES SOLER, Luis. “Conservación y restauración de los Monumentos”. Año 3, enero-junio, nº 1. Valencia, 1917

  FERRERES SOLER, Luis. “La Lonja”. Año VII, enero-diciembre. Valencia, 1921

  ANÓNIMO. “Necrológica de Luis Ferreres Soler”. 1926. Pág. 106

  ESPÍ, A. “Manifestaciones del Art Nouveau en Alcoy”. 1972. pp. 72 y ss.

  ALEJOS MORÁN, Asunción. “Singularidad arquitectónica e Valencia Marítima.” 1979. Pp. 119-122

  BENITO GOERLICH, Daniel. “Los mercados modernistas de Valencia”. Valencia : Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1982. pp. 88-91
- **ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE**.

  GONZÁLEZ DÍAZ, Alicia, “El cementerio español en los siglos XIII y XIX.”. Madrid, 1970.
- **ARIEL, REVISTA DE LES ARTS**.

  ROMEU, Josep. “Modernisme i Germanisme.” Barcelona, juliol 1948. Pp. 32-35.
- **ARQUITECTURA. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos**.

  ROMEU, Josep. “Modernisme i Germanisme”. 1918, Pp. 65-67

  TORRES BALBÁS, Leopoldo. “Nuevas Formas de Arquitectura”. Madrid, Año II. Junio de 1919. Núm 14.

  GARCÍA MERCADAL, Fernando. “Desde Viena: la nueva arquitectura”. Núm. 54. Octubre 1923. Pp. 335, 336 y 337

  GARRIGA MIRÓ, Ramón. “El Modernismo en Madrid”. Núm. 127. 1969. Pp. 44-47

  GONZÁLEZ AMEZQUETA, A. “El Neo-Mudejar y el ladrillo en la arquitectura española”. Madrid, Mayo, 1969
- **ARQUITECTURAS BIS.**

  MONEO Rafael. “Arquitectura del siglo XIX en Madrid, Valencia y Mallorca.” Mayo, 1974

  BOHIGAS, Oriol. “El modernismo y la arquitectura española del siglo XIX”. Mayo, 1974. Pág. 13

  SOLÀ-MORALES, Ignacio. “A propósito de la arquitectura del franquismo”.nº 27. Barcelona, 1979. Pág. 28
- **ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN.** (mensual de 1897 a 1916 y como anuario de 1917 a 1922. El propietario y director era Manuel Vega y March). Consultados desde 1900 hasta 1918. A destacar:

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis Mª. “La sección de arquitectura en la Exposición de París de 1900.” Núm. 3, 1899

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis Mª. “La exposición universal de París.” julio-agosto, 1900

VEGA I MARCH, Manuel. “La exposición universal de París” Mayo 1900. Núm, 77. Año IV

X.X., “Próxima Exposición de Artes Decorativas en Turín”. Año 1901, Tomo V. Pp. 300-301

X.X., “Exposición Internacional de Glasgow”. Año 1901, Tomo V. Pp. 301-302

VEGA y MARCH, Manuel. “La Exposición de Turín”. Año 1902, Tomo VI. Nº 123. Pp. 301-305

“Próxima Exposición de Artes Decorativas de Turín”. Núm. 110. Año V. Sept, 1901. pp. 300-301

REPULLÉS VARGAS, E. M. “La arquitectura en España en 1903”, 1904.

“Arquitectura Extranjera”. Pp. 19-29. Enero 1906,

TERREROS, Luis S. de los. “El estilo moderno de arquitectura en España” 1906

“VII Congreso Internacional de Arquitectos”. Octubre, 1906. Año X. Núm. 171

“VII Congreso Internacional de Arquitectos en Londres”. dic. 1906. Año X. Núm. 173.Pág. 300

VEGA y MARCH, Manuel. “V Congreso Nacional de Arquitectos” Año 1908, Tomo XII.

MARTORELL, Jerónimo. “La arquitectura moderna (y II)” Año 1908, Tomo XII.

SELLÉS Y BARÓ, Salvador. „El modernismo y la verdad en el arte.“ XIX (1910), Pp.2-13

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis Mª. “VIII Congreso Internacional de arquitectos en Viena” Madrid, mayo 1908. nº 190

CABELLO y LAPIEDRA, Luis Mª, “VIII Congreso Internacional de Arquitectos, Viena, 1908. Recuerdos de viaje”. Núm. XII (1908), . Pág. 306

MARTORELL, Jerónimo. “La arquitectura moderna. I. La estética. II. Sus obras. (Conclusión)” enero 1908. Pp. 268-274 (abril, mayo, junio, julio de 1908)

SALVADOR Y CARRERAS, Amós. “Los dos Ottos”. 1908, Núm. 190

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis Mª., “VIIIº Congreso Internacional de Arquitectos.” Núm. 194 (Sept 1908) Pp. 274-278

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis Mª., “VIIIº Congreso Internacional de Arquitectos.” Núm. 195 (Oct 1908) Pp. 301-307

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis Mª., “VIIIº Congreso Internacional de Arquitectos.” Núm. 196 (Nov 1908) Pp. 370-373

“Exposición Internacional de Turín de 1902. Reseña General”. Año 1909, Tomo XIII

“Exposición regional de Valencia” año 1909, Tomo XIII

RODRÍGUEZ CODOLÁ, M. “De la Exposición histórica de Bruselas” y “La Exposición de Bruselas”. Año 1910, Tomo XIV

LAMPEREZ Y ROMEA, V. “La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismo y exostismo.” 1911. Pp. 194-199

DOMÉNECH I ESTAPÁ, Josep. “Modernismo arquitectónico”. Arquitectura y Construcción. XVI “Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona”. marzo 1912. Pp. 130-144

MORA, Francisco: “El arquitecto D. Vicente Sancho Fuster”. Septiembre, 1912. Año XVI. Núm. 242. Pág. 260

L. MUNCUNILL; “Arquitectura Moderna”,1913. Pp. 242-246

Anuario 1918. RIBES, Demetrio, “ La tradición en la arquitectura. Escrito después de leer el trabajo de Leonardo Rucabado tratando este tema”. (Págs. 21 a 28) RUCABADO, Leonardo. “La Tradición en la arquitectura. Comentarios a la discusión de este concepto por el Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en San Sebastián” pp. 27-42.

Anuario 1919 Cabello, L. “Los nuevos edificios para Correos y Telégrafos), Madrid (Págs. 81 y 94) y RIBES, Demetrio, “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional. Trabajo leído por el arquitecto Demetrio Ribes” pp.21-25

- **ARS LOGA.**

  PÉREZ ROJAS, Javier. “El barroco y el arte español contemporáneo. 1860-1927.” Núm. 4, 1993. Pp. 73-92

- **ARQUITECTURA Y VIVIENDA. (A & V). MONOGRAFÍAS DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA.**

  NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Regionalismo y Arquitectura en España (1900-1930)”. Núm. 3, 1985;

  MONTANER, Josep María. “La búsqueda de una arquitectura nacional” Pág. 60

- **ART ET DÉCORATION.**

  Kleiner, Lépold. „Josef Hoffmann et <L’Atelier Viennois> Tomo XLVI, julio-diciembre de 1924

- **BELLAS ARTES.**

  GARCÍA ANTÓN, I. “El Modernismo en Alcoy”. 1973. Núm. 27. Pp. 34 y ss.

- **BLANCO Y NEGRO.** Revista que favoreció la difusión del modernismo. Incluía en un apartado *La mujer y la casa* objetos y muebles sacados de diversas revistas de arquitectura y decoración europea. 16 julio 1911, núm 1053. En el número 1040, del 16 de abril de 1911 aparece el interior de un tienda de pan situada en Madrid, llamada La Vienesa, con un interior en madera y espejos, y los característicos triglifos, muy semejante a los interiores vieneses. En los números 1026, 1028, 1029 de 1911 aparecen interiores “modelo del profesor Carl Witzman de Viena.”, todos de estilo modernista en la línea Secession. Asimismo en el núm. 1030 encontramos el “trazado y decoración de un <hall> estilo clásico alemán. Proyecto del profesor Emmanuel von Seidl, de Munich, también extraído de la “*Moderne Deutsch Kunst Dekoration*”. En el núm. 1039, del 9 de abril de 1911, titulado como LA CASA MODERNA aparece el interior de un <Hall> elegante y artístico, decorado con muebles sencillos y originales jardineras. Modelo del arquitecto vienés Kart Wtizmann” de la revista “*Moderne Deutsch Kunst Dekoration*”. El hall tiene una estricta geometría, marcada por líneas que sombrean todos los contornos de los diferentes planos y decoración en las esquinas con juegos de rectángulos claro-oscuro, la cubierta tiene una trama cuadriculada, vidrio transparente, que llena el espacio de luz, esta trama queda reflejada en el propio suelo.

- **Boletín de Información Municipal. Alcoy.**

  Núm. 12. „Síntesis geográfica de los arquitectos modernistas Vicente Pascual Pastor y Timoteo Briet Montahud.“

- **CASABELLA**.

  TEMPL, Stephan. “Josef Hoffmann. Il crocevia della Höhe Warte.” Núm. 662-663; diciembre 1998-enero 1999.

  “D’Aronco in Turchia”. 1971, núm. 356.

- **CATALUNYA.**

  MARTORELL i TERRATS, Martorell. “La arquitectura moderna”. 1903. I. La Estética. II. Las obras. Núm 18. 30-XII-1930.

- **CONSTRUCCIÓN, ARQUITECTURA Y URBANISMO.**

  BOHIGAS Oriol, “Los cementerios como catálogo de arquitectura.” Barcelona, 1968.

- **CONSTRUCTOR, EL.** Valencia 1916-1919, Revista Quincenal ilustrada.

"El Palacio de las Exposiciones". Núm. 38. 5 marzo 1918. Pp. 3,4,5; "La estación de caminos de hierro del norte en Valencia" Valencia, 5 de julio de 1916. Núm. 1. Año 1, Pp. 10,11; "Edificio para los servicios de Correos y Telégrafos en Castellón de la Plana". Núm. 21. 15 mayo 1917. Pp. 1 y 2

"La Higiene de los edificios". Núm. 44. 28.02.1919. Pág. 3

- **CRÍTICA DE ARTE.**

  MORALES SARO, M.C. "La arquitectura montañesa", en: <Crítica de Arte> Núm. 1. Madrid, 1979. Pág. 30 y ss.

- **CUADERNOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO.**

  GONZÁLEZ ROVIRA DE VILLAR, M. "La enseñanza de la arquitectura en España." Barcelona, 1946;

  COOPER, A.E.W. "Gerona Modernista". Núm 63. (1960);

  RÀFOLS; J.F., "En torno al modernismo. Influjos extranjeros en nuestros dibujantes". Núm. 46. 1961. (4º Semestre). Pág 29;

  "Tiendas modernistas en Barcelona" 3º trimestre, 1962 Barcelona;

  "Lluis Doménech i Montaner", 2º y 3º trimestre, 1963, Barcelona;

  "Una guía de arquitectura. Rafael Masó i Valentí." Núm. 80 (1-II-1971). Pp. 55 a 69;

  SOLÁ MORALES, Ignaci. "Sobre Noucentisme y Arquitectura. Notas para una historia de la arquitectura moderna en Catalunya (1909-1917). Núm. 113(1976). Pp. 19 a 34.

  BOHIGAS, Oriol. "Joan Amigó Barriga, otro modernista desconocido". Núm. 63 (1966). Pág. 45.

- **CUADERNOS DE GEOGRAFÍA:**

  TEIXIDOR, Mª Jesús. "La Calle de la Paz (Valencia)" nº 8, 1971

- **CUADERNOS DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

  BOIRA, J.V.: "Els origens del passeig de València al Mar: el projecte de Manuel Sorní de 1865." núm. 67-68, 2000 (pp. 197-207)

- **CUADERNOS PRO ARTE.**

  AGUILAR, Inmaculada. "Demetrio Ribes, 1875-1921". Nº 11. 1977

- **DESTINO.**

  Monográfico sobre arquitectura modernista. 25 de octubre de 1969.

  BOHIGAS, Oriol. "Otro aspecto del modernismo. Viena en Cataluña." Núm. XXXII , 1969. Pp. 51-54

- **ESPAÑA MODERNA.**

  ANÓNIMO. "El nuevo Estilo". Nº 148. Abril 1901

- **ESTUDIOS PRO ARTE.**

  NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Opciones Modernistas en la arquitectura madrileña" núm. 5, enero-febrero 1976

  GARCÍA ANTÓN, Irene. "Problemática alicantina del modernismo arquitectónico". Núm. 5, enero-marzo 1976 (Pág. 46)

AGUILAR CIVERA, Inmaculada. “Demetri Ribes 1875-1921”. 1977. Pp. 50-69

GARCÍA ANTÓN, Irene. “Dos edificios modernistas en Alcoy“. Núm. 7. 1978

- **ESTUDIOS GEOGRÁFICOS.** “Problemas Históricos de la industrialización valenciana” 1968. Pág. 369
- **GOYA. Revista de Arte.** Madrid. (Desde 1954)

SAGUAR QUER, Carlos. “Arquitectura modernista en los Cementerios de Madrid.” núms.. 217-218. Pp. 65-77

ALDANA, S.: “Arquitectura modernista en Valencia”, Núm. 98. sep-oct 1970 Madrid.

- **HISTÒRIA DE L’ART CATALÀ.**

MIRALLES, F. “L’epoca del noucentisme, 1906-1917”. Barcelona, 1983. p.163

- **HOGAR Y ARQUITECTURA.**

GONZÁLEZ AMÉZQUETA, A. “La arquitectura madrileña del ochocientos”. Mayo, 1969. Madrid, pág. 82

PÉREZ ESCOLANO, V.; CUARESMA, A. “La arquitectura de Aníbal González”. Mayo-junio, 1969

GIMÉNEZ, Emilio; LLORENS, Tomás, “La imagen de la ciudad, Valencia”. Madrid, enero-febrero de 1970

- **IDEAS ESTÉTICAS.**

NAVASCUÉS, P. “El problema del Eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX”, nº 114, Madrid, abril, mayo, junio 1971.

