

EL PRINCIPIO DEL REVESTIMIENTO

PROLEGÓMENOS A UNA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Giovanni Fannelli/Roberto Gargiani

El principio del revestimiento y el mito del origen textil de la pared teorizados por Gottfried Semper representan el horizonte ideal, más o menos explícito, de algunas de las poéticas fundamentales en la cultura arquitectónica en el curso de los siglos XIX y XX.

Una lectura innovadora de la obra de los protagonistas de la arquitectura contemporánea, de Loos a Wright, Wagner, Hoffmann, Plécnik, Sullivan, Berlage, Perret, Ponti, Le Corbusier y Mies van der Rohe.

ISBN 84-460-1180-8



9 788446 011804



21

EL PRINCIPIO DEL REVESTIMIENTO
PROLEGÓMENOS - A UNA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA
Giovanni Fannelli / Roberto Gargiani



Akal Architectura

EL PRINCIPIO DEL REVESTIMIENTO

PROLEGÓMENOS A UNA HISTORIA
DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

*Giovanni Fannelli
Roberto Gargiani*



Director de la colección: Delfín Rodríguez Ruiz
Diseño de cubierta: Sergio Ramírez
Título original: *Il principio del rivestimento*
Los capítulos 2, 5 y 6 son de Giovanni Fanelli, el 1, 3 y 4 de Roberto Gargiani

EL PRINCIPIO DEL REVESTIMIENTO
PROLEGÓMENOS A UNA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
CONTEMPORÁNEA

Giovanni Fanelli
Roberto Gargiani

Traducción:
Juan Calatrava

© Gius. Laterza e Figli, 1994
© Ediciones Akal, S. A., 1999,
para todos los países de habla hispana
Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España
Tel.: 91 806 19 96
Fax: 91 804 40 28
ISBN: 84-460-1180-8
Depósito legal: M.16.409-1999
Impreso en Materprint, S.L.
Colmenar Viejo (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.



AGRADECIMIENTOS

Los autores desean expresar su agradecimiento a Otto Antonia Graf, Renata Kassal-Mikula, Burkhardt Rukschcio, Eduard F. Sekler, Sepp Stein, Robert Trevisiol, Wim de Wit, al doctor Paul Johannes Keiblinger y al personal de la Technische Betriebsteilung del hospital psiquiátrico Am Steinhof, a Sandra Mattarozzi y a Rolando Orrù.

Las investigaciones se han llevado a cabo también utilizando fondos del Ministero della Pubblica Istruzione asignados al Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro delle Strutture Architettoniche de la Università degli Studi di Firenze.

1. EL ORIGEN TEXTIL DE LA PARED Y EL PRINCIPIO DEL REVESTIMIENTO DESDE GOTTFRIED SEMPER A LA NEUE SACHLICHKEIT

«Del entrelazo de las ramas se pasó rápidamente a entrelazar rafia para esteras y cobertores. A partir de ahí se desarrolló también el tejido con filamentos vegetales, y así sucesivamente. Los ornamentos más antiguos son los ejecutados entrelazando o anudando, o las decoraciones realizadas con el dedo sobre arcilla blanda apoyada sobre una plataforma giratoria. El uso de entrelazar estacas para delimitar la propiedad, de utilizar esteras y alfombras como cobertores para los pies, para resguardarse del sol y del frío y para separar los espacios interiores a las habitaciones en la mayor parte de los casos y, especialmente, en condiciones climáticas favorables, precedió al uso de las paredes de muro [...] Siendo el entrelazado el elemento originario, más tarde, cuando las ligeras paredes de esteras se transformaron en sólidos muros de tierra, ladrillo o cubos de piedra, conservó también, real o sólo idealmente, todo el peso de su primitiva importancia, la verdadera *esencia* de la pared. El tapiz siguió siendo la pared, la delimitación espacial visible. Los muros que se encontraban detrás de él, con frecuencia muy sólidos, eran necesarios para otros fines que no tenían que ver con la espacialidad, sino con la seguridad, la resistencia, la mayor duración y otras cosas similares. Allí donde no eran necesarios estos requisitos colaterales, los tapices seguían siendo las únicas separaciones originarias, e incluso allí donde era necesario erigir muros sólidos, éstos constituían sólo el esqueleto interno, no visible, oculto detrás de los verdaderos y legítimos representantes de la pared, los tapices variopintos. La pared misma mantuvo este significado incluso cuando, para una mayor duración de los tapices, o para que se conservasen mejor las paredes situadas detrás de ellos, o por ahorro, o, por el contrario, por ostentación de un mayor lujo, o por cualquier otro motivo, los tejidos originarios eran sustituidos por otros. El espíritu inventivo humano creó muchos de estos sustitutivos, empleando sucesivamente todas las ramas de la técnica. Entre los sustitutivos más utilizados y, quizá, más antiguos el arte murario ofrecía un medio, el re-

voco de estuco, o en otros países el revoco con asfalto. Los artesanos de la madera construían entablados [...] con los que se recubrían las paredes, especialmente en las partes inferiores. Los artesanos del horno proporcionaban terracotas esmaltadas y placas metálicas. Como último sustitutivo podemos citar, quizá, las placas de arenisca, granito, alabastro y mármol, que encontramos muy difundidas en Asiria, Persia, Egipto y también en Grecia. El carácter de la imitación siguió en gran medida el del modelo originario. La pintura y la escultura sobre madera, estuco, terracota, metal o piedra era y siguió siendo inconscientemente en la tradición una imitación de los bordados variopintos y de los entrelazos de las antiquísimas paredes de tejido»¹.

El mito del origen textil de la arquitectura y su perpetuarse en la historia de las soluciones del revestimiento con motivos ornamentales de derivación textil, así formulado por Gottfried Semper en *Die vier Elemente der Baukunst* en 1851 y planteado de nuevo por él mismo de forma más amplia y articulada en sus textos teóricos más importantes², constituye el núcleo fundador de una línea de la cultura arquitectónica que, a mediados del siglo XIX, se propone como alternativa a la del clasicismo vitruviano. Al mito de una estructura constructiva trilitica, ennoblecida en orden arquitectónico, se contraponen el mito de una envoltura delimitadora del espacio, cuya característica es la ligereza y respecto a la cual la estructura se encuentra subordinada y es tan sólo soporte.

Aún valiéndose de los precedentes trabajos pioneros de Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy y Jacques-Ignace Hittorf y de la sistematización

¹ G. Semper, *Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig, 1851; trad. it. en H. Quitsch, *La visione estetica di Semper, seguito da: Gottfried Semper, I 4 elementi dell'architettura*, ed. de Ludovica Scarpa, Milán, 1991, pp. 208-209. De la amplia bibliografía sobre Semper señalamos: E. Stockmeyer, *Gottfried Semper Kunsttheorie*, Zurich-Leipzig, 1939; *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*, actas del coloquio celebrado en Institut für Geschichte und Theorie der Architektur de la Eidgenössische Technische Hochschule de Zurich del 2 al 6 de diciembre de 1974, Basilea-Stuttgart, 1976; A. von Buttlar, *Gottfried Semper als Theoretiker*, Parma, 1977; W. Herrmann, *Gottfried Semper: Theoretischer Nachlass an der ETH Zurich. Katalog und Kommentare*, Basilea-Boston-Stuttgart, 1981; trad. it. en id., *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Milán, 1990; H. Quitsch, *Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Semper*, Berlín, 1962, trad. it. *La visione estetica di Semper*, cit.; H. Quitsch, *Gottfried Semper - Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig-Wiesbaden, 1981; H. Laudel, *Gottfried Semper. Architektur und Stil*, Dresde, 1991. El mito del origen textil de la pared ha impregnado no sólo la cultura arquitectónica, sino sectores de la historiografía artística del siglo XIX en el área germánica. Valga, al respecto, el ejemplo de Jacob Burckhardt, que no casualmente impartía un curso en el Politécnico de Zurich cuando también Semper enseñaba allí. Sobre la difusión en el transcurso del siglo XIX del revestimiento textil entendido como expresión emblemática del gusto de una época y, por tanto, en lo esencial independiente de los desarrollos de las teorías semperianas, vid. P. Thornton, *Authentic Decor: the Domestic Interior, 1620-1920*, Londres, 1984, trad. it., *Il gusto della casa. Storia per immagini dell'arredamento, 1620-1920*, Milán, 1985. El mito semperiano del origen textil de la arquitectura ha sido reexaminado y replanteado en sus implicaciones simbólicas por una serie de contribuciones a partir de los años sesenta de este siglo. Señalemos, entre otras, el número monográfico titulado *Architextur / Architecture* de la revista *Daidalos. Architektur Kunst Kultur*, 15 septiembre 1988, n. 29 (textos de G. Feuerstein, H. Günther, M. Iversen, U. Daus, B. Burkhardt, M. A. Conelli, R. Graefe, G. Krawinkel, G. Nitschke), y las actas del simposio titulado *Tektonik. Bau-Kunst heute?* celebrado en Basilea el 15 de junio de 1991, publicadas con el título de *Über Tektonik in der Baukunst*, a cargo de Hans Kollhoff, Braunschweig-Wiesbaden, 1993 (textos de H. Kollhoff, S. Polányi, M. Klinkott, F. Neumeyer, O. Kapfinger y F. Teja Bach). Cfr. también R. Gargiani, «Gottfried Semper. Lo stile», reseña en *Domus*, 1993, n. 747, p. IX.

² Véase, en particular, la obra capital de Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, vol. I, Frankfurt del Main, 1860, vol. II, Munich, 1863, trad. it. parcial, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti ed amatori*, Roma-Bari, 1992. Entre las obras iniciales de Semper, en las que se trata el principio del revestimiento, vease: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona, 1834, trad. it. parcial *Osservazioni preliminari sull'architettura dipinta e sulla plastica presso gli antichi*, en *Gottfried Semper. Architettura arte e scienza*, a cura di Benedetto Gravagnuolo, Nápoles, 1987; *Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre*, texto de la conferencia pronunciada en Londres en 1853, en *Kleine Schriften*, ed. a cargo de Hans y Manfred Semper, Berlin-Stuttgart, 1884, pp. 259-291.

más orgánica ofrecida por Karl Bötticher en *Die Tektonik der Hellenen* (1844-1852), Semper investiga y reconoce en la antigüedad el revestimiento y el color como componentes esenciales de la cualificación arquitectónica y traza, en consecuencia, una idea de arquitectura que exalta los valores simbólicos y metafóricos, trascendiendo el papel determinista de los materiales constructivos.

«En tiempos antiguos y en época reciente –escribe– el mundo formal arquitectónico ha sido a menudo considerado como condicionado y derivado sobre todo del material, en tanto que la construcción era considerada como la esencia de la arquitectura, encadenando a esta última en cepos de hierro cuando se creía liberarla de falsos accesorios. Quizá la arquitectura, como la naturaleza, su gran maestra, no deba elegir y adoptar el propio material según las leyes dictadas por ésta, sino hacer depender la forma y la expresión de sus creaciones no del material sino de las ideas que en ellas viven»³.

Conviene tener en cuenta, en cualquier caso, la actitud compleja, e incluso ambivalente, que Semper mantuvo con respecto a las teorías materialistas y su influencia sobre el arte, hasta el punto de que a menudo enunció hipótesis de principio que contemplaban la coexistencia de impulsos diversos y contrastantes. «La forma, esto es, la idea convertida en fenómeno –escribe criticando las teorías estéticas de quienes llama “materialistas”– no puede estar en contradicción con el material del que se sustancia; sin embargo, no es en absoluto necesario que el material en sí intervenga como factor esencial en la manifestación artística»⁴.

La teoría semperiana, con su articularse en torno a centros temáticos indagados según una óptica unas veces más específicamente histórica y otras más condicionada por una apasionada implicación en la actualidad, en la tentativa de indicar nuevas perspectivas, deja sin resolver no pocos pasos lógicos. Por lo demás, Semper no se preocupó de indicar con claridad la posibilidad de una coherente síntesis entre aquellos que constituían los términos más significativos de sus investigaciones y de sus descubrimientos: la cultura textil elevada a mítico origen de la arquitectura y el revestimiento identificado como principio vital y esencial de la arquitectura en cuanto que a través de éste se había podido perpetuar dicho mito, pero que, en el horizonte decimonónico –marcado por las aspiraciones a una racionalidad constructiva que venía impuesta también por los nuevos materiales–, Semper advierte que debe proceder a una reformulación, dando a tal principio un fundamento teórico racionalista y, por ende, en conflicto con su originaria componente simbólica. Así llega Semper a formular tesis que pueden parecer, al menos en parte, encontrarse en sintonía, por ejemplo, con las teorías de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc o de August Welby Pugin sobre la «verdad» de los materiales y de la construcción, y que, en rigor, presuponen el fin de ese mismo vitalista y mítico «Prinzip der Bekleidung» (principio del revestimiento) que, en su teoría, hace posible la sublimación de la técnica y sin el cual ésta terminaría por plantearse como algo determinante y absoluto para el arte y la arquitec-

tura. Así, por ejemplo, en la concepción de Semper, es el revestimiento el que puede hacer posible dominar y remitir a los valores de la solidez clásica esa gracilidad de la moderna construcción en hierro exaltada, por el contrario, por Viollet-le-Duc y por Pugin.

Al no haber conciliado y resuelto el dualismo entre impulsos mítico-simbólicos y nueva lógica constructiva, la teoría de Semper se convierte en un elevado testimonio de la dramática irreconciliabilidad de los términos de la cultura contemporánea y, en cuanto tal, ha podido constituirse en horizonte de referencia de tendencias culturales diversas y contrapuestas. Y el no haber clarificado y resuelto tal dualismo ha hecho que, partiendo de las teorías de Semper, se hayan desarrollado tanto filones de pensamiento de orientación determinista como otros más sensibles al carácter problemático de sus descubrimientos.

«Se acostumbra a remontar –escribe en 1893 Alois Riegl, uno de los máximos intérpretes de las teorías semperianas– la nueva teoría del origen técnico-material de las más antiguas formas ornamentales y artísticas sobre todo a Gottfried Semper, lo cual es, sin embargo, tan injusto como identificar el moderno darwinismo con Darwin. El paralelo entre el darwinismo y el materialismo en arte me parece apropiado, tanto más cuanto que entre ambos términos existe, sin duda, un íntimo nexo causal, en la medida en que la concepción de la corriente materialista sobre los orígenes del arte de la que estamos hablando no es otra cosa, por así decirlo, que la trasposición del darwinismo al plano de la vida del espíritu. Pero, lo mismo que entre Darwin y los darwinistas, también hay que hacer una neta distinción entre Semper y los semperianos. Si Semper afirmaba que en el desarrollo de una forma artística también la materia y la técnica deben ser tomadas en consideración, he aquí que los semperianos afirman de manera simplista que toda forma artística es el producto de la materia y la técnica [...] Puede parecer paradójico que el partido extremista de los materialistas en arte haya encontrado numerosas adhesiones entre los propios artistas. Ello no se corresponde, ciertamente, con el espíritu de Gottfried Semper, el cual con toda seguridad no habría querido que se pusiera en el lugar de la libre voluntad creadora del artista un impulso imitativo puramente mecánico y material»⁵.

³ A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornament*, Berlín, 1893, trad. it., *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Milán, 1963, pp. 2-3 [traducción castellana *Problemas de estilo*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1980]. Diferenciando de manera semperiana en el construir «dos partes interdependientes», pero también «en posición de cierto contraste» –la «creación del espacio» y «la creación de los límites del espacio»–, Riegl distingue en la historia momentos en los que «se podían sobrecargar las delimitaciones del espacio hasta el punto de que la obra arquitectónica se transmutase en obra clásica» y otros en los que «se podían [...] llevar los límites del espacio tan lejos como para poder suscitar en el espectador el sentimiento de la inconmensurabilidad y la inmensidad del espacio» (A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie, nach der Funden in Ostreich-Ungarn*, Viena, 1901, trad. it. *Arte tardorromana*, Turín, 1959, p. 27 [traducción castellana *El arte industrial tardorromano*, Madrid, ed. Visor, 1992]. Riegl desarrolla las reflexiones en torno a algunos aspectos del lenguaje formal relativos a la problemática del revestimiento y al significado del ornamento como extrema expresión gráfica tal y como serán declinados en arquitectura por Otto Wagner, Josef Hoffmann y Peter Behrens. En particular, profundiza la cuestión de los valores de la línea y la superficie, llegando a identificar en la línea de «contorno» «el paso decisivo para liberar a la fantasía de la obligación de la rígida observancia hacia las formas naturales y para llevarla a una elaboración libre» (A. Riegl, *Stilfragen*, cit., pp. 13-14).

La primacía de la idea con respecto al material, principio central de la teoría semperiana, reaparece en las teorías de la escuela de historia del arte y en la cultura arquitectónica vienesa. Desde Alois Riegl hasta Hans Seldmayr se niega que la forma derive de la técnica (cfr. H. Seldmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburgo, 1948, trad. it. *Perdida del centro*, Bolonia, 1967).

³ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, cit., p. 206.

⁴ G. Semper, *der Stil*, cit., p. 13.

Precisamente en torno a los no resueltos dualismos semperianos se desarrolla, a partir de los últimos años del siglo XIX, la apasionada reflexión de Adolf Loos sobre la «Bekleidung», de Otto Wagner sobre el «Nutzstil» o de Hendrik Petrus Berlage sobre la «waandarchitectuur», todas fundamentalmente tendientes –por encima de diferencias que llegan a veces a ser sustanciales– a verificar la vitalidad y la posibilidad del mito textil y del principio del revestimiento que la exaltación de las nuevas técnicas y la ideología de la racionalidad constructiva habían minado en sus fundamentos y convertido en obsoletas⁶.

A mediados del siglo XIX, con los textos *Der Stil* y *Entretiens sur l'Architecture*, Semper y Viollet-le-Duc definen dos líneas teóricas fundadoras en la historia de la cultura arquitectónica, centradas, la de Semper, en la idea de la transfiguración de la estructura y de los materiales constructivos a través del revestimiento, y la de Viollet-le-Duc en la idea de una directa correspondencia entre estructura y forma arquitectónica. Donde estas líneas se desarrollan de manera autónoma, sus intérpretes llegan a poéticas caracterizadas por una extrema coherencia, ya se trate del virtuosismo de la superficie de un Josef Hoffmann o de la verdad de la estructura de un Auguste Perret. Donde am-

⁶ Gracias a la presencia de Semper en Alemania, en Londres, en Zurich y en Viena, a su intensa actividad didáctica y publicística y a la recopilación de sus textos, *Kleine Schriften*, llevada a cabo por sus hijos Hans y Manfred, en los dos últimos decenios del siglo XIX sus ideas entran a formar parte del patrimonio teórico de la cultura arquitectónica internacional e impregnan incluso filones culturales que se caracterizan de manera autónoma. Los principales centros de la difusión del pensamiento de Semper fueron el Eidgenössische Polytechnikum de Zurich y la Akademie der Bildenden Künste de Viena.

Hendrik Petrus Berlage frecuenta, entre 1875 y 1878, la Bauschule del Politécnico de Zurich, donde tiene como maestros a discípulos de Semper; a partir de 1884, con el texto *Gottfried Semper*, se presenta como máximo divulgador e intérprete de las teorías semperianas (H. P. Berlage, «Gottfried Semper», en *Bouwkundig Weekblad*, n. 21, mayo de 1884, pp. 142-146; el texto fue impreso en el perfil biográfico escrito por Hermann Hettner para el *Illustrierte Monatshefte* en 1879 y publicado también en *Kleine Schriften*; Berlage lo vuelve a presentar en *Architectura*, XI, 1903, nn. 6, 7, 8, 9, 10 y 11, trad. it. en *Hendrik Petrus Berlage. Architettura urbanistica estetica, scritti scelti*, ed. a cargo de Herman van Bergeijk, Bolonia, 1985, pp. 84-93). Gracias a la actividad teórica de Berlage ideas semperianas influyen también sobre los escritos de arquitectos y teóricos holandeses, desde Jan Hessel de Groot, autor de textos sobre el uso de los trazados reguladores en arquitectura que gozaron de una amplia difusión, a Jan Wils, Jan Gratama, Alexander Jacobus Kropholler o Jacobus Johannes Pieter Oud (cf. J. H. de Groot, *Iets over evenwicht in architectuur*, Maasluys, 1900; *id.*, *Vormharmonie*, Amsterdam, 1912; J. Wils, «De hedendaagsche stroomingen in de bouwkunst», en *De Beweging*, XV, 1919, pp. 84-98, 257-268; A. J. Kropholler, *Kunst en Leven. Lijn en vorm, licht en kleur in de bouw- en aanverwante kunsten*, Amsterdam-Amberes, s.d. [1938]). El propio título de la revista fundada en 1917 por Theo van Doesburg, *De Stijl*, puede sugerir una referencia –vía Berlage– al texto principal de Semper. Temas teóricos semperianos se encuentran también en C. van der Sluis, *Onze woning en haar inrichting*, Amsterdam, 1930. Para algunos aspectos generales de la influencia de Semper en Holanda, vid. P. Singelenberg, «Gottfried Semper and His Influence», en *id.*, H. P. Berlage, *Idea and Style. The Questions for Modern Architecture*, Utrecht, 1972, pp. 8-22.

El 15 de diciembre de 1884, en el Royal Institute of British Architects, Lawrence Harvey, alumno de Semper en el Politécnico de Zurich, pronunció el discurso *Semper's Theory of Evolution in Architectural Ornament* (publicado en *Royal Institute of British Architects*, 1885, vol. I, pp. 29-54). De todos modos, fue en Viena donde ciertos aspectos de las teorías semperianas alcanzaron su máxima difusión y desarrollo. En Viena, Semper inspiró la creación del Museum für angewandte Kunst, calcado sobre el modelo inglés del South Kensington Museum. Importantes docentes de la Akademie der bildenden Künste fueron alumnos de Semper, y entre ellos hay que señalar, ante todo, a Carl von Hasenauer, su colaborador en las actividades profesionales que desarrolló en la capital habsbúrgica. Otto Wagner, con *Moderne Architektur* (Viena, 1896), libro de texto de sus cursos en la Akademie, adonde fue llamado en 1894 para suceder a von Hasenauer, atempera la componente simbólica de las teorías semperianas en el rigor metodológico del «Nutzstil». Y es a través de Wagner como Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Josef Plečnik, Max Fabiani, Leopold Bauer, Jan Kotěra y otros arquitectos de la nueva generación se relacionan con la herencia semperiana, contribuyendo igualmente a su difusión en las áreas bohemias, morava y checa (cf. K. B. Mádl, «Sloh nasi doby», en *Volné Smery*, IV, 1900, n. 8-10, pp. 157-176, trad. it. «Lo stile della nostra epoca», en L. Quatrocchi, *La secessione a Praga*, Trento, 1990, pp. 231-236). De 1898 es el replanteamiento más emblemático, siempre en Viena, del principio del revestimiento por parte de Adolf Loos, con el artículo «Das Prinzip der Bekleidung» (en *Neue Freie Presse*, 4 de septiembre de 1898, trad. it. «El principio del revestimiento», en *id.*, *Parole nel vuoto*, Milán, 1972, pp. 79, 86 [traducción castellana «El principio del revestimiento», en Loos, A.: *Escritos I*, 1897-1909, Madrid, ed. El Croquis, 1993, pp. 146-150]; con teorías semperianas se relaciona también de modo directo el artículo de Loos «Glas und Ton», en *Neue Freie Presse*, 26 de junio de 1898, trad. it. «Vetro e argilla», en *id.*, *Parole nel vuoto*, cit., pp. 41-47 (trad. cast. «Cristal y arcilla», en *Escritos I*, cit., pp. 82-88)). Una confirmación fundamental del carácter central de las tesis semperianas en la cultura arquitectónica vienesa, heredadas a través de la enseñanza de Wagner, nos la da el texto de Leopold Bauer, *Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien. Ein Beitrag zur Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst*, prefacio fechado en 1898, Viena, 1899. Contribuciones significativas a la divulgación de las teorías semperianas en Viena son también las de Josef Strzygowski (cf. J. Strzygowski, *Der bildende Kunst den Gegenwart*, Leipzig, 1907; *id.*, *Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000*, Viena, 1926). En temáticas semperianas se inspira también el ensayo de Josef Frank, *Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens*, Viena, 1931 (trad. it., *Architettura come simbolo*, Bolonia, 1986). Sobre la difusión de las teorías de Semper en Europa y, en particular, en el área cultural del imperio austro-habsbúrgico, véanse las siguientes aportaciones críticas: W. M. Johnston, *Osterreichische Kultur und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Viena-Colonia-Graz, 1974; R. Schachl, *Das Grossstadtmiethaus des Wagnerkreises. Studien zur Entwicklung der Modernen Architektur in Wien*, Diss., Viena, 1977; B. Podrecca, «Il manto del racchiuso (appunti sull'ambiente wagneriano

a Viena, secondo un'ottica semperiana», en AA.VV.: *Joze Plečnik, il ritorno del mito*, Venecia, 1983, pp. sin numerar; F. Kurrent, «Gottfried Semper, Otto Wagner, Adolf Loos», en *Adolf Loos, 1870-1933. Raumplan-Wohnungsbau*, catálogo de la exposición, Berlín, Akademie der Künste, 4 de diciembre 1983-15 enero 1984, pp. 92-98; A. Moravanszky, «Die Wandlungen der Funktionalismus», en *id.*, *Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur moderne in Mitteleuropa 1900-1940*, Salzburgo-Viena, 1988, pp. 61-84; D. Prelovšek, *Josef Plečnik 1872-1957. Architettura perennia*, Salzburgo-Viena, 1992. Cfr. también W. Goehner, «Viennese Facades between 1890 and 1910», en «The Cornell Journal of Architecture», 1987, n. 3, pp. 56-62.

En Alemania, pese a la ausencia de elaboraciones teóricas que desarrollaran sus teorías de manera sistemática, se encuentran profundas huellas de atención a Semper en los escritos de Hermann Muthesius, Fritz Schumacher, Peter Behrens, Cornelius Gurlitt, Heinrich Tessenow, Leo Adler o Wolfgang Herrmann (cf. H. Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mülheim, 1902, trad. it. parcial en *Muthesius*, Milán, 1981, pp. 25-27; C. Gurlitt, «Gottfried Semper», en *Deutsche Bauzeitung*, 1903, n. 37, pp. 626-627, 637-639; H. Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlín, 1916, trad. it. *Osservazioni elementari sul costruire*, ed. a cargo de Giorgio Grassi, Milán, 1974; L. Adler, *Vom Wesen der Baukunst. Die Baukunst als Ereignis und Erscheinung. Versuch einer Grundlegung der Architekturwissenschaft*, Leipzig, 1926; W. Herrmann, *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts. II Teil: Von 1840 bis zur Gegenwart*, Breslau, 1933, reprint Basilea-Stuttgart, 1977; F. Schumacher, *Der Geist der Baukunst*, Stuttgart, 1938). Siegfried Giedion sostiene que Semper fue el punto de referencia en el debate sobre las artes aplicadas en Alemania en los años en torno a 1910 (S. Giedion, *Mechanisation Takes Command*, Oxford University Press, 1948, trad. it., *L'era della meccanizzazione*, Milán, 1967, p. 333 [traducción castellana *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978]). Algunas puntualizaciones sobre las posibles relaciones entre las teorías de Semper y la Bauhaus se encuentran en H. M. Wingler, *Das Bauhaus*, Braunschweig, 1962, trad. it., *Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino, 1919-1933*, Milán, 1972 [trad. cast. *La Bauhaus*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1975]; y F. Dal Co, «La tradizione del Bauhaus», en M. Franciscano, *Walter Gropius e le origini del Bauhaus*, Roma, 1975, p. 19. Henri van de Velde reconoce la contribución de Semper al nacimiento de lo moderno (cf. H. van de Velde, *Der Neue Stil*, Weimar, 1906, trad. it. *Il nuovo stile*, en *id.*, *Sgombro d'arte e altri saggi*, ed. a cargo de Rossana Bossaglia, Milán, 1984, p. 119). En Francia, a finales del siglo XIX, Paul Sédille divulga temáticas semperianas y hace referencia también a una traducción al francés de *Der Stil* (cf. P. Sédille, «L'architecture moderne à Vienne», en *Gazette des Beaux-Arts*, XXIV, 1884, pp. 122-144, 460-467, 481-491). Sobre estos aspectos, cf. J. Duncan Berry, «From Historicism to Architectural Realism: on Some of Wagner's Sources», en *Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, ed. a cargo de Harry Francis Mallgrave, actas del simposio «Otto Wagner and the Genesis of European Modernism», Santa Mónica (California), Getty Center for the History of Art and the Humanities, 3-5 noviembre 1988, 1993, pp. 244-278. En el segundo número de *L'Esprit Nouveau*, la revista fundada en París en 1920 por Le Corbusier y Amedée Ozenfant, Victor Basch resume principios de la «praktische Ästhetik» semperiana (V. Basch, «L'Esthétique Nouvelle et la Science de l'Art. Lettre au Directeur de L'Esprit Nouveau», II, fin», en *L'Esprit Nouveau*, 1920, n. 2, pp. 119-130).

El gran fermento de ideas que caracteriza a la historia de la Chicago School revela importantes conexiones con las teorías de Semper (sobre la divulgación de las teorías semperianas, en particular entre los protagonistas de la Chicago School, vid. R. H. Bletter, «On Martin Frölich's Gottfried Semper», en *Oppositions*, 1974, n. 4, pp. 146-153, reelaborado por la autora en la voz «Gottfried Semper» de la *MacMillan Encyclopedia of Architects*, dir. por Adolf K. Placzek, Nueva York-Londres, 1982, pp. 25-33). En la necrológica de Semper publicada en 1880 en *The American Architect and Building News* se aconseja la lectura de *der Stil* y se ofrece una bibliografía de textos de Semper (J. T. C., «Gottfried Semper I», en *The American Architect and Building News*, vol. VII, 1880, n. 214, pp. 36-37, e *id.*, «Gottfried Semper II», *ibid.*, n. 215, pp. 43-44). Con ocasión del simposio de 1887 organizado por la Illinois State Association of Architects y presidido por Dankmar Adler, sobre el tema «What are the present tendencies of architectural design in America?», el arquitecto de origen alemán Frederick Baumann cita una definición de Semper: «Estilo es la coincidencia de una estructura con las condiciones de su origen» (cf. Illinois State Association, en *The Inland Architect and News Record*, vol. IX, 1887, n. 3, p. 26; véase también D. Hoffmann, *The Architecture of John Wellborn Root*, Baltimore-Londres, 1973, p. 91; la frase citada por Baumann está tomada de G. Semper, *Über Baustyle*, texto de la conferencia pronunciada en el Rathaus de Zurich el 4 de marzo de 1869, Zurich, 1869, publicado de nuevo en *Kleine Schriften*, trad. it. parcial «Degli stili architettonici», en *Gottfried Semper. Architettura arte e scienza*, ed. a cargo de Benedetto Gravagnuolo, Nápoles, 1987, p. 99). En el simposio están presentes Louis Henry Sullivan y John Wellborn Root. Este último anota la frase citada por Baumann y, más tarde, gracias a la ayuda de su amigo Fritz Wagner –que había dedicado a su carrera al estudio de la terracota en arquitectura– traduce partes de *Der Stil* y las publica en los números de entre diciembre de 1889 y marzo de 1890 de la revista *The Inland Architect and News Record* (cf. G. Semper, «Development of Architectural Style. Translated and Arranged by John W. Root architect», en *The Inland Architect and News Records*, vol. XIV, dic. 1889, n. 7, pp. 76-78; vol. XIV, enero de 1890, n. 8, pp. 92-94; vol. XV, febrero de 1890, n. 1, pp. 5-6; vol. XV, marzo 1890, n. 2, pp. 32-33). Por lo que respecta a los posibles con-

bas líneas teóricas se entrelazan y se interfieren mutuamente, las tentativas de encontrar una síntesis están condenadas a la problematización de un dualismo incurable que sólo la voluntad teórica y la capacidad de forma de un Berlage o de un Wagner logran traducir en fuerza interior de su propia poética. Y es en estas tentativas donde en el principio del revestimiento queda conscientemente resumida la problemática de una interpretación más o menos directa de la estructura.

La fuerza mística del principio de la verdad de la estructura ha terminado por prevalecer (debido también en parte a su carácter totalmente novedoso en la historia de las teorías arquitectónicas), en la historia de las ideologías del Movimiento Moderno, sobre el principio semperiano del revestimiento que, por el contrario, constituye la formulación teórica de soluciones adoptadas desde la antigüedad. Así, la historiografía no ha visto en el llamado Art Nouveau el momento crucial de confrontación entre las dos líneas teóricas, atribuyendo al componente de la línea procedente de Viollet-le-Duc una importancia casi absoluta y no reconociendo en la tendencia a la ligereza y a la bidimensionalidad la continuidad y la centralidad del tema semperiano de la inspiración textil.

Ni tan siquiera se ha comprendido hasta qué punto la intuición crítica de Semper sobre el origen textil de la pared había adquirido una extraordinaria riqueza de significados y de implicaciones en la fase histórica del desarrollo de los nuevos materiales y de las nuevas tecnologías, del hierro y el hormigón armado al vidrio o la cerámica. El objetivo ideal de la ligereza, que hasta aquel momento se había perseguido predominantemente a través de medios gráficos, ricos en implicaciones simbólicas, encuentra en tales materiales nuevas posibilidades de expresión hasta el punto de realizarse en términos de transparencia absoluta.

A partir de principios del siglo XIX, el concepto de revestir para ennoblecer y proteger la construcción no puede ya prescindir de la nueva instancia de la verdad de las estructuras y de los materiales, y ello comporta una reflexión sobre la naturaleza de la relación entre revestimiento y construcción. La idea de revestimiento oscila entre los extremos de enmascarar y revelar la construcción. Esta polaridad ya había sido expresada por Semper, con la distinción entre «Bekleidung» y «Verkleidung», así como por otros teóricos de la primera mitad del siglo XIX⁷. En el tránsito entre el siglo XIX y el XX se convierte

en un punto central de la reflexión teórica de la cultura arquitectónica internacional sobre el revestimiento. «Bekleidung» y «Verkleidung», revelar o enmascarar, son conceptos de una problemática cada vez más actual, apremiante y dramática en el mutado horizonte técnico y tecnológico que no contempla ya sólo la solución tradicional de una estructura continua muraria que resuelve la envoltura y a la cual el revestimiento añade un alto grado de calidad matérica y de acabado, sino también la afirmación ineluctable de la estructura en esqueleto de hierro y en hormigón armado que exaspera la diversidad de naturaleza y de función del revestimiento y de la construcción, volviendo irresoluble, desde el punto de vista de la verdad, su relación si ésta viene informada por la voluntad de seguir conservando la imagen de la arquitectura lapidea. Un revestimiento en bloques de piedra, con sus implicaciones simbólicas relativas a la tectónica trilitica clásica, impedía la consecución de la verdad de una estructura en esqueleto estática y constructivamente distinta de la lapidea.

Sólo a finales del siglo XIX, el «Prinzip der Bekleidung» asume como determinantes las problemáticas derivadas de la moderna estructura en esqueleto. Esta puede estar a la vista con rellenos y no revestida, correspondiendo al principio de verdad en el sentido de Viollet-le-Duc, o bien revestida por una incrustación que a su vez puede estar concebida de dos modos: para conferir efecto de masa anulando la distinción entre estructura y rellenos, persiguiendo así, todavía, la imagen de la continuidad parietal de la construcción murada, o bien para exaltar los efectos de ligereza en la relación entre esqueleto y rellenos. Cuando la estructura en esqueleto no queda cerrada por un muro perimetral, las problemáticas propias del revestimiento, desde la elección del material al diseño de las juntas o los sistemas de anclaje, se transfieren a las soluciones de la membrana límite, del *curtain wall*.

Mientras que, en el plano teórico, la cultura internacional se muestra sustancialmente unánime a la hora de concebir el revestimiento como expresión de los valores del material y de la estructura, en las arquitecturas concretas se desarrollan soluciones diversas, que muy a menudo se encuentran incluso en contraste con dicha asunción de principio. El revestimiento puede ser «delito» contra la verdad de la estructura; incrustación preciosa de la estructura muraria; superficie que se adhiere a la estructura en esqueleto.

En las raíces de estas diversas soluciones, cargadas de instancias morales e intelectuales (la «verdad» del material, la «verdad» de la estructura, etc.), se encuentra el drama del arquitecto frente a las posibilidades de los nuevos materiales y de las nuevas técnicas, que ponen radicalmente en cuestión la esencia misma de la tradición clásica. Si en el plano teórico la respuesta es, ineludiblemente, la aceptación de la nueva dimensión de la cultura técnica (de

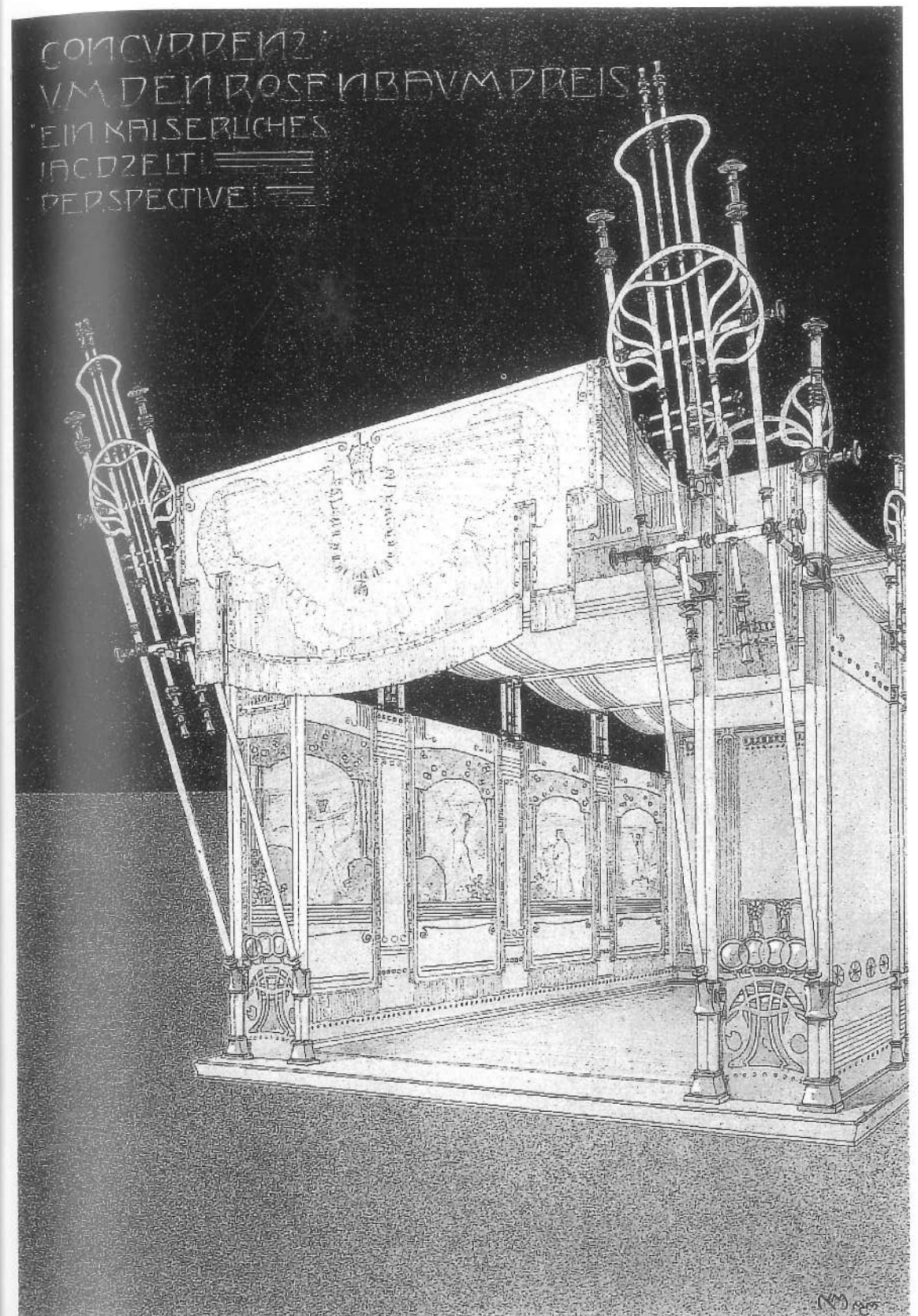
tactos entre los textos teóricos de Sullivan y los de Semper, baste con señalar aquí la raíz común de sus ideas en la cultura de Georges Cuvier y en la de Charles Darwin. Sullivan define a Baumann como «un cáustico burlón y un hombre de cerebro» (L. H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, Nueva York, 1924; trad. it. en *Autobiografía di un'idea e altri scritti di architettura*, ed. a cargo de Mario Manieri-Elia, Roma, 1970, p. 258 [trad. cast. *Autobiografía de una idea*, Buenos Aires, ed. Infinito, 1961]. Martin Fröhlich sostiene que Sullivan, llevado por el entusiasmo ante las teorías semperianas, estudió alemán para poder leer *Der Stil* (cfr. M. Fröhlich, *Gottfried Semper*, Zurich-Munich, 1991, p. 40). En el primer número de la revista *Architectural News* de San Francisco (noviembre 1890) se anuncia una traducción de *Der Stil* a cargo del arquitecto Bernard Maybeck, que no es publicada a causa de la desaparición de la revista después del tercer número (cfr. K. H. Cardwell, *Bernard Maybeck, Artisan, Architect, Artist*, Santa Barbara-Salt Lake City, 1977, pp. 34 y 90, y M. Brawne, «What Is Wrong with Eclecticism?», en *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*, cit., pp. 350-355).

⁷ Sobre la problemática del revestimiento como enmascaramiento o como expresión coherente de la estructura constructiva en arquitectura, señalemos, entre las aportaciones más o menos contemporáneas a las de Semper: C. A. Menzel, *Versuch einer Darstellung des jetzigen Zustandes der Baukunst in ästhetischer Hinsicht*, Berlín, 1832; K. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, primera edición parcial, Berlín, 1844, primera edición completa Berlín, 1852; H. Hübsch, *Die*

Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur, Stuttgart-Tübingen, 1847; H. Leibnitz, *Das Struktive Element in der Architektur und sein Verhältnis zur Kunstform. Ein Beitrag zur vergleichenden Geschichte der Baukunst*, Tübingen, 1849. Cfr. también A. Göller, «Die Wahrheit in der modernen Architektur», en *Deutsche Bauzeitung*, XVIII, 1884, n. 22, p. 130, y C. Gurlitt, «Göller's ästhetische Lehre», *ibid.*, XXI, 1887, n. 101, pp. 602-607, y, en el transcurso del siglo XIX, entre otros: J. Strzygowski, *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Leipzig, 1907; G. A. Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlín, 1927; W. C. Behrendt, *Modern Building. Its Nature, Problems and Forms*, Nueva York, 1937.



1



1. Auguste y Gustave Perret, pabellón de los grandes almacenes La Samaritaine en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París, 1925 (de *L'Architecture Vivante*, 1925).
2. Marcel Kammerer, proyecto estudiantil de tienda real para cacería, fechado en marzo de 1900 (de *Aus Wagnerschule 1900*, Viena, 1900).

Frank Lloyd Wright a Hendrik Petrus Berlage, Otto Wagner o Adolf Loos), en el terreno práctico incluso los más grandes arquitectos se muestran más o menos incapaces de dominar todas las implicaciones de las nuevas técnicas y de proseguir hasta el fondo la renuncia, impuesta por la ética de la verdad, a los valores de la cultura arquitectónica clásica, que admitían la ficción como no coincidencia entre estructura constructiva y estructura aparente, entre solidez estática y solidez visiva.

Se explica así la aparente incoherencia entre la teoría materialista y funcionalista de un Wagner y su arquitectura que tiende a la máxima cualificación simbólica de la envoltura como telón: por una parte se erige en paladín de los nuevos materiales y de las nuevas técnicas, sosteniendo que de ellos derivan las formas de una nueva arquitectura; por otra, continúa adoptando, también por razones económicas y tecnológicas, materiales y técnicas tradicionales, expresando en cualquier caso esa modernidad ideal al conferir al revestimiento valores simbólicos alusivos a la ligereza.

En esta contradicción se debatirán también campeones del racionalismo, desde Le Corbusier a Gerrit Thomas Rietveld o Walter Gropius, transfigurando, a través del revestimiento de revoco, una construcción de materiales tradicionales para hacerla aparecer como resultado-modelo de materiales modernos.

En la senda de una larga y sólida tradición que hunde sus raíces en la cultura arquitectónica de los siglos XVII y XVIII, a partir de Claude Perrault, Jean-Louis de Cordemoy y Marc-Antoine Laugier, Auguste Perret logra resolver esta contradicción con el dominio de la técnica del hormigón armado sublimada en nuevo orden arquitectónico a través de una larga y cuidadosa investigación.

Después de la riquísima serie de inflexiones y experimentaciones de la cultura arquitectónica internacional entre finales del siglo XIX y principios del XX, las problemáticas del revestimiento se resolverán en la absoluta ausencia de ornamento, en la pared desnuda, blanca, transparente: con la Neue Sachlichkeit, el revestimiento se convierte en medio de desmaterialización.

2. ADOLF LOOS Y FRANK LLOYD WRIGHT: EL «DELITO» CONTRA LA VERDAD DE LA ESTRUCTURA

ADOLF LOOS Y LA SUPERFICIE SIN SUTURAS

«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. ¡Defiéndose 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 hayan 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»¹. Lo escrito por Gottfried Semper en 1834 marcaba una vía de investigación que difícilmente habría podido proseguirse con coherencia sin renunciar a esas componentes simbólicas y metafóricas esenciales en su pensamiento. No en vano Adolf Loos define a Semper como aquél que ha «asestado un golpe al corazón de los idealistas»².

¹ G. Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona, 1834, trad. it. parcial, *Osservazioni preliminari sull'architettura dipinta e sulla plastica presso gli antichi*, en *Gottfried Semper. Architettura arte e scienza*, a cargo de Benedetto Gravagnuolo, Nápoles, 1987, p. 89. «El material habla de sí [...]—había escrito Semper en 1834—, el ladrillo tiene el aspecto del ladrillo, la madera de la madera, el hierro del hierro, cada uno según sus propias leyes estáticas» (Semper, *Vorläufige Bemerkungen*, cit., p. XI de la edición original).

² A. Loos, «Glas und Ton», en *Neue Freie Presse*, 26 de junio de 1898, trad. it. «Vetro e argilla», en *id.*, *Parole nel vuoto*, Milán, 1972, p. 42 [trad. cast. cit.].

El desarrollo del componente racionalista de las teorías semperianas según orientaciones que marcarán los postulados teóricos de la cultura arquitectónica vienesa *fin de siècle* viene preanunciado por Wagner en *Moderne Architektur*: «Son tonterías o, peor aún, mentiras artísticas las casas de alquiler decoradas sin motivo con lesenas, torretas o cúpulas, las que se esconden bajo la orgullosa máscara de los palacios, pero también las vigas que parecen de piedra y son de zinc y que no sostienen nada, etc. La composición estará sustancialmente influenciada por los materiales constructivos previstos y por las técnicas aplicadas [...] deberá simplemente adaptarse al material y a la técnica de ejecución, y nunca al revés. La composición deberá, además, dejar aparecer claramente los materiales que serán empleados y las técnicas que se adoptarán [...] Desgraciadamente, todavía son demasiado comunes los errores al respecto. Las formas de arte en las que el efecto del tiempo de fabricación no corresponda al del material usado son mentirosas y fastidiosas. Pertenecen a esta categoría ménsulas y cornisas que no soportan nada, elementos de hierro que dan la impresión de formas en piedra, grandes cantidades de detalles exteriores que quieren parecer mejores de lo que son en realidad, revocos que parecen perfectas estructuras en piedra, etc.»³.

Loos acentúa el componente racionalista del pensamiento semperiano. A diferencia de Wagner y de los demás arquitectos vieneses, al remitirse a las teorías de Semper privilegia explícitamente y con gran claridad su núcleo fundamental: *Das Prinzip der Bekleidung*. Este es el título del artículo que publica en la *Neue Freie Presse* en 1898, momento crucial de la cultura vienesa en la que se concentran obras como la *Majolikahaus* de Wagner o el edificio de Joseph Maria Olbrich para la sede de la Secesión, obras en las cuales es central la problemática del revestimiento y del mito del origen textil de la pared.

Loos parafrasea punto por punto las tesis de Semper. La primera tarea del arquitecto es crear espacios cálidos y acogedores mediante el empleo de alfombras sobre el suelo y en las paredes⁴. Segunda tarea es inventar la estructura que mantenga estos elementos textiles en su posición correcta. «Y es así, según esta sucesión, como el hombre ha aprendido a construir. En principio fue el revestimiento»⁵. Loos no sólo asume la línea teórica semperiana sino que toma postura en contra de principios que puedan reconducir a la línea derivada de Viollet-le-Duc: «Hay arquitectos que siguen un proceso diferente. Su fantasía no crea espacios, sino estructuras murarias. Lo que que-

da son los espacios internos. Para estos espacios el arquitecto elige sólo en un segundo momento el revestimiento que considera más adecuado»⁵.

El esfuerzo teórico loosiano tiende a aislar el principio del revestimiento de las implicaciones formales del mito textil y a conferirle una extrema racionalidad. Así, por ejemplo, las lastras de mármol no deben ser de pequeñas dimensiones, para no correr el riesgo de que aparezcan como elementos de un aparejo murario, sino lo más amplias posible para expresar su naturaleza de superficie de revestimiento⁶. «[...] con el estuco se puede imitar cualquier ornamento excepto uno —el que imita la construcción con ladrillo visto»⁷.

El diseño del revestimiento no sólo no puede imitar estructura constructiva alguna, como ya habían establecido Semper y Wagner, sino que debe también renunciar a cualquier residuo de ornamento simbólico referido a la cultura textil. El revestimiento loosiano puede sólo expresar al máximo la naturaleza del material a través del cuidado en su elaboración, la elección de la textura, el calculado juego de las vetas de la madera o del mármol, los grados de brillo obtenidos a través del pulido o el barniz. Pero los procedimientos de elaboración no pueden por sí solos garantizar la consecución de una «Bekleidung» coherente sin someterse ellos mismos a leyes que excluyen la posibilidad de toda imitación.

Loos contempla la posibilidad de «recubrir» la madera «con otra calidad de madera», pero con la advertencia de no «imitar en el color el material recubierto». «Cuando el material que se recubre es del mismo color que el material de revestimiento, este último puede mantener su color natural. Así, por ejemplo, puedo recubrir el hierro, que es ya negro, con un estrato de alquitrán, puedo recubrir (chapar, incrustar, etc.) la madera con otra calidad de madera sin que haya que colorear la madera de revestimiento; puedo revestir un metal con otro metal mediante el fuego o la galvanización. Pero el principio del revestimiento prohíbe imitar en el color el material recubierto. Por ello, el hierro puede muy bien ser alquitranado, pintado con colores al óleo o galvanizado, pero no pintado con el color del bronce, es decir, con el color de otro metal»⁸.

Es el haber asumido como núcleo teórico primario y central el «Prinzip der Bekleidung» lo que impide, sin embargo, a Loos desarrollar hasta sus extremas consecuencias su aspiración determinista que, por coherencia lógica, habría debido resolverse precisamente en la negación de tal principio. De ahí la complejidad de sus formulaciones en torno a las problemáticas técnicas y formales del revestimiento y la contradicción existente entre tales formulaciones y su arquitectura.

Las temáticas semperianas replanteadas en el artículo de Loos influyen sobre aspectos no secundarios de las formulaciones teóricas de arquitectos vieneses de formación wagneriana. En enero de 1899, Josef Plečnik anota lo si-

³ O. Wagner, *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Viena, 1896 (prefacio fechado en octubre de 1895), trad. it., *Architettura moderna*, a cargo de Marco Pozzetto (realizada a partir de la tercera edición, Viena, 1902), Turín, 1976, pp. 70 y 106 [traducción castellana *La arquitectura de nuestro tiempo*, Madrid, ed. El Croquis, 1993].

⁴ En el dormitorio de su esposa, Lina (Giselastrasse 3, Viena, 1903), Loos lleva la idea semperiana a los límites de la paradoja. Una cortina continua de telas cae sobre alfombras, ventanas y armarios. También los muebles presentan revestimientos de tejido y una franja igual a la del cortinaje. El pavimento está completamente cubierto por una alfombra de pelo de angora que asciende hasta recubrir la base del lecho.

⁵ A. Loos, «Das Prinzip der Bekleidung», en *Neue Freie Presse*, 4 de septiembre de 1898, trad. it. «El principio del revestimiento», en *id.*, *Parole nel vuoto*, cit., p. 79 [trad. cast. «El principio del revestimiento», en Loos, A.: *Escritos*, I, 1897-1909, Madrid, ed. El Croquis, 1993, pp. 151-157].

⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁶ «Hoy —escribe Loos— hemos llegado a adosar con desenvoltura elementos estructurales sobre la fachada y a suspender las «piedras portantes» bajo la cornisa, aduciendo como justificación motivos artísticos» (*ibid.*, p. 81).

⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸ *Ibid.*

guiente durante su viaje de estudios a Italia: «Si quieres ser verista, lo cual es correcto, debes serlo completamente. Que la piedra sea piedra, que el ladrillo sea ladrillo, o, en mi opinión, mezclados entre sí: siempre, sin embargo, en masas compactas, ninguna afectación. ¡Así va bien! Estoy sinceramente contento de haber llegado a esta conclusión, según la cual pueden ser resueltos muchos problemas»⁹. Jan Kotěra, en un artículo de 1900 en el que incluye a Semper entre los «apóstoles» del moderno, escribe: «[...] no puedo estar satisfecho cuando imito la piedra con otro material, no puedo estar satisfecho si impongo a la madera las formas de la piedra; en suma, no puede satisfacerme ningún camuflaje ni ninguna imitación puesto que ambas cosas son confusión y mentira. La función y la belleza están estrechamente relacionadas también en la construcción. Si construyo, por ejemplo, una puerta y utilizo madera a la que hay que dar un revestimiento de un material diferente, no puedo dar a este revestimiento la forma —en este caso el color— de la madera, puesto que ello es de nuevo imitación —es decir, mentira—. Las formas de las puertas me indican que son de madera, pero no me debo avergonzar del material del revestimiento y lo indico así, tal como es —barniz y, en consecuencia, con alegría, barniz»¹⁰.

Principios derivados de Semper y nuevamente planteados por Loos aparecen también en algunos textos teóricos de Hoffmann. «Pueden admitirse además —escribe en 1901— la pintura y el barniz, este último a condición de que no imite ningún otro tipo de madera, y aquélla empleándola cuando no haya otras coloraciones, como en el caso del blanco»¹¹.

La aspiración de los arquitectos vieneses a una idea de revestimiento planteada a partir de la verdad de los materiales y, en consecuencia, susceptible de proponerse como racionalista y actual, será, por contra, críticamente discutida por Heinrich Tessenow en el libro *Hausbau und dergleichen*, escrito en 1916 en Viena, adonde se había trasladado tres años antes para enseñar en la Kunstgewerbeschule, en estrecho contacto con Hoffmann. No sin graciosa ironía y con gran inmediatez, Tessenow capta las limitaciones teóricas de una orientación que, en el fondo, no se alejaba mucho de ese determinismo de los semperianos criticado por Riegl en 1893. «Un viejo arquitecto —escribe— que no admitía términos medios y que ha tenido entre nosotros gran influencia, en-

señaba que “cuando se unen entre sí dos tablas para hacer, por ejemplo, una puerta, la clavazón debe mostrarse honestamente y, posiblemente, se debe ver también el punto en que los clavos han salido por el otro lado de la puerta, etcétera, y si al hacer esto se ha astillado un tanto la madera, cosa que ocurre fácilmente, se deben simplemente quitar las astillas y dejarlo todo como está”. Admitiendo que se trate sólo de una metáfora, este modo de entender la clavazón es la consecuencia lógica de una opción de honestidad, pero muestra claramente adónde puede conducir una actitud de este tipo. Existe, por así decirlo, un honesto “bum-bum”. Son precisamente éstas las exageraciones que tememos. En el trabajo cotidiano o artesanal reconocemos que es importante sobre todo el resultado de conjunto, y quisiéramos atenernos a éste también en lo referente a la verdad; por ejemplo: queremos que quien lleva luto lo demuestre también con el conjunto de su comportamiento; pero, ciertamente, no pretendemos que nos confíe todos los detalles de su dolor. Del mismo modo, exigimos que un trabajo artesanal sea sincero en su conjunto, incluso en el sentido más elemental del término; pero ello no significa que queramos ver cada traza de cola y de clavos»¹².

La aspiración de Loos a una coherencia racional se limita a la elección y a la elaboración de los materiales de revestimiento. El concepto de verdad vale tan sólo para los materiales y no para la estructura, correspondiendo al aserto semperiano del valor absoluto conferido a lo que reviste los límites del espacio.

El razonamiento de Loos establece el primado del efecto a alcanzar «a través del material y a través de la forma»¹³. Y «las formas se han desarrollado a partir de las posibilidades de aplicación y del proceso constructivo propios de cada material singular, se han desarrollado con el material y a través del material»¹⁴.

Pero de estos procesos de desarrollo comprobados por la historia, a Loos de hecho le interesan sólo los resultados —las formas— y no la lógica. Tales formas asumen, por tanto, un valor absoluto y pueden ser de nuevo propuestas, como de hecho hará Loos en sus arquitecturas, incluso sin recorrer la lógica que las ha producido: columnas no portantes o vigas de falsos techos. En la sala de estar de su propia vivienda de Giselastrasse 3 (Viena, 1903; fig. 4), el techo rebajado de la parte del salón en torno a la chimenea está realizado con pequeñas vigas de madera fingidas constituidas por ejes clavados entre los cuales se han tendido telas de lino blanco¹⁵, solución que, por lo demás, se encuentra en evidente contradicción con el principio de que el revestimen-

⁹ Del diario del viaje de estudios a Italia, Bolonia, 17 de enero de 1899, cit. en M. Pozzetto, *Josef Plečnik e la scuola di Otto Wagner*, Turín, 1968, p. 31.

¹⁰ J. Kotěra, «O novém umění Nekolik thesů o architekturu a umeleckém průmyslu», en *Volné Směry*, IV, 1900, nn. 8-10, pp. 189-195, trad. it. «Sulla nuova arte. Alcune tesi sull'architettura e sull'industria artistica», en L. Quattrocchi, *La secessione a Praga*, Trento, 1990, p. 239.

¹¹ J. Hoffmann, «Einfache Möbel», en *Das Interieur*, II, 1901, trad. it. «Mobili semplici», en Hoffmann, *i «mobili semplici»*, Viena 1900/1910, a cargo de Maurizio Fagiolo, p. no numerada. «En un manual sobre la enseñanza en las escuelas artesanales —declara Hoffmann— me topé casualmente con una frase más o menos así: el tratamiento de las maderas con mordientes se hace para conferir a las calidades de escaso precio el aspecto exterior de las más costosas y mejores. Más bien debería decirse: el tratamiento de la madera con un mordiente permite obtener tintas que no se encuentran en la madera natural; su objetivo no es, pues, el de imitar a otras maderas: en este sentido son admisibles, por tanto, sobre todo el gris, el azul, el verde. Obviamente se pueden obtener otras tonalidades y en este caso se debe buscar —eventualmente exaltando el veteado, efecto que se obtiene frotando el veteado superficial con un color claro— resaltar la auténtica naturaleza del material. Debemos mostrar cada cosa como es realmente» (J. Hoffmann, «Meine Arbeit», conferencia del 22 de febrero de 1911, en E. F. Sekler, *Josef Hoffmann, das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburgo-Viena, 1982, trad. it. «Il mio lavoro», en E. F. Sekler, *Josef Hoffmann, 1870-1956*, Milán, 1991, p. 526.)

¹² H. Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlín, 1916, trad. it. *Osservazioni elementari sul costruire*, ed. a cargo de Giorgio Grassi, Milán, 1974, p. 93. En el capítulo dedicado a «dividir y unir», Tessenow hace gala de una plena conciencia del valor de la envoltura como constituida por superficies de diversa caracterización pero combinadas en un conjunto orgánico (*ibid.*, pp. 114-121). El candor de templo del Instituto Jacques Dalcroze (Hellerau, 1910-1912) de Tessenow se basa en el revestimiento de revoco y de piedra —ya sean los sutiles bordes de campos revocados o las placas de los grandes pilares del pronao—. En la gran sala, estructuras, paredes y techo desaparecen detrás de una envoltura continua constituida por estratos de tela blanca impregnados de cera (cfr. M. De Michelis, *Heinrich Tessenow, 1876-1950*, Milán, 1991, p. 203).

¹³ A. Loos, «Das Prinzip der Bekleidung», cit., p. 80.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Semper había descrito la solución en la arquitectura egipcia de techos horizontales —inicialmente sólo de lino— (G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig, 1851, trad. it., *I 4 elementi dell'architettura*, a cargo de Ludovica Scarpa, Milán, 1991, p. 219).

to no debe imitar a otros materiales. Y lo que aparece como arquitrabe de madera de la zona de comunicación entre los dos ambientes es en realidad el revestimiento de un tirante metálico. En la casa de Hugo y Lilly Steiner (Viena, 1910; fig. 6), la estructura real de los forjados, constituida por una urdimbre de madera, queda oculta por una techumbre que presenta una urdimbre de vigas y viguetas líneas puramente decorativa.

«Ningún material admite una intromisión en el propio repertorio de formas»¹⁶; con esta afirmación Loos se cierra la posibilidad de inventar nuevos lenguajes formales a través del procedimiento de la metáfora (piénsese en la historia del nacimiento de la arquitectura lapídea a partir de la de madera en sus aspectos como realidad o como mito). Así, el hierro y el hormigón armado, que para otros arquitectos conducen, precisamente a través de procedimientos metafóricos de formas de la tradición constructiva clásica, a la invención de nuevos lenguajes formales, para Loos son materiales ignorados o, mejor dicho, usados sólo instrumentalmente como medio de solución práctica y económica de problemas estructurales en los mismos edificios en los que vuelve a proponer las antiguas formas.

El arquitrabe parece de madera en su vivienda, metálico en el edificio Goldman & Salatsch en la Michaelerplatz (Viena, 1909-1911; figs. 11, 12, 14), de hormigón armado en la casa de Tristan Tzara (París, 1925-26): por encima de la técnica es el significado de arquitrabe en cuanto que forma arquetípica lo que Loos quiere afirmar, incluso cuando tal elemento constructivo no se corresponde a la realidad de la estructura. El lenguaje impone sus ficciones, porque Loos se niega a encontrar otro lenguaje que sea coherente con las nuevas técnicas.

No ha habido proyecto más nostálgico que el de Loos, obstinándose en hablar una lengua muerta, inactual.

Loos adopta el hormigón armado en diversos edificios (por ejemplo, en la casa de la Michaelerplatz), pero con una indiferencia absoluta hacia las posibilidades de que la estructura se convierta en momento expresivo. Por lo demás, en sus escritos, las consideraciones sobre el cemento se refieren tan sólo a su empleo como material de revestimiento o de acabado y le parece, por su propia naturaleza, como el material que se presta a los errores de imitación proscritos por el principio del revestimiento. «El pobre Ferstel —escribe— debe haber sufrido las penas del infierno, obligado en el último momento a pegar a su universidad trozos de fachada realizados en cemento [...] merecen también ser mencionadas las lastras de hormigón con las que algunos imitan los pavimentos a la veneciana (mosaico) y otros las alfombras persas»¹⁷. «Sólo ante el cemento, que es la conquista de nuestro siglo, nos hemos quedado completamente desarmados. Así como el cemento es, de por sí, un

material estupendo, nos atenemos, para valorarlo, a un único principio, ese principio que reaparece cada vez que se comienza a aplicar un nuevo material: ¿con esto, qué se podría imitar? Se le ha usado como sustituto de la piedra. Y, dado que es extraordinariamente económico, se ha abusado de él en todas las formas, siempre en el típico estilo de *parvenus*. El cemento se ha difundido en nuestro siglo como una verdadera epidemia. «Ah, querido señor arquitecto, ¿no podría aplicar cinco florines de arte más sobre la fachada?», rogaba el vanidoso comitente. Y el arquitecto pegaba sobre la fachada esos cinco florines pedidos, y a veces uno de más. Actualmente el cemento se usa para imitar la obra de los estuquistas»¹⁸. «Porque estos palacios renacentistas y barrocos ni siquiera están hechos con el material con el que parecen contruidos. Unas veces querían parecer de piedra, como los palacios romanos o toscanos, otras veces de estuco, como las construcciones barrocas vienesas. No son ni una cosa ni otra: sus detalles ornamentales, sus ménsulas, sus guirnalda de flores, sus cartuchos y dentículos, son todos de cemento y pegados encima. Indudablemente esta técnica, aplicada por primera vez en nuestro siglo, tiene su plena justificación. No es admisible, sin embargo, que se la adapte a formas que están estrechamente ligadas a la naturaleza misma de un determinado material sólo porque su aplicación no presenta dificultades técnicas. La tarea del artista habría sido encontrar un nuevo lenguaje formal para el nuevo material. Todo lo demás es imitación»¹⁹.

En la lógica del razonamiento de Loos sobre la racionalidad de la forma del revestimiento, el revoco debe ser extendido como una superficie continua, sin ningún diseño que proponga texturas de materiales constructivos como sillares o ladrillos, sin ornamentos pintados, grabados o en relieve. Loos va más allá de la aspiración wagneriana a la verdad de los materiales de revestimiento, renunciando también a esas implicaciones simbólicas semperianas todavía perpetuadas por otros arquitectos vieneses en la solución del revestimiento de revoco. Tiende así a realizar la superficie sin suturas, coherentemente con su idea de un revestimiento que no imite ninguna estructura constructiva, que no describa ningún mito originario.

«Y tenemos además el revoco de cal —escribe en 1910—. En una época abocada al materialismo es mirado con suficiencia y uno empieza a avergonzarse un poco de él. Así, el buen viejo revoco vienés ha sido maltratado y prostituido, no ha podido ya mostrarse como lo que era, y ha sido utilizado para imitar la piedra. Porque la piedra es costosa y el revoco cuesta poco [...] El revoco de cal es una piel. La piedra es estructura. A pesar de su composición química similar, existe una gran diferencia en el empleo de los dos materiales. El revoco de cal tiene un parentesco más cercano con el cuero, con los tapices, con los materiales para revestimiento y con los barnices que con su prima, la piedra caliza. Cuando el revoco de cal se muestra honestamente como revesti-

¹⁶ Loos, «Das Prinzip der Bekleidung», cit., p. 80.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 81 y 85. También Hoffmann, cuyas afinidades teóricas con Loos ya se han señalado, critica el hábito de «enmascarar con la decoración una mala estructura» con «ridículos moldes de cemento suministrados a granel por la industria» (J. Hoffmann, «Architektonisches von der Insel Capri», en *Der Architekt. Wiener Monatshefte für bauwesen und dekorative Kunst*, III, 1897, p. 13, trad. it., «Notizie architettoniche sull'isola di Capri», en Sekler, *Josef Hoffmann, 1870-1956*, cit., p. 518).

¹⁸ A. Loos, «Die Baumaterialien», en *Neue Freie Presse*, 28 de agosto de 1898, trad. it. «I materiali da costruzione», en *id.*, *Parole nel vuoto*, cit., pp. 77-78 [trad. cast. «Los materiales de construcción», en *Escritos I*, cit., pp. 146-150].

¹⁹ A. Loos, «Die potemkinsche Stadt», en *Ver Sacrum*, julio de 1898, trad. it. «La città alla Potëmkin», en *id.*, *Parole nel vuoto*, cit., p. 105 [trad. cast. «La ciudad potemkinizada», en *Escritos I*, cit., pp. 114-117].

miento de un muro de ladrillos tiene tan poco de que avergonzarse de su origen simple como un tirolés con sus pantalones de cuero en el Hofburg.²⁰

La opción de Loos por el revoco se corresponde también con la voluntad de continuidad con la tradición de los materiales de revestimiento de la arquitectura vienesa. «De hecho —escribe— existen motivos muy concretos para que Danzig sea una ciudad toda de ladrillo visto y Viena una ciudad totalmente en revoco de cal»²¹.

El edificio de la Michaelerplatz es un clamoroso ejemplo de la investigación loosiana del «efecto» confiado a la calculada calidad de un revestimiento absolutamente indiferente a la coherencia con la estructura. Lo que aparece como un edificio de muros revestidos de mármol y revoco está construido, en realidad, con una estructura en esqueleto de hormigón armado.

En la fachada a la plaza el armazón está constituido por pilares en las esquinas del edificio y vigas de unión (fig. 17). La altura de la trama en la base comprende los pisos reservados a la función comercial. En la parte superior de la fachada, la altura de las ventanas viene determinada por el espacio vacío entre una y otra viga del esqueleto, y los sectores verticales de cierre tienen una anchura aproximadamente igual a la altura de las vigas. En definitiva, se obtiene un efecto de uniformidad y regularidad de plano continuo horadado. Los ejes de la serie vertical de ventanas no coinciden con los de las columnas.

La parte del basamento asume una cualificación monumental gracias a la figura del pórtico de columnas coronadas por un bajo pilar, como en los ejemplos egipcios. El fuste de las columnas es monolítico de mármol *cipollino*; basa y capitel están constituidos por elementos de hormigón armado revestidos con perfiles de metal que reproducen molduraciones clásicas²².

Las columnas no son portantes. Fueron colocadas sólo después de haberse ultimado la construcción del forjado de la entreplanta. Tienen, sin embargo, una cierta función de rigidización de la estructura horizontal que se encuentra sobre ellas. La idea de que las columnas tienen para Loos un valor predominantemente de forma arquetípica rica en valores simbólicos nos viene confirmada por la solución de las columnas engastadas en los huecos del nivel de la entreplanta, donde claramente se muestran como no portantes.

En el texto de la conferencia sobre la casa de la Michaelerplatz pronunciada el 11 de diciembre de 1911, Loos niega que las columnas se usen como simples ornamentos: «Este pseudoexperto [Joseph August Lux] escribe que he sido precisamente yo, el defensor de la ausencia de ornamento, quien ha empleado columnas ornamentales. Que quede claro: las columnas no son en modo alguno ornamento, sino un miembro arquitectónico portante, y yo sostengo

que éstas no son en absoluto ornamentales. Que la casa pueda permanecer en pie incluso sin las columnas es asunto mío. Habría podido resolver en columnas toda la superficie muraria. Con qué coeficientes de seguridad quiero calcular es una cuestión que sólo me atañe a mí. Se habría podido quitar una columna de cada dos en el Partenón y el edificio habría permanecido en pie. Desde el punto de vista estático, los pilares de las ventanas de una casa son ampliamente redundantes. El esteta puede criticarlos. Pero no el calculista. Aunque las columnas han sido colocadas más tarde, el experto sabe bien que en el transcurso de pocos días se convierten en portantes gracias a su correcta colocación. Lo mismo vale para las grandes columnas. Las esperábamos con ansia. Las vigas de madera más robustas que apuntalaban la gran abertura hasta la llegada de las columnas de mármol se curvaron bajo el enorme peso como velas de cera, y la flecha alcanzó los ocho centímetros, aunque el cálculo estático garantizase plena estabilidad incluso sin las columnas. Pero una casa no es un puente que se flecha al pasar un tren para después volver a alzarse. Las columnas insertadas en la entreplanta son absolutamente innecesarias desde el punto de vista estático. Pero la planta baja exige grandes aberturas vidriadas y estas columnas nos introducen a los pisos de vivienda, anunciando que en la entreplanta se encuentra no una tienda de venta, sino más bien la sede de una firma importante, que no tiene necesidad de ninguna gran ventana porque ello no se correspondería con el íntimo carácter de la gestión de los negocios. Pero éstas reducen la gran luz de las ventanas porque, dada la altura reducida del entablamento que tenía a mi disposición, no era posible ninguna solución estética feliz para tal abertura. El peso de los entablamentos se transmite a las columnas y éstas transmiten el peso a través de altas vigas horizontales a los pilares laterales. Una solución como ésta se encuentra habitualmente en las grandes luces de espacios internos entre todos los pueblos, donde tales columnas en falso transmiten el peso del forjado hacia el muro perimetral»²³.

En la fachada a la Michaelerplatz lo que parece como un tirante metálico sostenido por las columnas es en realidad el testero del forjado de la entreplanta, al que se le da un carácter precioso gracias a un revestimiento de metal bordeado por un sutil marco perimetral fijado con tornillos, asumiendo así el aspecto de un geométrico tablón para inscripciones publicitarias, como lo eran los de estuco en las fachadas de los edificios proyectados por Wagner (figs. 11-14).

En los estudios de soluciones decorativas de bandas horizontales para las fachadas del edificio, los elementos lineales metálicos, que tanto en el testero como en los flancos corresponden al forjado de la entreplanta, tienen también un valor de faja decorativa, como confirma el hecho de que en el revestimiento de mármol esté prevista una banda continua horizontal que corresponde exactamente a la metálica, sugiriendo una especie de cinta que

²⁰ A. Loos, «Wiener Architekturfragen», en *Reichspost*, 1 de octubre de 1910, trad. it., «Problemi di architettura viennese», en *id.*, *Parole nel vuoto*, cit., pp. 236-237 [trad. cast. «Cuestiones de arquitectura vienesa», en Loos, A.: *Escritos II, 1910/1932*, Madrid, ed. El Croquis, 1993, pp. 15-18].

²¹ *Ibid.*, p. 234.

²² Cfr. P. Tournikiotis, *Loos*, París, 1991, p. 138, fig. 110. En 1959 el revestimiento de mármol griego fue sustituido por placas de *cipollino* italiano de dimensiones en general inferiores a las originarias (cfr. B. Rukschcio, «Zur Restaurierung des Loos-Hauses», en *Osterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XLIV, 1990, nn. 3-4, pp. 216-218).

²³ A. Loos, «Mein Haus am Michaelerplatz», texto íntegro de la conferencia de 11 de diciembre de 1911 celebrada en la Sophiensaal, en *Parnass*, 1985, n. 2, p. VII [trad. cast. «Mi casa en la Michaelerplatz», en *Escritos II*, cit., pp. 43-57].

corre a lo largo de las fachadas uniéndolas (figs. 7-8)²⁴. El revestimiento metálico se aplica también sobre el techo del pórtico, donde listeles de madera organizan un diseño a base de elementos cuadrados con una lámpara en el centro, fingiendo también una urdimbre de vigas de unión entre las columnas y entre éstas y los pilares internos (fig. 21). A los lados del edificio, en la parte basamental, las fajas del revestimiento de mármol individualizan una serie de grandes tramos que no siempre se corresponden con los del esqueleto de hormigón armado: veánse las bandas verticales en el sector comprendido entre los antecuerpos, introducidas sólo en el piso de entreplanta por razones de diseño de la fachada y no en la planta baja, donde habrían sustraído espacio a los escaparates (fig. 8).

Las superficies de revoco carecen de cualquier adjetivación gráfica, son absolutamente lisas. Las placas de mármol se utilizan en las dimensiones más grandes posible y se adosan de manera tendente a obtener efectos de continuidad de veteados²⁵. En última instancia, podría haber sido precisamente la búsqueda de este particular efecto de continuidad de las superficies de mármol y revoco lo que hubiera sugerido el uso de columnas monolíticas para evitar esas soluciones técnicas (placas de revestimiento o rollos) que habrían implicado la existencia de toda una serie de juntas. Y los fustes monolíticos fueron extraídos de los bloques de mármol teniendo en cuenta las vetas no según la lógica de obtener la máxima capacidad estática con respecto a las exigencias de compresión, sino de modo tendente a obtener un estudiado efecto de diseño.

Así, en sus arquitecturas, Loos experimenta ya, a través de un razonamiento tendente a liberar a los materiales de revestimiento de toda hipoteca imitativa, esa idea de superficie sin suturas que, como se verá, Berlage se limita a teorizar como consecuencia ineludible de las modernas tecnologías. El culto por la superficie sin suturas se revela en diversos escritos de Loos. «Se reclama nuestra atención sobre el estuco brillante del renacimiento italiano —escribe en 1898—, perfecta imitación del mármol. Quisiera hacer observar que los antiguos marmolistas trataron de imitar el precioso dibujo del material más que el material mismo. También el escultor intenta comportarse así cuando trata de transferir en su material una máscara, una hoja de acanto o un festón. Pero los antiguos marmolistas, a diferencia de sus seguidores modernos, nunca trataron de imitar las sutiles uniones entre las lastras. Al contrario, en la preparación de las grandes superficies sin juntas descubrieron el valor del verdadero mármol»²⁶.

²⁴ El gusto por esta solución que, sin embargo, no fue realizada, se refleja también en el interior, en la sección de ropa, caza y equitación, donde una faja decorativa bordea por arriba los armarios a lo largo de las paredes y corta los pilares a la misma altura.

²⁵ Es un hecho bien conocido el amplio uso por parte de Loos de revestimientos de placas de mármol en la arquitectura de interiores. En el American Bar (Viena, 1908-1909), el techo está constituido por vigas metálicas por debajo de las cuales se aplican placas de mármol. En el límite, cuando la intervención arquitectónica afecta a un edificio ya existente, el principio del revestimiento se traduce en la creación de una envoltura que contiene una serie de espacios añadidos. Es el caso de la villa Karma (Clarens, cerca de Montreux, 1903). En la misma villa, el revestimiento del techo del comedor está constituido por placas rectangulares de bronce. Se puede recordar que Semper había descrito la solución, usada por los romanos, de los techos en palastro (G. Semper, «Der Wintergarten zu Paris», en *Zeitschrift für praktisches Bauwesen*, 1849, p. 522). También Plečnik recurre al revestimiento de placas de metal atornilladas en el techo de la sala Plečnik del castillo de Praga (1928-1930).

²⁶ A. Loos, texto de la respuesta enviada al concurso para una relación, «Die alte und die Neue Richtung in der Baukunst. Eine Parallele mit besonderer Rücksicht auf die Wiener Kunstverhältnisse», en *Der Architekt. Wiener Monatshefte*

En los techos del complejo comercial (planta baja y entreplanta) aparecen urdimbres de variado diseño que son falsas (como las vigas paralelas a la fachada en la galería de la entreplanta) o que, en cualquier caso, no se corresponden con las dimensiones de la estructura de hormigón armado (figs. 18-19). Las vigas de hormigón armado del forjado son estrechas y altas, pero el techo configura, en correspondencia con las mismas, vigas bajas y de anchura igual a la de los pilares, con el fin de obtener una continuidad de líneas entre pilares y vigas. Vigas y pilares aparecen revestidos de roble pulido, como confirmación de que sobre la lógica estructural prevalece el gusto por una trama de líneas preciosas.

Sólo en el subsuelo las estructuras de hormigón armado del forjado aparecen en su urdimbre real y están simplemente revocadas (fig. 20).

Así, en el interior, Loos juega hábilmente con la trama de la estructura de hormigón armado para remitirla a los valores, para él esenciales, de la de madera; en el exterior, afirma el valor de envoltura revestida, oculta la estructura de hormigón armado para corresponder, en el contexto del centro antiguo, a la tradición arquitectónica vienesa de los materiales (mármol y revoco), a la continuidad de las cortinas de muros, al ritmo uniforme de los huecos. «Las necesidades estáticas y constructivas de un edificio —escribe— exigen a menudo el uso de materiales que no están de acuerdo con su finalidad»²⁷.

Y ni tan siquiera la «divina psique» por él invocada contra los «imitadores», los «arquitectos de la sustitución», podría percibir esa hábil falsificación, esa búsqueda del falso perfecto en cuanto que imperceptible, que informa las soluciones del revestimiento y las falsas estructuras del edificio de la Michaelerplatz. «El alma del hombre —escribe en *Das Prinzip der Bekleidung*— es una cosa demasiado elevada y sublime como para que podáis engañarla con vuestros trucos y recursos. Sin embargo, nuestro mísero cuerpo está en vuestro poder. Dispone sólo de cinco sentidos que le permiten distinguir lo que es auténtico de lo que no lo es. Y allá donde el hombre no logra llegar con sus cinco sentidos es donde comienza el campo de vuestra competencia, allí está vuestro reino. Pero otra vez os equivocáis. Probad a pintar sobre el techo de madera, en alto, bien en alto, las más bellas incrustaciones. Acaso los pobres ojos lo aceptarán confiadamente. Pero la divina psique no creerá en vuestra impostura. En las más bellas incrustaciones pintadas «como si fuesen verdaderas» siente que se trata sólo de color al óleo»²⁸.

FRANK LLOYD WRIGHT Y LA SUPERFICIE TEJIDA

Se puede reconocer una analogía de razonamiento en Gottfried Semper y en Frank Lloyd Wright en la búsqueda de un comienzo mitológico para la

für bauwesen und dekorative Kunst, IV, 1898, n. 3, p. 31, nota 1, trad. it. en *La scuola di Wagner 1894-1912. Idee - premi - concorsi*, a cargo de Marco Pozzetto, Trieste, 1979, p. 196, nota 1 [trad. cast. «La vieja tendencia y la nueva en el arte de construir. Parangón con especial atención a la situación artística vienesa», en *Escritos I*, cit., pp. 121-127].

²⁷ Loos, «Das Prinzip der Bekleidung», cit., p. 79.

²⁸ *Ibid.*, p. 86.

arquitectura, que Semper identifica en la cabaña caribeña cuyo modelo había visto y estudiado con ocasión de la Exposición universal de Londres de 1851, y Wright en el Ho-o-den, reconstruido en la Exposición universal de Chicago de 1893²⁹. Ambos arquetipos sugieren recorridos alternativos al derivado del modelo vitruviano de la cabaña primitiva: uno filológico, antropológico y filosófico, otro intuitivo, poético y autobiográfico.

Las teorías de Semper, probablemente asimiladas a través de John Wellborn Root y Louis Henry Sullivan, pueden haber desempeñado en Wright el papel de confirmación de orientaciones y soluciones derivadas también de las casas de los pioneros, articuladas en torno al hogar, y de la arquitectura japonesa, hecha de paredes como diafragmas.

Los «cuatro elementos de la arquitectura» de Semper —el hogar como «primer signo del paso al asentamiento estable, después de la caza, la lucha y la vida nómada en el desierto»³⁰, y los **elementos que aseguran su protección**: el **basamento** («terraplén» o «terrazza»³¹) necesario «donde se construían ya en el piso bajo viviendas estables»; **el recinto**, cuya forma originaria es «la empalizada construida con ramas de árbol entrelazadas»³²; **el techo**, que asume «una importancia suprema, presentándose al principio como tienda portátil o colocado a nivel del suelo sobre un agujero del terreno»³³— **conciden con los elementos fundamentales de la «prairie house»** más o menos explícitamente sugeridos por Wright en el texto de 1908 *In the cause of Architecture*³⁴.

En un texto más tardío, *Prairie Architecture*, sintetizando y clarificando los mismos elementos, escribe Wright: «Tejados de suave pendiente [...] Debajo, la gran chimenea, en el interior [...] Las paredes de la casa debían partir del terreno sobre un plano de cemento o un basamento de piedra que aparecía como una baja plataforma bajo el edificio [...] y llegaban hasta el nivel del antepecho de las ventanas del primer piso para hacer así que las habitaciones situadas por encima estuvieran comprendidas en una ventana continua bajo las amplias alas salientes de un tejado de suave pendiente. Ello caracterizó a las paredes bajas como envolturas de cierre y a las paredes del primer piso como envolturas transparentes»³⁵.

