

El modernismo arquitectónico austriaco en el Fin-de-siècle español

María Mestre-Martí
Universidad Politécnica de Cartagena (España)

Antonio Gómez-Gil
Universitat Politècnica de València (España)

Recibido: 14/09/2024. Aceptado: 10/02/2025

RESUMEN

El trabajo aborda la apropiación de la arquitectura Jugendstil proveniente de Viena por parte de algunos arquitectos españoles a principios del siglo XX. Partiendo del contexto histórico, se analiza hasta qué punto la versión más estricta, geométrica y constructiva del Jugendstil desarrollada en el Imperio Austro-húngaro fue una opción para definir la arquitectura moderna española de principios de siglo. La sociedad española, comprometida con la renovación nacional y poco proclive a la importación de estilos exóticos, entendió sin embargo los modelos vieneses como expresión de modernidad. No obstante, a excepción de algunos logros pioneros en la historia de la arquitectura española, la adopción del estilo vienés se quedó en algo epidérmico, ya que la modernidad que aportaba el Jugendstil en Viena (tanto constructiva como espacial) no se percibió en España.

PALABRAS CLAVE

Modernismo, Jugendstil, Viena, Siglo XX, modernidad española.

Austrian architectural Art Nouveau in the Spanish Fin-de-siècle

ABSTRACT

This paper deals with the appropriation of Jugendstil architecture from Vienna by some Spanish architects at the beginning of the 20th century. Starting from the historical context, it analyses to what extent the stricter, geometric and constructive version of Jugendstil developed in Austro-Hungarian Empire was an option for defining Spanish modern architecture at the beginning of the century. Spanish society, committed to national renewal and disinclined to import exotic styles, nevertheless embraced Viennese models as an expression of modernity. However, with the exception of some pioneering achievements in the history of Spanish architecture, the adoption of the Viennese style remained somewhat epidermal, as the modernity brought by the Jugendstil in Vienna (both constructive and spatial) was not perceived in Spain.

KEYWORDS

Art Nouveau, Jugendstil, Vienna, 20th Century, Spanish modernity.

Introducción histórica

Durante el siglo XIX la pérdida de las últimas colonias de ultramar había menguado de forma notable el prestigio internacional de España. Este desánimo y merma de fe en lo nacional, también se vio reflejado en el panorama arquitectónico. Se titubeaba sobre cuál debería ser la verdadera arquitectura española secular. Esta incertidumbre facilitó la importación de exotismos estilísticos, siendo practicadas en España, multiplicidad de corrientes arquitectónicas a la vez. A todas ellas se las consideraba potencialmente válidas para representar esa anhelada modernidad. Este hecho se confirmaba en las revistas profesionales españolas coetáneas, donde convivían proyectos concebidos en estilos distintos.

Como solución a este problema identitario, algunos profesionales se inclinaron por la arquitectura histórica española, mientras que otros miraron hacia Centro Europa como modelo de modernidad. Ejemplo de ello es el discurso oficial de Leonardo Rucabado y Aníbal González en el VI Congreso Nacional de Arquitectos de San Sebastián, celebrado en 1915. Apoyados por el influyente arquitecto Vicente Lampérez Romea, en su ponencia: Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional¹

(1914), se lamentaban de que, hacia 1900, en su época de estudiantes, “se consultaban muchas de las revistas extranjeras, para inspirar nuestros proyectos, y poco las nacionales”.

Entre el grupo de arquitectos europeístas, uno de los estilos que más se valoró para representar la modernidad fue el *Jugendstil* procedente de Viena, frecuentemente llamado en España *Secessionstil*.² 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 materiales. Ésta mantuvo, sin embargo, un rasgo que la distinguió de las demás: una continuidad lógica desde el abandono de los estilos históricos hacia una arquitectura más racional y funcional, que progresivamente iba suprimiendo el detalle ornamental de la obra, para apostar por una economía de medios y la manifestación del carácter constructivo de la arquitectura (Valga como ejemplo la *Postsparkasse* de Otto Wagner).

Es interesante entender la toma de conciencia y de compromiso con respecto a la sociedad vienesa que adquieren los artistas de la *Secession*. Mediante la defensa de la universalidad del arte y el fomento de la experiencia artística, su objetivo más directo fue apaciguar los conflictos étnicos en los que la capital austriaca se hallaba inmersa (hay que recordar que 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 Imperio Austro-húngaro). Frente a las dificultades políticas que éste atraviesa, 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. Serán los defensores del arte como concepto universal capaz de unir al pueblo, al rico y al pobre, sin distinciones de clase social. 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 disparejas culturas que constituían el Imperio Austro-húngaro. De ahí deriva el hecho del simbolismo que adquiere el lenguaje ornamental de las obras: una estilización y abs-

1 Lampérez, 1914: 125-128, 139-144, 155-160, 175-176

2 Es necesario aclarar que, en muchas ocasiones, se ha utilizado el término estilo secesionista o secessionstil en la literatura de habla hispana para designar la variante modernista vienesa. Este término no se emplea en la literatura austriaca ni en la alemana. A menudo en España 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, pudo contribuir a la difusión de este adjetivo. 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 formado fundamentalmente por artistas plásticos y, en menor número, por arquitectos. El grupo de la Wiener Secession encabezado por el pintor Gustav Klimt (entre los que se encontraban Otto Wagner, Joseph Hoffmann, Josef M. Olbrich y Kolo Moser) la abandonaron en 1905. Posteriormente, los arquitectos continuaban construyendo por su cuenta muchos de los edificios que han sido calificados como estilo secesion o secesionista, los cuales, aunque basados en unos principios formales comunes, fueron desarrollados cuando ya no pertenecían a la Wiener Secession. Además muchos alumnos de la Escuela de Arquitectura de Otto Wagner, que se engloban bajo el calificativo modernista, nunca pertenecieron al grupo de la Secession Vienesas, y sería más correcto calificar sus obras bajo el calificativo al estilo de la Wagnerschule.