- **LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA**, núm. 23, 1907
- **L’ART CATALÁ CONTEMPORANI,** dirigido por E. Jardi .VIGAS, D.,

“L’arquitectura a Catalunya (1911-1939)”, Barcelona, 1972. p. 250.

- **LA CONSTRUCCIÓN MODERNA.** (Madrid) Consultados desde 1903 hasta 1918. A destacar:

REPULLÉS, E.M. “La arquitectura en España en 1903”, 1904. pp.16-17

SAINZ DE LOS TERREROS, Luis. “El estilo moderno de arquitectura en España”, 1906

LANDECHO Y URRIES, L. “Discurso leído por el nuevo académico arquitecto D. Luis Landecho y Urries con motivo de su recepción, ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 18 de Junio de 1905. 1906. pp 296-299

MADRIGAL RODRÍGUEZ, Santiago. “V Congreso Nacional de Arquitectos. Tema IV. El arquitecto ante la higiene”. Año séptimo, 15 de enero a 30 de diciembre de 1909

ÁLVAREZ AMOROSO, M.A. “Arquitectura española contemporánea”. 1910, Pág. 139

ANASAGASTI, Teodoro de. Núm. 1. 1910 “La reforma de la Plaza del Capitolio en Roma” pp. 1-4.

ANASAGASTI, Teodoro de. Núm. 3. 1910. Las casas baratas. Pp. 45 - 51

ANASAGASTI, Teodoro de. 1910. Núm. 6. La Exposición del año 1911 en Roma. Madrid, 30 de marzo 1910. Pp. 118, 119 “La casa de correos” Pp. 120 - 122

ANASAGASTI, Teodoro de. 1910. Núm. 9. “Arquitectura española contemporánea”, pp. 137 - 143

PILTAMIGLIO, Humberto: “Modernismo Ultra.” 1910. Núm. 13. Pp. 231 – 234 15 jul. 1910. Núm. 13.

ANASAGASTI, Teodoro de. “Italia en la Exposición de Bruselas”. 1910. Núm. 7. Pp.141-142

ANASAGASTI, Teodoro de. “La arquitectura moderna: notas de viaje”. 1914 (pp. 163-164)

RUCABADO, Leonardo; GONZÁLEZ, Aníbal. “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional”. Año 1916. pp. 125-128; Pp. 139-144; Pp. 155-160; Pp. 175-176

ALCAIDE, Antonio. “Consideraciones sobre Arquitectura Moderna”. Nº 15. Madrid, 1917

ANASAGASTI, Teodoro. “Acotaciones. Otto Wagner” nº XVI. Madrid, 1918.

RIBES MARCO, Demetrio. “Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional”. Pp. 21 y ss. 1918

GARCÍA MORALES, M.V. “Teodoro de Anasagasti (1880-1938)” Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XIX. Madrid, 1987.

- **LAS PROVINCIAS.** 6 y 7 de Marzo de 1975. TORMO, Julio. “Conservar Valencia.”
- **LA RENAIXENSA.**

  DOMÈNECH I MONTANER, L., “En busca de una arquitectura nacional” Barcelona 28-2-1878.
- **NUEVA FORMA.**

  LINAZASORO, Jose Ignacio. “Victor Eusa. Teodoro de Anasagasti.”. núms. 90 y 91. Julio-agosto, 1973.

  “Conversaciones con Luis Gutiérrez Soto”. Núm. 70. Noviembre, 1970
- **PEQUEÑAS MONOGRAFÍAS (DE ARTE). Pasó a llamarse CUADERNOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO.**

  A destacar:

  SALVADOR y CARRERAS, Amós. “José M. Olbrich, fallecido en Dusseldorf el 8 de agosto de 1908”. Año 1909. Pp. 1-16

  SALVADOR Y CARRERAS, Amós. “Leopold Bauer y sus croquis”. SALVADOR Y CARRERAS, Amós. “Otto Rieth y sus croquis”.

  Año II. Madrid, junio 1908. Núm. 14 “El VIII Congreso Internacional de Arquitectos”.

  SALVADOR Y CARRERAS, Amós. Año II, junio 1909. Núm. 19 “Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza”.

  Año II, agosto 1909. Núm. 21. “V Congreso Nacional de Arquitectos”.

  SALVADOR Y CARRERAS, Amós. 8 de agosto de 1908. “José M. Olbrich fallecido en Dusseldorf.”
- **QUADERNS.**

  1970 (2º y 3º trimestre). “El metropolitano de Viena” pag 87. “Irreflexiva destrucción de las obras de un sistema de transporte con características urbanas grandiosas. El metro de Viena” pag 97
- **REVISTA DEL CONSEJO SUPERIOR DE LOS COLEGIOS DE ARQUITECTOS DE ESPAÑA.**

  Madrid. Núm 57 (I-1982) AGUILAR CIVERA, Inmaculada. “El ferrocarril en Valencia. Historia y tipología de las estaciones.” Pp. 20-31

- **REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA.**

  LÓPEZ OTERO, Modesto: “Cincuenta años de Enseñanza de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Madrid”, nº 116, agosto, 1951

  LÓPEZ OTERO, Modesto: “La Arquitectura en 1844”, nº 38, febrero, 1945

- **SAITABI.**

  SERRA DESFILIS, Amadeo. “Arquitectura y ciudad: el monumentalismo del nuevo centro urbano en la ciudad de Valencia (1900-1936). Núm. XL, 1990. PP. 143-155

- **SAÓ MONOGRAFÍES**

  AGUILAR CIVERA, Inmaculada. “L’arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació”; Entrevista realizada a Oriol Bohigas por Emili J. Marín; Entrevista a Trini Simó, por Emili J. Marín; PÉREZ ROJAS, F. Xavier en su artículo “L’exposició internacional de Torí. Secessió i obra de Vicent Ferrer”; GIMÉNEZ, Emilio. “L’imatge de la ciutat. Vint anys després.” Monográfico sobre El modernismo al País Valenciá. SAÓ MONOGRAFÍES 2. Valencia Junio, 1989;

- **SERRA D’OR**

  FUSTER, J. “Ni modernistas ni modernos” diciembre 1970, Montserrat.

  SOSTRES MALUQUER, Josep Mª. “El Contorn noucentiste en l’oba de Rafael Masó.” (VIII-1964). Pp. 19 a 22. Any VI, Núm.8 Agost 1964.

  BOHIGAS, Oriol. “L’arquitectura. Noucentisme i “Novecento” Any VI, Núm.8 Agost 1964.

  LLORENS, Tomás. “La renovació modernista a València en l’Urbanisme. Nº 103. 15 d’abril 1968

  LLORENS, Tomás. “La renovació modernista a València en el llenguatge arquitectònic i les arts industrial” nº104. 15 mayo 1968, Montserrat. Pp. 97 a 101 y 61 a 66.

  SUÁREZ, Alicia i VIDAL, Merce, “Jeroni Martorell, una figura oblidada, el ressó de la Secessió vienesa” Marzo, 1981. Pp. 47-51.

- **SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS**.

  GARCÍA MERCADAL, Fernando.: “Nueva arquitectura: un viaje a Viena” nº 54. Madrid, octubre 1923. pp. 335-337. 1917. Núm. 106. 1967.

- **TEA.** GARRIGA, R. “Modernismo en Madrid.” Núm. 1977

14.4 BIBLIOGRAFÍA EN OTROS IDIOMAS

- Anónimo. **Internationale Kunstausstellung Rom 1911. Oesterreichischer Pavillon. Nach Plänen von Josef Hoffmann.**
- Anónimo. **1902 Wagner Schule.** Gerlach Verlag. Wien, 1903
- Anónimo. **Façaden und Details. Wien 1900.** Wien, Anton Schroll 1900
- Anónimo. **Neubauten in Wien, Prag, Budapest. Façaden. Details. Haustore (etc.).** Wien, Schroll, 1904
- Anónimo. **Wiener Neubauten im Style der Sezession. Façaden – Details – Hausthore – Vestibule.** Wien, Schroll. Band 1 bis 5. 1902
- Anónimo. **Budapester Neubauten, Façaden. Details. Tore. Vestibüle und Höfe.** Wien. Schroll o. J.
- Anónimo. **Prager Nebauten. Façaden. Details. Hausthore. Vestibule.** Band 1 y 2.
- Anónimo. **Künstlerische Grabdenkmale. Moderne Architektur und Plastik von Freidhöfen und Kirchen in Österreich-Ungarn**.Wien, Anton Schroll (1903-1904). Serie 1 y 2.
- Anónimo. **Moderne Kleinbauten. Kleinere Wohn- und Geschäftshäuser, Villen, Schulen, Gasthäuser.** Schroll. Wien, 1909
- Anónimo. **Ausgeführte Bauornamente von Prager Bildhauern.** Wien, Anton Schroll, 1904
- Anónimo. **Grabkapellen (Grabcapellen), Grüfte, Crematorein,... und Grabdenkmale aller Art.** Wien, Anton Schroll, 1905
- Anónimo. **Actas del Congreso Internacional de Estudios sobre "Raimondo D'Aronco y su tiempo"** Udine, 1982 (en italiano)
- A.A.V.V. **Neue Architektur: Eine Auswahl der beachtenswertesten moderner Richtung aus Deutschland und Österreich.** I-V. Bd. Wien o.J. (1904-1908)
- A.A.V.V.: **Secession: Europäische Kunst um die Jahrhundertwende.** München, 1964
- A.A.V.V. **Fünfundzwanzig Jahre Uraniagebäude. 1910-1935.** Wien: Volksbildnugshaus Wiener Urania 1935.
- A.A.V.V. **Wiener Urania. 1910-1960.** Wien: Wiener Urania 1960
- A.A.V.V. **Bericht über den 8. Internationalen Architekt-Kongress. Wien 1908.** Anton Schroll Wien, 1909
- A.A.V.V.: **Die k.k. Akademie der bildenden Kunst in Wien 1882-1917.** Wien, 1917
- A.A.V.V. **L'art Decoratif Moderne. Exposition Universelle de 1900. Sections française et etrangeres.** Paris, Charles Schmidt, 1900
- A.A.V.V. **Neubauten in Österreich. Fassaden, Details, Hausthore, Vestibule, etc.** M. Behirsume Dusseldorf. (serie I, II, III) A. Schroll Verlag. Wien (1907-1911)
- A.A.V.V. **Wien am Anfang des 20. Jahrhundert. Ein Führer in technischer und künstlerischer Richtung.** Hg. Öst.

Ingenieur- und Architektenverein. Wien 1905/06. 2 Bde.

- 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
- A.A.V.V. **Wiener Bauten im Style der Secession und andere modernen Stylarten.** Serie III. Fassaden Details, Hausthore, Vestibule. Kunstverlag Antón Schroll & Co. Viena, 1906
- A.A.V.V. **Turin 1902. a guide published by the committee of the 1. International exhibition of modern decorative art.** 1902, Turin.
- A.A.V.V. **Vienna, 1900.** SOTHEBY'S. London, 1994
- 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.
- A.A.V.V. **Die Wiener Werkstätte. Modernes Kunsthanwerk von 1903-1932**. Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien, 1967.
- A.A.V.V. **Interieurs. Wiener Künstlerwohnungen 1890-1930.** Historisches Museum der Stadt Wien. Karlsplatz. Eigenverlag der Museen der Stadt Wien. Ausstellung von 1 November 1990 bis 20 Jänner 1991.
- A.A.V.V. **Wien um 1900.** Brandstätter, Wien 1985 (Text: Maurizio Calvesi, Paolo Portoghesi, Rossana Bossaglia, Maria Marchetti, Marco Pozzetto, Renata Kassal-mikula, Gernert Fordi, Peter Gorsen, heribert Hutter, Dieter Bogner, Thomas Zaunschirm, Ivo Hammer, Alice Strobl, Herbert Giese, Almut Krapf-Weiler, Rudolf Leopold, Peter Baum, u.a.).
- A.A.V.V. **Das ungebaute Wien. Projekte für die Metropole. 1800 bis 2000.** Historisches Museum der Stadt Wien. Wien, 2000
- ACHLEITNER, Friedrich. **Österreichische Architektur im 20.Jahrhundert. Ein führer in vier Bänden.** Band III/1: 1-12. Bezirk. Museum Moderner Kunst Wien (ed.) Residenz Verlag. Wien (u.a.), 1990
- ACHLEITNER, Friedrich. **Österreichische Architektur im 20.Jahrhundert. Ein führer in vier Bänden.** Band III/2: 13-18 Bezirk. Museum Moderner Kunst Wien (ed.) Residenz Verlag. Wien (u.a.), 1985
- ACHLEITNER, Friedrich. **Aufförderung zum Vertrauen. Aufsätze zur Architektur.** Residenz Verlag, Wien (u.a.), 1987.
- ACHLEITNER, Friedrich. **Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel.** Böhlau Verlag. Wien Köln Weimar, 1996
- AICHELBURG, Wladimir. **Das Wiener Künstlerhaus 1861 – 1985**. **125 jahre in Bilddokumenten**. Wolfrum.Wien, 1986.
- AICHELBURG, Wladimir. **Das Wiener Künstlerhaus 1861 – 2001**. Band 1. Wien, 2003
- 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., Eroica Verlagsges. 1976