²⁹ No existen hasta el momento aportaciones críticas en las que se valore también desde una base filológica la posibilidad de una relación entre las teorías de Semper y las de Wright. Ni siquiera el ensayo de Edgar Kauffmann Jr., «Frank Lloyd Wright and Gottfried Semper» (en *id.*, *9 Commentaries on Frank Lloyd Wright*, Nueva York-Londres, 1989, pp. 129-134) contiene indicación alguna al respecto. La misma Rosemarie Haag Bletter se limita a plantear la hipótesis de que Wright «conociere escritos de Semper» (R. H. Bletter, «Gottfried Semper», en *Macmillan Encyclopedia of Architects*, dir. por Adolf K. Placzek, Nueva York-Londres, 1982, p. 30.)

³⁰ Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, cit., p. 206.

³¹ *Ibid.*, p. 207, n. 4.

³² *Ibid.*, p. 208.

³³ *Ibid.*, pp. 215-216.

³⁴ El elemento más claramente definido es la plataforma: «Tanto visual como materialmente todos [mis] edificios están sobre sus cimientos [...]. Este basamento es para tales edificios lo que era el estilobato para el antiguo templo griego. Para lograr esto era necesario invertir la práctica corriente de disponer los montantes del edificio en el exterior de la pared y disponerlos en el interior, dejando sólo el soporte necesario a la parte basamental» (F. L. Wright, «In the Cause of Architecture», en *The Architectural Record*, XXIII, marzo de 1908, ahora en *Frank Lloyd Wright Collected Writings*, Vol. I, 1894-1930, a cargo de Bruce Brooks Pfeiffer, Nueva York, 1992, p. 93.)

³⁵ F. L. Wright, «Prairie Architecture» (de «Modern Architecture», 1931, en *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*, a cargo de Edgar Kaufmann y Ben Raeburn, Nueva York, 1960, p. 42).

Y, en general, es significativa la frecuente aparición en los textos de Wright de términos y definiciones tomados del vocabulario de las artes del textil.

En el plano teórico, Wright, influido por las teorías racionalistas de Owen Jones o de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, toma postura en diversas ocasiones en contra de las soluciones de revestimiento. Esta orientación madura también como reacción al contexto cultural americano, en el cual revestimiento significaba, de una manera simplista, enmascaramiento de estructuras constructivas metálicas con formas ornamentales clásicas. En el texto de la conferencia pronunciada en la Hull House de Chicago en marzo de 1901, *The Art and Craft of the Machine*, escribe: «Nosotros mismos creemos sólo a medias en nuestra grandeza artística cuando alzamos un panteón al dios del dinero en una noche o dos, o cuando en un año o dos amontonamos en un mastodóntico amasijo monumentos romanos, sarcófagos y templos griegos para hacer un edificio postal, mientras que la máquina, escolta paciente, trabaja con extrema eficacia para realizar esta sacrílega ambición, este insulto a los antiguos dioses. Los delicados, refinados, elementos de terracota se convierten en sillares y bloques fingidos de piedra labrada, atormentados en toda clase de gimnasia estructural, o de otro modo son eliminados en el vano intento de parecer honestos; los bloques de granito, tallado según el estilo de los seguidores de Fidias, ingeniosamente dispuestos en torno a las vigas y los pilares de acero para parecer «verdaderos», gravan pesadamente sobre un esqueleto interno de acero que los sostiene de piso a piso, que soporta el esfuerzo permaneciendo bajo esa «realidad» y que, pienso, de buena gana caería muerto de vergüenza»³⁵.

Sobre todo en el primer período de su obra, Wright es, sin embargo, incapaz de identificar y desarrollar soluciones técnicas que le permitan realizar una arquitectura coherente con el principio teórico de la verdad de la estructura. Con mucha frecuencia adopta el revestimiento en formas que son un total enmascaramiento de la estructura y que obedecen a la ley de estratificación de abajo arriba, para indicar siempre un enraizamiento tectónico de la pared en el suelo, pero no declarando nunca su naturaleza de estrato aplicado o suspendido del revestimiento. Lo que parece estructuras de ladrillo o de piedra es, habitualmente, revestimiento. Y, hasta finales de la década de 1910, la construcción en madera, cuando no sigue proponiendo la tradicional envoltura del Shingle Style, se resuelve en la continuidad de una superficie de revestimiento en revoco que produce el efecto visual de muros tradicionales o de hormigón.

Más allá de las diversas posibilidades de los materiales, de las estructuras y de las técnicas adoptadas, Wright persigue el efecto de primordial y potente masividad, traicionando así la propugnada coherencia con la naturaleza de los materiales.

³⁵ F. L. Wright, «The Art and Craft of the Machine», en el catálogo de la exposición anual del Chicago Architectural Club, marzo de 1901, trad. it. «Le arti applicate e la macchina», en *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, ed. de Mara De Benedetti y Attilio Pracchi, Bolonia, 1988, p. 98.

Nada en la arquitectura de Wright es «verdadero». La aspiración a una coherencia con la orientación teórica lo impulsa, en cualquier caso, a buscar soluciones de diseño del revestimiento que, al menos analógicamente, en algunos casos, revelen la naturaleza de la estructura. Siempre en la conferencia de 1901, indica en el revestimiento de cerámica la posible solución técnica para una coherente relación entre esqueleto y piel de una arquitectura construida con estructuras modernas, refiriéndose de manera implícita a lo experimentado sobre todo por Sullivan en obras como el Guaranty Building (fig. 200): «La estructura en acero ha sido considerada como una base adecuada para un simple y sincero revestimiento de material moldeable, que cumple su tarea de modo ideal sin pretensiones estructurales»³⁶. «Las viejas formas estructurales —escribe en 1908— que hasta hoy han significado “arquitectura” están caducas. Su vitalidad ha acabado desde hace tiempo y nuevos productos industriales, en particular el hierro, el hormigón armado y la terracota, hacen presagiar un arte más plástico, en el que el revestimiento será a la estructura como la carne a nuestros huesos, pero capaz de expresar más que nunca verdad y belleza»³⁷.

Wright va más allá de la idea semperiana de las decoraciones aplicadas a la pared como memoria gráfica de las originarias acotaciones textiles del espacio. Traduce directamente la trama de tejidos o tapices en el aparejo murario de elementos de cerámica, ladrillo, hormigón (figs. 29-32) —aunque las más de las veces la urdimbre parietal es revestimiento y no solución tectónica—. En el marco de la potenciación de los valores gráficos del entrelazamiento de elementos constructivos se incluyen también amplios sectores parietales revestidos con elementos policromos de cerámica decorados con patrones textiles y las vidrieras emplomadas policromas. Es significativo, además, que la posibilidad de obtener superficies entretejidas a través del ladrillo se consiga no mediante una acentuación de la lógica del dibujo del aparejo, sino transgrediéndola, como demuestra la solución —que aparece desde la Isidore Heller House (Chicago, 1896-1997) y la Hellen Husser House (Chicago, 1899)— de las cortinas de ladrillo con las juntas verticales rellenas de un estuco del color del sutil ladrillo romano, de modo que el aparejo se resuelve en una estratificación de estrechas bandas horizontales ininterrumpidas (fig. 31)³⁸.

³⁶ *Ibid.*, p. 99.

³⁷ Wright, «In the Cause of Architecture», cit., p. 98. «¿Quién puede aventurar las posibilidades de este viejo material, la terracota, que la máquina moderna ha hecho sensible a los impulsos de una mente creativa del mismo modo que la placa fotográfica es sensible al objetivo: una maravillosa simplificación? Y este material plástico de revestimiento, el cemento, otra simplificación, que permite al artista revestir el armazón estructural con una vestidura simple, de modesta belleza, donde antes, para componer un pequeño cottage, llamaba, como hace todavía, a cinco tipos distintos de materiales, combinándolos de modo mezquino en un agregado que se suponía pintoresco [...]» (Wright, «The Art and Craft of the Machine», cit., pp. 101-102).

³⁸ En la lámina de dibujos dedicada a la Heller House elaborada para el artículo de R. C. Spencer Jr., «The Work of Frank Lloyd Wright», en *The Architectural Review*, vol. VII, 1900, n. 6, lámina XXXV, aparece la siguiente nota, ejemplificativa del culto wrightiano a los valores gráficos de las superficies: «Paredes exteriores revestidas con ladrillos romanos vitrificados de color cuero. Entre el segundo y el tercer piso, hiladas de ladrillos grises alternando con ladrillos de color cuero. Ático con acabados en alto relieve, parte inferior del alero panelada con superficie horadada rebajada con respecto a la faja externa. Decoraciones de piedra gris. Manto de cobertura del tejado en tejas planas rojas. Todas las juntas horizontales blancas; las juntas verticales del color del ladrillo».

La resolución gráfica de la textura de ladrillo resulta inevitablemente en conflicto con la aspiración teórica de Wright a una verdad constructiva del tipo de la defendida por Viollet-le-Duc. Y, dado que la calidad ornamental de la envoltura no es, para él, decoración aplicada, sino resultado de un procedimiento de entretejido de elementos constructivos (o el ladrillo o la cerámica) según la línea cultural de Jones y Viollet-le-Duc —pero no necesariamente usados también tectónicamente (de ahí la gran diferencia con respecto a las corrientes teóricas del racionalismo decimonónico)—, en los casos en que Wright usa el revestimiento de revoco las superficies permanecen carentes de decoración aplicada o incisa, proponiéndose sin suturas (figs. 33-34).

Motivos de inspiración textil, adoptados para acentuar la ligereza de elementos arquitectónicos pensiles como contrapunto al estudiado efecto de solidez de masa parietal obtenido con el revestimiento de ladrillos romanos, aparecen con frecuencia en las primeras obras arquitectónicas de Wright de directa influencia sullivaniana. En la Charnley House (Chicago, 1891) —una obra oficialmente de Sullivan pero atribuida a Wright—, las columnas del balcón se apoyan sobre una banda de paneles de madera horadados cualificada como cinta de patrón textil y sostienen una banda también diseñada a su vez como cinta textil. El aparejo lapídeo de la base del edificio se resuelve en valores gráficos que corresponden a su naturaleza de revestimiento. La derivación de patrones textiles es más explícita en algunos detalles arquitectónicos de los Francis Apartments Building (Chicago, 1895; figs. 29-30), como el revestimiento del basamento a base de bandas horizontales con elementos de terracota vitrificada de color blanco crema y líneas de piedra alternadas, o el coronamiento del edificio, con una decoración también de terracota que reproduce el motivo de un encaje suspendido.

En la William Winslow House (River Forest, Illinois, 1893; figs. 22-25), la estructura constructiva es la armadura de madera típica de la tradición edilicia americana. Una cortina de revestimiento en ladrillos romanos produce un efecto de masividad y solidez clásicas, cualificando la parte inferior de la envoltura como sólido recinto plantado sobre un basamento (el zócalo de piedra) y delimitado por una cornisa continua a lo largo de todo el perímetro a la altura del antepecho de las ventanas del primer piso. Sobre la cortina de ladrillo, la banda del revestimiento de terracota comprendida entre la cornisa-antepecho y el faldón del tejado, enteramente decorada con un esquema de denso tejido (nótese cómo también los campos de las ventanas presentan un diseño de trama densa), de distinto color, se configura como cortinaje suspendido que desciende sobre la cortina.

En el centro de la fachada aparece engastado el cándido panel de la entrada, que media la solidez de la cortina de ladrillo, con la que dialogan el material lapídeo y la masividad de los bloques, y la ligereza textil del revestimiento de terracota, a la cual remite el dibujo de la orla que no se cierra ni en torno a la puerta ni en torno a las ventanas, como si se tratase del borde de un telón bajado sobre la puerta —solución que encuentra un significativo pre-

cedente en la tumba de Charlotte Dickson Wainwright, de Sullivan, en el cementerio Bellefontaine (St. Louis, 1892; fig. 26).

«En esta casa nueva –recuerda Wright en su autobiografía– el muro comenzaba a ser considerado como un obstáculo contra la luz y el aire y la belleza exterior. Habían sido los muros los que habían dado lugar a las cajas en las que era necesario practicar aberturas. Al proyectar la casa Winslow no me había liberado aún de esta concepción del muro en la construcción. Pero enseguida mi pensamiento comenzó a modificarse. No consideraba ya la pared como el lado de una caja, sino como el cierre de un espacio destinado a proporcionar protección contra el mal tiempo o contra el calor cuando ello fuese necesario. Pero debía igualmente llevar a la casa el mundo exterior y permitir que el interior de la casa se expandiese al exterior. En este sentido, eliminé la “pared” como tal y la aproximé a su función de pantalla, de medio para abrir el espacio, que, con el progreso del dominio humano sobre los materiales de construcción, habría permitido finalmente el libre uso del espacio entero sin comprometer la solidez de la estructura»³⁹.

En el primer período de la obra de Wright, la cualificación de los interiores viene confiada a la trama lineal de los listeles de madera que comentan las superficies, de las líneas de dibujo de las vidrieras de plomo policromas, de los tapices y de las cortinas.

Las tramas de los listeles de madera individualizan en los techos campos gráficos revocados, a menudo incluso bajados sobre las paredes, como para sugerir un resguardo de telas ligeras. Esta solución alcanza su punto máximo de desarrollo en la sala de estar de la Avery Coonley House (Riverside, Illinois, 1907-1908; fig. 27), donde las tramas de listeles definen campos geométricos poligonales o triangulares aislados entre sí por bandas continuas revocadas.

La **Darwin D. Martin House** (Buffalo, 1904), en la que Wright adopta una estructura mixta de muros de ladrillo, hormigón armado y hierro, se distingue entre las «prairie houses» por una mayor coherencia entre la concepción de la estructura y el diseño del revestimiento de los interiores. «El complejo diseño de los acabados decorativos del techo describe las estructuras revestidas –escribe Edward R. Ford–. Puesto que la estructura es una combinación de sistemas estructurales tradicionales y modernos –sistema de pies derechos y arquivoltas de los muros y sistema en esqueleto de madera, hierro y hormigón armado–, hay dos sistemas de ornamentación y de diseño de los acabados decorativos: uno que articula juntas y uniones de la construcción tradicional y otro que enfatiza la continuidad visual y estructural de la moderna construcción»⁴⁰.

En el **Larkin Building** (Buffalo, 1904-1906; figs. 35-36), la estructura de hierro aparece fajada con muros de ladrillo o con hormigón y revestida con un

³⁹ F. L. Wright, *An Autobiography*, Nueva York, 1932, trad. it., *Io e l'architettura*, Milán, 1955, vol. I, pp. 220-221.

⁴⁰ E. R. Ford, *The Details of Modern Architecture*, Cambridge (Mass.)-Londres, 1990, p. 187.

estrato de ladrillos vitrificados. Las paredes de la envoltura exterior son de muro de ladrillo.

Los parapetos de las balconadas que se asoman al espacio central, que contribuyen al efecto de urdimbre estructural muraria por bandas verticales y horizontales, son el resultado de un complejo procedimiento constructivo: sobre la estructura de hierro se montan paneles de masonite que sirven de soporte para el revestimiento de ladrillos huecos; las cornisas y los parapetos están constituidos por elementos prefabricados de masonite, huecos y nervados, configurados como bloques lapídeos (figs. 37-39).

No sólo no se sugiere la presencia de la estructura en esqueleto de hierro, sino que, aún más, la dimensión de los elementos, la configuración de los pilares dotados de basa y de capitel o el revestimiento de ladrillo proponen, de lo general a lo particular, el efecto de masividad propio de estructuras murarias (figs. 40-41). El resultado de esta voluntad de corporeidad monumental es muy distinto a los interiores de edificios ideados por los grandes protagonistas de la Chicago School, desde el Rookery Building (Chicago, 1885-1888) al Society for Savings Building (Cleveland, 1887-1890) de Daniel Hudson Burnham o John Wellborn Root, en los que la estructura de hierro se encuentra a la vista o resulta claramente sugerida. En su réplica a las críticas dirigidas contra el Larkin Building, Wright quiere ocultar hasta qué punto esta obra marca en la historia de la Chicago School un retorno a esa idea de revestimiento como máscara de la verdad de la construcción sobre la cual ironiza: «[...] estamos bien lejos de un estilo vital de arquitectura principalmente a causa de la idea arraigada en la mente del arquitecto y del crítico según la cual la arquitectura consiste, o siempre ha consistido, en elaborar con molduras ornamentales y terminaciones sagomadas un tejido vibrante de luz y de sombra para aplicarlo a una estructura como una cataplasma se aplica a una espalda dolorida»⁴¹.

Queda por ver si la solución del hormigón armado visto carente de toda adjetivación decorativa, que caracteriza a la Unity Church (Oak Park, Chicago, 1905-1906; fig. 53) marca un momento de consciente reflexión por parte de Wright sobre la problemática de la verdad de la construcción en sus implicaciones con la idea de revestimiento, o si, por el contrario, no se trata más que del resultado de condicionamientos económicos que habrían hecho imposible la adopción de una piel más preciosa y ornamentada. La sugerida, por ejemplo, por algunos dibujos de proyecto en los que aparecen soluciones de un tratamiento de las superficies con densos rayados que permiten suponer un paramento de ladrillo (fig. 51), o bien con rayados más espaciados típicos de un paramento de piedra (fig. 52)⁴².

⁴¹ Cit. en J. Quinan, *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*, Nueva York-Cambridge (Mass.)-Londres, 1987, p. 165.

⁴² En septiembre de 1905, una nota de la revista *Construction News* de Chicago (vol. XX, 2 de septiembre de 1905, p. 235) anunciaba que la iglesia habría sido construida en «ladrillo y piedra» (cfr. G. C. Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910. The First Golden Age*, Nueva York, 1958, p. 158). «¿Qué forma?» –escribe Wright en su autobiografía–. Bien, la solución estaba en el material. Sólo se podía elegir un material –dado que la iglesia disponía de un fondo de cuarenta y cinco mil dólares– para albergar a cuatrocientos fieles en 1906. El hormigón costaba poco. ¿Por qué no construir encofrados o for-

«Un monolito de hormigón armado colado en moldes de madera o “encofrados” —es el comentario de Wright a la obra construida—. Después de retirar los encofrados las superficies exteriores han sido lavadas para hacer resaltar el conglomerado de grava, de modo que el resultado final no es distinto del granulado pobre»⁴³.

Los documentos del itinerario proyectual de los interiores de la iglesia revelan con claridad la inicial aspiración wrightiana a obtener ese efecto de masividad del revestimiento en ladrillo experimentado en el Larkin Building. En un dibujo realizado durante la primera fase de proyectación, las superficies de los cuatro grandes pilares parecen de ladrillo, mientras que las de las balconadas son revocadas y todavía carentes de comentario gráfico; el techo presenta una serie de elementos lineales líneos correspondientes a los pequeños pilares exteriores y un sector cuadrado en el centro, rebajado y cerrado por una superficie en forma de toldo (fig. 44). En una segunda fase, Wright dibuja una decoración que tiende a exaltar el efecto masivo de los cuatro pilares angulares y a resolver como trama estructural de vigas cruzadas un lucernario con casetones. Listeles de madera delimitan campos de superficie (fig. 45).

En la fase final del proyecto se llega a un juego libre de elementos lineales que renuncian a comentar la consistencia estructural para exaltar, por contra, los valores de superficie tanto gráfica como cromáticamente: los listeles sobre los pilares giran sobre el ángulo uniendo las dos caras contiguas; en el sector central del techo permanece la malla de red cuadrada de las líneas del lucernario, de las cuales sólo algunas se prolongan para comentar el techo de los cuatro brazos de la cruz (figs. 46, 48-49).

En el exterior, la solución del muro que oculta los lucernarios acentúa el efecto de cubo de la parte central de la articulación volumétrica; los sectores angulares del edificio aparecen configurados como macizos pilares angulares, mientras que en realidad están constituidos por dos sutiles paredes en ángulo recto. En el interior, la dimensión de los cuatro pilares parece absolutamente excesiva en relación con la función estructural —y de hecho los pilares están huecos—, y la cubrición, que sugiere una poderosa estructura de hormigón armado, está constituida por una estructura ligera de metal revestida (fig. 47)⁴⁴.

En 1906, Wright recurre de nuevo al hormigón armado visto, también por razones económicas, en el proyecto de casa a prueba de incendios por 5.000 dólares publicado en el *Ladies' Home Journal*.

mas de madera de modo que el hormigón pudiera ser modelado en bloques o masas separadas y agrupar estas últimas en un espacio interior, de modo que se preservara ese sentido del espacio interior, la gran sala, en el aspecto del edificio entero? ¿Y se podían dejar los bloques-masas tal como eran, sin revestimiento alguno? Ello habría sido poco costoso, duradero y ni tan siquiera feo» (Wright, *An Autobiography*, cit., p. 240).

⁴³ Lam. LXIII, House and Temple for Unity Church, Oak Park, Illinois, en *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Berlín, 1910, reprint. Nueva York, 1983.

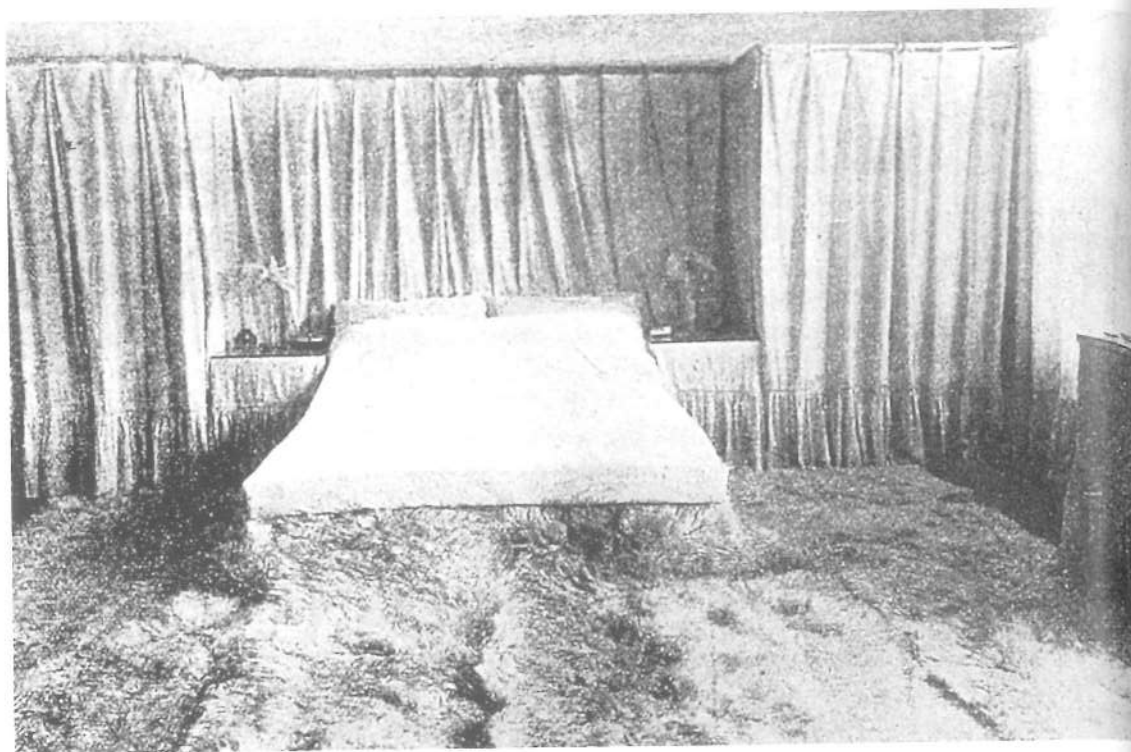
⁴⁴ Wright describirá el techo como constituido por «vigas de cemento» «intersecantes» (Wright, *An Autobiography*, cit., p. 242).

Después de las experiencias de 1904-1906, en las que había aceptado el hormigón armado visto con superficies continuas, Wright se empeña en encontrar en este material su principio poético irrenunciable de la tesitura de las superficies. Para el revestimiento de ciertos sectores de pared de los Midway Gardens (Chicago, 1913-1914; fig. 54) utiliza elementos de hormigón dejados a la vista y decorado mediante impresión de los encofrados con motivos de entrelazos textiles. En 1923 realiza, en las casas californianas para John Storer (Los Angeles) y para Alison Madison Millard (Pasadena), un sistema constructivo que denomina «textile-block»⁴⁵ consistente en bloques prefabricados de hormigón realizados de tal manera que en su unión para constituir la pared se formen cavidades en las que insertar armillas de hierro hundidas en la argamasa (figs. 55-56, 58). La fuente de inspiración para esta solución técnica puede haber sido el sistema constructivo ideado por Auguste Perret para la catedral de Albert Ballu en Orano (1908; fig. 57) y adoptado para realizar la envoltura de la iglesia de Notre-Dame (Le Raincy, 1922-1923). La denominación «textil-block» sintetiza la presencia tanto del entrelazo de malla ortogonal formado por las armillas de hierro que unen los bloques como de los motivos decorativos de la superficie vista con patrón de carácter textil. El hecho de que la estructura constructiva venga resuelta como ornamento eliminando la necesidad del revestimiento asegura en este caso la coherencia con la línea teórica derivada de Viollet-le-Duc.

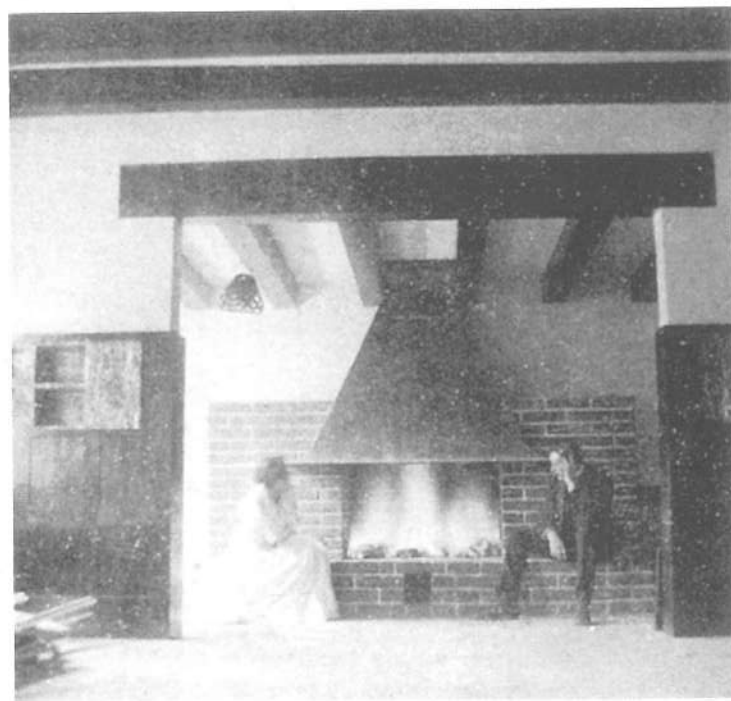
«El ornamento —habría escrito Wright al definir en general su idea de arquitectura— es tejido en la urdimbre y en la trama de la estructura»⁴⁶.

⁴⁵ «El cemento —recuerda Wright— es un material plástico, dócil a la impronta de la imaginación. Puedes contemplar la posibilidad de utilizarlo para una especie de textura. ¿Por qué no tejer, en un cierto sentido, un edificio? Tuve entonces la idea del caparazón. Caparazones reforzados interiormente con acero. O el acero en lugar de la urdimbre y los bloques de cemento en lugar de la trama, del tejido. En lo concerniente a las dimensiones de los bloques, se podía pensar en unidades manejables por el hombre, de un peso de veinte o veinticinco kilos. Y todas estas unidades o bloques debían constituir la trama, o el caparazón reforzado en acero. Pavimentos, techos, paredes, todos iguales —todos huecos—. Había utilizado los bloques con este sistema en trama de tejido en los muros superiores de los Midway Gardens [...] El “caparazón” como habitación humana. ¿Por qué no? Otra fase de la arquitectura orgánica. La línea recta, el plano horizontal, ahora entretejidos. El sentido del espacio interior que se desbordaba al exterior. Las aberturas todas tejidas al mismo tiempo como elementos integrales del caparazón. Y la rica incrustación de los caparazones habría sido visible como masa, la verdadera masa de la arquitectura. En este caso, la ornamentación se habría convertido en un elemento legítimo de la construcción» (F. L. Wright, *An Autobiography*, Nueva York, 1932, trad. it., *Una autobiografía*, Milán, 1985, pp. 209-210).

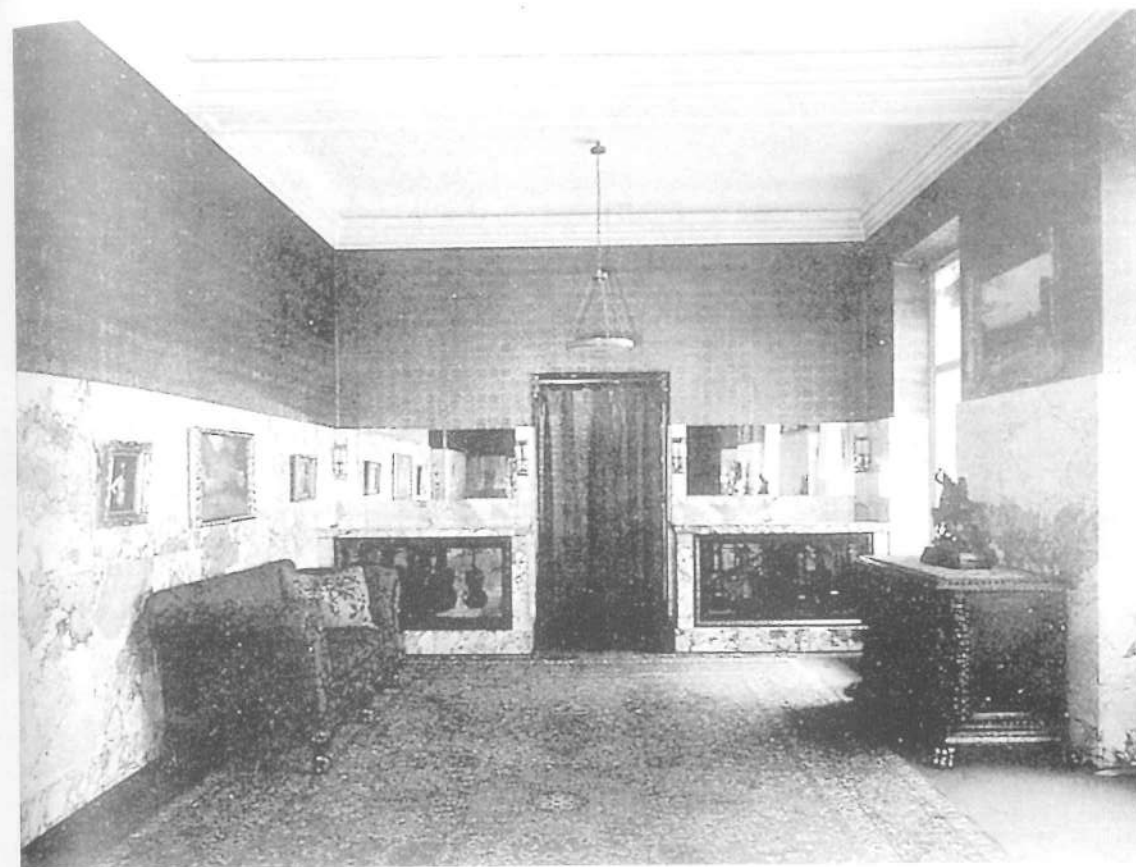
⁴⁶ Wright, «In the Cause of Architecture», cit., p. 95.



3



4

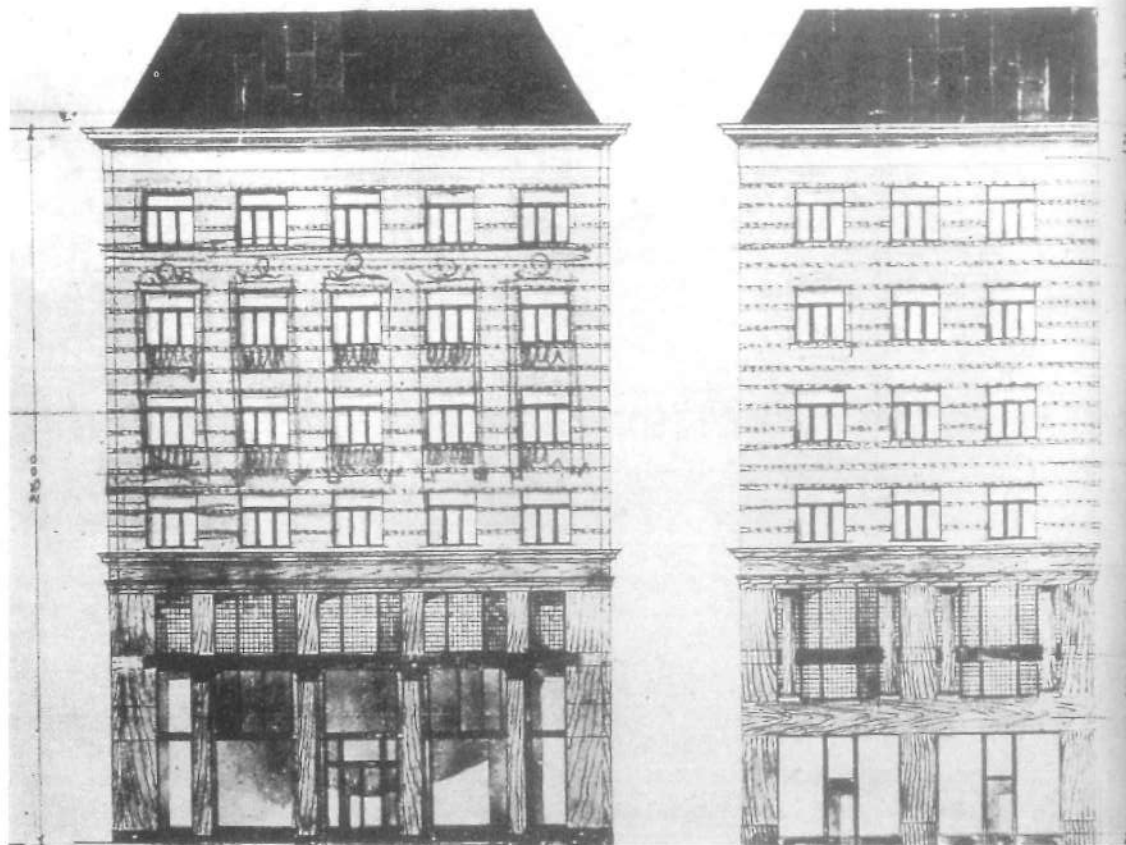


5



6

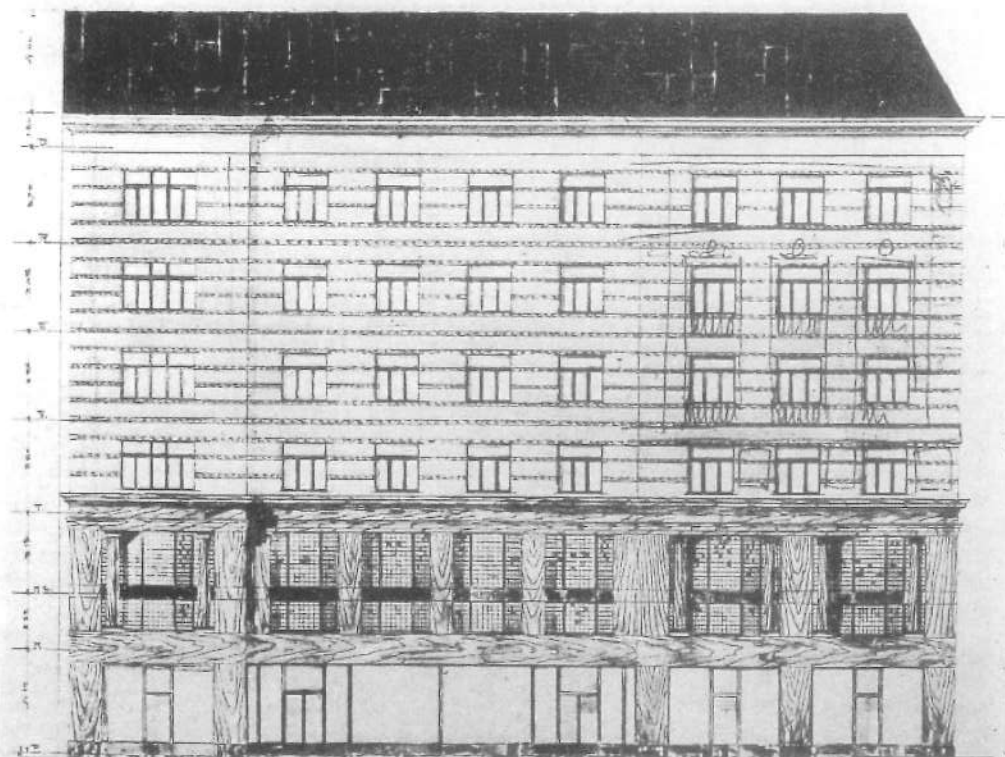
3-4. Adolf Loos, piso Loos, Giselastrasse (hoy Bösendorferstrasse) 3, Viena, 1903. Dormitorio y habitación con la chimenea visto desde la zona de estar (de B. Rukschcio, R. Schachel, *Adolf Loos, Leben und Werk*, Salzburgo-Viena, 1982). (© Adolf Loos - by SIAE 1994).
 5. Adolf Loos, salón del piso de Arthur y Leonie Friedmann, Bellariastrasse 4, Viena, 1906-1907 (de Rukschcio, Schachel, *op. cit.*) (© Adolf Loos - by SIAE 1994).
 6. Adolf Loos, comedor de la casa de Hugo y Lilly Steiner, St. Veitgasse 10, Viena, 1910, fotografía de 1930 (de Rukschcio, Schachel, *op. cit.*) (© Adolf Loos - by SIAE 1994).



7

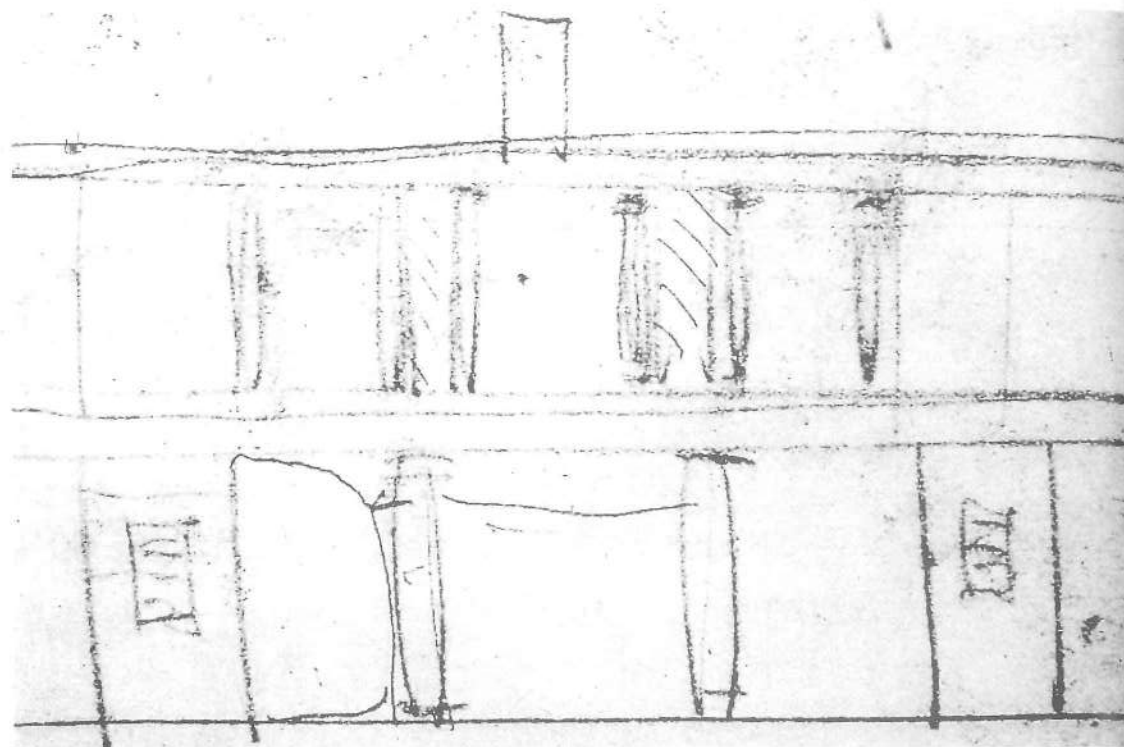


9

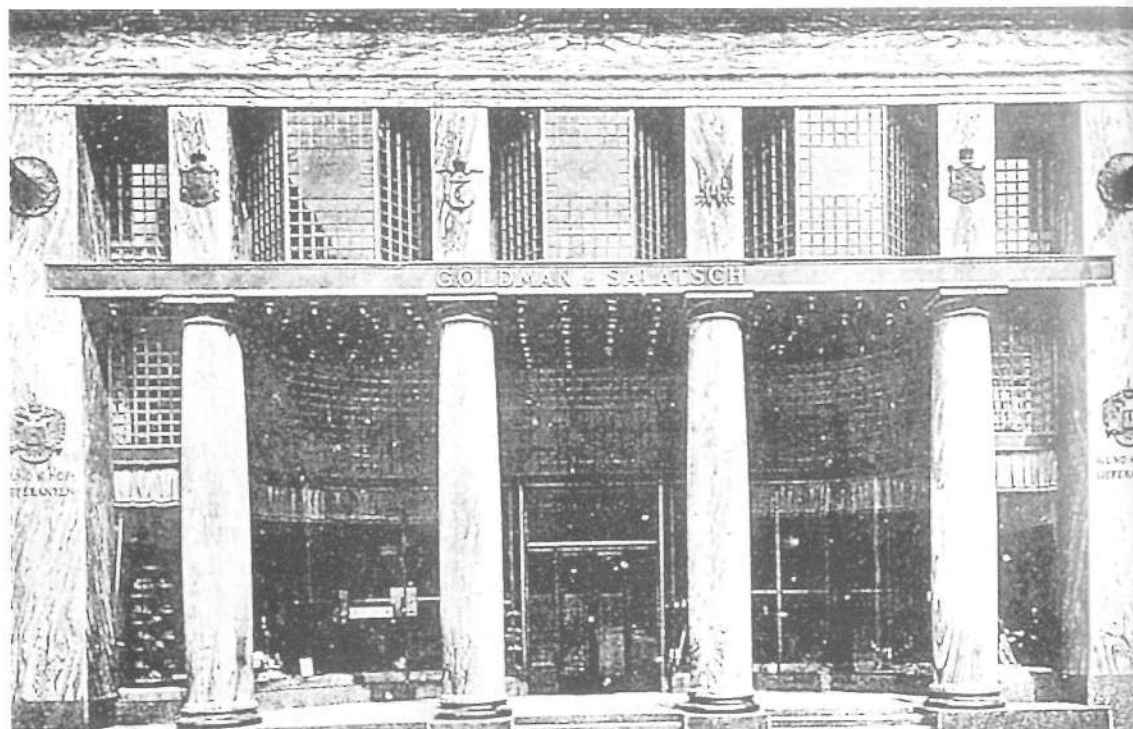


8

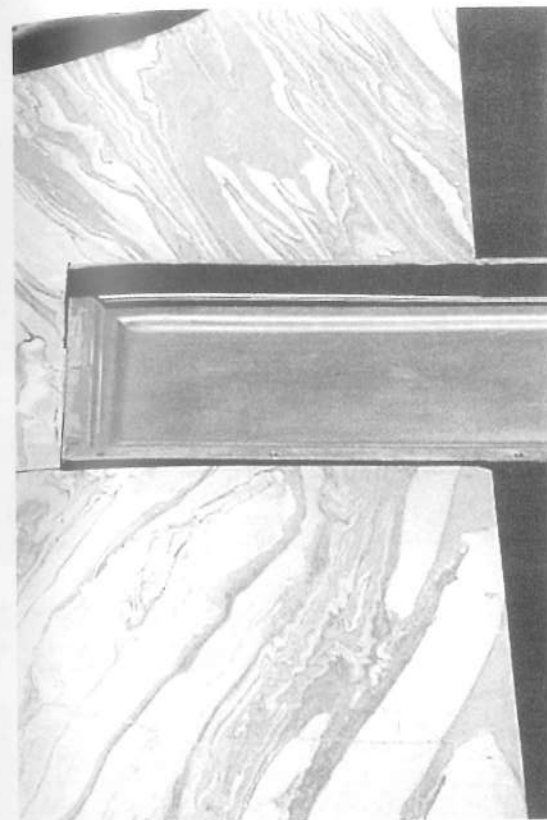
7-9. Adolf Loos, edificio Goldman & Salatsch, Michaelerplatz 3, Viena, 1909-1911.
Figs. 7-8: dibujos de proyecto del verano de 1910, presentados a la comisión de edificación para la aprobación; corrección a lápiz del consejero Hans Schneider (de Rukschcio, Schachel, *op. cit.*).
Fig. 9: vista general (de «Die Architektur des XX. Jahrhunderts», 1913). © Adolf Loos - by SIAE 1994).



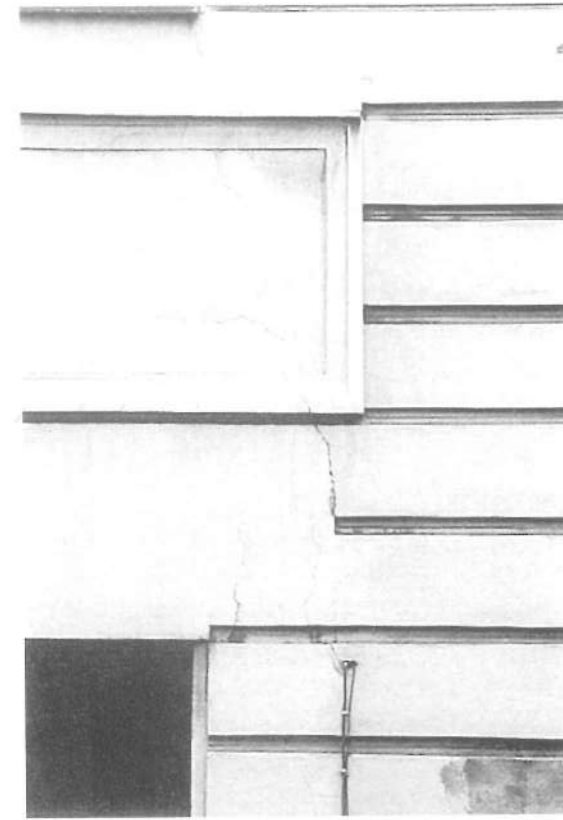
10



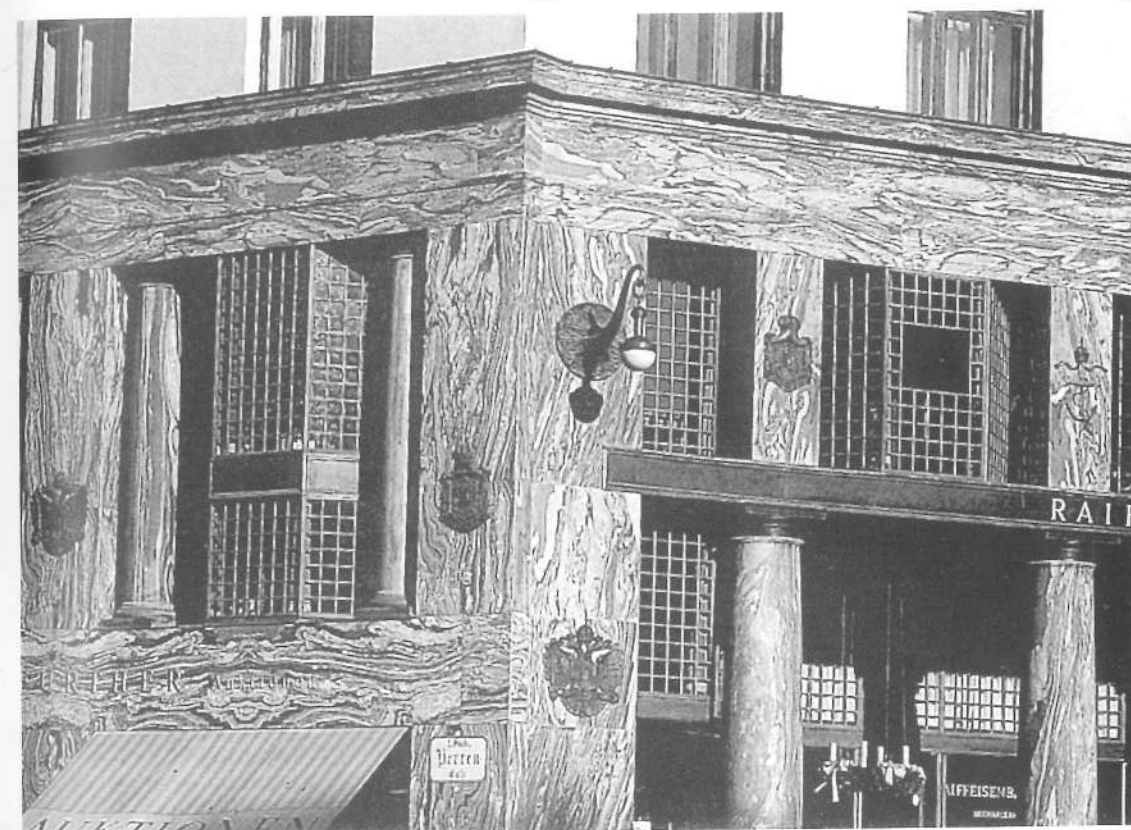
11



12



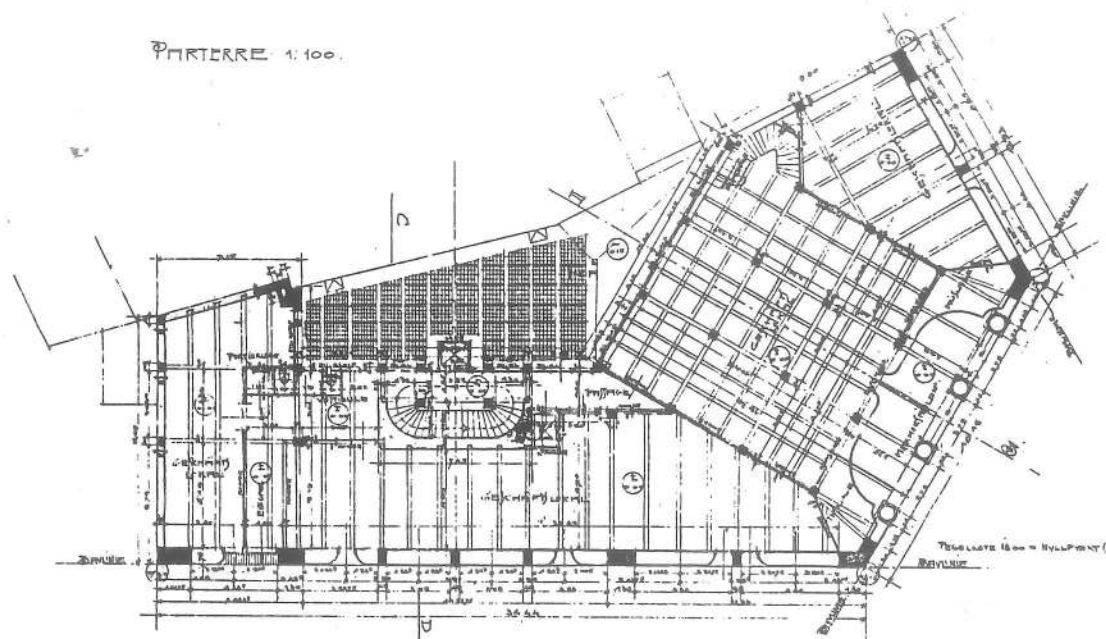
13



14

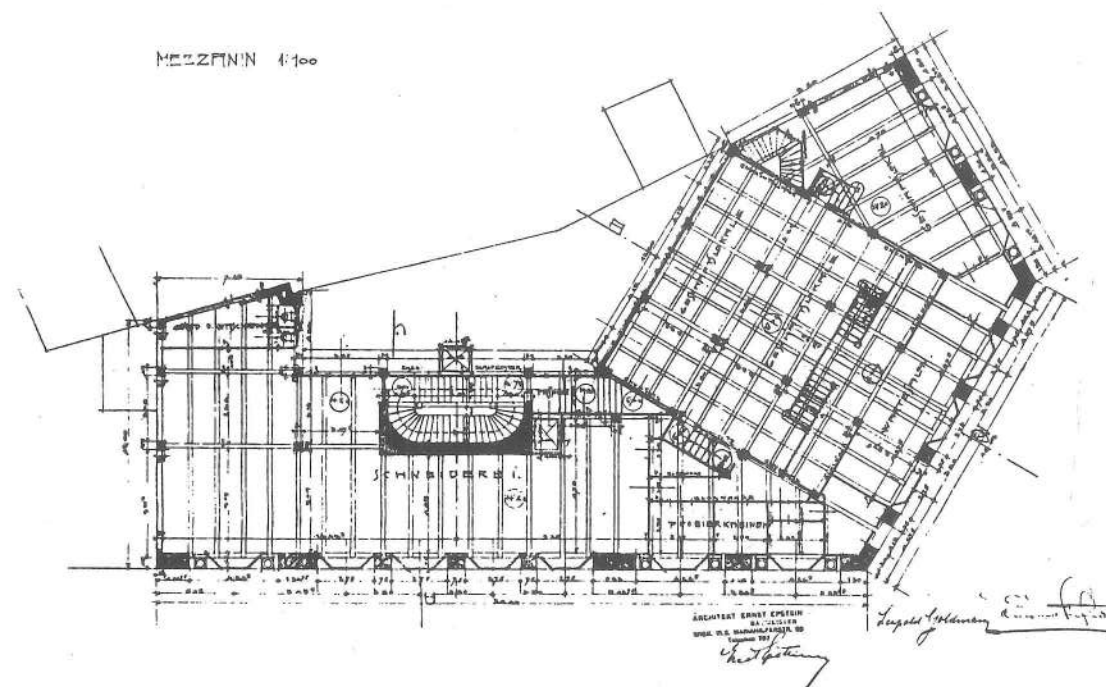
10-12. Adolf Loos, edificio Goldman & Salatsch, Michaelerplatz 3, Viena, 1909-1911.
Fig. 10: croquis de estudio para la fachada con la columnata (de Rukschcio, Schahel, *op. cit.*).
Fig. 11: detalle de la fachada a la Michaelerplatz en una fotografía de los años diez (de Rukschcio, Schahel, *op. cit.*). **Figs. 12 y 14:** detalles de la fachada a la Michaelerplatz (fotografías R. Gargiani, 1993) (© Adolf Loos - by SIAE 1994).
Fig. 13: Otto Wagner, casa de pisos, Rennweg 5, esquina Auenbruggergasse 2, Viena, 1889-1890. Detalle de la fachada en la planta baja sobre el Rennweg (fotografía R. Gargiani, 1993).

PORTERRE 1:100



15

MEZZANIN 1:100



16

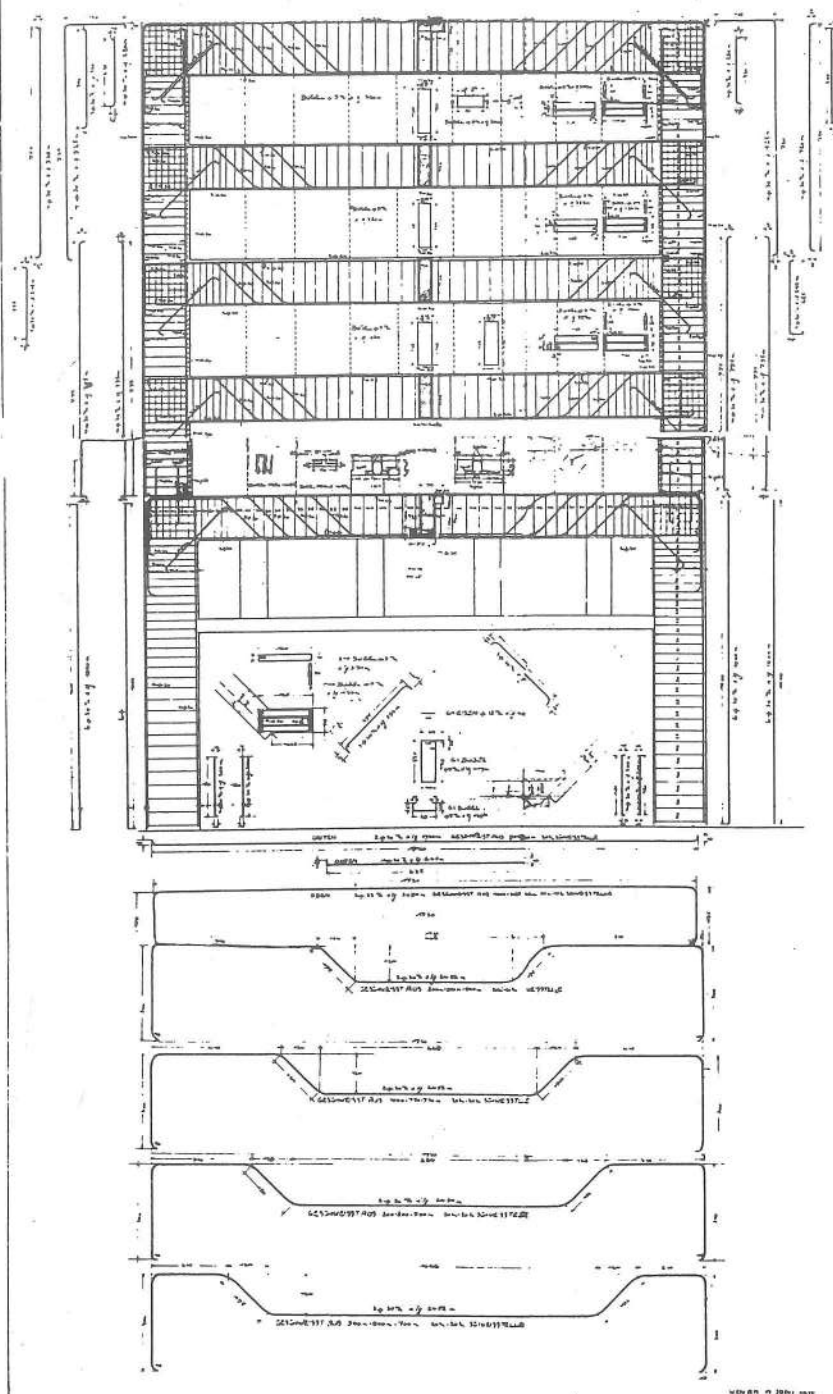
15-17. Adolf Loos, edificio Goldman & Salatsch, Michaelerplatz 3, Viena, 1909-1911.
Figs. 15-16: plantas de la planta baja y del entresuelo (Plan- und Schriftenkammer des Magistrats der Stadt Wien). Fig. 17: proyecto de la estructura en hormigón armado de la fachada a la Michaelerplatz (de H. Czech, W. Mistelbauer, *Das Looshaus*, Viena, 1976)
(© Adolf Loos - by SIAE 1994).

KAT. GALLERIE WIE

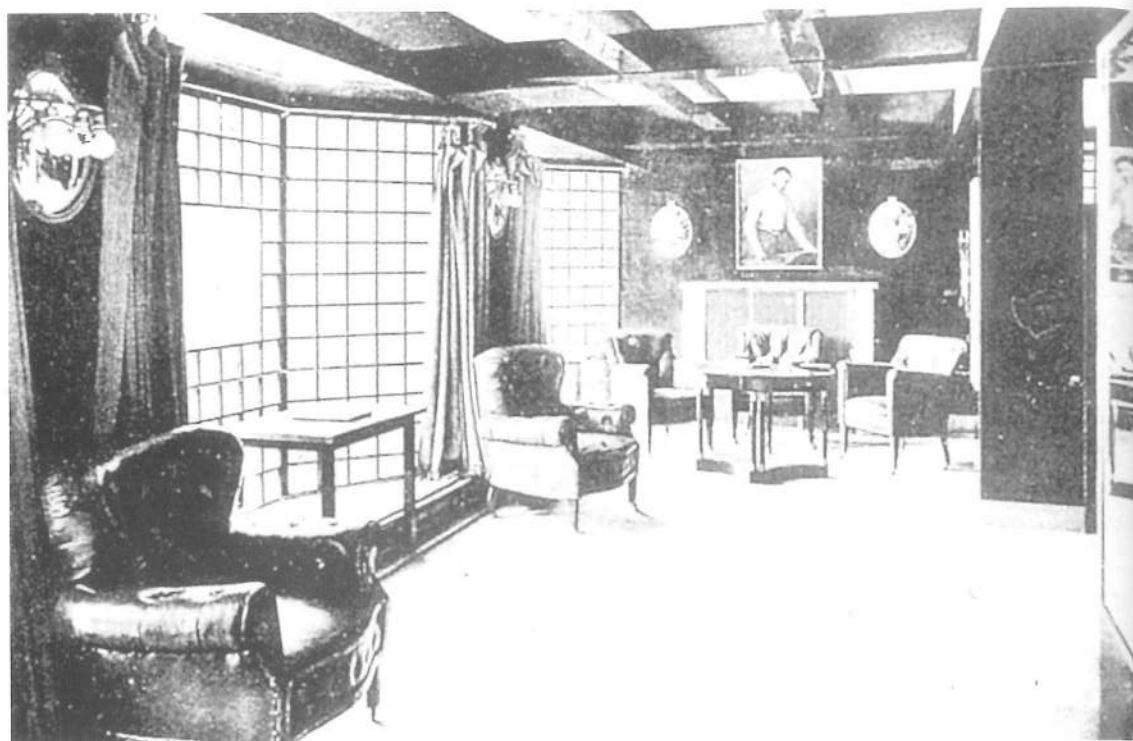
3. ST. WIE

Bau Goldmann & Salatsch, Wien I. Hofmarkt.

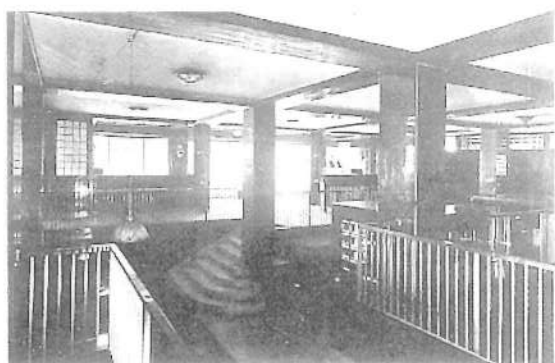
Stützger. Betonbau.



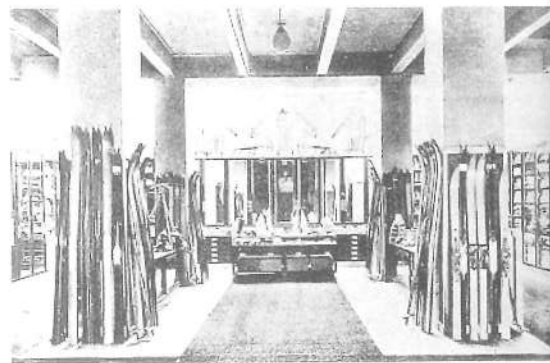
17



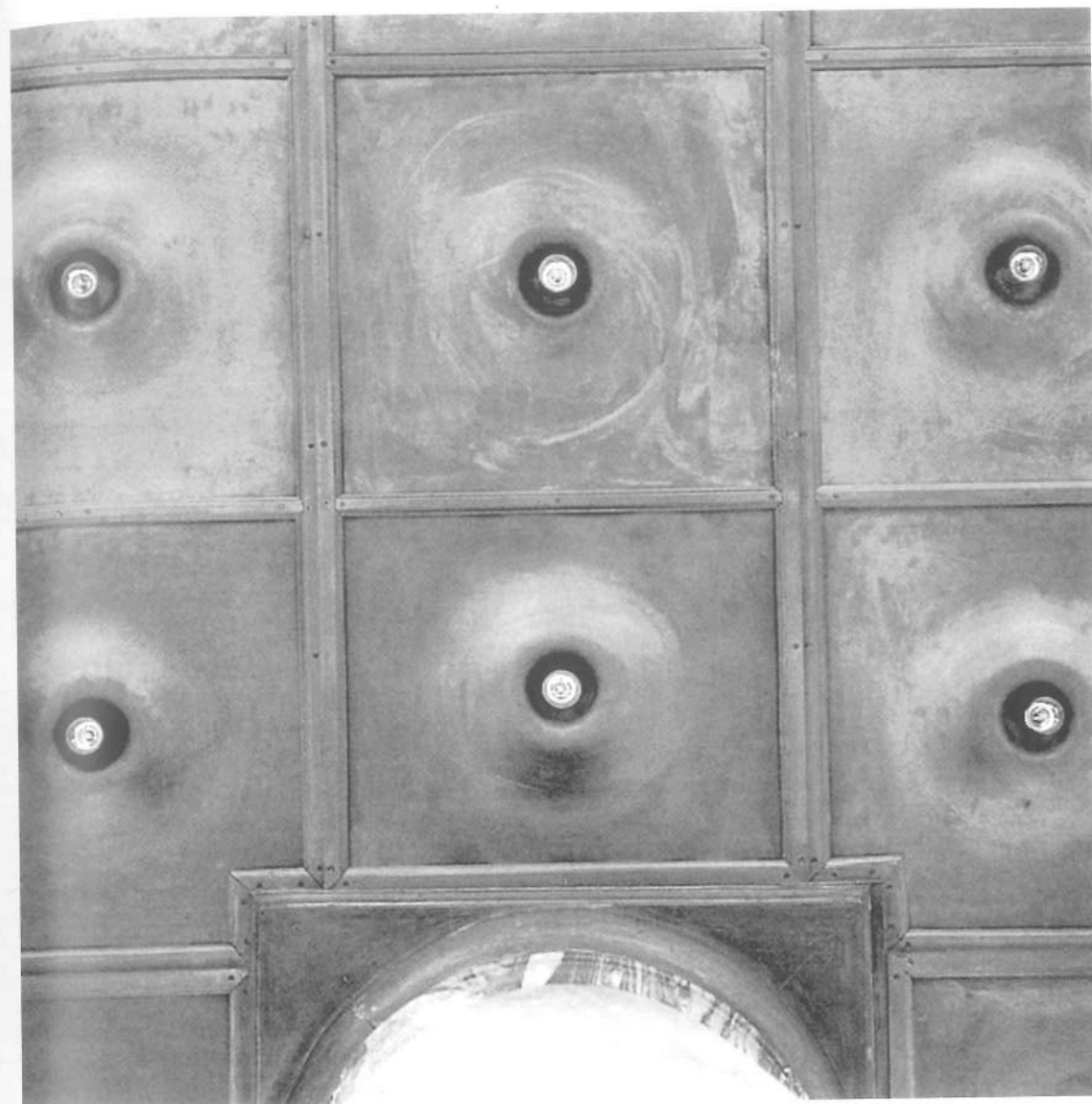
18



19



20



21

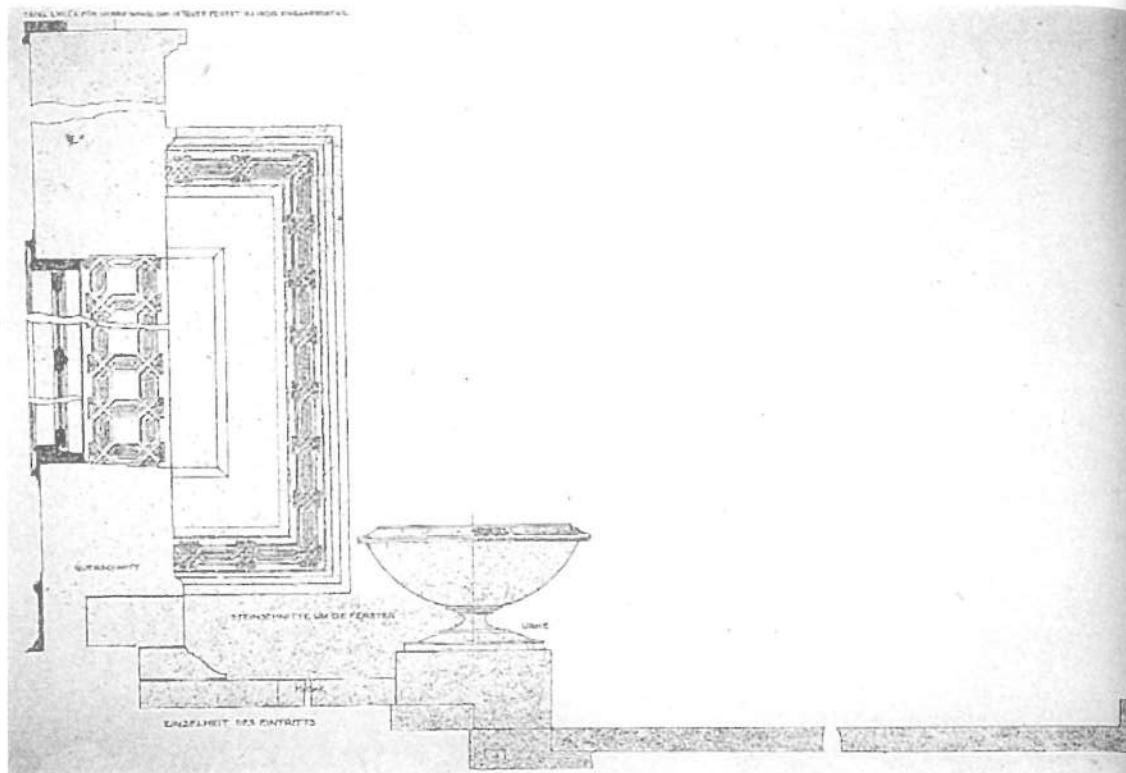
18-20. Adolf Loos, edificio Goldman & Salatsch, Michaelerplatz 3, Viena, 1909-1911. **Fig. 18:** galería del entresuelo, fotografía de 1911. **Fig. 19:** entresuelo con la galería al fondo. **Fig. 20:** sótano, fotografía de 1911. (De Rukschcio, Schahel, *op. cit.*) (© Adolf Loos - by SIAE 1994).

21. Adolf Loos, edificio Goldman & Salatsch, Michaelerplatz 3, Viena, 1909-1911. Detalle del techo del pórtico sobre la Michaelerplatz (fotografía R. Gargiani, 1993) (© Adolf Loos - by SIAE, 1994).

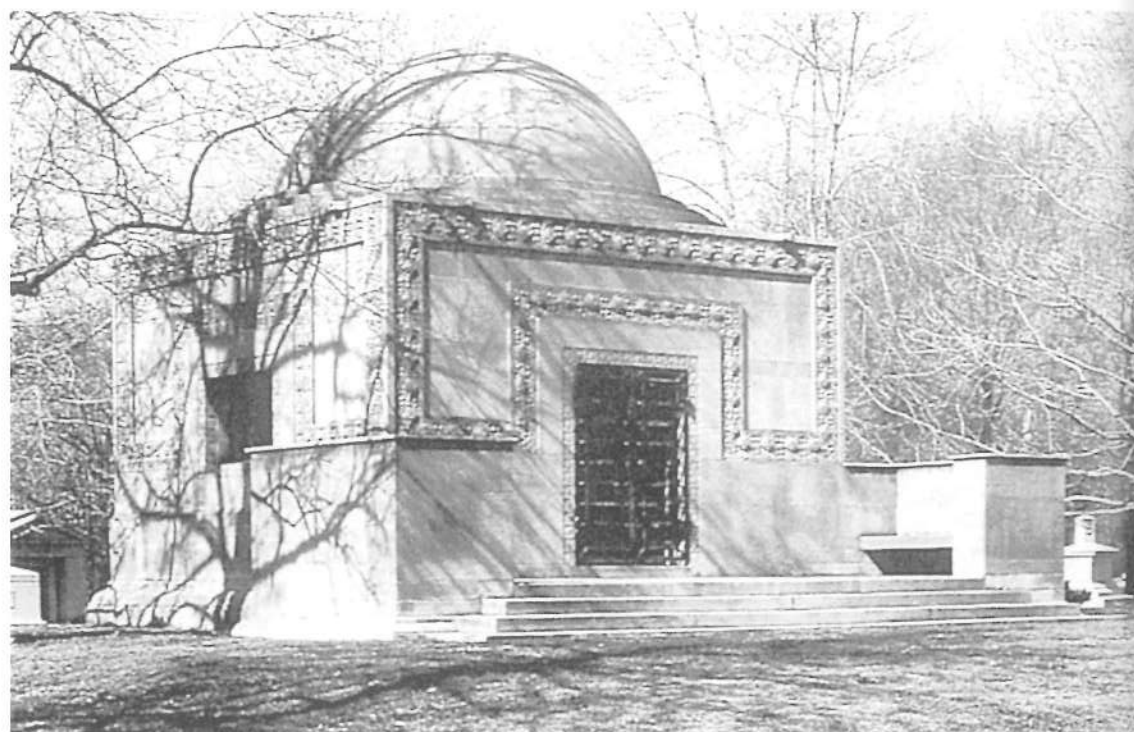


24. Frank Lloyd Wright, William Winslow House, River Forest, Illinois, 1893. Detalles hoja de dibujos de las caballerizas (Frank Lloyd Wright Foundation).



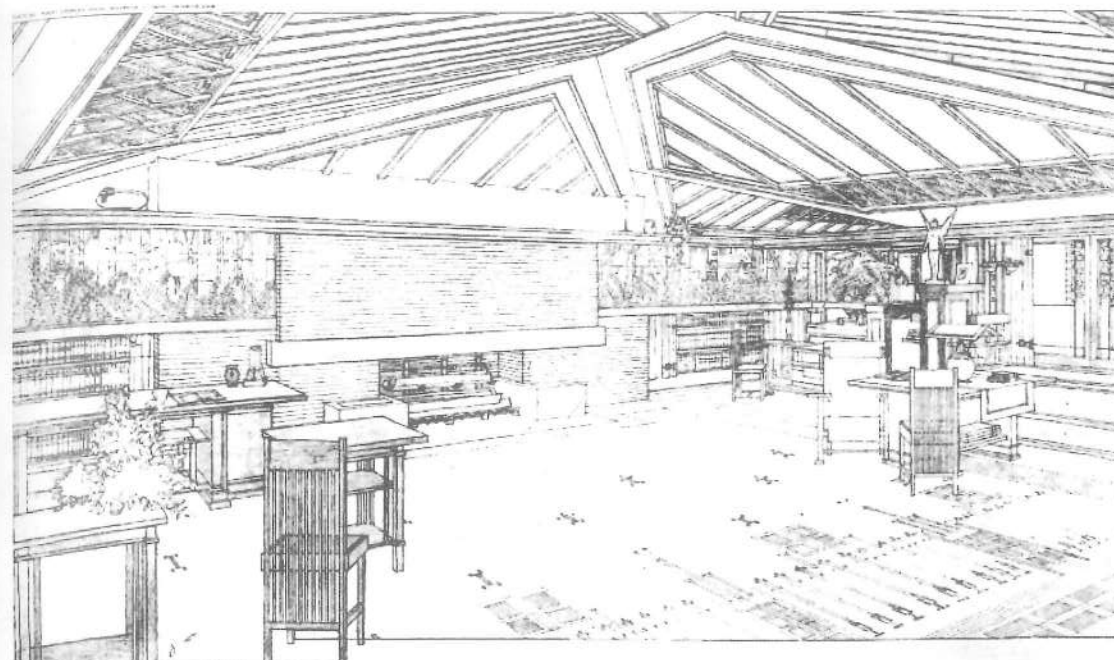


25

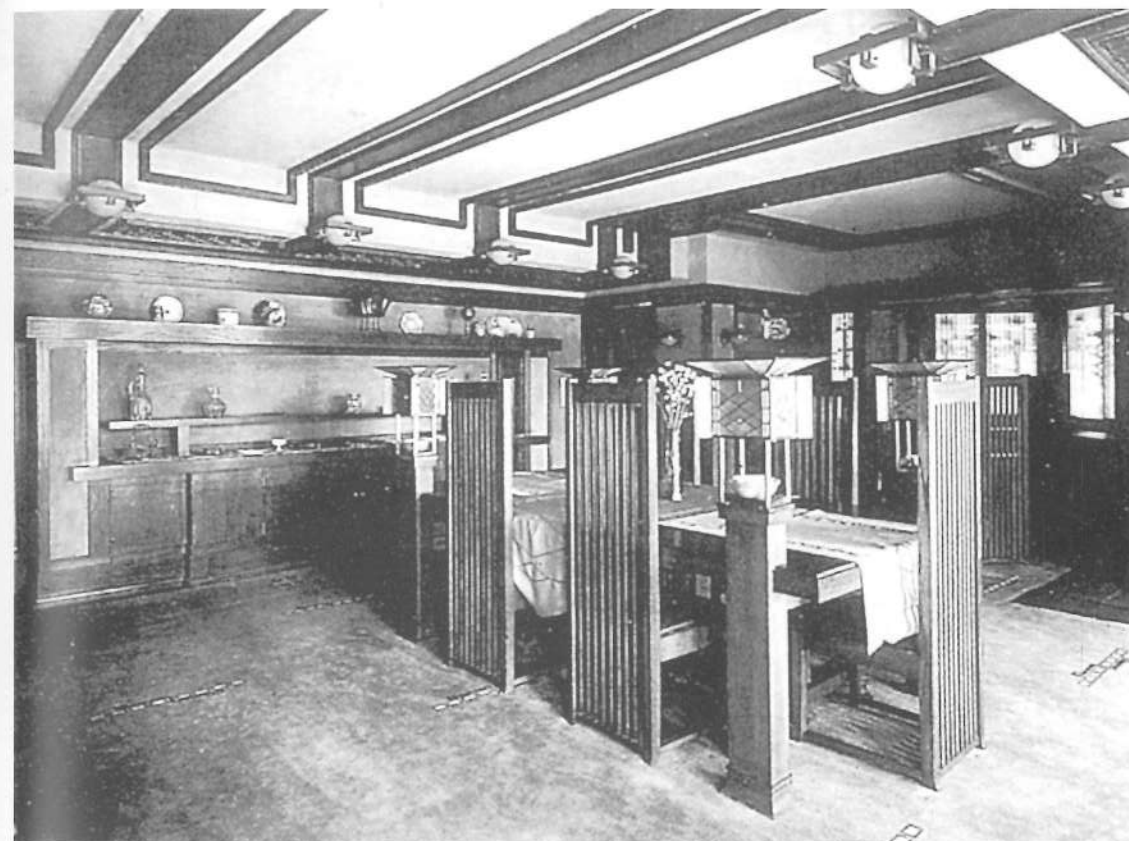


26

25. Frank Lloyd Wright, William Winslow House, River Forest, Illinois, 1893. Dibujo de la entrada (de *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Berlin, 1910).
26. Louis Henry Sullivan, tumba de Charlotte Dickson Wainwright, cementerio Bellefontaine, St. Louis, 1892 (de *Louis Sullivan. The Function of Ornament*, ed. a cargo de W. de Wit, Nueva York-Londres, 1986).

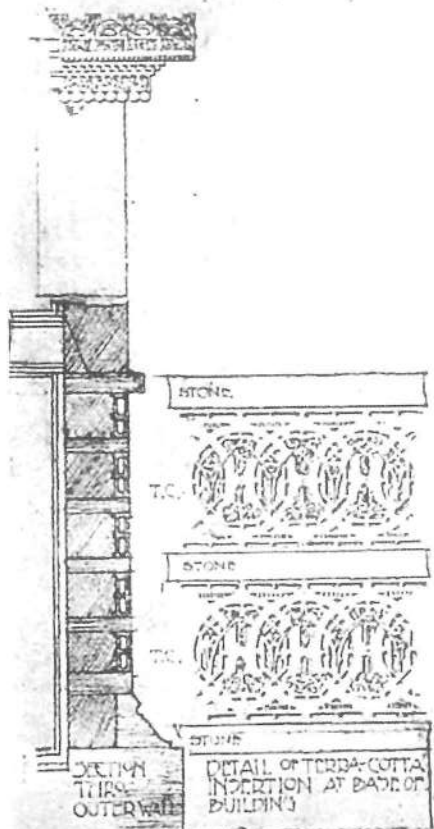


27

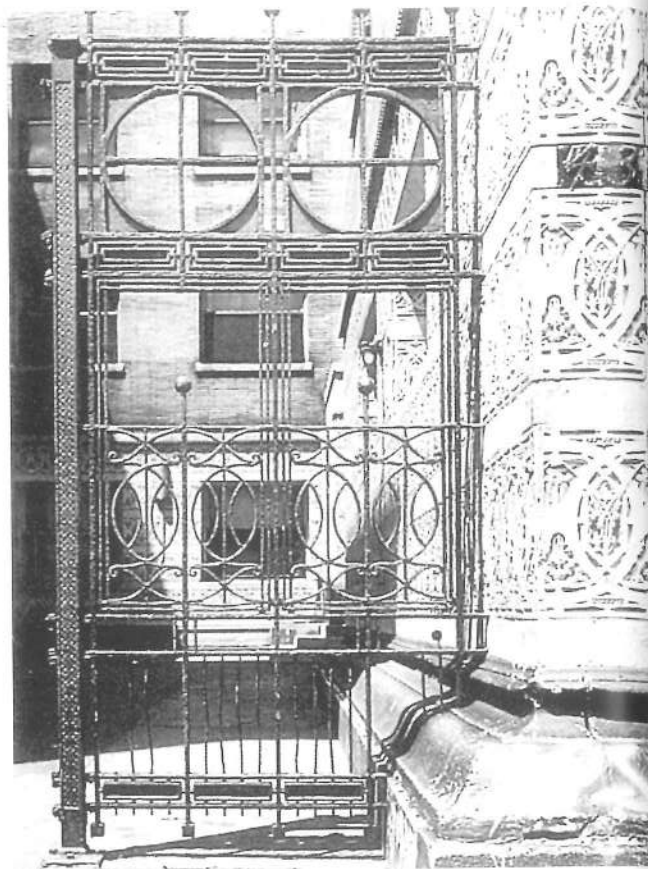


28

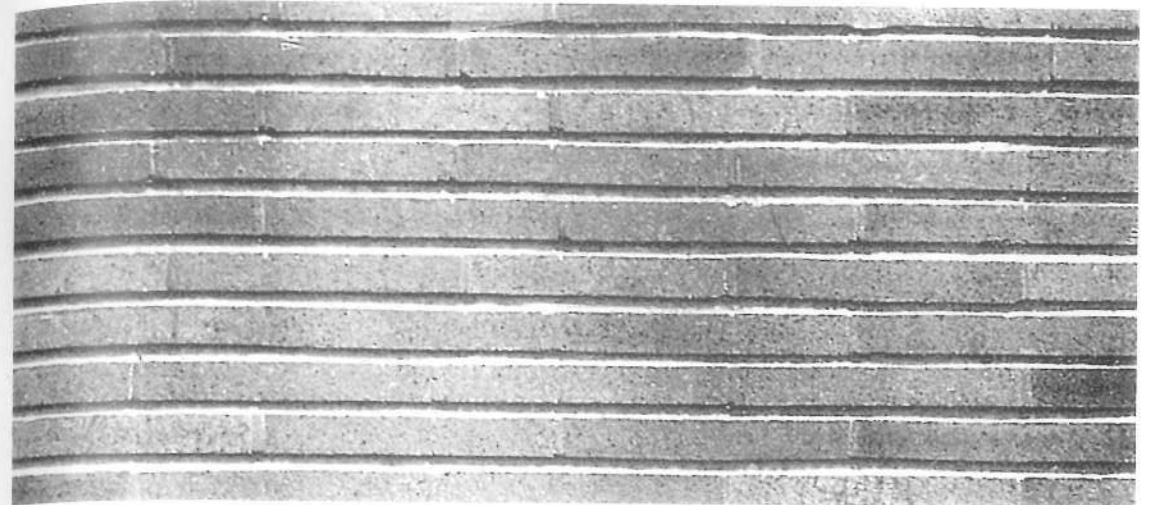
27. Frank Lloyd Wright, Avery Coonley House, Riverside, Illinois, 1907-1908. Dibujo de la sala de estar (de *Ausgeführte Bauten*, cit.).
28. Frank Lloyd Wright, Frederick C. Robie House, 58th Street, Woodlawn Avenue, Chicago, 1906-1910. Comedor (de *Ausgeführte Bauten*, cit.).



