Art Nouveau y arquitectura: el triunfo del ornamento

María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares

En la última década del siglo XIX y hasta la Gran Guerra de 1914 tomó carta de naturaleza un movimiento artístico que se manifestó con un lenguaje renovador y moderno que nacía con la aspiración de romper con la tradición historicista y académica y atender a los gustos de una pujante sociedad industrial.

En sus diferentes variantes ya sea *Mouvement belge*, *Stile Liberty*, *Stile Floreale* o *Stile Inglese*, *Jugendstil*, *Sezessionstil*, *Art Nouveau* en Francia o Modernismo en España, este estilo fin de siglo compartía desde el punto de vista formal el gusto por lo ornamental que tuvo su reflejo principalmente en la decoración de interiores, en el mobiliario, la joyería, la encuadernación y especialmente en las artes gráficas donde sus diseños curvilíneos gozaron de gran popularidad. La importancia que se concede a las artes aplicadas va a ser una de sus señas de identidad, una característica que nos permite reconocerlo aunque sus motivos sean de procedencia diversa. Para algunos autores en ese arte fin de siglo podemos ver reflejado el compromiso entre un viejo mundo cultural y uno de reciente formación, la difícil coexistencia de arte y técnica, la presencia de aspectos pragmáticos junto a aspectos sentimentales y decadentes¹.

La arquitectura del Art Nouveau

La arquitectura fin de siglo estaba anclada en un eclecticismo agostado en el que se mezclaron orientaciones muy diversas, puntos de vista a menudo encontrados, pero que tenían en común la búsqueda de lo moderno y el objetivo de unificar las artes.

¹ DE FUSCO, R. (1976). *La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, p. 41.

La arquitectura del Art Nouveau o Modernismo, pronto se desligó de su compromiso con el pasado para dar paso a un lenguaje que se servía de los avances técnicos en el empleo de nuevos materiales y que por el contrario recuperaba técnicas artesanales tradicionales. Empleó en sus obras elementos decorativos neomedievales, neobarrocos, neorrococós y un rico repertorio de ornamentación árabe para conseguir conformar un lenguaje propio y exclusivo que es el que le proporcionará su aspecto inconfundible².

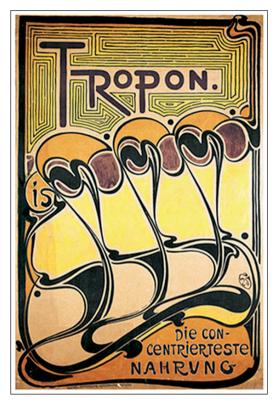
El que podemos considerar como último estilo figurativo fue la consecuencia y la derivación de un eclecticismo ya exhausto que luchaba por mantenerse frente a los avances de lo que algunos críticos gustaron de calificar Modern Style o carencia de estilo, que pretendía romper con la historia. Como se ha puesto de relieve en muchas ocasiones la progresiva desornamentación de los edificios no era un signo de modernidad, sino que era la lógica consecuencia de la evolución de la arquitectura, si bien el empleo de la decoración Art Nouveau supuso la aparición de lenguajes ornamentales cada vez más inclasificables y antinormativos³. Los arquitectos diseñaron sus obras acompañados por nutridos equipos de artesanos quienes con sus realizaciones en mobiliario, rejería, cerámica o vidriera, además de tejidos, contribuyeron a eliminar la tradicional distinción entre artes mayores y menores porque también la pintura o la escultura jugaron un papel importante para la consecución no sólo de una obra arquitectónica singular sino de la obra de arte total.

El teórico Henry Clemens Van de Velde (1863-1957), pintor frustrado, arquitecto y artista unitario, fue diseñador de objetos de uso cotidiano e incluso vestuario femenino, se convirtió en teórico y crítico de este arte fin de siglo. Escribió en su obra primera *El arte futuro* (1895): "Reconocemos el sentido y la justificación de la decoración en su función. Esta función consiste en estructurar la forma y no en decorarla, como normalmente se quiere hacer... Las relaciones entre esta decoración "estructural y dinamográfica" y la forma o las superficies han de ser tan íntimas que parecerá que la decoración haya determinado la forma"⁴. Van de Velde reflexionó sobre esa línea dinámica o "golpe de látigo" que el belga Victor Horta (1861-1946), desde la inspiración orgánica, convirtió en motivos no naturalistas que le sirvieron para conformar los distintos elementos que empleó en sus obras. Por su parte Van de Velde fue evolucionando su estilo, del que paulatinamente fueron desapareciendo los elementos curvilíneos, para encaminarse de forma decidida hacia el racionalismo.