- BAHR, Hermann. **Studien zur Kritik der Moderne.** Frankfurt. Literarische Anstalt, Ruethen & Loening, 1898
- BAHR, Hermann. **Secession.** Wien. Wiener Verlag,1900
- BAHR, Hermann. **Rede über Klimt.** Wien. Wiener Verlag, 1901
- BAHR, Hermann. **Gegen Klimt.** Wien, 1903
- BALTZAREK, Franz; HOFFMANN, Alfred; STEKL, Hannes. **Wirtschaft und Gesellschaft der Wiener Stadterweiterung.** Wiesbaden, 1975.
- BANIK-SCHWEITZER, Renate; MEISSL, Gerhard. **Industriestadt Wien. Die Durchsetzung der industriellen Marktproduktion in der Habsburgerresidenz.** Wien, 1983.
- BARONI, Daniele; D'AURIA Antonio. **Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte.** Stuttgart: Deustche Verlag. Anstalt (1984)
- BARRILLARI, Eleonora / RIVA, Daniele. **Il Liberty in Italia.** Roma-Bari, 1985
- BARRILLARI, Eleonora / RIVA, Daniele. **Istambul 1900, Architettura e interni Art Nouveua.** Octavo, Firenze, 1996.
- BEHRDENT, W.C.: **Der Kampf um den Stil in Kunstgewerbe und in der Architektur.** Stuttgart, 1920
- BELLER, Steven. **Vienna and the Jews, 1867-1938: a cultural history.** Cambridge, 1989. In deutscher Übersetzung: Böhlau Verlag, 1993.
- BERGQUIST, Mikael; OLOF Michélsen (Hg.). **Josef Frank. Architektur.** Birkhäuser Verlag. Basel, 1995
- BERHARD, Marianne. **Die Wiener Ringstrasse. Architektur & Gesellschaft. 1858-1906**. Kremayr & Scheriau. Mücnhen, 1992.
- BERNER P., BIX E., MANTL, W (ed.) **Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne.** Eine Veröffentlichung des österreichischen Forschungsgemeinschaft. Verlag für Geschichte und Politik. Wien, 1986
    1. TOPITSCH, Ernst. **Wien um 1900- und heute.** (Pp. 17-31)
    2. WELAN, M. **Wien – "Eine Welthauptstadt des Geistes".** (Pp. 39-44)
    3. JANIK, Allan: **Kreative Mileus: Der Fall Wien.** (Pp. 45-55)
    4. HANTSCHK, Christian. **Technik und Kunst.** (Pp. 81-99)
    5. MANTL, Wolfgang. **Wien um 1900 – Ein goldener Schachtel.** (Pp. 249 – 257)
- BERNHARD, Marianne. **Die Wiener Ringstrasse. Architektur & Gesellschaft 1853-1906.** Kremayr & Scherian. Verlagsgesellschaft International Publishing GmbH. München, 1992
- BIHL, Wolfdieter. **Von der Donaumonarchie zur Zweiten Republik. Daten zur österr. Geschichte seit 1867**. Böhlau Studienbücher. Wien, Köln, 1989
- BILLCLIFRE, R. (Ed.) **Mackintosh and his Contemporanies in Europe and America.** John Murray. Londres, 1988
- BITTNER, JOSEF. **Die Neuebauten der Stadt Wien.** Verlag Gerlach & Wiedling. Wien, Leipzig, New York, 1926
- BISANZ-PRAKKEN, M. **Das Quadrat in der Flächenkunst der Wiener Secession.** Wien, 1982
- BISANZ-PRAKKEN, Marian. **Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession. 1898-1905**.

Brandstätter Verlag. Vienna, 1999.

- BLASCHKE, Bertha; LISCHITZ, Luise. **Architektur in Wien 1850 bis 1930.** Wien, 2003
- BOBEK, Hans; LICHTENBERGER, Elisabeth. **W. Bauliche Gestalt und Entwicklung SEIT der Mitte des 19. Jahrhunderts. ien.** Schriften der Comisión für Raumforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Verlag Hermann Böhlaus Nachf. /Graz, Köln, 1996
- BORSI, Franco; Perizzi Alessandra. **Josef Hoffmann, tempo e geometría.** Officina ed. Roma, 1982
- BORSI, Franco. **Wiener Bauten der Jahrhundertwende.** Dt. Verl.-Anst. Stuttgart, 1985
- BOSSAGLIA, Rossana (Hrsg.); GODOLI, Ezio; ROSCI, Marco. **Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo**; (catalogo della mostra). Editorial Fabbri. 1994, Milano. GODOLI, Ezio: "Polemiche sull'architettura dell'exposizione" (Pág. 63) WITT-DÖRRING, Christian: "L'Austria all'Esposizione internationale d'arte decorativa moderna di Torino nel 1902." (Pág. 189)
- BOTSTEIN, Leon. **Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848-1938.** Wien, Köln, Graz, 1991
- BRANDSTÄTTER, Christian. **Damals in Wien. Menschen um die Jahrhundertwende.** Wien, 1995.
- BRECKNER, Gunter; MEYER, Christian. **Sanatorium Purkersdorf. Documentation.** New york; 1010 Wien, Dorotheergasse 12: Galerie Metropol (1984).
- BRÜCKMÜLLER, Ernst (Editor). **Bürgerturm in der Habsburgermonarchie.** Wien, Köln, Graz, 1991
- CASSOU, Jean, Emil Langui und Nikolaus Pesvner. **Durchbruch zum 2.Jahrhundert**. **Zum 20. Jahrhundert, Kunst und Kultur der Jahrhundertwende.** Munich, 1962
- CASTELLIZ, Alfred. **Einfache Bauwerke.** Anton Schroll, Wien, 1912
- COLLINS G.R., FARINAS M., A Bibliography of Antonio Gaudí and the Catalan Movement 1870-1930, "The American Ass. Of Archit. Bibliographers", Papers, vol. X, The Univ. Press of Virginia, Charlottesville 1973
- CREMONA; Italo. **Der Zeit des Jugendstils.** Lancen Müller. München, Wien, 1966.
- DEININGER. **1902 Wagner Schule.** Martin Gerlach verlag. Wien, 1903
- DOEHMER, Klaus. **Im welchen Stil sollen wir bauen? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil.** Prestel-Verlag. München,1976
- EISENBERG, L. **Das geistige Wien. Mitteilungen über die in Wien lebenden Architekten, Bildhauer, Bühnenkünstler (etc.).** Wien, 1893
- ESCHMANN, Karl. **Jugendstil. Ursprünge, Parallelen, Folgen.** Muster Schmidt Verlag. Göttingen, Zürich. 1990
- ETLIN, Richard. **Modernism in italian architecture. 1890-1940.** The MIT Press. London, 1991
- FANELLI, Giovanni & GODOLLI, E. **La Viena di Hoffmann, architetto della qualità.** Bari, 1981

- FANELLI, Giovanni & GARGIANI, Roberto. **Il principio del rivestimento.** Gius. Laterza e Figli, 1994 (en italiano) **El principio del revestimiento. Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea.** AKAL Arquitectura. Madrid, 1999 (en español).
- FEUERSTEIN, Günther: **Moderne Kunst in Österreich**, Forum Verlag. Wien, 1965
- FESTI, Roberto. **Wiener Interieurs. Entwürfe 1900/1915.** Haymon Verlag. Innsbruck, 1994
- FINK, Krisztina Maria. **Die österreichischungarische Monarchie als Wirtschaftsgemeinschaft. Ein histor. Beitr. zu aktuellen Integrationsproblemen.** Dissertation - München: Trofenik 1968
- FLIEDL, Gottfried. **Kunst und Lehre am Begin der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule. 1867-1918.** Residenz Verlag. Salzbrug und Wien, 1986
- FLÖGL, Mathilde. **Die Wiener Werkstätte 1903-1928 Modernes Kunstgewerbe und sein Weg.** Krystall Verlag. Wien, 1929
- FRAMPTON, Kenneth. **Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte.** Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart. Stuttgart, 1983.
- FRATINI, Francesca. **Torino, 1902. Polemiche in Italia sull' arte Nuova.** Nadar. Ricerche sull'Arte Contemporanea. Martano Editore. Torino, 1970
- FRENZ, Werner. **Kolo Moser: internationale Jugendstil und Wiener Secession.** Salzburg Residenz Verlag, 1976
- FRESCHI, Marino. **La Vienna di fine secolo. La capitalli della cultura.** Editori Riuniti. Roma, 1997
- FORTSHUBER, Sabine. **Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898-1914.** Wien, 1991
- FUCHS, Albert. **Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918.**Globus Verlag. Wien, 1949
- GERETSEGGER, Heinz; PEINTNER, Max. **Otto Wagner. 1841-1918. Unbegrenzte Groszstadt. Beginn der modernen Architektur**. Residenz Verlag, Salzburg, 1964
- GERMELA, Raimund. **Der Decor.** Wien, 1905.
- GESSNER, Hubert. **Zivilarchitekt Hubert Gessner. Bauten und Entwürfe.** Wien XVII. Sternwartestrasse nº70. Elbemühl-Verl. Wien, 1932
- GEYER, Gerhard. **Der Ausbau des nordöstlichen Eisenbahnnetzes der Österreichisch-Ungarischen Monarchie unter Berücksichtigung von Krisenzeiten**. Wien 1954. Wien, phil. Diss. 23. März 1955
- GEYER, Edith. **Untersuchung der Lebensverhältnisse der Wiener Arbeiter im Zeitraum von 1867-1914**. Wien 1980.
- GLETTER, Jörg H. **Rückkehr des Verdrängten. Zur kritische Theorie des Ornaments in der architektonische Moderne.** Universum. Universitätsverlag der Bauhaus. Universitñats Weimer, 2002.
- GOOD, David F. **Der wirtschaftliche Aufstieg des Habsburgerreiches 1750-1914.** Wien, Köln, Graz: Böhlau 1986. (Forschungen zur Geschichte des Donauraumes. 7.)
- GRAF, Otto Antonia. **Die vergessene Wagner-Schule.** Schriften des Museums des 20. Jahrhunderts Wien. Verlag Jugends

& Volk. Viena, 1969

- GRAF, Otto Antonia. **Schriften des Institts für künstgeschichte.** Akademie der bildenden Künste**.** 7 Vols., Wien/Köln/ Graz 1982
- GRAF, Otto. **Das Werk des Architekten 1860-1902**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1985
- GRAF, Otto. **Das Werk des Architekten. 1903-1918**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1985
- GRAF, Otto. **Master Drawings of Otto Wagner.** An exhibition of the Otto Wagner Archiv, Academy of Fine Arts, Vienna. Viena, 1987
- GRAF, Otto. **Die Einheit der Kunst. Weltgeschichte der Grundformen**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1990
- GRAF, Otto. **Siccard und van der Nüll. Zu den Anfängen der Moderne**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1994
- GRAF, Otto. **Baukunst des Eros 1863-1888**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1997
- GRAF, Otto. **Baukunst des Eros 1889-1899**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1999
- GRAF, Otto. **Baukunst des Eros 1900-1918**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 2000
- GRAF, Otto. **Beiheft. Denkend-zeichnen zeichnened-denken. Zur diagraphischen Methodologik**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1999
- GROHMANN, Paul. **Neue Materiales für Decken und Wände.** 3 Serie. Leipzig. Gilbers, 1905
- GRÜNER, Oscar. **Neue Architekturformen.** Serie I. F. Wolfrum. Wien und Leipzig, um 1905
- GUTJAHR, Renate. **Max Fabiani 1865-1962.** Wien, Univ., Diss., 1988
- HAENEL, Eirich & TSCHARMANN, Heinrich. **Das Mietwohnhaus der Neuzeit.** Verlag von J.J. Weber, Leipzig, 1913.
- HAIKO, Peter; REISSBERGER, Mara. **Ornament und Askese im Zeitgeist in Wien der Jahrhundertwende**. „Ornamentlosigkeit als neuer Zwang“ Wien, 1985. Pág. 110 y ss.
- HAIKO, Peter. **Einige skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke von Otto Wagner.** Wasmuth, Tübingen 1987 (Reprint; Erstmals pub. 1889, 1897, 1906).
- HAIKO, Peter. **Otto Wagner und sein baukunslerisches Konzept einer modernen Architektur.** Habilitationsschritt Teil 1. Wien, 1987
- HAIKO, Peter. **Otto Wagner und sein baukünstlerisches Konzept einer modernen Architektur. (Otto Wagner – Das Kaiser Franz Josef- Stadtmuseum und die Diskussion um die moderne Architektur in Wien)** Habilitationsschrift. Teil 2. Wien, 1987
- HAIKO, Peter. **Otto Wagner und sein baukünstlerisches Konzept einer modernen Architektur. (Otto Wagners interieurs: Vom Glanz der französischehn Könige zur Ostentation der „modernen Zweckmässigkeit)** Habilitationsschrift. Teil 3. Wien, 1987
- HAIKO, Peter; KASSAL-MIKULA, Renate. **Otto Wagner und der Kaiser Franz Joseph Städtmuseum: Das Scheitern**

der Moderne in Wien. Historisches Museum der Stadt Wien. Wien, 1988

- HAIKO, Peter (Texte); SCHEZEN, Roberto (Photograohien). **Wien 1850-1930. Architektur.** Edition Christian Brandstätter Verlag. Wien, 1992
- HAIKO, Peter (Editor). **L'Architecture du XXiême Siêcle. Revue d'architecture moderna 1900-1914.** Pierre Mardaga Éditeur. Schroll. Wien, 1989
- HAIKO, Peter. **Joseph Maria Olbrich, architecture: complete reprint of the original plans of 1901-1914.** Rizzoli, New York, 1988
- HAIKO, Peter. **Joseph Maria Olbrich. Secession Wien-Mathildenhöhe Darmstadt; Ausstellungsarchitektur um 1900.** Catálogo de la exposición "Joseph Maria Olbrich Secession - Mathildenhöhe Darmstadt" im Museum Künstlerkolonie Institut Mathildenhöhe Darmstadt ; 16. Juli bis 18. Oktober 2006. Dt. Kunstverl. München, 2006
- HAMMAN, Richard; JOST, Hermand. **Stilkunst um 1900.** Akademie Verlag, Berlin (D.D.R.), 1967
- HARTMANN K.O.: **Die Baukunst und ihre Entwicklung von der Urzeit bis zum Gegenwart. III.** Leipzig, 1911
- HERZ, Fritz; HAEBLER, Atcher. **Neue Vorlagen für die Textil-Industrie.** Fol. I. Bl. Chr. Stoll um 1905
- HEVESI, Ludwig. **Ideen von Olbrich.** Gerlach und Schenk. Wien, 1899
- HEVESI, Ludwig. **Acht Jahren Sezession (März 1897-Juni 1905)** 1906. Klagenfurt, Ritter Verlag, 1984
- HEVESI, C.: **Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert II. 1848 bis 1900.** Leipzig, 1903. Wien, 1904
- HEVESI, Ludwig: **Altkunst – Neukunst. Wien 1894-1908.** Konegen Verlag. Wien, 1908
- HOFFMANN, Josef. **25 Jahre Wiener Werkstätte.** Sonderdruck aus dem Juni-Heft 1928 der „Deutschen Kunst und Dekoration". Darmstadt, 1928
- HOFFMANN, Wermer. **Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende.** Salzburg, 1977
- HORVÁTH, Zoltán. **Die Jahrhundertwende in Ungarn. Geschichte der zweiten Generation 1869-1914.** Berlin, 1966.
- IGGERS, Wilma. **Karl Kraus, a viennese critic of the twenty century.** The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.
- IGLESIAS VEIGA, Xose Maria Ramón. **Antonio Palacios. A pedra, o pais, a arte, o urbanismo, a renovada tradición: O oficio de arquitecto".** Colección: Galegos na Historia. Ir Indo Edicions. Vigo. 1993
- IRMSCHER. **Ornament in Europa. 1450-2000. Eine Einführung.** Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis. Köln, 2005.
- JANIK, Allen & TOULMIN, Stephan.**Wittgensteins Vienna.** Simon and Schuster. New York, 1973
- JASPER, Friedrick. **Otto Wagner.** Baumgärtners Buchhandlung, Leipzig, 1905
- JASPER, Friedrick. **Wagnerschule.** Baumgärtners Buchhandlung, Leipzig, 1905
- JIRSA, Gerhard. **Nationale und etnische Konflikte im Wien der Jahrhundertwende.** Diplomarbeit an der Wirtschafstuniversität Wien. Universität Wien, 1994
- JOHNSON, William M. **The Austrian Mind, an intellectual and social history.** Berkeley: University of California Press,