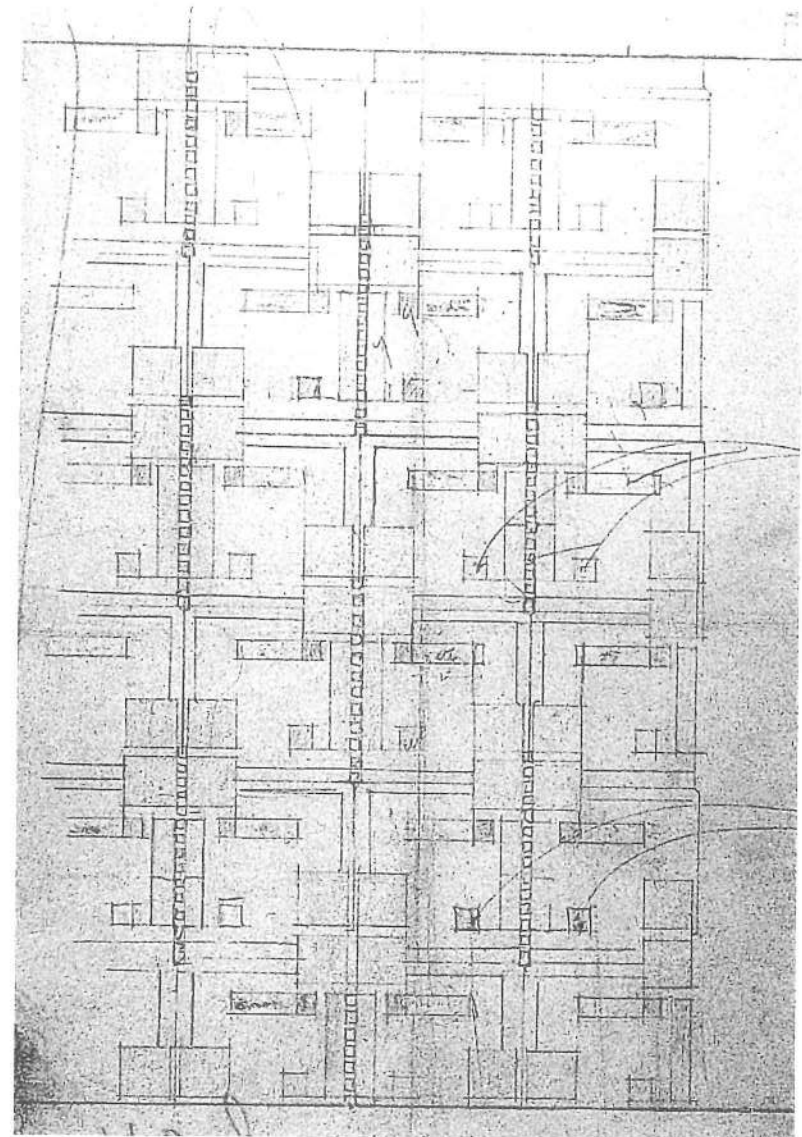
29



30

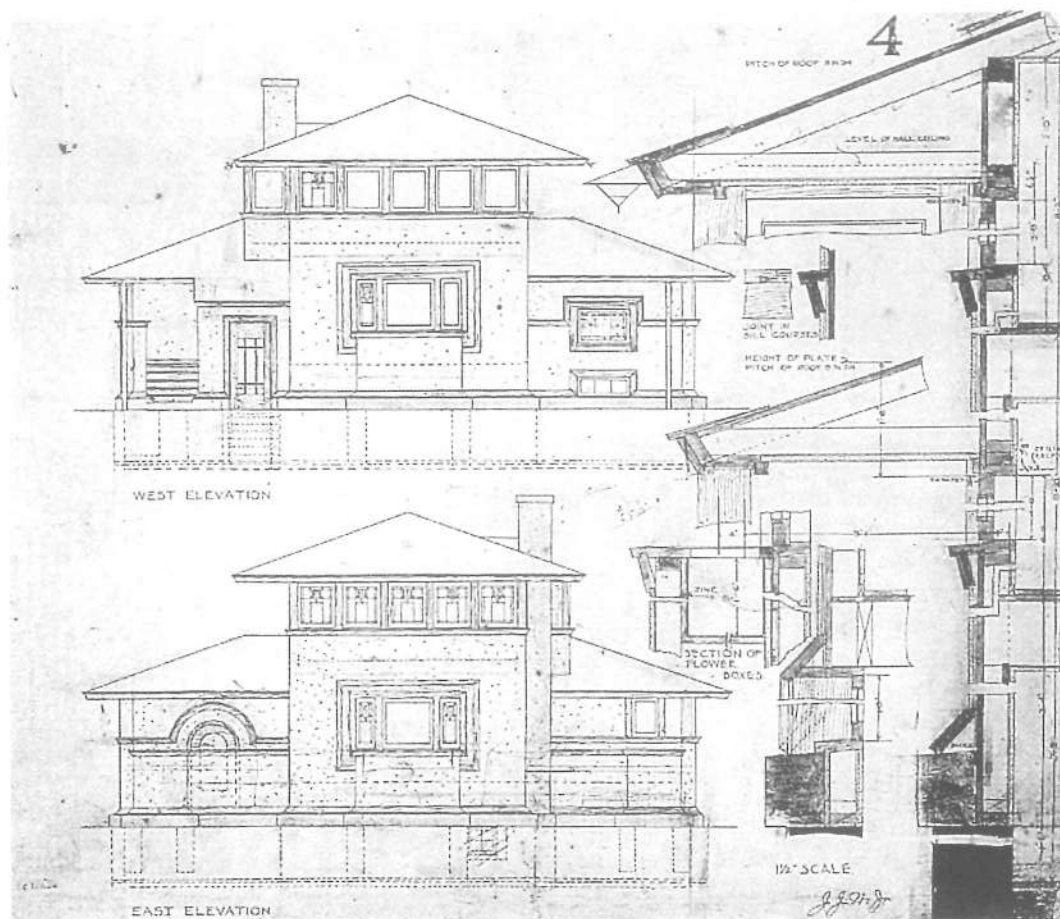


31

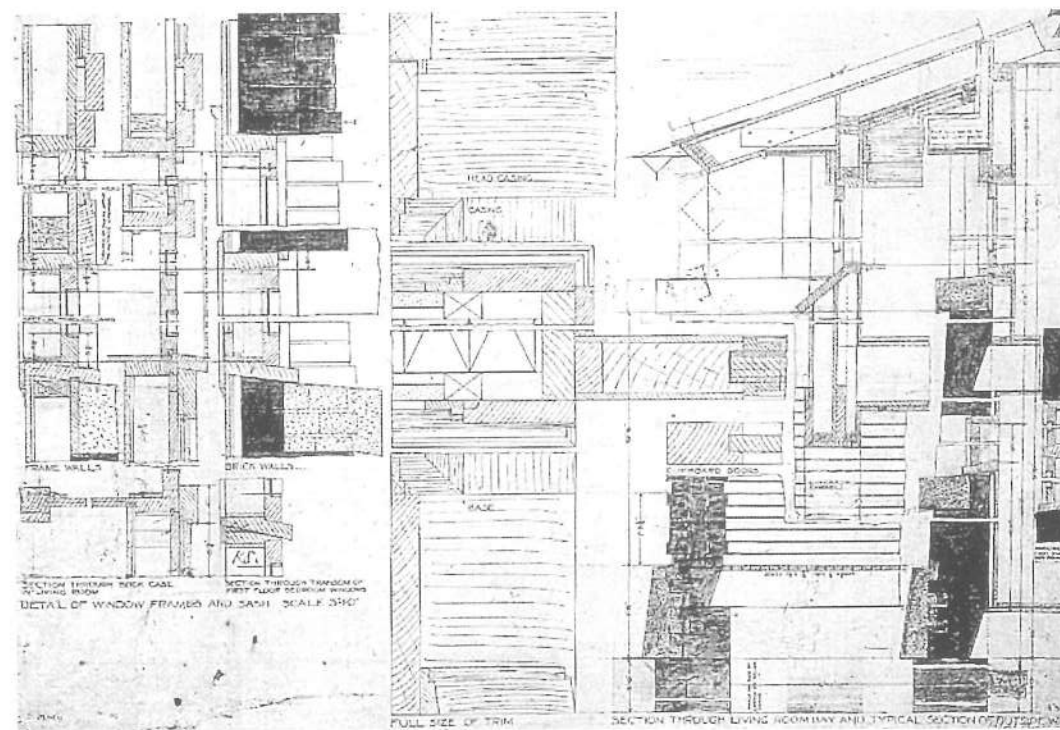


32

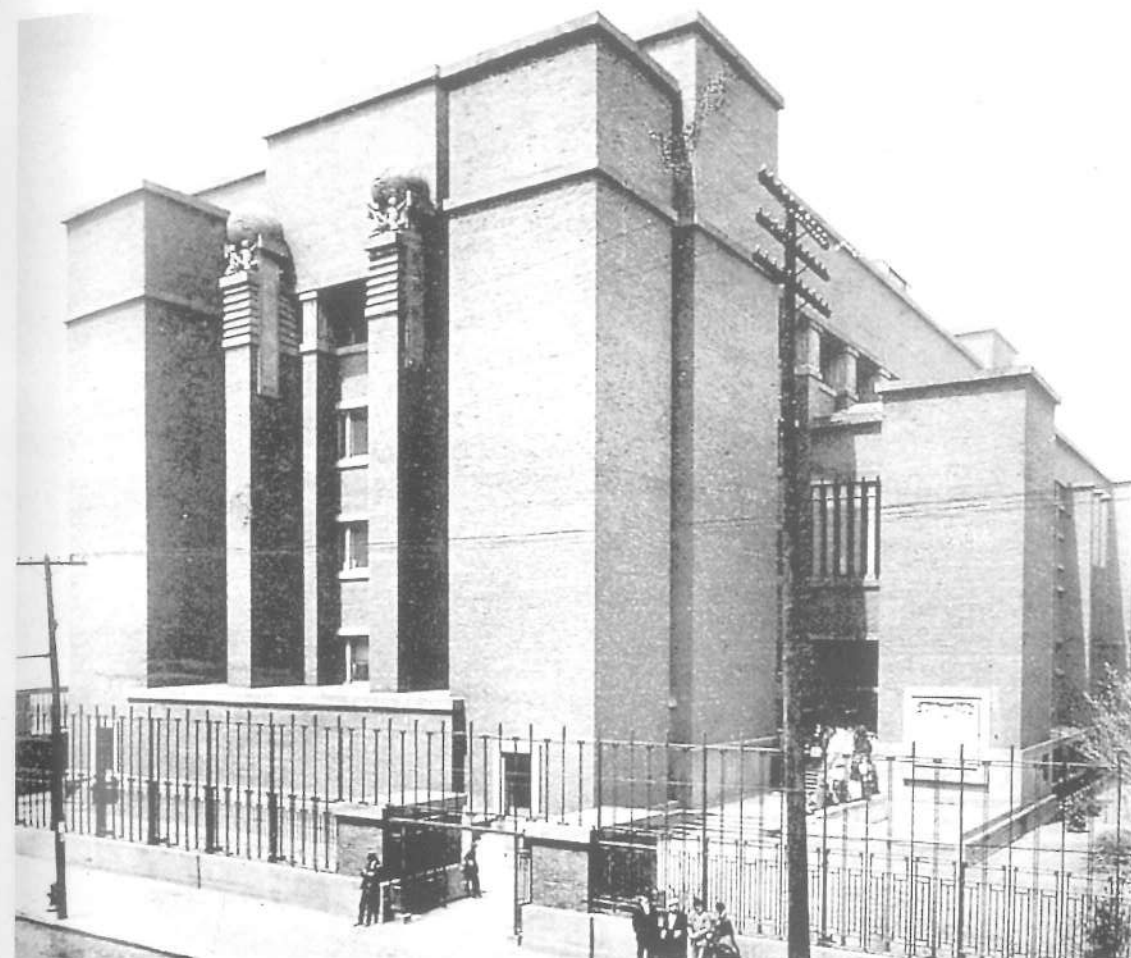
29-30. Frank Lloyd Wright, Francis Apartment Building, Forestville Avenue 4304, Chicago, 1895. Detalles del revestimiento (de «The Architectural Review», 1900, y *Frank Lloyd Wright, Monograph, 1887-1901*, ed. a cargo de Y. Futagawa, Tokyo, 1986).
 31. Frank Lloyd Wright, Frederick C. Robie House, 58th Street, Woodlawn Avenue, Chicago, 1906-1910. Detalle del paramento de ladrillo (de J. Connors, *The Robie House of Frank Lloyd Wright*, Chicago-Londres, 1984).
 32. Frank Lloyd Wright, Avery Coonley House, Riverside, Illinois, 1907-1908. Dibujo de estudio para el revestimiento en cerámica (Frank Lloyd Wright Foundation).



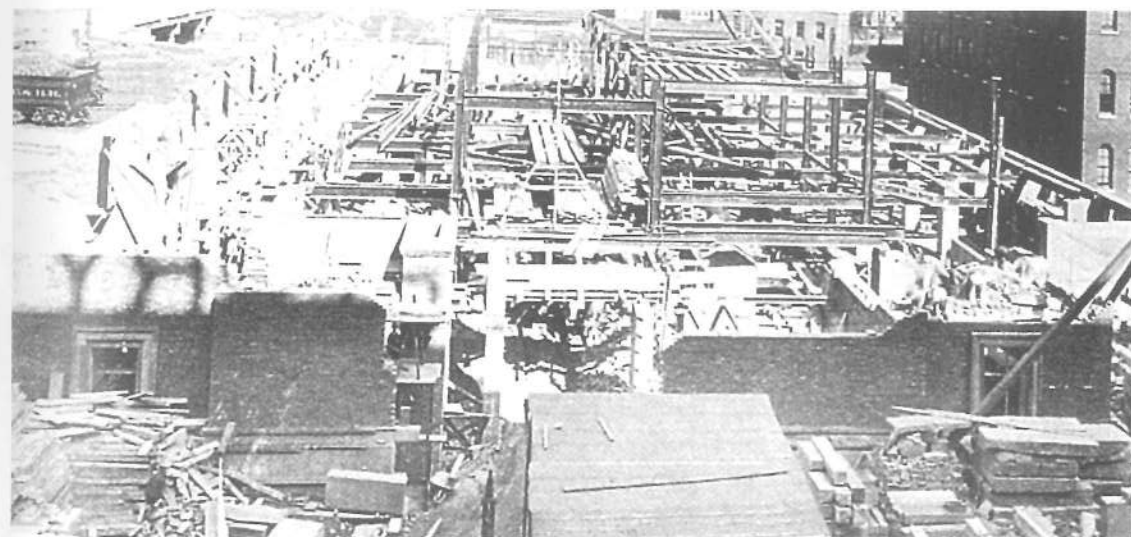
33



34

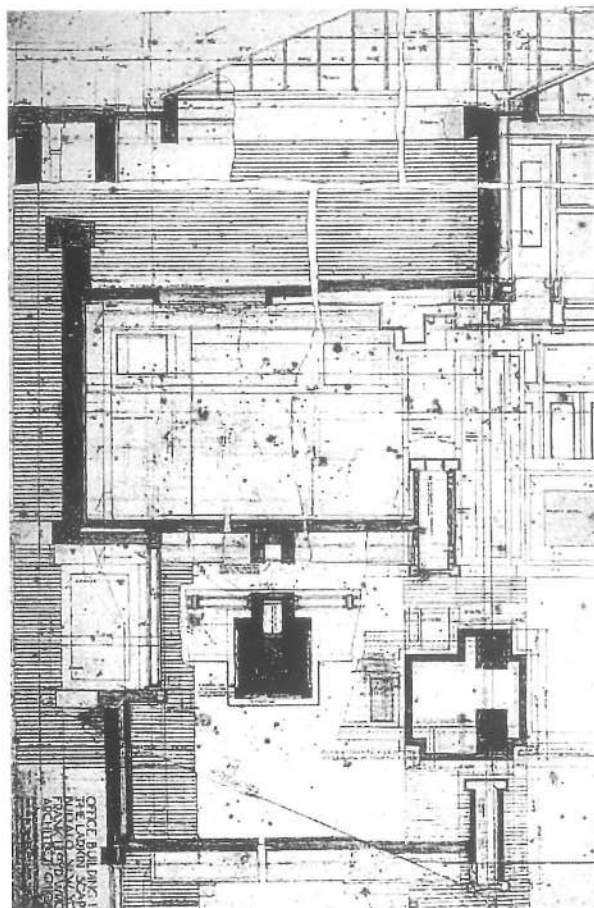


35



36

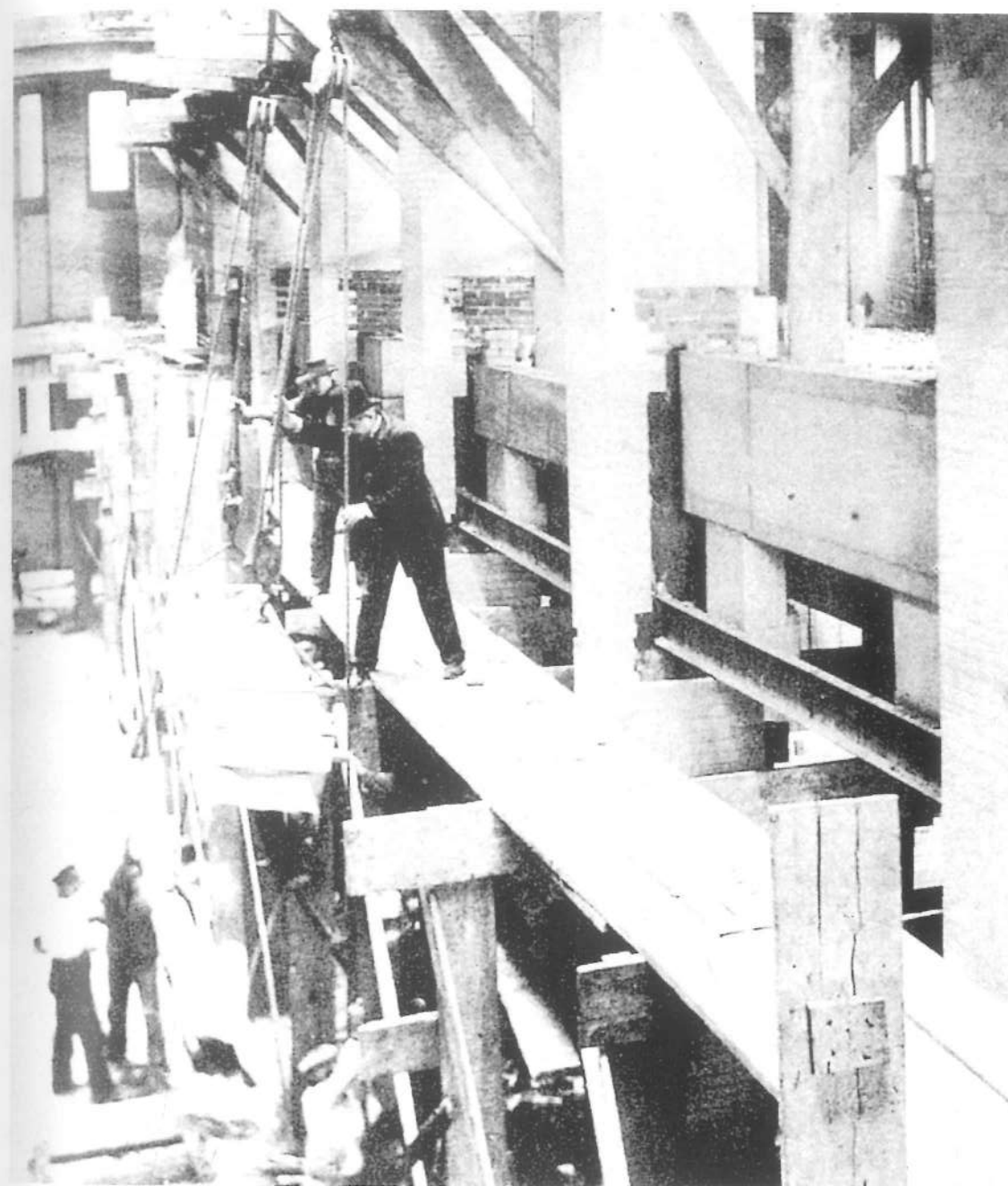
33. Frank Lloyd Wright, J. J. Walser Jr. House, Chicago, 1903 (Frank Lloyd Wright Foundation).
 34. Frank Lloyd Wright, Arthur Heurtley House, Oak Park, Illinois, 1902 (Frank Lloyd Wright Foundation).
 35-36. Frank Lloyd Wright, Larkin Building, 680 Seneca Street, Buffalo, 1904-1906. Vista desde Seneca Street y fotografía del edificio en construcción (Frank Lloyd Wright Foundation).



37



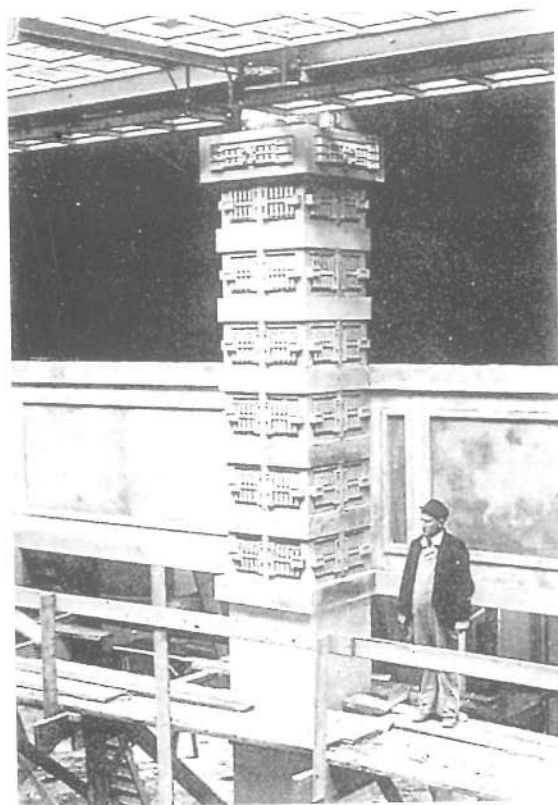
38



39

37-38. Frank Lloyd Wright, Larkin Building, 680 Seneca Street, Buffalo, 1904-1906. Detalle de la sección transversal (Frank Lloyd Wright Foundation) y vista del interior (de *Ausgeführte Bauten*, cit.).

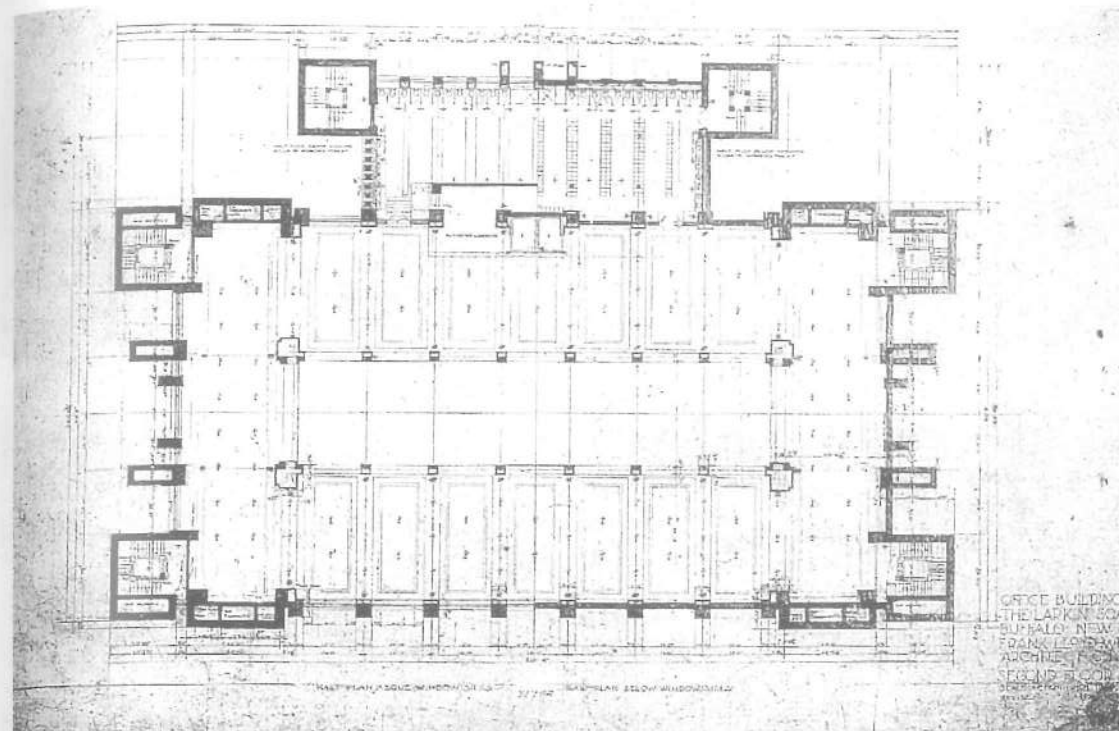
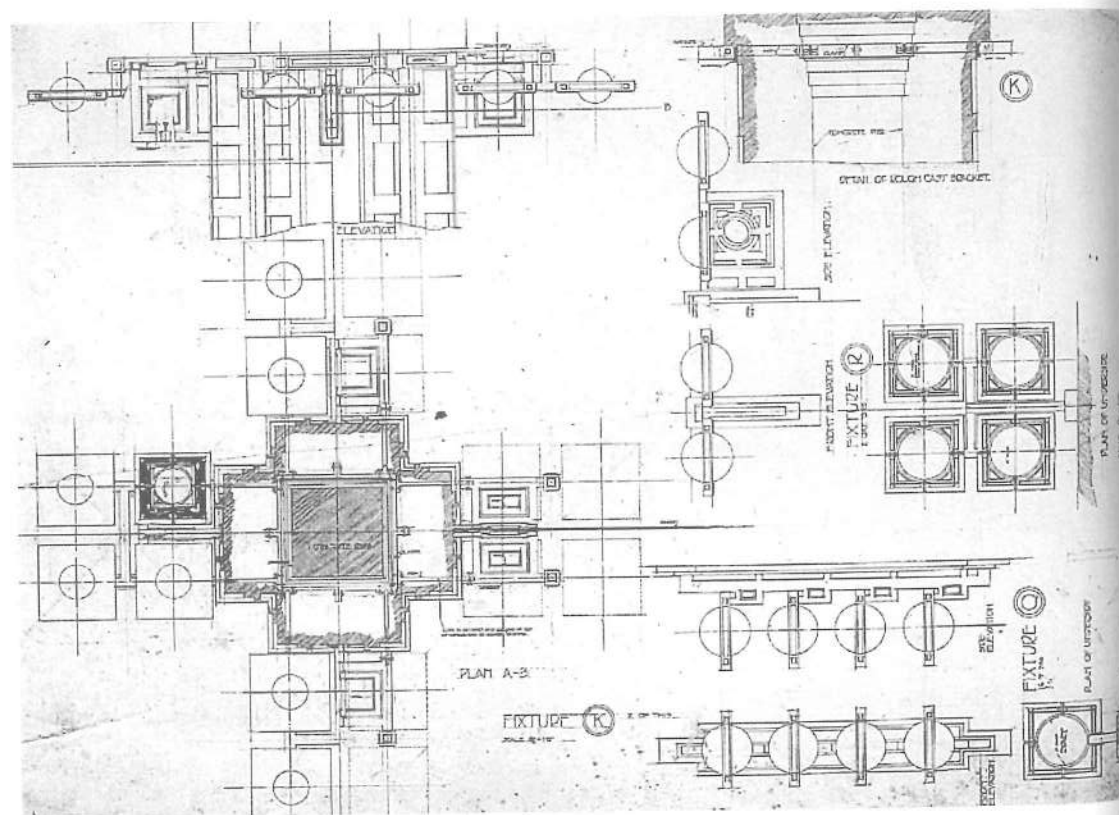
39. Frank Lloyd Wright, Larkin Building, 680 Seneca Street, Buffalo, 1904-1906. Fotografía del edificio en construcción (Frank Lloyd Wright Foundation).



40

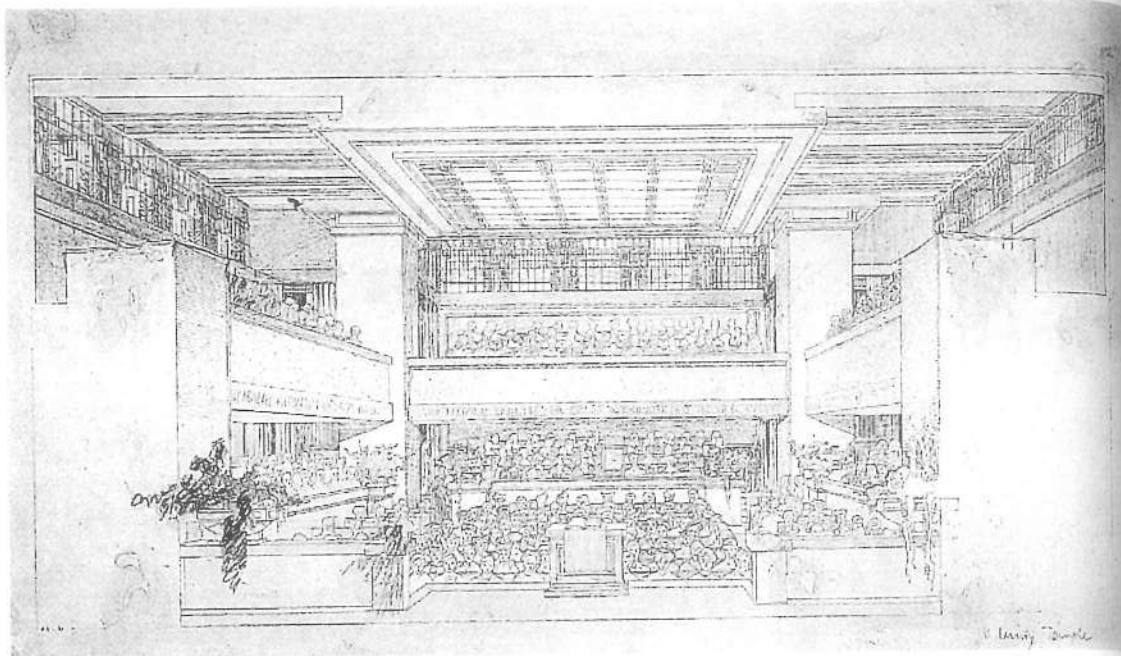


41

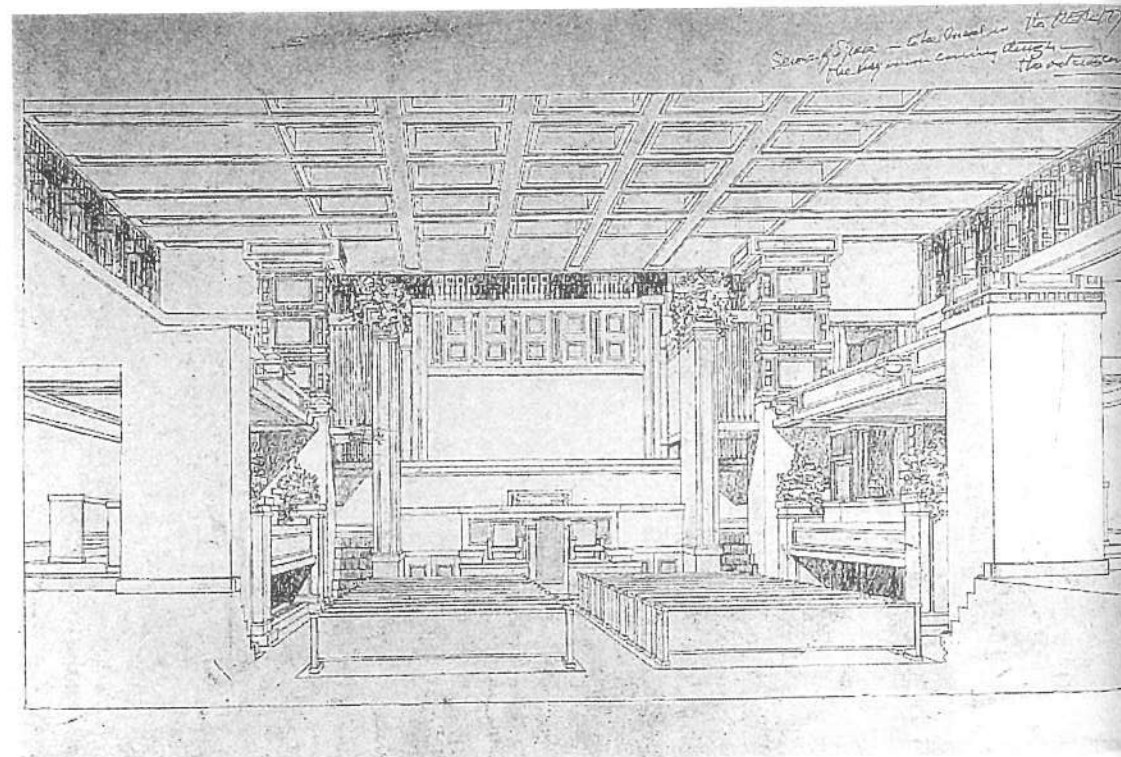


43

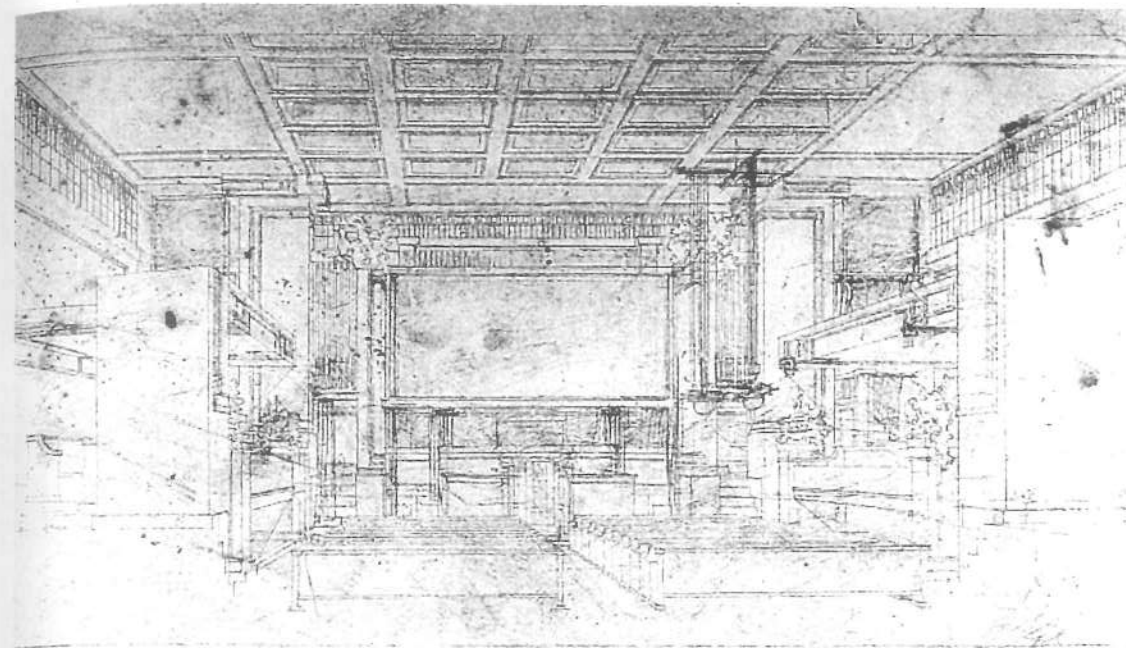
40-43. Frank Lloyd Wright, Larkin Building, 680 Seneca Street, Buffalo, 1904-1906.
Figs. 40-41: detalles de los pilares en el hall (Frank Lloyd Wright Foundation y Buffalo and Erie County Historical Society). **Fig. 42:** dibujos de la parte terminal de los pilares (Frank Lloyd Wright Foundation). **Fig. 43:** planta del segundo piso (de «Wendingen», 1925).



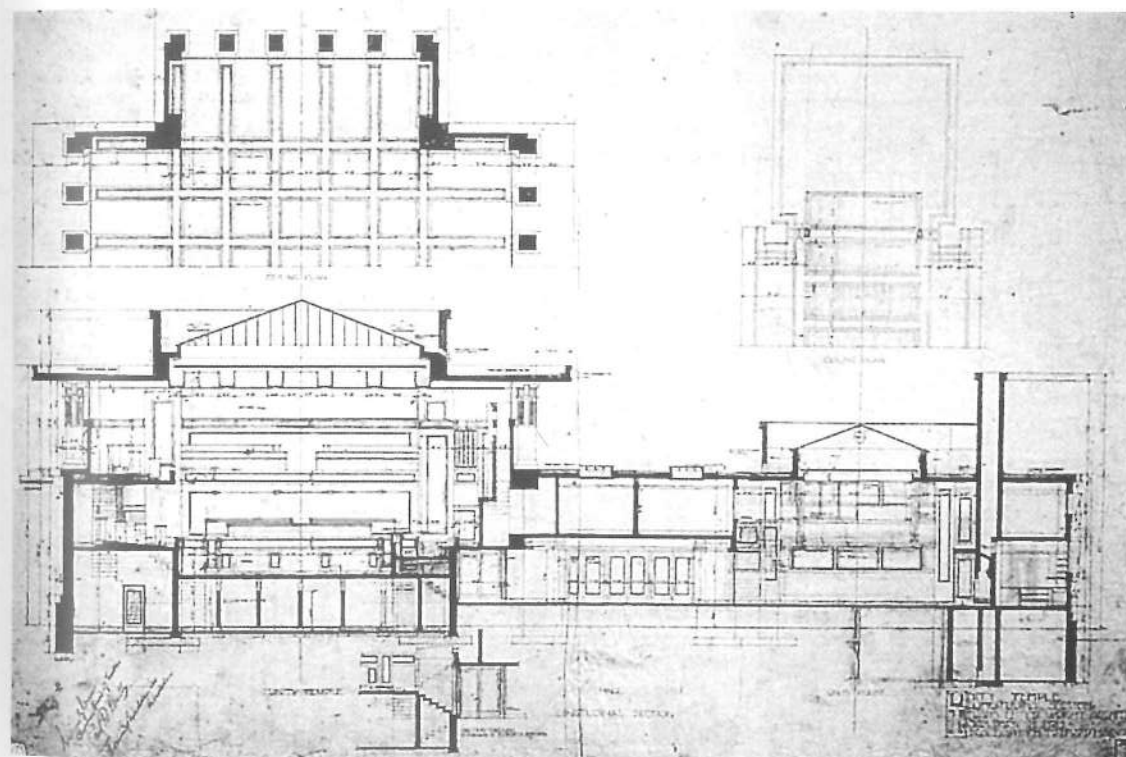
44



45



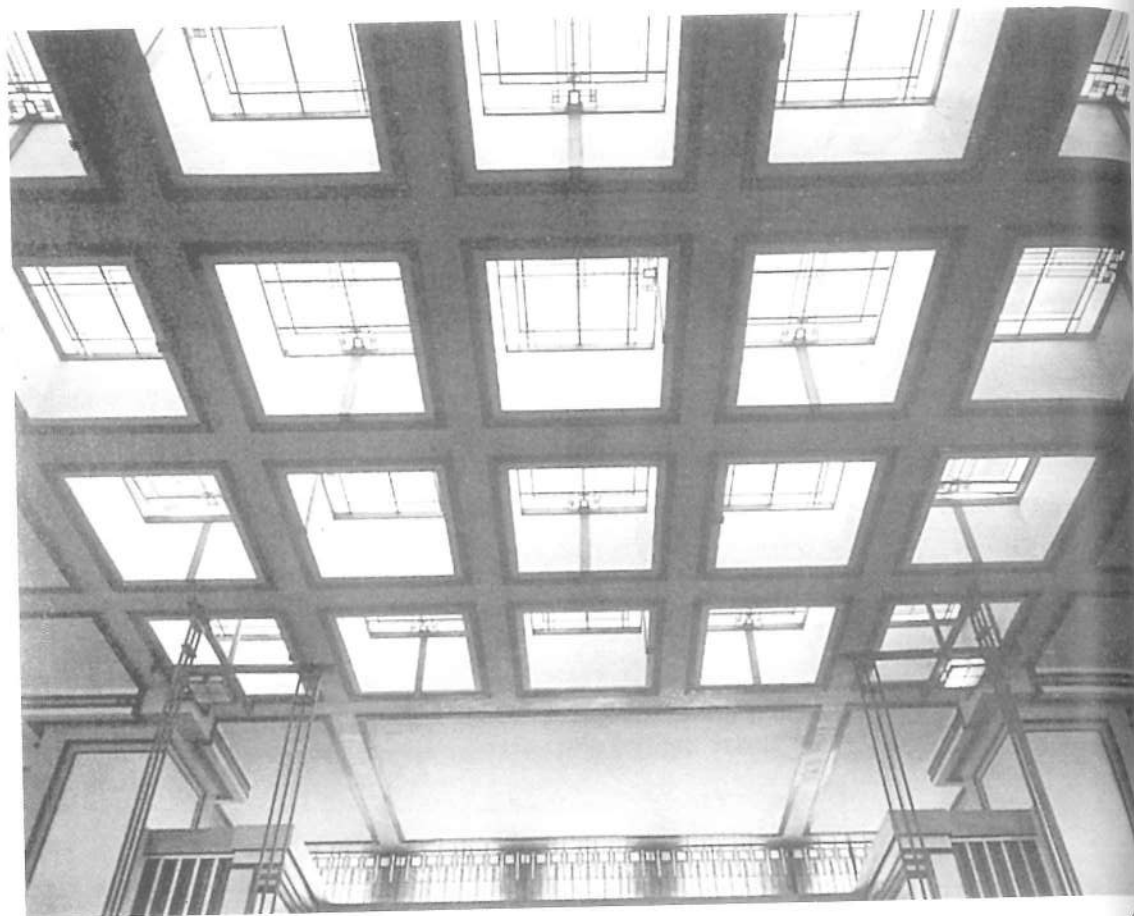
46



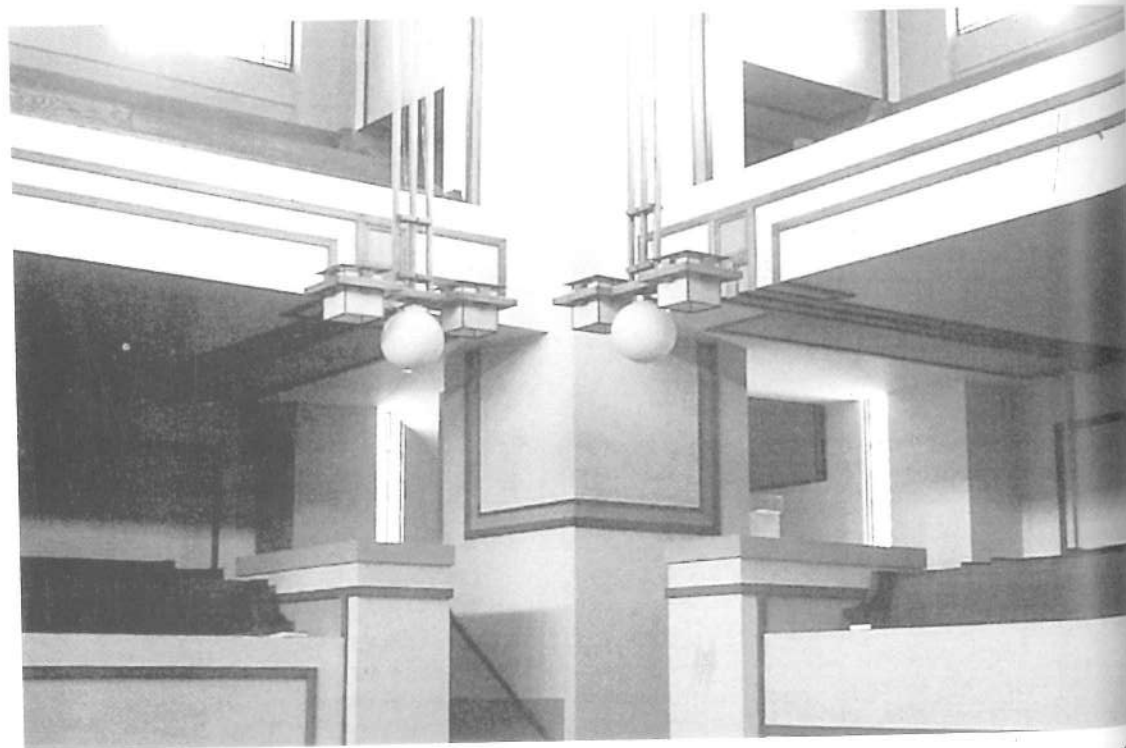
47

44-45. Frank Lloyd Wright, Unity Church, Oak Park, Chicago, 1905-1906. Dibujos de estudio del interior (Frank Lloyd Wright Foundation).

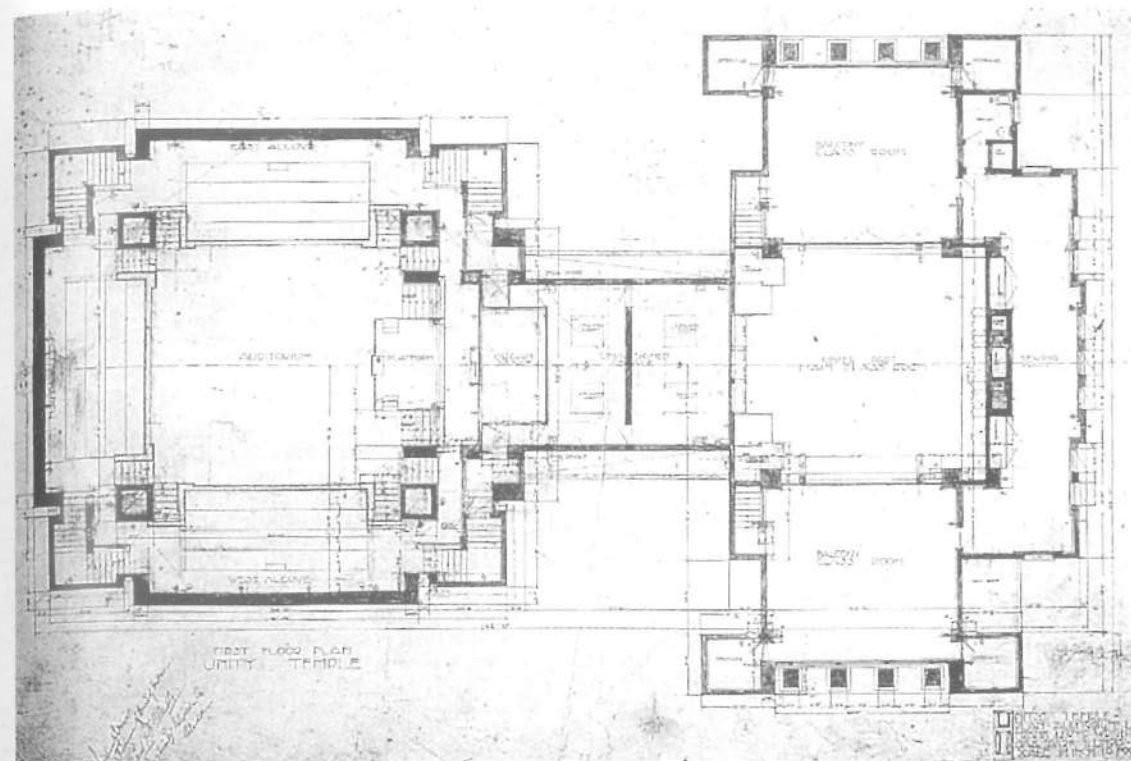
46-47. Frank Lloyd Wright, Unity Church, Oak Park, Chicago, 1905-1906. Dibujo de estudio del interior y sección fechada en marzo de 1906 (Frank Lloyd Wright Foundation).



48

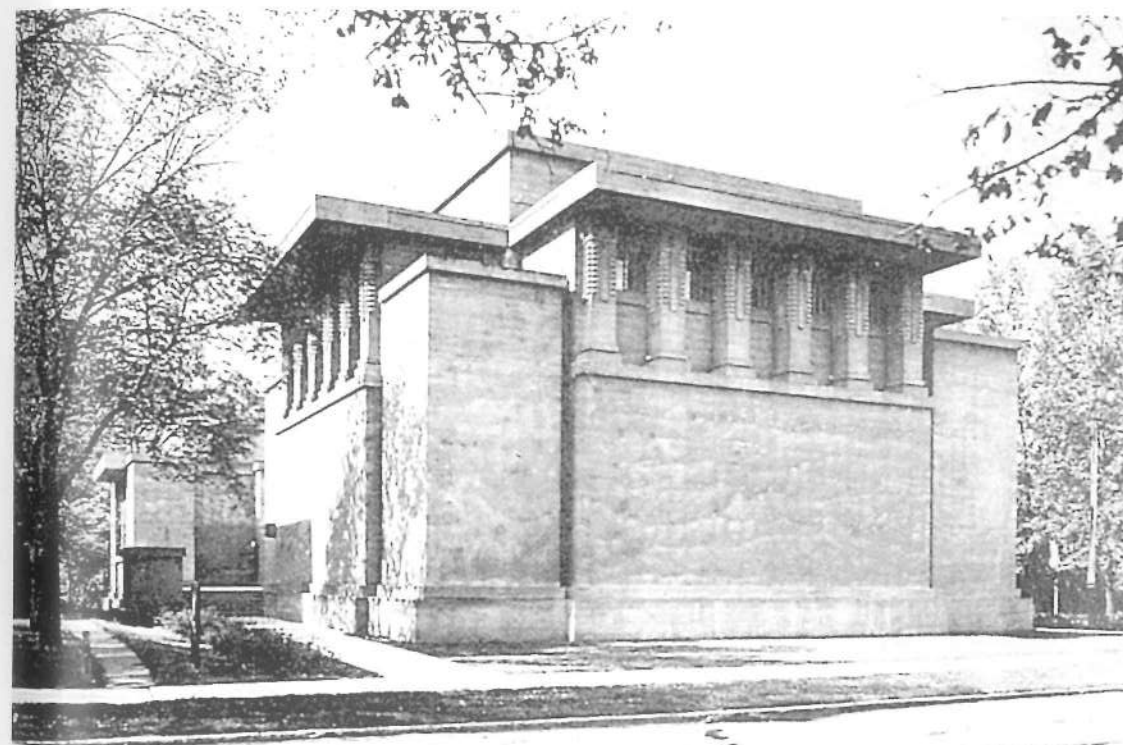
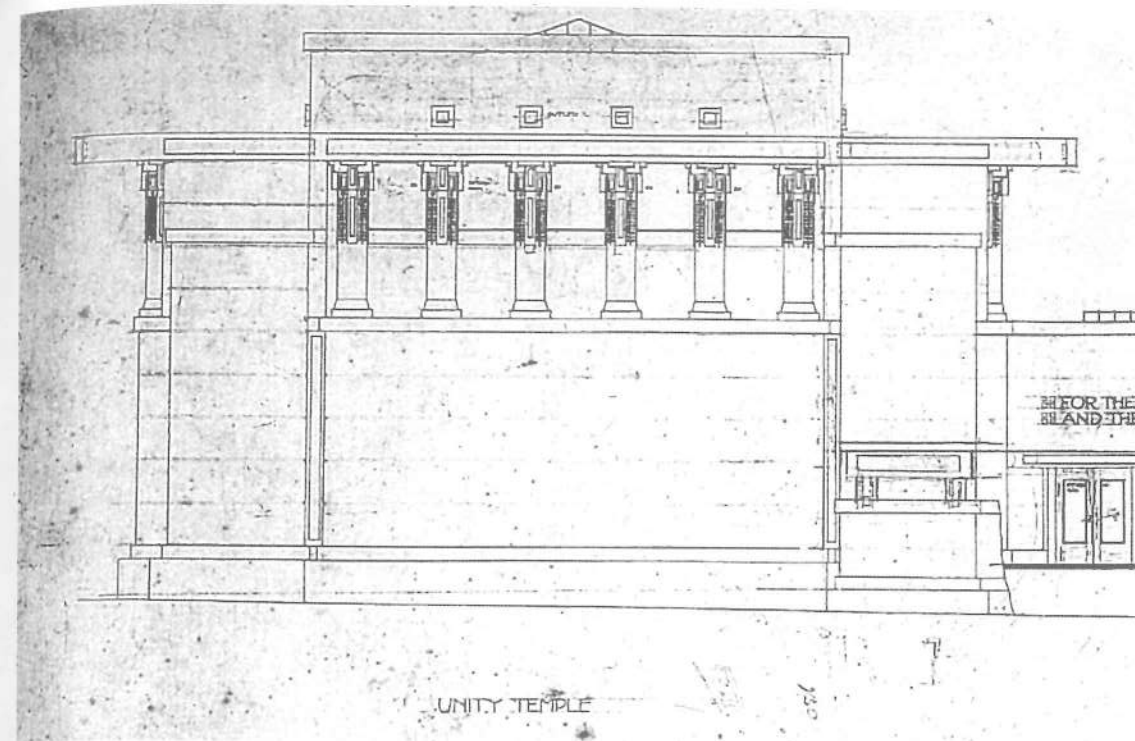
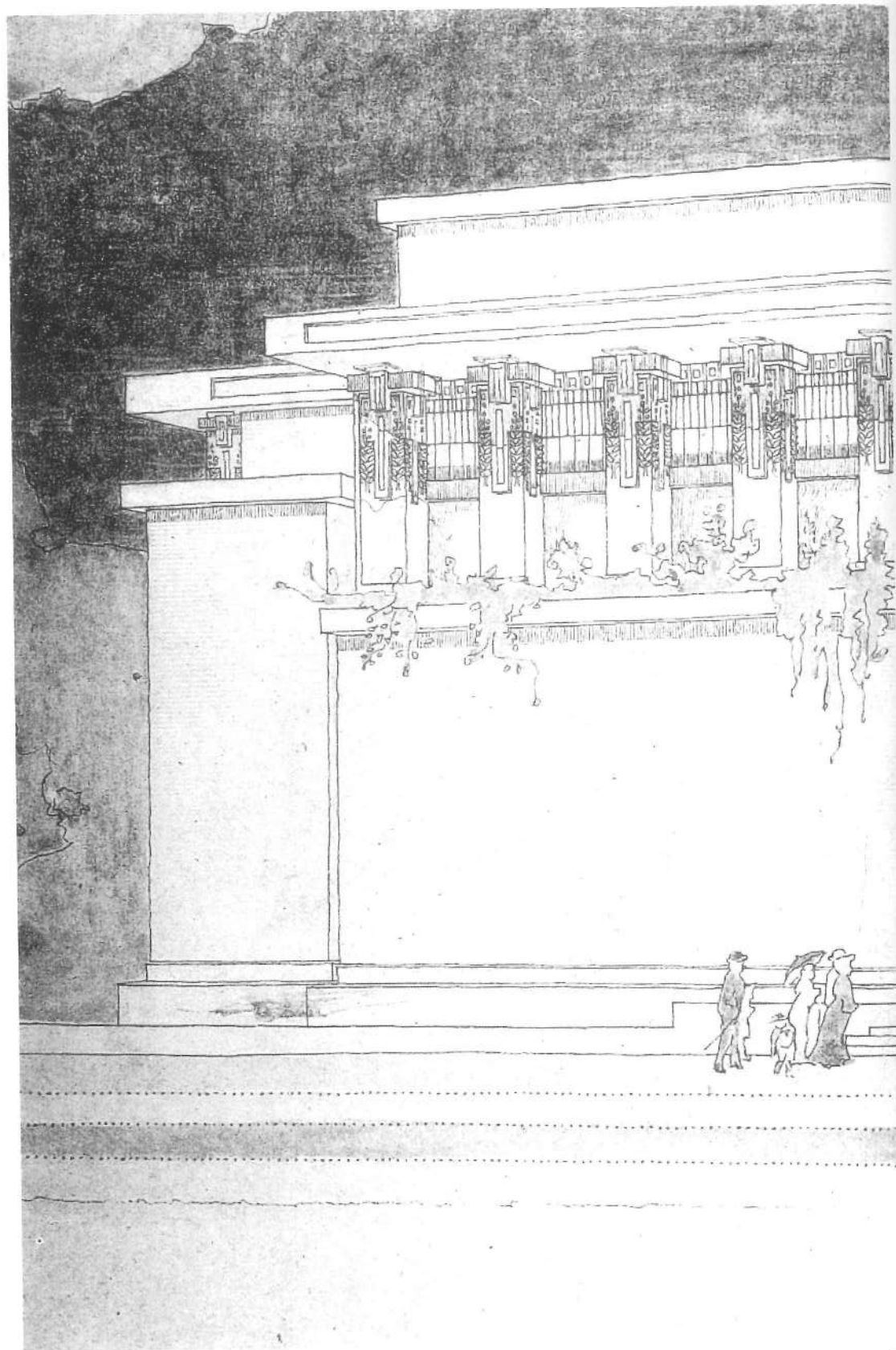


49



50

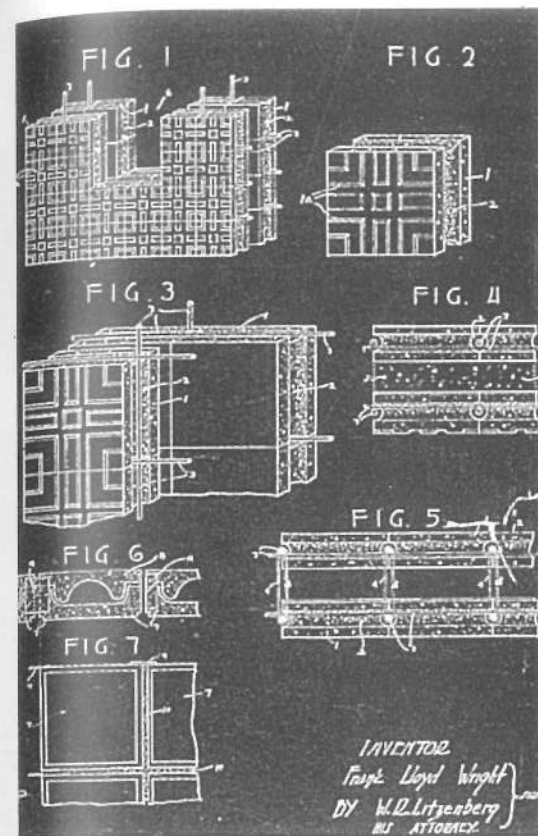
48-50. Frank Lloyd Wright, Unity Church, Oak Park, Chicago, 1905-1906. **Figs. 48-49:** detalles del interior (de *Frank Lloyd Wright, Monograph*, cit., y fotografía G. Fanelli, 1965). **Fig. 50:** planta del nivel del auditorio fechada en marzo de 1906 (Frank Lloyd Wright Foundation).



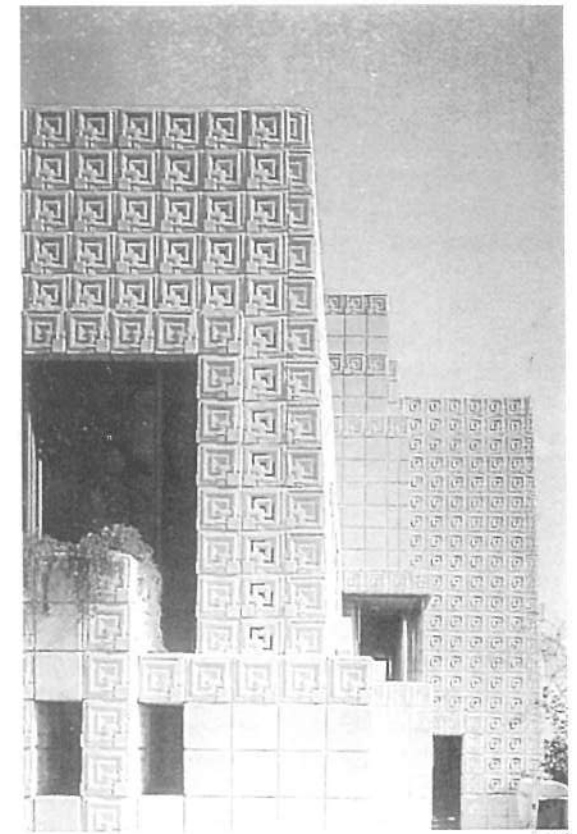
51-53. Frank Lloyd Wright, Unity Church, Oak Park, Chicago, 1905-1906. Figs. 51-52: detalles de dibujos de estudio de las fachadas (Frank Lloyd Wright Foundation). Fig. 53: vista del exterior (de *Ausgeführte Bauten...*, cit.).



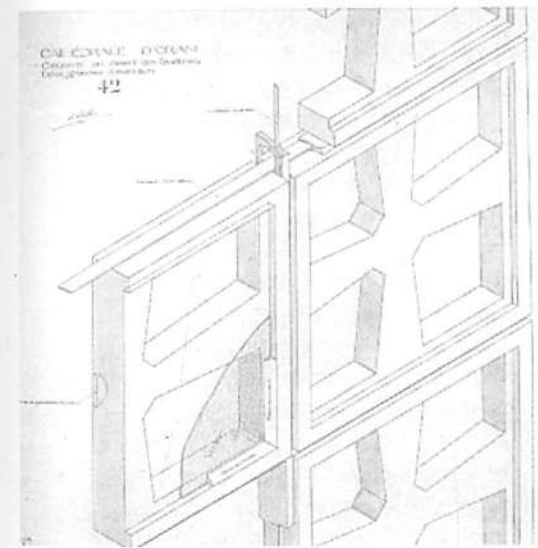
54



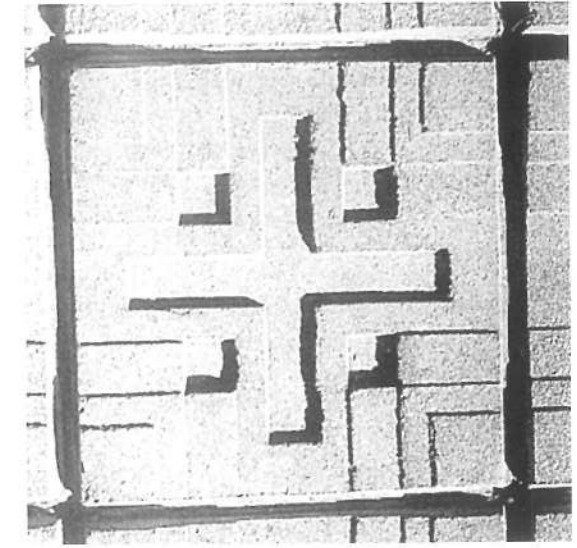
55



56



57



58

3. OTTO WAGNER, JOSEF HOFFMANN, JOSEF PLEČNIK, O DEL SUBLIME DE LA SUPERFICIE

REVESTIMIENTO DE REVOCO Y DE PLACAS CLAVADAS

Los problemas derivados del principio del revestimiento, con sus connotaciones simbólicas, sus conexiones con la tradición textil o sus implicaciones en relación con la instancia de verdad de la construcción son puntos centrales en la cultura arquitectónica vienesa de entre finales del siglo XIX y principios del XX. Otto Wagner, Josef Hoffmann y Adolf Loos confían la cualificación formal de la arquitectura al diseño de la pared entendida como página gráfica rica en potencialidades simbólicas y autónoma con respecto al sistema estructural. El hecho de que la arquitectura vienesa interprete la modernidad sin hacer un mito de la manifestación de la técnica, de la exhibición de la estructura, sin renunciar nunca a la pared continua, es absolutamente peculiar en el marco de la cultura europea a caballo entre ambos siglos y puede explicarse precisamente a partir de la directa influencia de la idea de Semper de la pared como límite, cargado de valores simbólicos, del espacio.

La reflexión sobre tal principio y su experimentación en la arquitectura de Wagner y de la Wagnerschule se llevó a cabo con una intensidad y una determinación metodológica que no tienen equivalente en otras áreas culturales que también habían conocido la difusión de la teoría semperiana, hasta el punto de que para la Viena *fin de siècle* puede valer la definición de «ciudad de la incrustación» propuesta por Jacob Burckhardt para Venecia¹.

En *Der Stil* queda enunciada la apología de la transfiguración de la técnica, de esa «anulación de la realidad» a través del «enmascaramiento», de ese «olvidar los materiales» que perseguirán —aún negándolo en el plano teórico— los arquitectos vieneses. Para los vieneses, como para Semper, el concepto de enmascarar implica, en cualquier caso, el dominio de la técnica: de ahí esas

aparentes contradicciones entre la vocación por el «Nutzstil» como determinista aplicación de las modernas tecnologías y las aplicaciones concretas de esa semperiana ideal transfiguración simbólica de la realidad constructiva. Escribe Semper: «Pienso que cubrir y enmascarar es un uso tan antiguo como la civilización humana [...]. La anulación de la realidad, de la materia, es necesaria donde la forma debe destacar como símbolo cargado de significado, como creación autónoma del hombre. Debemos hacer olvidar los medios que han de ser empleados para dar expresión al arte. Ahí conduce el sentimiento incorrupto en todas las primeras tentativas artísticas de los hombres primitivos, ahí es donde vuelven los verdaderos grandes maestros en todas las ramas del arte: en las épocas de máximo florecimiento artístico enmascaraban los materiales [...]. Sin embargo, enmascarar no ayuda si lo que hay detrás de la máscara es errado o si la máscara no vale nada; para que el material, indispensable, sea completamente anulado en la creación artística es necesario que primero se le domine con maestría. Sólo una perfecta realización técnica, sólo un correcto tratamiento de los materiales según sus cualidades, pero, sobre todo, el respeto a estas últimas al modelar la forma, pueden hacer olvidar los materiales mismos, pueden liberar totalmente de ellos a la creación artística [...]»².

El haberse atribuido por parte de Wagner y, con él, por parte de toda la cultura arquitectónica vienesa, una primacía formal absoluta a la pared como superficie continua preciosamente revestida condicionó fuertemente la adopción del nuevo armazón estructural en hierro o en hormigón armado, que quedó circunscrito a las partes basamentales de los edificios, destinadas a funciones comerciales —como en el *Portois & Fix* (1899-1900; fig. 75) de Max Fabiani y en la *Zacherl-Haus* (1900-1905; fig. 184) de Josef Plečnik—, y nunca elevado a momento determinante de cualificación formal, ni siquiera cuando era adoptado para todo el edificio, como en el caso de *Goldman & Salatsch*, en la *Michaelerplatz*, de Loos (fig. 9). En todos estos casos nunca se deja a la vista, sino que es revestido con placas de piedras de valor (edificios *Portois & Fix* y *Goldman & Salatsch*), o incluso encerrado dentro de una envoltura de hierro y vidrio (*Zacherl-Haus*).

Sólo Wagner, que tiende a adoptar sistemas constructivos mixtos en los que las paredes son de muros de carga, confiere a la estructura de hormigón armado un papel determinante en la cualificación de los espacios de dimensión más notable, sobre todo a partir de los primeros años diez (el salón para el público de la *Postsparkasse*, construido en 1910-1912, o los atrios del proyecto para museo cívico sobre el *Schmelz*, 1912, y del *Lupusheilstätte*, en Viena, 1908-1913).

¹ J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1878; trad. it. (con añadidos póstumos de la *Gesamtausgabe*, vol. VI, a cargo de Heinrich Wölfflin, Basilea, 1932), *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, Venecia, 1991, p. 63 [trad. cast. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, ed. Akal, 1993].

² G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, vol. I, Frankfurt, 1860, vol. II, Munich, 1863; trad. it. parcial, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, Roma-Bari, 1992, pp. 120-121, n. 12. «El artista —escribe Loos— tiene una única ambición: dominar el material de modo que su obra resulte independiente del valor del material de que está hecha» (A. Loos, «Die Baumaterialien», en *Neue Freie Presse*, 28 de agosto de 1898, trad. it. «I materiali da costruzione», en *id.*, *Parole nel vuoto*, Milán, 1972, p. 73 [trad. cast. cit.]).

También en Hoffmann aparecen soluciones de estructuras mixtas, por ejemplo en el sanatorio de Purkersdorf (1903)³, en el palacio para Adolphe Stoclet (Bruselas, 1905-1911) o en la villa para Josefine Skywa (Viena, 1913-1915). Tanto Wagner como Hoffmann o Loos comentan las superficies de los elementos de la estructura en hormigón armado de los interiores con decoraciones gráficas o con revestimientos lígneos o marmóreos. En los raros casos en que el hormigón se deja a la vista, es finamente trabajado hasta hacerlo similar o al granito (columnas de entrada de la iglesia del Steinhof; fig. 132) o al revoco (pilares del pórtico de la villa Skywa; fig. 158)⁴.

Al concentrarse en los valores de superficie como medio privilegiado del lenguaje arquitectónico, las investigaciones de los protagonistas de la «Moderne Architektur» encuentran referencias fundamentales en culturas en las que la superficie había asumido un papel simbólico y formal central. No es casual que dos etapas fundamentales en el itinerario del viaje de estudios de los alumnos de la Wagnerschule fueran Venecia y Rávena⁵ o que fuertes ecos de las culturas bizantina, islámica y japonesa se puedan hallar en las obras de Wagner, Hoffmann, Olbrich y sus epígonos.

A la luz de las teorías semperianas, también el barroco y el rococó son asumidos por los protagonistas vieneses no con vistas a una recuperación historicista, sino como ejemplos de una cultura en la que poder encontrar, para reinterpretarlos de manera nueva, temas de decoración textil. Algunos proyectos elaborados en 1895 por Hubert Gessner (fig. 65), Ludwig Müller y Jan Kotěra⁶, alumnos de Wagner, documentan el paso en la historia del diseño de las fachadas desde las composiciones académicas del historicismo neo-renacentista al empleo de elementos decorativos en forma de cartelas, bandas tejidas, estandartes o pasamanerías, derivados del barroco y del rococó, aplicados sobre superficies ya privadas de cualquier estructuración confiada a un orden clásico, concentrados sobre todo en la parte alta de la fachada y suspendidos. Se trata del inicio de un proceso que llevará a las soluciones decorativas más libremente gráficas de la Secesión.

A partir de finales del siglo XIX, en el ámbito de la Wagnerschule, el revoco es investigado en todas las posibilidades de ser propuesto como exclusiva solución de revestimiento cargada de capacidad metafórica referida, sobre todo, a la cultura textil. Ya Wagner, con las estaciones del metro de Viena,

había comenzado a liberar este tipo de revestimiento de la imitación de otros materiales, siguiendo, al menos en el plano teórico, una orientación que se había dibujado en la cultura arquitectónica vienesa a mediados del siglo XIX⁷.

Es, de todos modos, Joseph Maria Olbrich, con el edificio de la Secesión (Viena, 1898; figs. 79-82) quien de manera más decidida libera al diseño del revestimiento de revoco de toda alusión residual a los de la tradición clásica. Olbrich se sirve de las experiencias sobre el revestimiento de revoco y sobre temas decorativos derivados de la cultura textil llevadas a cabo junto a Wagner en la proyectación de algunas estaciones del Metro –y en particular el Hofpavillon en Hietzing (Viena, 1896-1899)– y edificios de viviendas, como los de la Linke Wienzeile (Viena, 1897-1898). En la serie de estudios preliminares para la sede de la Secesión une la solidez tectónica, evocada a través de referencias al templo egipcio, y la idea de provisionalidad, traducida en la utilización de elementos precarios típicos de exposiciones temporales. En el edificio finalmente realizado, el montaje de superficies geométrica y gráficamente definidas configura en la fachada una sucesión de planos que definen un recinto más allá del cual hay un florido jardín (fig. 79). Las paredes del cuerpo de fábrica situado detrás del testero proponen con evidencia la imagen de una superficie textil extendida, fijada en su parte superior por bulbones dorados contorneados de pequeñas bandas. También las decoraciones incisas de la fachada posterior en los ángulos superiores y sobre la puerta monumental y las de anillos y cuerdas o bandas geométricas estilizadas en la parte terminal de los bajos pilares sobre los costados pueden interpretarse como referencias a sistemas de costura (figs. 80-82). La idea de superficies bordadas y aplicadas a la construcción, como telas o paneles decorados aparece también, por lo demás, en el conocido esbozo de Klimt para el pabellón. Y es igualmente significativo que los contemporáneos definieran el interior de la Secesión como una cortina⁸.

Las alusiones de Olbrich al mundo textil se obtienen a través de referencias no a paneles decorativos bordados o a *pattern* decorativos, como en la casa de modas Neumann (Viena, 1893-1895; fig. 64) o en la Majolikahaus de la Linke Wienzeile (Viena, 1897-1898; fig. 70) de Wagner, sino a sistemas lineales de costura aislados en campos parietales. Conviene anticipar que la investigación de Wagner sobre el revestimiento de revoco se orientará después de 1905-1906 hacia este tipo de decoración.

También Loos experimenta la posibilidad de utilizar el revoco renunciando a cualquier replanteamiento de formas historicistas y a la imitación de otras formas de revestimiento o de muro. Coincidiendo con las reflexiones sobre el revoco realizadas por parte de los exponentes de la Wagnerschule, escribe en 1898: «Estucador, ¿qué sabes hacer? “Yo imito a la perfección molduras

³ Según Eduard F. Sekler, en el croquis de estudio para la fachada del sanatorio de Purkersdorf, la presencia de una ventana horizontal en forma de cinta permitiría suponer la intención de experimentar las posibilidades formales ofrecidas por estructuras de hormigón armado (E. F. Sekler, *Josef Hoffmann, das architektonische Werk. Monographie und Werkeverzeichnis*, Salzburgo-Viena, 1982, trad. it. *Josef Hoffmann, 1870-1956*, Milán, 1991, p. 91).

⁴ En la villa Skywa, Hoffmann juega hábilmente con los valores de textura de las superficies de revoco y de las de hormigón para obtener un efecto de continuidad. Así, los pilares de hormigón armado dejado a la vista del pórtico de entrada, finamente trabajados con sectores verticales lisos o rayados verticalmente, presentan una configuración, una textura y un color que los hacen similares a los sectores parietales verticales revocados de las otras partes de la villa.

⁵ «El muchacho está en la fuente!», escribe a Wagner un alumno suyo desde Rávena (cit. en *La scuola di Wagner, 1894-1912. Idee - premi - concorsi*, a cargo de Marco Pozzetto, Trieste, 1979, p. 267. Con frecuencia la historiografía ha relacionado el paso desde el historicismo a un clasicismo purista y abstracto con el descubrimiento de la arquitectura mediterránea. En realidad, este paso tiene lugar en el interior de la opción, fundamental para la cultura vienesa, del principio semperiano del revestimiento, con todas sus implicaciones sobre la desaparición del orden arquitectónico como tema de resolución de la pared.

⁶ Cfr. *Der Architekt. Wiener Monatshefte für bauwesen und dekorative Kunst*, I, 1895, p. 54 y láminas 91, 92.

⁷ Algunas reflexiones sobre la historia del revoco en Viena en el siglo XIX se encuentran en A. Kieslinger, «Die Steine der wiener Ringstrasse. Ihre technische und künstlerische Bedeutung», en *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, dir. por Renate Wagner-Rieger, vol. IV, Wiesbaden, 1972. Cfr. también M. Fabiani, «Zur Geschichte des Stuccos», en *Der Architekt. Wiener Monatshefte für bauwesen und dekorative Kunst*, II, 1896, p. 51.

⁸ Cfr. O. Kapfinger, A. Krischanitz, *Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Viena-Colonia-Graz, 1986, pp. 62-65.

y ornamentos y ejecuto juntas tan sutiles que todos las toman por auténticas, de modo que el conjunto parece una bella obra de cantero." "Eso también sé hacerlo yo", exclama orgulloso el hojalatero. "Cuando mis ornamentaciones están pintadas y pulidas nadie puede sospechar que son de lata" [...] Y tú, estucador, ¿qué te importa a ti el cantero? El cantero hace juntas, desgraciadamente se ve obligado a hacerlas, porque las piedras pequeñas cuestan menos que las grandes. ¡Siéntete orgulloso de que tu obra no presente esas pequeñas juntas que interrumpen las columnas, los ornamentos y las paredes, enorgullécete de tu oficio, considérate feliz de no ser un cantero!⁹.

Loos, como se ha visto, atribuye al revoco el valor de piel, pero renuncia a todos los virtuosismos gráficos de simbolismo textil propios de la decoración de gusto secesionista y, en el mismo año de 1898, llega a teorizar fachadas de casas «lisas de arriba abajo»¹⁰. Conviene señalar que esta solución límite del revestimiento de revoco, prefigurada en el contexto de la polémica loosiana contra las imitaciones y que, a través de la arquitectura del mismo Loos, tendrá gran influencia sobre los protagonistas de las vanguardias arquitectónicas, desde Le Corbusier a Walter Gropius, nace y se desarrolla en el seno de la teoría semperiana del revestimiento.

Después de la serie de experiencias sobre formas de revestimiento en sutiles placas lapídeas que, como se verá, caracteriza a las arquitecturas vienesas de los primeros años del siglo xx, el revoco es confirmado como solución prioritaria de revestimiento de las fachadas. El diseño de la superficie se hace abstracto-geométrico, sin llegar a perder, no obstante, intensidad metafórica. Así, los rayados wagnerianos del edificio de Neustiftgasse 40 (Viena, 1909; fig. 142) o el capitonné hoffmanniano de la villa para Sonja Knips (Viena, 1924-1925; fig. 161) hacen aparecer el revoco como piel o como tejido extendido sobre el muro. «[...] el revoco —escribe Wagner en diciembre de 1912—, usado como imitación de la piedra desde hace casi cuatro siglos, gracias a la circunstancia de que ahora será producido en una calidad que superará con mucho en durabilidad a cualquier trabajo de piedra, ha puesto a la arquitectura sobre la nueva vía»¹¹.

Es en el mismo ámbito wagneriano donde madura la exigencia de una experimentación de otros tipos de revestimiento. Más radical es la posición de Plečnik —discípulo y colaborador de Wagner—, quien, en 1899, advirtiendo los límites técnicos del revoco, llega a superar toda forma de revestimiento para propugnar una pared entretejida por las tramas del aparejo murario. «Estoy pensando intensamente en el revoco —anota en el diario de su viaje de estudios a Italia—. Tengo la sensación de que es mejor dejar a un lado esta especie de pasta que tiende a desprenderse; la piedra y el ladrillo, sólo esto es correcto. [...] me parece extraño cómo el propio Wagner miente y hace

trampas a este respecto: descubrir nuevas formas para el revoco —¡qué estupidez!»¹².

Hay que tener en cuenta el origen esloveno o moravo de esos discípulos de Wagner, como Plečnik o Kotěra, que en las obras de la madurez asumirán también el diseño del aparejo murario (y en primer lugar del ladrillo) como cualificación parietal, liberándose de esa tradición constructiva vienesa del revestimiento que fue lapidariamente resumida por Loos: «Construir en Viena un edificio en ladrillo sería una cosa falsa [...] en Viena no puedo dejar los muros en su estado tosco»¹³. El propio Wagner define al ladrillo como «fácilmente adquirible, excelente, pero no bello»¹⁴.

Los arquitectos vieneses se empeñan en el tema del revestimiento de placas («Plattenverkleidung») de material pétreo estimulados por la idea de Wagner de una «configuración en tabla de la superficie»¹⁵. Una peculiaridad del revestimiento pétreo wagneriano es la extrema reducción del espesor de las placas —en general, dos centímetros— que elimina cualquier adarajado de elementos del revestimiento en el muro y permite una absoluta independencia entre el diseño del revestimiento y el aparejo murario¹⁶. De tal modo, el revestimiento puede proponer su propio diseño como imagen de pared autónoma de toda lógica tectónica. Wagner y, con él, los arquitectos vieneses experimentan las posibles soluciones formales de los dos sistemas fundamentales de anclaje de las placas, el de elementos metálicos a la vista (clavos, bulones) y el tradicional de elementos no visibles (codos). La profundización de estas dos tipologías de sistema técnico de aplicación presupone también un atento estudio del papel de la argamasa como técnica de fijación que puede ser todavía esencial, colaborando estrechamente con el elemento metálico, o llegar incluso a ser eliminada.

Se puede reconocer un desarrollo progresivo de las soluciones del revestimiento de placas desde la forma almohadillada a la plana y perfectamente pulida, desde el aparejo de juntas verticales falsas, que alude todavía a una lógica constructiva tectónica, al aparejo de tipo geométrico abstracto.

En el camino de liberación de las soluciones de revestimiento con respecto a la imitación de los aparejos murarios tradicionales, Wagner combina

¹² De las páginas del diario referentes a la estancia en Bolonia, 16 y 17 de enero de 1899, cit. en M. Pozzetto, *Josef Plečnik e la scuola di Otto Wagner*, Turin, 1968, p. 31. «Ciertamente, todo es mentira —escribe Plečnik en una carta dirigida a Kotěra y fechada en agosto de 1901— y carente de sentido. / Lo que está revocado no puede ser bueno / Estúpido puede ser / jactancioso puede ser / sentimental puede ser / así lleno de «más secreta poesía» / pero viril / y joven / sano, eso no lo es. Ni siquiera el hueco de escalera debe ser revocado / sólo la habitación. / Por mi parte, desearía hacer en revoco sólo las obras plásticas / que deben ser construidas en muro / y con ello revestidas / y por tanto alcanzar inmediatamente esa posición / que las hace soportables» (cit. en D. Prelovšek, *Josef Plečnik, 1872-1957. Architettura perennis*, Salzburgo-Viena, 1992, p. 49).

¹³ A. Loos, trad. it. «Arte nazionale» (1914), en *Parole nel vuoto*, cit., p. 282.

¹⁴ Wagner, *Wettbewerbsentwurf*, cit., p. 662.

¹⁵ Es Plečnik quien define en estos términos la poética wagneriana del «Plattenverkleidung» (J. Plečnik, carta a J. Kotěra, junio [?] 1906, cit. en D. Prelovšek, *op. cit.*, p. 14).

¹⁶ En ciertos ejemplos decimonónicos de revestimientos lapídeos en Viena los espesores eran mucho más relevantes. Por ejemplo, en la casa Sturany, en Schottenring 21 (1874), el espesor —reducido, con todo, para la época— varía entre 24 y 42 centímetros. El revestimiento a base de placas de espesor cada vez más reducido era un tema abordado en los programas didácticos del Politécnico de Viena, en los que colaboraba también August von Sicardsburg, uno de los maestros de Wagner (cfr. Kieslinger, «Die Steine der Wiener Ringstrasse», cit., pp. 54-55). En 1877 Wagner construye la casa de alquiler de Schottenring 23, contigua a la casa Sturany.