Fig. 1. Pabellón Central de la Exposición (1902), Turín. Raimondo D'Aronco, Tarjeta Postal. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raimondo_Tommaso_D%27Aronco_-_Haupt-Portal_der_Turiner_Ausstellung.jpg

tracción del repertorio de la Antigüedad Clásica: coronas y guirnaldas de hojas de laurel, clipeos, etc., y del mito semperiano del origen textil de la arquitectura, que diferenciaba la estructura portante del paño-fachada, e influyó directamente en Otto Wagner y, con él, en todos sus alumnos y discípulos: tirantes y cordones estilizados, anillas entrelazadas y aros, cuerdas, pernos y bulones, bandas geométricas y líneas paralelas de alusión textil, recordaban el carácter colgante de la fachada, hasta el punto que al haberse liberado de la carga estructural, los bajos de los edificios se cerraban con cristal, facilitando así también el carácter comercial de estos espacios. Los ornamentos de referencia 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 sujeción del paño de fachada en la estructura y juega con el efecto que provoca la gravedad sobre un elemento suspendido.

Por otra parte, lejos de entender la problemática social, artística y cultural de la Viena del cambio de siglo, aquellos arquitectos españoles que huían de un modernismo franco-belga, más floreado y decorativo, admiraban la contención formal, serenidad y elegancia de las obras vienesas. Esta circunstancia hizo que en España el estilo se considerara apto para construcciones monumentales, identificando la modernidad con su simplificación formal y su clasicismo con decoración geométrica y equilibrio de volúmenes,

aunque también se utilizó en obras privadas, como símbolo de elegancia europea.

Introducción de la corriente vienesa en España

El *Wiener Jugendstil* tuvo un gran auge en España, sobre todo desde la primera década del siglo XX hasta los años 20. El estilo llegó a España por varias vías, como revistas especializadas, congresos de arquitectura, viajes personales o exposiciones universales internacionales. Italia adquirió un papel importante como transmisora de la modernidad austriaca, debido al hecho de que el imperio aún tenía territorios en el Adriático y muchos arquitectos italianos estudiaban en Viena. Esta cuestión se percibe en las múltiples obras de tendencia wagneriana que se diseñaron para las muestras italianas, como en la Exposición de Bellas Artes de Venecia de 1887 o en las exposiciones de Turín (1902), Milán (1906) y Roma (1911).

Es importante destacar la participación del arquitecto Raimondo D'Aronco en la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* (Turín, 1902) (Fig. 1), donde ese *dolce stil nuovo*, el *Liberty*, triunfaba plenamente. En España, la prensa informó ampliamente del acontecimiento y el evento fue decisivo en la popularización de la arquitectura vienesa en España³. D'Aronco conocía bien el estilo vienés pues residió allí tres años, antes de

3 Etlin, 1989: 94

partir para establecerse definitivamente en Estambul (1893), pese a ello, volvió hasta siete veces a la capital austriaca.⁴

En Madrid se celebraron en 1904, correlativamente, dos Congresos de Arquitectura, el primero, entre del 6 al 13 de abril, internacional, el segundo, del 14 al 19 de ese mismo mes, nacional. Según Mireia Freixa (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”. 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, por 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 sobre la Conservación y Restauración de los Castillos del Real Archiduque de Austria) y Hermann Hamer, todos ellos de Viena. Por Alemania asistieron Stuben (Colonia), Hinkeldey (Berlín), Muthesius (Berlín), Waldow (Dresden) y Schmid (Munich). El tema fundamental a discutir era el arte nuevo en las obras arquitectónicas, es decir, la licitud del modernismo en la Arquitectura (tema presentado a debate para este Congreso en la Exposición Universal de París de 1900), sobre el que finalmente no se adoptó 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”⁵. A pesar de ello, la importancia de este debate radica en la toma de conciencia de los arquitectos españoles de la necesidad de definir una nueva arquitectura.

En ese sentido, 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.

4 Marco Pozzetto en su libro sobre la *Wagnerschule*, comenta que D’Aronco en uno de esos viajes, motivado para recabar información técnica, para diseñar la escuela de medicina militar en Estambul (1895-1903), su estancia fue tan dilatada que le permitió estrechar contactos con los miembros de la Secession y de la *Wagnerschule*. D’Aronco conoció personalmente a Josef Maria Olbrich, coincidiendo 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*.

5 Navascués, 1997: 539

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. Cuestión sorprendente, 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 ocurrió lo mismo 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 Congreso⁶.

Otro acontecimiento importante para la difusión de la arquitectura vienesa en España fue la celebración del VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena (1908), presidido por Otto Wagner, y al que acudieron 48 arquitectos españoles⁷. El Congreso fue “con mucha probabilidad, un homenaje a Otto Wagner y a su obra”⁸. La revista *La Construcción Moderna*, reprodujo la invitación que Otto Wagner dirigió a los arquitectos españoles y el programa detallado de los actos previstos. Los arquitectos españoles asistentes desempeñaban, todos ellos, cargos de notoriedad en las instituciones nacionales o municipales⁹. Las diversas reacciones

6 El VII Congreso Internacional de Arquitectos 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).

7 *Bericht über den VIII Internationale Architektur Kongress. Wien, 1908*

8 *Illustrierte Zeitung*. Leipzig. 14 Mayo 1908: 941

9 En representación española asistieron entre otros arquitectos: Ricardo Velázquez Bosco, miembro de la Academia de Bellas Artes y profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid, en calidad de Presidente; Luis Cabello Lapiedra, Arquitecto del Ministerio, en calidad de Secretario; Fernando Arbós y Tremanti, miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inspector de las Construcciones Estatales; José Urioste Velada, miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inspector de las Construcciones Estatales; 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, arquitecto municipal de Valencia; Leonardo 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; y Manuel Vega i March, director de la revista *Arquitectura y Construcción*, Barcelona.

de los arquitectos españoles que acudieron al Congreso quedaron reflejadas, en ese año de 1908, en las revistas *Arquitectura y Construcción* y en *La Construcción Moderna*. E. Hernández explicaba la disparidad de impresiones, recogidas durante el Congreso, con respecto a la arquitectura modernista vienesa, porque, aunque:

“(...) había una cierta incapacidad para apreciar lo nuevo de la obra de Wagner, escondido para muchos en su marcado clasicismo. (...) 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”¹⁰

Por una parte, Amós Salvador, germanófilo y decidido seguidor de Otto Wagner, Otto Rieth y de Josef M. Olbrich, comulgaba con las ideas de Wagner con respecto a la ornamentación. En su artículo “los dos Ottos” (1908) afirmaba 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...”¹¹

Entre los catalanes, también Jeroni Martorell elogiaba, en *Arquitectura y Construcción*, la obra de Otto Wagner y Josef M. Olbrich. Pero las conclusiones oficiales de la delegación española sobre el congreso de Viena, publicadas también en *Arquitectura y Construcción*, evidencian su falta de capacidad para apreciar lo realmente novedoso e importante del *Wiener Jugendstil*. De hecho, en las imágenes que ilustran estas conclusiones, implican a los edificios eclécticos de la *Ringstrasse*, la única imagen sobre la obra de Otto Wagner era la de un puente ferroviario.