1972. En alemán: JOHNSON, William M. **Österreischiche Geistesgeschichte, Gesellschaft und Ideen in dem Donauraum. 1848-1939.** Graz, 1974. 2. Aufl. Wien (u.a.): Böhlau, 1980

- JULLIAN, Phillipe. **Dreamers of Decadence.** New York. Praeger Publishers, Inc., 1971
- KAHR-BECKER, Gabriele. **Wiener Werkstätte 1903-1932.** Ed. Taschen, 2003.
- KANN, Robert Adolf. **Geschichte des Habsburgerreiches 1526 - 1918** (A History of the Habsburg Empire 1526 - 1918. [Deutsch]). Wien, Köln, Graz: Böhlau 1977.
- KAPFINGER, Otto; KRISCHANITZ, Adolf. **Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneurung.** Hermann Böhlhaus. Wien, Köln, Graz, 1986.
- KARPLUS, A.: **Neue Landhäuser und Villen in Österreich.** Wien o.J. 1910
- KASSAL-MIKULA, Renata (Texte); KALMÁR, János (Photograohien). **Otto Wagner.** Pichler Verlag. Wien, 2001
- KERNDLE, Karl Maria. **Wagnerschule. Jahr 1903-.Jahr 1904.** „Projekte, Studien und Skizzen aus der Spezialschule für Architektur des Oberbaurat“. Baumgärtners Buchhandlung, Leipzig, 1905
- KIMURA, Naoji (Hrsg.). **Wien um die Jahrhundertwende.** Tokio, 1990
- KINCHIN, Perilla & KINCHIN, Juliet BAXTER, Neil. **Glascow’s Greta Exhibitions 1888-1901-1911-1938-1988.** White Cockade Publishing. Glasgow, 1988
- KLAUSBERGER, Günter. **Stiegenhäuser von Mietshäusern im Umfeld Otto Wagners unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung des Aufzugs.** Hochsch. für Angew. Kunst, Dipl.-Arb., Wien, 1997
- KLEINER, Leopold. **Neue Werkunst. Josef Hoffmann.** Friedrich Ernst Hübsch Verlag. Berlin, Leipzig und Wien, 1933.
- KLEINER, Leopold. **Josef Hoffmann.** Friedrich Ernst Hübsch Verlag. Berlin, Leipzig und Wien, 1927
- KOLLER-GLÜCK, Elisabeth. **Jugendstil rund um Wien.** Herold Verlag. 1985, Wien, München.
- KOCH, Alexander (Hrsg.). **Die Ausstellung der Darmstätter Künstler Kolonie.** Verlag zu Megede. Darmstadt, 1979
- KOLB, Günter. **Otto Wagner und die wiener Stadtbahn.** Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 29/II. Scaneg. München, 1989
- KOLLER –GLÜCK, Elisabeth. **Jugendstil rund um Wien.** Herold Verlag. Wien. München, 1985
- 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.
- KORTZ, Paul + Österreichischen Ingenieur- und Architekten- Verein. **Wien am Angang des XX. Jahhunderts. Ein Führer in technischer und künstlerischer Richtung.** Verlag von Gerlach & Wiedling. Wien, 1906
- 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

- KRALIK, E.: **Geschichte der Stadt Wien und ihre Kultur.** Wien, 1926
- KREUZMAYR, Charlotte (Hrsg.) **Aufbruch zur Jahrhundertwende. Der Künstler Kreis um Adolf Loos.** Parnass-Verl. Wien, 1985
- KRISTAN, Markus. **Josef Hoffmann. Villen Kolonie Höhe Warte.** Album Verlag für Fotographie. Wien, 2004
- KRISTAN, Markus. **Joseph Urban. Die Wiener Jahre des Jugendstilarchitekten und Illustrators. 1872-1911.** Böhlan Verlag, Wien-Köln-Weimar, 2000
- KRISTAN, Markus (Hrsg.) **Bauten im Style der Secession. Architektur in Wien 1900-1910.** Album Verlag, Wien, 2002
- KRISTAN, Markus. **Die Architektur der Wiener Ringstrasse 1860-1900.** Album Verlag. Wien, 2003.
- KULKA, H.: **A. Loos. Das Werk des Architekten (1931)**. Schroll. Wien, 1979
- KURY, Astrid. **Okkultismus, das moderne Weltbild und die Kunst der Wiener Moderne.** Graz, Univ., Diss., 1998
- KÜHN, Christian. **Das schöne, das Wahre und das Richtige: Adolf Loos und das Haus Müller in Prag.** Vieweg Verlag. Braunschweig (u.a.)1989
- LATHAM, Ian. **Josef Maria Olbrich.** Academy editions. London, 1980¡ / Deutsche-Verlags Anstalt. Stuttgart, 1981
- LEHNE, Andreas. **Jugendstil in Wien. Ein Architekturführer.** J & V, Edition. Wien, 1989
- LEHNE, Andreas; PINTER, Thomas. **Jugendstil in Wien und Budapest.** J&V Edition Wien. Wien, 1990.
- LEIN, Edgar. **Lexikon der Ornamente. Herkunft. Entwicklung. Bedeutung.** Über 2000 Motive. E.A. Seemann. Leipzig, 2004.
- LICHTENBERGER, Elisabeth; **Vienna, Bridge between cultures.** Belhaven Press (u.a.). London, 1993.
- LIEB, Stefani. **Was ist Jugendstil?. Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890-1910.** Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2000, Darmstadt
- LILL, Rudolf. **Geschichte Italiens in der Neuzeit.** Wiss. Buchges. Verlag. Darmstadt, 1986
- LONG, Christopher. **Josef Frank. Architect**. Univ. of Chicago Press. Chicago, 2002
- LOOS, Adolf. **Ins leere gesprochen. (1897 – 1900).** Prachner Verlag. Wien, 1987
- LOOS, Adolf. **Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften.** 1897 – 1933. Adolf Opel (Hrsg.). Prachner Verlag. Wien, 1983
- LOOS, Adolf. **Trotzdem.** 1900 – 1930. Unveränderter Neudruck der Erstaausgabe 1931. Adolf Opel (ed.). Prachner Verlag. Wien, 1982
- LUX, Joseph August. **Joseph M. Olbrich. Eine Monographie**. Wasmuth Verlag. Berlin, 1914
- LUX, Joseph August. **Otto Wagner**. München, 1914
- LUX, Joseph August.: **Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung.** Wien, 1905
- LUX, Joseph August.: **Das moderne Landhaus.** Schroll Verlag. Wien, 1903
- LUTZOW, C. Und L. TISCHLER. **Wiener Bauten im Style der Secession.** I-VI Bd. Wien 1902-1908

- LUX, Joseph August.: **Architektur von Olbrich.** 4 Vols. Ernst Wasmuth. Berlin, 1904
- LUX, Joseph August. **Joseph Maria Olbrich. Eine Monographie.** Berlin, 1919
- 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.
- MAY, Arthur James. **La monarchia asburgica** (The Hapsburg Monarchy, 1867-1914. Ital.) ED. Il Mulino. Bologna, 1973;
- MEYER, Christian, **Josef Hoffmann. Architect und Designer. 1870-1956**. Galerie Metropol, Wien, New York. Wien, 1981
- MEYER, Franz Sales. **Handbuch der Ornamentik.** Seemann's Verlag. Año?
- MEYMER, Friedrich (Ed.) **Ornamentale Details der modernen Architektur.** Berhn. Kanter & Mohr, um 1900. Qu-Foll. 2 BII
- MIYAKE, Riichi. **The influence of the secessionist.** Band 4. 1985. (en japonés)
- MORAVÁNSZKY, Ákos. **Die Architektur der Donau Monarchie.** Berlin, 1988
- MORAVÁNSZKY, Ákos. **Die Architektur der Jahrhundertwende in Ungarn und ihre Beziehungen zu der Wiener Architektur der Zeit**. VWGÖ Verlag. Wien, 1983
- MRAZEK, Wilheim (Hrsg.); **Wiener Werkstätte. Die 1903-1928. Modernes Kunstgewerbe und sein Weg.** Krystall-Verlag. Wien, 1929
- MÜNZ, Ludwig. **Adolf Loos.** Mit Verzeichnis der Werke und Schritten. Georg Prachner Verlag. Wien, 1989
- NAUTZ, Jürgen; VAHRENKAMP, Richard. **Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen.** Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1993
- NEBEHAY, Christian M. **Wien Speziell, Architektur und Malerei.** Brandstätter Verlag. Wien, 1983
- NEBEHAY, Christian M. **Ver Sacrum.** Viena, Buch und Kunstverlag, 1975
- NEUWIRT, Waltraud. **Wiener Keramik, Historismus, Jugendstil, Art Déco.** Kinkhart & Biermann, München, 1974
- NOEVER, Peter; OBERHUBER, Oswald (Hrsg.) **Josef Hoffmann designs.** Die Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, deutsche Hochschule für Angewandte Kunst, Wien, mit Objekten aus dem Historischen Museums der Stadt Wien. Prestel Verlag. München, 1992
- NOEVER, Peter; OBERHUEBER, Oswald (Ed.) **Joseph Hoffmann 1870-1956. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen.** Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien, 1987.
- NOEVER, Peter. **Der Preis der Schönheit –100 Jahre Wiener Werkstätte.** Hatje Cantz Verlag. Wien, 2003
- OCÓN FERNÁNDEZ, Renate. **Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen** Architekturdiskurs (1850-1930). Dietrich Reimer Verlag GmbH, Bonn, 2004
- OECHSLIN, Werner. **Moderne Entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte.** Köln, 1999
- OLBRICH, Joseph Maria. **Architektur.** (reimpresión completa de los libros originales de 1901-1914). Tubinga, 1985
- OSTWALD, Hans. **Otto Wagner. Ein Beitrag zum Verständniss seines baukünstlerischen Schaffens.** Verlag

Buchdruckerei A.G., Baden, 1948

- PARTSCH, Susanna. **Klimt, Leben und Werk.** Parkland Verlag, Köln, 2004
- PAWLIK, Hans Peter. **Wagners Werk für Wien. Gesamtkunstwerk Stadtbahn.** Verlag Josef Otto Slezak. Wien, 1999.
- PEERBOOM, Alfons. **Modernisierte Ornamentik im germanischen u. romanischen Stil.** Plauen, C.K. Schulz. Tit. U. Dusseldorf. um 1910.
- PEICHL, Gustav, **Die Kunst des Otto Wagners.** Wien, Akademie der Bildenden Kunst, 1984.
- PEINTER, H; GERETSEGGER, M. **Otto Wagner.** Salzburg - Wien, 1983
- PESVNER, Nikolaus. **Pioners of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius.** Pelican Books. England, USA, Australia, 1936
- PESVNER, Nikolaus. **Der Beginn der modernen Architektur und des Designs.** Verlag M. DuMont Schauberg. London, 1968
- PESVNER, Nikolaus; RICHARDS, J.M. (Ed.), **The Antirationalist.** Architectural Press. New York, 1978
- PFABIGAN, Alfred (editor). **Ornament und Askese. Im Zeitgeist der Jahrhundertwende.** Verlag Christan Brandstätter. Wien, 1985.
- PFNISS, Aladar. **75 Jahre Wiener Urania.** Jugend & Volk. Wien, München.1972
- PICA, Vittorio. **L'Arte Decorativa all'Exposizione di Torino, 1902.** Instituto italiano d'arti grafiche. Bergamo, 1903. (Con 454 Illustrationi e 5 Tavole in Tricromía)
- PÖCHL, Eva. **Der Ausstellungsraum der Genossenschaft Bildender Künste Wiens 1873-1913. Ein Beitrag zur Erforschung der Innenraumgestaltung in Kunstausstellungen von Historismus zur Moderne.** Diss, Graz, 1974
- PONTEN, Josef.: **Architektur, die nicht gebaut wurde**. Einbändige Wiedergabe d. 1925 in d. Dt. Verl.-Anst. erschienenen Ausg Stuttgart, 1987
- POWEL, N.: **The sacred Spring. The arts in Vienna 1898-1918.** Greenwich, Conn. New York Graphik Society, 1974
- POZETTO, Marco. **Max Fabiani. Sulla Cultura della Citá. Scritti 1895-1960.** Editoriale stampa Triestina SpA. Trieste, 1988
- POZZETTO, Marco. **Max Fabiani: Ein Architekt der Monarchie.** Tusch Verlag. Wien, 1983
- POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners. 1894-1912.** Verlag Anton Schroll & Co. Wien und München. Trieste, 1979
- POZZETTO, Marco. **Max Fabiani, Architetto.** Gorizia, 1966
- PRELOVŠEK, Damjan. **Josef Plečnik. 1872 - 1957 ; architectura perennis** . Residenz Verlag. Salzburg, Wien, 1992
- PRELOVŠEK, Damjan. **Josef Plečnik, Wiener Arbeiten 1896-1914.** Edition Tusch. Wien, 1979
- PRODECCA, Boris; HOCHHOLDINGER, Gabriele. **Max Fabiani. Bauten und Projekte in Wien.** Katalog zur Ausstellung in der Palmers-Zentrale. 3 Juni-2 Juni 1982. Wien, 1982
- PROKOP, Ursula. Wien. **Aufbruch zur Metropole**. **Geschäfts- und Wohnhäuser der Innenstadt. 1910 bis 1914**. Böhlau Verlag Wien – Köln – Weimar, 1994