⁹ Loos, «Die Baumaterialien», cit., p. 76.

¹⁰ A. Loos, «Die potemkinsche Stadt», en *Ver Sacrum*, julio de 1898, trad. it. «La città alla Potemkin», en *id.*, *Parole nel vuoto*, cit., p. 105 [trad. cast. cit.].

¹¹ O. Wagner, *Wettbewerbsentwurf für das Kaiser Franz Josef Stadtmuseum. Kennwort: OPUS = IV. Erläuterungsbericht*, fechado en diciembre de 1912, ahora en O. A. Graf, *Otto Wagner. II. Das Werk des Architekten, 1903-1918*, Viena-Colonia-Graz, 1985, p. 662.

estas diversas formas (figs. 103-107). Hoffmann, Loos y Plečnik eliminan decididamente cualquier alusión residual a la tectónica del aparejo murario, renunciando a las juntas falsas y a las soluciones de almohadillado (figs. 170, 14, 182). En sus obras, la más libre interpretación del mito semperiano del revestimiento textil se resuelve en la adopción del mito semperiano del revestimiento textil se resuelve en la adopción de placas del mayor tamaño posible en las que las líneas de juntas asumen el valor semperiano de líneas de sutura entre tejidos.

Mientras que en Hoffmann y en Plečnik la elección de materiales de revestimiento de grano homogéneo (mármol noruego de Turili para el palacio Stoclet, granito de Pozar, cerca de Königgrätz, en Bohemia, para la Zacherl-Haus) contribuye al efecto de superficie textil, en Loos la predilección por mármoles griegos con acentuados dibujos de vetas y el montaje de placas contiguas, cortadas del mismo bloque de mármol de modo que el dibujo de las vetas resulte especular respecto a la línea de junta, obedecen a un gusto gráfico que hace el efecto de revestimiento más similar a los trabajos de ebanistería y a la tradición constructiva de los siglos XVII y XVIII.

En la Zacherl-Haus, Plečnik llega a eliminar visualmente las juntas verticales entre las placas de revestimiento cubriéndolas con elementos en relieve de anclaje (fig. 182).

La poética del revestimiento es declinada por los arquitectos vieneses también mediante la combinación al mismo tiempo de varios procedimientos técnicos de revestimiento (revoco, placas de cerámica, placas pétreas o de vidrio). De esta presencia conjunta de diversos revestimientos son ejemplos significativos el primer proyecto de Plečnik para la Zacherl-Haus (1900; fig. 178) y el de Hans Mayr para la fachada de una casa de pisos (1900).

Otra peculiaridad de la poética vienesa del revestimiento lapídeo es la clavazón metálica de las placas con clavo fileteado y cabeza vista, cuyas posibilidades ornamentales son investigadas a fondo. El clavo revela y hace expresiva la naturaleza del revestimiento de placas y es una solución que permite introducir en el simbolismo semperiano del revestimiento esa racionalidad constructiva derivada de las corrientes teóricas decimonónicas e intrínseca a las propias formulaciones de Semper. Es Wagner quien preconiza este sistema a base de clavos en un pasaje del libro *Moderne Architektur*, escrito en 1895, relacionándolo con la profunda transformación de los sistemas constructivos acaecida con las modernas tecnologías, de las cuales el clavo termina por ser propuesto, en el contexto de sus reflexiones, como símbolo máximo de perfección.

«Para una grandiosa obra monumental —escribe— se construirá una columna con las trabeaciones como principal motivo arquitectónico del piso superior. El edificio será construido en bloques de piedra de talla, sin reparar en gastos y sin límites de tiempo. Para el sostenimiento de la cornisa principal se elegirán enormes bloques de piedra que recordarán los modos constructivos de los antiguos romanos; de estos bloques se sacarán también las ménsulas de la cornisa principal. La elaboración y el suministro de las piezas exigirá un gran dispendio de medios y de tiempo. Este modo de construir debe ser ca-

racterizado como “modo renacentista”, al cual, inmediatamente, contraponemos el “modo moderno”. Para el revestimiento exterior (naturalmente con las mismas premisas) se usarán placas (para superficies planas). Puesto que estas placas exigen cubicajes sensiblemente inferiores, pueden ser de material más noble (por ejemplo, mármol de Laas). Las placas serán fijadas con bulones (*Knöpfe*) de bronce (rosetas). Las vigas de hierro, ancladas y revestidas de bronce a modo de ménsula, serán usadas para sostener la cornisa muy saliente, dividida en pequeños compartimientos, etc.»¹⁷.

Con estas consideraciones, Wagner prefigura soluciones que llegará a experimentar sólo a principios del siglo XX. Hay que señalar que, en cualquier caso, en la época de su formulación, se encontraban profundamente ancladas a soluciones de revestimiento que implicaban todavía para Wagner la imitación de aparejos lapídeos tradicionales y no una reflexión de carácter más intelectual sobre los valores formales del revestimiento mismo desvinculados de toda referencia historicista. No es casual que el bulón tenga todavía, en la descripción wagneriana, la forma clásica de la roseta. Richard Streiter, en el importante ensayo *Architektonische Zeitfragen*, centrado sobre los escritos de Wagner en sus conexiones con las teorías arquitectónicas y artísticas del siglo XIX, de Schinkel a Bötticher, Semper o Riegl, y publicado en 1898, coincidiendo con un momento fundamental en el itinerario creativo de Wagner, destaca con gran claridad el significado todavía ambiguamente historicista de la idea wagneriana de «Plattenverkleidung».

«Pero, ¿semejante revestimiento a base de placas —se pregunta— es tan monumental como el muro de hiladas de piedra? Y una fachada así hecha, ¿es “verdadera” en el estilo del material? Lo será quizá cuando la articulación de conjunto y las formas individuales se compongan desde el principio con el carácter del revestimiento de placas. Pero de ello parece que Wagner no se ha preocupado; quiere sólo revestir con placas en lugar de con bloques la superficie lisa, pero en cuanto a relieve éstas no han modificado la fachada compuesta en “hiladas de piedra”. También la “poderosa cornisa” debe ser mantenida en su fuerte saliente. Pero las formas artísticas del muro en hiladas de piedra deben ser completamente distintas (más macizas) que las del revestimiento en placas y una composición ideada para la primera técnica, ejecutada en esta última pierde en carácter, en “estilo”»¹⁸.

¹⁷ O. Wagner, *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Viena, 1896 (prefacio fechado en octubre de 1895), ahora en O. A. Graf, *Otto Wagner. I. Das Werk des Architekten 1860-1902*, Viena-Colonia-Graz, 1985, p. 277. «Wagner contaba —escribe Emil Pirchan— que [en el tema de los clavos] había recibido sugerencias de la rítmica clavazón de las fachadas de las casas en España (por ejemplo, en Salamanca), que tiene allí un significado de buen auspicio» (E. Pirchan, *Otto Wagner, der grosse Baukünstler*, Viena, 1956, p. 19). También Plečnik, que visitó España durante su viaje de estudios, parece haberse inspirado en la arquitectura de Salamanca, en particular en la casa de las Conchas, para sus intervenciones en el convento de la orden alemana de los Caballeros (Lubljana, 1953-1956). La terminología relativa a las soluciones de anclaje del revestimiento podría apoyar la hipótesis de una referencia de Wagner a las soluciones de la carpintería. Por ejemplo, Wagner utiliza para definir el sistema de unión de las placas en la Postsparkasse el término «Steinzeugzapfen», que indica un tipo de ensamblaje usado en carpintería (cfr. el informe de Wagner en el curso de la realización de la obra, fechado en septiembre de 1904, ahora en Graf, *Otto Wagner II*, cit., p. 434); el propio término «Plattenverkleidung», por él adoptado y convertido en término de uso corriente para señalar su típico revestimiento a base de placas sutiles, ya se usaba para la construcción en madera.

¹⁸ R. Streiter, *Architektonische Zeitfragen. Eine Sammlung und Sichtung verschiedener Anschauungen mit besonderer Beziehung auf Professor Otto Wagners Schrift «Moderne Architektur»*, Berlín, 1898, pp. 107-108.

Las consideraciones wagnerianas sobre la «Plattenverkleidung» con fijación metálica vista son formuladas en el momento en que Wagner se encuentra empeñado en los proyectos para el Metro de Viena, en los cuales se enfrenta, a partir de 1894, con los problemas técnicos y formales de la relación entre construcción muraria y estructuras metálicas (figs. 77-78). En esta relación, la solución de los clavos asume una importancia simbólica decisiva. Los bulbones decorativos en estuco o en piedra de la arquitectura renacentista y barroca pierden en parte los atributos de la cultura clásica, convirtiéndose en símbolo elocuente de la moderna tecnología del hierro.

Aspectos de la reflexión teórica de Wagner sobre la metamorfosis de elementos de la construcción metálica en la arquitectura lapídea se reflejan en ciertos textos de contemporáneos y, sobre todo, de sus discípulos y colaboradores.

«Nos acercamos cada vez más al ámbito de formas del hierro (a decir verdad, de una manera espiritualista) —escribe Leopold Bauer en 1898— hasta el punto que nuestros modernos edificios son a la construcción en hierro como los templos a la construcción en madera: construcción en hierro espiritualizada en piedra, como el templo es construcción en madera espiritualizada en piedra. Los numerosos clavos, los largos pluviales de nuestras fachadas tienen su ejemplo en la construcción en hierro. Se puede acaso objetar que los bulbones también se encontraban en el renacimiento alemán. Pero hay una diferencia fundamental. Mientras que el bulón del renacimiento alemán se usaba siempre aludiendo a obras de carpintería, los nuestros modernos [...] podrían haber tenido como ejemplo sólo el motivo del bulón. Tal arquitectura está en sintonía con la de hierro. Los puentes de Wagner para el Metro de Viena pueden considerarse como los primeros ejemplos de un pleno acuerdo arquitectónico entre la estructura de hierro y la de piedra»¹⁹.

El sistema de anclaje de las placas de revestimiento mediante clavos es experimentado por Fabiani en la Artaria-Haus (Viena, 1900-1901; figs. 97-98), primer edificio vienes revestido con sutiles placas lapídeas (mármol de Trento en los pilares y placas de mármol blanco, probablemente de Carrara, en las demás partes). La fijación metálica a la vista se limita a la banda del primer piso (dos bulbones por cada placa). En la parte superior de la fachada, la ausencia de cualquier anclaje visible de las placas y, sobre todo, la presencia de molduras horizontales a la altura de los antepechos de las ventanas inducen a una comparación con la solución del revestimiento de revoco.

La fijación a base de clavos se convierte en un elemento típico de la serie de obras maestras vienesas de Wagner, desde la iglesia de Steinhof (1902-1906; fig. 108) a la sede de la Postsparkasse (1903-1906; figs. 106-107), hasta la segunda villa Wagner (1905-1913), en la que, por lo demás, el clavo vuelve a ser simple expediente formal, y de proyectos y obras de sus discípulos y epígonos, desde Robert Farsky a Karl von Kéler, Oskar Felgel, Raimondo d'Aronco, József Vágó o David y Zsigmon Jónás, y será utilizada todavía en

¹⁹ L. Bauer, *Verschieden Skizzen Entwürfe und Studien, ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst*, Viena, 1899 (prefacio fechado en 1898), p. 81.

edificios de los años treinta, como la casa Rasini (Milán, 1933-1934), de Emilio Lancia y Gio Ponti.

En las obras de Wagner y de la Wagnerschule el revestimiento a base de placas permite individualizar tramas modulares de líneas capaces de cualificar las superficies. E incluso cuando la técnica del revestimiento hace posible prescindir de tales líneas —piénsese en las arquitecturas revocadas a partir de la casa de Neustiftgasse (Viena, 1909, fig. 142)— Wagner y sus discípulos las reintroducen como demostración de que son los trazados gráficos —y no las juntas— lo que constituye un valor absolutamente primario para su arquitectura, por encima, pues, de la distinta naturaleza y peculiaridades de los procedimientos técnicos de revestimiento.

La intención de valorar el revestimiento como estrato no tectónico aplicado sobre el muro encuentra su máxima expresión en la solución de la arista situada entre fachadas contiguas. Es en la arista donde el revestimiento revela su espesor ideal de tejido o de panel (figs. 110-111). El valor de tejido se afirma en las soluciones que representan gráficamente sobre las dos superficies contiguas en proximidad a la arista una sucesión lineal de elementos decorativos que alude a la costura, como en el sanatorio de Purkersdorf o en la segunda villa Wagner (figs. 146-147). Otras soluciones tienden a afirmar la continuidad del revestimiento como forro extendido que envuelve todo el volumen, como en la Zacherl-Haus.

Allá donde el revestimiento quiere configurar las fachadas como ideales paneles, la arista se resuelve con un surco neto, como en la casa de Neustiftgasse de Wagner o en la villa Knips de Hoffmann. En el palacio Stoclet las superficies están enmarcadas por molduras que se unen en la arista y cuya decoración alude a la imagen de un cordón.

Un desarrollo extremo del principio del revestimiento es la envoltura de vidrio experimentada por Wagner y por sus discípulos primero parcialmente, como solución de cierre de los primeros pisos en edificios comerciales, recurriendo incluso a estructuras metálicas autónomas con respecto a las portantes (por ejemplo, en la casa de modas Neumann o en la Anker-Haus de Wagner; figs. 64, 72), y extendida después a campos enteros de fachada, como en los proyectos estudiantiles de 1902 para un gran almacén elaborados por Albert Michler, István Benkó Medgyaszay, Karl Dorfmeister y Max Joly, hasta el proyecto de Karl Reinhart de gran almacén (1913) en el que las estructuras portantes se encuentran retrasadas al interior del edificio. Esta solución y la del revoco loosiano pueden ser interpretadas como metamorfosis de la aplicación del principio del revestimiento que prefiguran soluciones de la Neue Sachlichkeit.

OTTO WAGNER Y LA CORTINA COLGANTE

Otto Wagner es un refinado y problemático intérprete de los mitos semperianos. En el plano teórico desarrolla la componente racionalista del pen-

«El pensamiento semperiano valiéndose incluso de un conocimiento nada superficial de las ideas de los racionalistas franceses –y en particular de las de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc–. Su idea de «Nutzstil» puede ser entendida como un resultado de este proceso de síntesis teórica centrada sobre un concepto de construcción depurado de todo simbolismo.

«Es mérito incontestable de Semper –escribe en *Moderne Architektur*– haber llamado nuestra atención sobre estos postulados con su libro *Der Stil*, aunque de manera ligeramente exótica. Como Darwin, no ha tenido el valor de desarrollar completamente sus teorías, ayudándose del simbolismo de la construcción en lugar de indicar a la construcción misma como elemento fundamental de la arquitectura»²⁰.

Por lo demás, Wagner carecía de la dimensión teórica necesaria para individualizar la perspectiva de una posible resolución del dualismo semperiano de simbolismo y racionalismo –causa ésta de la escasa articulación teórica de *Moderne Architektur*, obra en la que se han destilado en ágiles fórmulas tan sólo algunos aspectos del pensamiento semperiano–. Es, por el contrario, el Wagner arquitecto quien sublima las polaridades semperianas, haciendo de ellas la razón de la fuerza interior de su propia poética a partir de la experiencia extraordinariamente profética de la *Majolikahaus* –obra manifiesto de la idea de la pared como cortina textil que reviste de manera preciosa la construcción–. E incluso cuando el itinerario creativo de Wagner se aleja de la directa transposición de motivos ornamentales textiles –en sus obras arquitectónicas de los primeros años del siglo xx–, Wagner sabrá de manera magistral transferir la inicial carga simbólica a soluciones gráficas que sólo en apariencia son simple consecuencia de un procedimiento constructivo.

El proceso de reutilización de elementos de la cultura textil se inicia en Wagner ya en su período historicista. Hacia finales de la década de 1880, su adhesión a la *Freie Renaissance* se resuelve en la declinación de temas ornamentales del repertorio barroco y rococó utilizados aludiendo a la aplicación de bandas textiles y realizados con la técnica del estuco.

En la fachada principal de la casa de pisos de Universitätstrasse 12 (Viena, 1887-1888; fig. 62), de los mascarones situados bajo la cornisa nace un arabesco de follaje, cartelas y otros elementos del repertorio decorativo clasicista que, debido a que no se desarrollan hasta la misma base de los pilares, re-

sultan pendientes. En los ángulos del edificio resultan tan sólo indicadas las líneas horizontales de un falso almohadillado transformándolo en tema gráfico de fajas abombadas.

En la casa de pisos del Rennweg esquina a Auenbruggergasse (Viena, 1889-1890; fig. 63) el diseño de la fachada renuncia a la tradicional serie de elementos clásicos en secuencias jerárquicas y es el resultado de un juego gráfico que alterna las bandas horizontales y verticales. Desaparecen o quedan reducidos al mínimo los marcos en torno a los huecos, que se recortan en una banda horizontal continua (planta baja y primer piso) o vienen a constituir, junto con los campos interpuestos, otro tipo de banda continua. Toda la envoltura aparece como una caja revestida de telas rayadas tendidas y de aplicación en forma de cinta (los sectores intercalados en las ventanas en los últimos tres pisos). El almohadillado se resuelve también en motivo gráfico rayado, confirmando una reflexión sobre el tema de la transfiguración de aparejos murarios que ocupará la atención de Wagner cada vez en mayor medida hasta resolverse en los elegantes juegos gráficos de los basamentos de sus obras ya de este siglo.

«Nuestras casas de alquiler –escribe en *Moderne Architektur*– persiguen la sola finalidad de conseguir la máxima renta del capital invertido mediante el amontonamiento de pisos pequeños fácilmente alquilables, exigidos por las condiciones económicas. Con la instalación de los ascensores se ha igualado sensiblemente el valor de alquiler de cada uno de los pisos. En consecuencia, tampoco en la configuración exterior es ya posible distinguir un piso de otro. Las formas arquitectónicas tomadas de la arquitectura de los palacios están completamente fuera de lugar en estos conglomerados de células [...]. Por este motivo, la forma de la fachada de la actual casa de alquiler se ha orientado hacia la superficie lisa, interrumpida por numerosas ventanas de valor igual, a las que se añaden la cornisa principal de protección y, en la mejor de las hipótesis, un friso, un portal, etc.»²¹.

Wagner ha inventado una concepción radicalmente nueva del diseño de la fachada de las casas de alquiler no sólo acentuando los valores de superficie lisa horadada por ventanas iguales en los diversos pisos, sino sobre todo poniendo a punto una organización compositiva capaz de asumir de manera coherente la presencia de los primeros dos pisos destinados a usos comerciales y completamente vidriados, que había puesto en crisis la articulación jerárquica de la fachada plantada sobre un basamento macizo. Wagner invierte dicha lógica sugiriendo, a través de la decoración, un diseño que parte de la terminación del edificio²². De ahí la imagen de paramentos textiles o de encajes suspendidos (figs. 64-67).

²⁰ O. Wagner, *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Viena, 1896 (prefacio fechado en octubre de 1895), trad. it. *Architettura moderna*, ed. a cargo de Marco Pozzetto (realizada a partir de la tercera edición, Viena, 1902), Turín, 1976, p. 96 [trad. cast. *La arquitectura de nuestro tiempo. Una guía para los jóvenes arquitectos*, Madrid, ed. El Croquis, 1993, traducción realizada a partir de la cuarta edición, de 1914]. Sobre las relaciones entre las teorías de Wagner y las de Semper, *vid.*, además de la introducción y las notas de Pozzetto a la traducción italiana de *Moderne Architektur*, R. Streiter, *Architektonische Zeitfragen*, cit.; A. Giusti Baculo, *Otto Wagner. Dall'architettura di stile allo stile utile*, Nápoles, 1970; F. Borsi, E. Godoli, *Wiener Bauten der Jahrhundertwende*, Munich, 1985; A. Moravánszky, «Gottfried Semper, Otto Wagner und die "Moderne Architektur"», en *id.*, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin, 1988, pp. 67-86; R. Trevisiol, «Moderne Architektur di Otto Wagner, stile dei tempi nuovi», en *QD. Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura*, Politecnico di Milano, 1988, n. 7, pp. 32-44; R. Trevisiol, *Otto Wagner*, Roma-Bari, 1990; *Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, ed. a cargo de Harry Francis Mallgrave, actas del congreso *Otto Wagner and the Genesis of European Modernism*, Santa Mónica (California), Getty Center for the History of Art and the Humanities, 3-5 de noviembre de 1988 (aportaciones de H. F. Mallgrave, R. Kassal-Mikula, P. Haiko, A. Sarnitz, F. Neumeyer, I. Boyd White, A. Moravánszky, J. Duncan Berry, S. Anderson y W. Oechslin), 1993. Cfr. también [anónimo], *Moderne Architektur. Prof. Otto Wagner und die Wahrheit über beide*, Viena, 1897.

²¹ Wagner, *Moderne Architektur*, cit., pp. 135-136.
²² Berlage considera «inarmónica» la relación entre «los grandes huecos con dos delgados montantes en los dos extremos» en los primeros pisos de un edificio y los «macizos pisos superiores» (H. P. Berlage, *Studies over bouwkunst, stijl en samenleving*, Rotterdam, 1910, pp. 104-105 [ed. 1922]). Contrariamente a lo experimentado por Wagner, Perret afirma la necesidad de encontrar una imagen del basamento de los edificios que corresponda a la idea clásica de solidez: «Basta ya de los revestimientos de madera que enmarcan los escaparates de los comercios y dan a un edificio de aspecto macizo o pesado un basamento frágil. ¡Extirpemos esas monstruosidades para inscribir nuestros futuros comercios en la arquitectura de los pilares!» [A. Perret, cuaderno de notas manuscritas, s.d. (h. 1914), cit. en R. Gargiani, *Auguste Perret, 1874-1954. Teoría e opere*, Milán, 1993, p. 224.]

En la casa de modas Neumann (Viena, 1893-1895; fig. 64) los dos primeros pisos están rodeados por una ligera estructura metálica cerrada por cristalerías, quitando consistencia a la base del edificio. Conforme avanzamos hacia arriba, los sectores de muro llenos tienden a prevalecer sobre los vacíos, contribuyendo a negar la lógica tectónica de la pared. Acaso también con una sutil alusión al destino del edificio, la fachada se reduce a un montaje, partiendo de arriba, de aplacados o de estrechas y largas pasamanerías (elementos éstos realizados en cerámica) que son sustituidas por acanaladuras en los pilares de los extremos de la fachada.

En la casa de alquiler de Köstlergasse 3 (Viena, 1898-1899) se registra una ulterior acentuación del proceso de transfiguración y de sublimación de las figuras historicistas en términos de estilización bidimensional de elementos que aluden a un repertorio textil y se presentan aplacados, fijados, anclados a la pared con tirantes, anillos, pernos.

Estas obras de los años noventa demuestran que la idea wagneriana de ligereza es independiente de la adopción de los nuevos materiales y deriva de una personal interpretación en clave textil de elementos decorativos, en la línea de la enseñanza de Semper.

La concepción compositiva que se afirma en las fachadas de casas de alquiler de Wagner entre 1887 y 1896 está todavía presente en el proyecto inicial de la Majolikahaus, en Linke Wienzeile 40 (Viena, h. 1897; fig. 67), en el que los dos primeros pisos aparecen cerrados por una envoltura de hierro y de vidrio y una decoración de inspiración textil se desarrolla a partir de la cornisa ocupando tan sólo los dos últimos pisos. Aún más significativa resulta la fachada finalmente realizada (1898; figs. 69-70), revestida con pequeñas placas de cerámica decoradas para crear un dibujo continuo que alude a un tejido ligero y transparente, una cortina preciosamente recamada y fijada a la pared mediante los mascarones situados sobre la última serie de ventanas, desde los cuales descienden tirantes que desaparecen detrás del motivo de las guirnaldas. La cortina, la «cortina colgante»²³, está apenas levantada, dejando entre el segundo y el tercer piso un sector de pared descubierta que interrumpe la continuidad en vertical de la decoración de la fachada, de modo que no podamos equivocarnos sobre el significado real de una imagen que, indicando puntos de anclaje bajo la cornisa, excluye cualquier posible referencia a los elementos del orden clásico. En *Der Stil* se describe un tipo de revestimiento arquitectónico concebido como «tela que cuelga». «Todo follaje —se lee en este pasaje—, todo ornamento vegetal, lo mismo que los ornamentos tomados del reino animal, debe desarrollarse desde el suelo hacia arriba. Sólo la cortina puede constituir una excepción, pero en la

²³ La definición se encuentra en Semper, *Der Stil*, cit., p. 69. Leone Planiscig escribe a propósito de la decoración de la Majolikahaus sobre cabezas de león que «sostienen las anillas de una gran cortina bordada con un hermoso diseño floral», llegando a definirla como «cortina colgante» (L. Planiscig, «Problemi di architettura moderna: Otto Wagner», en *Emporium*, XXXIII, 1910, n. 188, pp. 107-108, 115). El tema del elemento «colgante», que en el período historicista de Wagner había marcado ya a ciertos elementos decorativos, llega, en obras como el proyecto para la nueva sede del trono (1898), a afectar a figuras del repertorio clásico como las pilastras, que tradicionalmente tenían un significado tectónico y, en consecuencia, se apoyaban sobre basas.

medida en que, en su ornamentación, debe dejar ver con claridad que la parte superior de un motivo vegetal vuelto hacia arriba está obligada a volverse en la dirección opuesta, hacia abajo, a causa de la influencia predominante de la fuerza de gravedad»²⁴.

El motivo wagneriano de la cortina colgante, que, entre otras cosas, interpreta de manera coherente el procedimiento constructivo adoptado para la aplicación del revestimiento cerámico iniciado a partir de la cornisa, expresa esa ligereza que Burckhardt había indicado como objetivo ideal de la ornamentación: «La antigüedad adornaba las superficies o los paneles con representaciones figurativas [...] o bien los confiaba a las incrustaciones sobre los muros [...]; las partes cubrientes debían, desde siempre, aspirar a expresar un sentido de ligereza a través de su decoración»²⁵.

En el diseño ornamental de la cortina colgante, concebido como continuo y no como *pattern* o composición de elementos aislados, los huecos son recortados sin marco alguno (sólo un perfil en L metálico resuelve la unión entre el revestimiento cerámico y los alféizares revocados), de modo que resultan subordinados al diseño ornamental. Donde Wagner había usado un diseño ornamental continuo de *pattern* geométrico —en la casa de alquiler de Schottenring 23 (Viena, 1877; fig. 68)— éste era concebido como telón de fondo abstracto subordinado a la serie de edículos monumentales colocados en torno a los huecos. Estas soluciones wagnerianas tienen que ver con la problemática que John Ruskin había visto en la fachada del Palacio Ducal de Venecia: «La escultura y las molduras son todas blancas, pero la superficie del muro es a base de recuadros, gracias a bloques de mármol rosa pálido, pero con recuadros que no están en absoluto armonizados o adaptados a las formas de las ventanas, hasta el punto de que parece como si la superficie del muro hubiera sido realizada primero y después sobre ella se hubieran recortado las ventanas»²⁶.

Más tarde, el problema de la relación entre la continuidad del diseño de un revestimiento concebido como cortina y el recorte de los huecos será resuelto por Wagner a través del juego de líneas incisivas en el revoco para crear una red ortogonal que define exactamente los huecos.

En un proyecto de 1900, aproximadamente, para una casa de alquiler reaparece el tema de la decoración de la fachada que alude explícitamente a una cortina continua constituida por elementos suspendidos de una serie de anclajes situados bajo la cornisa (fig. 71). El perfil inferior de la cortina define una curva cóncava hacia abajo, al contrario de lo que sucede en la Majolikahaus.

La solución decorativa de la cortina suspendida define un modelo con frecuencia reinterpretado también en los proyectos de alumnos y colaboradores de Wagner. El diseño de fachada del proyecto de Hans Schlechta para una casa de alquiler (1900; fig. 73) es un tapiz suspendido de los elementos ver-

²⁴ Semper, *Der Stil*, cit., p. 72.

²⁵ Burckhardt, *op. cit.*, p. 225.

²⁶ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, 1849, trad. it. *Le sette lampade dell'architettura*, Milán, 1982, p. 175 [trad. cast. *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, ed. Alta Fulla, 1987].

tiñales laterales y centrales, detrás del cual se extiende una densa decoración floral. Leopold Bauer adopta soluciones de decoraciones suspendidas en el proyecto de casa de alquiler para Valentin Jakubecki (Biala, 1902; fig. 74). La fachada del edificio comercial Portois & Fix (Viena, 1899-1900; figs. 75-76), proyectado por Fabiani, replantea con más coherencia el tema wagneriano de la relación entre una superficie continua decorada, como expresión de máxima ligereza, y el vacío del basamento. Pero Fabiani evidencia la trama y la fuerza de la estructura portante del basamento, una estructura de hormigón armado, incluso mediante la elección del material de revestimiento (granito rojo de Suecia para el zócalo y granito de un color rosáceo apagado de Baverno para la trama de la estructura). La superficie, a base de placas de pirogranito vitrificado con sus variaciones colorísticas, propone un diseño que alude a la trama textil de un cortinaje, confirmando igualmente la importancia para la cultura arquitectónica vienesa de la referencia al Palacio Ducal de Venecia, planteada por Fabiani en otras obras como el centro comunitario esloveno de Trieste (1902-1904). Las ventanas presentan en la parte alta un *lambrequin* de bronce en forma de cortina recogida.

El motivo de la cortina colgante es desarrollado por Wagner también en elementos arquitectónicos aislados (columnas o pilares) o de manera limitada a los sectores verticales de pared donde la decoración se desarrolla desde arriba abajo sin llegar nunca a la base, hasta reducirse, en el proyecto del edificio para la fundación Heilstätte für Lupuskranken (Viena, 1908), a campos ligeramente separados del fondo, abstractos, de revoco densamente rayado en horizontal sin ninguna adjetivación.

El mito semperiano de los orígenes textiles de la pared es explícito también en los interiores de Wagner. En su piso de Köstlergasse 3 (Viena, 1898-1899; figs. 83-84), las paredes del comedor están revestidas de telas rayadas sobre las cuales hay estampado un motivo de decoración floral y que están fijadas en la parte superior por series de pernos y bordeadas en su extremo inferior por una franja. El revestimiento es definido por una línea horizontal más allá de la cual la superficie revocada se une en curva con el techo. La continuidad entre pared y techo resulta subrayada por la presencia de campos de superficie constituidos por series de rayas en relieve, y a cada uno de estos campos corresponde en el techo una serie de cuatro anillos entrelazados que configuran, a su vez, un tema de cortinaje.

Es probable que los campos aislados en las superficies revocadas y constituidos por bandas de rayas en relieve –un motivo recurrente en la arquitectura de Wagner– deriven de un procedimiento de intelectualista estilización de las soluciones de época Biedermeier de paredes revestidas de tejidos rayados. Mientras que en el Biedermeier el tejido era usado como revestimiento decorativo extendido sobre la pared y perimetrado por marcos, en Wagner, por contra, está siempre presente la alusión a las cortinas colgantes gracias a la representación de elementos de anclaje como anillos, cordones o pernos.

En el dormitorio Wagner emplea alfombras, cortinas (también para separar una zona de la habitación de otra), colchas, colgaduras, telas que caen en

forma de baldaquino sobre el lecho, todos con el mismo dibujo de ramas de cerezo en flor. En el techo, la alusión textil se confía a una serie de líneas paralelas. En el cuarto de baño, alfombra, paredes, albornoz y toallas presentan el mismo dibujo rayado. «Todo el revestimiento de las paredes –escribe Loos–, del pavimento, el forro de la otomana y de los cojines son del mismo tipo de tejido esponjoso del que están hechos nuestros albornoces». «Pero puedo ya decir –añade– que la alfombra está equivocada. Los tapetes de rosas sobre los que en un tiempo debíamos pasear los hemos abolido completamente. No creo que sea agradable que la alfombra despierte en nosotros la impresión de poder tropezar con raíces de árbol al descubierto. Porque el cerezo extiende sus raíces sobre todo el pavimento».²⁷ En esta crítica Loos tiene presente un principio formal de Semper: «Una alfombra no nos causará una buena impresión si, al caminar sobre ella, tenemos la impresión de tropezar con un gracioso perrito o de caer en un agujero».²⁸

En 1899 Wagner cierra el ala izquierda –una pérgola constituida de columnas y trabeación– de su primera villa en Hüttelbergstrasse 26 (Viena, 1886; fig. 85) para utilizarla como su estudio. Un programa de decoraciones textiles llena la envoltura interna con el fin de sugerir la idea de un recinto abierto. En la parte baja, paneles de tejido son aplicados a las caras de los pilares que separan los campos de vidrio y las paredes llenas. La banda dibujada que corre a todo lo largo de la envoltura abarcando vidrieras y tejidos, propone una vista paisajística continua; sobre esta banda, los sectores de muro están decorados con braseros y volutas de humo. Estas soluciones decorativas anulan la presencia de cualquier elemento tectónico. Las decoraciones del techo aluden a paramentos textiles suspendidos que no abarcan el sector central, contribuyendo así a la imagen de un recinto abierto también por arriba. Tales decoraciones pueden ser consideradas como ejemplo de la «perspective curieuse» descrita por Semper: «Simplemente hay que imaginarse el techo, o la bóveda, como una placa de vidrio transparente detrás de la cual siguen siendo visibles los muros, que con la fantasía pueden alcanzar cualquier altitud. Lo que está pintado sobre esta superficie parietal idealmente vertical que se alza más allá del techo debe también aparecer como tal si se representa en proyección sobre el techo (que originalmente se imaginaba transparente). Esta simple regla constituye también el punto de partida de ese arte intrincado, de la llamada *perspective curieuse*, que logra representar artísticamente y con naturalidad todas las combinaciones arquitectónicas más complicadas que sirven de fondo a grupos de figuras sobre cualquier tipo de techo».²⁹

²⁷ A. Loos, «Die Interieurs in der Rotunde», en *Neue Freie Presse*, 12 de junio de 1898, trad. it. «Gli interni nella rotonda», en Id., *Parole nel vuoto*, cit., p. 31 [trad. cast. «Los interiores en la Rotonda», en *Escritos I*, cit., pp. 70-75].

²⁸ G. Semper, «Textile Kunst», publicado en *Kleine Schriften*, ed. a cargo de Hans y Manfred Semper, Berlín-Stuttgart, 1884, trad. it. parcial «L'arte tessile», en *Gottfried Semper. Architettura arte e scienza*, ed. a cargo de Benedetto Gravagnuolo, Nápoles, 1987, p. 190. «No hay nada más ridículo –había escrito August Welby Pugin a propósito de unos diseños ornamentales para alfombras, en un texto que probablemente fue conocido por Semper– que caminar sobre una bóveda nervada aparentemente invertida o un follaje con demasiado relieve [...]» (A. W. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londres, 1841, trad. it., *I veri principi dell'architettura cuspidata ovvero cristiana*, Bari, 1990, pp. 105-106).

²⁹ Semper, *Der Stil*, cit., pp. 94-95. Ejemplos de «perspective curieuse» que puede haber influido sobre Wagner son los interiores del Belvedere de Viena, de Lukas von Hildebrandt, como el gabinete de los mármoles.

El interior del Hofpavillon en Hietzing (Viena, 1896-1899) viene concebido como una noble tienda, en contraste con el exterior, que se configura como estructura sólida y fija; el tejido se convierte en protagonista resolviendo la cualificación de la envoltura y del mobiliario.

Las estaciones del metro de Karlsplatz (Viena, 1898-1899; fig. 86) son las únicas obras arquitectónicas de Wagner realizadas con estructura metálica. Es la primera ocasión de su reflexión sobre las posibilidades de resolver como elemento expresivo el sistema de anclaje de las placas dejado a la vista, que se configura como trama de bandas metálicas continuas de entre las cuales las verticales forman parte del esqueleto estructural del edificio. Las placas de mármol tienen dos centímetros de espesor; en el interior, la estructura se cierra con paneles de yeso de cinco centímetros de espesor; entre placas y paneles queda un vacío de tres centímetros. Los sectores de cierre de la parte arqueada de la fachada principal (fig. 89) presentan elementos decorativos circulares alusivos a un sistema de fijación, análogos a los que aparecen también en los puntos de cruce de la estructura metálica, en las decoraciones parietales del interior y en las fijaciones de los huecos. Son detalles que anticipan el valor gráfico de las cabezas de clavos de anclaje que decorarán las superficies de las paredes de las arquitecturas de Wagner.

En la parte arqueada, los sectores trapezoidales del esqueleto metálico están cerrados por tres placas de mármol, en tanto que el diseño que decora su superficie prescinde de las líneas de junta y presupone una única placa definida por la línea perimetral y fijada por dos clavos en la parte superior. El diseño trata de presentar los sectores de cierre como superficies textiles extendidas absolutamente blancas, soporte de preciosos ornamentos recamados, hasta el punto de que las líneas de junta asumen el valor de líneas de sutura entre telas. También el motivo decorativo de los girasoles³⁰, en la banda situada bajo el alero, es de claro gusto textil. Y no puede considerarse casual su reutilización por Wagner, con variantes, en tejidos de amueblamiento, como por ejemplo en la sala de espera de la sección de la dirección de la Postsparkasse (Viena, 1913) o en el comedor de su piso en Döblergasse 4 (Viena, 1912). Bajo el alero de los laterales, la banda metálica aparece decorada con motivos que recuerdan una serie de tirantes de rigidización de las estructuras verticales (fig. 90).

La línea horizontal metálica que corre continua por todo el edificio a la altura de las puertas separa la parte alta fija del edificio (incluida la parte acristalada) de la que llega hasta el zócalo. Esta última puede ser leída como vacío continuo acristalado: puertas acristaladas e ideales placas de vidrio con la parte inferior esmerilada (la pantalla típica de las cristaleras de los cafés vieneses, sugerida aquí por el trabajo en relieve de la superficie marmórea)³¹, dotadas de cortinas cuya presencia viene sugerida por la serie de elementos

circulares dorados en forma de anillos grabados en el mármol inmediatamente bajo la línea horizontal metálica (fig. 87).

También en esta obra, en la que la poética wagneriana parece dialogar más directamente con temáticas de derivación de Viollet-le-Duc (el papel formal de la ligera estructura metálica dejada a la vista), es predominante una intencionalidad simbólica de recuerdo semperiano expresada todavía, como en la Majolikahaus, en formas narrativas de realismo gráfico.

En la obra de Wagner los primeros ejemplos de placas de revestimiento de mármol clavadas sobre estructuras murarias de ladrillo y piedra aparecen en croquis de estudio y proyectos para la galería de arte moderno (Viena, 1899). En una de las elaboraciones finales, la clavazón está presente sólo en correspondencia de la banda horizontal sobre los huecos, evidenciando —sobre todo en el caso de las grandes ventanas, donde es visible el sutil arquitrabe metálico— el papel no tectónico de las placas (fig. 92)³². Wagner coloca dos cabezas de perno en los extremos superiores de cada placa horizontal de tal manera que éstas resultan como suspendidas.

Los elementos metálicos a la vista de fijación de las placas de revestimiento se convierten en componentes gráficos fundamentales del diseño de la fachada en la serie de proyectos para el Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum de Viena, elaborados entre 1900 y 1903. En las fachadas del primer proyecto (1900; fig. 93), las placas de revestimiento de mármol, de 2-5 centímetros de espesor, están todavía fijadas con anclajes invisibles —con la excepción de las de la cornisa y el marco horizontal de las ventanas, realizados con estructura metálica, en los cuales los bulones se introducen en las juntas de modo que un clavo fija al mismo tiempo dos placas. En este caso, el clavo pertenece a la tecnología de fijación típica de la construcción en hierro en cuanto que sirve para resolver el anclaje de las placas de mármol a la estructura metálica.

En el proyecto presentado a la primera fase del concurso (1901; fig. 94) Wagner experimenta finalmente, de manera coherente y sistemática, las posibilidades formales del sistema de fijación de las placas de revestimiento con clavos, que adopta para los sectores de fachada situados sobre el basamento. Dos tipos de posición de los bulones han sido ya experimentados por él: uno en la junta entre dos placas y dos fijados en los extremos de una única placa, en el caso de placas horizontales alargadas. En las placas verticales, un solo bulón aparece colocado en un ángulo. En los tres casos, los bulones se encuentran en la parte alta de la placa, correspondiendo al tema wagneriano constante del elemento suspendido. Al mismo tiempo, Wagner comienza a estudiar las dimensiones de las placas diferenciadas según el significado —o ambiguamente tectónico o claramente no estructural— que pretende conferir a las partes singulares del edificio, en consonancia aún con la idea académica de carácter y de jerarquía: recurre a placas horizontales alargadas para subrayar la potencia de las partes basamentales y de los pilares que identifican la entrada, y a grandes placas verticales en las partes en que, por

³⁰ El disco de granito, que representa la cabeza del girasol, está fijado a la placa con dos grapas metálicas (fig. 91).

³¹ Nótese que en las puertas aparece un tema análogo de pantalla constituida por una rejilla metálica alineada con la serie de ideales pantallas esmeriladas.

³² En una perspectiva que presenta detalles distintos a los del dibujo de fachada (cfr. Graf, *Otto Wagner I*, cit., p. 363), las bandas sobre el arquitrabe metálico están representadas como continuas y carentes de clavos.

el contrario, el revestimiento puede mostrar libremente su naturaleza de estrato aplicado.

Después de la versión de proyecto presentada al concurso por invitación en la primera mitad de 1902 (fig. 95), en la que vuelve a limitar el uso de la clavazón circunscribiéndola sólo a los pilares (distinguiendo, por otra parte, entre bulones, introducidos en las juntas, y cabezas de clavos, fijados en las proximidades de las juntas, para poder crear un ritmo de bulones y cabezas alternado en vertical), Wagner, en el nuevo proyecto de lema «Richtiges», elaborado en 1903, culmina en una orquestación de clavazones, módulos rítmicos de placas de diversas dimensiones, secuencias de texturas, respondiendo siempre a la voluntad de organización jerárquica de las fachadas a través del diseño del revestimiento (fig. 96). No es casual que esta maestría en el control formal del juego de clavos, placas y texturas se consiga en 1903, cuando Wagner se encuentra también empeñado en los proyectos de dos obras arquitectónicas monumentales en las que puede, finalmente, traducir a la práctica el tema de los clavos: la sede de la Postsparkasse y la iglesia de St. Leopold Am Steinhof.

En la Postsparkasse, construida en dos fases (Viena, 1904-1906; 1910-1912), el clavo aparece en todos los revestimientos lapídeos y metálicos. El que fija las placas en el exterior es de hierro, de unos 20 centímetros de largo y con la cabeza revestida de aluminio opaco y el primer tramo del vástago revestido de plomo³³.

Los muros son de ladrillo revestidos en el exterior con placas de granito de Freiwaldau (Silesia), de un espesor de 6-9 centímetros, en el basamento³⁴, y con placas de mármol de Ratschinges, cerca de Sterzing (Vipiteno), de dos centímetros de espesor, en los demás pisos; los sectores de pared del ático están revestidos con placas de vidrio negro (fig. 102). El revestimiento de las fachadas se realiza partiendo de la parte superior del edificio (cuando la construcción estaba ya en lo sustancial asentada) por sectores plantados sobre listones fijados en horizontal al muro en bruto, de manera que a partir de tal base fija las filas horizontales de placas que pudieran asentarse una sobre otra (fig. 101). Con este procedimiento constructivo, los clavos aseguran el

³³ En los archivos de la Österreichische Postsparkasse se conserva el dibujo de ejecución del clavo (información que me ha sido amablemente comunicada por Sandra Mattarozzi). Cfr. también Kieslinger, *op. cit.*, p. 328. La técnica adoptada para la fijación del revestimiento fue experimentada realizando un sector limitado del revestimiento sobre la fachada del edificio en Postgasse 7 (cfr. *ibid.*, p. 55 y figura de la p. 53). Tanto en la Postsparkasse como en la iglesia de Steinhof se apreciaron, a principios de los años treinta, abombamientos y fisuraciones de las placas de mármol. En la iglesia, algunas de las placas deterioradas fueron sustituidas por placas de Eternit, material que pareció el más adecuado desde el punto de vista técnico para evitar los inconvenientes verificados y también satisfactorio desde el punto de vista estético en su comparación con el mármol. En la Postsparkasse, como las placas están unidas y bloqueadas por los clavos, no existe posibilidad de asentamiento y de absorción de los movimientos de dilatación; como consecuencia, se han producido abombamientos y lesiones en las placas, agravadas por las características del tipo de mármol empleado. En 1933, Alois Kieslinger, investigador vienés de los problemas del revestimiento, experimentó, a partir del ejemplo de lo ensayado en la restauración de la iglesia de Steinhof, el uso de placas de Eternit de 6 milímetros de espesor para la restauración de la Postsparkasse. Para su fijación, utilizó los elementos originales de atornillado, introduciendo, sin embargo, en la parte de atrás de las nuevas placas, un muelle entre una arandela y un dado para asegurar la adherencia de la placa a la cabeza del tornillo y, por tanto, la continuidad de superficie entre placas de mármol y de Eternit (cfr. A. Kieslinger, «Ein Beitrag zur Marmorverwitterung. Erneuerungen am Wiener Postsparkassengebäude», en *Österreichische Bauzeitung*, IX, 1933, n. 32, pp. 269-271).

³⁴ En el basamento del cuerpo de fábrica construido en 1910-1912, Wagner usa placas de granito de Mrazek (Bohemia).

mantenimiento en su posición de las placas durante el período en que la argamasa no ha terminado de endurecerse³⁴.

«Las placas de mármol —escribe Wagner— están horadadas en su centro y fijadas al muro con unión de elemento cerámico [*Steinzeugzapfen*]. En la parte central de la fachada visible desde la Ringstrasse, en la cornisa, etc., las placas están decoradas con aplicaciones de aluminio»³⁵.

Las paredes de los espacios interiores más representativos están revestidas de placas de mármol en su parte baja, de placas de vidrio blanco en la parte intermedia y de un recovo enlucido de grano finísimo en la parte superior (fig. 108). Los pilares metálicos del salón están revestidos de placas de aluminio (fig. 109).

La jerarquía de la organización compositiva de la fachada no se confía, como era tradicional, a la presencia de órdenes y miembros arquitectónicos, sino a la dimensión y a la forma de las placas y a la densidad de los motivos gráficos de los clavos y de las aplicaciones de aluminio. Los bulones y las aplicaciones de aluminio (rectangulares, convexas y rayadas), el granito gris y el mármol blanco contribuyen al efecto de un revestimiento orquestado en variaciones tonales desde el blanco al gris más oscuro.

Wagner individualiza los estrechos avances laterales mediante un revestimiento a base de placas clavadas con juntas realizadas en vertical. En el proyecto inicial había previsto que los avances fueran revestidos con placas de granito, en un deseo de conferir a estas partes expresión de fuerza tectónica. En los otros sectores sobre la parte basamental el revestimiento es a base de placas cuadradas dispuestas con juntas alineadas, de manera que se crea una trama de líneas claramente no tectónica. Los clavos en el centro de cada placa crean una especie de acolchado con orlas arriba y abajo obtenidas mediante las aplicaciones de aluminio. En el sector de fachada situado sobre la entrada principal, las aplicaciones se hacen más densas, creando un almohadillado aún más precioso. En el proyecto, en lugar de las aplicaciones de aluminio.

Wagner había previsto tipos de ornamentos de derivación textil (fig. 99). En un segundo momento había pensado en aplicaciones de «discos relucientes de color de oro», como se lee en una anotación suya del 6 de agosto de 1903³⁶.

Ya extremadamente estilizados y geométricos, los motivos decorativos del revestimiento de los sectores de fachada comprendidos entre los estrechos avances verticales corresponden todavía a la idea de la cortina colgante.

³⁴ «A causa de la velocidad con la que se debía construir, no se pudo esperar a que las placas hicieran presa, y por tanto se clavaron» (L. Hevesi, «Der Neubau der Postsparkasse», en *id.*, *Alt- und Neukunst. Wien 1894-1908*, Viena, 1909, p. 245). Joseph August Lux habla, a propósito de la Postsparkasse, de «acción no propiamente fuerte constructivamente del clavo de aluminio y de las placas de mármol que revisten la construcción» (J. A. Lux, *Otto Wagner. Eine Monographie*, Munich, 1914, p. 74).

³⁵ Del informe de Wagner en el curso de la obra, fechado en septiembre de 1904 (ahora en Graf, *Otto Wagner. II*, cit., p. 434).

³⁶ Otto Wagner, carta fechada el 6 de agosto de 1903 dirigida a la firma k.k. priv. Glas-Fabrik Joh. Lütz Wittwe (cit. en P. Haiko, «Otto Wagner: die Postsparkasse und die Kirche am Steinhof. Des Architekten Traum und des Baukünstlers Wirklichkeit», en *Traum und Wirklichkeit. Wien, 1870-1930*, catálogo de la exposición, Viena, Historische Museum der Stadt, 28 de marzo-6 de octubre de 1985, p. 38).

En el paso de la Majolikahaus a la Postsparkasse la cualificación formal de la superficie no se confía ya al efecto de un diseño ornamental estampado sobre los elementos del revestimiento y cargado de fuerza narrativa, sino al dibujo abstracto de las líneas de juntas y de los clavos, resultado del montaje de los elementos. En este sentido, Wagner realiza una coherente expresión de la idea de construcción ornada que Semper había expresado en un pasaje de *Entwicklung der Wand- und Mauerkonstruktion*, en el cual a la ornamentación de todos los «estadios bárbaricos» entendida como «aplicaciones [...] para hacer visible todavía el núcleo constructivo [*Konstruktionkern*], contraponía la griega, en la que «construcción y ornamento» eran «una sola cosa e inseparables uno de otra», presentándose como «emanaciones de la forma constructiva»³⁷. Pero, a diferencia de las indicaciones semperianas de racionalidad constructiva, Wagner no renuncia a márgenes de carga simbólica.

Los dibujos de las diversas fases del proyecto para la iglesia de St. Leopold am Steinhof documentan un progresivo proceso de profundización de las soluciones del revestimiento. En el proyecto de concurso (1902; fig. 112) los elementos constructivos del sistema trilitico presentan todavía una articulación formal de tipo tectónico, como demuestra la opción de hacer visible el apoyo sobre el muro de los arquivoltas metálicos de las ventanas serlianas. El diseño del revestimiento parietal propone, por el contrario, una superficie carente de articulaciones tectónicas, extendida y organizada en bandas de placas dispuestas en vertical alternadas con estrechas bandas horizontales. Las ventanas resultan recortadas en esta superficie sin introducir marcos de encuadramiento, presentándose como «hundimiento de la pared»³⁸. Es posible que las estrechas bandas horizontales, dado que no presentan líneas de juntas verticales, estuvieran previstas en hormigón. En esta fase del proyecto las placas carecen aún de clavos.

En el proyecto de 1904, las bandas horizontales de revestimiento están previstas en placas de mármol imperceptiblemente abombadas y fijadas con clavos, convirtiéndose en elementos determinantes para el anclaje de las placas verticales, que siguen careciendo de clavos (fig. 113). «Los materiales empleados para las superficies exteriores del edificio —escribe Wagner en el informe del proyecto— son, para el zócalo, piedras trabajadas sólo en las juntas [...], en la banda basamental superior piedras trabajadas también en su cara frontal. La parte superior de la fachada está revestida de placas de mármol de dos centímetros de espesor fijadas mediante bandas de revestimiento de treinta centímetros de altura y cuatro de espesor. La fijación de estas últimas se realiza mediante clavos de cobre que se atornillan en pernos de hierro insertados en el muro. Del mismo modo se realizan las torretas y las partes terminales bajo la cornisa. Todas las placas de mármol son aplicadas verticalmente [...]»³⁹.

³⁷ G. Semper, «Entwicklung der Wand- und Mauerkonstruktion bei den antiken Völkern», en *Kleine Schriften*, cit., p. 93.

³⁸ Semper, *der Stil*, cit., p. 167.

³⁹ O. Wagner, *Die Kirche der Niederösterreich. Landes- Heil- und Pflege-Anstalten*, escrito mecanografiado fechado en Viena en 1904, ahora en Graf, *Otto Wagner I*, cit., pp. 403-403.

Es posible que ya en esta fase del proyecto las bandas horizontales presenten una disposición de la sección adecuada para fijar las placas verticales; no es casual que allá donde faltan estas últimas, como ocurre en las partes terminales bajo la cornisa, las placas verticales aparezcan fijadas con un clavo en el centro de la parte superior.

En la fase ejecutiva (1906), las bandas horizontales están constituidas por placas clavadas de 4 centímetros de espesor que presentan en su parte superior una cara plana sobre la cual se apoyan las placas verticales de 2 centímetros de espesor, y en su parte inferior un diente de 2 centímetros de espesor que fija las cabezas superiores de las placas verticales (fig. 124). De este modo, las bandas horizontales resaltan 2 centímetros con respecto a las verticales. La alternancia de los dos tipos de placas de revestimiento con funciones constructivas distintas (las horizontales fijan a las verticales) evoca la solución de la técnica tradicional de los revestimientos lapídeos, en la que se acostumbraba a intercalar las hiladas de placas con una fila de bloques adarajados en el muro de tal modo que aseguraban una más cómoda construcción del revestimiento por sectores sucesivos superpuestos y una alineación fija en función del asentamiento⁴⁰.

Un dibujo ejecutivo de 1906 confirma que allá donde estaban ausentes las bandas horizontales Wagner tenía previsto fijar las placas verticales con clavos en el centro de la parte superior (fig. 120). Después de la construcción de la iglesia se hizo necesario intervenir sobre el revestimiento —evidentemente como consecuencia de cedimientos en el mantenimiento en posición de las placas verticales— introduciendo un clavo en el centro de la parte baja de cada placa vertical⁴¹.

El diseño de los detalles confirma la aspiración wagneriana a hacer simbólica y elocuente la naturaleza del revestimiento de estrato ligero aplicado a la estructura constructiva. Así, por ejemplo, las ventanas serlianas parecen recortadas en la pared, de la cual no nos es dado percibir los elementos constructivos: a la arquivolta del arco de ladrillo le es, en efecto, indiferente la disposición de las placas de revestimiento y, en vez de evidenciar los arquivoltas en hormigón armado de los huecos laterales, se aprecian sutiles perfiles de metal que trastocan las relaciones de peso convencionales para acentuar la na-

⁴⁰ Según esta técnica fue realizada la casa Sturany, en Schottenring 21 (Viena, 1874), donde, como en la iglesia de Steinhof, la fila de piedras horizontales adarajadas resalta algunos centímetros. Ritmos análogos, pero siempre contenidos sobre un plano continuo de fachada, caracterizan a los revestimientos parietales de las casas de alquiler proyectadas por Wagner en Stadiongasse 10 (1881) y 6-8 (1882). Véase también su proyecto para la iglesia de los Capuchinos (1898).

⁴¹ Todavía en 1914 en las fotografías de la iglesia publicadas por Joseph August Lux en su monografía sobre Wagner (*op. cit.*, fig. 117) y en la fotografía publicada por Wagner en la edición de *Moderne Architektur* con el título de *Die Baukunst unserer Zeit* (fig. 118), las placas verticales aparecen carentes de clavos. La clavazón aparece ya en una fotografía reproducida en una guía de Viena de 1927. Una de las causas de la rápida degradación de las placas de mármol del revestimiento fueron los vientos particularmente fuertes, que facilitaron la penetración en profundidad en los muros del agua de lluvia, hasta el punto de que en muchos de los pabellones del hospital se hizo necesaria una protección de las paredes más expuestas impregnándolas de aceite de linaza y con unos recubrimientos protectores siempre a base de aceite. En la parte posterior de la iglesia, el revestimiento de mármol resultó tan degradado que fue completamente sustituido por un revestimiento de placas de Eternit que todavía existe. En la pared oeste, en el interior de la iglesia, siempre a causa de las infiltraciones de humedad causadas por el viento y la impregnación de agua, se produjeron manchas de hedor sobre las placas de mármol en las zonas en correspondencia con los anclajes metálicos (cfr. A. Kieslinger, *Zerstörungen an Steinbauten. Ihre Ursachen und ihre Abwehr*, Leipzig-Viena, 1932, pp. 17, 21, 178, 227).

turaléza ligera del revestimiento, que propone una idea de pared-cortina autónoma con respecto a la lógica tectónica tradicional (figs. 116, 119-120).

De las estructuras constructivas tradicionales, evocadas por las formas del Steinhof—desde la cúpula a la bóveda de cañón o los arcos—, quedan tan sólo los revestimientos preciosos. La función portante es asumida por estructuras de hormigón armado o metal. Y de esta lógica, que lleva a un paradójico dualismo entre nuevas estructuras constructivas y formas antiguas de envoltura, marcando en la historia de la arquitectura moderna un punto absolutamente límite y crítico, constituye la máxima expresión la cúpula, donde el revestimiento es aplicado a una estructura metálica reticular con elementos de arriostamiento horizontales en hormigón armado (figs. 114-115, 126-127, 129). Aquí el efecto de ligereza habría podido ser máximo si la estructura hubiese sido exhibida, pero Wagner no quiere renunciar a la presencia de la envoltura. Así, pues, la ligereza es controlada con el fin de remitirla a un valor medido en función del sector que se encuentra debajo, para conseguir el equilibrio en el efecto general de ligereza de la envoltura arquitectónica de conjunto.

El vacío situado entre las dos calotas no es ya el espacio inseparable de la solución técnica que las une, sino un espacio residual entre dos envolturas, insólito en la tradición constructiva de la arquitectura y, por contra, comparable con las construcciones en metal de la ingeniería naval y aeronáutica (fig. 126).

A Wagner no le interesa llegar a los límites extremos de ligereza permitidos por las estructuras y los materiales, sino valorar al máximo el grado de ligereza intrínseco al revestimiento.

Wright, a través del revestimiento, confiere efecto de masa a la arquitectura del Larkin Building: el revestimiento, en el exterior, ennoblece y confirma la masa de la estructura muraria (ladrillo de revestimiento sobre ladrillo de construcción); y, en el interior, da efecto de masa muraria a una estructura metálica. Wagner atribuye al principio del revestimiento un valor primario y absoluto, revelando su naturaleza de estrato aplicado; Wright usa el revestimiento para fingir o confirmar una consistencia constructiva.

«Desde el punto de vista económico y estructural—explica Wagner en un informe técnico relativo a la iglesia del Steinhof—era necesario servirnos de todas nuestras modernas conquistas técnicas para eliminar del edificio cargas superfluas, empujes, etc. Ello ha sido posible gracias a los sistemas constructivos utilizados. Los costes del hormigón armado, del Rabitz⁴² para la cubrición del espacio, han hecho que la construcción proyectada sea la mejor, la más funcional y la más económica. Consiste sustancialmente en una red formada por hierros en T en la cual se insertan placas de Rabitz fijadas con hilo metálico. Esta red está suspendida de la verdadera y propia construcción del techo [...] que se apoya sobre ocho grandes pilares reunidos en grupos de dos. La pareja de pilares [está] hecha de ladrillos murados a la cal [...]. Este sistema

⁴² Se trata de paneles constituidos por una red de hilo de hierro galvanizado hundido en argamasa de yeso (cfr. la voz «Rabitzbauweise», en el *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, vol. IV, Berlín, 1932, p. 135). En cuanto al efecto de toldo obtenido con estos procedimientos constructivos, hay que recordar el precedente de las cúpulas de la sala de lectura de Bibliothèque Nationale de París, de Henri Labrouste.

constructivo hace la construcción ligera y elegante [...]. El revestimiento exterior de la cúpula y del tambor está realizado con placas de cobre de 0,7 mm de espesor recortadas y de reducidas dimensiones, trabajadas a martillo [...].⁴³

Los arquitectos vieneses, al adoptar conscientemente el principio semperiano del revestimiento, eliminan de la pared las figuras del orden clásico para expresar el revestimiento en sus valores intrínsecos, llegando a resolver el conflicto, nacido en el paso de la arquitectura griega a la romana, entre pared y orden arquitectónico, y, en consecuencia, la ambigüedad que producía la presencia simultánea de dos sistemas portantes.

La arquitectura de Wagner privilegia de la pared el valor de envoltura y no el de estructura. En consecuencia, la pared tiende a eliminar los miembros de memoria estructural (lesenas, columnas, pilastras). Las columnas son empleadas, según la acepción semperiana, como elementos alegóricos y evocadores desvinculados de toda implicación estructural, libres para expresar tan sólo significados simbólicos. En la iglesia del Steinhof, las columnas clásicas tienen el valor de los estandartes que se encontraban delante de los templos egipcios.

En el sistema formal monumental constituido por columnas, pequeños pilares, marquesina y estatuas adosado a la entrada principal, Wagner busca un equilibrio visual entre partes revestidas y estructuras constructivas dejadas a la vista por razones de economía. El tubo de hierro de los pequeños pilares está revestido con una serie de elementos de cobre perfilados (figs. 130-131) cuyo perfil de conjunto es análogo al obtenido con el revestimiento de aluminio que faja los pilares de la entrada de la Postsparkasse. El hormigón de las columnas se deja, por el contrario, a la vista, pero, a través del trabajo sobre la superficie y la cuidadosa elección de los materiales inertes y de su textura, resulta similar al granito de los bloques sobre los que se apoyan las columnas (fig. 132). También otras estructuras metálicas (fijaciones de puertas y ventanas, etc.) son revestidas con láminas de cobre cuya fijación se asegura por medio de clavos metálicos dotados de grandes bulones; del mismo modo, la cornisa saliente del edificio es de hormigón armado decorado con aplicaciones de cobre en forma de clavos y de bulones, pero, por efecto de la distancia desde cualquier punto de observación, resulta similar al revestimiento en placas de mármol⁴⁴.

Para los monumentos proyectados después en forma de columnas aisladas o de sistemas de pilares, Wagner prevé, como en el caso de la columna ais-

⁴³ O. Wagner, *Die Kirche*, cit., pp. 402-403.

⁴⁴ En el complejo monumental de la entrada de la iglesia del Steinhof se pueden documentar algunas incertidumbres en la fase de la construcción. En los dos bloques de granito que forman el zócalo de la columna de la izquierda se ha realizado una sutil cinta lisa que bordea las caras acentuando el efecto de montaje de bloques y planos con respecto al efecto de monolitismo conseguido, por contra, en otras partes del mismo conjunto gracias a la continuidad en el trabajo de elaboración de los bloques de granito y las columnas de hormigón. Además, al contrario de lo representado en los dibujos de estudio y de proyecto, la losa horizontal de hormigón armado que une por arriba las columnas en un primer momento fue realizada con ángulos redondeados. Se puede también notar cómo Wagner renunció a aplicar los clavos sobre este elemento en correspondencia con las columnas, como estaba previsto en el proyecto definitivo. La solución de unir por arriba los fustes de las columnas a través de un elemento paralelepípedo en losa se encuentra en ejemplos de Hoffmann (sus dibujos arquitectónicos de 1898). La columna aislada está ya presente en los primeros proyectos académicos de Wagner y reaparece en todos los proyectos y realizaciones de edificios públicos y monumentales, inspirándose en los ejemplos de Johann Bernhard Fischer von Erlach y de Giovan Battista Piranesi.

ladrillo coronada por una estatua y de 32 metros de altura del proyecto para el Palacio de la Paz de La Haya (1905), un zócalo de granito y una estructura de hormigón armado revestida de placas de vidrio y con aplicaciones de bronce.

También en el interior de la basílica de Steinhof está ausente toda referencia a los órdenes. La envoltura espacial se resuelve en tres fajas horizontales superpuestas que corren a altura constante por todo el perímetro: una primera constituida por placas de mármol rectangular de forma diversa, una segunda de revoco *plissé* en vertical (fig. 128) y una tercera de revoco liso. El conjunto puede ser leído como alusión a las telas de tejido de un recinto continuo. Es significativo que Wagner, en el proyecto de concurso para la iglesia del Währinger Friedhof (Viena, 1898), hubiera previsto aplicar a las paredes telas de seda coloreada fijadas con bulones de bronce. La decoración de la calota de la iglesia del Steinhof parte de una línea horizontal que no coincide con la línea de separación entre la superficie vertical y la curva (en la tradición estructural «línea de imposta»), como para subrayar que la calota no es estructura sino techado (fig. 114).

Toda la envoltura interior parece extendida en el aire, cualificándose como superficie constituida por telas cortadas y cosidas entre sí. El pavimento es otra superficie tersa, simple alfombra geométrica.

La búsqueda wagneriana de la autonomía formal del revestimiento con respecto al aparejo murario llega a su expresión más coherente en el edificio de la esclusa de Kaiserbad (Viena, 1904-1906). Las placas de mármol blanco rectangulares alargadas están dispuestas en vertical y fijadas a la pared mediante un solo clavo en la parte alta, como si estuvieran suspendidas (fig. 135). Las placas de granito del basamento están dispuestas en horizontal con juntas no rehundidas y fijadas con dos clavos en sus extremos (fig. 134).

Que los clavos son al mismo tiempo solución técnica que colabora al anclaje de las placas y elemento cualificador del diseño de la superficie es algo que nos viene confirmado por la serie de cambios introducidos quizá en el momento de la colocación en obra de las placas de revestimiento de los muros de las escaleras laterales. Todas las placas habían sido horadadas para poder ser fijadas al menos con un clavo, contrariamente al proyecto de Wagner que, por razones de ritmo de las cabezas, no había previsto fijación metálica alguna a la vista en la serie de placas de forma irregular situadas inmediatamente bajo los escalones. A pie de obra esos agujeros, que no se correspondían con el proyecto wagneriano, fueron cerrados (fig. 136).

En el informe, fechado en diciembre de 1905, sobre el proyecto para el Palacio de la Paz de La Haya, en el que abandona los temas de los clavos y del tejido de las placas experimentados en la Postsparkasse y en la iglesia del Steinhof, Wagner, por evidentes razones de oportunidad, presenta en los siguientes términos su experiencia sobre la fijación con elementos metálicos a la vista y las ventajas de esta técnica: «Las placas de granito y de mármol se fijan al muro con bulones de hierro de mayor o menor espesor y recubiertos de tumbaga *ferblanté*. Este modo de construir ha sido experimentado por el autor desde hace más de veinte años y ha respondido perfectamente a las

expectativas. Una ulterior ventaja de este tipo de construcción reside en el hecho de que así es posible terminar primero los muros y las cubiertas y trabajar, por tanto, al mismo tiempo, en la decoración interior y exterior del edificio, con un seguro ahorro de tiempo y de dinero»⁴⁵.

Paralelamente a su experimentación de revestimientos de placas de granito y de mármol, Wagner comienza también a probar, aunque en sectores limitados de superficie, soluciones de revestimiento a base de placas de vidrio de alrededor de 1 centímetro de espesor. En la Postsparkasse las placas de este tipo son de color blanco en el interior y de color negro en el exterior en el ático, y se fijan con elementos metálicos de tornillo dotados de cabezas de aluminio brillante (figs. 102, 108). Con placas de vidrio blanco clavadas en su parte superior Wagner reviste también el sector de pared bajo de la loggia de su primera villa. La razón que aduce para explicar la adopción de este nuevo material de revestimiento es la constatación de los efectos de la contaminación atmosférica de las áreas metropolitanas sobre las placas de mármol⁴⁶. El proyecto para la fuente monumental en la Karlsplatz (dos versiones, 1904 y 1905; fig. 133) refleja muy bien estas nuevas orientaciones de la investigación wagneriana. Para la fijación de las placas, Wagner abandona el sistema de clavos. «El basamento y la taza —escribe en 1906— están previstos en granito pulido, mientras que la parte superior deberá ser realizada en hormigón armado. El hormigón armado está revestido con placas de mármol de dimensiones diversas y un espesor de 10 milímetros, vidrio opaco, blanco, negro, azul y oro. Estas placas de vidrio están unidas con ensamblaje en cola de milano, montadas sobre placas Monier que a su vez están fijadas sobre hormigón armado [...]. Las superficies de vidrio son con toda seguridad inalterables e indestructibles como el más duro material pétreo»⁴⁷.

Decisivo en la historia de la wagneriana placa pétrea clavada es el año de 1906-1907. El proyecto de la columnata de las termas de Karlsbad (1906) es quizá uno de los últimos en que el sistema de clavos cumple todavía un papel esencial en la cualificación gráfica de la superficie del revestimiento. En la reelaboración del proyecto para el Palacio de la Paz de La Haya (septiembre de 1906; fig. 138), en la del proyecto «Richtiges» para el Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum (1907) o en el proyecto para la House of Glory (Washington o San Francisco, 1907), Wagner renuncia a los clavos a la vista en las placas de mármol del revestimiento⁴⁸. De este modo, se alinea con las experiencias más significativas de dos de sus ex-discípulos, Plečnik y Hoffmann, quienes, con la *Zacherl Haus*, terminada en 1905, y con el palacio Stoclet, en proyecto desde 1905, habían interpretado el tema wagneriano del revestimiento de

⁴⁵ O. Wagner, *Projet pour le Palais de la paix et la Bibliothèque*, informe del proyecto de concurso, fechado en diciembre de 1905, ahora en Graf, *Otto Wagner II*, cit., p. 516.

⁴⁶ Cfr. O. Wagner, *Nachtrag zum Projekte für das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum*, informa fechado en marzo de 1906, ahora en Graf, *Otto Wagner II*, cit., p. 467.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Entre las razones que pudieron llevar a Wagner a abandonar los clavos se encuentran también las reacciones negativas de la crítica internacional a su proyecto de concurso para el Palacio de la Paz de La Haya (para las críticas, *vid. Lux, op. cit.*, pp. 82-83).

placas desarrollándolo fuera de los vínculos y de los límites técnicos y formales planteados por la solución de los clavos.

Wagner experimenta otros sistemas diversos de fijación de las placas lapídeas de revestimiento. En el proyecto para la sede del Ministerio de la Guerra (Viena, 1907-1908; figs. 140-141) adopta marcos verticales constituidos por elementos de granito fijados al muro con codos metálicos y dotados de una acanaladura en la que se insertan placas de mármol de 2 centímetros de espesor. Esta solución técnica, que coincide con la configuración de la distribución compositiva en columnas verticales de ventanas alternando con estrechos sectores verticales llenos alusivos a los pilares, pertenece a la misma tipología que la Zacherl Haus, en la cual la fijación de las placas lapídeas se resuelve mediante elementos igualmente lapídeos y coincidentes con las líneas verticales de los huecos, y con la adoptada por Julius y Wunibald Deininger en la Neue Wiener Handelsakademie (Viena, 1906-1907; fig. 139).

Al renunciar al sistema de clavos, Wagner restituye el papel exclusivo de resolución gráfica del dibujo de la superficie a las líneas de junta. Renuncia también a la placa de mármol, volviendo a la solución del revestimiento de revoco en la cual introduce, sin embargo, sutiles líneas de sutura incisas.

En el ámbito de la nueva investigación wagneriana sobre el revestimiento de revoco todavía en algunos casos se utiliza el clavo, aunque ya carece de valor constructivo y vuelve a ser sólo botón, confirmando el valor decorativo gráfico que tenía también cuando era elemento de fijación. En esta fase de transición del revestimiento de placas al de revoco, de las líneas de junta a las líneas de sutura, el dibujo wagneriano de la superficie es sutilmente ambiguo en la medida en que las tramas de las líneas incisas en el revoco tienen una dimensión que puede valer también para las líneas de junta. Es el caso de la casa de alquiler de Neustiftgasse (fig. 142-143). Toda la fachada está recorrida por sutiles líneas ortogonales incisas en el revoco que individualizan las líneas perimetrales verticales y horizontales de los huecos. Wagner separa las fachadas del volumen como algo autónomo y las descompone en recuadros de superficie definidos por encuadramientos gráficos constituidos por pequeñas ladrillos rectangulares de vidrio negro. Tanto en la solución de los recuadros como en el dibujo del marco que los define se puede reconocer un eco de las fachadas venecianas.

Preciosos documentos del proceso de maduración del paso de la placa clavada al revoco con líneas incisas son los constituidos por los proyectos para la segunda villa Wagner (Viena, 1905-1913). En el proyecto de 1905, sobre una banda revestida de placas de mármol clavadas verticalmente el volumen aparece revocado, pero el revoco está previsto sin líneas de sutura, cuyo valor se habría confundido con el de las líneas de junta (fig. 144). En la obra finalmente realizada, Wagner renuncia a las placas clavadas y graba en el revoco una red de sutiles líneas rectas (figs. 145-147). Estas líneas definen sobre la superficie campos rectangulares cuyas grandes dimensiones indican que no puede tratarse de placas lapídeas, en correspondencia con el principio de que el material de revestimiento no debe imitar a otros materiales

constructivos, principio invocado de manera unánime por toda la cultura arquitectónica vienesa en los años noventa a partir de teorías semperianas. Así, las sutilísimas líneas incisas dividen los planos en sectores, como líneas de sutura entre telas, demostrando la continuidad de las reflexiones wagnerianas sobre el mito semperiano del origen textil de la pared. Elementos rectangulares de vidrio de color azul son aplicados al hilo del revoco, de manera que acentúan el valor de continuidad de la superficie. El revoco es de grano finísimo. Sólo las cabezas de aluminio fingidas son en relieve y fijan idealmente el revestimiento de revoco de las fachadas según ritmos similares a los del cosido, connotando como encaje de una franja el dibujo de los elementos de vidrio y de las cabezas fingidas de la banda horizontal continua que bordea las fachadas en su parte baja. Las fachadas se cualifican, una vez más, como refinados telones colgantes. En el edificio de apartamentos de la Döblergasse 4 (Viena, 1911) también los bulones, como los elementos rectangulares, son realizados en vidrio de color azul.

En estos últimos ejemplos wagnerianos de cortinas colgantes, el clavo revela esa función ideal, indicada por Semper, de coser y conectar. Lo escrito por el autor de *Der Stil* podría valer para las fachadas de estas dos obras de Wagner: «El clavo [Niete] es afín tanto lingüística como conceptualmente al cosido [Naht]. El clavo se convierte, así, también, en símbolo natural de la idea de que estamos tratando. Quizá la cabeza del clavo, que sobre la decoración de superficies aparece como roseta, sea un motivo decorativo transferido posteriormente del revestimiento secundario, basado en la técnica del metal, al auténtico revestimiento textil, motivo que, sin embargo, también podía haber nacido en este último como botón o lazo»⁴⁹.

JOSEF HOFFMANN Y LA SUPERFICIE ORLADA

El mito semperiano del revestimiento y la wagneriana cortina colgante son temas replanteados e investigados en todas sus implicaciones, con superior maestría gráfica, por Josef Hoffmann.

En la segunda exposición de la Secesión, celebrada en 1898, el uso difuso del tejido transforma los interiores del nuevo edificio de Olbrich en tienda preciosa. Cortinas continuas ocultan o crean paredes. En la sala de descanso, ideada por Hoffmann, la pared pintada de rojo se configura como telón, decorado con un motivo continuo realizado a *pochoir* en la parte alta y cerrado por una franja de tejido claro (fig. 150). Esta presencia simultánea de tejido real y tejido pintado con el fin de definir los límites del espacio resulta una significativa anticipación del lenguaje arquitectónico maduro de Hoffmann. La envoltura de la sala central, obra de Joseph Maria Olbrich, se articula en bandas de tejido: una de base con un dibujo monocromo de efecto visual más consistente, otra intermedia de tejido ligero y una de conclusión,

⁴⁹ Semper, *Der Stil*, cit., p. 107.

sutil y monocroma. Mientras que en la disposición realizada por Olbrich aún se alude a una jerarquía por bandas horizontales, en la de Hoffmann, por el contrario, todo resulta claramente suspendido.

Los estudios para la entrada de un edificio, publicados en *Ver Sacrum* en 1898, confirman la importancia del tema del tejido en la poética de Hoffmann. La sutil marquesina que aparece en uno de los dibujos se configura como vela inflada por el viento y anclada a los dos pilares⁵⁰. En otro proyecto de arquitectura, igualmente publicado en *Ver Sacrum* en 1898 (fig. 149), es evidente la ambigüedad que resulta, en el uso de los elementos clásicos, de la intención de remitirlos al tema del muro de recinto: la columna configurada como figura femenina es reabsorbida en la masa muraria, cuyos ángulos se cargan de alusiones a los elementos clásicos. Pero la parte central del edificio puede también ser leída como sistema de cuatro columnas que sostiene una cubierta horizontal, un abrigo esencial en la línea de la idea mítica de la arquitectura derivada de la simple cabaña. Las columnas resultan como fajadas al exterior del paramento murario que impone su propio diseño envolvente subrayado por el tema de las líneas horizontales, cumpliendo así la idea semperiana del revestimiento que prevalece sobre la estructura.

En un artículo de 1897 publicado en *Der Architekt* y dedicado a las casas de Capri, Hoffmann alude a la «glatte Einfachheit», que, en su investigación poética, quiere decir simplicidad obtenida con superficies lisas⁵¹. Se encargará de expresar todos los posibles valores expresivos del revestimiento de revoco, su predilecto, de acuerdo con los dictados de Wagner y de Loos contra la imitación de técnicas constructivas tectónicas.

En sus primeras obras arquitectónicas los miembros clásicos quedan desvinculados de la función portante y reconducidos al mito vitruviano del elemento vegetal que florece, como sucede en la solución para la entrada de la Saal der Erkenntnis (1898; fig. 148). El mismo tema se desarrolla sobre el plano de la fachada en el proyecto para casas de alquiler en Kärntnerstrasse esquina a Donnergasse (Viena, 1898; fig. 151), donde los troncos de los arbustos coinciden con la urdimbre de pilares de la parte basamental y expanden su follaje estilizado en una banda rectangular. Los huecos son recortados, sin marcos. El léxico clasicista viene subvertido por un gusto gráfico formado a partir de una libre reflexión sobre los orígenes míticos de la arquitectura. Loos lee este proyecto desde la óptica del principio del revestimiento: «El vicio de imitar los recuadros de la piedra está aquí perfectamente superado y el revoco cubre las superficies según el principio del revestimiento continuo [...]. El retorno a la antigua técnica del estuco debe ser saludado con alegría en nuestras fachadas de pasta de cemento [...]»⁵².

Hoffmann realiza superficies continuas de revoco carentes de juntas, sin renunciar, no obstante, a las alusiones a la cultura textil. En la villa construida

para Eduard Ast en la Hohe Warte (Viena, 1909-1911), la solución de las superficies acanaladas alude a la figura de la lesena. Se trata, sin embargo, de «lesenas» sin basa ni capitel —de anchuras variables y proporciones no canónicas— que a veces no parten de tierra, sino de la línea horizontal de un encuadramiento en torno a un hueco (fig. 153). De la lesena resta tan sólo el motivo de la superficie acanalada, que adquiere una particular fuerza expresiva como si se quisiera relacionarlo con su origen mítico, indicado por Vitruvio en los pliegues de la vestimenta femenina. Las superficies acanaladas transfiguran las paredes en telones⁵³, en cortinas suspendidas de la cornisa, como resulta más evidente en los puntos donde aparecen suspendidas sobre el hueco de una *loggia* o de una ventana o no llegan, como en la *loggia*, hasta el pavimento y avanzan con respecto a la sutil fachada lisa que aparece como fondo entre la superficie acanalada y el pavimento (fig. 152).

Hoffmann vuelve a plantear, pues, con formas y medios diferentes, la solución arquetípica de la cortina colgante de la Majolikahaus.

Y el hecho de que la acanaladura es, para Hoffmann, pliegue de un telón-envoltura y, en consecuencia, va acentuando progresivamente su distancia con respecto a la referencia a la figura del pie derecho clásico, es algo que nos viene confirmado por obras como la villa para Edmund Bernatzik (Viena, 1912-1913; fig. 154) o las villas de la Kolonie Hertzka (Viena, 1912-1913), donde los sectores de pared revocados y acanalados, en la banda delimitada por la cornisa y la imposta que divide los dos pisos, siguen proponiendo el efecto de la cortina continua bajada sobre la fachada⁵⁴.

En las fachadas de la villa proyectada para Josefine Skywa (Viena, 1913-1915), la acanaladura, que se extiende, como en la villa Ast, a sectores parietales enteros, plantea de nuevo su mítico origen de pliegue de vestido (fig. 159). Los pequeños motivos florales que se repiten sobre la gola invertida de la cornisa se presentan como cabezas decoradas de elementos de fijación y confieren a la superficie el efecto de estrato aplicado (fig. 158). La ligereza caracteriza a todas las superficies de la villa, quitando gravedad a las formas arquitectónicas monumentales. En el jardín, el pabellón de madera, el «templete del té», es algo más que una simple dependencia efímera de la villa: es su ideograma mismo. Las dos construcciones dialogan, narran míticas metamorfosis de la arquitectura en el signo de la ligereza (figs. 156-157).

Toda la obra de Hoffmann confirma que su poética se concentra sobre la superficie de la envoltura y sobre la indiferencia por la estructura en un procedimiento de abstracción, abandonando el volumen y limitándose a la apariencia. Es Riegl quien reconoce en la historia momentos de desarrollo del ornamento en estos términos: «abandonando el volumen y limitándose a la

⁵³ Sobre la villa Ast, *vid.* F. Cellini, «Decorazione: la villa Ast di J. Hoffmann», en *Controspazio*, IX, 1977, n. 1, pp. 48-51. Superficies parietales resueltas con acanaladuras verticales continuas son adoptadas por Wagner en el interior de la iglesia del Steinhof (fig. 128). En el salón y en la galería diseñados por Olbrich para la exposición del Jubileo en Mannheim, de 1907, la puerta con arquivolta en forma de capitel jónico estilizado y transfigurado en mantovana está cerrada por una cortina que, con sus pliegues, sugiere las acanaladuras del fuste de la columna.

⁵⁴ Esta solución se puede relacionar con lo experimentado por Wright a partir de la Winslow House (fig. 22). El tema en Hoffmann está ya presente en el albergue para los trabajadores de las acerías Poldihütte (Kladno, 1902-1903).

⁵⁰ Eduard F. Sekler compara la solución hoffmanniana con «un velo de seda de Loie Fuller» (*op. cit.*, p. 46).
⁵¹ J. Hoffmann, «Architektonisches von der Insel Capri», en *Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst*, III, 1897, p. 13, trad. it. «Notizie architettoniche sull'isola di Capri», en *Sekler, op. cit.*, pp. 518-519.
⁵² A. Loos, «Ein wiener Architekt», en *Dekorative Kunst*, vol. II, 1898, p. 227.

aparición, se ha dado el paso sucesivo para liberar a la fantasía de la obligación de la rígida observancia de las formas naturales y para llevarla a una libre elaboración y combinación de tales formas.⁵⁵

Reduciendo las pilastras al grado de sectores de revoco acanalado, Hoffmann persigue una continuidad de la superficie revocada como piel de la estructura muraria. En la villa para Sonia Knips (Viena, 1924-1925) llega a concebir el volumen como caja forrada. La trama de elementos en relieve que decoran las fachadas y el detalle del ángulo entre los frentes revelan explícitamente la idea de la fachada como sutiles paneles de revestimiento colocados uno junto a otro (figs. 111, 161). Por lo demás, los elementos decorativos están claramente configurados como clavos y placas romboidales interpuestas entre la superficie a fijar, presentándose como refinadas versiones del sistema wagneriano de clavos.