Definitivamente, el VIII Congreso “señaló el triunfo de la *Secession* como corriente modernista y su influjo en la arquitectura española, incluso en la [zona] catalana, se hace patente”¹². Esta influencia del congreso vienés se puede constatar porque “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”¹³.

Otro vehículo para introducir la influencia vienesa en España fue el ámbito académico, pero no como de teoría de aula. Fueron las publicaciones austríacas, que se podían consultar en los fondos de las bibliotecas de las escuelas de arquitectura de Madrid y Barcelona, las que mostraron a los alumnos el nuevo estilo. Revistas como *Neubauten in Österreich*, *Wiener Neubauten im Style der Secession*, *Aus der Wagner Schule*, *Zeitschrift für moderne Baukunst* o *Der Architekt*, *Wiener Monatshefte für Bauwesen und Dekorative Kunst* mostraban las obras más vanguardistas del imperio. También informaban de la celebración de los eventos internacionales, así como de los congresos o de las exposiciones de arquitectura y además exponían algunas reflexiones teóricas sobre la modernidad en la disciplina. La información gráfica y escrita que ofrecían las revistas a los seguidores españoles, solía ser aprovechada por sus imágenes y rotulaciones, ya que, en la España de aquel momento, el idioma extranjero más aprendido era el francés, y pocos estudiantes debían conocer el alemán con soltura. Por esta razón los escritos teóricos no tuvieron el mismo peso que las imágenes que mostraban las publicaciones. Esta circunstancia hizo que las revistas de arquitectura llegaran a ser instrumentos gráficos imprescindibles para los arquitectos y sus clientes¹⁴ que quisieran estar al tanto de la modernidad en el extranjero. Los dibujos, coloristas, lineales, con cuidados rótulos y fondos ambientados, llenaban las páginas de las revistas que los estudiantes de arquitectura estudiaban con gran interés.

El Wiener Jugendstil en España

Pese a que el *modernismo* disponía de unas características que lo hacían compatible con la mentalidad conservadora profesional española, no dejaba de ser una arquitectura exótica que no sustituía los estilos nacionales, deseados por el movimiento regeneracionista surgido en España, tras el Desastre del 98.

En 1902, desde la revista barcelonesa *Arquitectura y Construcción*, Manuel Vega en su artí-

10 Hernández, 2003: 38

11 Salvador, 1908: 134

12 Anguiano, 2007: 494

13 Pérez Rojas, 1990: 169

14 Isac, 1987: 32 - 3

culo “La consigna revolucionaria”, afirmaba: “El Modernismo ha roto en pocos años la tradición de largos siglos, proclamando a voz en cuello su inutilidad, y la moldura ha desaparecido de la lista de elementos esenciales en toda composición decorativa o arquitectónica”.

Desde la misma revista, en 1910, Salvador Sellés y Baró, en su artículo: *El modernismo y la verdad en el arte*, razonaba que las posibles extravagancias que podían darse en el modernismo serían el tributo del proceso creador que surgía cual *Ave Fénix*, del estado de decadencia alcanzado por el historicismo ecléctico, anclado aun en un historicismo ya obsoleto. Razonaba que ni a la lógica ni a la historia le podía repugnar la aparición de un nuevo estilo y, que además la evolución técnica, social y artística, lo exigían imperiosamente. En opinión del articulista, Wagner, Olbrich, Gaudí, Horta, Cuijpers, D’Aronco, Reith, Hoffmann y Tiffany, habían sabido realizar obras maestras sin adaptarse a ninguno de los estilos clásicos.

La revista madrileña *La Construcción Moderna*, dirigida por arquitectos e ingenieros, también opinaba desfavorablemente sobre el fin de siglo. Según los directores de la revista el *Estilo Moderno* debía estar basado en la fidelidad a los nuevos materiales y sistemas de construcción (en particular al hormigón armado). Por ello, argumentaban que las construcciones modernistas no podían representar un verdadero estilo moderno y se sentían atraídos por el pensamiento nacionalista de Lampérez. La animadversión contra el modernismo quedaba clara en el pensamiento del co-director de la revista Luis Sainz de los Terreros. En 1906, escribió:

“La arquitectura moderna no tiene esos rasgos distintivos que la diferencien de la de otras edades, sino antes bien se copia de las antiguas, o es en conjunto de formas sin sentido, de adornos sin razón, que dan por resultado el mal llamado estilo modernista, sin valor artístico alguno, y que, rompiendo con todas las reglas de la simetría y la estabilidad, y burlándose de la estética parece tener consigo como único objetivo el contrariar precisamente aquellas reglas”.

Debido precisamente a su austeridad y contención en las formas y a su oposición al estilo “latiguillo”, el estilo vienés fue clasificado en España incluso como de “antimodernismo”¹⁵. Por

ello, la modernidad antivanguardista que la *Secession* representaba¹⁶ fue aceptada por muchos arquitectos españoles, debido a que ofrecía una imagen más serena y equilibrada que las otras corrientes modernistas. Incluso se utilizó para resolver eventos institucionales, como la exposición Hispano-francesa de Zaragoza de 1908, la Exposición Regional Valenciana de 1909, o los pabellones españoles de la Exposición de Buenos Aires de 1910, diseñados por el arquitecto argentino Julián García Núñez, formado en Barcelona con Lluís Domènech i Montaner, que concibió su arquitectura con un lenguaje enteramente vienés (Fig. 2).



Fig. 2. Pabellones españoles de la Exposición del Centenario. Buenos Aires (1910), Palermo Chico. Julián García Núñez. Tarjeta postal Fuente: Imagen reproducida en Revista Técnica. Suplemento de Arquitectura. 68. (marzo-abril de 1911). Pp. 25-28

MADRID

En la segunda década del siglo XX, los arquitectos Antonio Palacios Ramilo (Profesor de proyectos de detalles arquitectónicos entre 1914 y 1917), Modesto López Otero (Catedrático desde 1916) y Teodoro de Anasagasti (Profesor desde 1917), impartían clases en la escuela de Madrid, procurando despertar en sus alumnos el interés por la arquitectura europea.