- REM-PICCI.P **L'architettura e l'arte dell'avenire**. Rom, 1902
- RENNHOFER, María. **Koloman Moser. Master of Vienese Modernism.** (Capítulo: "The Wiener Werkstätte"). Ed. Thames & Hudson. London, 2002
- RIESS, Felicia. **Ambivalenzen einer Eigenart. Josef Hoffmanns Ausstellungsgebauten als Entwurf einer modernen Formensprache für Österreich.** Verlag und Datenbank für Geistwissenschaften. Weimar, 2000
- RITTER VON FELDEGG, F., Architekt k. k. Prof.: "Die Villenkolonie auf der Hohen Warte", in: <Der Architekt> 1903
- ROCHOWANSKI, L.W.: **Josef Hoffmann, Eine Studie geschrieben zu seinem 80. Geburtstag**, Verl. der Österr. Staatsdruckerei. Wien, 1950
- RUKSCHIO, Burkhard, SCHACHEL, Roland. **Adolf Loos. Leben und Werk.** Salzburg, Wien, 1989
- RUSELL, Frank (Herausgeber). **Architektur des Jugendstiles, Überwindung des Historismus in Europa und Nordamerika.** Dt. Verl.-Anst. Stuttgart, 1981
- SARNITZ August, Lois. **Ernst Lichtblau. Architekt. 1883-1963. Gestell und Gestalt im Raum. Reflexionen über ein Paradigma der modernen Architektur.** Böhlau Verlag. Wien, Köln, Weimar 1994
- SARNITZ August, Lois. **Welzenbacher: Architekt 1889-1955.** Residenz Verlag. Salzburg, Wien. 1989
- SCHEDIWY, Robert. **Städtebilder - Reflexionen zum Wandel in Architektur und Urbanistik**. Wien, 2005
- SCHEIBLE, Hartmut. **Literarischer Jugendstil in Wien.** München, Zürich, 1984
- SCHORSKE, Carl E. ***Fin de Siècle* Viena: Politics and Culture.** New York, Alfred A. Knopf, 1982; En alemán: **Wien, Geist und Gesellschaft im Fin de Sécle.** Francfort del Meno 1982
- SCHREMMER, Ernst. **Oskar Laske. Ein Meister aus der Bukovina.** Verl. Südostdt. Kulturwerk. München, 1990
- SCHMALENBACH, Fritz. **Ein Beitrag zur Geschichte der Flächenkunst.** Dissertation. Münster, 1934
- SCHMALENBACH, Fritz. **Jugendstil.** Würzburg, 1935. Kunsthistorische Stadien. Basel, 1941
- SCHMIDT, Rudolf. **Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik 1861-1951**. Wien: Gesellchaft bildender Künstler Wiens, Künstlerhaus, 1951
- SCHÖNTHAL, Otto. **Das Ehrenjahr Otto Wagners an der K.K. Akademie der Bildenden Künste in Wien. Arbeiten seiner Schüler ; Projekte, Studien u. Skizzen.** Kosmack Verlag. Wien, 1912
- SCHMUTZLER, Robert. **Art Nouveau·Jugendstil.** Verlag Gerd Hatje. Stuttgart, 1977
- SCHUSTER, Ulrike. **Verlorenes Graz**. Wien, 1997
- SCHWEIGER, Werner Josef. **Wiener Werkstätte: Kunst und Handwerk 1903-1932.** Verlag Christian Brandstätter. Wien, 1995
- SCHWEIGER, Werner Josef. **Meisterwerke der Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932.** Verlag Christian Brandstätter. Wien, 1990
- SEILING, Helmut. **Jugendstil, der Weg ins 20. Jahrhundert.** Keyser Verlag. Heidelberg, 1959

- SEKLER, Eduard F. **Joseph Hoffmann, das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis.** Residenz Verlag. Salzburg, 1982
- SELMUT, HELING; BAUH, Kart. **Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert.** Keysersche Verlgasbuchhandlung. Heidelberg, München, 1959
- SEMPER, Gottfried. **The four Elements of Architecture and other Writings**. (Versión inglesa de la alemana): **Gottfried Semper - praktische Ästhetik und politischer Kampf. Die** vier Elemente **der Baukunst.** Vieweg Verlag. Braunschweig, 1981
- SHEDEL, James. **Art and Society. The new art movement in Vienna. 1897-1914.** The Society for the Promotion of Science and Scholarship. California, 1981
- SICKA, Barbara. **Die Donaumoarchie in der "Gründerzeit". Wirtschaftlicher u. gesellschaftl. Aufbruch 1867-1873.** Wien, Wirtschaftsuniv., Diplomarbeit. Wien 1981.
- SPEISER, Wolfgang. . **75 Jahre Wiener Urania.** 1972
- SPERLICH, Hans-Günther. **Josef M. Olbrich. 1867-1908. Das Werk des Archhitekten.** Edición Justus von Liebig. Darmstadt, 1962.
- STERK, Harald (Text); ZEDNICEK, Walter (Photographien). **Otto Wagner.** Tusch Verlag. Viena, 1983
- STERNER, Gabriele. **Jugendstils. Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft.** Verlag M. Dumont Schauberg. Köln, 1975
- STRZYGOWSKI, Josef: **Die bildenden Kunst der Gegenwart.** Quelle & Meyer Verlag. Leipzig, 1907
- TAUT, Bruno. **Die neue Baukunst in Europa und Amerika.** Julius Hoffmann Verlag. Stuttgart, 1929
- TIETZE, Hans. **Otto Wagner.** Rikola Verlag. Wien-Berlin-München-Leipzig. 1922
- TIZIA LEITICH, Ann. **Damals in Wien. Das grosse Jahrhundert einer Weltstadt.** Buchgemeinsam Donauland Wien Verlag. Forum-Verl. Wien, 1957
- TOPP, Leslie. **Architecture and truth in fin-de-siècle Vienna.** Cambridge University Press. United Kingdom, 2004
- 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
- TREVISIOL, Robert. **Otto Wagner.** Ed. Laterza. Roma, 1990
- UHL, Ottokar. **Moderne Architektur in Wien von Otto Wagner bis heute.** Reihe: Schroll Kulturführer, Verlag Anton Schroll & Co. Wien, München, 1966
- 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.)
- VARNEDOE, Kirk. **Wien 1900, Kunst, Architektur & Design.** Taschen Verlag. Köln, 1987

- VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION. **Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985.** Böhlau, Wien, Graz, 1986
- VERGO, P. **Vienna, 1900. Vienna, Scottland and the European Avantgarde**. Nacional Museum of Antiquities of Scottland. Edimburgo, 1983
- VERONESI, Giulia. **Joseph Maria Olbrich.** Il balcone editorial. Milano, 1984
- VERONESI, Giulia. **Stile 1925, ascesa e caduta delle arts Déco.** Florencia, 1978
- WAGNER, Gertrude. **Die Einflüsse der Wiener Secession auf das Zeitgenössische Schriftum und die sich daruas ergebenden Wechselwirkungen.** Ph. D. Dissertation in the Philosophische Fakultät der Universität Wien.
- WAGNER, Otto. **Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke. Vol 1.** Anton Schroll Verlag. Viena, 1897
- WAGNER, Otto. **Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke. Vol 2.** Anton Schroll Verlag. Viena, 1896
- WAGNER, Otto. **Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke. Vol 3.** Anton Schroll Verlag. Viena, 1901-1906
- WAGNER, Otto. **Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke. Vol 4.** Anton Schroll Verlag. Viena, 1910
- WAGNER, Otto. **Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete.** Anton Schroll Verlag. Wien, 1896. primera edición
- WAGNER, Otto **Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete.** Anton Schroll Verlag. Wien, 1898. segunda edición
- WAGNER, Otto **Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete.** Anton Schroll Verlag. Wien, 1902. tercera edición
- WAGNER, Otto, **Die Baukunst unserer Zeit.** Anton Schroll Verlag. Wien 1914. cuarta Edición
- WAGNER, Otto. **Die Groszstadt. Eine Studie über diese.** Schroll Verlag. Wien, 1911
- WAGNER, Otto. **Unbegrenzte Grossstadt - Begin der modernen Architeltur.** Wien
- WAGNER, Otto. “Ein Baukünstlerisches Lehrprogramm“. En: <Deutsche Bauzeitung> XXVII. Oktober, 1894. Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Viena
- WAGNER, Otto. „Die Kunst im Gewerbe“. Akte 259/1899 des Museums für angewandte Kunst. Wien, 1899
- WAGNER, Otto. „Die Kunst im Gewerbe“ En: <Ver Sacrum> III, nº 2. 1900
- WAGNER, Otto. „Unsere Kunst“. Manuskrit. 194.895. (Österreichische National Bibliothek) Wien 1903
- WAGNER, Otto.„Denkschritt über die Reorganisation der Kunstschulen und der Kunstpflege“. Akte (355-1905) (Archiv der Akademie der angewandten Kunst), 1904
- WAGNER, Otto. “Konferenz con motivo del décimo aniversario der Wagnerschule”. Manuskrit 188.347 (Österreichische National Bibliothek) Wien, 1905
- WAGNER, Otto. „Die Qualität des Baukünstlers“. In <Der Architekt> nº 18 (1912) pags. 1-6. Discurso pronunciado ante la

Asociación de Arquitectos Húngaros el 8 de Diciembre de 1912. Wien, 1912

- WAGNER, Otto. „Der Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal“.En: <Neue Frei Presse>. 5 Novembre 1915. Pp. 1-3
- WAGNER, Otto. „Wien nach dem Kriege“. En: <Neue Frei Presse>. 7 April 1917. Pp. 1-3; „Über Architektenkammer“. En <Neue Freie Presse>, 8 Juni 1917
- WAGNER, Walter. **Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien.** Printed under the auspices of the Akademie der bildenden Künste in Wien (Eigenverlag der Akademie), 1967
- WAGNER-RIEGE. **Wiens Architektur im 19. Jahrhundert.** Östereichischer Bundersverlag. Wien, 1970
- WAISSENBERGER, Robert: **Die Wiener Sezession. Eine Dokumentation.** Viena, Jugend und Volk, 1971
- WAISSENBERGER, Robert: **Wien 1870-1930.** Residenz Verlag. Salzburg-Viena, 1984
- WAISSENBERGER, Robert. **Wien und die Kunst in unserem Jahrhundert.** Verlag Jugend und Volk Wien, 1965
- WAISSENBERGER, Robert. **Die Wiener Sezession.** Jugend und Volk Velag. Wien, 1971
- WAISSENBERGER, Robert (Hrsg.) **Wien 1870-1930. Traum und Wirklichkeit.** Historisches Museum der Stadt Wien. Residenz Verlag, Salzburg, Wien, 1984
- WAISSENBERGER, Robert. **Wien 1890-1920.** Residenz Verlag, Salzburg-Wien, 1984
- WAISSENBERGER, Robert. **Ver Sacrum**, die Zeitschrift der Wiener Secession 1898 - 1903 ; Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, 3. April 1982 bis 6. März 1983. Eigenverl. d. Museen der Stadt Wien. Wien, 1982
- WERNER J. **Meisterwerke der Wiener Werkstätte.** Wien, München. Brandstätter Verlag, 1983
- WHYTE, Ian Boyd. **Three architects from the Master Class of Otto Wagner: Emil Hoppe, Marcel Kammerer, Otto Schöntal.** Ernst Verlag. Berlin (u.a.) 1989
- WISTRICH, Robert S. **The Jews of Vienna in the age of the of Franz Joseph.** London, 1989
- WOLFRAM, Hernia. **Österreichische Geschichte 1804-1914.** Verlag Carl Veherreuter. Wien, 1997.
- WULZ, Fritz C.: **Stadt in Veränderung. Eine Architektur – Politische Studie von Wien in den Jahren 1848-1934.** Band 1: Wien in den Jahren 1848 is 1918. Dissertation, Institut für Gesellschaftplanung-Stätebau, Achitektursektion Technische Hochschule. Stockholm 1976. 3. Aufl. Stockholm, 1978
- WUNBERG, Gotthart: **Das junge Wien.** Tubinga, Niemeyer, 1976
- ZUCKERKANDL, Berta. **Zeitkunst Wien 1901-1902.** Verlag Ullstein, Frankfurt, Berlin, Wien 1970
- ZUCKERKANDL, Berta. **Österreich Intim, Erinnerungen 1892-1942.** Verlag Ullstein, Frankfurt, Berlin, Wien 1970
- ZWEIG, Stefan. **Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers.** Fischer Verlag. Frankfurt /Main, 1989