² ANTIGÜEDAD, M.D. (2015). "La arquitectura en el fin de siglo". En *El siglo xix: la mirada al pasado y la modernidad*. ANTIGÜEDAD, M.D., NIETO ALCAIDE, V. y MARTÍNEZ PINO, J. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, p. 326.

³ OTERO ALÍA, F.J. (1991). "El debate en torno al ornamento arquitectónico en la revista Arquitectura y Construcción (1897-1922)". *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 4. p. 450.

⁴ El concepto de línea- fuerza fue desarrollado por Van de Velde en su libro *Kunstgewerbliche Laienpredigten*. (1902, Leipzig, Hermann Seeman Nachfolger). Disponible en https://archive.org/gri_33125012868853/page/05.



Henry van de Velde: Cartel para los alimentos infantiles *Tropon* (1899).

Si algo caracterizó a esta arquitectura Art Nouveau fue su carácter internacional y sobre todo, exclusivo, destinado a una burguesía industrial y urbana de alto poder adquisitivo que gustaba de rodearse de aquellos objetos bellos u originales que podía adquirir o encargar en sus viajes. En arquitectura el Art Nouveau pronto se asoció con lujo y refinamiento. Las viviendas privadas se diseñaron siguiendo los gustos de estos propietarios que están bien reflejados en los escritos del crítico austrohúngaro Ludwig Hevesi quien en 1898 al referirse al hôtel Tassel que Victor Horta había construido en Bruselas entre 1892 y 1893 escribió: "Esta es la primera de estas famosas viviendas que se adaptan a sus propietarios como los abrigos impecablemente cortados. La casa alberga al hombre para el que se construyó de la manera más perfecta concebible: tan perfectamente como la concha lo hace con el mejillón. Es de lo más sencilla y lógica... Pero, fijémonos en esto, no hay ni el más ligero eco de ninguno de los estilos históricos". Hevesi fue el autor del lema que aparece en la fachada del pabellón de la Sezession de Viena: "A cada época su arte, al arte su libertad".

⁵ Citado en GIEDION, S. (2009). Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición. Barcelona, Ed. Reverté, p. 311.

La exposición Internacional de París de 1900 fue el primer escaparate internacional del Art Nouveau, porque en ella estuvieron expuestas las novedades en mobiliario y decoración. No hay que olvidar que con motivo de la muestra se habían inaugurado en París los accesos al metropolitano diseñados por Hector Guimard (1869-1934) quien utilizando ese nuevo estilo, supo dotar de valores expresivos a elementos urbanos hasta entonces inexistentes. Los pabellones de los distintos países, por el contrario, prefirieron reflejar en sus construcciones sus señas de identidad nacional. El pabellón español, situado junto al pabellón de Alemania, fue encargado al arquitecto José Urioste y Velada (1850-1909) que había sido nombrado por el Ministerio de Fomento arquitecto jefe y director del servicio de Arquitectura en la Comisaría Regia para la Exposición Universal de París. Las referencias a la arquitectura de la Universidad de Alcalá, de la Universidad y palacio Monterrey de Salamanca eran la prueba del interés por mostrar con este edificio neoplateresco cuál era el genuino estilo español⁶.



Hector Guimard: Métro estación Ménilmontant. París, desde 1900.

⁶ CALVO TEIXEIRA, L. (1992). Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla. Barcelona, Ed. Labor, p. 88.

El definitivo triunfo del Art Nouveau se produjo en la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* celebrada en Turín, Italia, en 1902⁷. Desde el mismo cartel anunciador, obra de Leonardo Bistolfi (1859-1933), hasta el diseño de los diferentes pabellones, mostraba el triunfo de una nueva sensibilidad, de un afán decidido por la renovación estética que rechazaba la mera imitación del pasado. Sólo se seleccionaron para la muestra aquellos productos industriales que demostraron inspiración y sentido estético. En su cuidada selección de ambientes, debidos a los diseños de Victor Horta (1861-1946), de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), del alemán Peter Behrens (1868-1940) o del holandés Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), se intentó que las obras respondieran a las necesidades de la sociedad y que por su carácter práctico e industrial no sólo estuvieran dedicadas a una clientela aristocrática o atendieran a criterios artísticos. En muchos casos lo artificioso de la oferta desbordó las intenciones de sus organizadores.



Leonardo Bistolfi: Cartel *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*. Turín, 1902.