15 Freixa, 1986: 123-124

16 Mallgrave, 1993: 283

La obra de Antonio Palacios Ramilo puede entenderse como una redefinición del lenguaje arquitectónico existente en el ambiente madrileño al que le sobrepuso los ecos vieneses¹⁷. En su obra se detecta el conocimiento de las láminas con dibujos visionarios del alemán Otto Rieth.

En 1904, Palacios, junto al arquitecto Joaquín Otamendi Machimbarrena, diseñaron el Palacio de Comunicaciones de Madrid, obra fundamental para entender la transmisión del Secesionismo a España¹⁸. El Palacio de Comunicaciones de Madrid presenta “*un componente clásico, un fuerte sentido de la forma arquitectónica y del orden que hace pasar la anécdota decorativa a un segundo término*”¹⁹. En cuanto a su decoración, se encuentran referencias a la arquitectura vienesa, como en las cartelas vacías, enmarcadas por guirnaldas y coronas, la ventana segmentada de raíces clasicistas y una clara tendencia a la geometrización de algunos detalles ornamentales. Paradójicamente Palacios remata todo el edificio con una cornisa tomada del palacio de los Condes de Monterrey en Salamanca. Con este gesto, parece que Palacios intentara conciliar la modernidad vienesa con la tradición española. El Hospital de San Francisco de Cuatro Caminos (1908-1916) es otra de sus obras con una composición volumétrica clasicista, que enfatiza las verticales e incorpora una decoración de procedencia vienesa.

La producción arquitectónica de Palacios alcanzó su punto álgido entre 1910 y 1926, época en la cual su influencia vienesa se identificaba más con los planteamientos de Joseph Hoffmann, en la exposición de Colonia (1914), que con la arquitectura del primer periodo de Otto Wagner²⁰. Su edificio para el Círculo de Bellas Artes de Madrid (Fig.3), es un buen ejemplo de este periodo.

La influencia que tuvo la arquitectura de Antonio Palacios alcanzó a varias generaciones de profesionales, destacando en un primer momento, el madrileño Ramón Lucini y el valenciano Demetrio Ribes, titulados respectivamente en 1901 y 1902. Entre 1914 y 1916, Palacios estuvo más vinculado a la universidad, encontrándose sus rasgos en la obra de algunos arquitectos valencianos como Javier Goerlich Lleó (título de 1914) y César Cort Botí (título de 1916), advirtiéndose

también su influencia en otros arquitectos españoles hasta 1940²¹

Teodoro de Anasagasti, importante teórico y seguidor convencido de la *Secession* 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.”²²



Fig. 3. Círculo de Bellas Artes de Madrid (1919). Antonio Palacios Ramilo.

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%ADrculo_de_Bellas_Artes_\(edificio\)#/media/Archivo:C%C3%ADrculo_de_Bellas_Artes_\(Madrid\)_06.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%ADrculo_de_Bellas_Artes_(edificio)#/media/Archivo:C%C3%ADrculo_de_Bellas_Artes_(Madrid)_06.jpg)

Tras finalizar su carrera en Madrid en 1905, Anasagasti ganó el Pensionado en la Academia Española en Roma, con su proyecto para un Congreso de los Diputados (1909). Este proyecto, ampliamente publicado en las revistas de arquitectura, pese a su composición en planta de corte *Beaux-Arts*, “deja sentir una temprana brisa vienesa”²³. En su obra profesional construida, antes de partir a Roma y anterior al congreso vienés, ya se distingue una incipiente influencia de la escuela vienesa. En sus primeras obras, todas ellas en Bermeo, el arquitecto muestra una

17 Pérez Rojas, 1987: 169

18 Sambricio, 1981: 14

19 A.A.V.V., 1987

20 Sambricio, 1981: 14

21 Pérez Rojas, 1987: 167

22 A.A.V.V., 1987: 71

23 Palacio, 1923, p. XIII.

gran claridad de volúmenes, inspirados en los dibujos de la *Wagnerschule* y juegos entre simetrías y asimetrías, como las que el arquitecto austriaco Josef Hoffmann hizo en sus villas en la *Kaasgrabengasse*, de Viena. A esa época (1906-1908) pertenecen el proyecto del panteón Erezuma, con una clara influencia de Otto Wagner, la casa “Chirloria” en la calle Erremedio nº 24, el Colegio de San José, el edificio en la escalinata de Torrontero y el proyecto de Sanatorio-asilo para niños pobres y huérfanos.

Pero es realmente durante sus cuatro años de Pensionado en Roma, cuando Anasagasti descubre la profundidad de los cambios arquitectónicos, que se están planteando en Europa. Entre 1910 y 1914 realiza toda una serie de proyectos, para concursos, donde se adscribe plenamente a la corriente arquitectónica vienesa. En este estilo diseñaba el Cementerio Ideal y la Villa del César, claramente influenciados por la obra de Otto Wagner. En 1914 Teodoro de Anasagasti visita personalmente las Escuelas de Arquitectura de Viena y Praga, desde donde mandó artículos elogiosos sobre estas dos ciudades a la revista *La Construcción Moderna*, de la que era corresponsal en el extranjero:

“¿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 exclusiva 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.”²⁴

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.”²⁵

A nivel de dibujo profesional, también hereda de las láminas de la *Wagnerschule* el grafismo pictórico de sus proyectos, comparables a las láminas de Emil Hoppe o de Marcel Kammerer. Las obras de Teodoro de Anasagasti que más in-

fluencias presentan de la *Wagnerschule* son las que realiza entre 1910 y 1918²⁶.

BARCELONA

En el marco catalán, Lluís Doménech i Montaner ejerció una gran influencia en la difusión del modernismo, desde su cátedra de Composición y Proyectos, de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1899-1923). Su Hospital de Sant Pau de Maudes (1905-1909) ha sido considerada “una obra decisiva en estas fechas de difusión de la arquitectura de influencia vienesa”, una interpretación “en rústico” de la *Secession*²⁷. Este edificio ha sido comparado con diversos proyectos de Otto Wagner, como el proyecto para el hall de entrada en la *Akademie der bildenden Künste* (1898), el proyecto *Franz Josephs Museum* (1901), los puentes metálicos de la línea de metro y con la Iglesia en *Steinhof* (1903-1907), todos ellos en Viena.