14.5 CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES EN EL EXTRANJERO

- **Ein Dokument deutscher Kunst**. **Darmstadt 1901-1976.** Ausstellungskatalog. Kunsthalle Darmstadt. Eduard Roether Verlag. 5 Vols. Darmstatt, 1977
- **L'Exposition internationale des Arts Decotatifs Modernes à Turin.** Librairie des Arts Decoratifs. Darmstadt, 1902. Pp. 5-14
- **Joseph Maria Olbrich 1867-1908.** Das Werk des Architekten ; Ausstellung anläßl. der 100. Wiederkehr des Geburtstages; Darmstadt, Wien, Berlin. Hrsg. vom Hess. Landesmuseum in Darmstadt. [Ausw. u. Red.: Gerhard Bott] Ausstellungskatalog an der Mathildenhöhe in Darmstadt, 1967
- **Udine 1982: D'Aronco architteto.** Milano, 1982
- **Internationale Kunstausstellung Rom 1911. Pläne nach den Entwurf von Prof. Joseph Hoffmann.** Rosenbaum Verlag. Wien, 1911
- **Weltausstellung Paris 1900. Katalog der Österreichischen Abteilung.** K.u.K. Staatsdruckerei, Wien, 1900
- **Finnland 190, Finlandischer Jugendstil.** Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien, 1973
- **Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Secession Wien.** Entre ellas:

  1902: 14. Klinger – Beethoven

  1903: 18. Kollektivausstellung Gustav Klimt

  1907: 28. Münchner Secession 1907

  1909: 34 Engelhart

  1912: 42. Rudolf von Alt Gedächtnisausstellung Secession
- **Catalogue des Seccions Autrichiennes**, Comisariíta Géneral Imperial Royal d'Autriche. Vol. 8, Groups XII-XV.
- **Officieller General-Catalog Welt Ausstellung in Wien.** Wien, Dr.: der „Presse" 1873.
- **Alt Wien. Die Stadt die niemals war.** Wien Museum. Historisches Museum der Stadt Wien. 25 Nov 2004 – 18 März 2005. Czernin Verlag. Wien, 2004.
- **Der Preis der Schönheit: Zum 100 Geburstag der Wiener Werkstätte.** Peter Noever (Hrsg.) Museum für Angewandte Kunst Wien. 10.12.2003-07.03.2004.
- **Catálogo Completo de 1911 & 1915 de muebles de madera combada de Thonet.** (Fundadores de la Industria de los Muebles de Madera Curvada). Österreichischer Kunst- und Kulturverlag. Wien, 1994.
- A.A.V.V. (u. a.: Dr. KASSAL-MIKULA, Renata; Univ. Prof. Dr. HAIKO Peter) **Das ungebaute Wien. Projekte für die Metropole 1800 bis 2000.** 256. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Historisches Museum der Stadt Wien. 10 Dezember 1999 bis 20. Februar 2000.
- **Jože Plečnik, Architekt 1872-1957**. 107 Ausstellung. Historisches Museum der Stadt Wien. 9. September bis 1. November

1987. Stück Jugendstil Verein. München.

- **Le arti a Vienna: Dalla Secessione alla caduta dell'Imperio Asburgico,** Venecia. Ed. La Bienale, 1984. (Venecia,Palazzo Grassi 18 Mayo-22Septiembre de 1984).
- KOCH, Alexander (Hrgs). **Die Ausstellung der Künstlerkolonie.** Verlag zur Megede. 1979, Darmstadt. Viene de Grossherzog Ernst Ludwig und die Künstlerkolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901.
- **Museum Künstlerkolonie Darmstadt.** Revisado por Renate Ulmer, Darmstadt. Inst. Mathildenhöhe 1990
- HOFMANN, Werner (Hrsg.). **Experiment Weltuntergang Wien um 1900.** Hamburger Kunsthalle. Vom 10.April bis 31. Mai 1981. Prestel Verlag. München, 1981.
- **Wiener Stilkunst um 1900.** Zeichnungen und Aquarelle im Besitz des Histrorisches Museums der Stadt Wien. Histrorisches Museum der Stadt Wien. Wien, 1979
- SPIELMANN, Heinz. **Die Brücke und die Moderne 1904-1914.** Ausstellung im Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17 Oktober 2004-23 Januar 2005. Hirmer Verlag, München, 2004.
- **Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930.** Histrorisches Museum der Stadt Wien. Wien, 1985
- **Raimondo D'Aronco (1857-1932). Disegni d'architettura.** Galeria Nazionale d'arte moderna. Roma. 16 aprile - 2 maggio 1980.
- MRAZEK, Wilheim (Hrsg.) **Die Wiener Werkstätte. Modernes Kunsthanwerk von 1903-1932**. Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien, 1967.
- **Catálogo de la Exposición *Le Arti a Vienna*** Venecia. Palazzo Grassi. 18 Mayo-22 Septiembre Ed. La Bienale, 1984.

14.6 REVISTAS EXTRANJERAS

- **1902. Wagner Schule.** Die Quelle. VI. Volkstümliche Baukunst. Joseph Augur Lux. Editado por Martin Gerlach, 1903.
- **Alte und moderne Kunst.** Österreischische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur. Jg. 15, Nr. 113. 1970. Innsbruck
- **Der Architekt.** Wiener Monatshefte für Bauwesen und Dekorative Kunst. Redacteur: Architekt Otto Schöntal. Kunstverlag Anton Schroll & Co. Wien. 1 (1895) – 24 (1921/22). Der Architekturunterricht in Italien. 1902, VIII. Pág. 41ff
- **Der Aufbau.** KUNZE, Helmut. „Die grossen Ausstellungen 1798 bis 1967". Juni 1967.
- **Der Aufbau**. „Weltausstellungen im 19. Jahrhundert . 1973, Heft 8. Jhg. 28. Seite 261
- **Die Bau und Werkkunst Österreichs.** Monatsschrift für alle Gebiete der Architektur und Angewandten Kunst Haus und

Heim. Herasugeben von der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs, Schriftleiter.

- **Dekorative Kunst.** EISLER, Max. „Wiener Werkstätte“ 1921. Pág. 239
- **Deutsche Kunst und Dekoration**. “Illustrierte Monatshefte für Moderne Malerei Plastik. Architektur Wohnungs-Kunst und Künstlerische framen-arbeiten“. Darmstadt, 1897.

  En VIII, 1902 „Erste Eindrücke von der Turiner Ausstellung.“ Seite 519-523

  En el núm. 1904/05. LUX, J. A. „Wiener Wekstätte“. Pág. 1

  En el núm. 1905. LUX, J. A. „Die Moderne in Wien“. Pág. 521

  En el núm. 1906/07. BLEI, Franz „Die Wiener Wekstätte“. Pág. 37

  En el núm. 1906/07. BAUM, Julius „Die Wiener Wekstätte“. Pág. 443

  En el núm. 1909. LANG-DANOLI, H. „Von der Freude und von Material“. Pág. 201

  En el núm. X de 1914, amplia información sobre la exposición del Werkbund en Köln en 1914- con el pabellón austriaco de Hoffmann.

  En el núm. 1923. VETTER, Adolf. „23 Jahre Wiener Werkstätte“. Pág. 87

  En el núm. 1927. HOFFMANN, Joseph. „25 Jahre Wiener Werkstätte“. Pág. 197
- **Deustche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache in neuzeitlicher Auffassung.** Band I: Oktober 1897-März 1898. Darmstadt. Verlaganstalt Alexander Koch.
- **Hohe Warte. Illustrierte Halbmonatsschrift für die künstlerischen, geistigen und wirtschaftlichen Interessen.** Editao por Joseph-August LUX. Verlag Hohe Warte. Wien und Leipzig.
- **Illustratione italiana.** XXIX. Nº 20, 1902.
- **Das Interieur**. Wiener Monatshefte für Wohnungsausstattung für Angewandtekunst. Redacteur: Arthur Roessler. Verlag Eduard Kosmack. Wien. (ab 1901). Joseph Aug. Lux: „Villenkolonie Hohe Warte“, Erbaut von Josef Hoffmann; in: „IV. Jahrgang, Bd.; 1903, Nr. (H)
- **Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst**; ZUCKERKANDL, Berta. „Josef Hoffmann“ VII Jahrgang, 10. Band; 1904
- **L’Architettura, Cronache e Storia.** nº 134, 1966; nº 135-136, 1967.
- **L’Arte**. „L’Esposizione Internazionale d’arte Deva a Moderna in Torino”. V, 1905. pp. 240-247.
- **Moderne Bauformen.** Monatshefte für Architektur und Raumkunst. Editada desde 1901 hasta 1935, por Hoffmann, Julius. Fundada en 1901 en Stoccarda.
- S. LEVETUS: “Die Villa Ast in Wien von Prof. J. Hoffmann” En: **Moderne Bauformen**; XII Jahrgang, 1913.
- **Österreich**. ANKWICK–KLECHOVEN, Hana “Die Wiener Werkstätte und ihre Künstlerkreis“. 1927, pág. 18
- **Römische Historische Mitteilungen.** HAIKO, Peter. „Die Einflüsse Italiens auf die österreichische Architektur 1870-1910.“

Núm. 24. 1982. Pág. 89ff.

- **The Studio. Year book of decorative art.** Ltd. London, Paris, N.Y. Vol. XXII, núm. 98, mayo de 1901. Pp. 196 y 197; HOLME, Charles. Pleasant Art in Austria & Hungary. „The Studio" 1911; LEVETUS, A. S.: "Professor Hoffmann's Artist Colony", Vienna; 1904.
- **Ver Sacrum.** Zeitschrift der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Seemann Verlag. Leipzig ab 1898
- **Wagner Schule. Jahr 1903-Jahr 1904**. Kart María Kerndle. Lepzig, 1905.
- **Monatsschrift „Wiener Bauhütte".** Wien, Architekten-Vereinigung 1907-31.ä.

14.7 PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

Capítulo 2

- Fotografías propias. FIGS.: 001, 002, 003, 004, 005, 006

Capítulo 3

- Fotografías propias: FIGS.: 023, 024, 027, 029, 028, 037, 038, 039, 040, 041, 042, 043, 044, 045, 046, 047, 048
- BRANDSTÄTTER, Christian. **Damals in Wien. Menschen um die Jahrhundertwende.** Wien, 1995. FIG.: 007
- TIZIA LEITICH, Ann. **Damals in Wien. Das grosse Jahrhundert einer Weltstadt.** Buchgemeinsam Donauland Wien Verlag. Forum-Verl. Wien, 1957. FIGS.: 008, 009, 010
- A.A.V.V. (u. a.: Dr. KASSAL-MIKULA, Renata; Univ. Prof. Dr. HAIKO Peter) **Das ungebaute Wien. Projekte für die Metropole 1800 bis 2000.** 256. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Historisches Museum der Stadt Wien. 10 Dezember 1999 bis 20. Februar 2000. FIG. 012
- PAWLIK, Hans Peter. **Wagners Werk für Wien. Gesamtkunstwerk Stadtbahn.** Verlag Josef Otto Slezak. Wien, 1999. FIG. 017
- GRAF, Otto. **Das Werk des Architekten 1860-1902**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1985. FIG.: 016
- BERHARD, Marianne. **Die Wiener Ringstrasse. Architektur & Gesellschaft. 1858-1906**. Kremayr & Scheriau. Mücnhen, 1992. FIG. 022
- ACHLEITNER, Friedrich. **Österreichische Architektur im 20.Jahrhundert. Ein führer in vier Bänden.** Band III/1: 1-12. Bezirk. Museum Moderner Kunst Wien (ed.) Residenz Verlag. Wien (u.a.), 1990. : FIG. 022
- WULZ, Fritz C.: **Stadt in Veränderung. Eine Architektur – Politische Studie von Wien in den Jahren 1848-1934.** Band 1: Wien in den Jahren 1848 is 1918. Dissertation, Institut für Gesellschaftplanung-Stätebau, Achitektursektion Technische Hochschule. Stockholm 1976. 3. Aufl. Stockholm, 1978. FIGS.: 017, 021, 025, 026
- HEVESI, C.: **Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert II. 1848 bis 1900.** Leipzig, 1903. Wien, 1904. FIGS.: 030
- WAGNER, Otto. **Die Groszstadt. Eine Studie über diese.** Schroll Verlag. Wien, 1911. FIG.: 031
- Publicación vienesa <Aus der Wagnerschule>. 1898. FIG.: 033
- WAISSENBERGER, Robert (Hrsg.) **Wien 1879-1930. Traum und Wirklichkeit.** Historisches Museum der Stadt Wien. Residenz Verlag, Salzburg, Wien, 1984. FIG.: 034
- **Le arti a Vienna: Dalla Secessione alla caduta dell'Imperio Asburgico,** Venecia. Ed. La Bienale, 1984. (Venecia,Palazzo Grassi 18 Mayo-22Septiembre de 1984). FIGS.: 032, 034, 035, 036
- CORBIN FERRER, Juan-Luis. **El ensanche Noble de Valencia: ente Colón y Gran Vía Marqués del Túria.** Ed. Federico

Doménech. Valencia, 1996: FIGS.: 051, 052

- Foto cedida por el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia. FIG. 055
- CORBIN FERRER, Juan-Luis. **La segunda fase del Ensanche. Avenida del Reino de Valencia y su entorno.** Ed. Federico Doménech. Valencia, 1997. FIG.: 056
- FERNÁNDEZ-FLOREZ Formica-Corsi, Darío. **La arquitectura ecléctica urbana de la Valencia de finales del siglo XIX (1875-1900).** Tesis doctoral inédita / director de la tesis José Luis Ferrer Muñoz. ETSAV. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1988. FIG.: 057
- Fotos antiguas de Valencia (Suplemento del Periódico El Levante). FIGS.: 049, 050, 053, 054, 058