En otras obras arquitectónicas de los años veinte, Hoffmann declina con gran magisterio gráfico el tema wagneriano de la pared como cortina textil refinadamente decorada o con densas arrugas verticales (proyecto de la villa para Hans Heller, Viena, 1923; fig. 160), o con orlas perimetrales y escasos elementos decorativos incrustados en la superficie (proyecto para el complejo de viviendas Klosehof, Viena, 1923-1925), o con motivos florales difusos (proyecto para la fachada del Österreichische Central Boden Credit Bank, Viena, 1924, y proyecto no fechado de casa de alquiler de siete pisos; figs. 163, 162).

Además de motivos de origen textil, en la poética hoffmanniana del revestimiento afloran referencias a otros campos de la cultura artesanal. En la villa de Eduard Ast en Auen (1923-1924; fig. 164) o en el pabellón austriaco para la Exposition Internationales des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París (1925), la envoltura arquitectónica se resuelve en una elegante reiteración rítmica de bandas horizontales, a veces incluso trasladando al revoco formas propias de la carpintería.

En los interiores, Hoffmann declina hasta el infinito el motivo de la cabeza de clavo wagneriano, resuelto como puro elemento decorativo gráfico de bordado sobre superficies textiles o de incrustación geométrica sobre paneles de madera.

La única obra en que adopta para el revestimiento exterior placas lapídeas, el palacio construido para Adolphe Stoclet (Bruselas, 1905-1911), es proyectada precisamente cuando Wagner y sus colaboradores o discípulos se encuentran en plena experimentación de soluciones de revestimiento de este tipo, abandonando momentáneamente el revoco. El itinerario proyectual de esta obra, a pesar de ser todavía poco conocido, confirma el valor del Palacio Stoclet como una de las más altas experiencias dentro de la reflexión de los arquitectos vieneses sobre la forma y los problemas técnicos del revestimiento a base de placas.

El hecho de que en uno de los dibujos iniciales las fachadas aparezcan sin líneas de juntas permite avanzar la hipótesis de que Hoffmann hubiera pre-

visto, en un primer momento, un revestimiento de revoco liso (fig. 167). Posteriormente llega a contemplar dos soluciones alternativas de revestimiento en placas de mármol o en placas de vidrio blanco⁵⁶. La idea de un revestimiento de vidrio tiene importantes precedentes wagnerianos en la Postsparkasse o en el proyecto para la fuente monumental de la Karlsplatz. El ascendente wagneriano queda confirmado, por lo demás, por un dibujo para la solución del revestimiento del palacio Stoclet, en el que las placas rectangulares presentan en el centro un elemento decorativo que probablemente es la cabeza de un elemento de fijación (fig. 168).

En la solución definitiva es adoptado el revestimiento a base de placas de mármol colocadas con juntas alineadas en vertical y en horizontal. «El material era económico y resistente –escribirá Hoffmann, haciéndose eco de problemáticas derivadas de teorías semperianas– y las dimensiones de las placas reafirmaban la diferencia con respecto al bloque de piedra»⁵⁷.

La altura de las placas varía en relación con la dimensión y la posición de las ventanas, de modo que las juntas horizontales coincidan con las líneas de antepecho y de arquitrabe (figs. 169-170).

Hoffmann no renuncia al objetivo fundamental de la continuidad de la superficie afirmada en su cualidad textil. El revestimiento de placas es colocado sin que sea visible el sistema de anclaje, creando una epidermis preciosa y lisa. Wagner adopta elementos puntiformes que incluso ópticamente expresan el anclaje a la pared. Hoffmann, por el contrario, resuelve la alusión al anclaje del revestimiento gracias al marco, que transfiere el problema de la relación con el soporte de la placa singular a la entera superficie circunscrita por la línea perimetral de delimitación, la riegliana «línea que ribetea»⁵⁸.

«Todo se origina –había escrito Burckhardt en un pasaje dedicado a la cualidad veneciana de la superficie– a partir del bello aspecto pulido de una singular placa de mármol, no importa de qué color, de pórfido, serpentina, etc. Estas placas son agrupadas simétricamente y circundadas por listeles de colores contrastantes. Aquí el pilar en cuanto que orden no hallaría ningún favor, puesto que sirve sólo como límite para cerrar superficies decoradas, como configuración de ángulos, y, si tomamos en consideración la cornisa horizontal y el basamento, como marco»⁵⁹.

En el palacio Stoclet, las bandas de metal bruñido y dorado que ribeteen las fachadas son abombadas y decoradas en relieve con un motivo de líneas entrelazadas inspirado en el cordón (fig. 171). Cada superficie de los volúmenes está ribeteada y el resultado de ello es, en los ángulos, una unión de dos ribetes, de tal modo que el efecto de masa es negado en favor del de

⁵⁶ Eduard Sekler cita un documento fechado el 6 de agosto de 1906 del cual resulta que se pidieron presupuestos a firmas de vidrio y mármol (cfr. E. E. Sekler, «The Stoclet House by Josef Hoffmann», en *Essays in the History of Architecture Presented to R. Wittkower*, Londres, 1967, p. 228, e *id.*, *Josef Hoffmann*, cit., p. 97). En la sede comercial de la k. k. Hof- und Staatsdruckerei (Viena, 1907), Hoffmann vuelve a plantear temáticas experimentadas en el palacio Stoclet utilizando un revestimiento de placas (granito sueco oscuro brillante) dispuestas en vertical y perfiles de cobre repujado dorado en forma de cuerda que enmarcan la superficie del revestimiento y los huecos.

⁵⁷ Cit. en Sekler, *Josef Hoffmann*, cit., p. 104, sin indicar la fuente.

⁵⁸ Riegl, *Stilfragen*, cit., p. 14.

⁵⁹ Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, cit., p. 65.

⁵⁵ A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornament*, Berlín, 1893, trad. it. *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Milán, 1963, p. 14 [trad. cast. cit.].

montaje de grandes paneles ligeros que avanzan sobre la línea de alero del tejado, afirmando su propio significado de revestimiento.

«En los ángulos —recuerda Hoffmann en su autobiografía— las placas fueron fijadas mediante elementos metálicos estampados, decorados con un motivo simple, de modo que se pudieran resolver todos los posibles puntos de encuentro y encaje»⁶⁰. Semper había escrito: «La antiquísima ley de los paneles murarios se muestra también de manera sorprendente en uno de los pocos elementos arquitectónicos que la arquitectura egipcia tenía a su disposición, el asta que redondea y sirve de orla a los ángulos agudos de las masas murarias. Originariamente servía para disimular las hendiduras de las placas de revestimiento, que de otro modo habrían resaltado de modo desagradable sobre los bordes de las superficies más macizas, en el momento de la pintura»⁶¹.

Tanto en el palacio Stoclet como en la villa Knips, la cualificación de la superficie quiere afirmar el valor de continuidad del revestimiento como telón único. En el palacio Stoclet, donde el revestimiento está constituido por placas de mármol, el efecto de panel único queda confiado a la presencia del marco perimetral y no se adopta el elemento de fijación puntiforme visto; en la villa Knips, donde el revestimiento es de revoco, el efecto de panel único se obtiene precisamente gracias a la adopción del elemento puntiforme que simula una fijación. La idea de que en el palacio Stoclet la renuncia a la solución a base de clavos es el resultado de un proceso meditado por parte de Hoffmann es algo que nos viene confirmado por la existencia de un estudio preliminar para la fachada, en el cual las placas presentan un elemento puntiforme en el centro (fig. 168)⁶².

Allá donde la estructura constructiva es evidente, en el *ball* del palacio, no asume el papel de organizar la configuración formal (fig. 173). De la estructura Hoffman evidencia sólo el pilar, el cual, incluso donde se conecta con el parapeto de la galería y con las estructuras del techo, queda visualmente aislado gracias a la presencia de un marco que gira en torno al parapeto, y gracias a la ausencia de indicaciones de conexión con la estructura horizontal del techo, reducida a superficie perfectamente continua abstracta e inmaterial. El pilar es de hormigón armado⁶³ revestido de mármol (mientras que las superficies del parapeto y del techo están revocadas); una faja de mármol blanco incrustada en el pavimento de madera, decorado como una alfombra preciosa, resuelve su base en indicación gráfica de la peculiaridad de elemento constructivo que no se apoya sobre el pavimento, sino que lo atraviesa.

⁶⁰ J. Hoffmann, «Selbstbiographie», en *Ver Sacrum*, n. s., 1972, p. 116.

⁶¹ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig, 1851, trad. it. en H. Quitzs, *La visione estetica di Semper, seguito da: Gottfried Semper, 14 elementi dell'architettura*, a cura di Ludovica Scarpa, Milán, 1991, pp. 211-212.

⁶² El sistema de fijación de placas de mármol con clavos a la vista es utilizado por Hoffmann limitadamente a las placas de mármol fijadas sobre las vigas de hormigón armado del techo en las oficinas de la Poldihütte (Viena, 1912-1914).

⁶³ «El edificio entero es de ladrillo —se lee en un artículo anónimo publicado en *L'Architecte*—, forjados dobles en hormigón armado, pilares de cemento armado» («Planches XV à XXI - Hôtel particulier à Bruxelles. Josef Hoffmann, architecte», en *L'Architecte*, abril de 1924, p. 23).

Aislado y desarrollado como continuo en toda su altura, el pilar asume un valor de presencia que no quiere expresar una capacidad portante, sino más bien configurarse como poste precioso de un toldo. En *Die vier Elemente der Baukunst*, Semper describe la solución, adoptada en la arquitectura del antiguo Egipto, de telas extendidas sobre columnas: «[...] el techo se manifiesta de modo doble; unas veces en función simbólica sobre el *sekos* como realce piramidal [...], otras como cubierta plana de los patios, donde exteriormente ya no aparece, pero internamente entra en el campo del arte murario, al que pertenecía ya, según los motivos originarios, como tela tendida sobre el patio. Esta circunstancia impidió también a las columnas egipcias relacionarse con un orden exterior. Alineadas juntas, hacen solamente de elemento portante interior. A veces aparecen, como por ejemplo en el peristilo de Karnak, alineadas una junto a otra a lo largo de los viales, sin trabeación que las una, en el lugar de la cual flota en el aire un ligero velo, probablemente muy rico»⁶⁴.

También para Riegl «la columna no es en absoluto, originalmente, un soporte del techo, sino sólo una antena (¡poste de la tienda!) [...]»⁶⁵.

En la arquitectura hoffmanniana de interiores el mito semperiano de la pared-tejido es replanteado e investigado en todas sus implicaciones y en infinitas y refinadas variaciones. En el palacio Stoclet «la autonomía con respecto al dato estructural de la envoltura constructiva encuentra en los interiores su correspondencia en la independencia con respecto a la caja muraria de los volúmenes de los ambientes singulares: a este respecto, son ejemplares el vestíbulo, con su techo abovedado, y la pequeña sala de desayuno y el salón, donde los paneles del revestimiento parietal crean un espacio de planta octogonal dentro de un ámbito de planta cuadrada»⁶⁶.

No pocas veces Hoffmann emplea los motivos geométricos que él mismo había creado para alfombras y tapicerías como soluciones decorativas parie-

⁶⁴ Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, cit., pp. 220-221.

⁶⁵ Riegl, *Stilfragen*, cit., p. 67. Si este es el significado del elemento estructural aislado en las obras de la madurez de Hoffmann, algunos dibujos de su viaje de estudios a Italia de 1895-1896 y algunos de sus primeros proyectos adquieren un nuevo valor en la perspectiva crítica. Durante el viaje a Italia realiza una acuarela que representa una entrada con columnas y fuente de Pompeya en la que da la máxima evidencia a las dos columnas con fuste pintado de rojo en la parte inferior y de blanco en el resto. A Hoffmann le interesa la columna como elemento puramente formal, evocador, desvinculado de funciones portantes. La imagen de las columnas de Pompeya es de nuevo planteada por Hoffmann en la disposición de la sala de descanso de la segunda exposición de la Secesión (1898), reutilizada después en otras exposiciones del grupo. Igualmente durante su viaje a Italia, Hoffmann dibuja el muro de Santa María del Priorato de Giovan Battista Piranesi con los dos obeliscos que destacan encuadrando una lápida enmarcada. Y mástiles que marcan la parte central de la fachada aparecen en varios proyectos del primer período de Hoffmann (en el del banco, elaborado con Franz Krasny en 1897, y en el del concurso, siempre en 1897, para el pabellón de la ciudad de Viena en la Jubiläum Ausstellung de Viena) o en los dibujos y en las viñetas decorativas publicados en *Der Architekt. Wiener Monatshefte für angewandte und dekorative Kunst*, en 1898.

El tipo de relación entre estructuras verticales y techo experimentado en la *Halle* del Palacio Stoclet reaparece también en las obras de otros intérpretes de las teorías semperianas, como por ejemplo en la sala Plečnik del castillo de Praga (1928-30; fig. 188), en la que las columnas con capitel jónico concluyen en un techo plano revestido de placas metálicas clavadas. En el pórtico de la capilla del cementerio Wiidland (Estocolmo, 1918-20), de Erik Gunnar Asplund, las columnas de madera barnizadas presentan un ábaco que, tanto por su color como por estar separado del techo, hace percibir a este último como una superficie ligera y a los pilares como postes primitivos. Hakon Ahlberg, en el pabellón de las artes industriales en la exposición de Göteborg (1923), adopta sutiles columnas que se recortan contra un techo como superficie continua en el que tanto las fajas cruzadas correspondientes a las columnas como los tramos por ellas definidos presentan patrones gráficos de gusto hoffmanniano.

⁶⁶ E. Godoli, «L'architettura di Hoffmann. 1903-1918», en G. Fanelli, E. Godoli, *La Vienna di Hoffmann, architetto della qualità*, Roma-Bari, 1981, p. 168.

tales. Ejemplificativos de esta prolongada y apasionada búsqueda son los interiores de la Villenkolonie Hertzka, que se configuran como cajas forradas de tejidos preciosos o como recintos resueltos en representación gráfica de sutiles emparrados de jardín (figs. 165-166), como si se quisieran declinar los dos tipos originarios de solución de la pared indicados por Semper: «El tipo más primitivo de trama es el entrelazamiento de ramas, después viene la estera, seguida por tejidos cada vez más finos, hasta llegar a los fantasiosos y refinados productos que figuran en las actuales exposiciones universales»⁶⁷.

JOSEF PLEČNIK Y EL APAREJO MURARIO COMO REVESTIMIENTO

Toda la obra de Josef Plečnik puede ser leída como una extraordinaria secuencia de variaciones interpretativas sobre el mito semperiano de los orígenes textiles de la arquitectura⁶⁸, tendente al objetivo de la renuncia a lo que había constituido el fundamento teórico y poético de los vieneses: «das Prinzip der Bekleidung».

Determinante en la formación de Plečnik es su relación con Wagner, de quien es alumno en la Akademie der bildenden Künste entre 1895 y 1898, y colaborador en su estudio profesional a partir de 1894. Es precisamente en estos años cuando Wagner llega a madurar la poética de la fachada como cortina colgante en proyectos en los que Plečnik colabora, como los de las casas de alquiler de la Linke Wienzeile (fig. 181).

La fachada de la villa para Karl Langer (Viena, 1900-1901) está revestida de un estrato de revoco cuyo espesor permite conferir al motivo decorativo gráfico, constituido por líneas onduladas de desarrollo vertical y flores estilizadas en relieve, un cierto grado de plasticidad contenida. Los elementos florales son de cerámica, fijados por la argamasa y un clavo cuya cabeza ha sido estucada; las líneas onduladas que los unen están plasmadas en la pasta del revoco (fig. 177). El tejido resultante parece aplicado sobre un fondo liso continuo que aparece sobre y bajo el campo de superficie decorada y en torno a las ventanas (fig. 176). La solución se inspira en la cortina de la Majolikahaus, pero Plečnik no hace pender el tejido. Las otras fachadas están concebidas como superficies textiles decoradas con un motivo geométrico rayado.

En la serie de los proyectos para la Zacherl-Haus (Viena, 1900-1905), el tema fundamental del revestimiento es investigado en múltiples posibilidades matéricas y de diseño. El proyecto de concurso (concurso interno de la Wagnerschule entre estudiantes del último año, 1899-1900; figs. 178-179) combina tres soluciones de revestimiento: placas de mármol en la parte basamental, fijadas con clavos a la estructura de hormigón armado (adoptada de

manera limitada a esta parte del edificio); placas de mármol fijadas mediante guías verticales, siempre de mármol, en el primer y segundo piso; revoco con decoraciones florales estilizadas, análogas a las de la casa Langer, en la parte final del edificio; banda de placas de mármol clavadas bajo la cornisa. El perfil terminal de la fachada propone visualmente el sector de revestimiento de revoco como cortina suspendida, a pesar de que la decoración floral se desarrolla de abajo arriba, contradiciendo el criterio de diseño enunciado por Semper a propósito de las decoraciones suspendidas y asumido coherentemente por Wagner en la Majolikahaus. En 1903, Plečnik estudia una nueva solución de fachada con revestimiento de cerámica cuyo diseño geométrico está ahora concebido según la lógica del tejido (fig. 180).

En la solución realizada, los ecos secesionistas de los primeros proyectos quedan sublimados y resueltos en un revestimiento que se presenta como cortina continua que reviste incluso el ángulo, tendida entre el hueco de la parte inferior y el último piso retranqueado. La cualificación textil de la superficie queda revelada por la franja, realizada en metal, aplicada al extremo inferior del campo revestido en los sectores de los huecos (figs. 182, 184).

Las placas del revestimiento son de granito de Suecia, y se mantienen en su lugar gracias a codos metálicos no vistos y a guías verticales (siempre de granito) de sección de T con cabeza circular. Gracias a este sistema de anclaje Plečnik puede renunciar a la argamasa⁶⁹. La solución técnica de la fijación de las placas determina también la cualificación rítmica y racional de la fachada, puesto que las líneas verticales coinciden con las de los alféizares y batientes centrales de las ventanas, eliminando los márgenes de casualidad aún presentes en las anteriores soluciones vienesas –desde la Majolikahaus a la casa Langer– en la relación entre el diseño continuo del revestimiento y los cortes de los huecos.

En el techo del vestíbulo las placas de mármol están fijadas por un sistema de clavos de gusto wagneriano.

Mientras que Wagner y Hoffmann adoptan el revestimiento buscando siempre su autonomía con respecto a la lógica constructiva de la estructura, Plečnik, después de su fase vienesa, llega a eliminar el revestimiento concebido como estrato aplicado, resolviendo la cualificación de las superficies como textura de aparejos murarios en ladrillo o en piedra incluso cuando éstas son envoltura separada de la estructura del edificio. En este sentido, sus orientaciones se relacionan con la poética berlagiana, y de ello nos da un precioso testimonio un pasaje de la carta que Plečnik envía a Jan Kotěra en 1906: «Berlage me ha producido mucho placer: quizá por estar cercano a mí: también yo desde el principio quería realizar la Zacherl-Haus en ladrillo –de modo distinto, evidentemente– pero me han tomado el pelo. Me desagrada que hoy se oiga tan pocas veces la palabra “ladrillo”»⁷⁰.

⁶⁷ G. Semper, *Textile Kunst*, cit., p. 184.

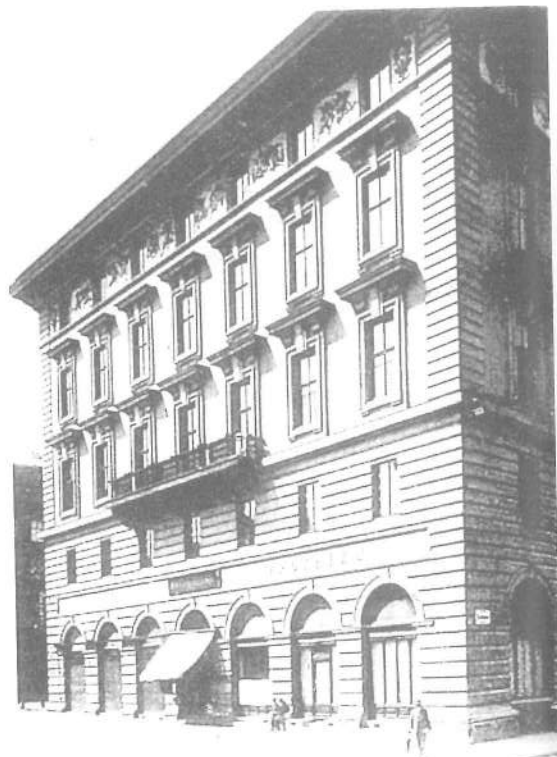
⁶⁸ Esta es la lectura crítica propuesta por Damjan Prelovšek en la monografía que dedica a Plečnik (*op. cit.*). Cfr. también las diversas aportaciones de Boris Podrecca, entre las cuales señalamos «Colonna, muro, spazio», en *Joze Plečnik architetto, 1872-1957*, catálogo de la exposición, Venecia, Scuola Grande San Giovanni Evangelista, 12 de noviembre-17 de diciembre de 1988, pp. 161-170.

⁶⁹ La elección de placas de granito, que son impermeables, retrasó el secado del muro, causando problemas (cfr. Kieslinger, *Zerstörungen an Steinbauten*, cit., p. 12).

⁷⁰ Cit. en *Joze Plečnik architetto*, cit., p. 84.



59

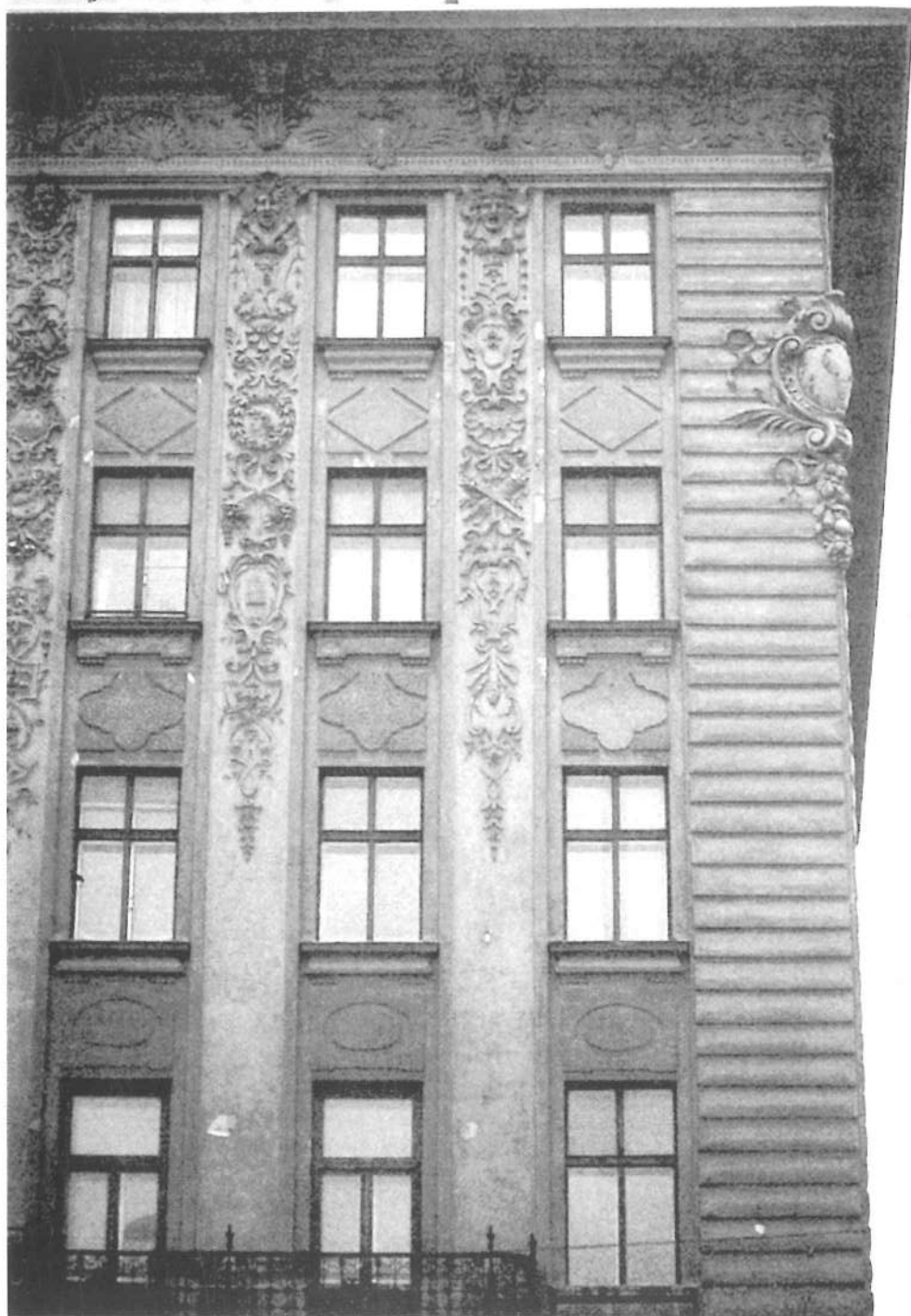


60



61

59. Otto Wagner, gabinete de la casa Wagner, Rennweg 3, Viena, 1892 (de O. Wagner, *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*, vol. II, Viena, 1897).
60. Otto Wagner, casa de pisos, Stadiongasse 10, Rathausstrasse 3, Viena, 1881 (de Wagner, *Einige Skizzen*, cit. vol. I, Viena, 1890).
61. Otto Wagner, casa Wagner, Rennweg 3, Viena, 1889-92. Detalle de la parte basamental (fotografía R. Gargiani, 1993).



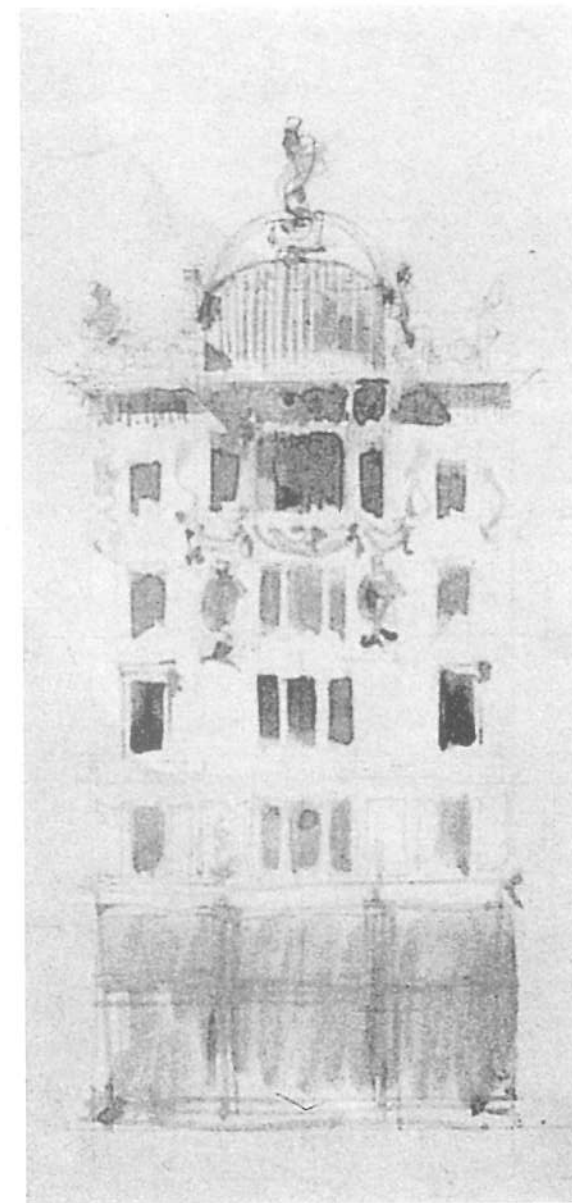
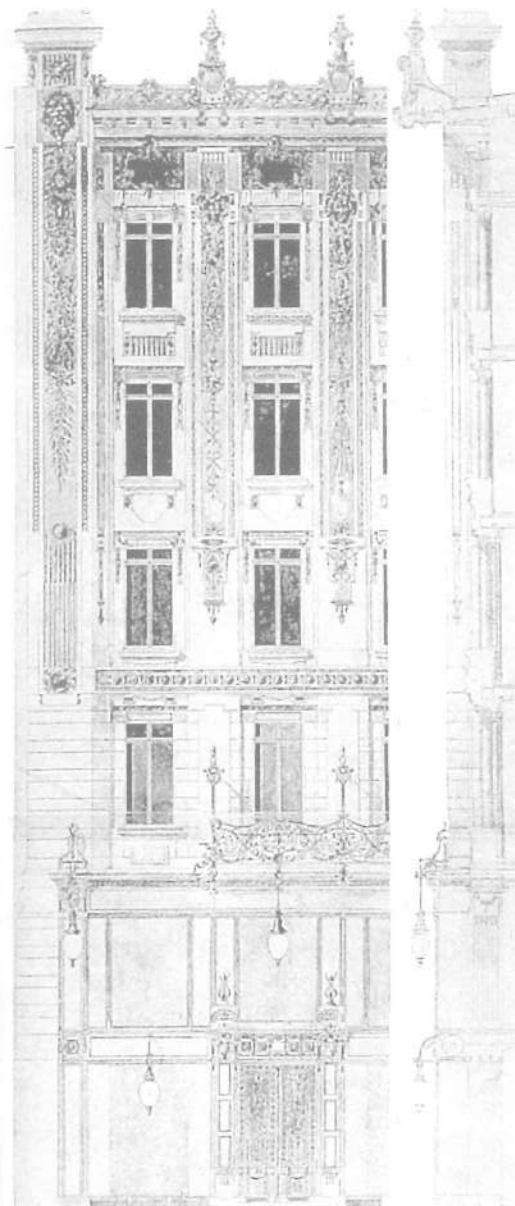
62

62. Otto Wagner, casa de pisos, Universitätsstrasse 12, Viena, 1887-1888 (fotografía R. Gargiani 1993).



63

63. Otto Wagner, casa de pisos, Rennweg 5, esquina Auenbruggergasse 2, Viena, 1889-1890 (fotografía R. Gargiani, 1993).



64. Otto Wagner, casa de modas Neumann, Kärntnerstrasse 19, Viena, 1893-1895. Fotografía de época (de *The Anti-rationalistas*, ed. de J. M. Richards y N. Pevsner, Londres, 1973).
65. Hubert Gessner, proyecto estudiantil de casa de pisos, Gumpendorferstrasse 6, Viena (de «Der Architekt», 1895).
66. Otto Wagner, Anker-Haus, Graben 10, Viena, 1894. Croquis de estudio (Historisches Museum der Stadt Wien).



67



68

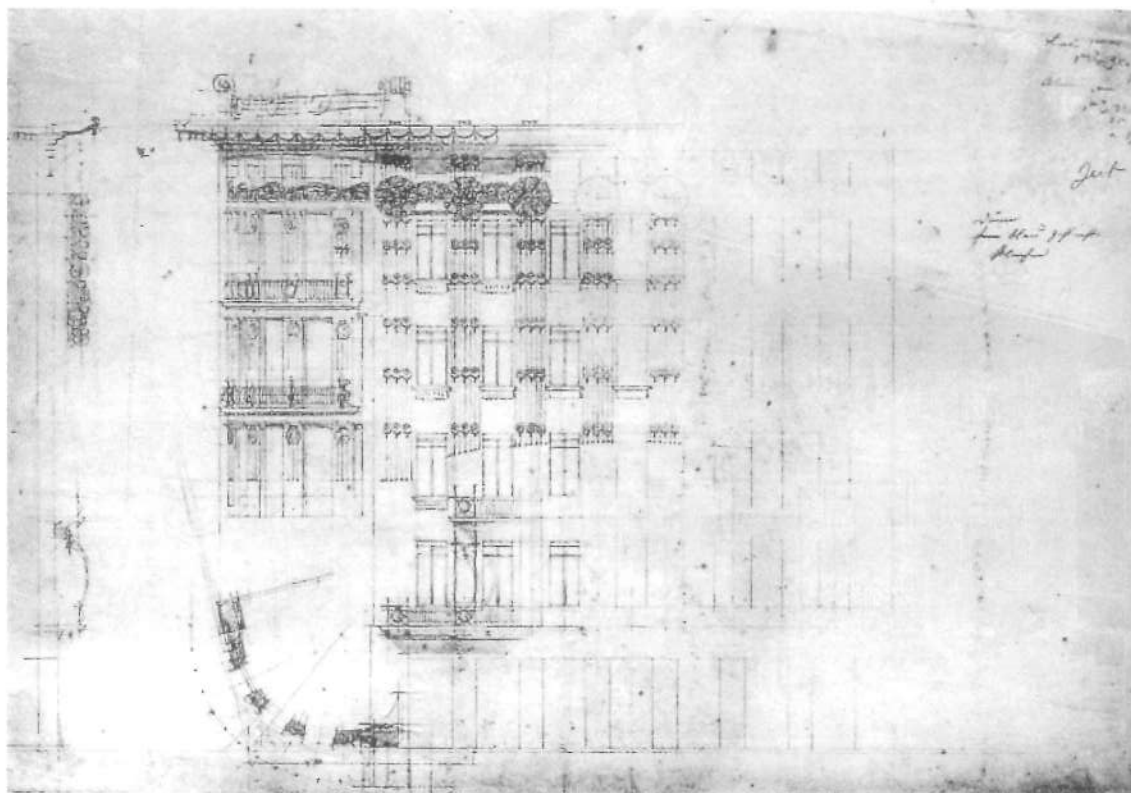


69

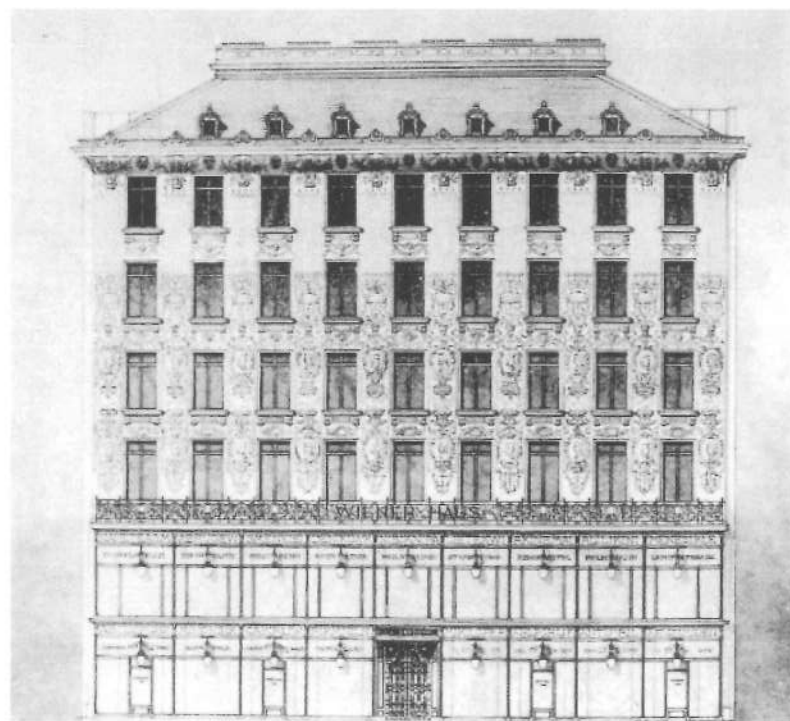


70

67, 69-70. Otto Wagner, Majolikahaus, Linke Wienzeile 40, Viena, 1897-1898. Proyecto de la fachada (de Wagner, *Einige Skizzen*, cit., vol. II, Viena, 1897); fotografía del edificio en construcción (de J. A. Lux, *Otto Wagner. Eine Monographie*, Munich, 1914); fotografía de época (de *Moderne Stadtbilder. IV. Neubauten in Wien*).
68. Otto Wagner, casa de pisos, Schottenring 23, Viena, 1877 (fotografía R. Gargiani, 1993).

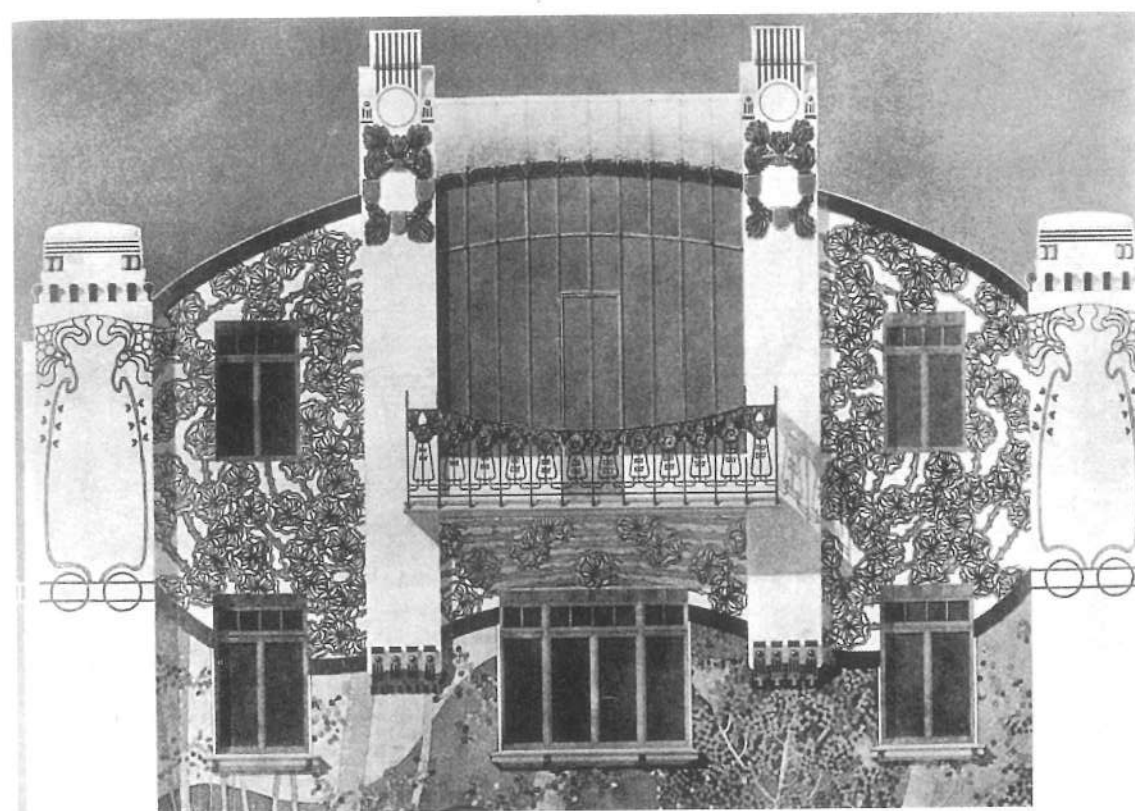


71



72

71. Otto Wagner, proyecto de casa de pisos, h. 1900 (Historisches Museum der Stadt Wien).
72. Otto Wagner, Anker-Haus, Graben 10, Viena, 1894. Proyecto de la fachada (Historisches Museum der Stadt Wien).

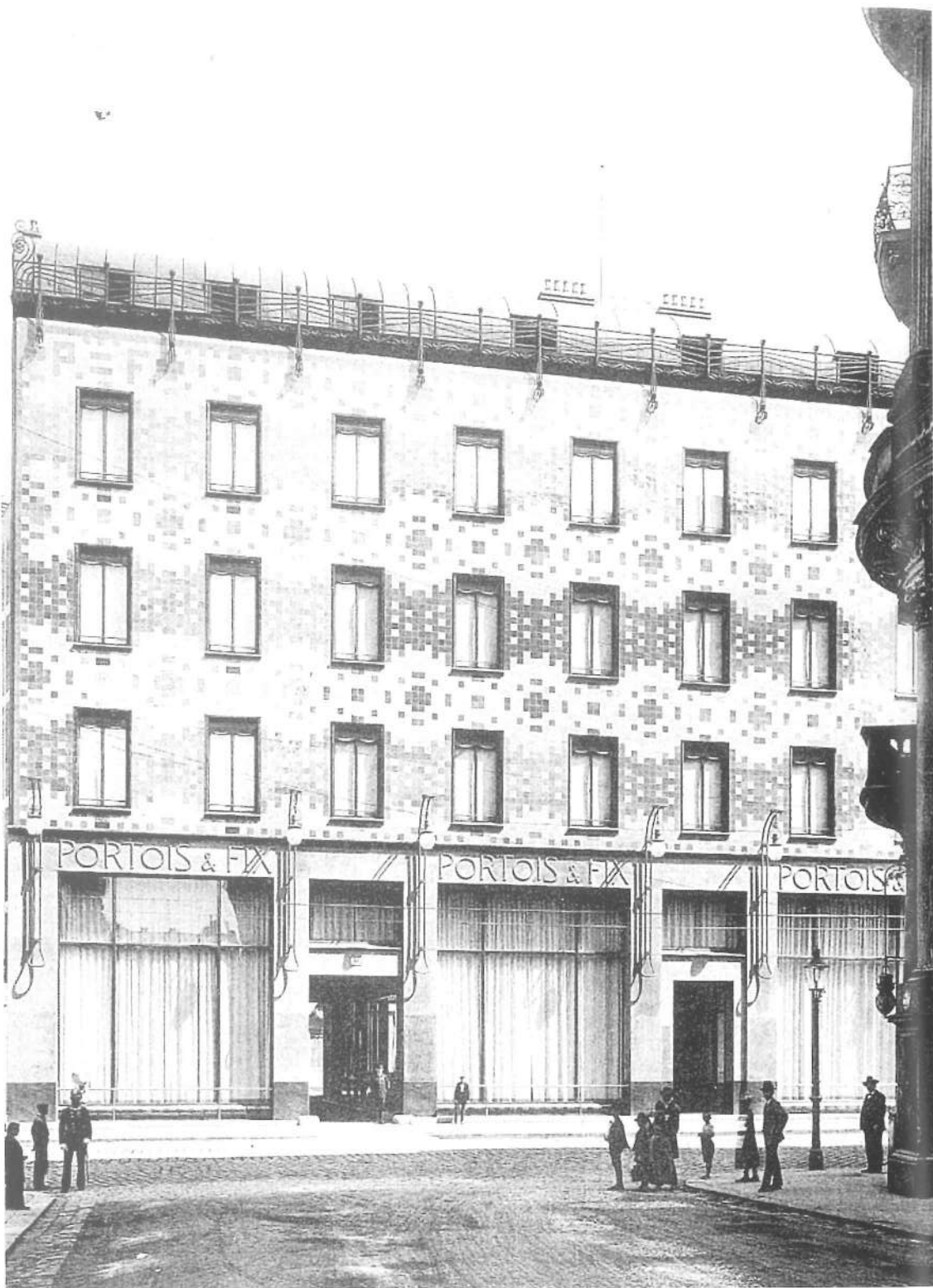


73



74

73. Hans Schlechta, proyecto de casa de pisos, 1900 (de «Der Architekt», 1901).
74. Leopold Bauer, proyecto de casa de pisos para Valentin Jakubecki, Biala, 1902 (de «Der Architekt», 1904).

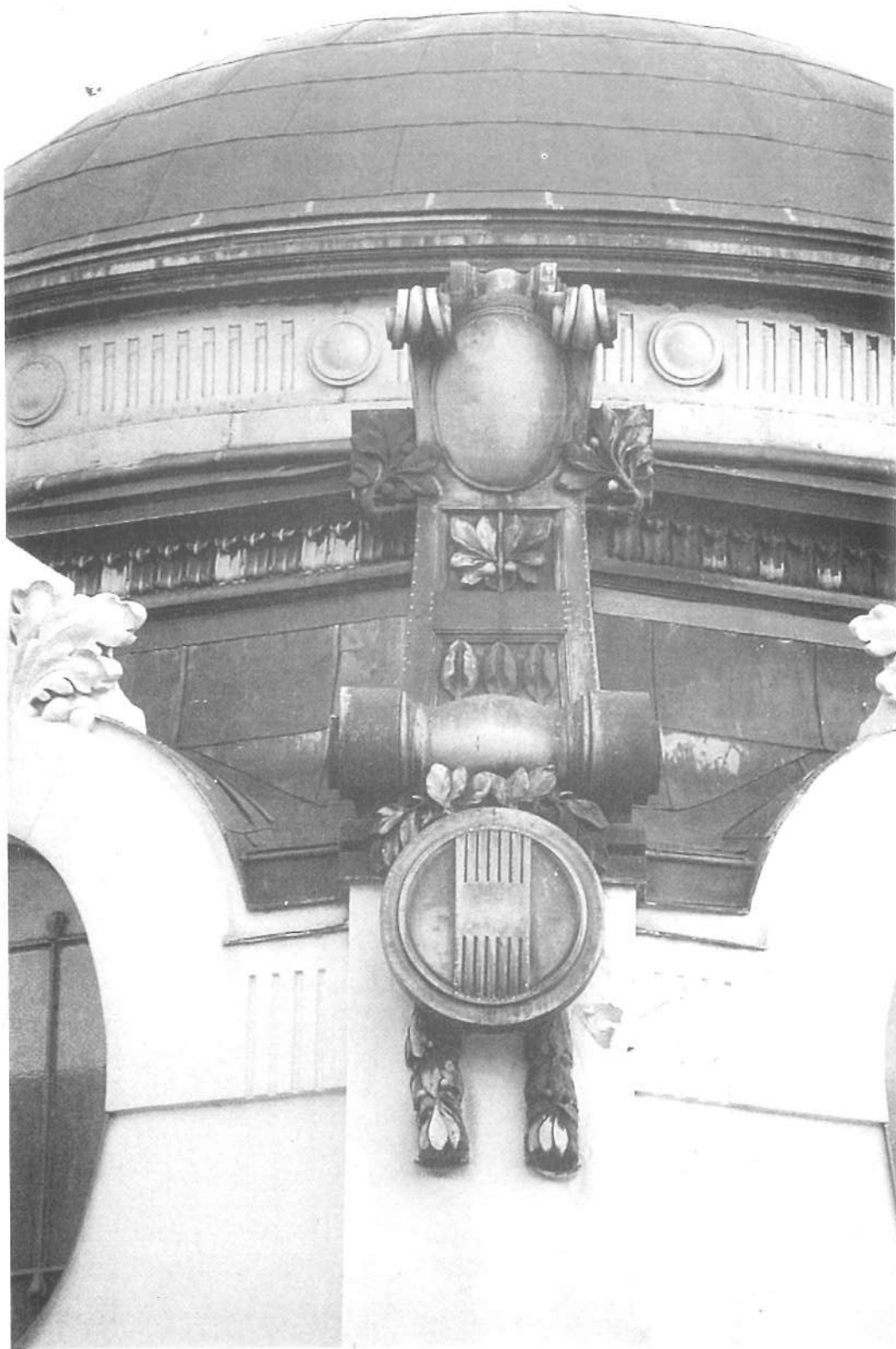


75

75-76. Max Fabiani, edificio comercial Portoits & Fix, Ungargasse 59-61, Viena, 1899-1900. Fotografía de época (de «Architektur des XX. Jahrhunderts», 1903) y detalle de la fachada (fotografía R. Gargiani, 1993).



76

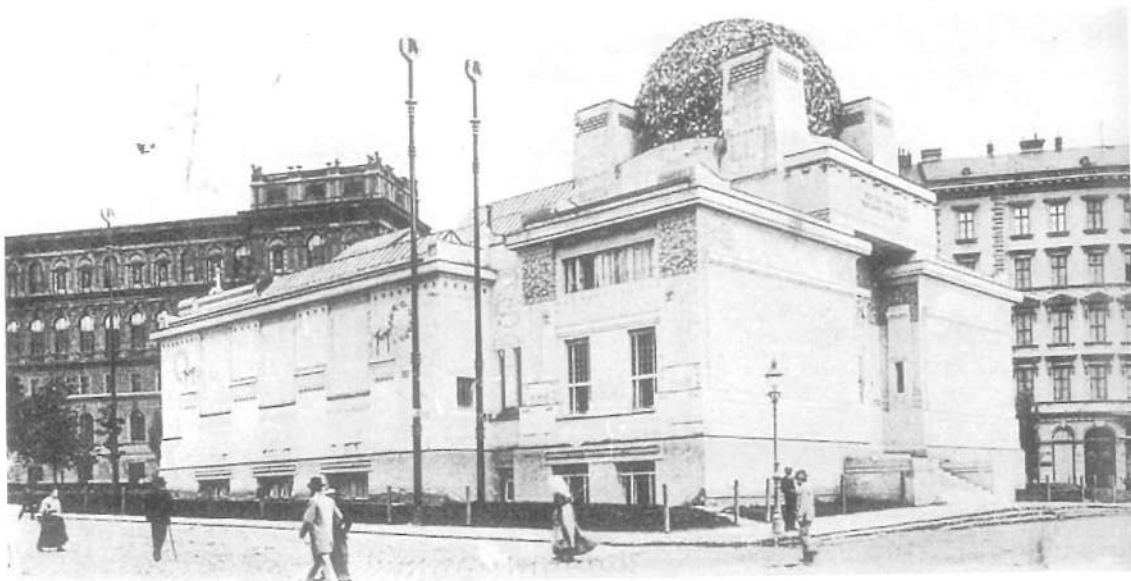


77

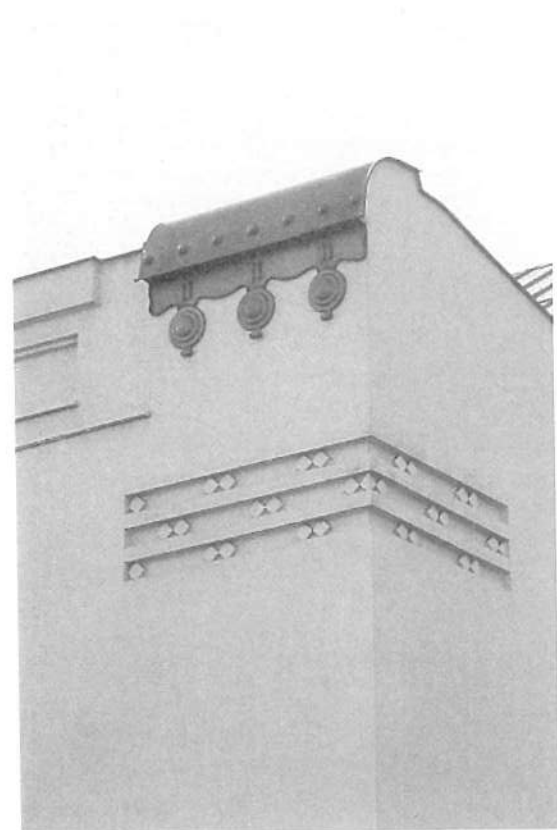
77-78. Otto Wagner, Hofpavillon de la estación de metro Hietzing, Viena, 1896-1899. Detalles de la cúpula y del pórtico de entrada (fotografías R. Gargiani, 1993).



78



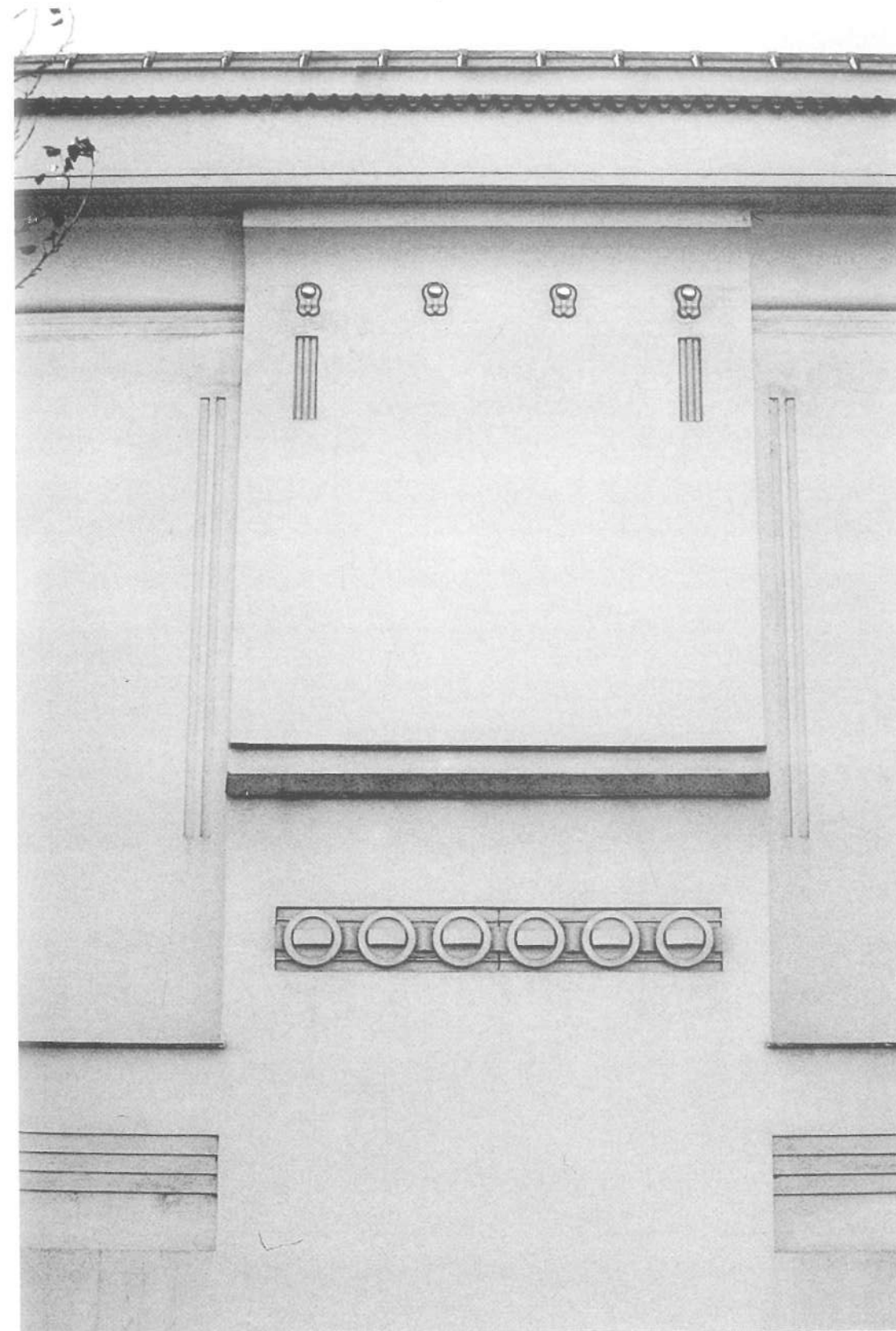
79



80



81



82

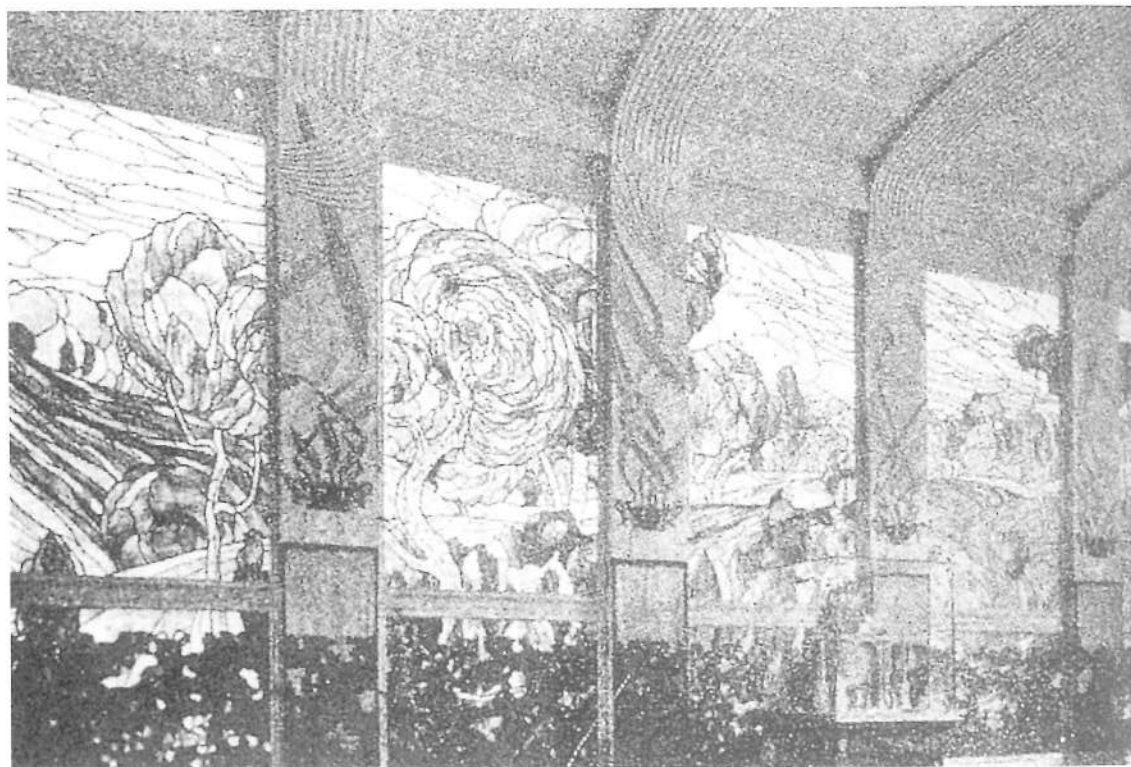
79-82. Joseph Maria Olbrich, edificio de la Secesión, Friedrichstrasse 12, Viena, 1898. Detalle de una tarjeta postal de h. 1900 (colección G. Fanelli) y detalles del exterior (fotografías R. Gargiani, 1993).



83



84



85

83-84. Otto Wagner, piso Wagner, Köstlergasse 3, Viena, 1898-1899. Dormitorio y comedor (de Otto Wagner. *Möbel und Innenräume*, Salzburgo-Viena, 1984).

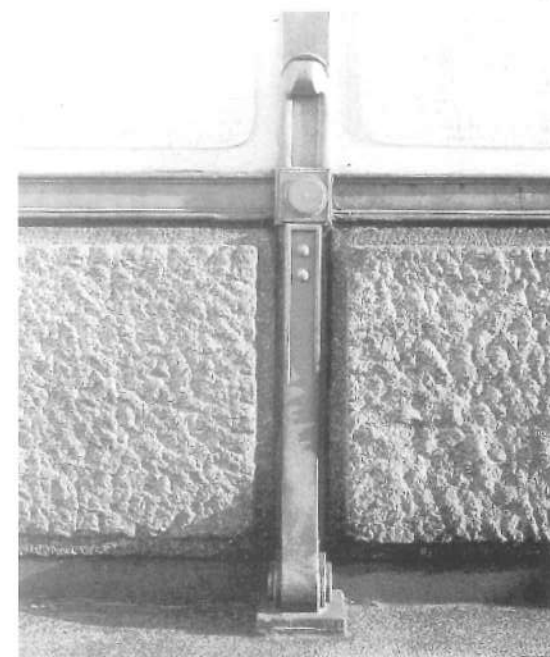
85. Otto Wagner, villa Wagner, Hüttelbergstrasse 26, Viena, 1886. Estudio realizado en 1899 (de Otto Wagner. *Möbel und Innenräume*, cit.).



86



87



88

86-88. Otto Wagner, estación del metro Karlsplatz, Viena, 1898-1899. Fotografía de época (de *Art Nouveau Architecture*, ed. de F. Russell, Londres, 1979) y detalles (fotografías R. Gargiani, 1993).



89

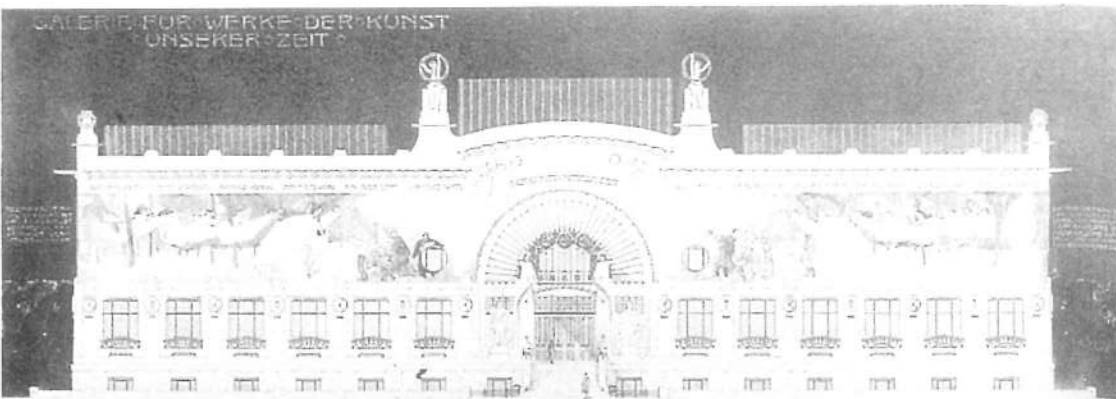


90

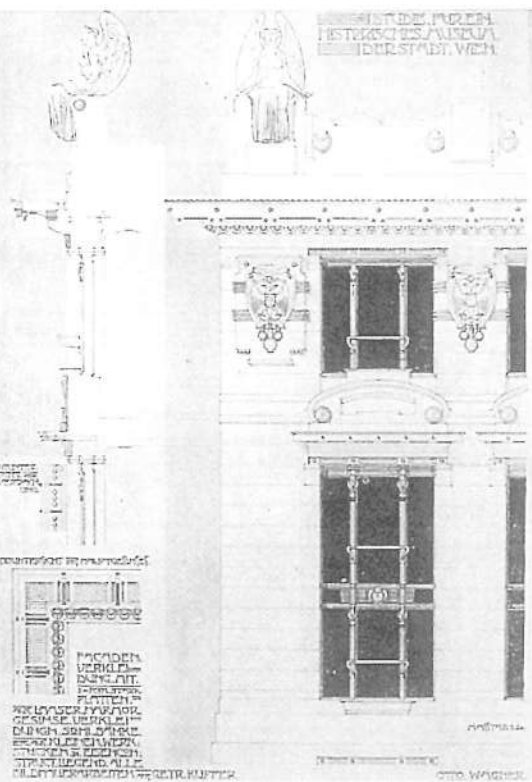


91

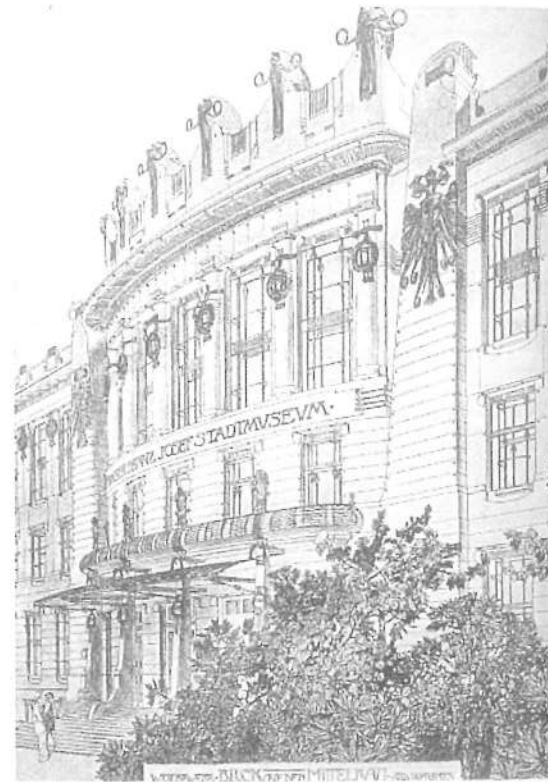
89-91. Otto Wagner, estación del metro, Karlsplatz, Viena, 1898-1899. Detalles de la fachada (figs. 89-90: fotografías R. Gargiani, 1993; fig. 91: fotografía G. Fanelli, 1968).



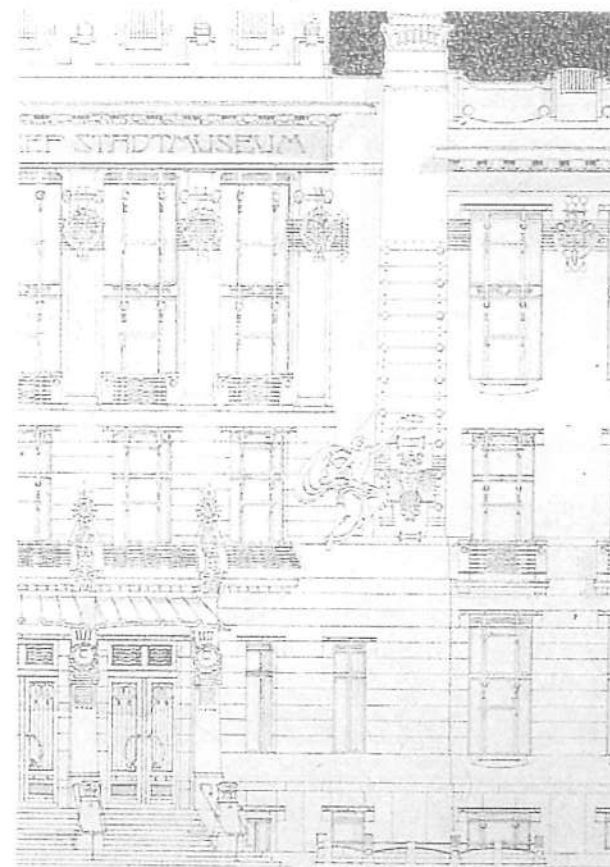
92



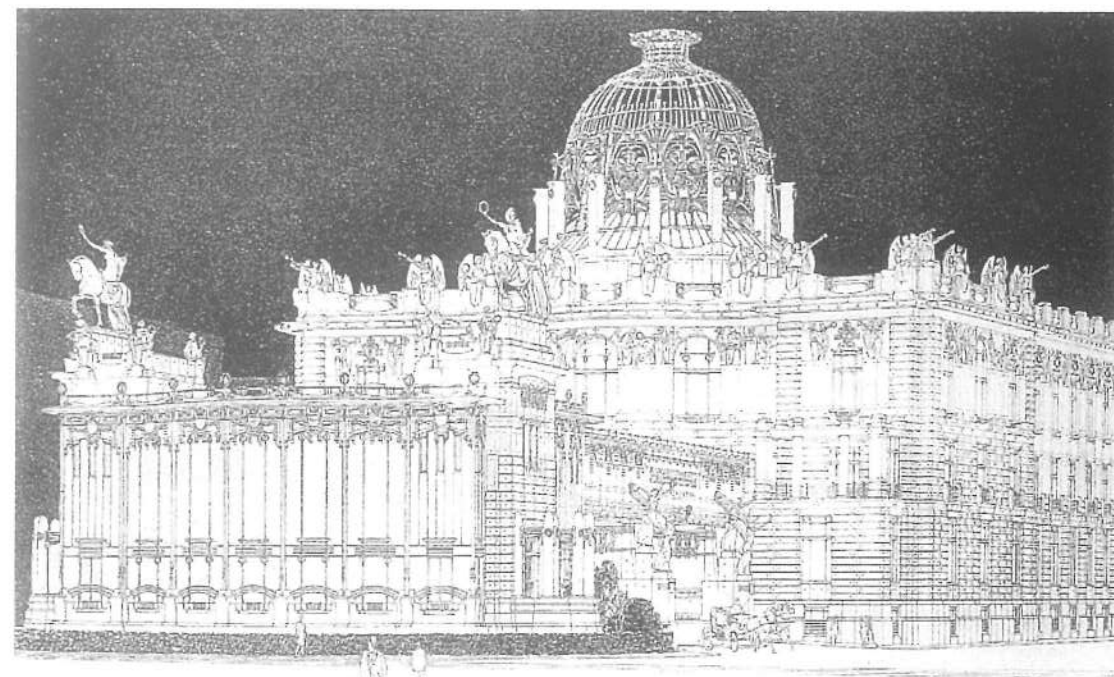
93



94



95



92. Otto Wagner, proyecto para la galería de arte moderno, Viena, 1899 (de Wagner, *Einige Skizzen*, cit., vol. III, Viena, 1906).

93-96. Otto Wagner, proyectos para el Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum, Viena.

Fig. 93: «Agitations-Projekt», 1900. Fig. 94: proyecto presentado a la primera fase del concurso de 1901. Fig. 95: proyecto presentado al concurso por invitación de 1902. Fig. 96: proyecto conocido con el lema «Richtiges», 1903. (Historisches Museum der Stadt Wien.)

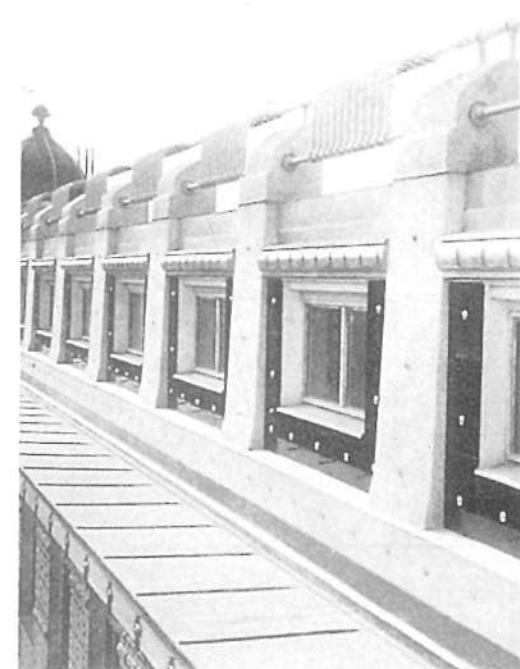
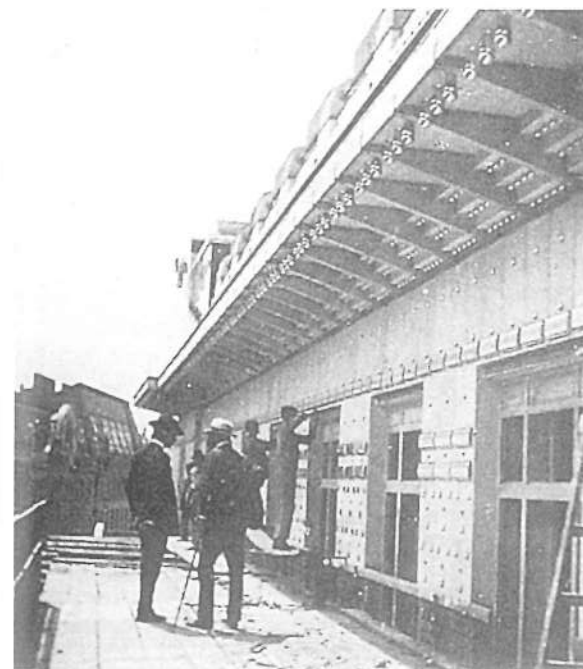
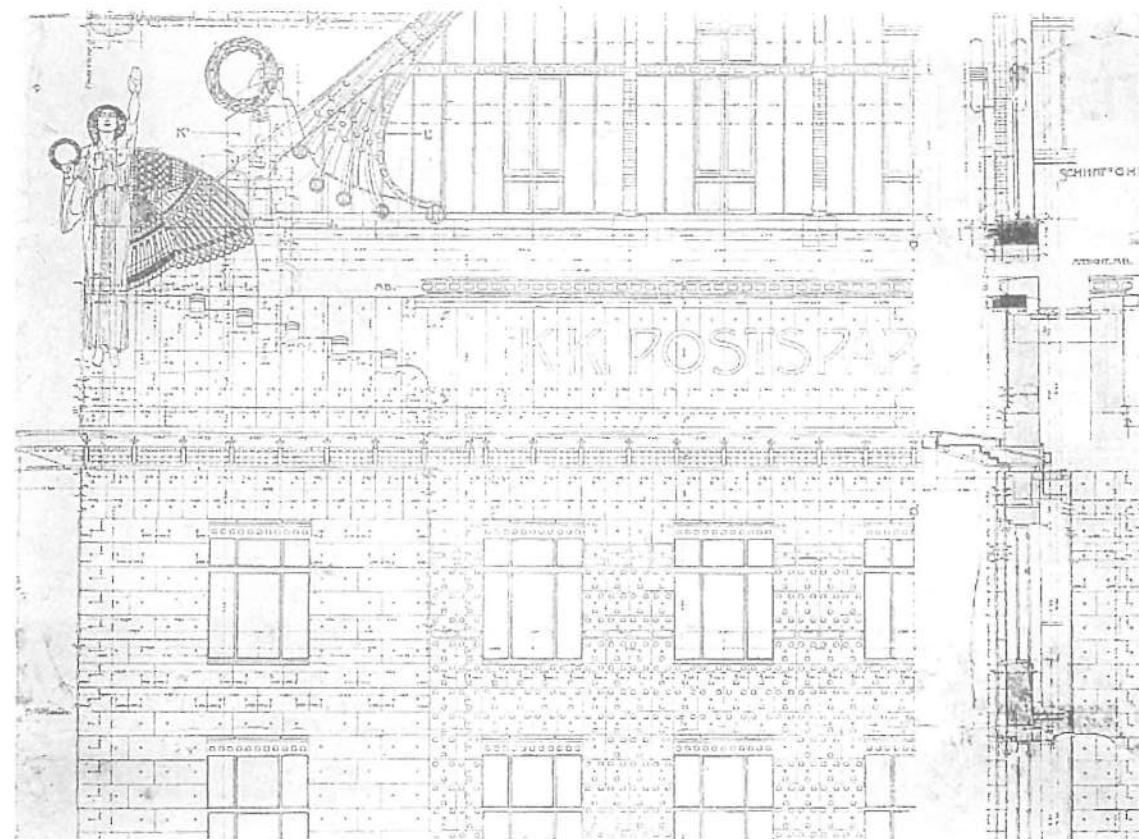
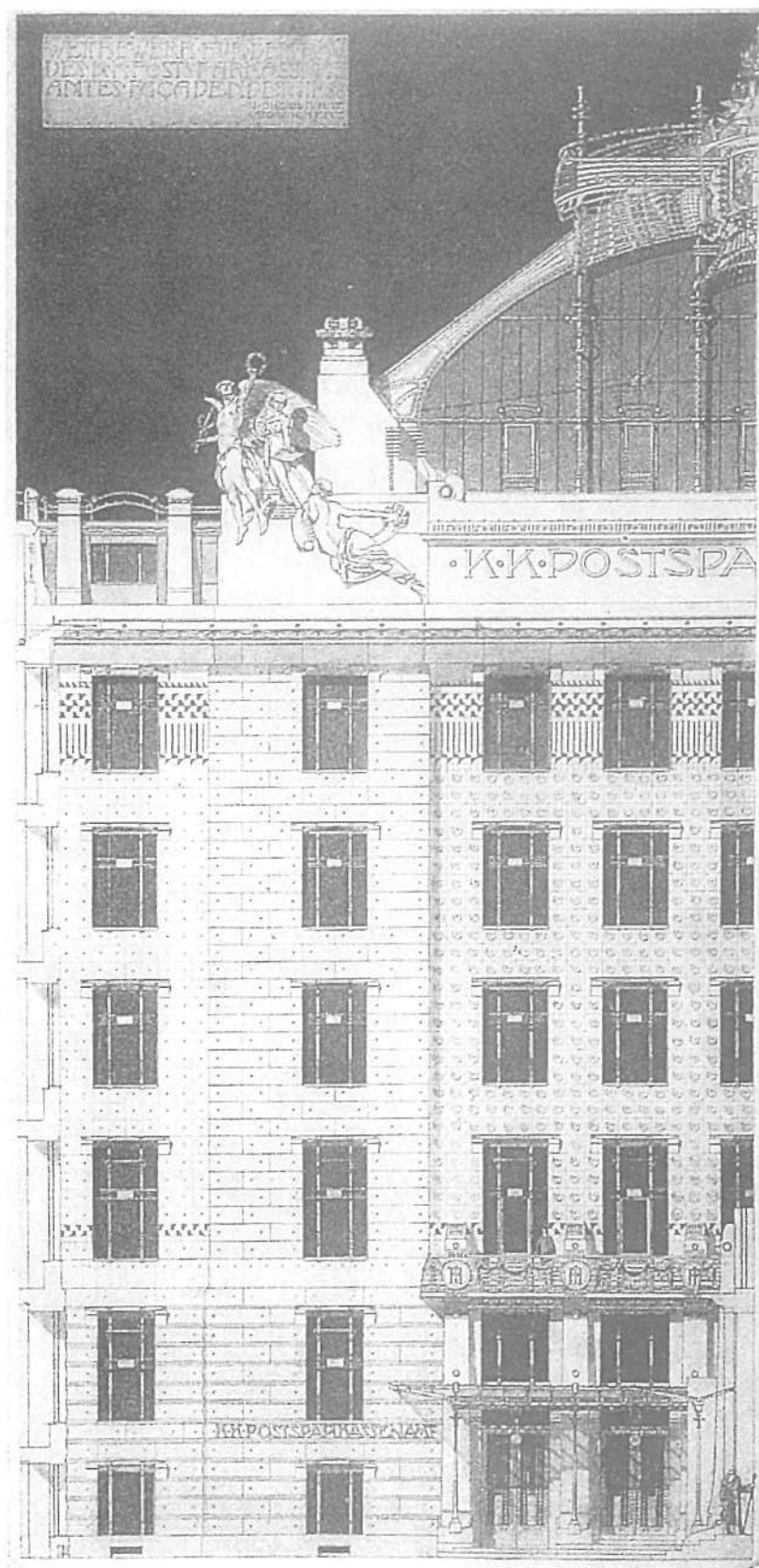


97

97-98. Max Fabiani, Artaria-Haus, Kohlmarkt 9, Viena, 1900-1901. Detalles de la fachada (fotografías E. Godoli, 1983 y R. Gargiani, 1993).

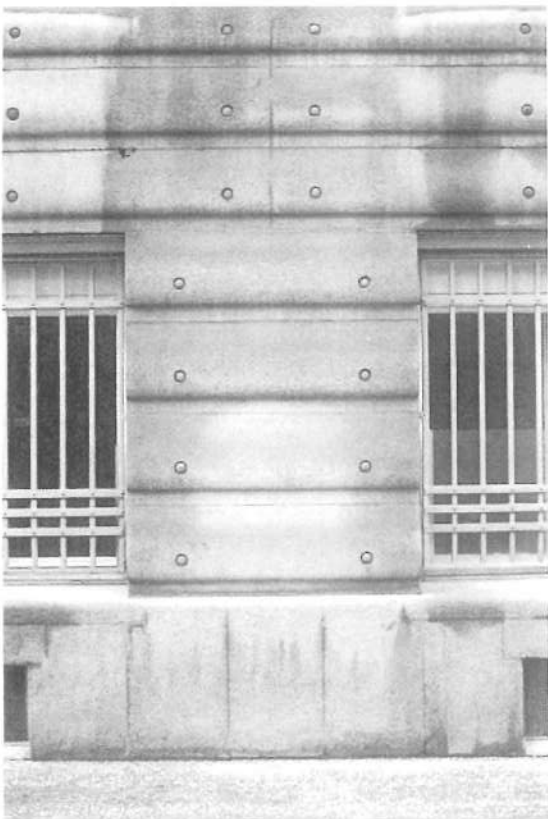


98

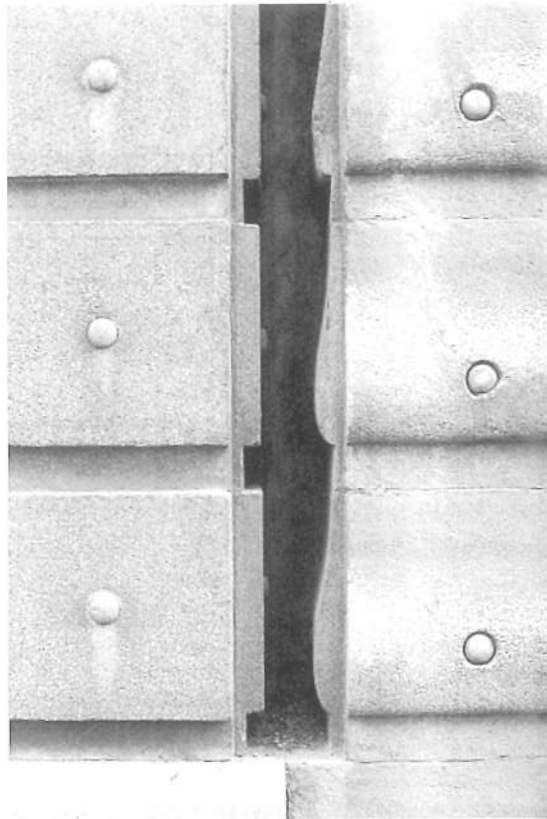


99-102. Otto Wagner, Postsparkasse, Georg Coch-Platz 2, Viena, 1903-1906, 1910-1912.

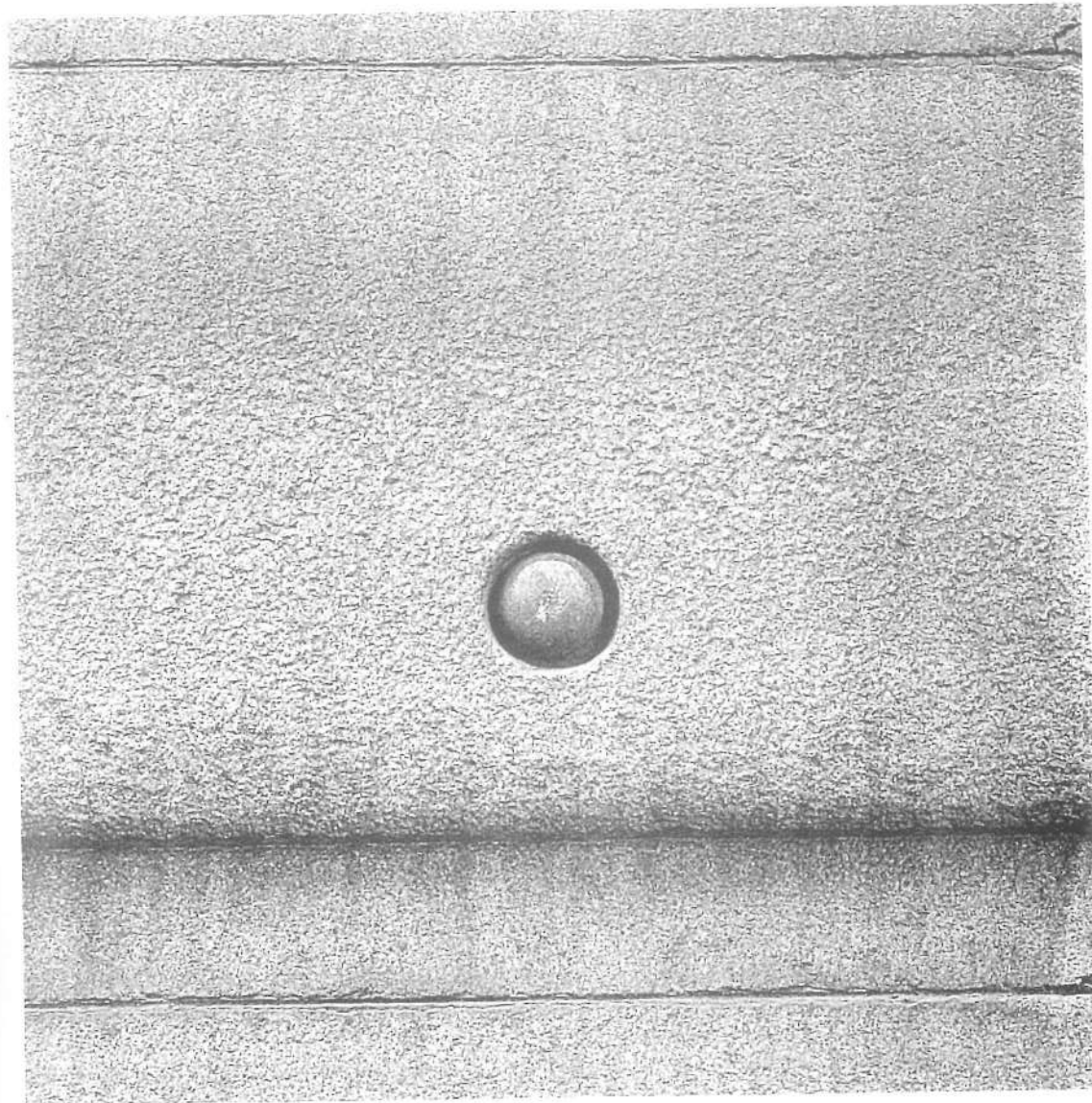
Fig. 99: proyecto de la fachada (Historisches Museum der Stadt Wien). Fig. 100: detalle del diseño de la fachada, h. 1904 (Österreichische Postsparkasse). Fig. 101: fotografía del edificio en construcción (Österreichische Postsparkasse). Fig. 102: detalle del ático (de Lux, *op. cit.*).