La obra de Josep Puig i Cadafalch “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”²⁸. Hacia 1900 desarrolló en Barcelona, una primera etapa con edificios minuciosamente decorados y con marcado aire medieval centroeuropeo, como las casas Gari, Amatler, Macaya y Quadras. En una segunda etapa profesional, practicó el idealismo racionalista²⁹ que se identificaba con los gustos de la nueva élite burguesa, práctica y ordenada, como en las casas Trinxet, Muntadas y Company. Esta etapa es definida por Bohigas 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 Darmstadt³⁰.

En un artículo en la revista *Catalunya* (1903), Jeroni Martorell i Terrats que era definido como teórico y divulgador de la arquitectura vienesa en Cataluña, llamaba la atención sobre la arquitectura austriaca y ensalzaba la figura de Josef M. Olbrich³¹.

Alexandre Soler i March, Catedrático de la Escuela de Barcelona (1904), autor de varias casa en la comarca del Bages, como la Vial de Castellbell i El Vilar (1903), las Serrahima (1920) i la Sitjes

24 Anasagasti, 1914: 163-164

25 A.A.V.V., 2003

26 Blasco, 2003

27 A.A.V.V., 1987, p. 117

28 Vigas, 1972: 250

29 Pellicer, 1951

30 Bohigas, 1973: 181

31 Rafols, 1949



Fig. 4. Casa Heribert Pons, Barcelona (1907-1909). A. Soler i March
Fuente: Los autores

(1922) de Manresa. Practicó fundamentalmente el medievalismo y modernismo, pero recibió un gran impacto de la publicación *Arquitectura Moderna* de Otto Wagner (1896) y con el conocimiento de la obra de Joseph Maria Olbrich (1904). Por este motivo realizó numerosos viajes a Viena, pasando a ser un claro secesionista, en este estilo, del que hay que destacar su Casa Pons en Barcelona (1907-1909) (Fig.4).

Rafael Masó Valentí y José María Pericas Morros son los dos mejores representantes de la asimilación de las corrientes europeas en Cataluña.

En 1912, Masó visitó centro Europa y parte de Italia, conociendo muchas obras alemanas, por las que quedó fascinado. Posteriormente construyó las casas Cendra d'Anglés (1913-1915); Masramon (1913-1914), en Olot; Ensesa (1913-1915) en Girona y la Cases (1915-1916) en Sant Feliu de Guixols. Estas casas, a las que frecuentemente les añade cerámica, se puedan englobar como obras de rasgos secesionistas, por su gran unidad de conjunto, contención de formas y su armonía decorativa.

José M. Pericas, viajó a París (1908) y a Viena (1912 y 1914) coincidiendo sus primeros trabajos con el periodo álgido del *Jugendstil* vienes. De esta época fue su Pabellón Mariano, de influencia centroeuropea y escocesa, en la Exposición Hispano-Francesa (1908). Tras su visita a Viena en 1912 y hasta 1939, tuvo un segundo periodo profesional, definido por "influencias más directas de la arquitectura inglesa de Vosey y Macintosh, y de la Secesión vienesa, por sus viajes al extranjero". 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."³²

ZARAGOZA

"Zaragoza, desde el punto de vista cronológico, fue la primera en recibir los nuevos aires formales de los golpes de látigo, los tallos ondulantes y las flores, propios de un repertorio decorativo acorde con la tendencia orgánica procedente de París o de Barcelona, a los que poco después siguieron los diseños geometrizarantes, por influencia de la secesión vienesa o de la Escuela de Glasgow".³³

Los principales arquitectos aragoneses, implicados en la difusión del nuevo estilo en Zaragoza, fueron entre otros: Ricardo Magdalena Tabuenca, Fernando de Yarza y Fernández-Treviño, José de Yarza y de Echenique, Julio Bravo Folch, Félix Navarro Pérez y su hijo Miguel Ángel, Luis de la Figuera, Francisco Albiñana Corralé y José Martínez de Ubago y Lizárraga. Como muestra de obras tempranas modernistas en Zaragoza, se podrían citar, la reforma de la vivienda situada en la calle de Alfonso I núm. 2 (1902) del arquitecto Fernando de Yarza o la vivienda de Julio Juncosa, de José de Yarza Echenique, en el paseo de Sagasta núm. 11 (1903-1906).

Pero sin duda el momento álgido del apogeo modernista en Zaragoza fue el de la celebración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908. El Comité ejecutivo de la Exposición estaba presidido por el industrial y político aragonés Ba-

³² Freixa, 1986: 127.

³³ Poblador, 2004: 32



Fig. 5. Salón de Actos, Exposición Regional Valenciana (1909). Carlos Carbonell Pañella, Foto Postal

silio Paraíso, que pretendía la propagación del turismo como una vía de desarrollo. El evento fue apoyado por “(...) el Estado español -que aprueba la aportación de capital mediante una ley de subvención del Centenario, votada por las Cortes en diciembre de 1906- el Ayuntamiento y la Diputación de Zaragoza, las provincias aragonesas y la burguesía progresista de Zaragoza”³⁴. A nivel arquitectónico, “(...) la Exposición Hispano-Francesa refleja un espíritu de cambio hacia la modernidad, (...) que surgió como consecuencia del anhelo de progreso y renovación latente en la capital aragonesa, impulsado por algunas personalidades de gran peso en la política y la industria zaragozana”³⁵.

El director y coordinador arquitectónico fue Ricardo Magdalena³⁶, en su calidad de arquitecto municipal de Zaragoza. Su trabajo “(...) consistió a grandes rasgos en proyectar la distribución general de las instalaciones, la infraestructura y el planeamiento urbanístico”³⁷. De toda la instalación *La Construcción Moderna*, destacaba: “(...) el Gran Casino, destinado durante la Exposición a salón de fiestas y recreos, edificio de estilo modernista, decorado y amueblado con delicado gusto, tiene en planta 2.500 metros cuadrados, incluyendo la terraza, siendo obra también del Sr. Magdalena, que con justicia goza en Zaragoza por su larga y admirable labor reputación grandísima”³⁸.

34 González, 2005: 24

35 Hernández, 2006: 148

36 En Zaragoza al referirse al recinto ferial se le denominaba como “la bella ciudad e Magdalena”.

37 Poblador, 1998: 402

38 Gallego, 1908: 404

VALENCIA

Dentro del *Fin de Siglo* valenciano, se ha relacionado la arquitectura vienesa con los arquitectos Demetrio Ribes Marco y Vicente Ferrer Pérez, pero este lenguaje también se observa en algunas obras de Vicente Sancho, Francisco Almenar Quinzá y Javier Goerlich Lleó. Como influencias vienesas en Valencia, se destacan parámetros como la simplificación, la línea recta, las formas geométricas-cúbicas, la composición tripartita de los huecos y la decoración suspendida³⁹.