⁷ DE SPIAGLIATI, R. (1902). *Guida della Prima Esposizione d'arte decorativa moderna con pianta generale*. Torino, Ed. Artale. Disponible en http://www.museotorino.it/view/s/75299783ad2 1456a8291867f3bb448b7 (Última consulta el 2/04/2019)

La nueva sensibilidad no siempre fue bien recibida y la abundante ornamentación de origen vegetal fue objeto de críticas e incluso de burlas. Los que utilizaron esos motivos estilizados fueron denominados "végétariens"⁸, vegetarianos, que podían con sus motivos sacados de la naturaleza cubrir fachadas o dar forma a sus objetos.

El Art Nouveau con todas sus variantes cerró el siglo xix y estuvo prácticamente desaparecido en 1914. Quien fue uno de sus protagonistas Henry Van de Velde lo definió en su autobiografía con estas palabras: "El leve paréntesis del Art Nouveau, aquel efímero movimiento sin más leyes que su propio capricho, fue seguido... por los vacilantes comienzos de un nuevo estilo, por fin disciplinado y proporcionado, el estilo de nuestro tiempo". Así el estilo moderno ya no sería nunca algo que pudiera identificarse con la ornamentación, con la decoración como concepto de estilo. Adolf Loos (1870-1933) ya había asociado en su obra Ornamento y delito (1908) la decoración con delito. Para él la grandeza de la arquitectura moderna radicaba en no haber sido capaz de crear una nueva decoración⁹.

La España Modernista

En España la arquitectura entre los dos siglos se movió dentro de tendencias académicas entre las que predominaba un eclecticismo cargado de rasgos autóctonos procedentes de la tradición arquitectónica española, que con variantes regionales, continuó hasta bien entrado el siglo xx. Todo ello no impidió que fueran bien conocidas las novedades de la arquitectura surgidas en el resto de Europa y América ni que los arquitectos españoles estuvieran presentes en la Exposición Universal de París de 1900 o en la muestra turinesa de 1902 donde tuvieron ocasión de apreciar, comentar e incluso imitar las muestras de ese arte nuevo.

En el contexto español ya existía un sentimiento de recuperación de las artes decorativas que tan populares se habían hecho a través de las obras de arquitectos y artesanos españoles. En 1902 el pintor y escritor Rafael Balsa de la Vega (1859-1913) celebraba la recuperación y reorganización reciente de las Escuelas de Artes e Industrias como generadoras de un ambiente artístico necesario para devolver la vida al arte decorativo y a sus oficios industriales. El autor alababa el carácter original de las artes industriales españolas que tan bien se reflejaba en la producciones extranjeras "del guadamacil, de los tisúes,

ANTIGÜEDAD, M.D., NIETO, V., TUSELL, G. El siglo xx: la vanguardia fragmentada. Madrid,

Editorial Universitaria Ramón Areces, p. 83.

⁸ RIVOALEN, E. (1898). "Art Nouveau". La Construction Moderne. París, pp. 289-290. Disponible en https://archive.org/details/laconstructionmo13unse/page/289. Consultado el 4/04/2019. ⁹ ANTIGÜEDAD, M. D. (2016). "La nueva arquitectura frente a los delitos del pasado".

de la cerámica decorativa (azulejos, ladrillos coloridos simplemente, etc.)". Balsa de la Vega ponderaba la superioridad de la tradición artesana española que, en su opinión, podría dar más trabajo que las grandes fábricas de acero, mientras que, por el contrario, se seguían importando "desde el mueble más sencillo, hasta el tejido más caro; desde el *bibelot* más insignificante, hasta el vaso en que gustamos el agua"¹⁰.

Además de las exposiciones internacionales, los arquitectos españoles conocieron las novedades del Art Nouveau francés o belga a través de revistas como *La Construction Moderne* o *L'Architecture* que tuvieron una excelente acogida en publicaciones españolas.

En 1902 Enrique María Repullés y Vargas (1845-1922) se refería en la revista *Arquitectura y Construcción* al arquitecto francés Paul Legriel (1866-1936) quien le había enviado unas fotografías muy artísticas de la fachada de la casa que había construido en París en el 170 de la rue de la Convention. La fachada había sido premiada con la medalla de oro en el *Concours de façades de la ville de Paris* de 1900. Repullés resaltaba la elegante y sencilla ornamentación en la que había introducido un elemento a la vez modernista y simbólico: el gato¹¹.

En la misma revista *Arquitectura y Construcción* Repullés comentaba la concesión del primer premio de fachadas de París de 1901 al edificio de viviendas que el arquitecto Jules Aimé Lavirotte (1864-1929) había construido en el número 29 de la avenida Rapp¹². La reseña también incluía una fotografía de este imponente inmueble que contaba con gran riqueza decorativa en el portal de acceso con elementos escultóricos obra de Jean-François Larrivé (1875-1928) e incorporaba en su fachada una decoración cerámica abstracta obra de Alexandre Bigot, uno de los ceramistas que más trabajó en estilo Art Nouveau¹³.