103



104

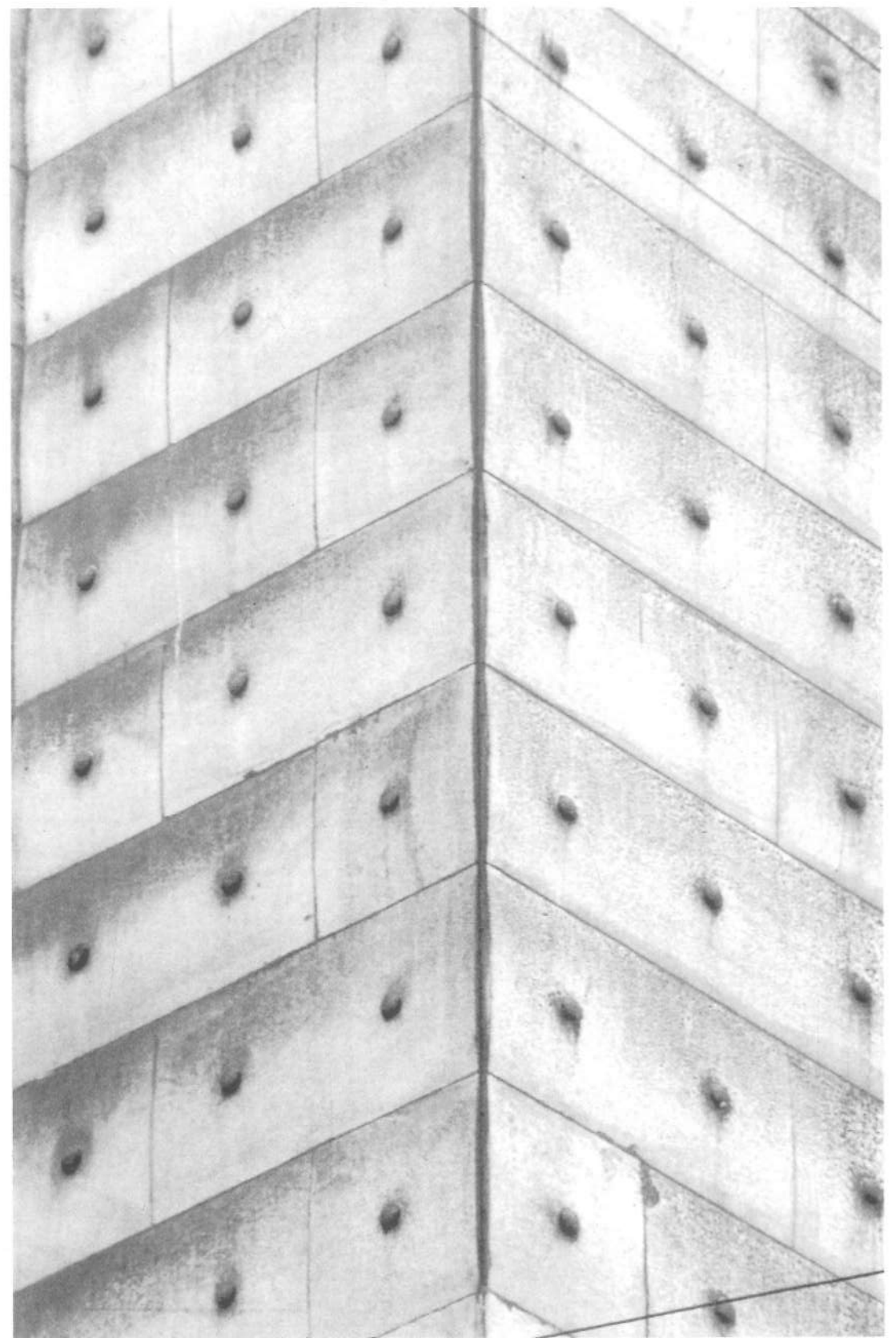
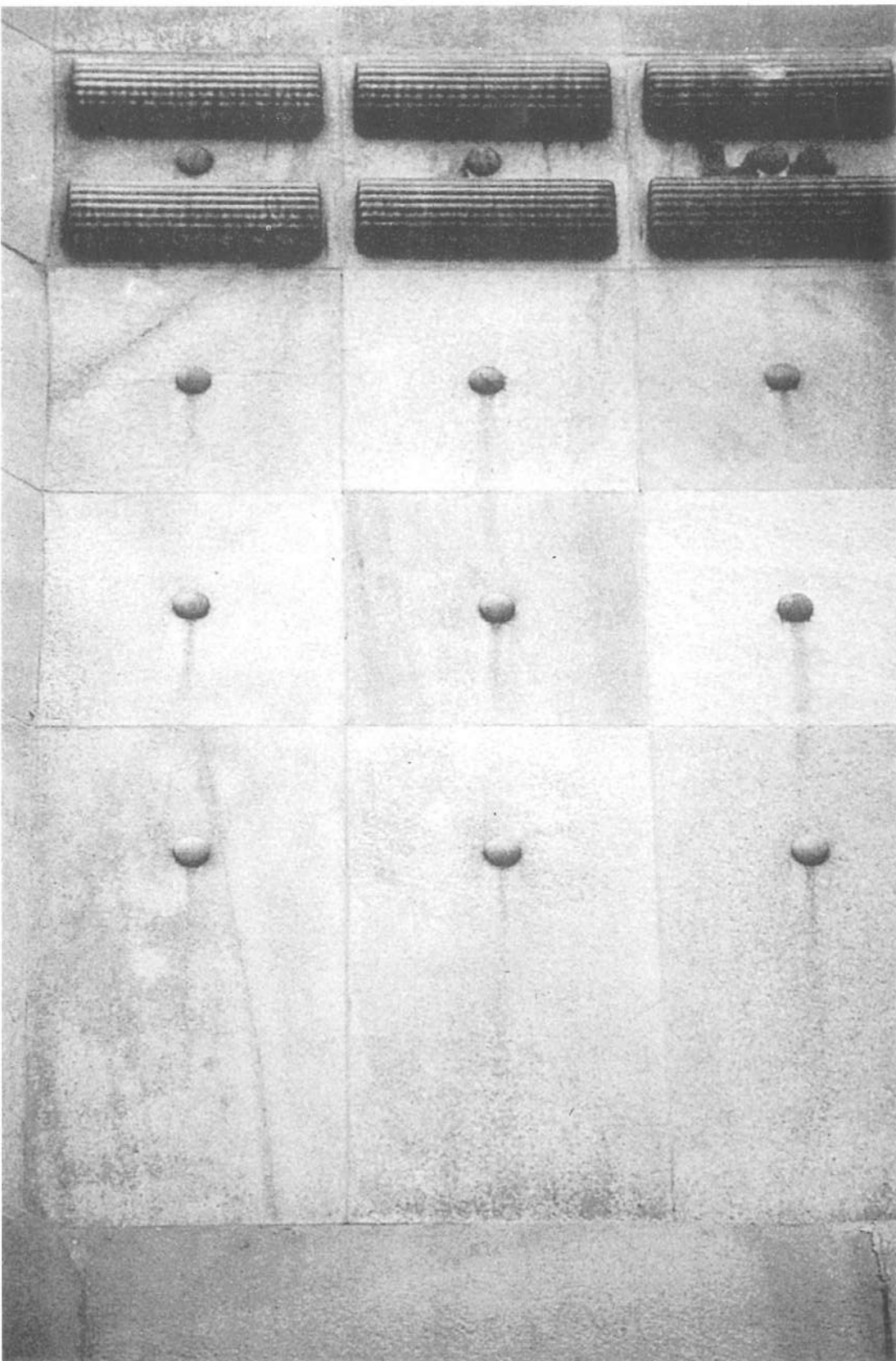


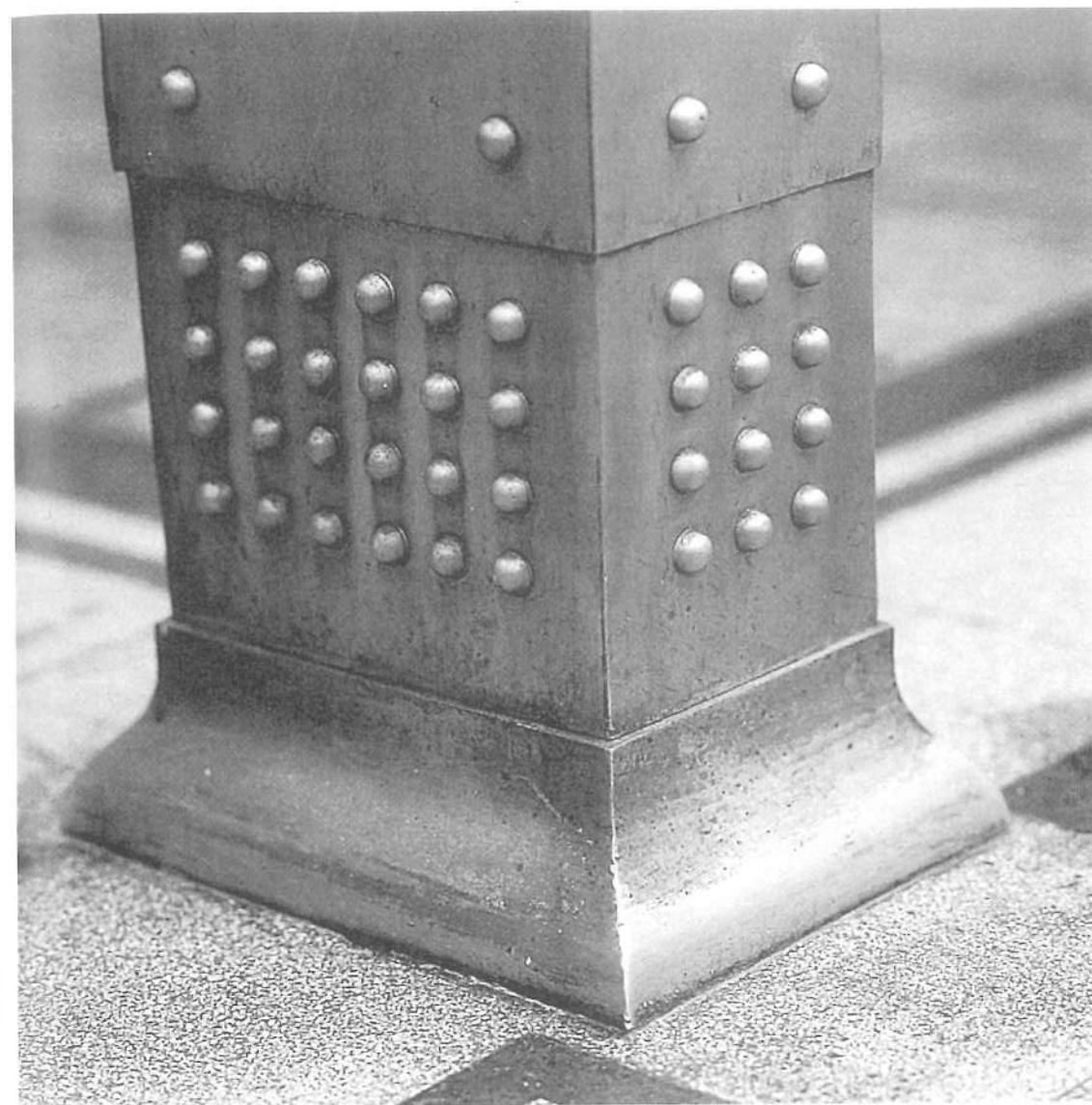
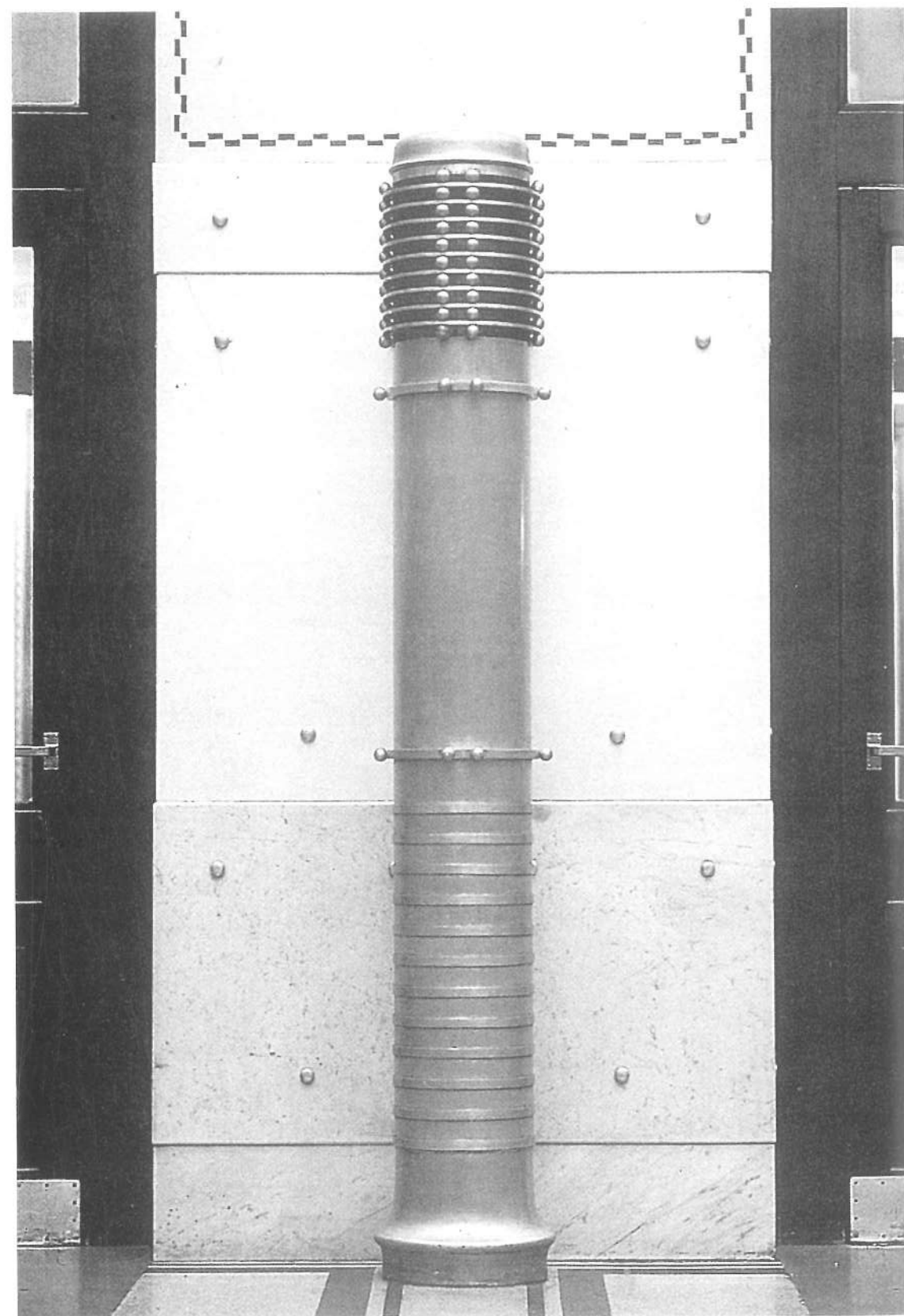
105

103-107. Otto Wagner, Postsparkasse, Georg Coch-Platz 2, Viena, 1903-1906, 1910-1912.

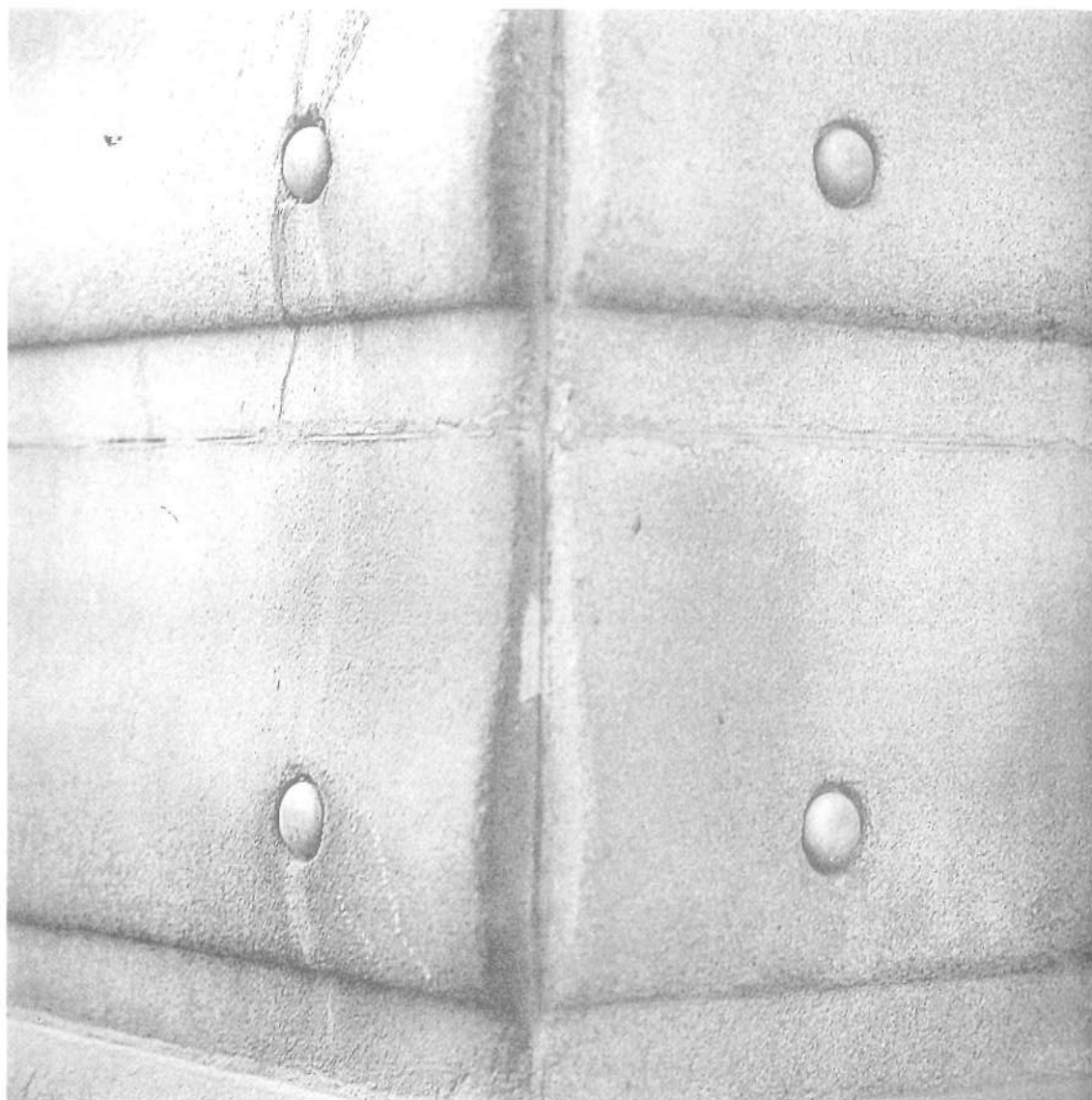
Fig. 103: detalle de la parte basamental. **Fig. 104:** detalle de la unión entre el edificio construido en 1904-1906, a la derecha, y el construido en 1910-1912, a la izquierda. **Fig. 105:** detalle de una lastra de revestimiento en la parte basamental del edificio construido en 1904-1906 (fotografías R. Gargiani, 1903).

(En las páginas siguientes) **Figs. 106-107:** detalles del revestimiento en lastras de mármol (fotografías R. Gargiani, 1993).





108-109. Otto Wagner, salón principal de la Postsparkasse, Georg Coch-Platz 2, Viena, 1903-1906. Detalles del sector de la pared y de la base de uno de los pies derechos en metal de la cubierta (fotografías R. Gargiani, 1993).



110

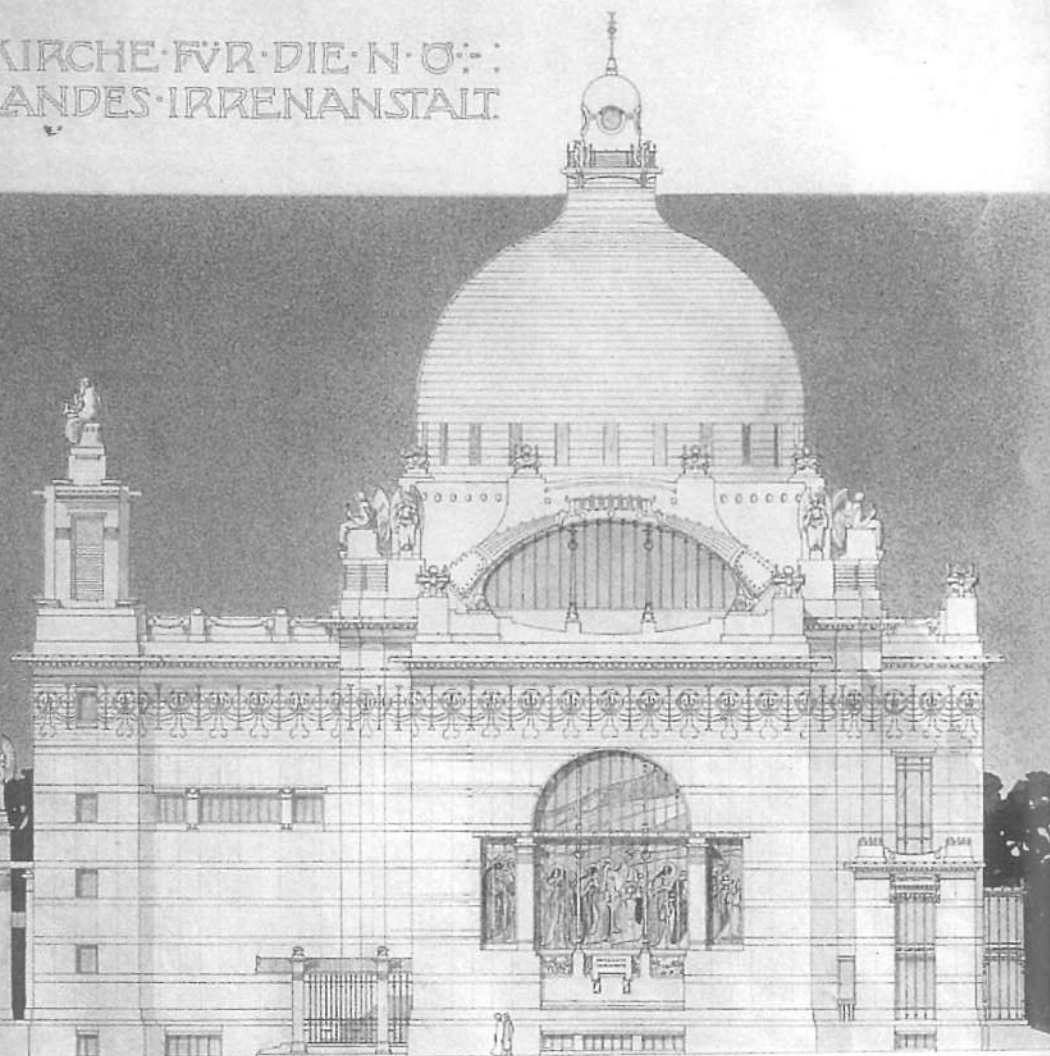
110. Otto Wagner, Postsparkasse, Georg Coch-Platz 2, Viena, 1903-1906, Detalle de la solución de esquina del revestimiento en lastras de granito del basamento (fotografía R. Gargiani, 1993).

111. Josef Hoffmann, villa para Sonja Knips, Nusswaldgasse, Viena, 1924-1925, Detalle de la solución de esquina (fotografía R. Gargiani, 1993).



111

KIRCHE FÜR DIE N.Ö.
LANDES-IRRENANSTALT



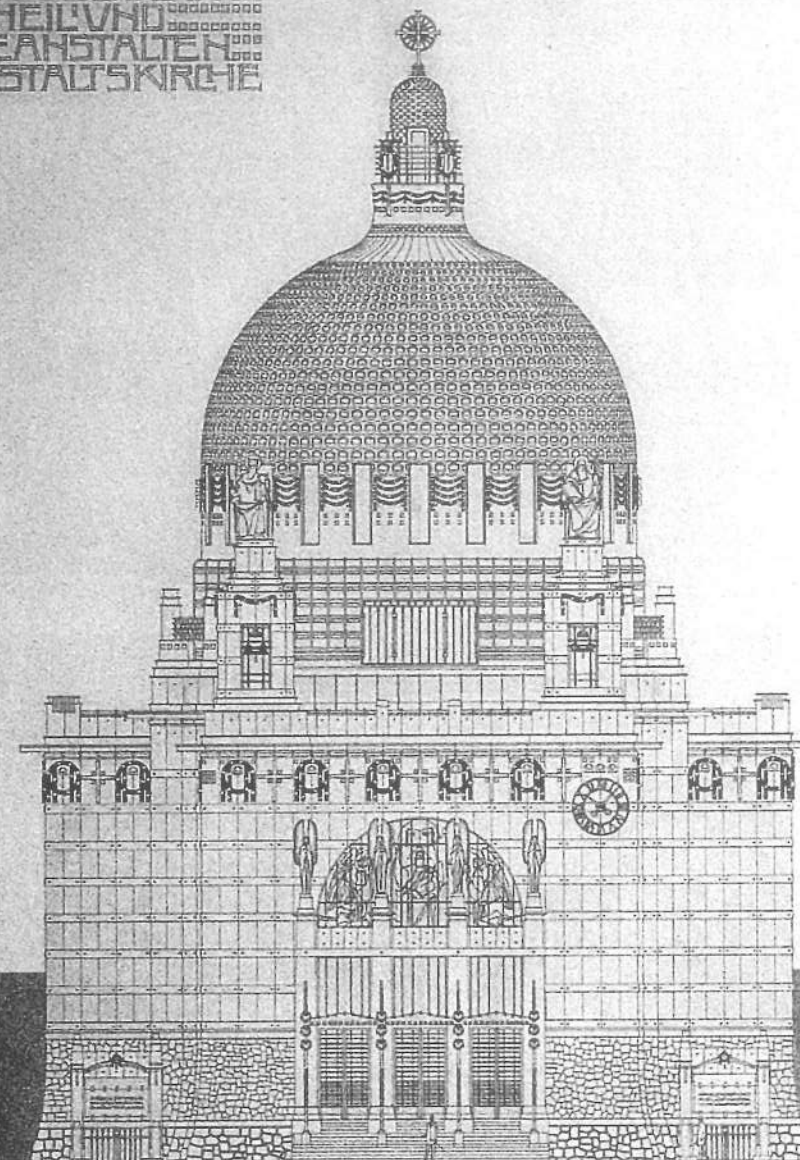
SEITEN-FACADE



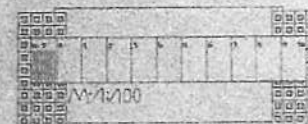
112

112-113. Otto Wagner, iglesia de St. Leopold am Steinhof, Baumgartner Höhe 1, Viena, 1902-1906. Proyecto de concurso y proyecto de 1904 (Historisches Museum der Stadt Wien).

NIEDER OESTER-
REICHES HEIL-
UND
PFLEGEANSTALTEN
DIE ANSTALTSKIRCHE

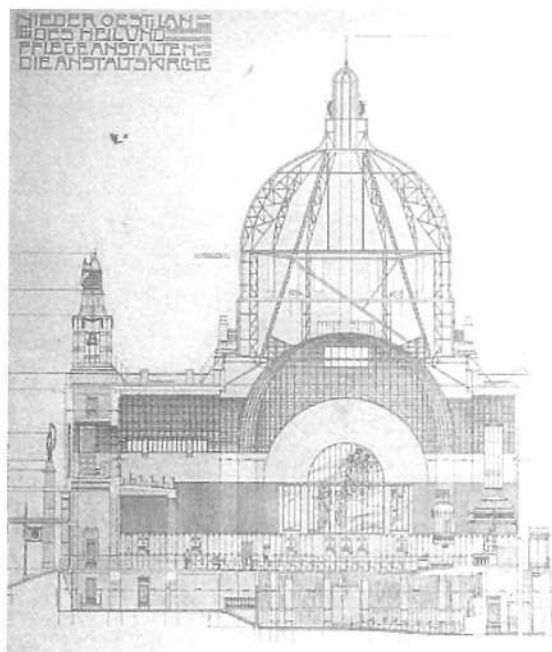


HAUPT-FACADE

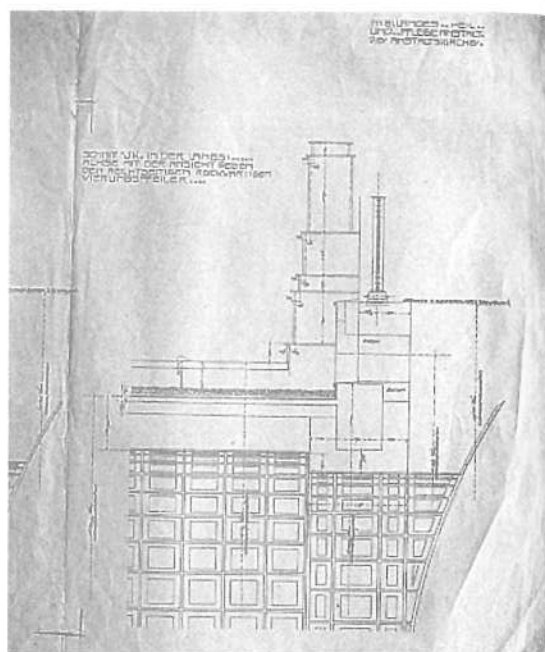


ARCHITEKT
OTTO WAGNER
UND
INGENIEUR
JOHANN HANAUER

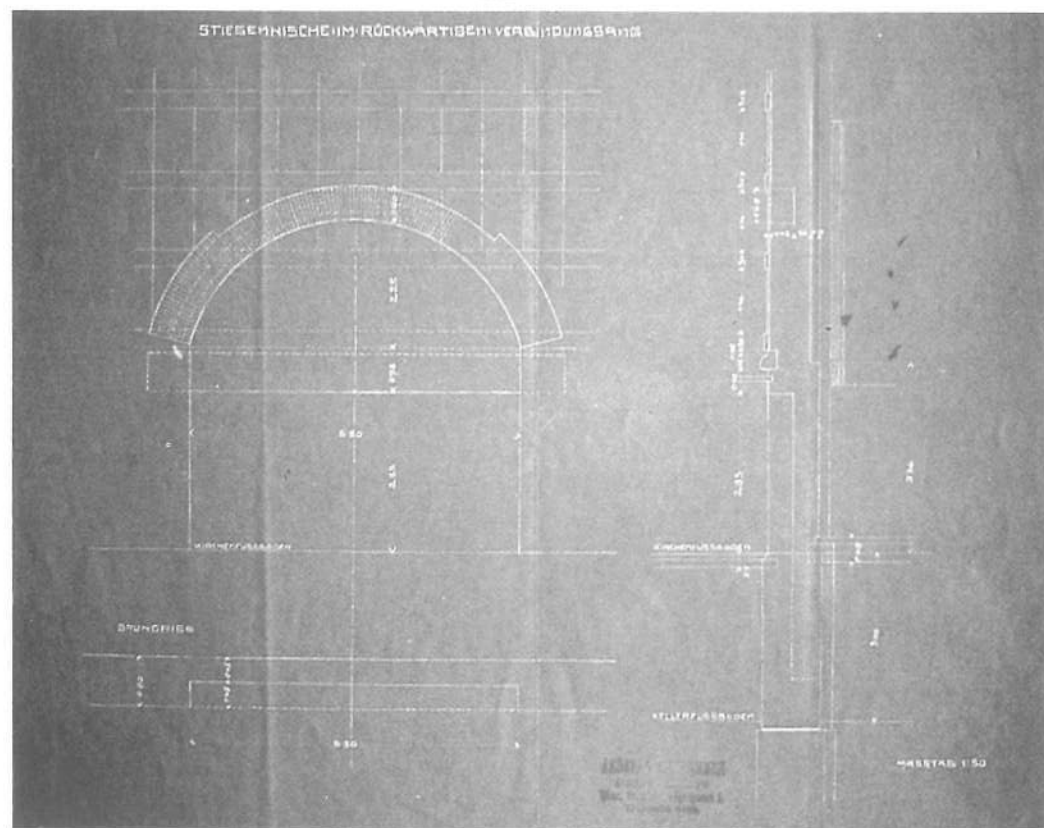
113



114



115

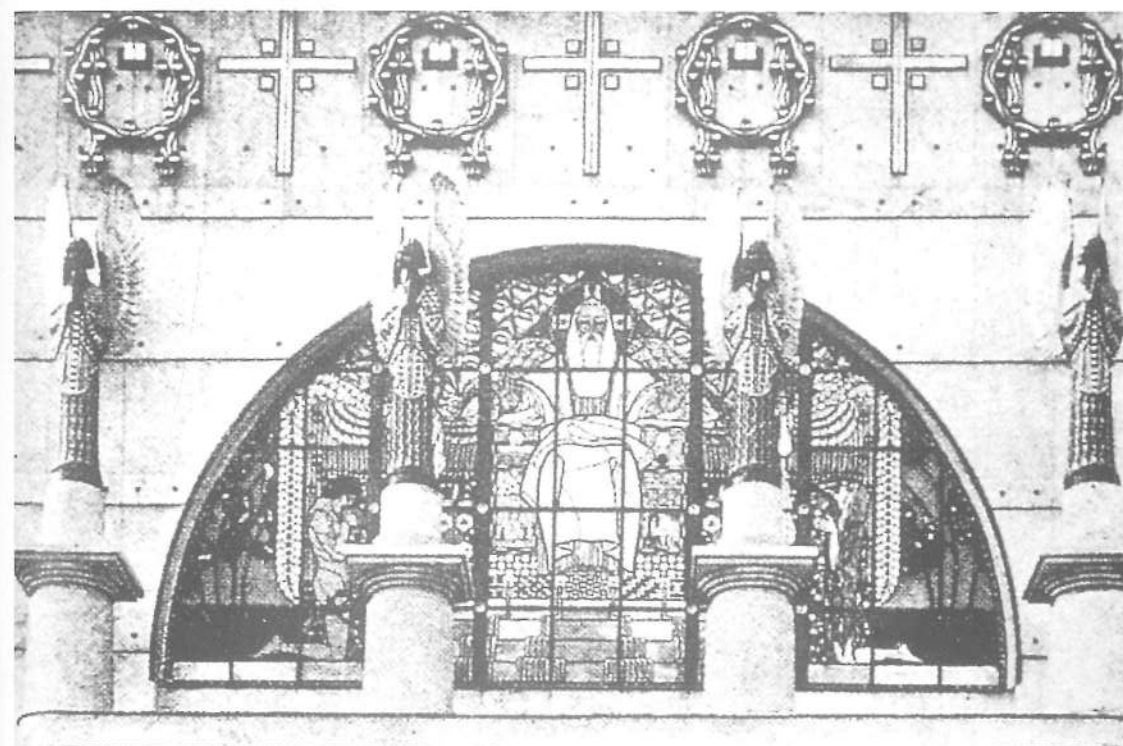


116

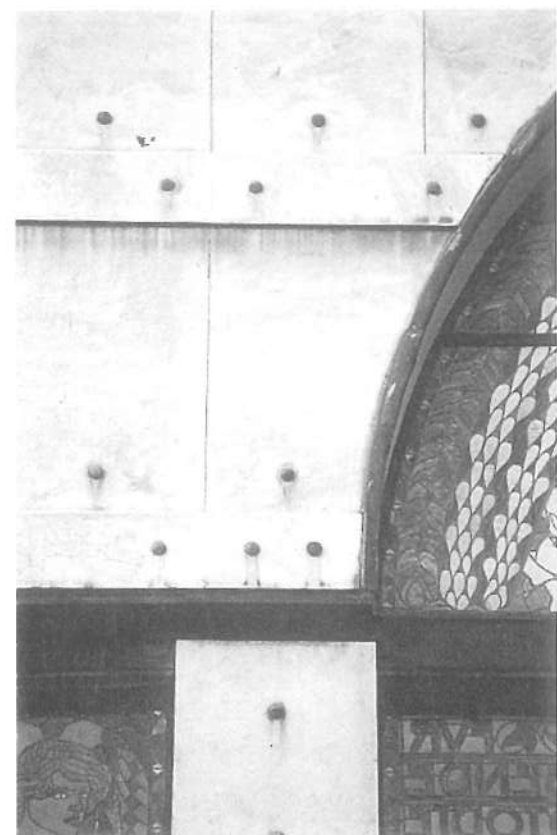
114-118. Otto Wagner, iglesia de St. Leopold Am Steinhof, Baumgartner Höhe 1, Viena, 1902-1906.
Fig. 114: sección longitudinal (Historisches Museum der Stadt Wien). **Figs. 115-116:** detalles del proyecto ejecutivo (Am Steinhof, Technische Betriebsleitung). **Fig. 117:** detalle del frente principal (de Lux, *op. cit.*). **Fig. 118:** detalle del frente principal (de O. Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, Viena, 1914).



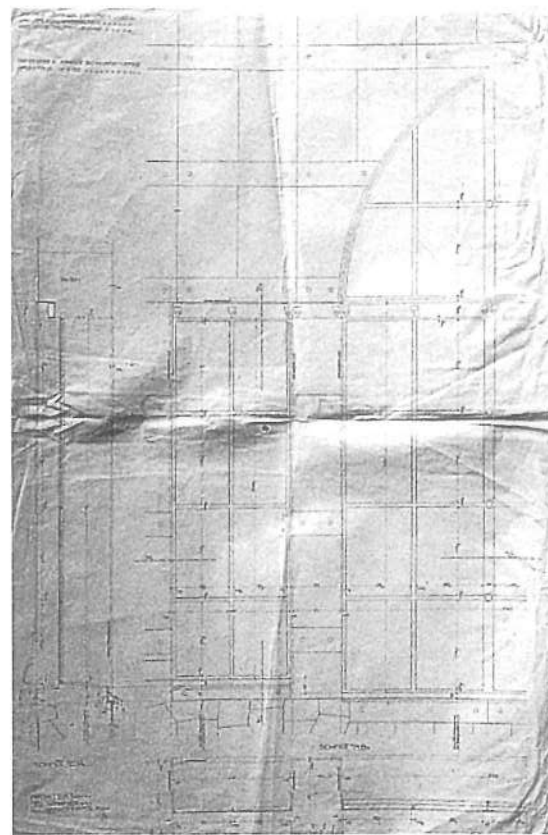
117



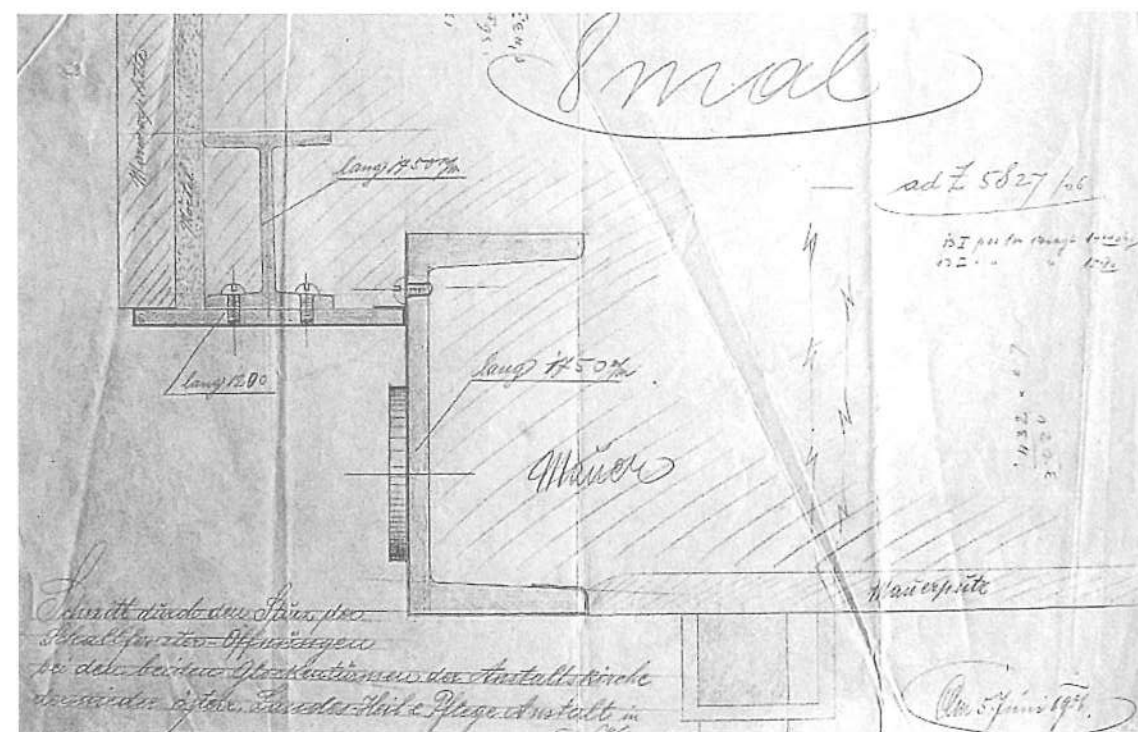
118



119



120

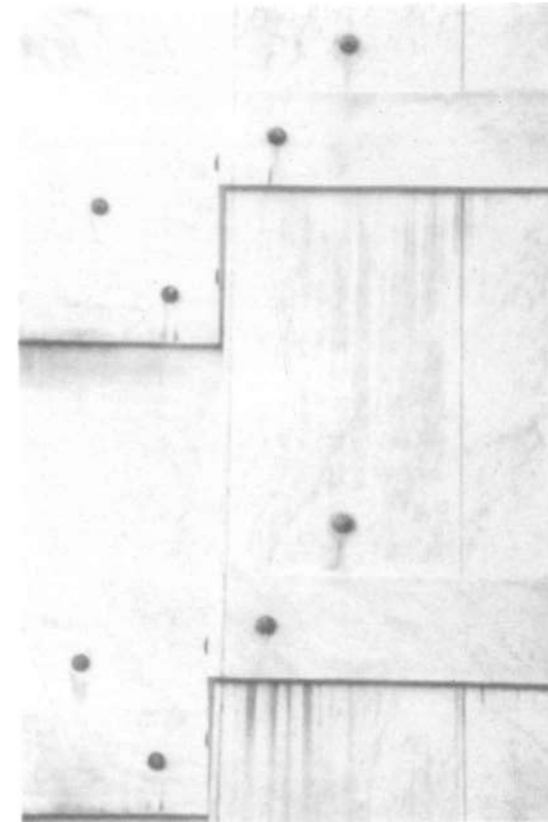


121

119-125. Otto Wagner, iglesia de St. Leopold Am Steinhof, Baumgartner Höhe 1, Viena, 1902-1906.
Fig. 119: detalle de la ventana serliana en la fachada oeste (fotografía R. Gargiani, 1993).
Figs. 120-121: detalles de dos tablas del proyecto ejecutivo (Am Steinhof, Technische Betriebsleitung).



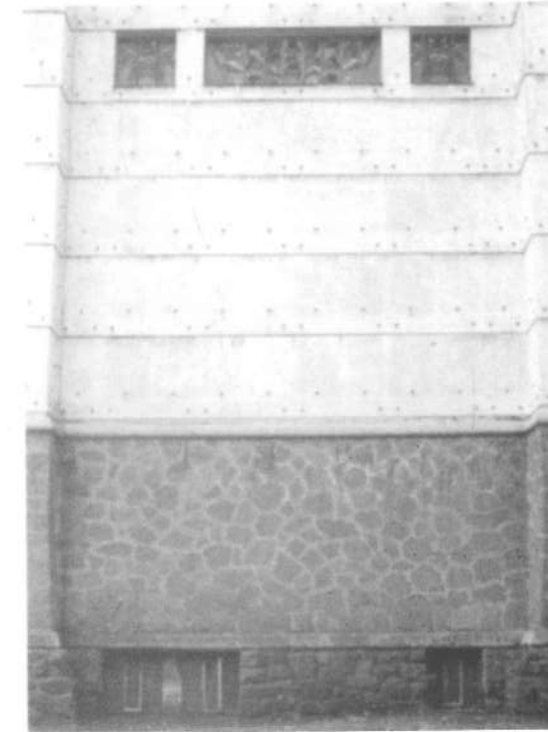
122



123

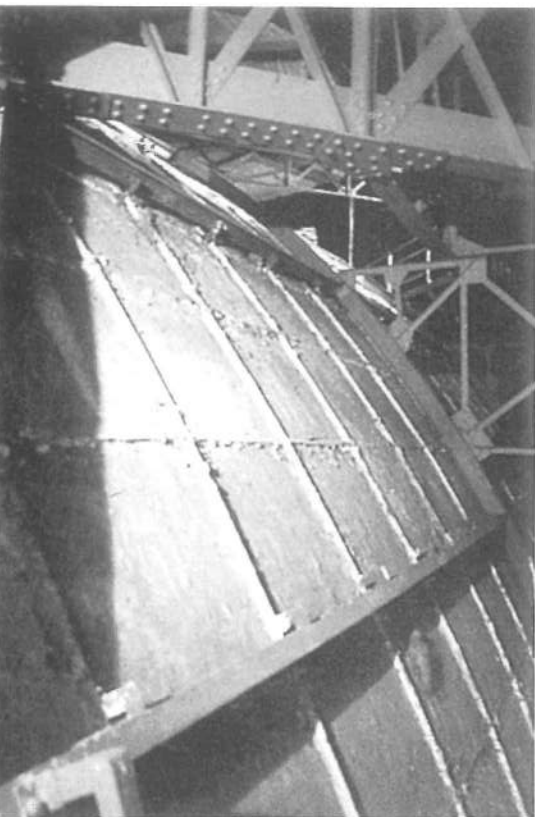


124

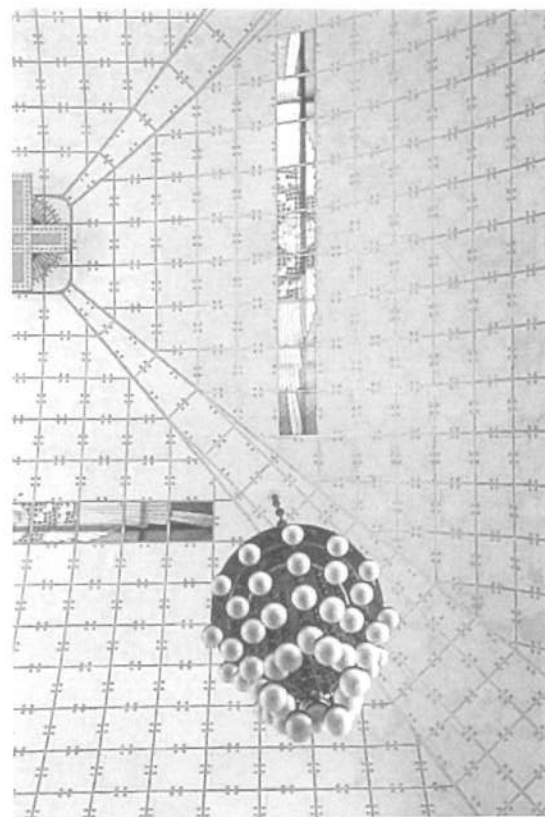


125

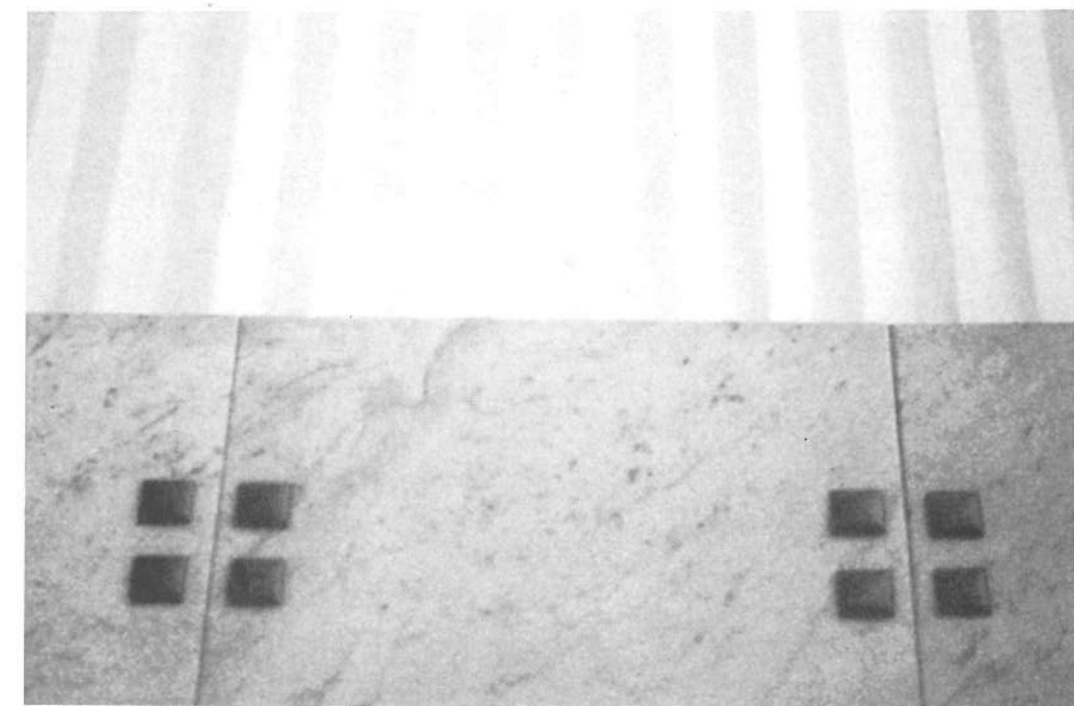
Figs. 122-125: detalles del revestimiento en la esquina entre las fachadas norte y este, de la cara oeste, del ángulo de la serliana de la cara este, de la cara oeste (fotografías R. Gargiani, 1993).



126

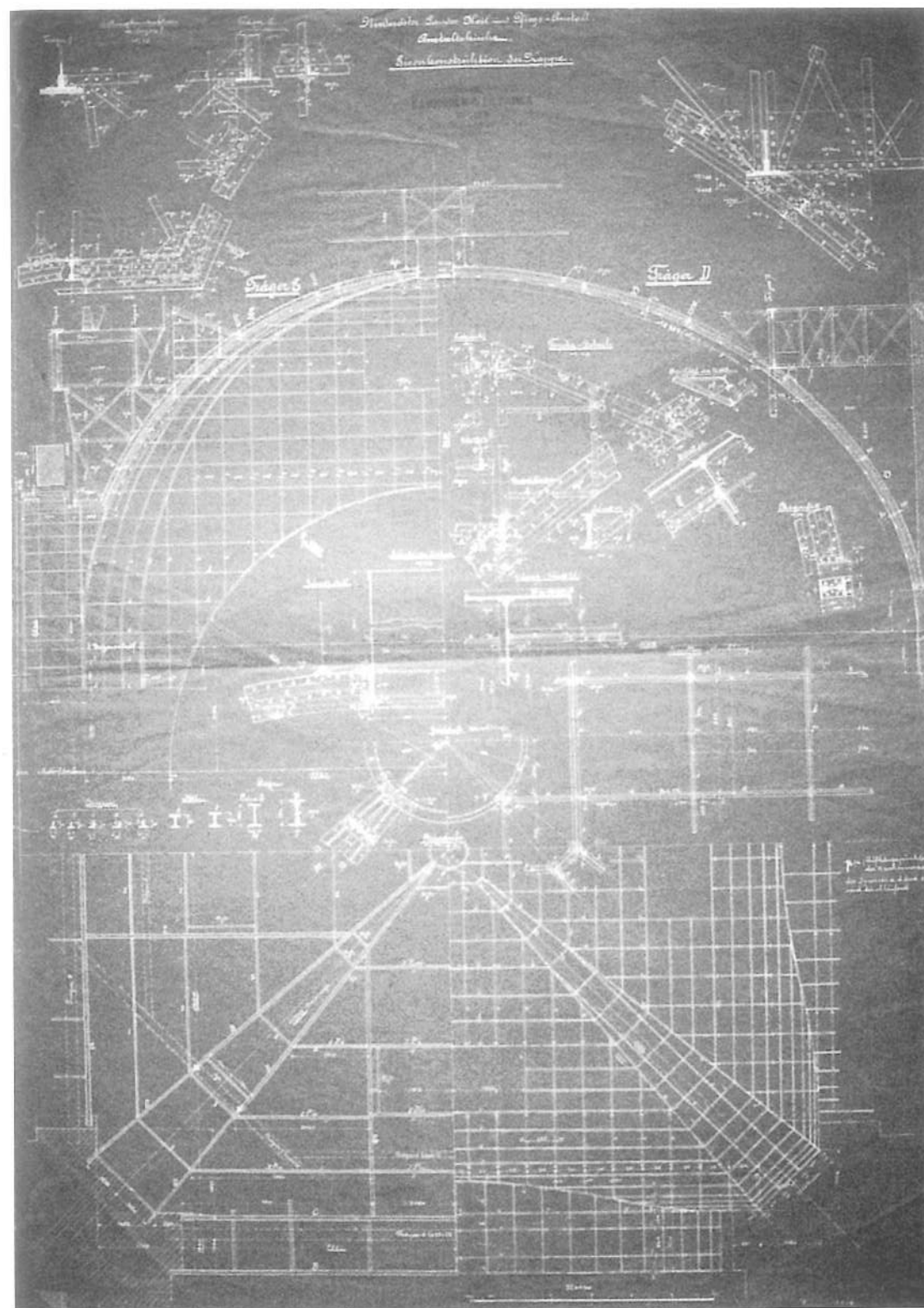


127



128

126-129. Otto Wagner, iglesia de St. Leopold Am Steinhof, Baumgartner Höhe 1, Viena, 1902-1906.
Fig. 126: detalle del extradós del techo en forma de cúpula (fotografía de R. Gargiani, 1993).
Fig. 127: detalle del intradós del techo en forma de cúpula (fotografía G. Fanelli, 1968).

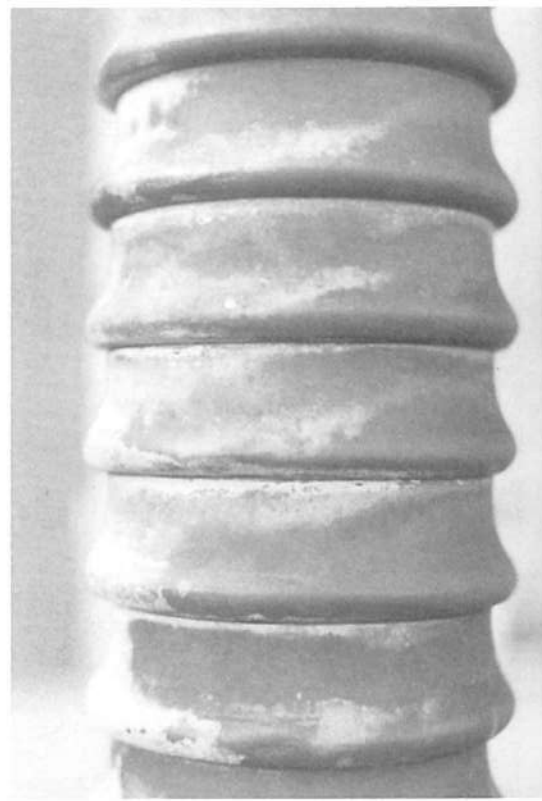


129

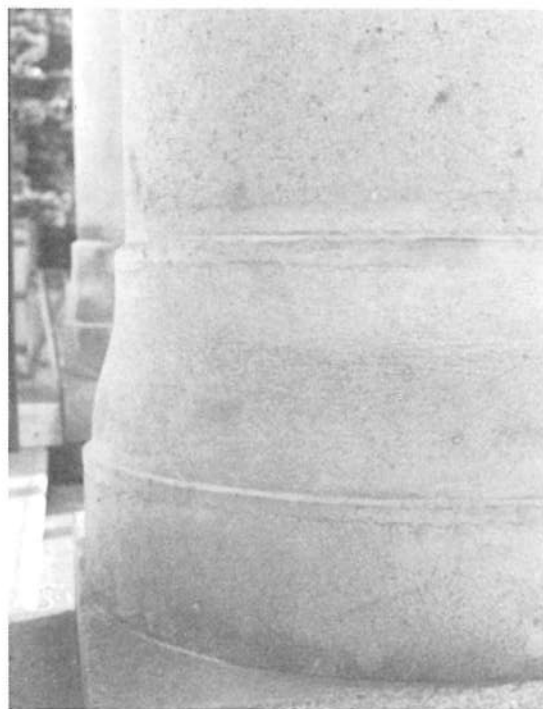
Fig. 128: detalle del revestimiento parietal interno (fotografía R. Gargiani, 1993).
Fig. 129: hoja del proyecto ejecutivo del techo en forma de cúpula (Am Steinhof, Technische Betriebsleitung).



130

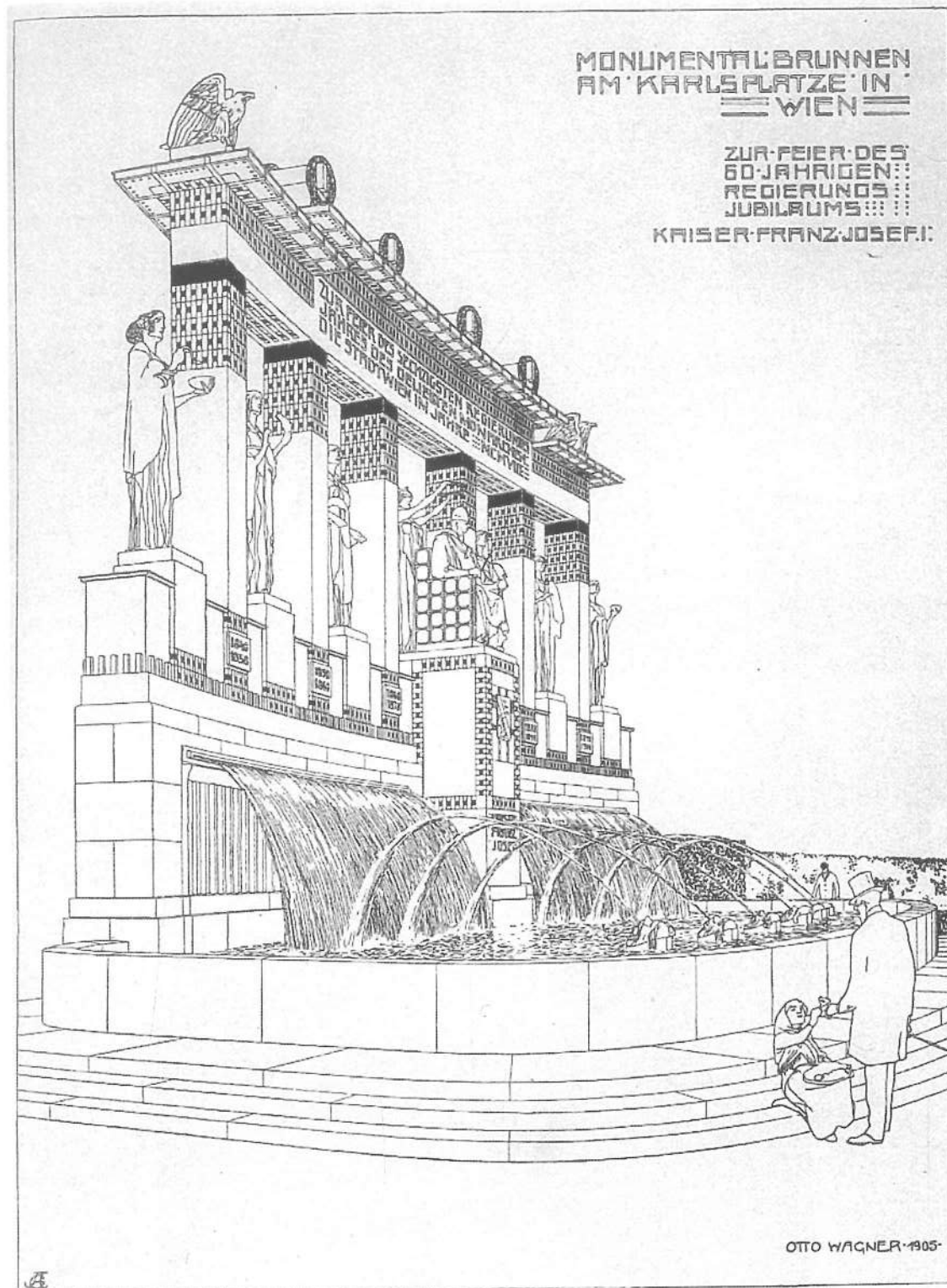


131



132

130-132. Otto Wagner, iglesia de St. Leopold Am Steinhof, Baumgartner Höhe 1, Viena, 1902-1906. Detalles de los pilares metálicos revestidos en cobre de la marquesina y de las columnas de hormigón armado de la entrada (fotografías R. Gargiani, 1993).

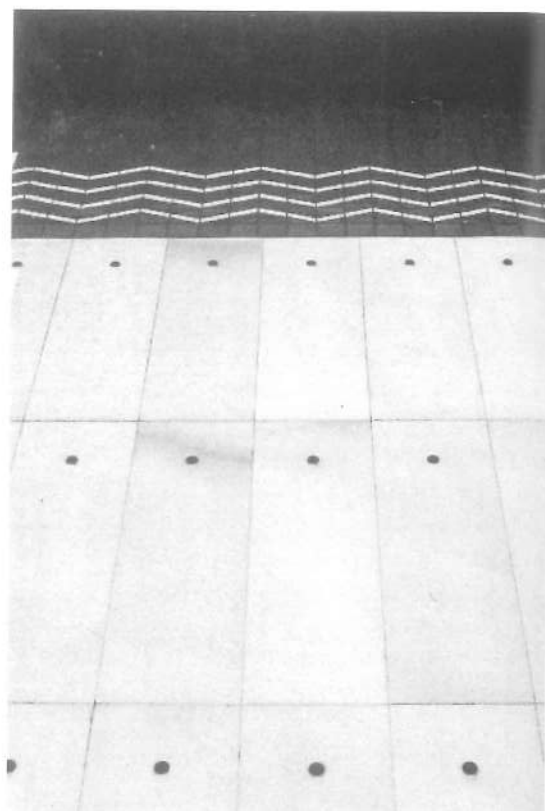


133

133. Otto Wagner, proyecto de fuente monumental, Karlsplatz, Viena, 1905 (de Wagner, *Einige Skizzen*, cit., vol. III, Viena, 1906).



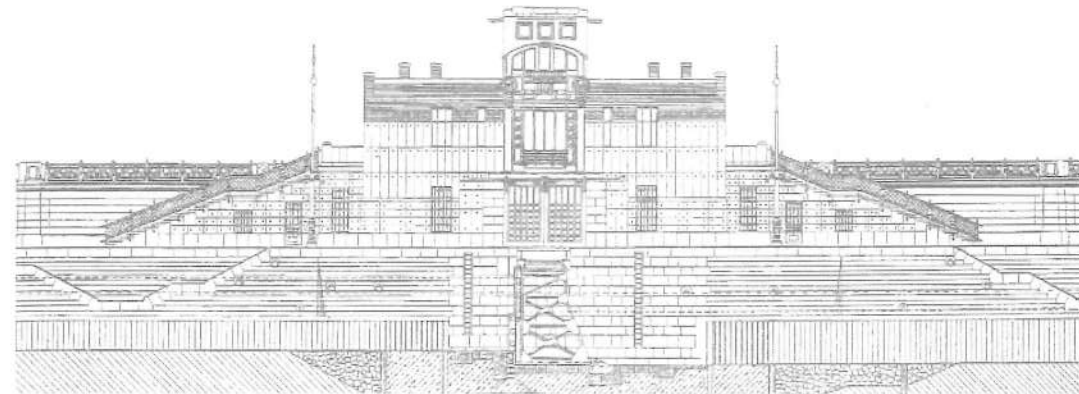
134



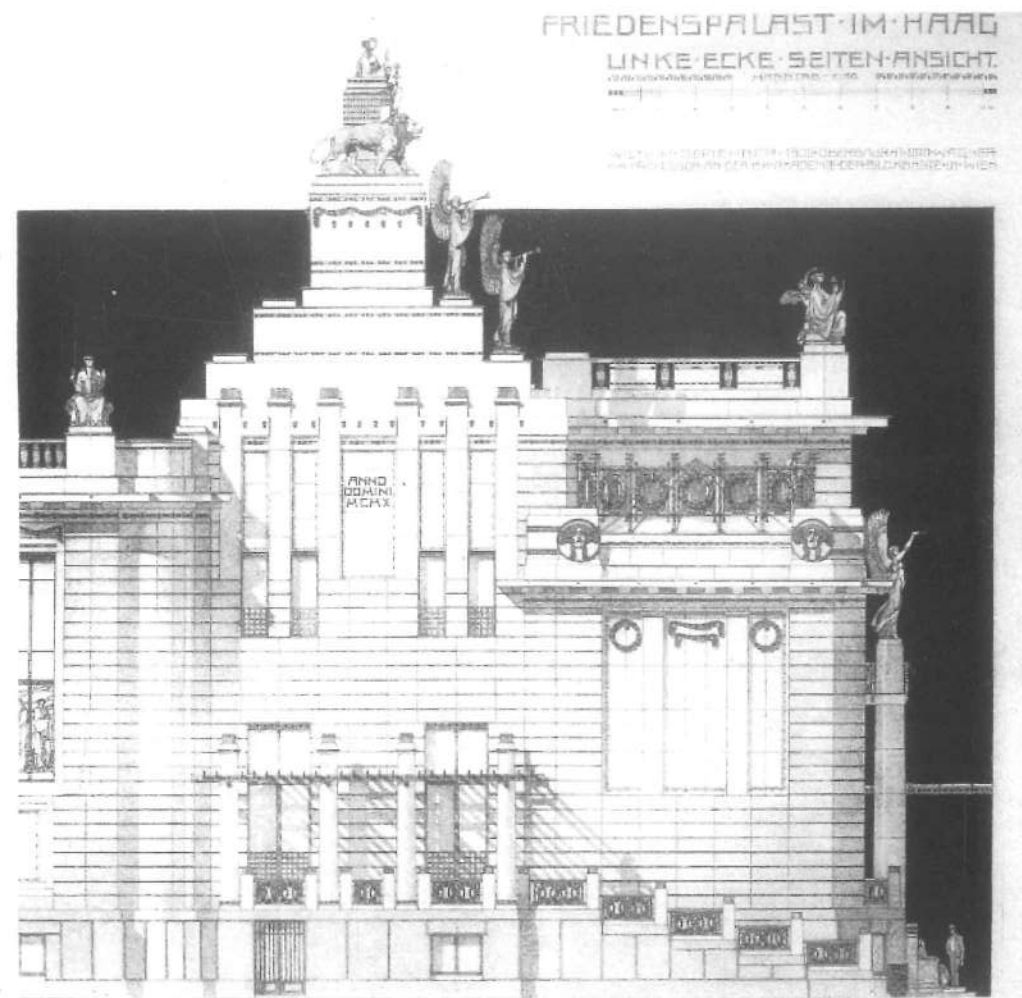
135



136



137

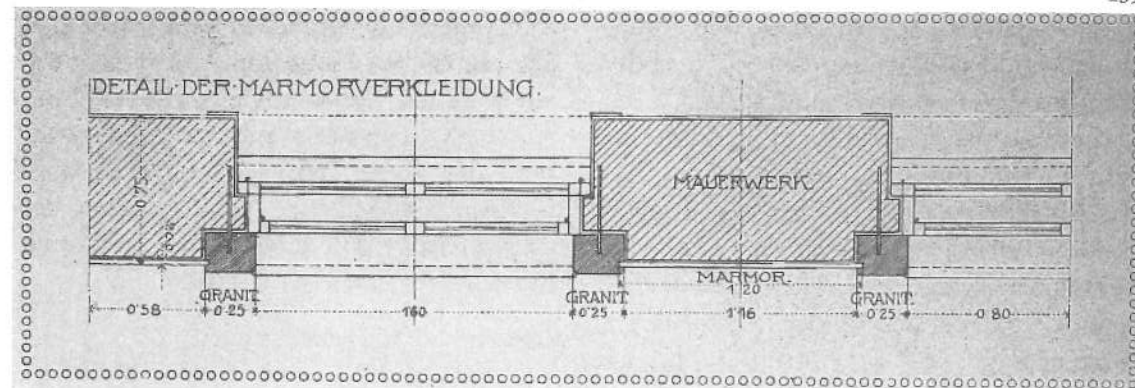


138

134-137. Otto Wagner, edificio de la esclusa de Kaiserbad, Obere Donaustrasse 26, Viena, 1904-1906. **Fig. 134:** detalle del revestimiento en el ángulo entre fachada al canal y flanco este (fotografía G. Fanelli, 1968). **Fig. 135:** detalle del sector terminal del flanco este (fotografía R. Gargiani, 1993). **Fig. 136:** detalle del revestimiento de la escalera sobre el flanco oeste (fotografía R. Gargiani, 1993). **Fig. 137:** dibujo de la fachada principal (de O. A. Graf, *Otto Wagner. 2. Das Werk des Architekten, 1903-1918*, Viena-Colonia-Graz, 1985).
138. Otto Wagner, proyecto para el Palacio de la Paz, La Haya. Variante elaborada en septiembre de 1906 (de Wagner, *Einige Skizzen*, cit., vol. IV, Viena, 1922).



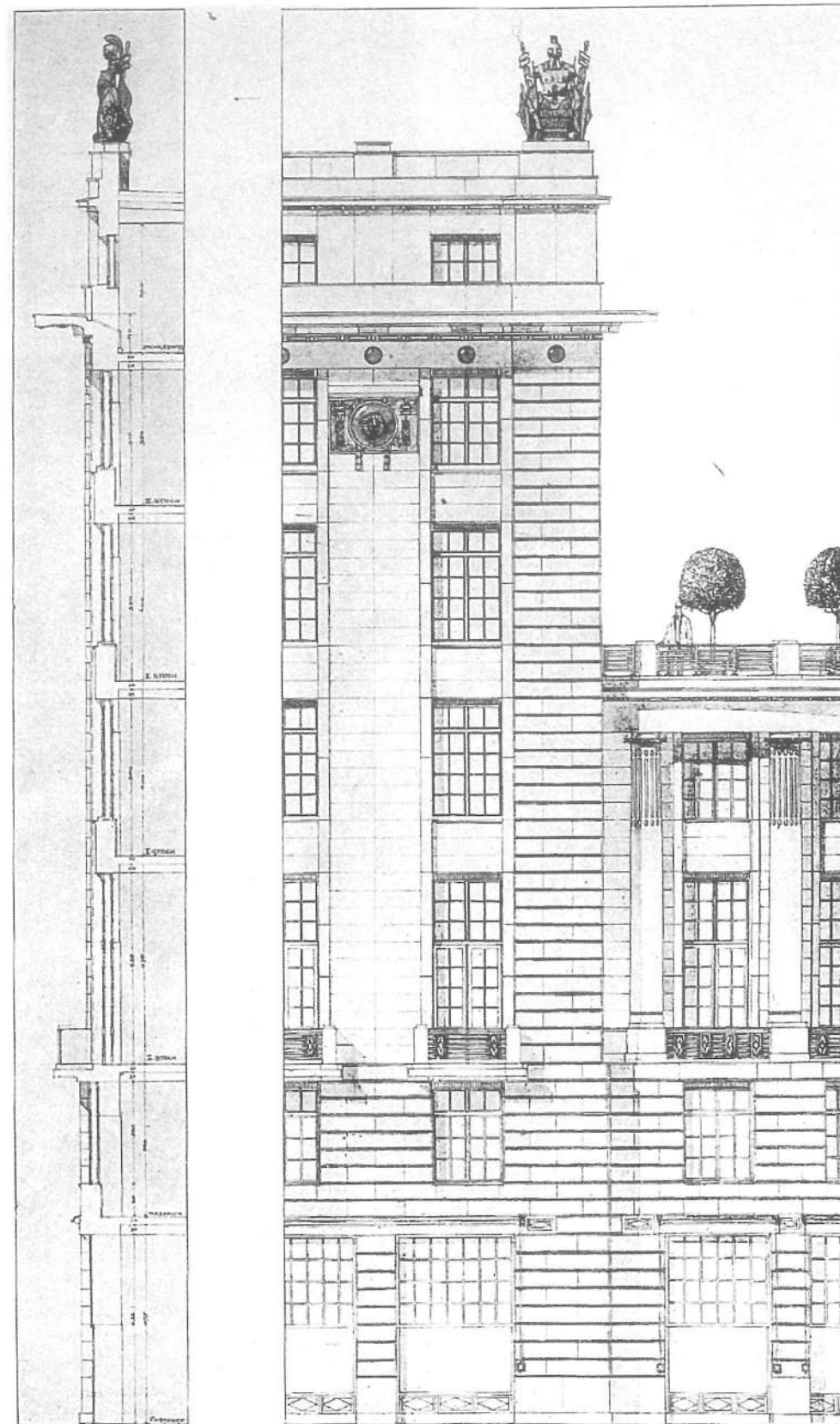
139



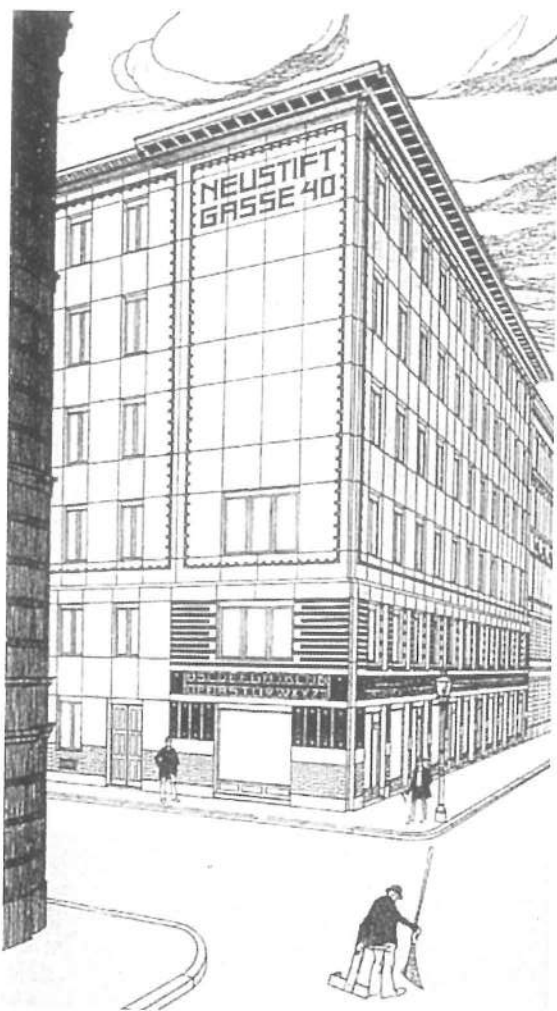
140

139. Julius y Wunibald Deininger, Neue Wiener Handelsakademie, Hamerlingplatz 5-6, Viena, 1906-1907 (de «Der Architekt», 1909).

140-141. Otto Wagner, proyecto para la sede del Ministerio de la Guerra, Stubenring, Viena, 1907-1908. Dibujo de detalle del sistema constructivo del revestimiento de detalles de la fachada.



141



142

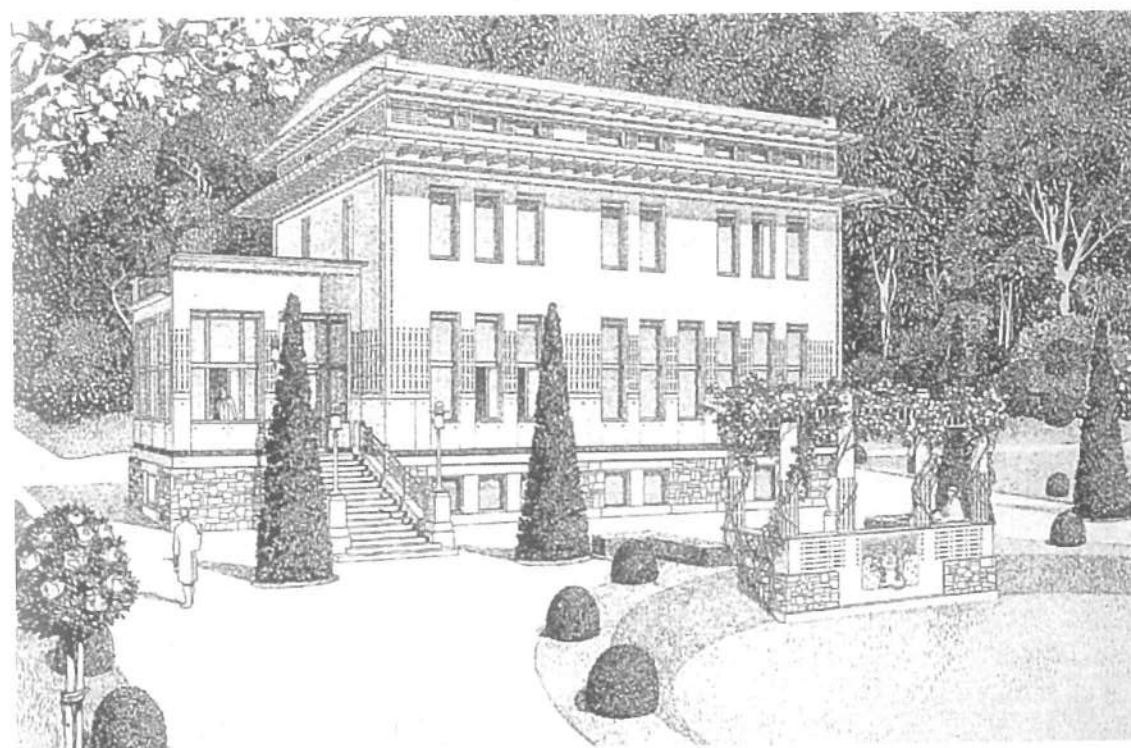


143

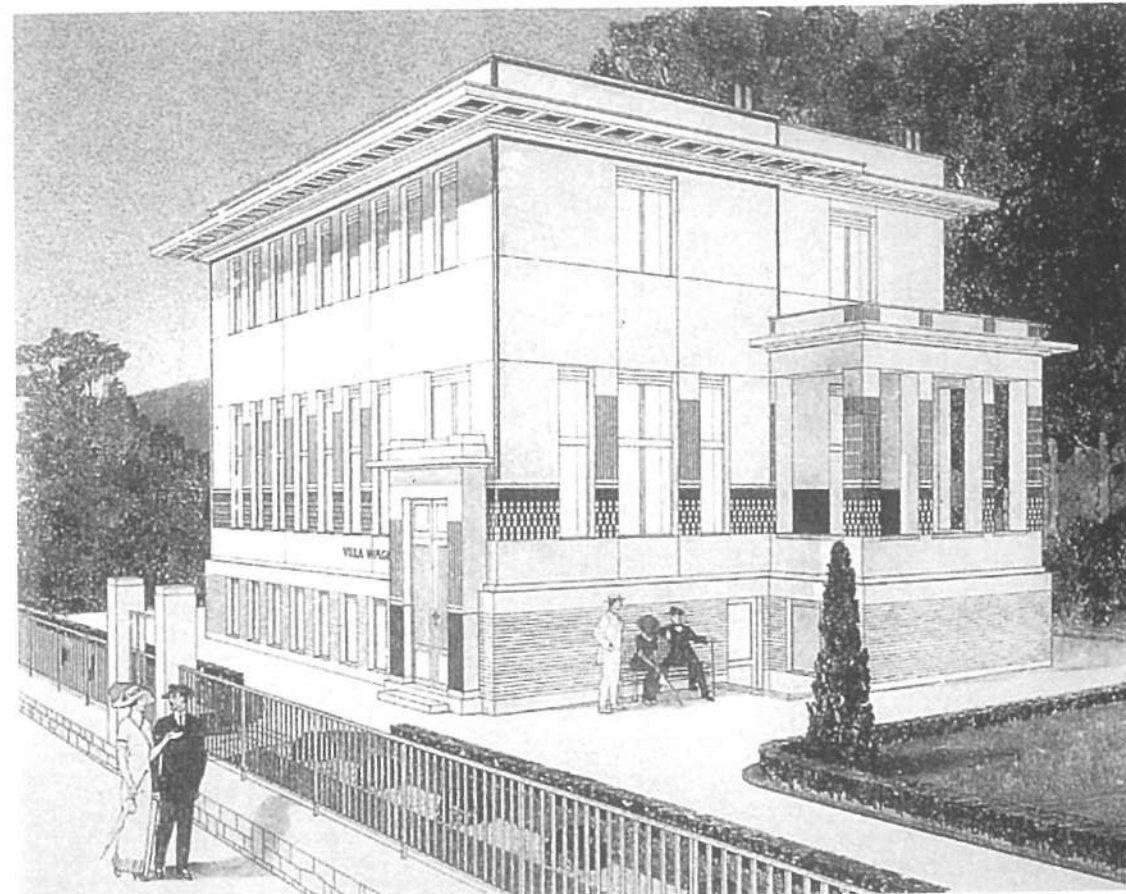
142-143. Otto Wagner, casa de pisos, Neustiftgasse 40, Viena, 1909. Dibujo prospectico (de Wagner, *Einige Skizzen*, cit., vol. IV, Viena, 1922) y detalle del revestimiento de revoco en la base del edificio (fotografía R. Gargiani, 1993).

144-147. Otto Wagner, villa Wagner, Hüttelbergstrasse 28, Viena, 1905-13. **Fig. 144:** dibujo prospectico del primer proyecto, 1905 (de Wagner, *Einige Skizzen*, cit., vol. III, Viena, 1906).