No se puede obviar la influencia vienesa en el recinto de la Exposición Regional Valenciana de 1909, convocada por la sociedad El Ateneo Mercantil, presidida por Tomás Trénor Paravicino. Desde la celebración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, muchos de los fabricantes e inversores valencianos reclamaban la necesidad de organizar en Valencia un certamen más importante que los realizados en Madrid⁴⁰ y Zaragoza. El Comité organizador encargó a los arquitectos Vicente Rodríguez Martín, Carlos Carbonell Pañella y Francisco Almenar Quinzá el diseño de la planta general del certamen y varias piezas edilicias. A estos profesionales se añadieron Francisco Mora Berenguer y el madrileño Ramón Lucini⁴¹.

La arquitectura predominante en la muestra era de un estilo vienes muy decorado y los edificios que concentraron la mayor parte de los actos de la exposición, fueron el Gran Casino de Vicente Rodríguez y el Salón de Actos de Carlos

39 Aguilar, 1989: 18

40 Exposición de Industrias Madrileñas de 1907

41 Sánchez, 2009

Carbonell (Fig.5). La exposición coincidió con una gran derrota del ejército español en Marruecos y con una violenta sublevación anarquista en Barcelona, por lo cual apenas atrajo los visitantes esperados. Por ello, el Gobierno, ante la presión de las autoridades valencianas que ya habían hecho cuentas del negativo resultado del certamen, autorizó a realizar una exposición de carácter nacional, para aprovechar las instalaciones y paliar los citados ajustes económicos⁴².

De entre las diversas obras que en Valencia tienen rasgos austriacos cabe destacar la Estación del Norte (Fig. 14) de Demetrio Ribes (1906-1917), en la que la admiración por la obra de Otto Wagner se funde con una dignificación de la tradición popular valenciana. Y también la Casa Ferrer (1908), del arquitecto Vicente Ferrer y los Cinematógrafos Caro (1910), ambos con clara influencia a su vez de la Exposición de Turín de 1902.

En la década de los años diez del siglo XX, también se pueden destacar los trabajos de Javier Goerlich Lleó, con una serie de edificios de viviendas en el ensanche de Valencia, que ostentan un estilo vienés muy decorado. Entre ellas, hay que resaltar especialmente la “casa del Cónsul” en la calle de Grabador Esteve nº 16 (1915), que también incluye una indudable influencia de Raimondo D’Aronco en su rejería⁴³.

NORTE DE ESPAÑA

En Galicia, en el entorno de La Coruña, arquitectos como Julio Galán Carvajal, Antonio López Hernández, Ricardo Boán y Callejas, Leoncio Bescansa y Mariño, practican el estilo vienés. Los arquitectos coruñeses conciben el modernismo no sólo plásticamente, sino también como un planteamiento arquitectónico constructivo que irá evolucionando hasta incorporar los mayores adelantos técnicos, como en el modernismo europeo⁴⁴. Entre sus obras, hay que destacar el edificio de la casa de la calle Real nº 22 (1910), de Galán, la casa Arambillet en plaza de Lugo nº 13 (1912), Casa en calle San Nicolás nº 11 y 13 (1913) de Ricardo Boán y el proyecto para la Escuela Superior de Comercio de La Coruña de Leoncio Bescansa (1916).

En el País Vasco, el estilo vienés también tuvo una extensa representación. En el caso bilbaíno, se puede destacar la obra de Severino Achúcarro,

José Bilbao Lopetegui, Ricardo de Bastida y el francés Jean Batiste Darroquy. El diseño del acceso a la estación bilbaína de Bilbao-Concordia (1898-1902), de los arquitectos Valentín Gobeña y Severino Achúcarro, se asemeja a las paradas de metro de Otto Wagner (1894-1899), publicadas en la revista *Der Architekt*, en 1900. También se deben destacar el edificio Guridi (1902) en la calle Licenciado Poza nº 2, obra de José Bilbao y Lopetegui, la Alhóndiga Municipal de Bilbao (1909) de Ricardo Bastida y el teatro Campos Elíseos (1902), de Darroquy.

Como ejemplo de pervivencia del *Secession* como recurso moderno del Norte de España, en los años 40, se puede señalar, la Parroquia de San Roque en Santander (1938-1942), del arquitecto Ramiro Saiz Mesones Martínez. Ante la ausencia de nuevas líneas ideológicas en la arquitectura de posguerra, Saiz Mesones opta por referencias previas: líneas geométricas puras, sencillez en las formas y austera decoración bidimensional. Este caso confirma el convencimiento del autor de la validez de las obras del Secesionismo vienés como iconos de la modernidad en el siglo XX y destacan su grado de idoneidad para representar la cultura moderna española. Resulta fácil detectar referencias directas a obras de Otto Wagner, como la *Postsparkasse* o la *Kirche am Steinhof*.

¿Supuso la asimilación de la arquitectura vienesa, del cambio del siglo, una evolución arquitectónica para el modernismo español?

Los arquitectos españoles, deslumbrados por la novedad que llegaba de Austria, no llegaron a comprender el contexto socio-cultural en el que se desarrolló este movimiento artístico. Como si simplemente fuera una nueva moda, los españoles “empiezan a desarrollar modelos vieneses, las más de las veces sin profundizar en el sentido de esta arquitectura”⁴⁵. Sambricio apunta que el contenido teórico que aportaban tanto Loos como los Secesionistas “en el medio español, no sólo no tuvo apoyos intelectuales, sino que se confundían las posturas (...), ignorando completamente lo que allí sucedía”. Reflejo de este desconocimiento es el texto publicado en 1915 por J. M^a. Donosty: “Adolf Loos ha mantenido un esfuerzo tenaz e intransigente y ha comenzado una activa y ferviente cruzada contra el exceso ornamental,

42 Solaz, 2009: 96-97.

43 Benito, 1992: 352.

44 Anguiano, 2007: 495.

45 Sambricio, 1981: 12

de pésimo gusto siempre. Ha sido ayudado en esta obra por Olbrich y Hoffmann.”⁴⁶

En España, solo existieron algunos pocos arquitectos que, en diversas ciudades, intentaron comprender el discurso completo de los principios vieneses de modernidad en arquitectura. Estos profesionales fueron los que transmitieron las propuestas de Wagner y de sus discípulos al modernismo español. Sin duda, lo que más influenció de la obra de Otto Wagner fue la monumentalidad de sus edificios, su volumetría clara, simétrica y equilibrada y los detalles ornamentales simplificados, en muchas ocasiones planos, que resaltaban los elementos estructurales y constructivos. Con ello se estaba apostando por la sinceridad constructiva y el *Fernwirkung* o el efecto de proyectar el edificio considerando su efecto visual desde la distancia.