El IV Congreso Internacional de Arquitectos se reunió en Madrid entre el 6 y el 13 de abril de 1904 presidido por Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923). Fue una excelente oportunidad para conocer las opiniones de arquitectos tan relevantes como el holandés Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) autor de la bolsa de Ámsterdam (1896-1903), el también holandés Pierre Cuypers

¹⁰ BALSA DE LA VEGA, R. (1902). "Algo acerca del arte decorativo". *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, enero nº 114, pp. 2-4. Disponible en http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004905172&lang=en (última consulta 29/3/2019).

¹¹ El premio a Legriel se publicó en la revista *L'Architecture*. Nº 15 du 13 avril 1901, pp. 126-130. REPULLÉS Y VARGAS, E. M. (1902). *Arquitectura y Construcción*. Madrid, mayo, nº 119, p. 163. Disponible en http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004905172&lang=en (consultado el 29/3/2019).

¹² REPULLÉS, E. M. (1903). "Casas de alquiler en la Avenida Rapp de París". *Arquitectura y Construcción*, enero 1903, nº 126. Disponible en http://hemerotecadigital.bne.es/details. vm?q=id:0004905172&lang=en (consultado el 29/3/2019).

¹³ La información está disponible en http://lartnouveau.com/artistes/lavirotte/arapp29/page1/av_rapp3.htm.



Jules Aimé Lavirotte. Portal de las viviendas en la Avenida Rapp nº 29, París.

(1827-1921), arquitecto del Rijksmuseum de Ámsterdam y de la Estación Central de la misma ciudad, o el alemán Hermann Muthesius (1861-1927). figura muy representativa del Deutscher Werkbund; todos ellos habían manifestado su rechazo al Art Nouveau. En Madrid debatieron sobre el sentido y la importancia de esta arquitectura supuestamente moderna, si bien el congreso fue la ocasión para intercambiar opiniones sobre la primacía de la técnica. sobre la idea de belleza o la necesidad de mejorar la formación de los arquitectos que, cada vez más, estaba dominada por la ingeniería. El arquitecto vienés Otto Wagner, que formó parte del Comité organizador, como figura relevante de la Sezession disertó sobre "El arte nuevo en las obras arquitectónicas" con lo que unió su opinión a las de los expertos presentes preocupados por la definición del nuevo estilo¹⁴. Las conclusiones del congreso demostraron que el Art Nouveau existía y tenía carta de naturaleza y que la búsqueda de la belleza interesaba también a los protagonistas de este arte nuevo. Figuras de relevancia internacional como el holandés Cuypers sintetizaron su rechazo al Art Nouveau con la idea de que los aspectos ornamentales debían reflejar con sinceridad la naturaleza de los materiales, en un momento en que se debatía sobre las dificultades del hormigón armado para conseguir la artisticidad de los edificios¹⁵. El congreso se cerró con la conferencia de Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) quien disertó sobre los procedimientos constructivos empleados en Cataluña y mostró, con la ayuda de expertos albañiles, la manera de voltear una bóveda por el sistema catalán¹⁶.

El discurso de Puig i Cadafalch difundió lo que ya era una realidad en Cataluña, la popularidad de un estilo que combinaba innovación radical con un fuerte apego a la sólida tradición artesanal existente, un proceso que, según escribió Miguel Utrillo en 1898, también se podía rastrear en el Art Nouveau belga¹⁷. La arquitectura se centró en la recuperación de ciertos procedimientos artesanales y la aplicación de nuevas técnicas constructivas industriales y artísticas. El arquitecto era así el coordinador o diseñador de todo el conjunto del que la decoración era parte fundamental¹⁸.

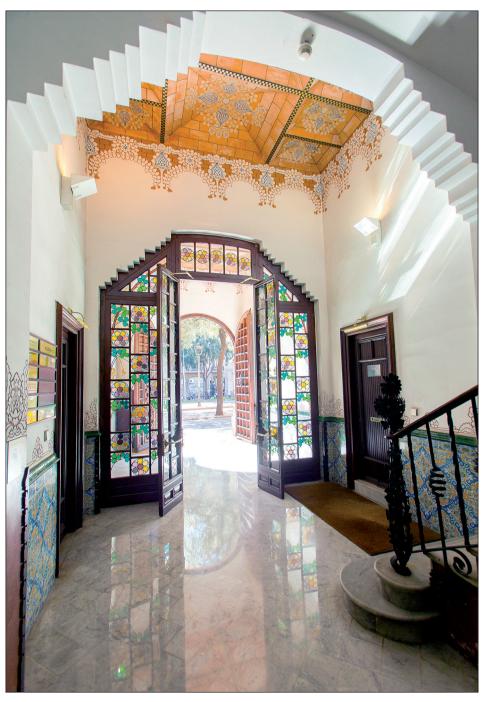
¹⁴ MESTRE MARTÍ, M. (2008). "Otto Wagner en España". Tesis doctoral disponible en red: *La arquitectura del modernismo valenciano en relación con el Jugendstil vienés, 1898-18919.* Paralelismo y conexiones. https://riunet.upv.es/handle/10251/1968.