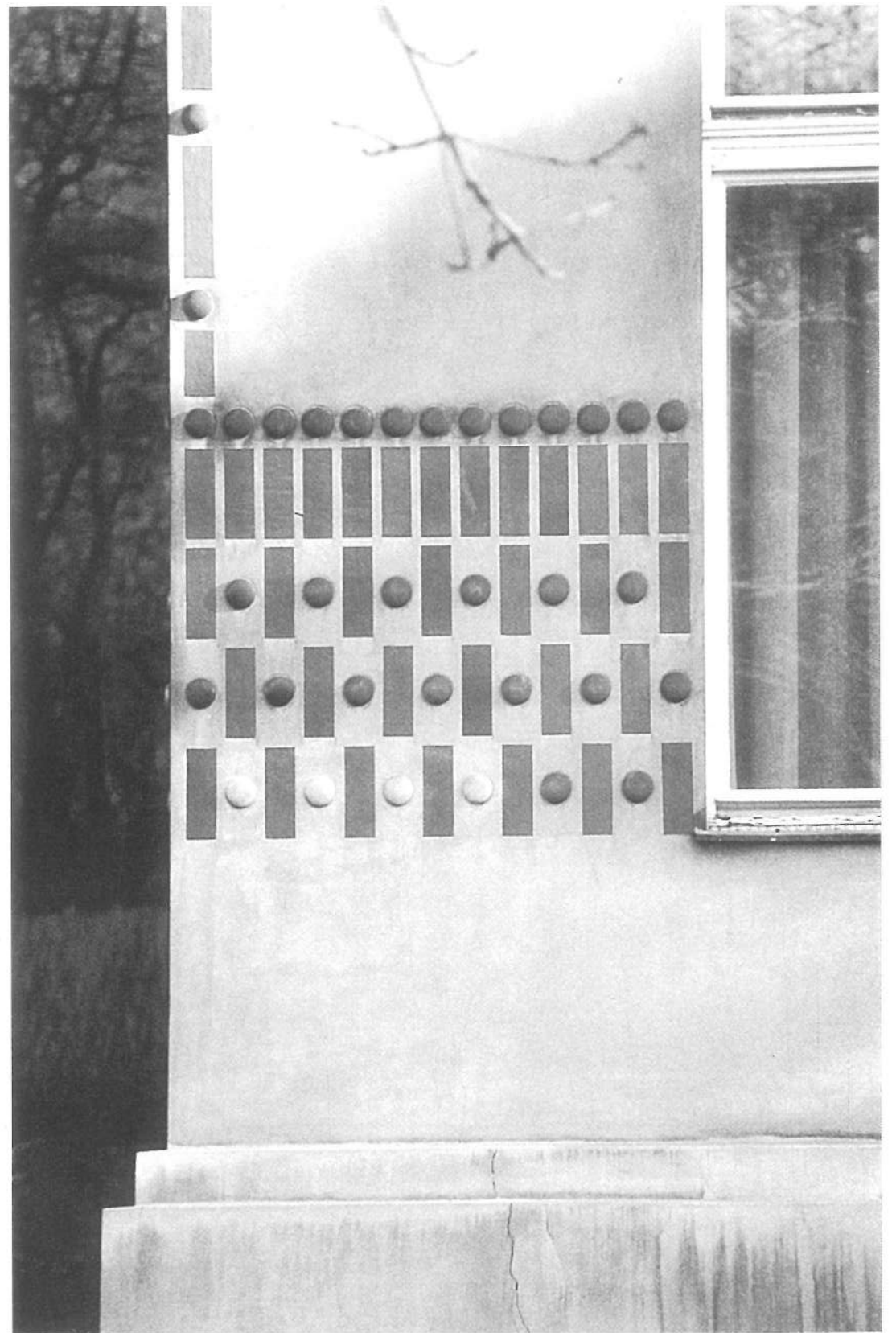
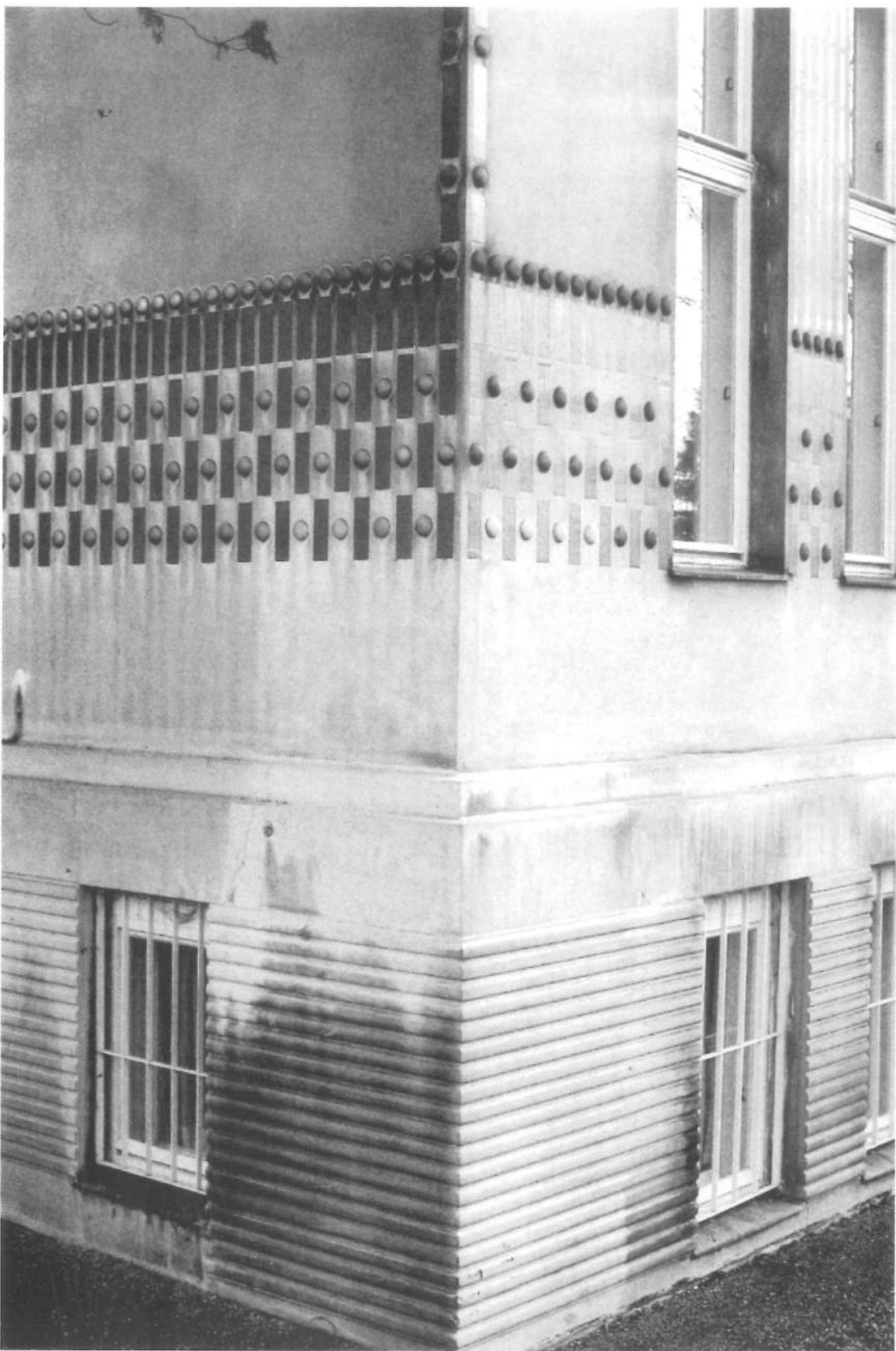
Fig. 145: dibujo prospectico del proyecto definitivo (Historisches Museum der Stadt Wien). (En las páginas siguientes) **Figs. 146-147:** detalles de la solución de esquina (fotografías R. Gargiani, 1993).

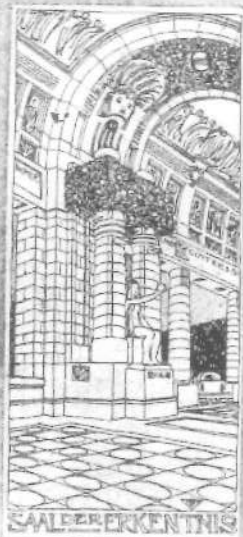


144

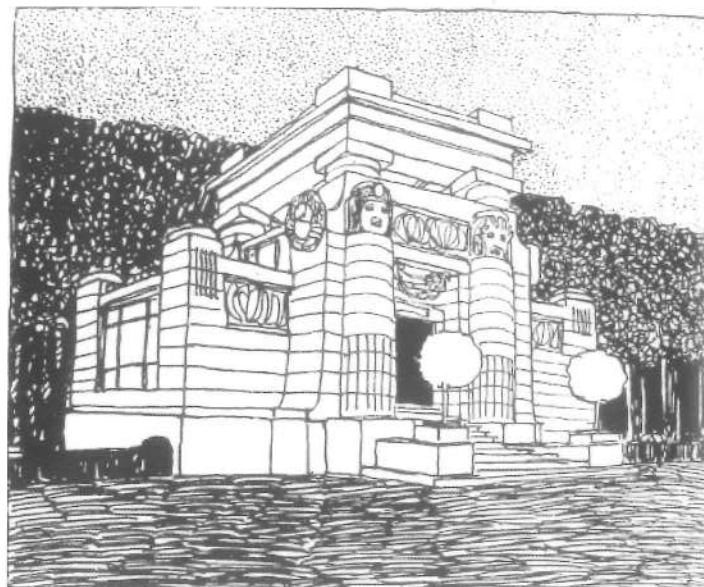


145

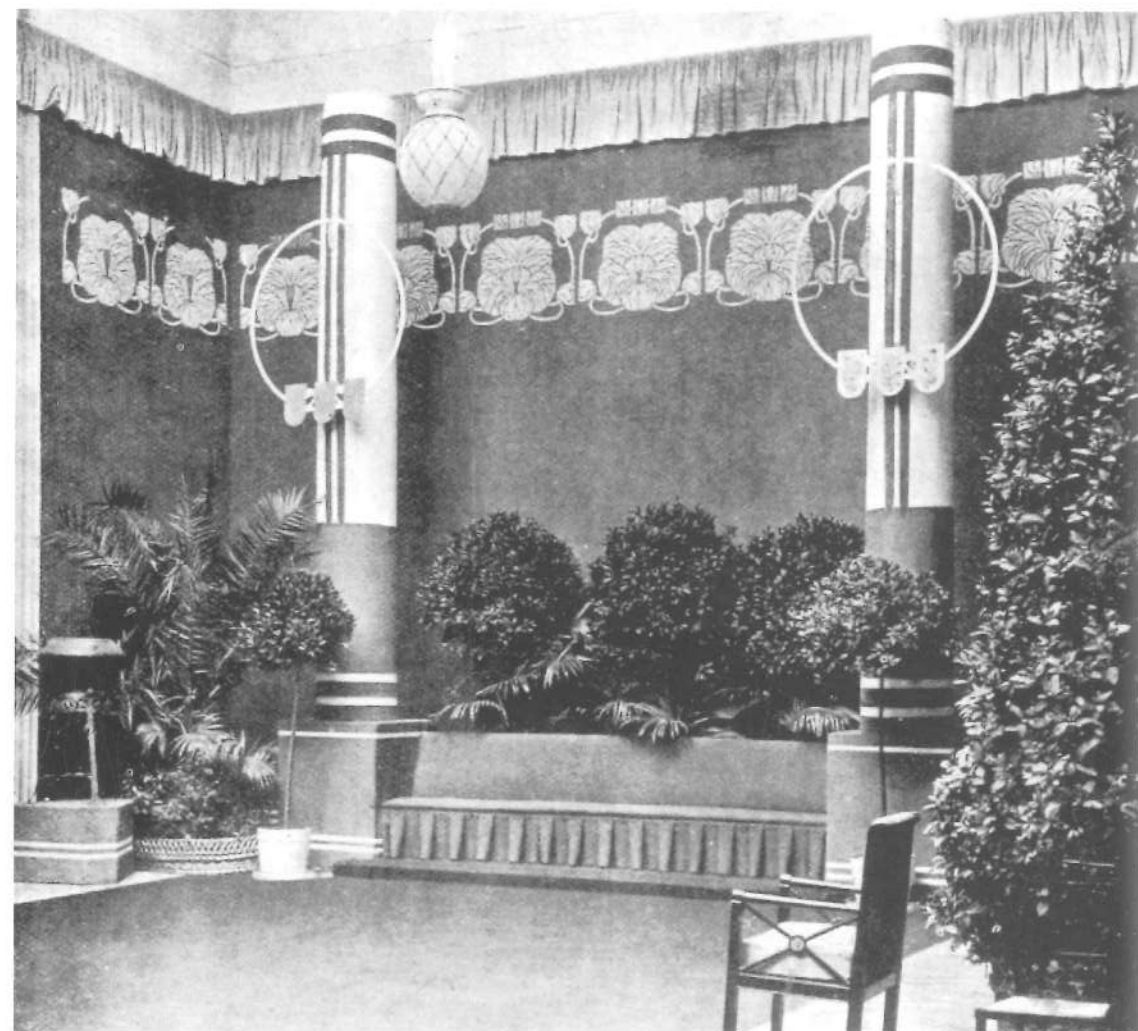




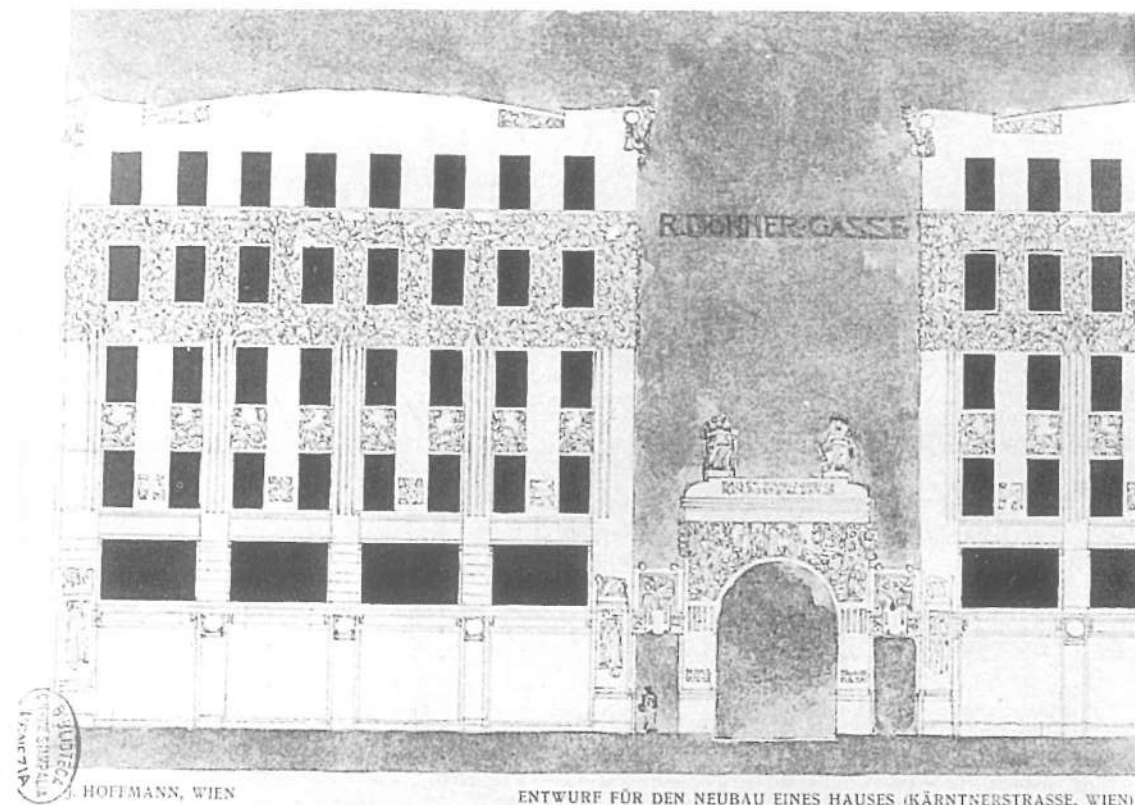
148



149



150

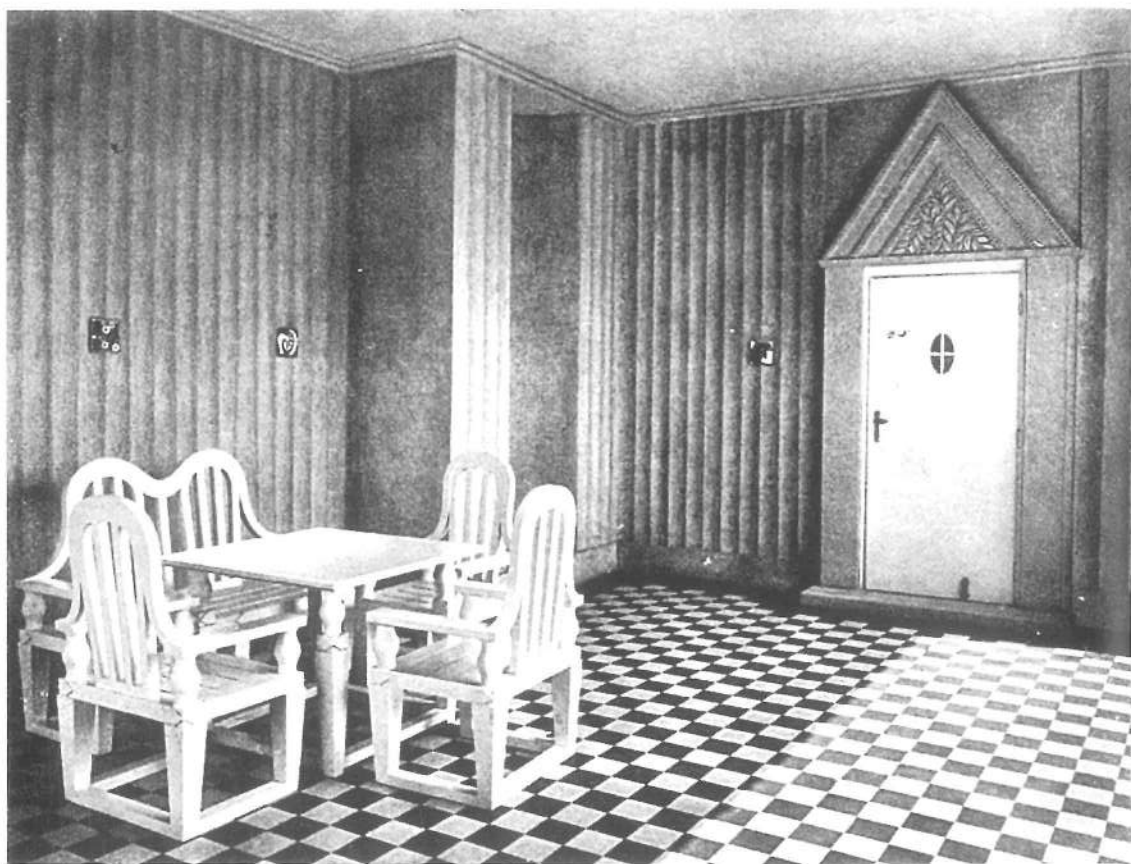


HOFFMANN, WIEN

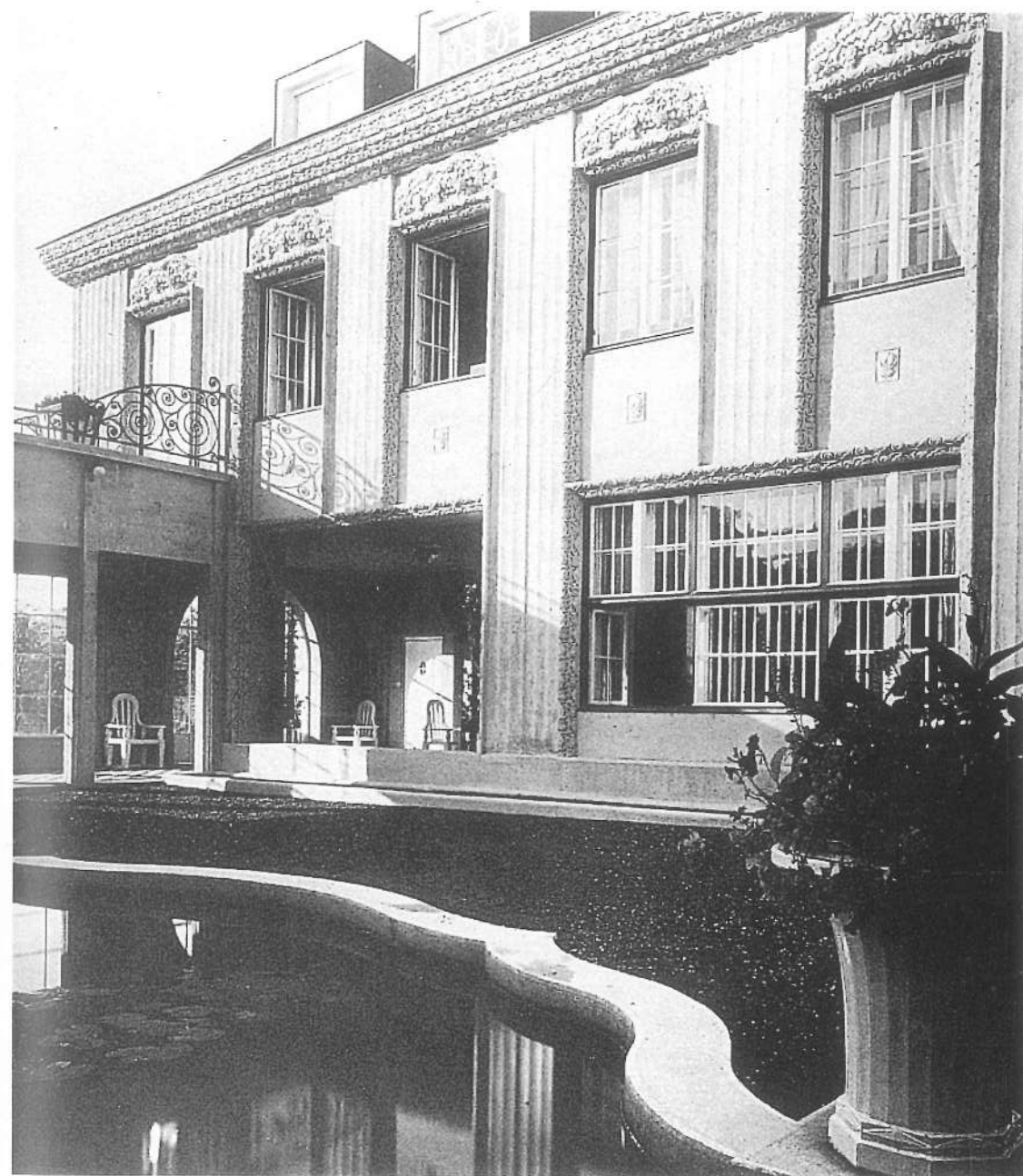
ENTWURF FÜR DEN NEUBAU EINES HAUSES (KÄRNTNERSTRASSE, WIEN)

151

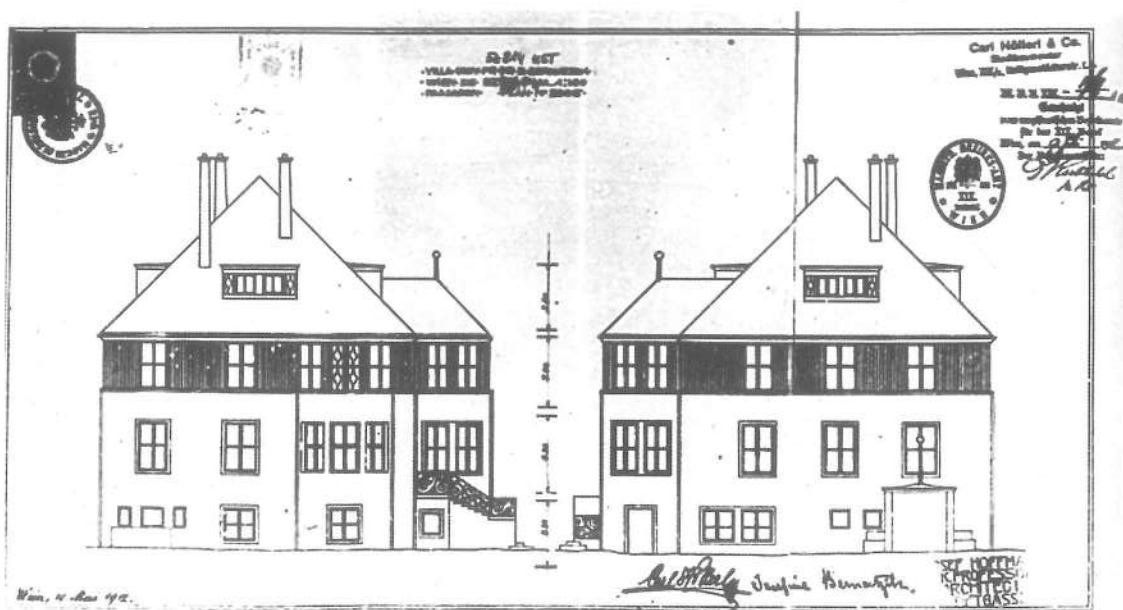
148. Josef Hoffmann, proyecto de Saal der Erkenntnis, h. 1898 (de *Ver Sacrum*, 1898).
 149. Josef Hoffmann, estudio de arquitectura, h. 1898 (de *Ver Sacrum*).
 150. Josef Hoffmann, sala de descanso de la segunda exposición de la Secesión vienesa, 1898 (de *The Studio*, 1901).
 151. Josef Hoffmann, proyecto de casa de pisos, Kärntnerstrasse esquina Donnergasse, Viena, h. 1898 (de *Dekorative Kunst*, 1898).



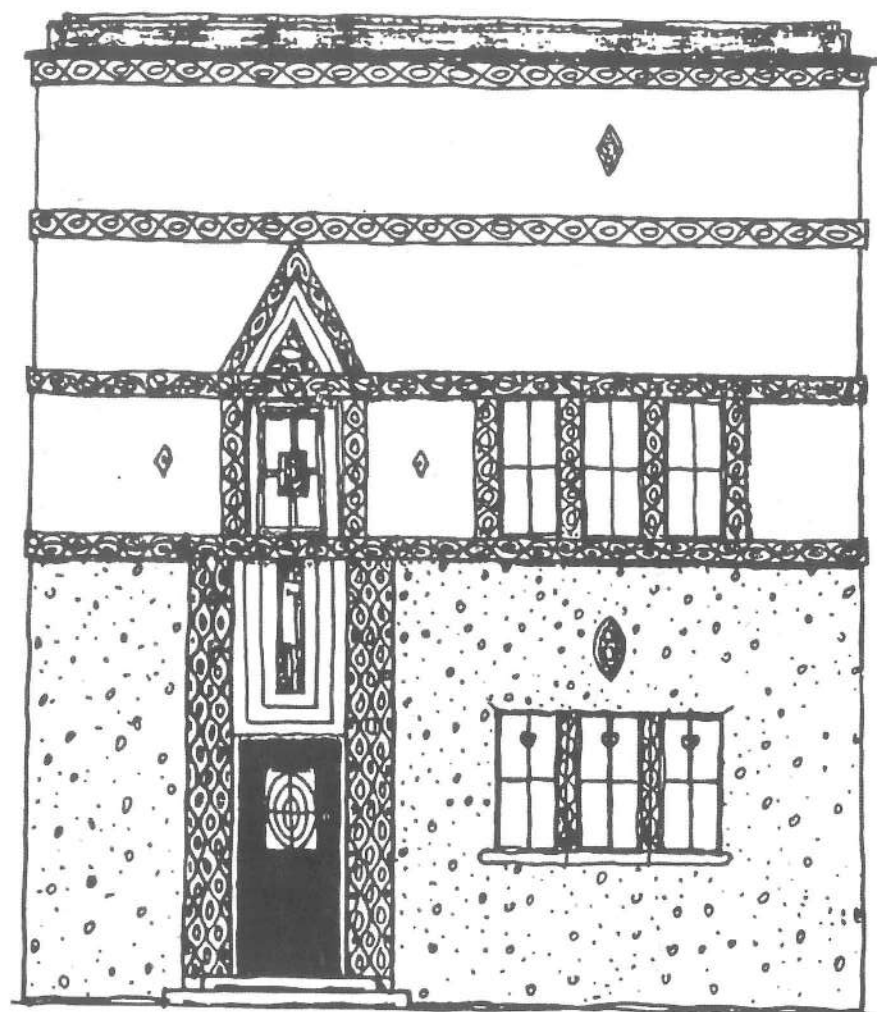
152



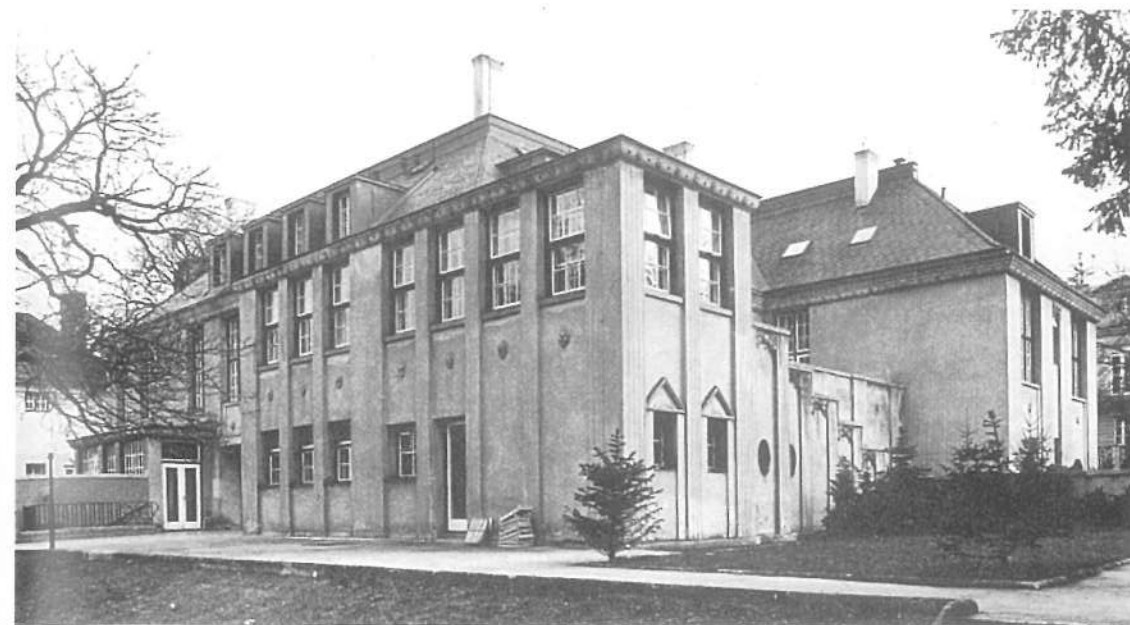
153



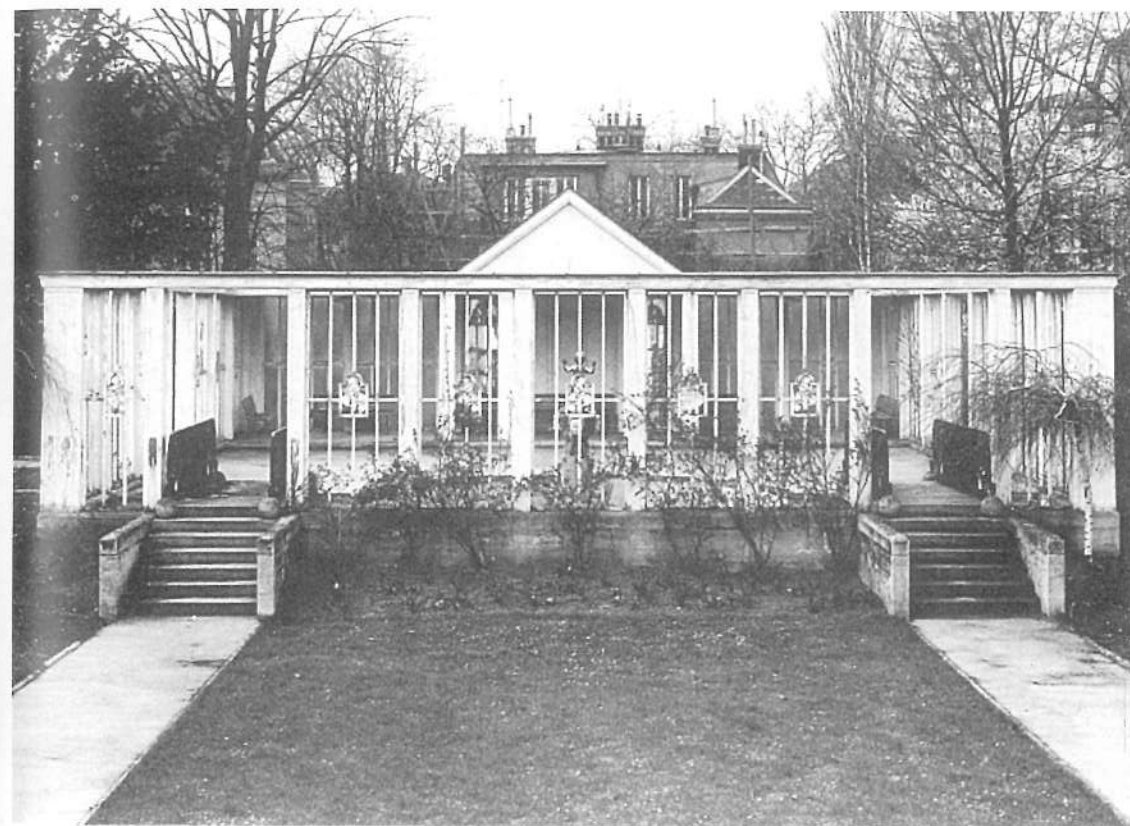
154



155



156



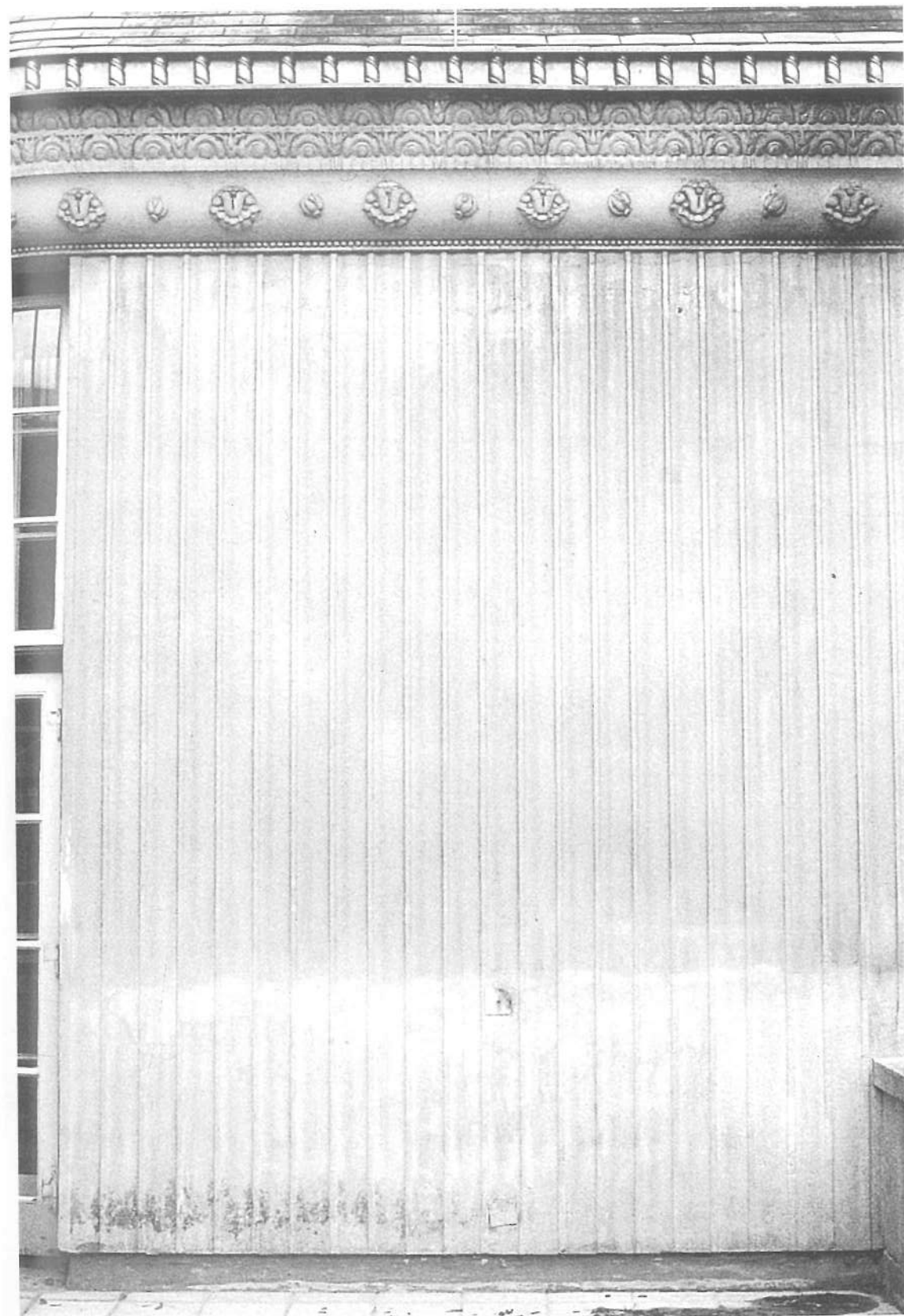
157

154. Josef Hoffmann, villa para Edmund Bernatzik, Springsiedelgasse 28, Viena, 1912-1913. Dibujo de las fachadas presentado para la petición de licencia de construcción (Archiv der Baubehörde).

155. Josef Hoffmann, proyecto de villa sobre el Hohe Warte, Viena (de *Der Architekt*, 1912).
156-157. Josef Hoffmann, villa para Josefine Skywa, Gloriettgasse 18, Viena, 1913-1915. Vista desde el jardín y «templete del té» (fotografías E. Godoli, 1980).

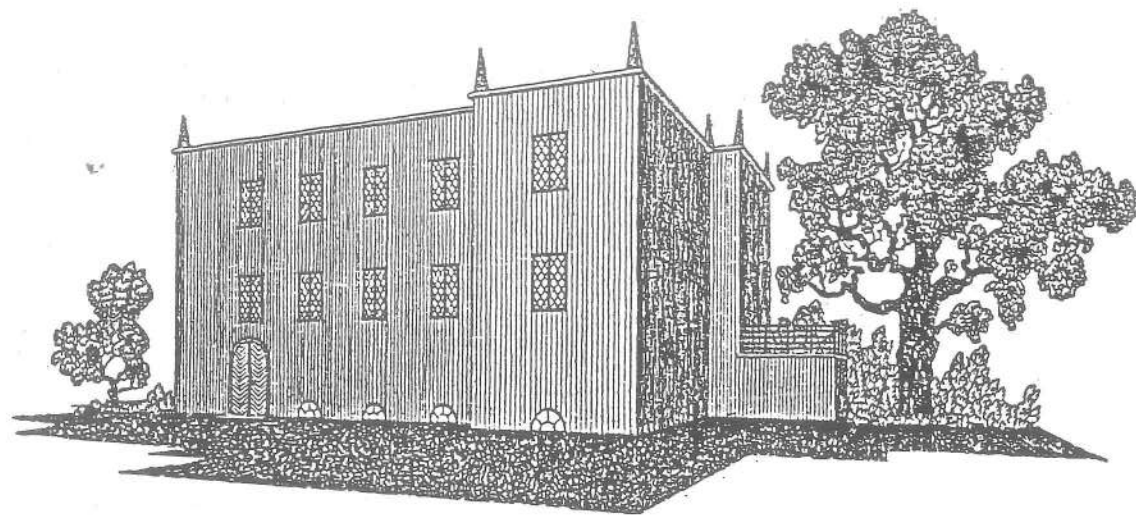


158



159

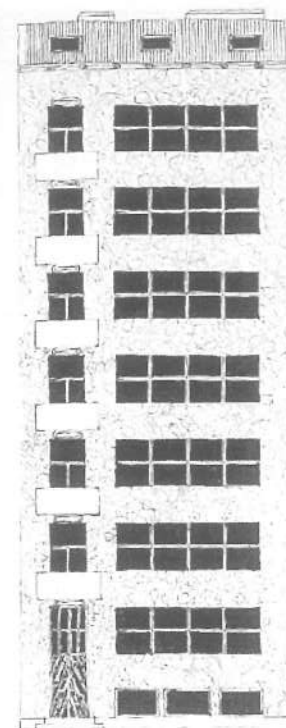
158-159. Josef Hoffmann, villa para Josefina Skywa, Gloriettgasse 18, Viena, 1913-1915. Detalles del pilar en hormigón armado visto del pórtico de entrada y del sector parietal a lo largo de la terraza sobre la cara oeste (fotografías R. Gargiani, 1993).



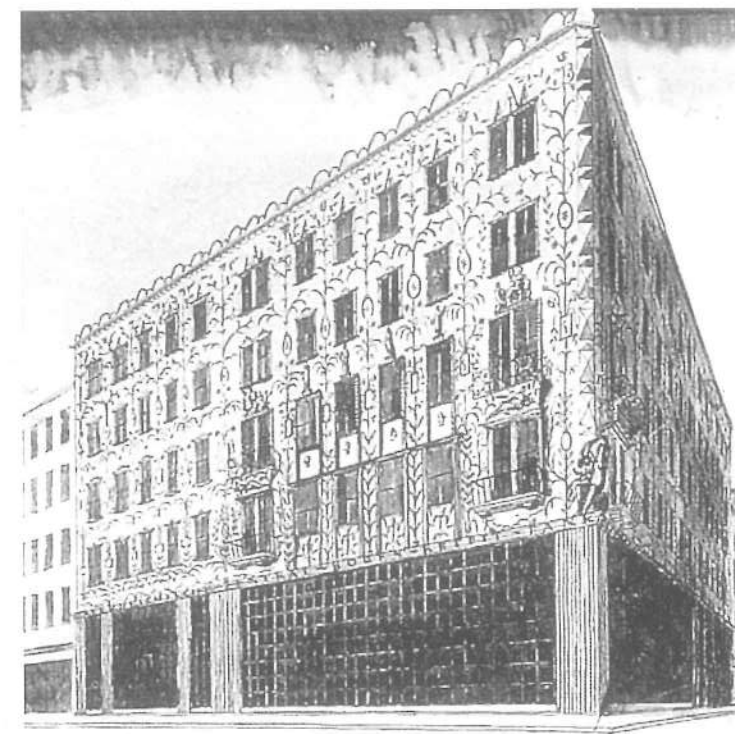
160



161



162



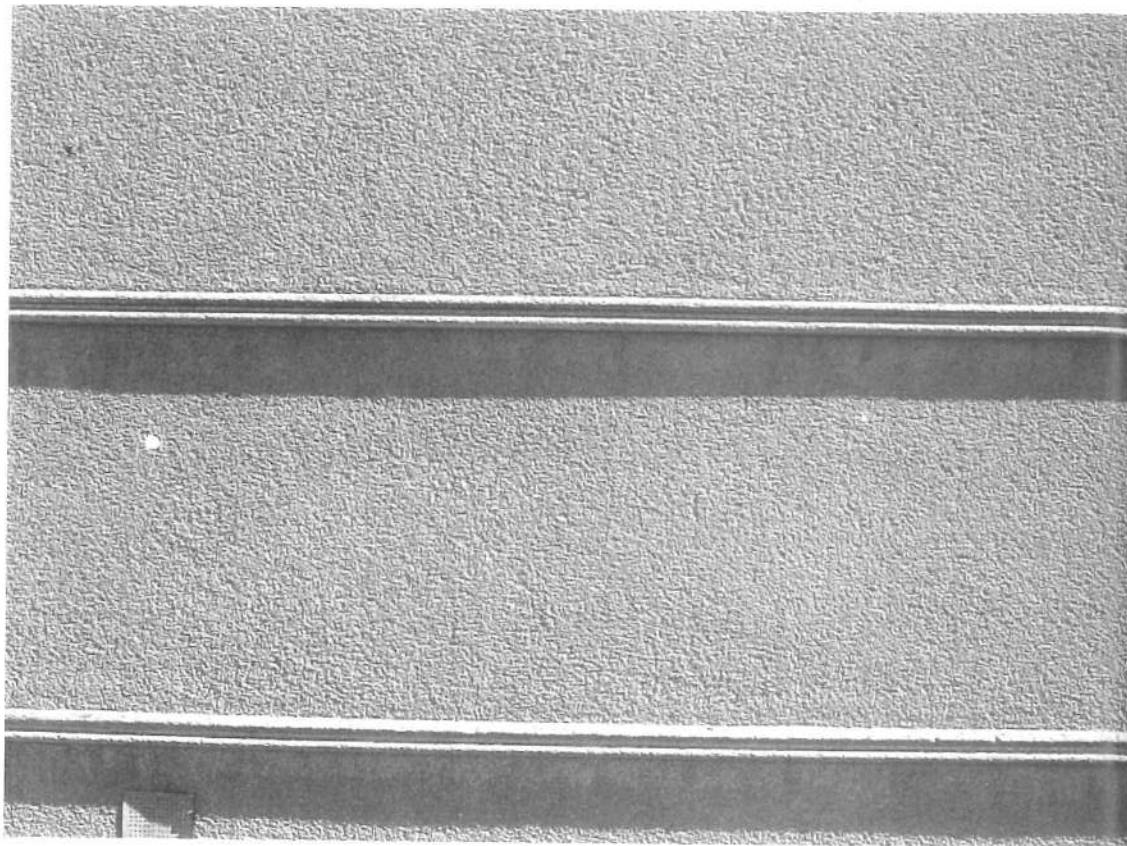
163

160. Josef Hoffmann, proyecto de villa para Hans Heller, Reichgasse, Viena, 1923 (de «Deutsche Kunst und Dekoration», 1923-1924).

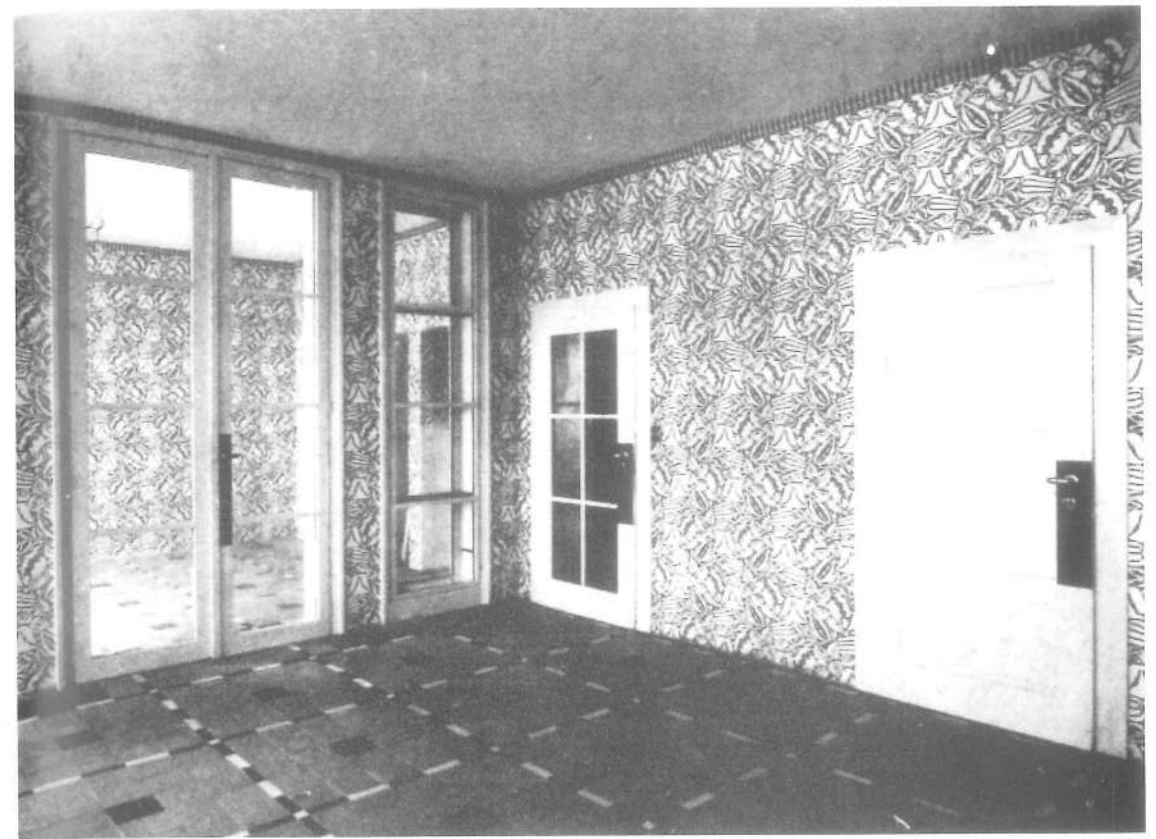
161. Josef Hoffmann, villa para Sonja Knips, Nusswaldgasse 22, Viena, 1924-1925 (fotografía R. Gargiani, 1993).

162. Josef Hoffmann, proyecto de casa de pisos (de *Wiener Architektur 1860-1930 in Zeichnungen*, ed. de K. y E. Mang, Stuttgart, 1979).

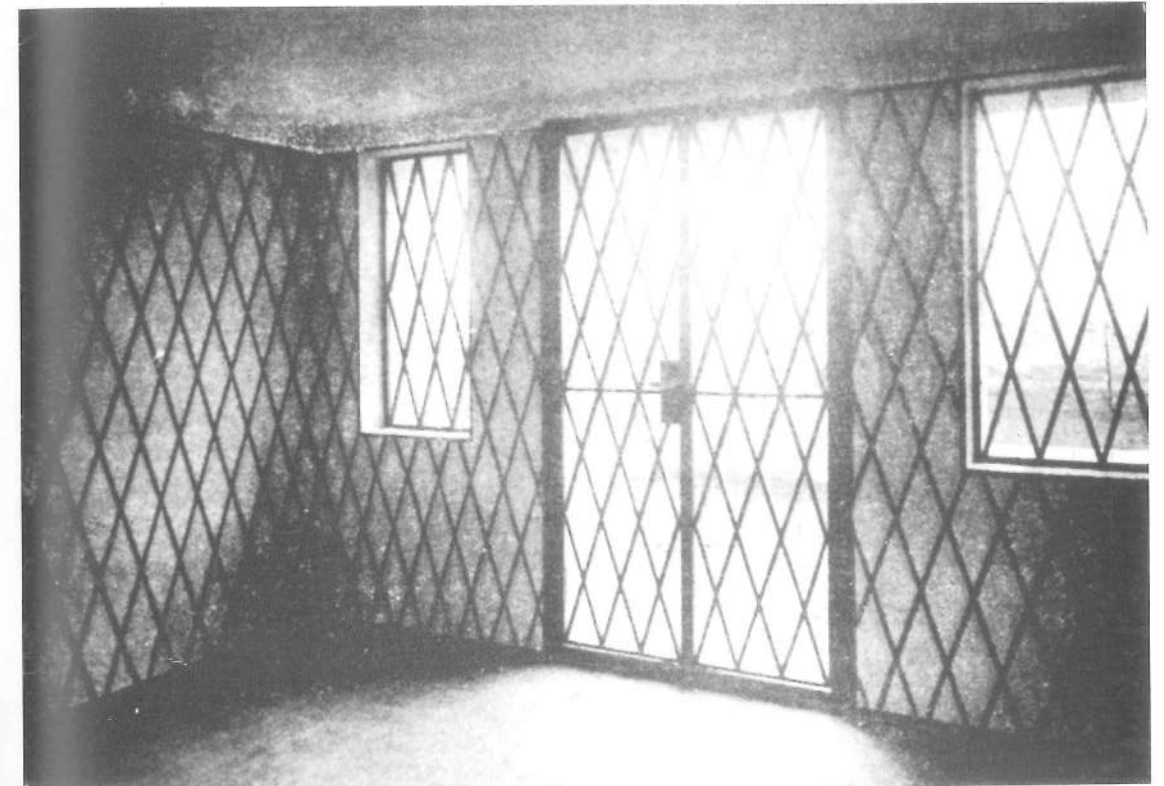
163. Josef Hoffmann, proyecto para la fachada del Österreichische Central Boden Credit Bank, Kohlmarkt 8-10, esquina Wallnerstrasse, Viena, 1924 (de E. F. Sekler, *Josef Hoffmann, das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburgo-Viena, 1982).



164

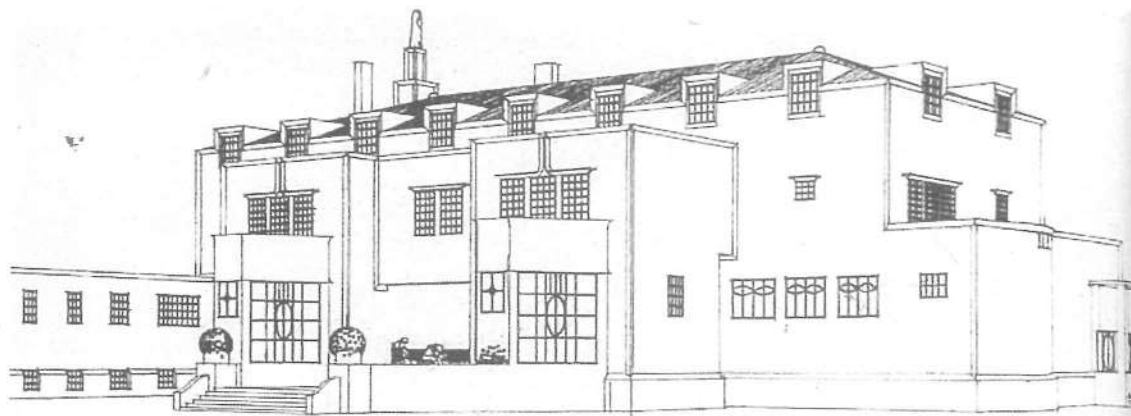


165

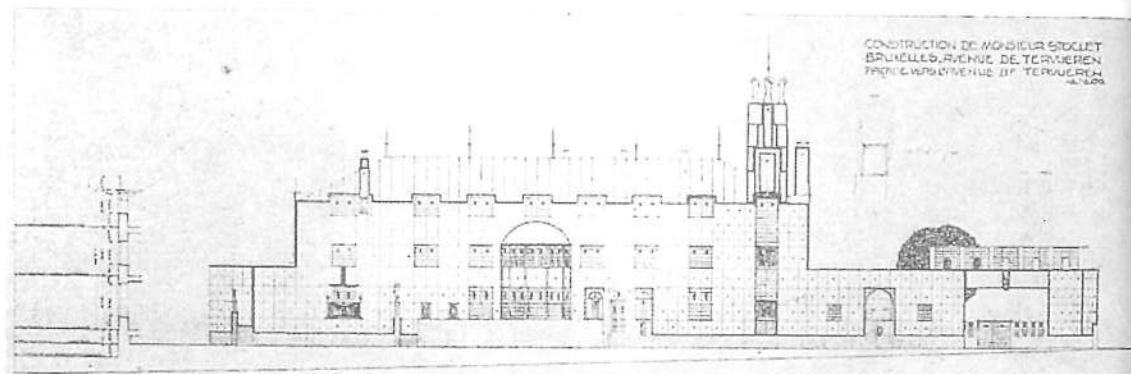


166

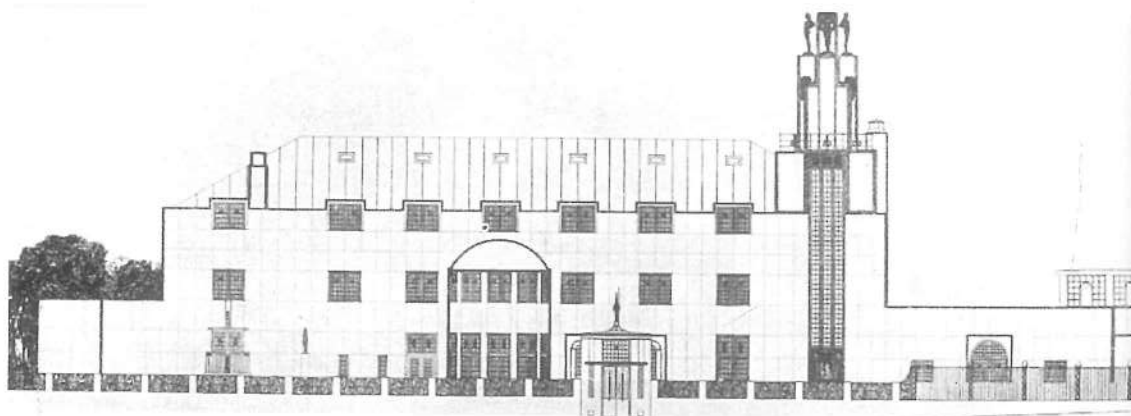
164. Josef Hoffmann, villa para Eduard Ast, Auen, cerca de Velden am Wörthersee, 1923-1924. Detalle del revestimiento parietal (foto G. Fanelli, 1980).
165-166. Josef Hoffmann, decoraciones parietales de interiores de las casas de la Villenkolonie Hertzka, Viena, 1912-1914 (de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1915; *Das Interieur*, 1913).



167



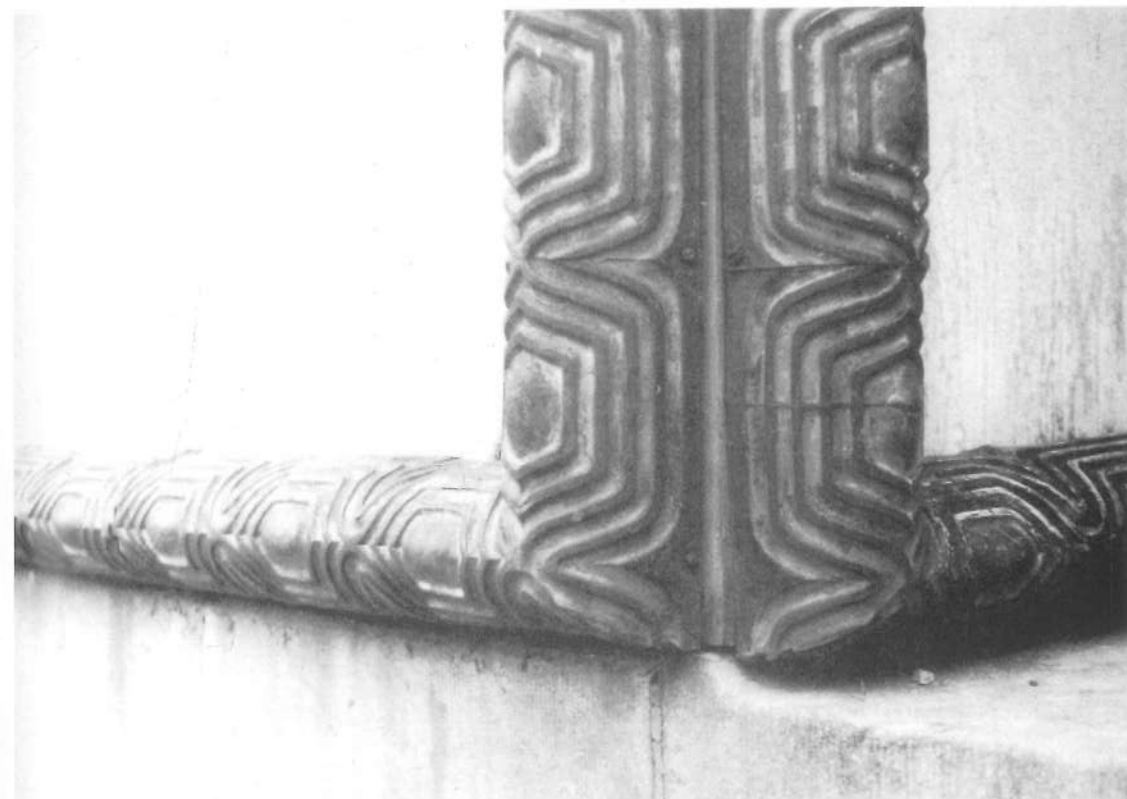
168



169

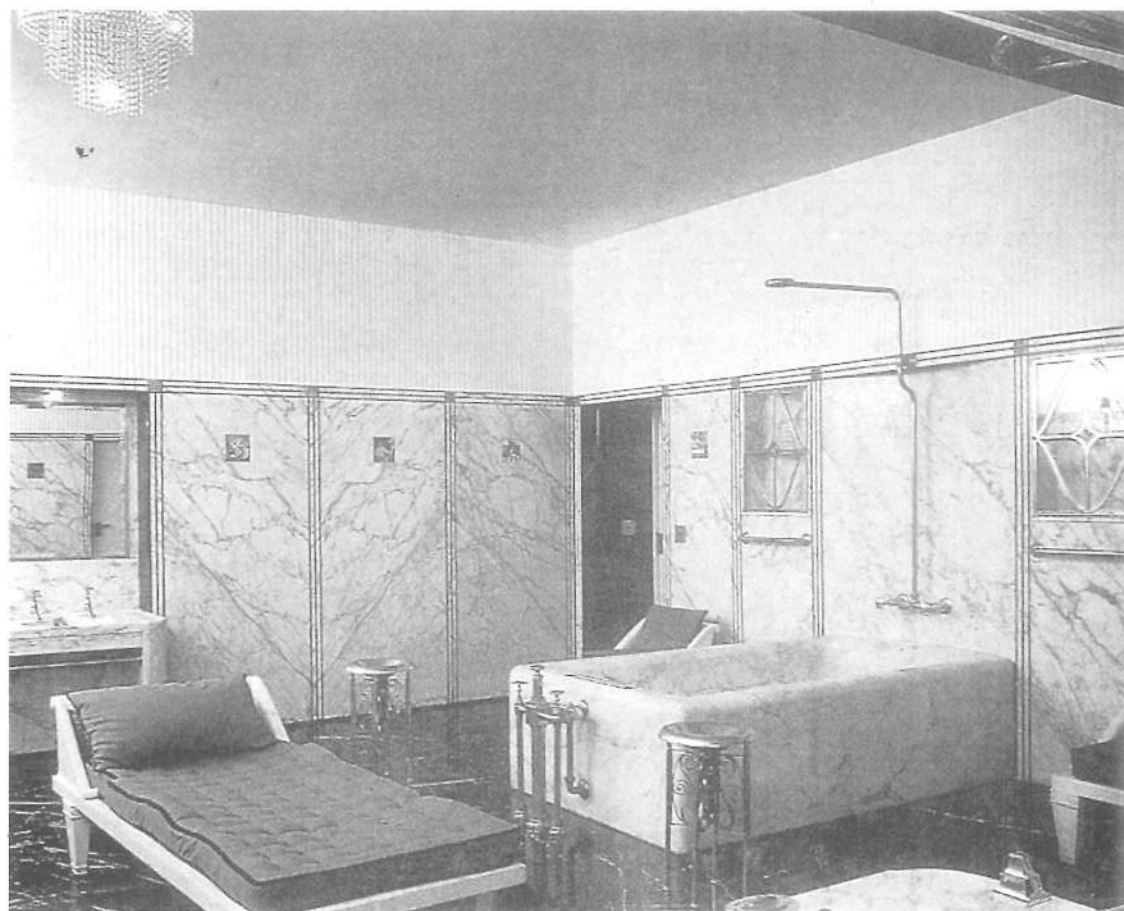


170



171

167-171. Josef Hoffmann, palacio para Adolphe Stoclet, avenue de Tervueren 281, 1905-1911.
Fig. 167: dibujo prospettico de uno de los primeros proyectos (de Sekler, *op. cit.*). **Fig. 168:** proyecto de la fachada con elementos decorativos en el centro de las lastras (de *Alte und Moderne Kunst*, 1961). **Fig. 169:** dibujo de la fachada (de *Der Architekt*, 1914-1915). **Fig. 170:** detalle de la fachada a la avenida de Tervueren (fotografía E. Godoli, 1978). **Fig. 171:** detalle del marco de recubrimiento de los ángulos (fotografía G. Fanelli, 1971).

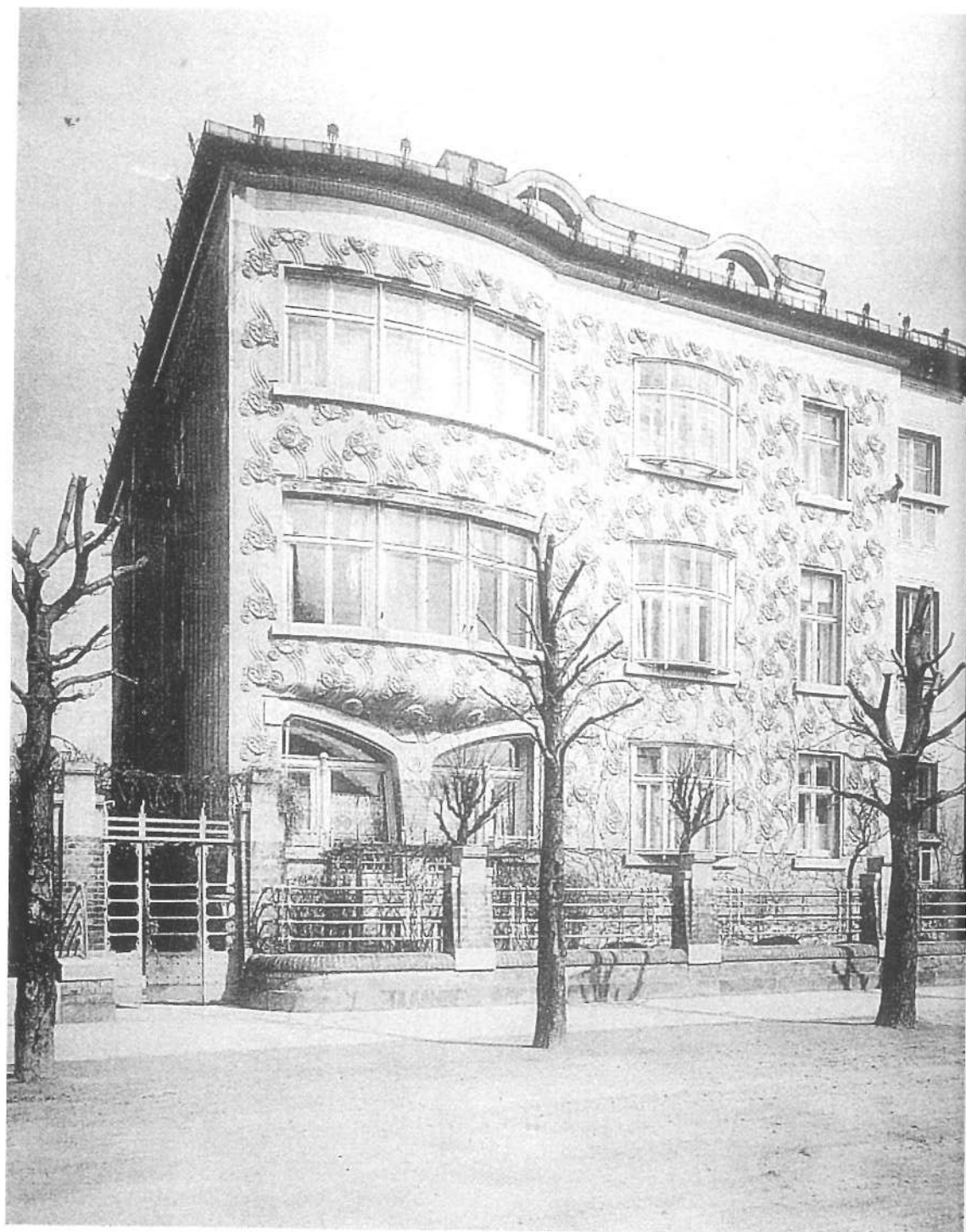


172



173

172-173. Josef Hoffmann, palacio para Adolphe Stoclet, avenue de Tervueren 281, 1905-1911.
Baño (de Sekler, *op. cit.*) y ball (de *L'Architecte*, 1924).

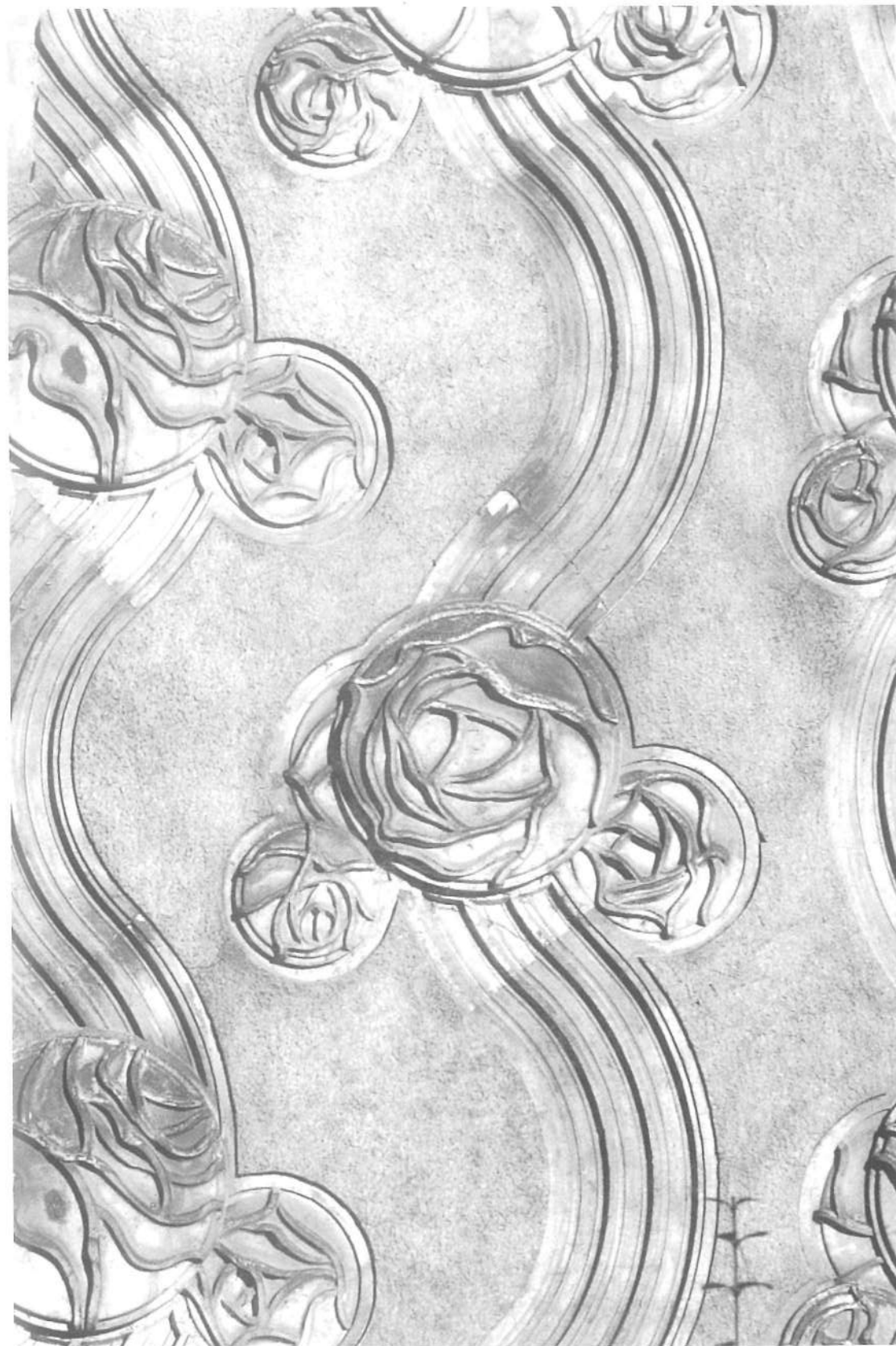


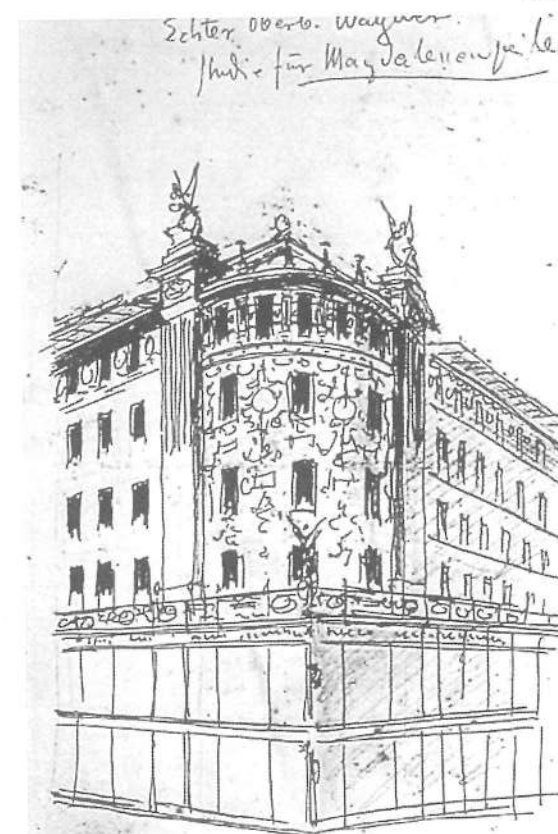
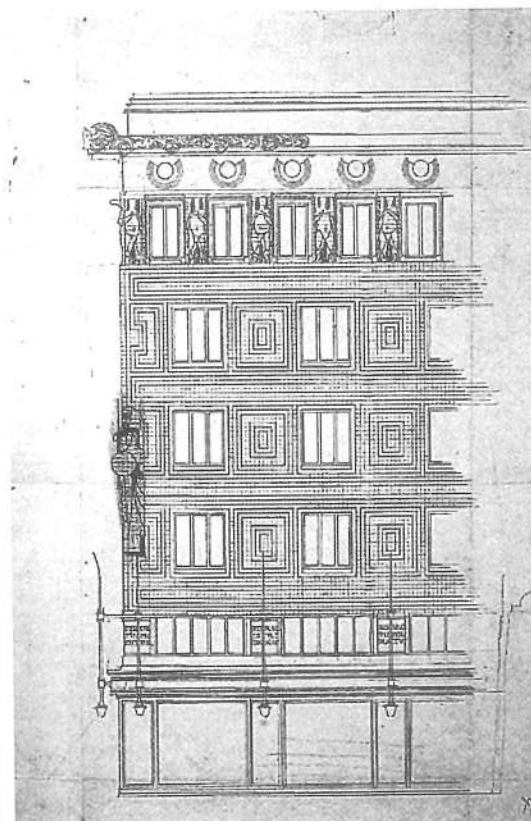
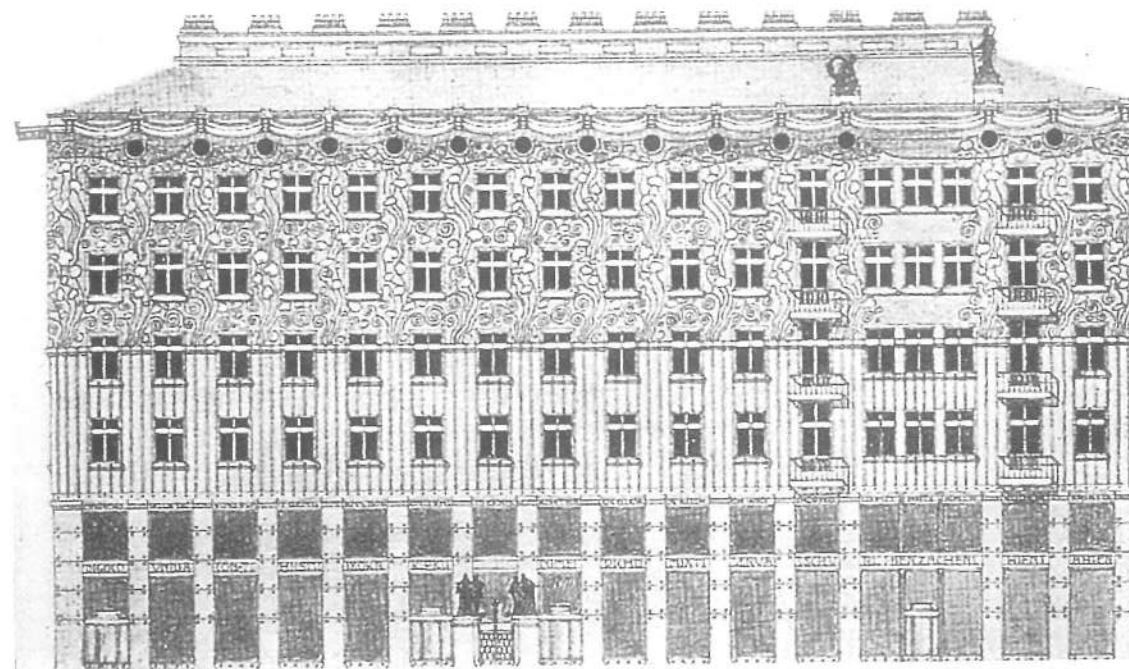
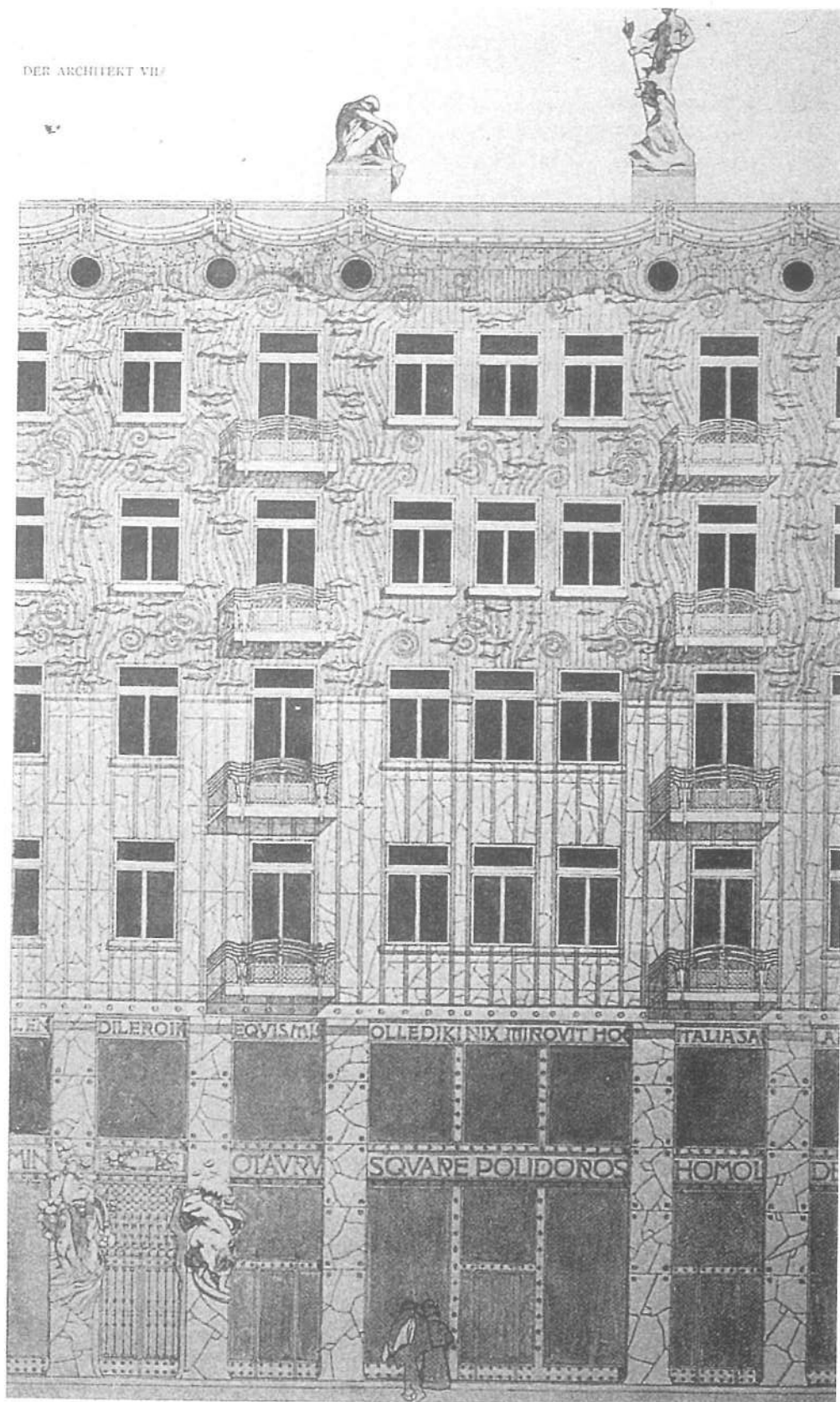
174



175

174-177. Josef Plecnik, villa para Karl Langer, Berckgasse 30, Viena, 1900-1901. **Fig. 174:** fachada principal en una fotografía de época (de D. Prelovsek, *Josef Plecnik 1872-1957. Architectura perennis*, Salzburgo-Viena, 1992). **Fig. 175:** fachada al jardín (foto R. Gargiani, 1993). (En las páginas siguientes) **Figs. 176-177:** detalles del revestimiento de la fachada principal (fotografías R. Gargiani, 1993).

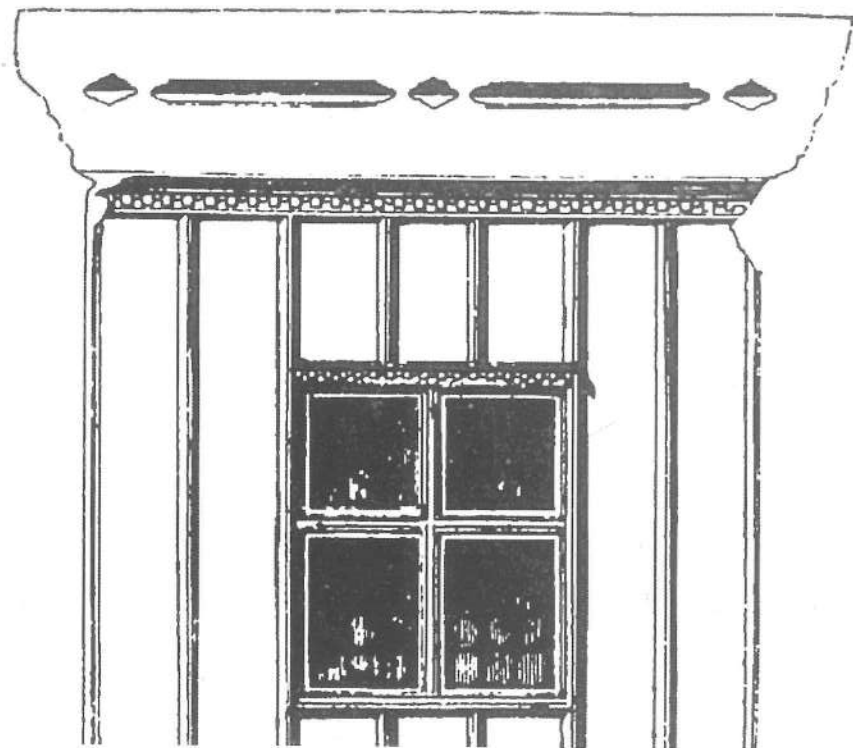




178-180. Josef Plečnik, Zacherl-Haus, Wildpretmarkt 2-4, Viena, 1900-1905. **Figs. 178-179:** proyecto de concurso (de *Der Architekt*, 1901). **Fig. 180:** estudio para el revestimiento de la fachada con placas de cerámica, 1903 (Architekturni Musej, Lubljana).
 181. Josef Plečnik, croquis de estudio de la casa de pisos proyectada por Otto Wagner, Linke Wienzeile 38, Köstlergasse 1, Viena, h. 1898 (de D. Prelovsek, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Viena, 1979).