Las nuevas técnicas constructivas derivadas del empleo de nuevos materiales y el abandono del historicismo, como único lenguaje válido para las obras públicas, trajeron consigo una armonía y equilibrio a algunas obras singulares españolas. Éstas mostraban esa coherencia entre el control de los detalles ornamentales, la simetría compositiva, la importancia otorgada a la construcción y la consciente consideración del efecto que produce la obra arquitectónica en la distancia. Todas estas características comunes en las obras de Wagner, Hoffmann, Fabiani, Plečnik... no tenían referencia anterior en la arquitectura modernista española, pero la geometrización y los esquemas compositivos clásicos del *Jugendstil* vienes no entraban en disonancia con la tradición vernácula.

A partir de 1910, la popularización de esta influencia fue debilitando su concepto innovador y extendiendo la utilización de motivos ornamentales vieneses. El vano tripartito, los círculos concéntricos de la coronación, la decoración suspendida a base de líneas y discos, así como el resalte en la parte central de uno de los alzados procedían del lenguaje vienes y fueron ampliamente difundidos por las exposiciones de Turín, Zaragoza y Valencia. Este ambiente general duró hasta la segunda década del siglo XX, cuando las referencias directas al lenguaje arquitectónico del *Jugendstil* Vienés se fueron diluyendo entre otras corrientes artísticas, o bien se interpretaron de forma libre y personal.

Conclusiones

El *Jugendstil* vienes fue un estilo que bastantes arquitectos españoles interpretaron disponiendo en sus obras elementos ornamentales considerados vieneses. El repertorio ornamental comprendía guirnalda de flores, coronas de laurel, círculos tangentes o concéntricos y líneas paralelas suspendidas de un roblón o remache. Pero no se incidía en los fundamentos conceptuales que generaron la aparición de la *Secession* en el Imperio Austro-húngaro.

En Austria, el *Jugendstil* no fue otra corriente arquitectónica intercalada más, sino que el movimiento, en su afán por disminuir la ornamentación y enfatizar el componente constructivo de la obra, abrió las puertas hacia una vía evolutiva que culminaría con el abandono de los historicismos y el camino hacia una arquitectura de principios racionalistas. Además, las referencias en el detalle a la cultura clásica fueron un intento de unificación social, sacando a la luz las raíces comunes de todas las culturas que coexistían en la capital del Imperio Austro-húngaro.

Realmente, la innovación que provocaron los artistas y arquitectos de la *Secession* vienesa supuso más un cambio de mentalidad que una ruptura con el pasado. Esta reflexión aplicada al *Baukunst* estuvo determinada por la toma de conciencia de las nuevas y crecientes necesidades de la heterogénea sociedad imperial. La trayectoria profesional de su máximo representante, Otto Wagner, define el tránsito sensato y tranquilo del “historicismo cultivado” a la modernidad dominada.⁴⁷

Esta capacidad de síntesis que distinguía al modernismo de Viena del de otras capitales europeas, su alto nivel artístico unido a la paulatina simplificación del ornamento fue percibido tan sólo a medias a nivel español. A esta percepción incompleta, se unió el hecho de que en España comenzaron a proliferar las formas del lenguaje vienes alrededor del 1910, coincidiendo con el debate en el ámbito profesional español, sobre la validez del modernismo como estilo para resolver la arquitectura secular. Esta actitud provocó que la innovación que aportaba la arquitectura austriaca, a partir de la segunda década del siglo XX, no se percibiera, relegándolo a considerarlo simplemente como un estilo más, dentro de las muchas posibilidades que cabían en la nueva definición de la arquitectura propiamente española.

46 Donosty, 1915: 167

47 Sembach, 1991: 212

El contexto político de español también es un factor a tener en cuenta al analizar la aceptación de cualquier arquitectura de procedencia extranjera. Desde la restauración borbónica (1874-1923) la política española estaba definida por la alternancia de gobierno entre los conservadores y los liberales. Tras las pérdidas de las colonias de ultramar (1898) se produjo un movimiento generalizado de añoranza por épocas pasadas mejores. Esta corriente generó una postura contraria a la apertura a Europa, que pedían los liberales y que los conservadores consideraban nociva para el país.

Las publicaciones de arquitectura también reflejaban este debate entre los arquitectos defensores de la vuelta a una arquitectura “típicamente española” y los que abogaban por la adecuación de la arquitectura a las nuevas técnicas constructivas y a las nuevas corrientes artísticas procedentes del extranjero. Esta discusión teórica, donde se proponían diferentes caminos a seguir, produjo una arquitectura en la que convivían estilos diversos, donde se daba igual validez a las obras modernistas como a las eclécticas.

Aunque existen casos tardíos que mantienen las referencias a la arquitectura vienesa como sinónimo de modernidad, la evolución arquitectónica que propuso Viena a principios del siglo XX, no supuso en España un modelo a seguir. A excepción de unos pocos arquitectos como Antonio Palacios Ramilo, Joaquín Otamendi Machimbarrena, Ramón Lucini, Demetrio Ribes o Teodoro de Anasagasti, Jeroni Martorell y Terrast, no se dio esta paulatina evolución desde el modernismo hacia el racionalismo. La modernidad que la *Secession* vienesa introdujo en el devenir de la arquitectura española, se diluyó a la sombra de la gran influencia que ejerció Antonio Gaudí como protagonista del modernismo español.

El estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 paralizó 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) supuso un punto y final al *Jugendstil* en Viena. En España, en cambio, durante el periodo bélico “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” afirmaba Luis Gutiérrez Soto⁴⁸.