Capitulo 4

- Propias: FIGS.: 067, 068, 069, 071, 072, 073, 081, 083, 094, 095, 097, 098, 103, 107, 108, 109, 154, 155, 156, 157, 158, 170, 171, 172, 173, 176, 180
- MEYER, Franz Sales. **Handbuch der Ornamentik.** Seemann's Verlag. Wien, 2002. FIGS.: 076, 077, 078, 079, 080
- OLBRICH, Joseph Maria. **Architektur.** (reimpresión completa de los libros originales de 1901-1914). Tubinga, 1985. FIGS.: 082, 188
- WAISSENBERGER, Robert. **Ver Sacrum**, die Zeitschrift der Wiener Secession 1898 - 1903 ; Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, 3. April 1982 bis 6. März 1983. Eigenverl. d. Museen der Stadt Wien. Wien, 1982: FIGS. 084, 085
- **Katalog der VIII Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Secession Wien.** FIGS.: 062 (Portada)
- KAPFINGER, Otto; KRISCHANITZ, Adolf. **Die Wiener Secession. Das Haus, der Entstehung, Geschichte, Erneurung.** Hermann Böhlaus Nachf. Wien, Köln, Graz, 1986. FIG.: 064, 065, 066, 074, 086, 087, 088, 089, 090, 091, 092, 093, 096, 099,
- PEICHL, Gustav, **Die Kunst des Otto Wagners.** Wien, Akademie der Bildenden Kunst, 1984. FIG.: 100
- POZZETTO, Marco. **Die Schule Otto Wagners. 1894-1912.** Verlag Anton Schroll & Co. Wien und München. Trieste, 1979: FIGS.: 115
- Publicación vienesa <Aus der Wagnerschule>. 1898. FIGS.: 101, 102
- Publicación vienesa <Aus der Wagnerschule>. 1899. FIG.: 091
- Publicación vienesa <Aus der Wagnerschule>. 1900. FIG.: 061
- Publicación vienesa <Aus der Wagnerschule>. 1901. FIGS.: 105, 106, 111,
- **Le arti a Vienna: Dalla Secessione alla caduta dell'Imperio Asburgico,** Venecia. Ed. La Bienale, 1984. (Venecia,Palazzo

Grassi 18 Mayo-22Septiembre de 1984). FIGS.: 059, 060, 063, 110

- Foto cedida por Dr. Caroline Jäger (Technische Universität Wien): 104
- GRAF, Otto Antonia. **Die vergessene Wagnerschule.** Schriften des Museums des 20. Jahrhunderts Wien. Verlag Jugends & Volk. Viena, 1969. FIGS.: 112, 116, 117, 118, 119, 122, 138, 139, 141
- GRAF, Otto. **Master Drawings of Otto Wagner.** An exhibition of the Otto Wagner Archiv, Academy of Fine Arts, Vienna. Viena, 1987. FIGS.: 070, 075, 120, 126, 130, 137, 140
- Revista Vienesa <Der Architekt> 1899. FIGS.: 121, 123, 124
- NOEVER, Peter; OBERHUEBER, Oswald (Ed.) **Joseph Hoffmann 1870-1956. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen.** Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien, 1987. FIGS.: 125, 159
- GRAF, Otto. **Das Werk des Architekten 1860-1902**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1985. FIGS.: 127, 133, 134
- Anónimo. **1902. Wagner Schule.** Die Quelle. VI. Volkstümliche Baukunst. Joseph Augur Lux. Editado por Martin Gerlach, Wien, 1903. FIGS.: 113, 114, 129, 131
- STERK, Harald (Text); ZEDNICEK, Walter (Photographien). **Otto Wagner.** Tusch Verlag. Viena, 1983. FIG.: 132
- GERETSEGGER, Heinz; PEINTNER, Max. **Otto Wagner. 1841-1918. Unbegrenzte Groszstadt. Beginn der modernen Architektur**. Residenz Verlag, Salzburg, 1964. FIGS.: 135, 136
- A.A.V.V. **Anasagasti. Obra Completa.** Catálogo a la Exposición organizada por el Ministerio de Fomento. Del 2 de diciembre 2003 al 26 de enero del 2004. Madrid, 2003. FIGS.: 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149
- NOEVER, Peter. **Der Preis der Schönheit –100 Jahre Wiener Werkstätte.** Hatje Cantz Verlag. Wien, 2003. FIGS.: 150, 151, 152, 162, 174, 175, 177, 178
- SCHWEIGER, Werner Josef. **Meisterwerke der Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932.** Verlag Christian Brandstätter. Wien, 1990. FIGS.: 153, 166, 167
- WAISSENBERGER, Robert. **Wien 1890-1920.** Residenz Verlag, Salzburg-Wien, 1984. FIGS.: 160
- BRECKNER, Gunter; MEYER, Christian. **Sanatorium Purkersdorf. Documentation.** New york; 1010 Wien, Dorotheergasse 12: Galerie Metropol (1984). FIGS.: 161, 163, 164, 165
- SCHWEIGER, Werner Josef. **Wiener Werkstätte: Kunst und Handwerk 1903-1932.** Verlag Christian Brandstätter. Wien, 1995. FIGS.: 169
- MEYER, Christian, **Josef Hoffmann. Architect und Designer. 1870-1956**. Galerie Metropol, Wien, New York. Wien, 1981. FIGS.: 168
- **Joseph Maria Olbrich 1867-1908. Das Werk des Architekten**; Ausstellung anläßl. der 100. Wiederkehr des Geburtstages; Darmstadt, Wien, Berlin. Hrsg. vom Hess. Landesmuseum in Darmstadt. [Ausw. u. Red.: Gerhard Bott] Ausstellungskatalog an der Mathildenhöhe in Darmstadt, 1967. FIGS.: 179

- LIEB, Stefani. **Was ist Jugendstil?. Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890-1910.** Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2000, Darmstadt. FIGS.: 181, 182, 187, 186
- KOCH, Alexander (Hrgs). **Die Ausstellung der Künstlerkolonie.** Verlag zur Megede. 1979, Darmstadt. Grossherzog Ernst Ludwig und die Künstlerkolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901. FIGS.: 183, 184, 185, 190, 191, 192

HAMMAN, Richard; JOST, Hermand. **Stilkunst um 1900.** Akademie Verlag, Berlin (D.D.R.), 1967. FIGS.: 189

Capítulo 5

- Propias. FIGS.: 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
- Revista vienesa <Der Architekt> 1900. FIG.: 192
- HEVESI, Ludwig. **Ideen von Olbrich.** Gerlach und Schenk. Wien, 1899. FIGS.: 193,229, 260
- **Weltausstellung Paris 1900. Katalog der Österreichischen Abteilung.** K.u.K. Staatsdruckerei, Wien, 1900. FIG.: 194
- **Katalog der VIII Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Secession Wien.** FIGS.: 195
- PESVNER, Nikolaus; RICHARDS, J.M. (Ed.), **The Antirationalist.** Architectural Press. New York, 1978. FIGS.: 196, 197, 198, 212, 243
- A.A.V.V. **Turin 1902. a guide published by the committee of the 1. International exhibition of modern decorative art.** 1902, Turin. FIGS.: 199,
- BOSSAGLIA, Rossana (Hrsg.); GODOLI, Ezio; ROSCI, Marco. **Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo**; (catalogo della mostra). Editorial Fabbri. 1994, Milano. FIGS.: 200, 201, 202, 208, 209
- ETLIN, Richard. **Modernism in italian architecture. 1890-1940.** London, 1991. FIGS.: 203, 204, 205, 206, 207
- MEYER, Franz Sales. **Handbuch der Ornamentik.** Seemann's Verlag. Wien, 2002. FIGS.: 210
- CREMONA; Italo. **Der Zeit des Jugendstils.** Lancen Müller. München, Wien, 1966. FIG.: 211
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910.** Valencia: Ediciones Generales de la Construcción. D.L. 2003. FIGS.: 213, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 239
- MARTÍNEZ VERON, Jesús. **Arquitectura de la Exposición Hispano Francesa de 1908**. Zaragoza, 1964. FIGS.: 214, 215,216, 217
- Otto Wagner. **2. Das Werk des Architekten. 1903-1908**. Böhlau Verlag. 1985, Wien, Köln, Weimer. FIG.: 220
- VEGAS MANZANARES-LÓPEZ, Fernando, (entre otros). **Mercado Colón. Historia y Rehabilitación.** AUMSA. Valencia, Diciembre 2004. FIGS.: 232, 233
- Revista española <Blanco y Negro> 1911. FIGS.: 240, 241
- GRAF, Otto. **Master Drawings of Otto Wagner.** An exhibition of the Otto Wagner Archiv, Academy of Fine Arts, Vienna.

Viena, 1987. FIG.:242

- STERK, Harald (Text); ZEDNICEK, Walter (Photographien). **Otto Wagner.** Tusch Verlag. Viena, 1983. FIGS.: 244, 245
- A.A.V.V. **Anasagasti. Obra Completa.** Catálogo a la Exposición organizada por el Ministerio de Fomento. Del 2 de diciembre 2003 al 26 de enero del 2004. Madrid, 2003. FIGS.: 255, 256, 271
- **Neubauten in Österreich.** Façaden. Details. Hausthore. Vestibule. Wien. Schroll Velrag. Serie 1-5. FIGS.: 257 (Serie II), 258 (Serie I), 259 (Serie III)
- **Wiener Neubauten im Style der Secession. Façaden. Details. Hausthore. Vestibule**. 1.—5. Serie. (ab 3. Serie: Wiener Neubauten im Style der Secession und anderen modernen Stylarten; 5. Serie: Wiener Neubauten im Stile der Sezession ...) Wien, A. Schroll, 1902—11. FIG.: 261
- Publicación vienesa <Aus der Wagnerschule>. 1896. FIG.: 262
- Revista vienesa <Der Architekt>. FIGS.: 263, 264
- NEBEHAY, Christian M. **Ver Sacrum.** Viena, Buch und Kunstverlag, 1975. FIGS.: 265, 266, 267
- Revista alemana <Moderne Bauformen>. FIG.: 268
- Revista alemana <Deutsche Kunst und Dekoration>. FIG.: 269
- ISAC, Ángel. **Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919.** Diputación Provincial de Granada. Granada, 1987. FIG.: 270, 272, 273, 274
- Revista española <Pequeñas Monografías de arte>. FIG.:275

Capítulo 7

- Fotografías propias. FIG.: 300
- BOHIGAS, Oriol. **Reseña y Catálogo de arquitectura modernista.** Editorial Lumen, Barcelona 1973. FIG.:276
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Arquitectura española 1808-1914”. **Summa Artis General de Arte, Vol. XXXV**, Espasa Calpe. Madrid, 1993. FIG.: 277
- **Història de l’art Català.** Miralles, F. “L’epoca del noucentisme, 1906-1917”. Barcelona, 1983. FIG.: 278
- Anónimo. **1902 Wagner Schule.** Gerlach Verlag. Wien, 1903. FIGS.: 279, 280, 283, 284, 285, 294
- A.A.V.V. **Anasagasti. Obra Completa.** Catálogo a la Exposición organizada por el Ministerio de Fomento. Del 2 de diciembre 2003 al 26 de enero del 2004. Madrid, 2003. FIGS.: 281, 282, 286, 287, 288
- CREMONA; Italo. **Der Zeit des Jugendstils.** Lancen Müller. München, Wien, 1966. FIG.: 289, 291
- 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. FIGS.: 290, 295, 296, 297, 299, 302, 301, 303

- OLBRICH, Joseph Maria. **Architektur.** (reimpresión completa de los libros originales de 1901-1914). Tubinga, 1985. FIGS.: 292, 305, 306, 307 y 308
- Revista vienesa <Der Architekt> 1895. FIG.: 293
- Publicación de los trabajos de los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Otto Wagner: <Aus der Wagnerschule>. 1896. FIG.: 298
- Revista vienesa <Der Architekt> 1901. FIG.: 304

Capítulo 8:

- PEÑÍN IBÁÑEZ, Alberto. **Valencia 1874-1959. Ciudad, Arquitectura y Arquitectos.** Editorial: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1978. FIGS.: 309, 311, 314, 316, 318
- Firmas (de los planos del **Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia:**). FIGS.: 310, 312, 317, 247, 319
- A.A.V.V. **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 Pormoció Cultural, Museus i Belles Arts. Valencia, 1997. FIG.: 313

Capítulo 10

- Fotografías propias. FIGS.: 326, 327, 328, 333, 334, 343, 353, 358, 359, 364, 365, 366, 369, 370, 372, 373, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 386, 389, 390, 391, 400, 401, 402, 403, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 443, 445, 448, 449, 450, 451, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 473, 476, 479, 480, 481, 484, 485, 487, 500, 502, 503, 513, 514, 517, 518, 524, 525, 537, 538, 539, 541, 544, 547, 551, 552, 553, 554, 555, 557, 558, 559, 560, 563, 564, 565, 567, 569, 571, 577, 578, 580, 581, 581, 583, 585, 587, 594, 599, 600, 601, 602, 603, 605, 606, 607, 608, 609, 612, 616, 620, 621, 622, 623, 626, 628, 629, 630, 631, 633, 634, 636, 637, 638, 642, 648, 649, 652, 656, 659, 662, 664, 665, 667, 669, 670, 672, 674, 675, 677, 679, 682, 683, 687, 689, 694, 695, 696, 697, 691, 692, 693, 698, 699, 700, 712, 715, 718, 723, 724, 725, 727, 728, 730, 731, 733, 738, 739, 740, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 763, 764, 765, 768, 769, 770, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 794, 795, 798, 800, 801, 802, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 839, 840, 841, 843, 844, 845, 847, 850, 851, 853, 859, 860, 861, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 887, 888, 889, 890, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947
- Fotos cedidas por la **Cátedra Demetrio Ribes** (CDR). FIGS.: 320, 321, 329, 330, 331, 332, 338, 339, 340, 341, 342, 344,