¹⁵ DA ROCHA ARANDA, Oscar. (2009). *El modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid, C.S.I.C., pp. 161-162. El autor analiza las actas del Congreso de 1904.

¹⁶ La reseña de la conferencia de Puig i Calafalch en "Tareas y actos del Congreso". *Arquitectura y Construcción*. 1904, nº 141, p. 128. Disponible en http://hemerotecadigital.bne.es/details. vm?q=id:0004905172&lang=en (consultado el 29/3/2019).

¹⁷ TUSELL, J. (2000). Prólogo a *El modernismo catalán. Un entusiasmo*. Catálogo de Exposición. Barcelona, Fundación Santander Central Hispano, p. 22.

¹⁸ VÉLEZ, P. (2000). "La gran difusión del modernismo catalán". El modernismo catalán. Un entusiasmo. Catálogo de Exposición. Barcelona, Fundación Santander Central Hispano, pp. 87-88.



Josep Puig i Cadafalch: Casa de les Punxes o Terradas Brutau en Barcelona. 1905. Vidrieras taller Amigó.

Barcelona como ciudad modernista fue el escaparate de una burguesía floreciente que deseaba que las ricas fachadas de sus edificios respondieran a su necesidad de ostentación. Estos ricos de nuevo cuño encargaron y financiaron una arquitectura representativa de su estatus pero que deseaban hundiera sus raíces en la tradición.

La relevancia del *Modernisme Catalá* hizo que el Modernismo se considerara un estilo genuinamente catalán o bien que estuviera estrechamente relacionado con las corrientes regionalistas. Al contrario que el Art Nouveau belga o francés, el único rasgo que permite identificar las obras modernistas en España era la presencia de un repertorio decorativo nuevo si bien apenas existía en lo estructural una ruptura con la arquitectura del eclecticismo¹⁹.

Madrid Modernista

Como contrapunto a Barcelona, Madrid capital del estado y sede del gobierno, vivió su propia arquitectura fin de siglo. Sin la existencia de una sociedad industrial pujante y moderna que hiciera encargos de relevancia, las construcciones madrileñas no fueron un eco del modernismo catalán sino que vivieron de los logros del eclecticismo de origen belga o francés²⁰.

El Madrid de principios del siglo xx era una ciudad a la búsqueda de la renovación bajo el gobierno de alcaldes que, como Alberto Aguilera y Velasco, se aprestaron a plantear planes urbanos ambiciosos como la apertura de la Gran Vía, la consolidación del ensanche de Castro o proyectos menos convencionales como la Ciudad Lineal de Arturo Soria. Su propósito era que la capital se equiparase con grandes urbes europeas como París o Londres²¹.

Al igual que en París o Barcelona el Ayuntamiento de Madrid concedió desde 1901 un premio a los edificios que se hubieran distinguido por inmejorables condiciones de salubridad, higiene y ornato. Todo ello formó parte de una campaña de valorización artística y de política regeneracionista tras el desastre de 1898.

Con motivo de la subida al trono del rey Alfonso XIII en 1902 se inauguraron monumentos a la memoria de personajes de la cultura española tan importantes como Lope de Vega, Francisco de Goya o Francisco de Quevedo

¹⁹ ANTIGÜEDAD, M. D. (2000). "Modernismo y ornamentación". En *Arquitectura y ciudad en España de 1845 a 1898*. Antigüedad, M. D. y Cirici Narváez, J.R. (eds.). Cádiz, Universidad de Cádiz y UNED, p. 262.

²⁰ NAVASCUÉS PALACIO, P. (1976). "Opciones modernistas en la arquitectura madrileña". *Estudios Pro Arte*. Nº 5, p. 22.

²¹ Alberto Aguilera (1842-1913) abogado, periodista, diputado, senador y Ministro de la Gobernación durante la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena, fue alcalde de Madrid en tres periodos discontinuos, entre 1901 y 1902, 1906 y 1907 y 1909 y 1910.