La aportación del *Jugendstil* vienes a la arquitectura española fue fundamentalmente la de abrir el paso a un modernismo más moderado y más controlado. Si en algunas de sus obras, los arquitectos españoles adoptaron el lenguaje de la *Secession* Vienes, no supuso éste el paso evolutivo hacia una nueva arquitectura más abstracta y racional. De hecho, los esquemas de las viviendas apenas variaron con respecto a los de épocas anteriores y la influencia *Jugendstil* se dejó ver en la composición más clásica, en ocasiones mezclada con otras corrientes historicistas o regionalistas y en el detalle ornamental, de discos con triglifos, círculos concéntricos, y guiraldas bidimensionales, que se repitió como sinónimo de estar al corriente de las modas imperantes, a lo largo y ancho de toda la geografía española.

Referencias bibliográficas

- A.A.V.V. (2003): *Anasagasti. Obra completa*. Madrid: Ministerio de Fomento.
- A.A.V.V. (1987): *Arquitectura madrileña de la primera mitad de siglo. Palacios-Otamendi, Arbós, Anasagasti*. Madrid: Catálogo de la Exposición.
- Aguilar, I. (1989): “La arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació”. En: *SAÓ Monografies 2. El modernisme al País Valencià*, (18).
- Anasagasti, Teodoro (Junio, 1914): “Arquitectura Moderna. Notas de viaje”. En: *La Construcción Moderna*, Madrid, pp.163-164.
- Anguiano de Miguel, Aida (2007): “Publicaciones, revistas, viajes y congresos de arquitectura. Caminos de penetración del Modernismo en la Arquitectura de La Coruña”. *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, 16-20 de junio, 1986, (2), 2007 (El arte en los caminos), pp. 492-500.
- Benito Goerlich, Daniel (1992): *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1928*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia.
- Blasco Rodríguez, C. (2003): “Anasagasti. Obra completa”. En: A.A.V.V., *Catálogo de la exposición Anasagasti. Obra completa*. Madrid: Ministerio de Fomento.
- Bohigas, Oriol (1974): “El modernismo y la arquitectura española del siglo XIX”. En: *Arquitectura Bis*, (13).

48 Luis Gutiérrez Soto, 1970.

- Bohigas, Oriol (1973): *Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista*. Barcelona: Lumen.
- Donosty, José María (1915): *La Construcción Moderna*. Madrid, p. 167
- Etlín, Richard A. (1989): "Turin 1902: The search for a modern Italian architecture". En: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, Stile Floreale Theme Issue (Summer, 1989), pp. 94-109,
- Freixa, Mireia (1986): *El Modernismo en España*. Madrid: Cátedra. Cuadernos de Arte.
- Freixa, Mireia (1982): *Las vanguardias del siglo XIX*. Barcelona.
- Gallego, Eduardo (1908): "Zaragoza y la Exposición Hispano francesa de 1908". En: *La Construcción Moderna*, (21), pp. 401-405
- González Morales, José Carlos (2005): "La comisión nacional de turismo y las primeras iniciativas para el fomento del turismo: la industria de los forasteros (1905-1911)". En: *Estudios Turísticos*, (163-164), pp. 17-30
- Gutiérrez Soto, Luis. (1970): "Una entrevista con Luis Gutiérrez Soto". En: *Nueva Forma*, (70), (3).
- Gutiérrez, Ramón (2008): "El pabellón español en la exposición del centenario argentino". En: *Quintana*, (7), pp. 45-47
- Hernández Martínez, Ascensión y Poblador Muga, María Pilar (2006): "La Exposición Hispano-Francesa de 1908: balance de una experiencia arquitectónica singular a la luz de un siglo". En: *Artígrama*, (21), pp. 147-168.
- Hernández Pezzi, (2004): "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*.
- Isac, Ángel (1987): *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Lampérez (1914): "Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional" (1914), pp. 125-128; pp. 139-144; pp. 155-160; pp. 175-176
- Mallgrave, Francis (1993): "From Realism to Sachlichkeit. The polemics of architectural modernity in the 1890s". En: *Otto Wagner. Reflections of Modernity* (p. 283). Canadá: Getty Center of the History of Art and Humanities.
- Navascués Palacio, Pedro (1997): "La arquitectura en torno a 1900: nacionalismo, regionalismo y arquitectura". En: Navascués Palacio, Pedro: *Arquitectura española 1808- 1914*. Madrid, pp. 668-682.
- Palacio, N. (1923): *Introducción. Enseñanza de la Arquitectura. Cultura moderna técnico artista*. Madrid: Reedición 1995. Instituto Juan de Herrera.
- Pellicer Cirici, Alexandre (1951): *El arte modernista catalán*. Barcelona: Ayma.
- Pérez Rojas, Javier (1987): "Influencia de Palacios en la arquitectura de su época". En: *Catálogo de la exposición Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX. Palacios-Otamendi, Arbós, Anasagasti*. Madrid.
- Pérez Rojas, Javier (1987): "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi". En: Catálogo de la exposición *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX. Palacios-Otamendi, Arbós, Anasagasti*. Madrid.
- Pérez Rojas, Javier (1990): *Art Déco en España*. Madrid, Cátedra.
- Poblador Muga, María Pilar (2004): "El modernismo en la arquitectura y en las artes". En: *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, (114), pp. 13-62.
- Pozzetto, Marco (1979): *Die Schule Otto Wagners. 1894-1912*. Trieste: Verlag Anton Schroll & Co. Wien und München.
- Rafols, Josep (1949): *Modernisme i Modernistes*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Sainz de los Terreros, Luis (1906): "El estilo moderno de arquitectura en España". En: *La Construcción Moderna*, pp. 45-46
- Salvador y Carreras, Amós (1908). "Los dos Ottos". En: *Arquitectura y Construcción*, p. 134
- Sambricio, Carlos (1981): Influencia en España. En: A.A.V.V., *Arquitectura austriaca 1860-1930 dibujos de la Secesión Vienesa y su influencia en España* (p. 14). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Sánchez Romero, Miguel Ángel (2009): Tesis doctoral: La Industria Valenciana en torno a la Exposición Regional de 1909. Gómez-Senent Martínez, E. y González Cruz, M.C. (dirs.) Departamento de Proyectos de Ingeniería, Universidad Politécnica de Valencia.
- Sembach, Klaus (1991): *Modernismo. La utopía de la reconciliación*. Köln: Benedikt Taschen.
- Solaz Albert, Rafael (2009): *La exposición regional valenciana de 1909*. Valencia: Ajuntament de Valencia.
- Vigas (1972): "L'arquitectura a Catalunya (1911-1939)". En: Jordi, E: *L'Art Català Contemporani*.