346, 347, 348, 349, 425, 429, 899, 900, 901, 902, 903

- BRECKNER, Gunter; MEYER, Christian. **Sanatorium Purkersdorf. Documentation.** New york; 1010 Wien, Dorotheergasse 12: Galerie Metropol (1984). FIGS.: 322, 323, 324, 325,
- GRAF, Otto. **Master Drawings of Otto Wagner.** An exhibition of the Otto Wagner Archiv, Academy of Fine Arts, Vienna. Viena, 1987. FIGS.: 335, 360, 361, 362, 363, 371, 392, 729, 937
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. "Introducción a la arquitectura de las estaciones de España" en **El Mundo de las estaciones,** Madrid, 1980 (Exposición) Palacio de Velázquez del Retiro. Noviembre 1980-Enero 1981. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Subdirección General de Artes Plásticas. Subdirección General de Artes Plásticas. Madrid, 1980. FIGS.: 345, 426
- 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. FIGS.: 350, 356, 357, 374, 375, 388, 405, 406, 431, 455
- Fotos antiguas de Valencia (Suplemento del Periódico El Levante). FIGS.: 351, 509, 660, 661
- A.A.V.V. **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 Pormoció Cultural, Museus i Belles Arts. Valencia, 1997. FIGS.: 352, 355, 516, 522, 523, 524, 540, 556
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. **Demetrio Ribes, arquitecto (1875-1921).** Cátedra Demetrio Ribes UVEG-FGV. Generalitat Valenciana. Conselleria d'Infraestructures i Transport. Valencia, 2004. FIGS.: 354, 367, 368, 440
- BENITO GÖRLICH, Daniel. **La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925 /** Prologo de Pedro Navascués. XVIII. Serie Tercera. Estudios monográficos; 17. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1983. Premio Senyera 1981. FIGS.: 383, 469, 498, 526
- GRAF, Otto. **Das Werk des Architekten 1860-1902**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1985. Band 1. FIGS.: 384, 385, 395, 396, 397,398
- GERETSEGGER, Heinz; PEINTNER, Max. **Otto Wagner. 1841-1918. Unbegrenzte Groszstadt. Beginn der modernen Architektur**. Residenz Verlag, Salzburg, 1964. FIGS.: 387, 510, 511
- PEICHL, Gustav, **Die Kunst des Otto Wagners.** Wien, Akademie der Bildenden Kunst, 1984. FIGS.: 393, 394
- STERK, Harald (Text); ZEDNICEK, Walter (Photographien). **Otto Wagner.** Tusch Verlag. Viena, 1983. FIGS.: 422, 423, 424, 515, 519, 732
- **Catálogo Completo de 1911 & 1915 de muebles de madera combada de Thonet.** (Fundadores de la Industria de los Muebles de Madera Curvada). Österreichischer Kunst- und Kulturverlag. Wien, 1994. FIG.: 427

- Revista española <Hogar y arquitectura>. Madrid, enero-febrero, 1970. FIG.: 428
- MARKUS, Kristian. **Josef Hoffmann. Bauten und Interieurs in zeitgenössischen Photographien**. Album Verlag für Photographien. Wien, 2002. FIGS.: 430, 452
- Publicación vienesa <Aus der Wagnerschule>. 1896. FIGS.: 432, 434
- **Neubauten in Österreich. Façaden. Details. Haustore. Vestibule, etc**. A. Schroll, o. J. 1907 Serie I. FIGS.: 433
- BOHIGAS, Oriol & POMÉS, Leopoldo. **Arquitectura Modernista.** Editorial Lumen. Barcelona, 1968. FIGS.: 442, 597
- VEGAS MANZANARES-LÓPEZ, Fernando, (entre otros). **Mercado Colón. Historia y Rehabilitación.** AUMSA. Valencia, Diciembre 2004. FIGS.:444, 777, 778, 779
- HEVESI, Ludwig. **Ideen von Olbrich.** Gerlach und Schenk. Wien, 1899. FIGS.:454, 456, 497, 609, 610, 611
- **Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia:** FIGS.: 465, 467, 468, 470, 482, 489, 494, 496, 501, 505, 506, 507, 508, 549, 562, 582, 584, 613, 614, 615, 617, 618, 619, 624, 625, 627, 632, 633, 635, 643, 647, 651, 653, 654, 655, 658, 666, 668, 673, 676, 678, 680, 681, 684, 685, 686, 688, 690, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 713, 714, 721, 737, 734, 735, 736, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 753, 754, 755, 761, 762, 766, 767, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 791, 792, 793, 796, 797, 799, 803, 804, 805, 813, 814, 822, 836, 838, 839, 842, 846, 848, 852, 854, 857, 858, 862, 863, 866, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886
- BOSSAGLIA, Rossana (Hrsg.); GODOLI, Ezio; ROSCI, Marco. **Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo**; (catalogo della mostra). Editorial Fabbri. 1994, Milano. FIGS.:471, 474, 475, 478, 483, 487, 488,
- Revista vienesa <Der Architekt> 1898. FIGS.:472
- TOPP, Leslie. **Architecture and truth in fin-de-siècle Vienna.** Cambridge University Press. United Kingdom, 2004. FIGS.:477, 499
- KAPFINGER, Otto; KRISCHANITZ, Adolf. **Die Wiener Secession. Das Haus, der Entstehung, Geschichte, Erneurung.** Hermann Böhlaus Nachf. Wien, Köln, Graz, 1986. FIG.: 486
- Revista vienesa <Der Architekt> 1901: FIGS.:490, 491, 492
- MARTÍNEZ VERON, Jesús. **Arquitectura de la Exposición Hispano Francesa de 1908**. Zaragoza, 1964. FIGS.:493
- <Aus der Wagnerschule>. 1896. FIGS.:495, 542, 543, 545, 546, 548
- WAGNER, Otto, **Die Baukunst unserer Zeit.** Anton Schroll Verlag. Wien 1914. Cuarta edición. FIGS.:504
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada **Demetri Ribes.** Serie “la unitat” Col·lecció 3 i 4. núm. 48. 1980, Valencia. FIG.:512
- FONTBONA, Francesc. **El Modernismo a l’entorn de l’arquitectura.** Edicions Lisard. Barcelona, 2004. FIGS.: 520, 719
- HAIKO, Peter (Texte); SCHEZEN, Roberto (Photograohien). **Wien 1850-1930. Architektur.** Edition Christian Brandstätter Verlag. Wien, 1992. FIGS.: 521, 717, 720, 726
- MARTÍNEZ VERON, Jesús. **Arquitectura de la Exposición Hispano Francesa de 1908**. Zaragoza, 1964. FIG.:527

- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. **La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910 /. –** Valencia: Ediciones Generales de la Construcción. D.L. 2003. FIGS.: 528, 529, 530, 531, 532, 533, 535
- GRAF, Otto. **Das Werk des Architekten. 1903-1918**. Böhlau Verlag. Wien, Köln, Graz, 1985. FIGS.: 534, 536
- MEYER, Franz Sales. **Handbuch der Ornamentik.** Seemann's Verlag. Wien, 2002. FIGS.:550, 568, 570, 572
- BORSI, Franco. **Wiener Bauten der Jahrhundertwende.** Dt. Verl.-Anst. Stuttgart, 1985. FIGS.:561
- BOSSAGLIA, Rossana (Hrsg.); GODOLI, Ezio; ROSCI, Marco. **Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo**; (catalogo della mostra). Editorial Fabbri. 1994, Milano. FIGS.:574, 575, 579, 576, 592, 595, 596, 598, 604
- SIMÓ TEROL, Trinidad. **La arquitectura de la renovación urbana en Valencia**. Editorial Albatros. Valencia, 1973. FIGS.:586
- **Le arti a Vienna: Dalla Secessione alla caduta dell'Imperio Asburgico,** Venecia. Ed. La Bienale, 1984. (Venecia,Palazzo Grassi 18 Mayo-22Septiembre de 1984). FIGS.:588 y 589
- 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. FIG.:590
- A.A.V.V. **Wiener Bauten im Style der Secession und andere modernen Stylarten.** Fassaden Details, Hausthore, Vestibule. Kunstverlag Antón Schroll & Co. Viena, (1902-1908). FIGS.:591, 849, 855
- Revista vienesa <Der Architekt> 1901: FIG.:593
- **Neubauten in Österreich. Façaden. Details. Haustore. Vestibule etc**. Wien, A. Schroll, o. J. (1909). Serie III_: FIGS.: 639, 640, 641, 642, 662
- KRISTAN, Markus (Hrsf.) **Bauten im Style der Secession. Architektur in Wien 1900-1910.** Album Verlag, Wien, 2002 FIGS.: 645, 646, 649, 650, 664, 711
- LIEB, Stefani. **Was ist Jugendstil?. Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890-1910.** Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2000, Darmstadt. FIGS.: 718
- CORBIN FERRER, Juan-Luis. **La segunda fase del Ensanche. Avenida del Reino de Valencia y su entorno.** Ed. Federico Doménech. Valencia, 1997. FIGS.: 657
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Arquitectura española 1808-1914". **Summa Artis General de Arte, Vol. XXXV**, Espasa Calpe. Madrid, 1993: FIGS.: 671
- LACUESTA, Raquel; GONZÁLEZ, Antoni. **Guía de Arquitectura Modernista en Cataluña.** Editorial Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1990. FIGS.: 856
- 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. FIGS.: 891

Capítulo 11

- WAISSENBERGER, Robert. **Wien 1890-1920.** Residenz Verlag, Salzburg-Wien, 1984. FIG.: 948
- Propias: FIGS.: 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 958, 959, 960, 961, 962, 963
- **Le arti a Vienna: Dalla Secessione alla caduta dell'Imperio Asburgico,** Venecia. Ed. La Bienale, 1984. (Venecia,Palazzo Grassi 18 Mayo-22Septiembre de 1984). FIG.: 952
- LIEB, Stefani. **Was ist Jugendstil?. Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890-1910.** Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2000, Darmstadt. FIGS.: 957, 964
- Revista vienesa <Der Architekt> 1909. FIGS.: 965

Capítulo 12

- KOLLER-GLÜCK, Elisabeth. **Jugendstil rund um Wien.** Herold Verlag. 1985, Wien, München. FIGS.: 970, 971, 972, 973, 974
- Propias: FIGS.: 966, 967, 975, 976, 977, 978
- GRAF, Otto Antonia. **Die vergessene Wagner-Schule.** Schriften des Museums des 20. Jahrhunderts Wien. Verlag Jugends & Volk. Viena, 1969. FIGS.: 968, 969, 979
- Revista vienesa <Der Architekt> 1985: FIGS.: 980
- Anónimo. **1902 Wagner Schule.** Gerlach Verlag. Wien, 1903. FIGS.: 981

Capítulo 14

- SEKLER, Eduard F. **Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis.** Residenz Verlag. Wien, 1982. FIG.: 982

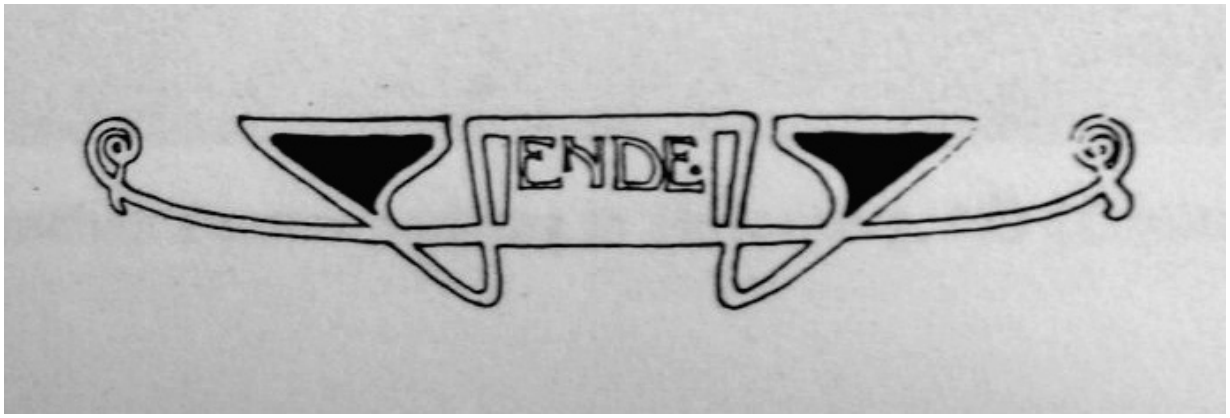


FIG.982 Dibujo de Joseph Hoffmann

Currículum vitae

Arquitecta/*Architektin* Maria Mestre Marti

e-mail: maria.mestre.marti@caramail.com

Tel. Nr.: 0034 630 481 480 (España/*Spanien*)

0043 650 90 12 888 (Austria/*Österreich*)

- Nacida el 11 de Marzo de 1977 en Valencia, España
- 1992-1994. Título Oficial de Inglés por la Escuela Oficial de Idiomas de Valencia, España
- 01 – 30 Julio 1998. Colaboradora en un proyecto de restauración en la universidad de Santiago de Cuba, Cuba.
- Septiembre 2002 Finalización de la Carrera de Arquitectura en la Universidad de Tecnología de Viena, *Institut für Wohnbau und Entwerfen*, título de Arquitecta, especialidad Edificación, por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia. Tutor en Viena: Herbert Keck, Tutor en Valencia: Alberto Burgos. Tema: Complejo turístico en Makarska, Croacia.
- Entre Noviembre del 2002 y Enero del 2007: Colaboradora en varios estudios de arquitectura en Viena y en Valencia
- Abril 2006. Presentación trabajo de Suficiencia Investigadora en la Universidad Politécnica de Valencia. (D.E.A. Diploma de Estudios Avanzados)
- Septiembre 2004 – Junio 2007 Estudios de Doctorado entre la Universidad Politécnica de Valencia y la *Technische Universität Wien*

- Geboren am 11. März 1977 in Valencia, Spanien
- 1992-1994. “Escuela Oficial de Idiomas de Valencia” Offizieller Titel in Englisch.
- 01. – 30. Juli 1998. Mitarbeit an einem Restaurationsprojekt an der Universität Santiago de Cuba. Kuba.
- September 2002. Abschlussprüfung “Diplomierte Architektin“ an der Technischen Universität Wien, Titel der Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Spanien. Diplomarbeit am Institut für Wohnbau und Entwerfen bei Dipl. Ing. Prof. Herbert Keck und Arch. Dr. Alberto Burgos (UPV). Thema: Tourismusanlage und Hotel in Makarska, Kroatien.
- November 2002 - Jänner 2007: Mitarbeiter in verschiedenen Architekturbüros in Wien und Valencia.
- April 2006: Abschlussprüfung der Forschungarbeit der Dissertation “Suficiencia Investigadora” (D.E.A. Diploma de Estudios Avanzados) an der Universidad Politécnica Valencia.
- September 2004 – Juni 2007 Doktoratsstudium an der Technische Universität Wien und an der Universität Polytecnica Valencias