182



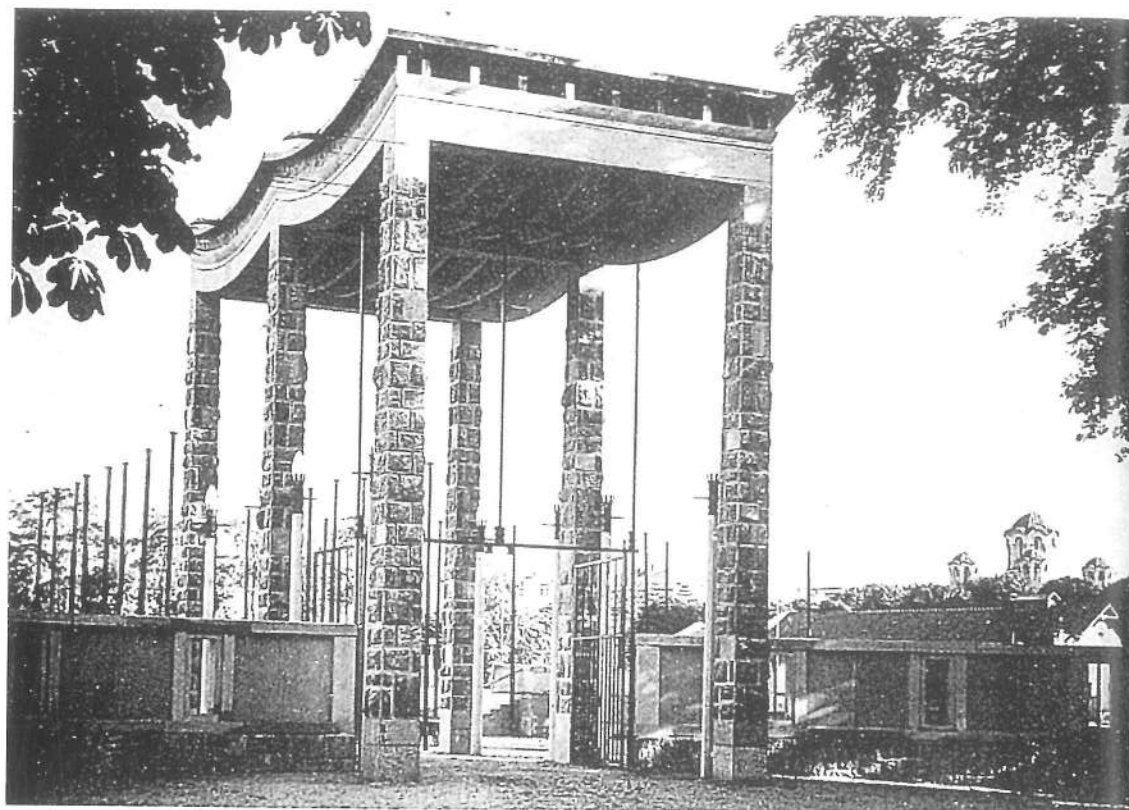
183

182, 184. Josef Plečnik, Zacherl-Haus, Wildpretmarkt 2-4, Viena, 1900-1905. Detalle de la fachada (fotografía R. Gargiani, 1993) y vista general en una fotografía de época (de *Die Architektur des XX. Jahrhunderts*, 1906).

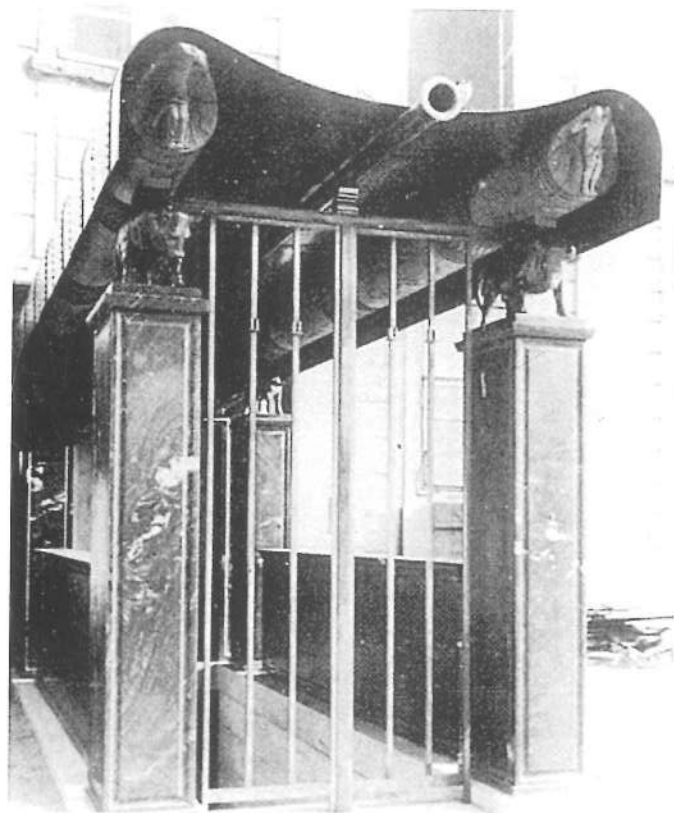
183. G. Semper, detalle de una casa bávaro-tirolesa (de G. Semper, *Der Stil*, vol. II, Munich, 1863).



184



185



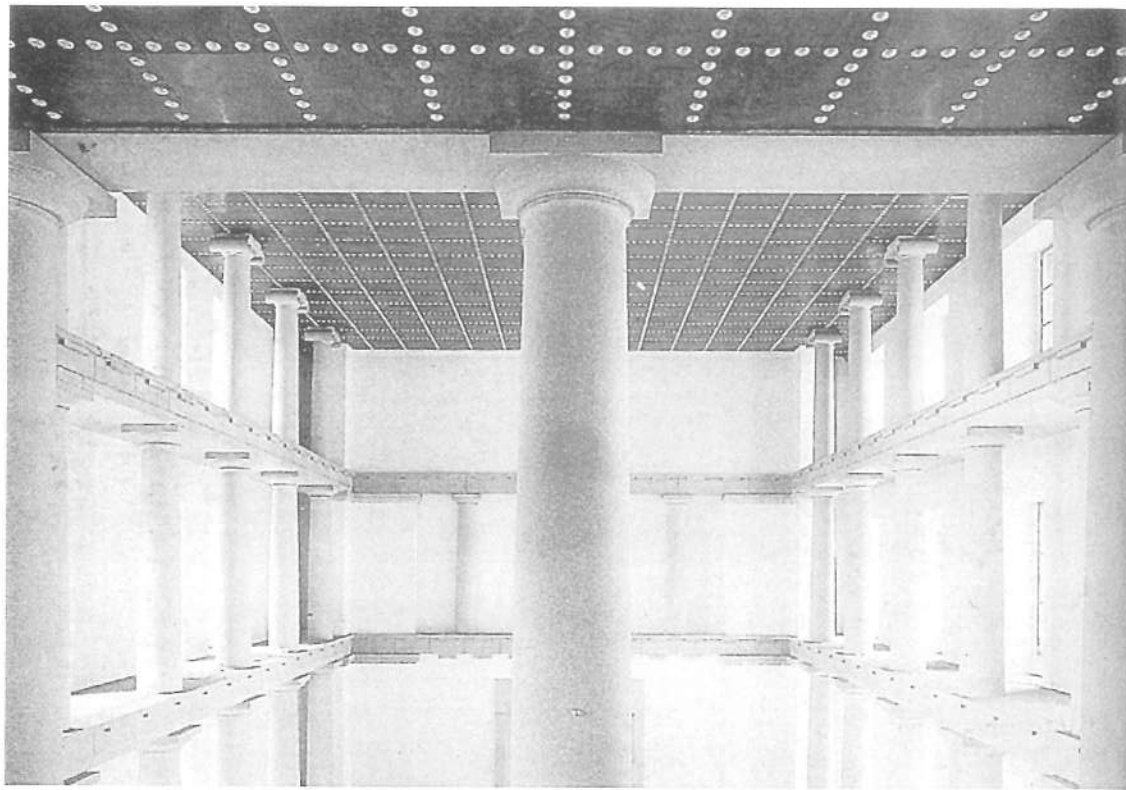
186



187

185. Josef Plečnik, baldaquino a la entrada del parque Tivoli, Lubljana, h. 1934, en una fotografía de época (de Prelovsek, *Josef Plečnik 1872-1957*, cit.).

186-187. Josef Plečnik, castillo de Praga, 1929-31. Baldaquino del tercer patio (de *Josef Plečnik architetto. 1872-1957*, Venecia, 1988) y escalera de acceso desde el jardín del Paraíso al tercer patio en una fotografía de época (de Prelovsek, *Josef Plečnik 1872-1957*, cit.).



188



189

188. Josef Plečnik, sala Plečnik en el castillo de Praga, 1928-1930 (de Prelovsek, *Josef Plečnik 1872-1957*, cit.).

189. Josef Plečnik, edificio del cementerio de Zale, Lubljana, 1939-1940 (de Prelovsek, *Josef Plečnik, 1872-1957*, cit.).

La envoltura de la iglesia del Sagrado Corazón (Praga, 1928-32) puede entenderse como el resultado de la unión de la pared de ladrillo berlagiana que encierra un esqueleto de hormigón armado (como ocurre en el museo municipal de La Haya) y la pared vienesa como superficie textil bordada continua. La envoltura ha sido también leída como imagen de un manto de armiño –según Semper, el más alto símbolo de la dignidad real⁷¹.

En el baldaquino situado en el tercer patio del castillo de Praga para resguardar la escalera que conduce hacia el jardín del Paraíso (1929-1931), dos troncos de madera cuya elaboración deja visibles las asperezas del material sostienen, como queriendo unir el mito vitruviano y el semperiano, una cubierta realizada con lámina de cobre clavada dispuesta como un toldo (fig. 186).

«Es interesante –escribe Damjan Prelovšek a propósito del frente del castillo reestructurado por Plečnik para alojar la escalera– la correspondencia de la tesis semperiana relativa a la fase del metal situada entre la de la construcción en madera y la de la construcción en piedra, que se traduce en el contraste entre la fachada rústica, que recuerda a los troncos, y el revestimiento de cobre del arquitrabe sobre el vano del portal»⁷².

En el cementerio de Zale (Lubljana, 1937-40; fig. 189), «Plečnik despliega toda la dramaturgia del eterno conflicto entre columna y muro, entre pavimento y techo, entre el espacio y su envoltura. El pluralismo en el tratamiento del muro, su aspecto atrayente y ornado, como en general lo “parlante” de sus superficies, es, en sentido semperiano, la última metáfora del principio antiguo del “vestir” en el devenir de un “orden” arquitectónico. Un orden, sin embargo, que se siente a priori ligado a lo “cierto” o a lo espiritual»⁷³.

⁷¹ La hipótesis de Prelovšek (*op. cit.*, p. 232).

⁷² *Ibid.*, p. 154.

⁷³ Podrecca, «Colonna, muro, spazio», cit., p. 167.

4. LOUIS HENRY SULLIVAN, HENDRIK PETRUS BERLAGE, AUGUSTE PERRET: LAS VERDADES DEL REVESTIMIENTO

LOUIS HENRY SULLIVAN Y LA LIGEREZA DEL ORNAMENTO

Para esos arquitectos que, por formación o interés cultural, encontraron en la teoría de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc una razón fundamental de orientación poética, el revestimiento no es ya expresión de la autonomía de la envoltura, sino que se confronta directamente con la verdad de la estructura, es piel que se adhiere al esqueleto y lo interpreta. Los máximos protagonistas de este tipo de orientación son Louis Henry Sullivan, Hendrik Petrus Berlage y Auguste Perret. Por lo que respecta a Otto Wagner (quien, no obstante, no deja de relacionarse con temáticas procedentes de Viollet-le-Duc), ya hemos visto, al contrario, hasta qué punto era en él prioritario el semperiano valor simbólico del revestimiento por encima de una más directa correspondencia con la lógica constructiva de las estructuras.

En los Estados Unidos, la arquitectura de los grandes edificios representativos declina, más o menos, a partir de mediados del siglo XIX, las formas del repertorio clasicista académico y las técnicas y los materiales constructivos nuevos, llegando a la identificación entre revestimiento y enmascaramiento. Cornisas, columnas, arcos, paredes de almohadillado y otros elementos de la tradición constructiva lapídea se convierten en formas ornamentales de un revestimiento que enmascara el armazón metálico (fig. 190). De esta expresión límite de la idea del revestimiento, que no es ya el estrato visible y precioso de un aparejo murario, sino que se enmarca en una problemática de la imitación que resulta compleja por la presencia simultánea de las naturalezas matéricas profundamente distintas de la construcción (la estructura de metal) y del revestimiento (el sillar o el bloque de piedra), son testimonio no sólo las obras de los arquitectos académicos, sino también las de los iniciadores de la renovación cultural americana, desde William Le Baron Jenney a Henry

Hobson Richardson. Y, precisamente, dado que el revestir asume connotaciones formales históricamente ajenas a ésta (las figuras de la tectónica clásica reducidas a ornamentos), la reflexión de los arquitectos americanos sobre sus significaciones no puede prescindir del ornamento. No es casual que los dos máximos protagonistas de la Chicago School, John Wellborn Root y Louis Henry Sullivan, aplicaran su capacidad creativa al descubrimiento de un ornamento diferente al clásico. Ambos asumen como fuentes de inspiración para la cualificación decorativa de las superficies arquitectónicas ciertos manuales sobre la ornamentación en las artes aplicadas, como los de Owen Jones o Victor-Marie Ruprich-Robert, y confían al ornamento la capacidad de individualizar, mediante la adopción de motivos derivados del arte textil, formas de revestimiento que puedan interpretar en términos de ligereza las sutiles estructuras de esqueleto.

En el monumental portal del Rookery Building (Chicago, 1885-1888; figs. 192-193), proyectado por Root en colaboración con Daniel Hudson Burnham, se crea un sutil contrapunto entre las fajas rústicas y decoradas con motivos entrelazados y el contiguo campo plano horadado, configurado como un encaje delicado obtenido mediante la repetición de un módulo decorativo. Otros detalles de la fachada —las fajas y los sectores de superficie parietal de la parte final o los capiteles— se resuelven en campos de encaje. Esta búsqueda de un ornamento horadado, tejido y ligero, de desarrollo predominantemente bidimensional según la lógica del *pattern*, está relacionado con la cada vez más amplia difusión, sobre todo en Chicago, de las teorías de Viollet-le-Duc sobre la verdad de la estructura y de las de Semper; como se ha visto (cfr. nota 6), el propio Root divulga en inglés algunos extractos de *Der Stil*, iniciativa que se verá interrumpida por su muerte en 1891.

Es Sullivan quien prosigue la reconsideración en términos significativos de la idea de revestimiento como enmascaramiento incardinada en la arquitectura americana y quien combina —sobre todo en sus últimas obras— los valores de monumentalidad con el mito del origen textil de la pared.

En sus primeras obras arquitectónicas, aún relacionables predominantemente con los ejemplos de Richardson —el Auditorium (Chicago, 1886-1889), el Standard Club (Chicago, 1887-1889; fig. 194), la Opera House Block (Pueblo, Colorado, 1890) o la Anshe Ma'ariv Synagogue (Chicago, 1890-1891)—, recurre al revestimiento a base de bloques de piedra para conferir a las fachadas el máximo carácter de solidez.

La aceptación de la herencia clásica en sus valores fundamentales de jerarquía entre las partes y de solidez, correspondientes a la construcción trilitica —fundamento cultural y teórico de su poética—, se abre, a partir de los años noventa, a una confrontación vital con la aspiración a una ligereza ideal. Arco, pilar o columna son figuras reconfirmadas y acentuadas en su pujanza para representar el juego de los pesos constructivos o la fuerza de la pared como masa muraria. Al ornamento del revestimiento, dotado de una carga simbólica nueva con respecto a la clásica, se le confía la tarea de interpretar la ligereza de las estructuras de esqueleto.

Un documento altamente significativo del nuevo rumbo que toma la poética de Sullivan es el monumento sepulcral de Carrie Eliza Getty en el Graceland Cemetery (Chicago, 1890; fig. 196). Dicha obra puede ser leída como lírica expresión de la dramática dialéctica entre consistencia y ligereza, entre valores de fuerza masiva y valores de superficie ligera, que atravesará las vicisitudes de la cultura arquitectónica internacional. Sobre la base constituida por tres filas de enormes bloques estereométricamente exactos, sobre la cual se apoyan los arcos a base de bloques pequeños, la envoltura se resuelve en paneles tejidos con motivos octogonales y cuadrados y bordeados de un marco liso que corre a lo largo del perímetro, pero no a lo largo del extradós del arco precisamente como para confirmar el efecto de presencia simultánea de estructura muraria y envoltura textil. La lastra que cierra el volumen es una masa pesada que alude, gracias también a su banda preciosamente recamada y a la línea en forma de costura, a un volante relacionado con las pañales textiles que están debajo.

En algunas obras de 1891, Sullivan propone claramente la metáfora de lo colgante en el diseño de balcones o bow-windows configurados como paneles de encaje preciosamente trabajado, como ocurre por ejemplo en la parte superior del proyecto para el Mercantile Club (fig. 195) y en las casas Albert Sullivan y Charnley, en cuyo proyecto interviene Wright.

En el paso del Wainwright Building (St. Louis, 1890-1891; figs. 197-198) al Guaranty Building (Buffalo, 1894-1896; fig. 200) —ambos construidos con estructura metálica y concebidos con una misma tipología compositiva de fachada— lo que cambia en términos significativos es justamente el diseño y el valor del revestimiento, que pasa de formas aún imitadoras de una tectónica lapídea (véanse los bloques de las falsas platabandas de la planta baja del primer edificio) a formas de inspiración textil que revelan su naturaleza de estrato aplicado. A este paso le corresponde la diferente elección de los materiales de revestimiento: granito rojo del Missouri y piedra escuadrada marrón para el basamento, ladrillo para los montantes y terracota para las bandas horizontales, en el Wainwright; sólo terracota en el Guaranty.

En el Guaranty Building quedan reafirmadas la concepción jerárquica del diseño general, articulada en basamento, parte principal y coronamiento, y el uso de figuras arquitectónicas tradicionales. En la parte baja, los pilares metálicos se transforman en columnas. Por encima del basamento, en lugar de expresar la estructura se configuran pilares verticales continuos no interrumpidos por las bandas horizontales retrasadas y, en busca de un ritmo apretado, en cada tramo se introduce un falso pilar. Pero el revestimiento revela la tensión ideal sullivaniana a la verdad de la estructura en la opción por una ornamentación de trama ligera con entrelazos de tipo textil y vegetal, contenida sobre el plano y con efecto de encaje aplicado, sobre todo en la parte basamental (figs. 199, 201-202). El fuste de la columna queda fajado con sutiles bandas alternadas, una con motivos de entrelazo lineal estilizado y otro con dos filas de pequeños cuadrados que tienen el valor de puntos de costura (fig. 203). Los pilares se configuran como fajas de nervaduras orgá-

nicas densamente entrelazadas que, en la parte alta, se abren en tramas más amplias para constituir una superficie tejida que envuelve las ventanas circulares.

Por lo demás, a partir de principios de la década de 1890, el valor que ha de otorgarse al basamento de un edificio se convierte en un problema central de la poética sullivaniana. Prueba de ello son el proyecto para el Portland Building (St. Louis, 1892), donde la masa de ladrillo de revestimiento se apoya sobre bandas de encaje en forma de U invertida aisladas en campos vidriados; el Bayard Building (Nueva York, 1897-1898; figs. 205-206), donde las líneas de los pilares de cierran por abajo afirmando un tema compositivo independiente de la configuración del basamento; o el Gage Building (Chicago, 1898-1899; fig. 204), donde la vocación sullivaniana de expresar el desarrollo vertical de los pilares viene a encontrarse en estridente conflicto con un basamento enteramente acristalado y bordeado por una banda ricamente decorada, siempre en forma de U invertida.

En el Carson Pirie Scott Department Store (Chicago, 1899-1904), la acentuación de las fajas horizontales ininterrumpidas del armazón estructural —evidenciadas no sólo por su anchura mayor que la de los pilares, sino también mediante sutiles bandas decoradas que las bordean (fig. 209)— se corresponde con un cambio de orientación de la poética sullivaniana, más claramente proyectada a la búsqueda de una idea de envoltura levitante a través, incluso, de una personal asimilación de la lección del Reliance Building. No es casual que en un estudio preliminar Sullivan prevea una faja basamental completamente acristalada que finalmente resuelve en términos de envoltura de pantalla e inmaterial, independiente de la estructura del edificio, esa vocación de ligereza que había perseguido por vía alusiva con la decoración textil y siempre reabsorbida en la fundamental voluntad de acentuación del desarrollo vertical de las estructuras que imponía la presencia de un basamento (fig. 207).

Esta orientación es objeto de posteriores desarrollos hasta resolverse en la idea de envoltura suspendida en sus últimas obras arquitectónicas —desde el National Farmers Bank (Owatonna, Minnesota, 1906-1908) al Merchants National Bank (Grinnell, Iowa, 1914), la Home Building Association (Newark, Ohio, 1914) o la People's Saving and Loan Association (Sidney, Ohio, 1917-1918)—, trascendiendo, de una manera berlagiana, la naturaleza tectónica del aparejo de ladrillo.

En el banco de Owatonna numerosos detalles revelan con qué refinamiento declina Sullivan este tema fundamental: los dos grandes elementos de anclaje ricamente decorados que hacen aparecer las fachadas del volumen principal como paneles suspendidos; el diseño del borde de delimitación de las fachadas, realizado con placas de terracota aplicadas (e idealmente fijadas, como indican los dos bulones en la parte superior de cada placa) por todo el desarrollo lineal, de modo que el motivo decorativo resulte siempre suspendido, en correspondencia con las indicaciones semperianas sobre el diseño de la cortina colgante; el bordeado interno, realizado con elementos de cerámica azul,

que aporta preciosismo a la cortina según esquemas de diseño propios de paneles textiles; los elementos de cerámica, todavía fijaciones ideales de un panel definido por un borde geométrico abstracto tejido en la cortina de ladrillos, en la fachada del cuerpo de fábrica más bajo (figs. 211, 213). La arquivolta, que parece apoyarse sobre el borde, revela cómo el arco es concebido como recorte en la cortina. Pero, a diferencia del arco de las paredes de la iglesia de Steinhof, el de Sullivan no es desfondamiento de la pared, como demuestran las indicaciones tectónicas de la arquivolta¹.

Así, pues, también en sus últimas experiencias sigue la poética sullivania-ana estando permeada de indicaciones de solidez tectónica y de ligereza textil.

En el Merchants National Bank la cortina de ladrillos se resuelve en forma de cortina textil gracias al diseño de las terminaciones: una sutil franja por abajo y un borde ricamente ornado arriba, realizado en elementos de terracota al hilo con el plano de la fachada. En esta cortina extendida, el panel del hueco circular situado sobre la entrada pierde cualquier connotación constructiva, convirtiéndose en recorte preciosamente decorado y aplicado (fig. 212).

«Sentimos intuitivamente —había escrito Sullivan en 1892— que nuestras fuertes, atléticas y simples formas llevarán con naturalidad la vestimenta con la que soñamos y que, en consecuencia, nuestros edificios, revestidos con una envoltura de imágenes poéticas, semivelados, por así decirlo, con productos escogidos del telar y de la mina, duplicarán su fuerza de atracción como una estructura melódica musical revestida de voces armoniosas»².

HENDRIK PETRUS BERLAGE Y LA CORTINA DE LADRILLO

Los numerosos textos teóricos de Hendrik Petrus Berlage aparecen recorridos por la continua aspiración a combinar de manera coherente la tesis semperiana del origen textil de la pared y la tesis de la verdad de la estructura procedente de Viollet-le-Duc. Su poética intenta resumir en una unidad la envoltura continua tejida del aparejo de ladrillo y la presencia del esqueleto estructural de hierro o de hormigón armado. Así, el mito de la textura, que para los arquitectos vieneses continúa siendo fuente de inspiración formal del revestimiento, para Berlage es englobado en el diseño del aparejo murario.

La delimitación del espacio, cargada de valores simbólicos, y la verdad de la estructura se imponen como objetivos dialécticos en el extraordinario proceso creativo de la Bolsa de Amsterdam (1896-1903). El organismo arquitectónico es el resultado de la organización de una multiplicidad de funciones y de espacios continuamente remitidos, a lo largo de recorridos urbanos e internos, a la unitariedad. En este sentido, es significativa la elección del punto de vista de la perspectiva del interior dibujada por Berlage en 1897, que co-

¹ Berlage consideraba el banco de Owatonna el «edificio más interesante de Sullivan» (H. P. Berlage, «Amerikaansche Reisherinneringen», en *De Beweging*, VIII, 1912, nn. 6, 7, 8, 9, 10, trad. it. «Ricordi di un viaggio in America», en *Hendrik Petrus Berlage. Architettura, urbanistica, estetica, scritti scelti*, a cargo de Herman van Bergeijk, Bolonia, 1985, p. 150).

² L. H. Sullivan, «Ornament in Architecture», en *The Engineering Magazine*, III, 1892, n. 5, posteriormente en *id.*, *Kinderdarten Chats (revised 1918) and Other Writings*, a cargo de Isabella Athey, Nueva York, 1947, p. 187.

responde no al eje de simetría de la sala, sino a uno de los ejes visuales que traspasan longitudinalmente el edificio (fig. 214).

Berlage persigue una espacialidad interna tendente a una ideal y absoluta transparencia que, en cualquier caso, debe confrontarse con la organización de la materia y de las funciones. De aquí la dialéctica entre esqueleto y continuidad muraria, entre tectónica del aparejo constructivo de ladrillo y sugencia de su sublimación en telón, entre consistencia y desmaterialización.

La pared de ladrillo visto vive de la dialéctica tensa y continua entre lógica constructiva y abstracción simbólica. En los tres salones, la parte inferior de la envoltura de ladrillo, carente de toda adjetivación decorativa, quiere sugerir al límite el vacío; los pasos entre un salón y otro no están definidos por portales, sino por estructuras lapídeas no acabadas, que se alzan contra una cortina de ladrillo carente de decoración negándole el valor de cierre (figs. 216-217). Sobre la faja de vacío ideal descendiendo, detrás de unas mantovanas dibujadas en relieve en el aparejo de ladrillo, cortinas tejidas suspendidas de la ligera estructura metálica del techo, decoradas con un motivo continuo y que concluyen en la parte baja con una orla preciosa en los salones de la Bolsa de títulos y de la Bolsa de cereales (figs. 214-218).

«Al igual que Schopenhauer, él —escribe Berlage, comentando un pensamiento del filósofo Martin Deutinger— parte de la premisa de que, tanto en las artes como en la naturaleza, se encuentra ante todo la ley de la gravedad. La arquitectura es el arte que, con un inteligente empleo de los materiales sólidos y extensos, consigue, si no vencer, sí al menos dominar esta ley y servirse de ella para sus objetivos. Deutinger no se limita a destacar (como había hecho Schopenhauer) el contraste elemental de las cargas y las reacciones, sino que quiere, justamente, indagar la finalidad espiritual de la victoria sobre la fuerza de gravedad y del levantamiento de materiales por encima del suelo [...]»³.

No es casual que, en la sala de la Bolsa de mercancías, la secuencia de los vanos recortados en la cortina, la forma circular de los huecos del último piso y el valor de tejido ligero de la superficie de la pared evoquen claramente la fachada como cortina calada que se extiende sobre el vacío de los pórticos del Palacio Ducal de Venecia, admirado por Berlage durante su viaje de estudios a Italia en 1881. Como los arquitectos vieneses, también Berlage reconoce en el palacio veneciano una prueba altamente significativa de las teorías semperianas del revestimiento.

El mito semperiano de los orígenes textiles de la arquitectura se revela también en otros espacios de la Bolsa, desde la sala de reuniones para el comercio de valores a la sala de la Cámara de Comercio, en la que fajas continuas de cortinajes son protagonistas de la cualificación de la superficie de la envoltura (fig. 219).

³ H. P. Berlage, «De plaats die de bouwkunst in de moderne aesthetica bekleedt», en *Bouwkundig Weekblad*, VI, 3 y 10 de julio de 1886, trad. it. «Il posto dell'architettura nell'estetica moderna», en *Hendrik Petrus Berlage*, cit., pp. 79-80. Berlage hace referencia también al pensamiento de Christian Hermann Weisze, según el cual «la belleza de la arquitectura no debe buscarse tan sólo en la armonía de las relaciones espaciales, sino también (como afirma Schopenhauer) en la lucha entre la fuerza de gravedad y las otras fuerzas que la inteligencia humana pone en acción para eliminarla» (*ibid.*, p. 79).

En las diversas salas, los miembros arquitectónicos articulan la envoltura con el fin de constituir un elemento de mediación entre la continuidad parietal y las estructuras lineales de hierro del techo, que la lógica derivada de Viollet impulsa a Berlage a dejar a la vista. Estos miembros aluden a una especie de esqueleto reabsorbido por la continuidad de la envoltura⁴. La presencia de estos elementos de membradura puede leerse como tentativa de perseguir esa nueva idea de pared invocada por Berlage en un pasaje en el que, a propósito de las soluciones contemporáneas de cubrición de grandes salas, identifica la causa de lo que define como «conflicto» entre estructura metálica y membradura en no haber «arriesgado una redefinición arquitectónica históricamente nueva de la pared [*waandarchitectuur*], limitándose a adoptar una armadura de hierro de la que, bien o mal, se suspende el techo»⁵.

A pesar del gusto violletiano por las formas medievalizantes, en la «*waandarchitectuur*» la dialéctica entre estructura y envoltura, entre elementos portantes y delimitaciones del espacio, se resuelve en el predominio de la idea de recinto y de sus implicaciones simbólicas semperianas. El hecho de que en la Bolsa esta dialéctica se confíe todavía a soluciones constructivas no decantadas, que implican sistemas de membraduras parcialmente reabsorbidos por las paredes, parece un hecho dictado por la elección de un sistema constructivo (el muro de ladrillo) que, en ciertos aspectos, no permitía una clara expresión de la «*waandarchitectuur*».

«Semper —escribe Berlage en 1905— desarrolla una observación muy sutil al principio de sus consideraciones sobre la «costura» como elemento necesario de relación entre las diversas partes constructivas. Se pregunta si existe un lazo etimológico entre la palabra «necesidad» [*Notwendigkeit*] del conocido dicho «hacer de la necesidad virtud» y la palabra «costura» [*Naht*], por lo que podría sonar como «hacer de la costura virtud». En otras palabras: no se debe intentar en las uniones constructivas eliminar las necesarias costuras; por el contrario, se debería hacer de ellas una virtud, lo que, en este caso, significa hacer de ellas un motivo decorativo. [...] Semper reconoce con esta afirmación pertenecer a los racionalistas puros, a pesar de que no veía con buen ojo el arte medieval, el gótico. Sin embargo, ¿acaso no es esta sentencia análoga al principio fundamental de Viollet-le-Duc: «toute forme qui n'est pas ordonnée par la structure, doit être repoussée»?»⁶.

⁴ Sólo en el muro de separación entre las salas contiguas del grano y de los títulos los miembros parten del suelo al tener que cumplir la función de arriostamiento.

⁵ H. P. Berlage, «Over de waarschijnlijke ontwikkeling der architectuur», texto de la conferencia pronunciada el 22 de marzo de 1905 para «Architectura et Amicitia», en *Architectura*, XIII, 1905, nn. 29-33, 36, 41, nuevamente publicada en *Studies over bouwkunst, stijl en samenleving*, Rotterdam, 1910, p. 110 (ed. de 1922).

⁶ H. P. Berlage, «Beschouwingen over stijl», en *De Beweging*, I, 1905, n. 1, posteriormente en *id.*, *Studies over bouwkunst*, cit., p. 75 (ed. 1922). En la conferencia dedicada a Gottfried Semper pronunciada en el círculo «Architectura et Amicitia» el 29 de octubre de 1902, Berlage plantea el fundamental paso conceptual de las consideraciones semperianas relativas al textil a su aplicación directa a la arquitectura: «En otras palabras, [Semper] nos invita a no camuflar en la trabazón constructiva —y aquí se trata de los productos del arte textil— la tan necesaria costura, sino a hacer de ella una virtud, esto es, un elemento de decoración; y demuestra cómo los pueblos primitivos, con su innato sentido artístico, hicieron siempre eso. Con su gracioso juego verbal, Semper quiere decir más o menos esto: no tengáis miedo de hacer ver en vuestras construcciones, es decir, en vuestras composiciones arquitectónicas, lo que une; por el contrario, tratad de hacer de la necesidad (de la costura) una virtud; usad los diversos «vicios» como elementos decorativos» (H. P. Berlage, «Gottfried Semper», en *Architectura*, XI, 1903, nn. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 88, trad. it. en *Hendrik Petrus Berlage*, cit., p. 88).

Un documento fundamental de la reflexión teórica en la historia de la cultura arquitectónica entre el siglo XIX y el XX en torno al principio del revestimiento es el texto de la conferencia *Over de waarschijnlijke ontwikkeling der architectuur*, que Berlage pronunció el 22 de marzo de 1905, un razonamiento apasionado sobre los materiales y sobre las estructuras constructivas de la arquitectura que implica la cuestión del significado del revestimiento, que puede dejar de tener ya valor autónomo, perder esos valores simbólicos que tenía en la concepción de Semper, sublimarse, en el límite, en la verdad de las técnicas constructivas o en la solución —paradójica para Berlage— de la pared sin suturas. Berlage llega al punto de teorizar la posibilidad de un revestimiento que demuestra su naturaleza de estrato aplicado en cuanto que no imita ningún tipo de aparejo murario.

Berlage parte de una serie de consideraciones sobre la importancia de que el arquitecto conozca la naturaleza de los materiales y el trabajo sobre los mismos, citando a Semper, y llega a la conclusión de que «en principio forma y decoración son una sola cosa». «Ambas —prosigue— nacen en el mismo momento, crecen juntas; y es precisamente a causa de su mala capacidad de discernimiento por lo que los hombres separan estas cosas como cuerpo y vestimenta, como budín y salsa»⁷. La lógica de la verdad de la estructura y de los materiales lo induce a concebir el ornamento como fruto del proceso constructivo: «Nos estamos dando cuenta de que el mármol pulido no requiere ninguna otra decoración [...], de que el granito ofrece, a través de su superficie pulida, una belleza satisfactoria, y de que la infinita variedad de colores de las piedras, así como de los ladrillos y de la caliza, confieren a la superficie muraria una satisfactoria variedad hasta el punto de que ya no se desea ningún superfluo elemento arquitectónico sobreaplicado [...]. Existen materiales que, aparte de su valor desde el punto de vista de la higiene, tienen en general grandes ventajas prácticas, no se contraen, ni se flexionan ni se agrietan [...]. Existe, por tanto, en general, una orientación que, por razones prácticas e higiénicas, tiende a una pared sin suturas, una orientación que en principio no podemos sino aprobar [...]. Cuando queremos asumir un material como base de un estilo, se debe también poder hacer paredes de tal material [...]. Pero, en el plano estético, ha sido un fracaso el intento de emplear el hierro como esqueleto portante combinándolo con otros materiales y, en particular, con la piedra. Un error estético puesto que el carácter del hierro, que es la gracilidad, no está nunca en armonía con el carácter de la piedra, que es la masa»⁸. Teniendo en cuenta también las limitaciones derivadas de la normativa sobre incendios, para Berlage «puede valer como regla que el hierro en las construcciones no debe estar a la vista, sino revestido; por tanto, como material de construcción es fundamental para realizar el esqueleto [*Kern*], pero estilísticamente no puede ya serlo de manera directa [...]».

Es en este punto de su razonamiento donde Berlage ve en la técnica del hormigón armado la posibilidad de lograr esa idea —perseguida por los vie-

⁷ Berlage, *Over de waarschijnlijke ontwikkeling der architectuur*, cit., p. 96 (ed. 1922).

⁸ *Ibid.*, pp. 99, 102-104.

neses— de un material de revestimiento desvinculado de la imitación de otros materiales constructivos, más coherente con los principios wagnerianos que la misma wagneriana placa de mármol, que la «Plattenverkleidung», en cuanto que carente de toda línea de junta y capaz, en consecuencia, de expresar al máximo la nueva naturaleza de sus superficies: absoluta continuidad obtenida a través del mismo procedimiento constructivo de la pared. «Es de la máxima importancia en relación con estas consideraciones —escribe— ese hallazgo capaz de obviar estas dificultades en lo que facilita el revestimiento; pero sobre todo lo es para la arquitectura en general, porque puede influir profundamente sobre sus desarrollos gracias a su naturaleza particular. Considero al hormigón armado como el más importante descubrimiento, después del hierro, en el campo de los materiales, y quizá el más importante porque posee todas las propiedades que le faltan al hierro y porque al final dicho material de construcción reúne las propiedades de la piedra y del hierro. ¿Qué ha posibilitado, fundamentalmente, este material? Ni más ni menos que la construcción de la superficie sin sutura, esa pared sin juntas que no ha sido posible realizar con la construcción en piedra como único material ni siquiera después de la entrada en uso del revoco [...]. Estamos todavía al principio de su aplicación, su uso aumenta de día en día y, verosímelmente, será el material del futuro y será empleado incluso por la arquitectura monumental. Dudaría en hacer esta previsión si ello, desde el punto de vista del estilo, implicase un fracaso. Pero, ¿no les parece que este material se corresponde a la perfección con la línea del desarrollo tectónico de nuestro tiempo? ¿No responde completamente a la significativa tendencia hacia la superficie sin juntas? [...]. ¿No responde, finalmente, a la justa aspiración hacia el estilo de la cultura futura, que es la del objeto no decorado, el edificio sin ornamento, la belleza inscrita en el material? Precisamente por estas razones he dicho en mi discurso de Madrid⁹ que el hormigón armado “amenaza” con convertirse en el material del futuro. Digo “amenaza”, y con ello entiendo que el arquitecto del futuro, al adoptarlo, irá contra las grandes bellezas artísticas del pasado. Porque, ¿qué significa desde un punto de vista estético un edificio construido enteramente en este material? Significa que no existirá ya la bellísima superficie del muro [...], cuya belleza nos conmueve precisamente porque su procedimiento constructivo es visible a través de su aparejo, es decir, por las juntas que unen las partes, formando, gracias a los infinitos tonos de color de las piedras naturales que son el secreto de lo pintoresco, un mosaico de increíble belleza que, con el transcurso del tiempo, llega a ser de una emocionante belleza. Significa que dejará de existir el profundo corte de ventanas y portales, porque la pared de hormigón armado, a causa de su carácter constructivo, es de espesor limitado, de manera que no habrá ya ese bello juego de sombras y ni siquiera se podrá realizar la molduración de los huecos que hace la belleza eterna de la arquitectura medieval. Todo ello significa que

⁹ H. P. Berlage, «Influence des procédés modernes de construction dans la forme artistique», texto de la intervención en el VI Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid en abril de 1904, en *6e Congrès International des Architectes. Comptes-Rendus*, Madrid, 1906, pp. 174-176.

no existirá ya el edificio que crece en armonía con la naturaleza y cuyo material tenía el armónico color natural gracias al cual en la superficie muraria resultaba un sentido de alegría. Porque el hormigón armado no es un material natural, y son precisamente su superficie y su color lo que menos nos satisface [...]. [Y] ¿no existe también la gran lámina de cristal, también a su vez un plano sin suturas, al contrario que la vidriera enplomada medieval y la de módulo rectangular del siglo XVIII, pero precisamente por ello en armonía con la pared delgada de hormigón armado y con el sutil hierro? Y, ¿no está en estridente contraste la propia lámina de vidrio con la maciza arquitectura monumental de piedra, como resulta claramente visible en los edificios en los que las viejas ventanas han sido sustituidas por láminas de vidrio? [...]. ¿No está, por ejemplo, el *torgament*, el pavimento de silolite, como superficie sin suturas, en armonía con la misma pared, y no es un paso atrás en la arquitectura moderna adoptar el pavimento de parquet? Incluso en nuestras modernas calles asfaltadas vemos afirmarse la misma tendencia hacia un revestimiento sin suturas, al contrario que en las pavimentaciones de piedra, y la superficie asfaltada está en perfecto acuerdo con las grandes láminas de vidrio de las fachadas. Sería posible exponer otros ejemplos de tal tendencia. Así, para completar la imagen, se podrá buscar también la solución de una superficie de cubrición sin suturas. Pero creo que estas pocas indicaciones son ya suficientes para llegar al convencimiento de que gradualmente nos vemos impulsados hacia una forma tectónica de un aspecto completamente distinto al del pasado, una forma cuyo carácter queda confiado a la pared delgada sin suturas [...], a la pared sin decoración [...]. Creo en una cultura por venir, pero no en un reflejo tectónico de la misma, completamente desornamentado. Por la simple razón de que el ornamento es en el hombre un impulso natural, hasta el punto de que los objetos que han sido concebidos como completamente carentes de ornamento resultan estar, si se les mira bien, todavía decorados [...]. El descubrimiento alemán de introducir una extra-membrana de hormigón de piedra arenisca triturada aplicada sobre la superficie de la pared original [...] parece indiscutible estilísticamente, porque, de hecho, permite obtener una masa de hormigón que, justamente gracias a la ausencia de suturas, excluye la idea de una verdadera piedra arenisca y, por ello, también en principio es mejor que las actuales soluciones de revestimiento a base de sutiles placas lapídeas [...]. Qué consecuencias tendrá desde el punto de vista estilístico semejante cambio es algo que aún no podemos comprender plenamente, pero es seguro que marcará un giro fundamental con respecto a las formas arquitectónicas reverenciadas en los últimos tiempos y a una arquitectura puramente constructiva, porque volverá a realizarse el verdadero revestimiento [*bekleedingsarchitectuur*]. Es evidente que, en el uso del hormigón, se llegará a aplicar la decoración, que el material como tal no ofrece, en la forma de: 1, pintura directa; 2, incrustación, decoración que, de todas formas, como es sabido, no es nueva, sino que nos lleva a tiempos pasados, ni más ni menos que al mundo clásico. Quizá también el paisaje de nuestras calles cambiará completamente, porque lo que ahora se tiende a disponer

hacia la calle será llevado de nuevo a la parte de atrás, al gran patio [...]. Un cambio también éste que evoca el espíritu del mundo clásico, para el que el momento principal de la arquitectura no se vuelve hacia la calle, sino que se realiza dentro de la clausura de los muros –el originario principio oriental–. Porque la arquitectura es, ante todo, delimitación de espacio, no manifestación hacia el exterior; y es precisamente la *bekleedingsarchitectuur* lo que así se hace patente.¹⁰

Berlage plantea en diversas ocasiones la necesidad de experimentar las posibilidades formales que ofrece el hormigón armado usado en masas continuas. En la lógica de su razonamiento, esta solución ofrece extraordinarias posibilidades de exaltar la continuidad de la superficie. Llega a prefigurar extensas superficies de hormigón armado sin suturas, absolutamente constructivas y sin ornamento, pero en sus obras arquitectónicas, que permanecerán siempre profundamente enraizadas en los valores de textura de los aparejos latericios, se aparta de este objetivo ideal que, por contra, será perseguido por la *Nieuwe Zakelijkheid*. Y la coherencia interna del razonamiento berlagiano con el mito textil de Semper y con las tesis racionalistas de Viollet-le-Duc llega hasta el punto de condenar el uso del revoco en cuanto que enmascaramiento de las cualidades expresivas de las texturas constructivas que reviste.¹¹

La orientación de Berlage con respecto a la problemática de la estructura en esqueleto se ve fuertemente condicionada por su opción prioritaria por la envoltura continua. Sus obras arquitectónicas se pueden considerar como pruebas de un empeño y de una reflexión constantes en torno a las posibilidades fundamentales de la estructura en esqueleto, de la pared continua y de su combinación.

Con la excepción del edificio De Nederlanden van 1845 en La Haya, la estructura de esqueleto no se utiliza vista. En los grandes almacenes Meddens en Zoon, en La Haya, de 1913-1915, en los que la estructura de hormigón armado está revestida de piedra y de granito, la pared se configura todavía como envoltura nervada y horadada (fig. 222).

En la Holland House (Londres, 1914-1916; figs. 220-221) la pared queda anulada y la fachada se configura a partir de la relación entre esqueleto y cierres. Berlage adopta una estructura de hierro revestida, en las fachadas, por un estrato sutil que se adhiere como un forro y que está constituido por elementos cerámicos, llegando a realizar la «*waandarchitectuur*», su ideal (ya latente a nivel simbólico en la Bolsa) de una negación del valor de masa mu-

¹⁰ Berlage, *Over de waarschijnlijkste ontwikkeling der architectuur*, cit., pp. 108-109, 114-115, 117 (ed. 1922). En el texto de la conferencia «Over Basteenbouw» (s.d.), en *id.*, *Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling*, Rotterdam, 1911, pp. 105-121, Berlage vuelve a referirse a las calidades estéticas del ladrillo, atribuyendo a las juntas esos valores que Semper reivindicaba para la costura, la sutura.

¹¹ Cfr. Berlage, *Over Basteenbouw*, cit., p. 120. Para Viollet-le-Duc, el revoco es mentira (cfr. E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, París, s.d. [1854-1869], vol. V, pp. 208-210). Uno de los máximos protagonistas de la *Nieuwe Zakelijkheid*, Johannes Duiker, reconocerá en 1934 al pensamiento de Berlage una capacidad de prefiguración que, en sus implicaciones, trasciende los límites de la obra construida: «Su racionalismo de la pared de ladrillos impedía la desmaterialización que la racionalización de los materiales más válidos hará finalmente posible» (J. Duiker, «*Bezinning*», en *De 8 en Opbouw*, 1934, p. 152).

raria de la pared: crea una serie de astas verticales sutiles a las que se enganchan paneles de cierre del mismo material cerámico y láminas de vidrio. La forma del revestimiento está estudiada para enfatizar la sutileza del armazón metálico, cualificándose como reveladora de la verdad de la estructura, contrariamente a lo que habían hecho, no siguiendo el ejemplo de Sullivan, muchos arquitectos americanos¹², incluso Wright en el Larkin Building. «Sullivan –escribe Berlage– no evidencia el hierro, pero los pilares que se elevan y se resuelven con bello efecto plástico en el coronamiento saliente del edificio [...] son una clara alusión a la estructura metálica»¹³. Y, como Sullivan, con el fin de obtener un ritmo apretado, Berlage multiplica los elementos verticales de las fachadas más allá de las necesidades estáticas (en efecto, los tramos internos de la estructura son más amplios y variables). En el interior propone, una vez más, los temas de espacios definidos por envolturas cada vez más preciosas, valiéndose igualmente de sutiles alusiones y citas de ejemplos decorativos de las artes textiles islámicas.

De Nederlanden van 1845, en La Haya (1920-1927; fig. 223) es el único edificio de Berlage con estructura de hormigón armado a la vista. El paso de los pilares a las vigas se resuelve con salientes progresivamente escalonados, tanto paralelos como ortogonales al plano de fachada, solución ya criticada por los contemporáneos como producto de una voluntad de trasponer formas de la construcción en piedra tallada¹⁴. Esa misma voluntad se puede leer en otros detalles del tratamiento del hormigón, como los ángulos cortados en diagonal y los bordes alisados. Un encuadramiento de ladrillos vitrificados negros delimita el campo del sector de cierre, en el que los ladrillos, de color rojo claro, están dispuestos de manera que forman un dibujo. La textura de las superficies de vidrio, vitrocemento y ladrillos queda confirmada como momento fundamental de cualificación de la arquitectura y redime la desnudez de las superficies de cemento. El hecho de que esta solución de la envoltura a partir de la dialéctica estructura/cierres no vuelva a ser planteada en las obras posteriores de Berlage puede hacer pensar que fue el fruto de un momento de experimentación cuyos resultados no le satisficieron.

En la iglesia cientifista de La Haya (1924-1926), la idea de pared continua tejida es llevada al límite: en vez de ventanas, Berlage adopta bandas de vitrocemento que forman parte integral del muro de ladrillo. La «ventana-muro»¹⁵ –el campo acristalado dotado de textura propia y de capacidad tectónica– es la confirmación de una línea poética que corresponde a las reflexiones de 1905, cuando Berlage había contrapuesto la lámina de vidrio, coherente con la superficie continua del hormigón armado, a las soluciones antiguas, como

¹² Berlage escribe «del modo de construir americano, donde el esqueleto metálico está completamente revestido con arquitecturas de piedra, estilísticamente una aplicación de la peor especie» (Berlage, *Over de waarschijnlijkste ontwikkeling der architectuur*, cit., p. 105, ed. 1922).

¹³ H. P. Berlage, *Amerikaansche Reisherinneringen*, cit., p. 149.

¹⁴ Cfr. J. G. Wattjes, «Gebouw 'De Nederlanden van 1845' aan den raamwegte 's Gravenhage. Architect: Dr. H. P. Berlage», en *Het Bouwbedrijf*, IV, 1927, n. 8, pp. 179-185.

¹⁵ J. Havelaar, *Dr. H. P. Berlage*, Amsterdam, s.d. [1927], p. 27.

las vidrieras emplomadas medievales y renacentistas, coherentes con el muro de piedra o ladrillo.

En el Museo de La Haya (1928-1935) Berlage estudia las posibilidades de una separación entre la estructura de hormigón armado y la envoltura externa continua de ladrillo. Con la opción por el ladrillo¹⁶, renuncia a expresar claramente la naturaleza no estructural de una envoltura que es ya *curtain-wall* (figs. 224-225).

El hecho de que Berlage llegue a sublimar la idea de revestimiento en el aparejo de ladrillo, sin experimentar nunca soluciones de estrato aplicado (placas lapídeas o revoco), encuentra ciertamente sus razones en la fuerte componente viollétiana de su pensamiento, pero es también consecuencia, en medida nada desdeñable, de una tradición constructiva consolidada relacionada con las peculiares características climáticas de la Europa del Norte. Se puede recordar a este respecto lo escrito por Joseph Augustus Lux al comentar el fracaso del proyecto de Wagner en el concurso de 1905 para el Palacio de la Paz de La Haya como consecuencia de la adopción de un «suntuoso revestimiento» en mármol: «Se debe comprender que el espíritu puritano de la escuela nórdica asume una actitud negativa con respecto a la teoría del revestimiento de Semper, quizá en base a las poderosas razones del clima. Allí, en el húmedo norte, sólo la ruda piedra es duradera, y es difícil imaginar la rapidez con que el revestimiento lúcido, marmóreo, de los edificios se volvería opaco y se deterioraría. Este revestimiento quiere un cielo ático, aquél bajo el que Semper lo buscó, pero ni Otto Wagner con todo su arte puede darle el sol del sur. Ello prescindiendo del hecho de que la lavabilidad, el parecer siempre nuevo y la brillantez inmutable (¡siempre que sea inmutable!) no son una necesidad artística»¹⁷.

En el museo, Berlage puede construir tanto el «muro» como los «elementos de unión», pero en forma aún más altamente dialéctica, reservando a la expresión de los valores del muro la definición de la envoltura externa y a la exhibición de los elementos estructurales la de partes nodales de la compleja articulación de los espacios internos. La cortina de ladrillo está finamente tejida, alternando en el aparejo ladrillos dispuestos en horizontal y en vertical. En los sectores de pared situados en el interior de los campos de fachada retrasados, en la planta baja, la parte inferior está recorrida por líneas horizontales, mientras que la superior, saliente, presenta un aparejo en entrelazado. Gracias a estas diferentes texturas del aparejo Berlage expresa simbólicamente, con la primera, una tectonicidad muraria, y con la segunda una ligereza textil coherente con el cierre de un volumen en voladizo (fig. 226). Los huecos se convierten en hundimiento parietal recortado en la superficie del aparejo, sin introducir arquivadas, platabandas o arcos, como una confirmación de

¹⁶ Es significativo que la unidad de la malla modular (1,10 x 1,10 metros) que adopta para el proyecto definitivo derive de la medida del material usado para la envoltura del revestimiento: el ladrillo. Un precedente que no se puede olvidar para la dialéctica berlagiana entre la cortina de ladrillo y la estructura de hormigón armado es la iglesia de Saint-Jean de Montmartre (París, 1897-1904) de Anatole de Baudot, recordada por Berlage en el texto de la conferencia de 1905.

¹⁷ J. A. Lux, *Otto Wagner. Eine Monographie*, Munich, 1914, pp. 82-83.

la búsqueda de continuidad de la envoltura y de su papel de forro de la estructura. En los interiores, la presencia de la estructura de hormigón armado se hace más o menos evidente según el carácter y la función del espacio. La estructura, que presenta su máxima evidencia en el hall, es captada por Berlage, en un extraordinario dibujo fechado en septiembre de 1932, en su fuerza al mismo tiempo dramática y serena de estructura contra el cielo antes de verse implicada en la confrontación con la envoltura (fig. 227). Se trata de un homenaje a esa realidad constructiva que la lógica semperiana del «olvidar los materiales» impone «cubrir y enmascarar».

«[...] los arquitectos —escribe Berlage— deben estudiar el esqueleto desnudo, como el pintor y el escultor, que es en este caso la pura forma estructural, para que ésta se pierda, con el fin de que, después de ello, pueda llegar de nuevo al cuerpo pleno»¹⁸.

AUGUSTE PERRET, DEL REVESTIMIENTO AL CIERRE

Auguste Perret llega a articular la idea de construcción en hormigón armado en dos entidades fundamentales —la estructura portante y los sectores de cierre— expresadas formalmente como distintas, tanto por el procedimiento constructivo como por los valores de grano material, de relieve, de color. No se trata de un paso directamente consecuente a la naturaleza técnica del hormigón armado, como demuestra, por otro lado, el perfilarse en las primeras experiencias significativas francesas de esta técnica, por encima de la diversidad de los sistemas constructivos adoptados (del de François Hennebique al de Paul Cottancin), de dos orientaciones fundamentales: una tendente a afirmar el valor de continuidad de la pared sin poner en evidencia el esqueleto de hormigón armado (Edouard Arnaud, Jules Lavirotte, Charles Klein, etc.); otra, propugnada por Anatole de Baudot y cuyo máximo intérprete es Perret, interesada en experimentar diversas soluciones de articulación entre estructura y cierre (Henri Sauvage, Tony Garnier, Joachim Richard, Paul Guadet, François Le Coeur, etc.).

La opción de Perret por el dualismo estructura/cierre es, por tanto, una fundamental afirmación de carácter poético que se concreta, ya a principios del siglo XX, en la casa de la rue Franklin 25 bis (París, 1903-1904) con la claridad

¹⁸ H. P. Berlage, *Over de waarschijnlijke ontwikkeling der architectuur*, cit., p. 13. «De hecho el revestimiento de cualquier estructura natural —prosigue el pasaje de Berlage en otra redacción— es, por así decirlo, un auténtico reflejo del esqueleto interno que, así como es, nos ofrece la construcción más perfecta. Se puede, en suma, hablar de una obra arquitectónica sólo cuando predomina el principio lógico constructivo, cuando el revestimiento propiamente dicho no es una envoltura incoherente que niega la estructura, y ni tan siquiera un traje, sino que está indisolublemente ligado a la construcción interna; si la construcción está decorada, queremos tratar de redescubrir su cuerpo [...]. Así, pues, estudiar ante todo el esqueleto, esto es, la construcción desnuda en todo su vigor, para comprender el cuerpo en su totalidad sin confundirlo con los vestidos. Incluso el último velo, la hoja de higuera, debe caer, porque la verdad que queremos es totalmente desnuda. La arquitectura era una persona vestida según la peor moda. Es indiferente que se la llame *petimetre* o *demimondaine*, superhombre o supermujer: el vestido de moda debe ser eliminado para dejar emerger la forma sin envoltura, esto es, la sana naturaleza, la verdad» (H. P. Berlage, *Gedanken über Stil in der Baukunst*, Leipzig, 1905, trad. it., «Riflessioni sullo stile in architettura», en *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, ed. a cargo de Mara De Benedetti y Attilio Pracchi, Bolonia, 1988, p. 70).

y el carácter sintético de un manifiesto¹⁹ e informa los posteriores desarrollos de su arquitectura del hormigón armado, hasta llegar a la iglesia de Saint-Joseph (El Havre, 1951-1956). En esta toma de postura poética están presentes impulsos culturales diferentes, desde la arquitectura griega a la del historicismo decimonónico, en la medida en que convergen en el tema, central en las reflexiones perretianas sobre el hormigón armado, de la forma de la pared articulada en tramos a través de los elementos del lenguaje tradicional (desde las columnas a los pilares polistilos, desde la trabeación a los arcos).

El tramo estructural de hormigón armado –definido por pies derechos y vigas– se caracterizará en medida cada vez mayor en la obra de Perret según los criterios conceptuales y formales del tramo clásico, resultando también ritmado por particiones rítmicas de recuerdo renacentista. Y los pies derechos, que, hasta los años treinta, cortan en sus obras arquitectónicas la continuidad de las bandas horizontales de las vigas (como ocurre en el Garde-meuble del Mobilier National, en París, 1934-1936), a expensas de todo criterio de coherencia con la lógica de la estructura de hormigón armado, aludiendo al verticalismo de columnas o de contrafuertes, se configurarán como auténtico orden gigante a partir del Musée des Travaux Publics (París, 1936-1946).

La afirmación perretiana de la verdad de la estructura, que había sido el objetivo ideal de toda una serie de teóricos franceses, desde Philibert de l'Orme a Marc-Antoine Laugier, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Julien Guadet o Auguste Choisy, no comporta, como podría entenderse de una manera simplista, una opción por el hormigón armado visto. En realidad, Perret experimenta también la solución del revestimiento. Pero la idea perretiana de revestimiento se diferencia netamente del «Prinzip der Bekleidung» entendido como expresión de trascendencia absoluta de los valores de la estructura, demostrando una voluntad de coherencia (aunque perseguida a menudo por vía analógica) con la estructura.

Perret confiará directamente al cemento visto la cualificación de la arquitectura sólo cuando las experiencias de los años veinte le hayan asegurado el dominio absoluto de su técnica. Hasta entonces, el esqueleto estructural se configura también independientemente de la forma de la arquitectura. Puede, en efecto, ser ocultado por los revestimientos, de los que guía secretamente el diseño general, el juego de las juntas y el dimensionamiento de los elementos. Y los revestimientos afirman su cualidad matérica, de grano y de color. En el margen entre las dos lógicas de la estructura y del revestimiento es posible el juego perretiano de la metáfora y de la alusión. Así, sobre las fajas y los sectores de cierre de la primera estructura de hormigón armado por él ideada, la de la casa de rue Franklin 25 bis, Perret redibuja una estructura más aérea y frágil, más fresca y jovial que la que obedece al solo cálculo ingenieril, usando la gama de colores brillantes de las cerámicas. Pequeñas placas rectangulares de color blanco comentan los elementos de la estructura; con

frecuencia a la faja de un único elemento estructural le corresponden varias fajas de revestimiento (figs. 228-229).

En el teatro de los Champs-Élysées (París, 1911-1913; figs. 230-232), Perret juega hábilmente con la disposición de las placas de mármol blanco que revisten la fachada principal, pretendiendo resumir la expresión de la compleja trabazón de la estructura de hormigón armado y renunciando a diferenciar a través del color elementos portantes y sectores de cierre. Son las fajas en relieve las que crean hilos de sombra que sugieren una interpretación analógica de la estructura. El diseño de las juntas está calculado para hacer evidente la función de revestimiento de la estructura que cumplen las placas de mármol. Y es significativo que a Jacques Mesnil la fachada le recordara más «una taracea de madera que una obra monumental de piedra»²⁰. «Bello revestimientos de mármol visten los pilares y las vigas –escribe Paul Guadet en 1913– como deliciosas manos enguantadas en seda fina y transparente [...]». No hay ninguna necesidad de bulones de bronce, como en la Caja de Ahorros de Viena. ¿Acaso la agudeza del observador no es ya lo suficientemente fina como para hacerle notar que las juntas del aparejo, en vez de corresponder en horizontal, como ocurre en los cursos, corresponden en vertical?»²¹.

En el ámbito de la concepción general de expresión sintética de la trabazón estructural y de potenciación de las capacidades alusivas de la composición, Perret es libre de adoptar márgenes de discrepancia entre las dimensiones de los elementos estructurales y las de su revestimiento. Así, en la fachada de la sala Cortot de la Ecole Normale de Musique (París, 1928-1929; figs. 233-236), el recuadro en relieve, en forma de U invertida, corresponde a pies derechos y vigas, pero con significativas separaciones dimensionales, mientras que el revestimiento afirma la presencia sólo de aquellas partes del esqueleto estructural (constituido por pilares, vigas horizontales e inclinadas y tirantes) que se prestan a ser reconducidas a un diseño inspirado en la forma primigenia del trilito.

En una nota que se remonta aproximadamente a 1928 y que se refiere a las casas Orloff, Aghion, Braque y Bressy, Perret escribe que «son las estructuras de hormigón armado, a la vista o reveladas por el revestimiento, las que regulan su arquitectura»²².

Una solución límite de la investigación en torno a las posibilidades de declinar los valores de la estructura, del revestimiento y del cierre y sus rela-

²⁰ J. Mesnil, *Henry van de Velde et le Théâtre des Champs-Élysées*, Bruselas-París, s.d., p. 6.

²¹ P. Guadet, «Le théâtre des Champs-Élysées», en *L'Architecte*, VIII, octubre de 1913, pp. 78-79. «Las placas de mármol –explica Guadet– fueron primero posicionadas y reguladas, después fijadas en su parte posterior por grapas en cola de milano en acero dulce. Se construyó el muro de ladrillos con cemento y se hizo también una colada de cemento entre este aparejo de ladrillo y el mármol, cuya naturaleza no hace temer que se pueda manchar. Las grapas son inoxidables, puesto que son hundidas en el cemento de modo que forman parte de la misma masa del muro, resultando en consecuencia mucho más sólidas de lo que lo habrían sido en caso de haber sido fijadas a martillazos. Estas grapas están puestas por debajo de las placas de revestimiento para sostenerlas; otras, situadas en su parte superior, impiden que las placas se inclinen. Además, los pilares de la estructura tienen una sección trapezoidal que impiden cualquier movimiento hacia adelante de los taponamientos» (*ibid.*, p. 79, n. 1).

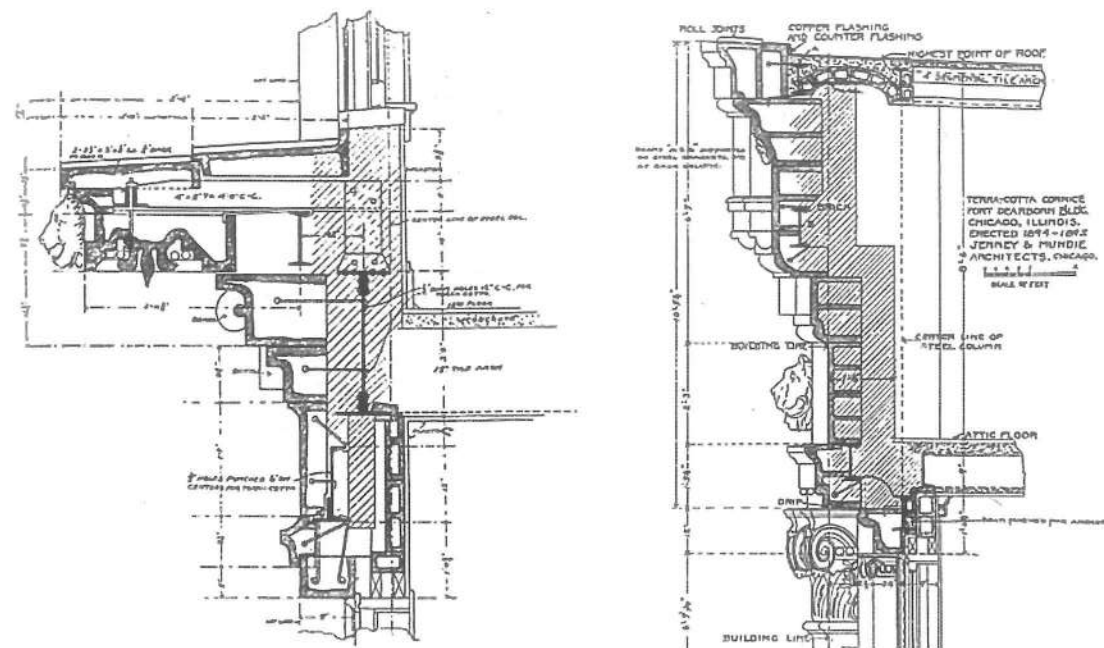
²² A. Perret, *Chana Orloff - G. Aghion - G. Braque - F. Cocea Bressy*, mecanografiado, s.d. [h. 1928], pp. 1, 2 (Archives Nationales, París, 535.AP 329), trad. it. parcial en R. Gargiani, *Auguste Perret, 1874-1954. Teoría e opere*, Milán, 1993, p. 88.

¹⁹ La definición es de Le Corbusier (cfr. *Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1910-1929*, a cargo de Willy Boesiger y Oskar Stonorov, Zurich, 1965, p. 8).

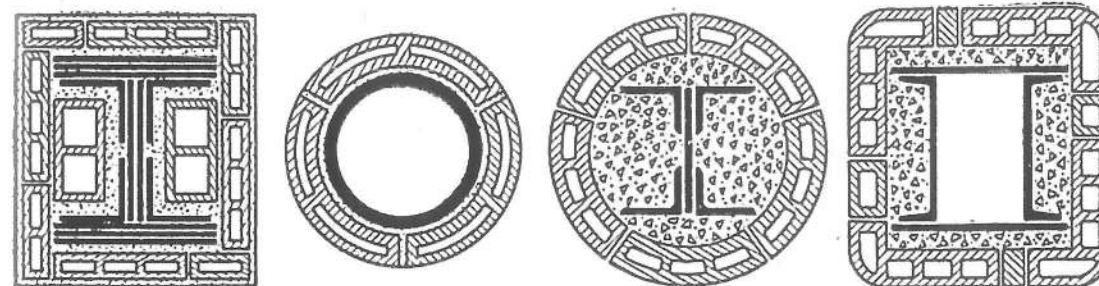
ciones recíprocas es el *hôtel particulier* Périgord (Limoges, 1934-1935; fig. 239). Arquitrabes, marcos, cornisa, placas de cierre son de hormigón armado visto. El diseño de las altas bandas de imposta y de la cornisa regula el desarrollo vertical de la pared; los marcos de las ventanas quedan encerrados entre las fajas horizontales y los estrechos sectores de cierre. La fachada queda caracterizada por la plástica mórbida de las molduras, que gradúan refinadamente el clarooscuro, y por los agradables contrapuntos que, en el interior de la cadencia ritmada por la ordenada iteración de los elementos, son introducidos por el gran hueco cuadrado del piso principal. Los dos pilares situados en la parte central de la estructura de la fachada quedan ocultos por las placas para no alterar este calculadísimo y refinado equilibrio formal. Y se trata de una opción que podría ser susceptible de la misma condena pronunciada por el propio Perret: «Quien / disimula / un pilar / comete un error». Acaso Perret introduce la sutil pero fundamental distinción entre «error» –transgresión de la sola verdad de la forma en cuanto directa expresión de la estructura– y «delito» –cometido por aquel «que hace / un falso pilar»²³, traicionando así la verdad de la estructura– precisamente porque la experiencia le ha sugerido que no siempre las razones de la forma aconsejan dejar a la vista todas las partes del esqueleto estructural.

Existe un testimonio significativo, que se remonta a los primeros años cuarenta, sobre la compleja actitud de Perret frente a la problemática del papel formal de la estructura de hormigón armado. Michel Roux-Spitz, en el artículo «Ossaturisme et beauté organique», de 1943, discute un epigrama de Perret publicado en «Technique et Architecture». «Él nos dice –escribe Roux-Spitz–: “Los grandes edificios de nuestra época comportan una estructura de acero o de hormigón armado”. “La estructura es al edificio como el esqueleto al animal.” ¡Muy bien! Técnica ante todo. Pero él exige de esta estructura que sea “visible, compuesta, equilibrada, incluso simétrica” [...] Una cosa es construir estructuras y otra crear, en arquitectura, organismos vivos y bellos»²⁴. Al comentar estas frases perretianas, Roux-Spitz comete una inexactitud al añadir el término «visible». Algunos meses después, en una nota que se refiere al artículo precedente, precisa: al discutir a propósito de «esta seductora comparación entre la obra arquitectónica y el cuerpo del animal y su belleza orgánica, hemos seguido el razonamiento de Auguste Perret. Éste nos ha hecho notar que en sus textos [...] había evitado cuidadosamente recurrir a la palabra “visible” a propósito de las estructuras de acero y de hormigón armado, considerando esta palabra, según nos ha dicho, demasiado absoluta»²⁵.

El dualismo estructura/cierre es, ciertamente, central en Perret, pero no agota su poética en todos sus momentos. En una serie de casas de la primera mitad de los años veinte, Perret recurre, en efecto, a paredes revocadas que ocultan las partes de hormigón armado, aunque, diferentemente a lo hecho por los protagonistas de la arquitectura del racionalismo internacional, no



190



191

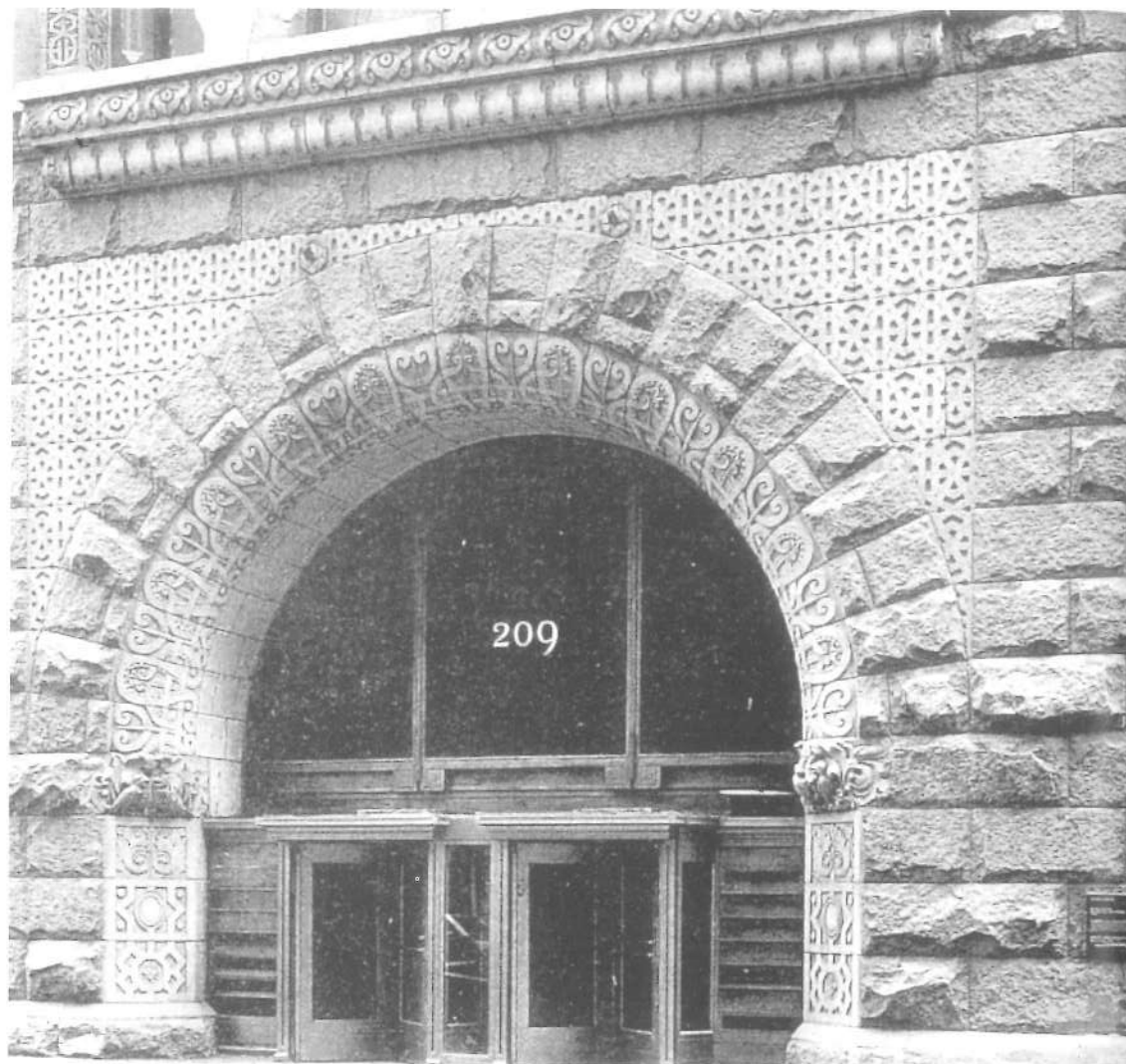
190. William Le Baron Jenney, detalles de cornisas realizadas con perfiles metálicos y revestimientos de terracota (de *Brickbuilder*, 1897).

191. Secciones de pilares de hierro revestidos con cerámica y hormigón a efectos de protección contra incendios (de *Cyclopaedia of Architecture, Carpentry and Building*, Chicago, 1916 (4), vol. III).

²³ A. Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, París, 1952, página no numerada.

²⁴ M. Roux-Spitz, «Ossaturisme et beauté organique», en *L'Architecture Française*, IV, 1943, n. 38, p. 2.

²⁵ M. Roux-Spitz, «Ossaturisme et beauté organique», en *L'Architecture Française*, V, 1944, n. 41, p. 1.

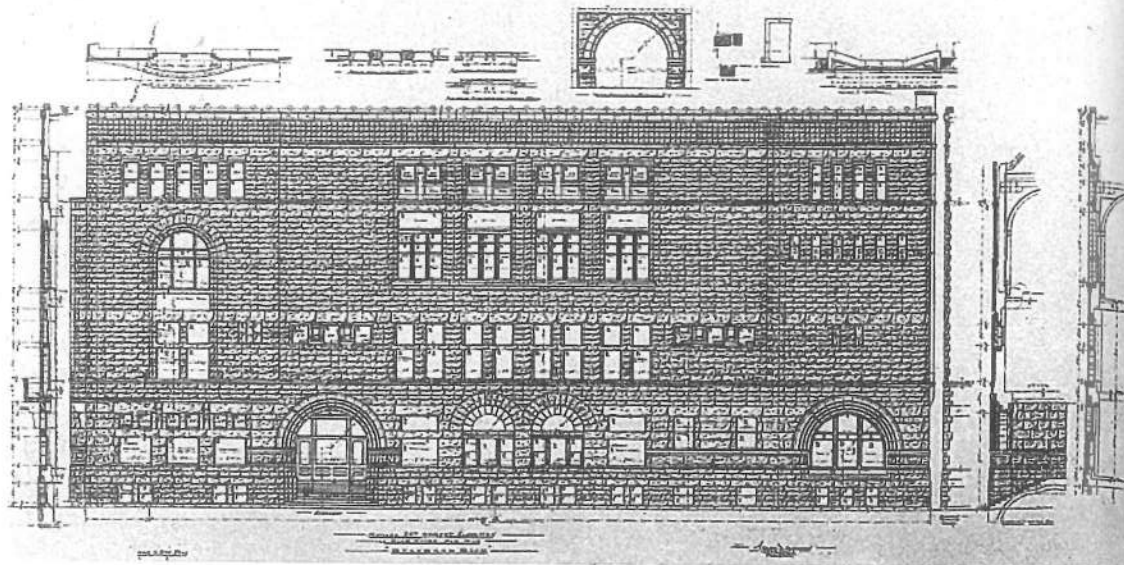


192

192-193. John Wellborn Root y Daniel Hudson Burnham, Rookery Building, La Salle Street 209 South, Chicago, 1885-1888. Detalle del portal y vista general en una fotografía de época (de *Chicago. Naissance d'une métropole 1872-1922*, ed. de J. Zukowsky, Paris, 1987).



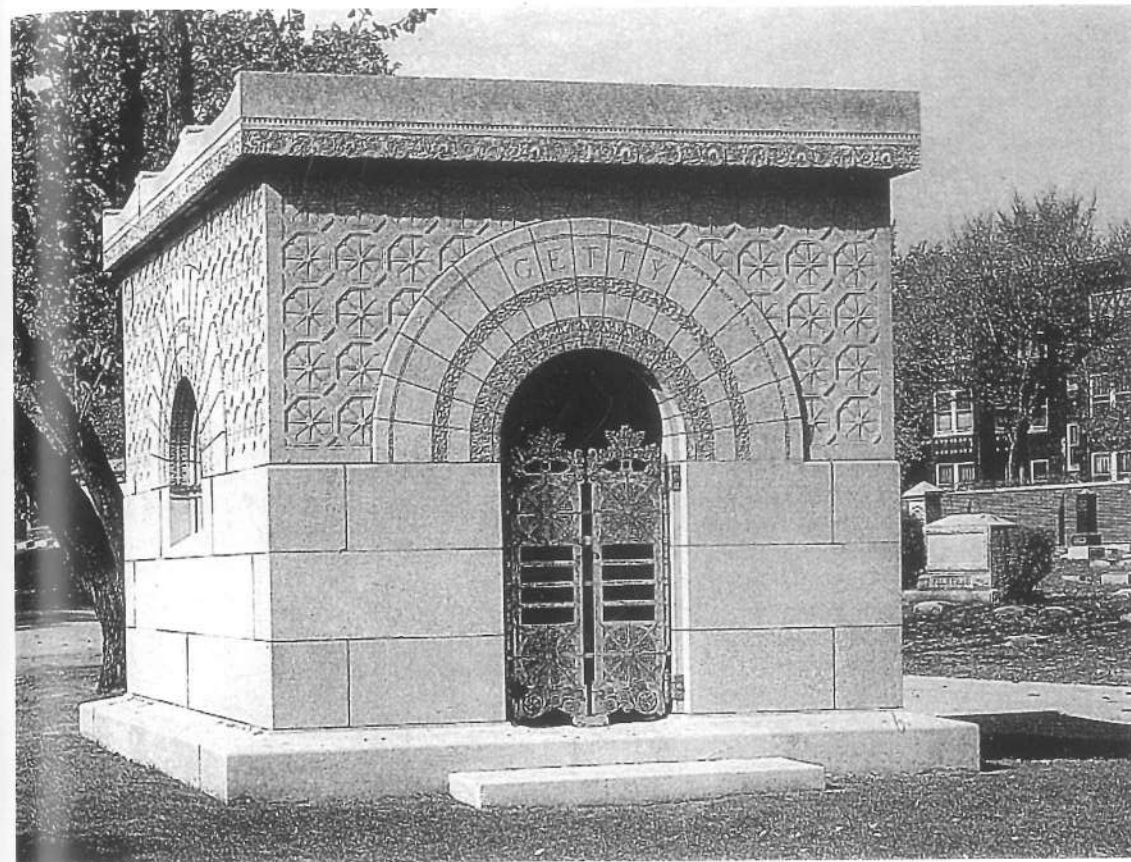
193



194



195



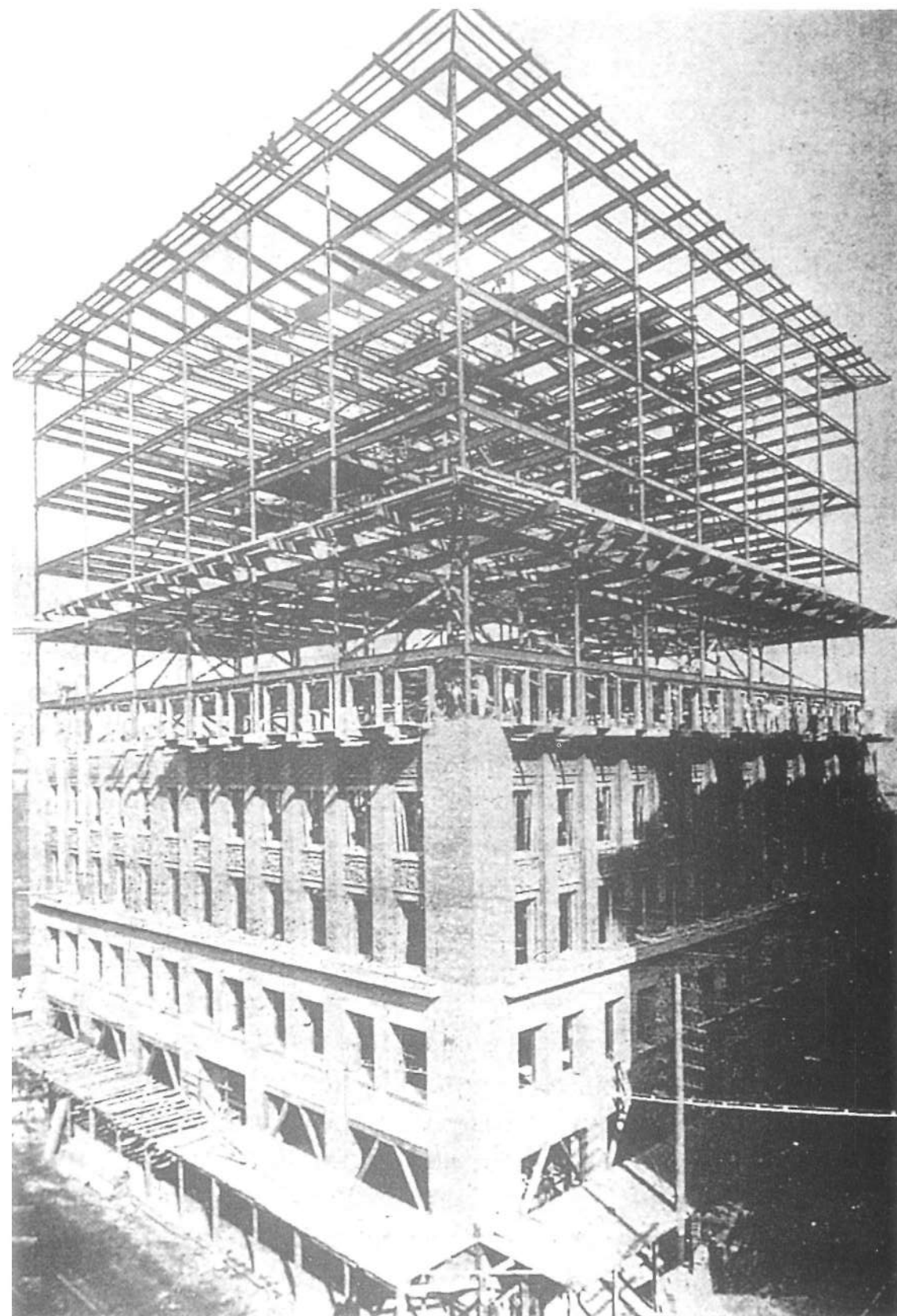
196

194. Louis Henry Sullivan y Dankmar Adler, Standard Club, 24th Street, Chicago, 1887-1889; dibujo de la fachada datado el 19 de septiembre de 1887 (The Art Institute of Chicago).
195. Louis Henry Sullivan y Dankmar Adler, proyecto para el Mercantile Club, St. Louis, 1891 (The Art Institute of Chicago).
196. Louis Henry Sullivan, monumento sepulcral de Carrie Eliza, Graceland Cemetery, Chicago, 1890 (fotografía de C. Robinson, de *Louis Sullivan. The Function of Ornament*, ed. a cargo de W. de Wit, Nueva York-Londres, 1986).

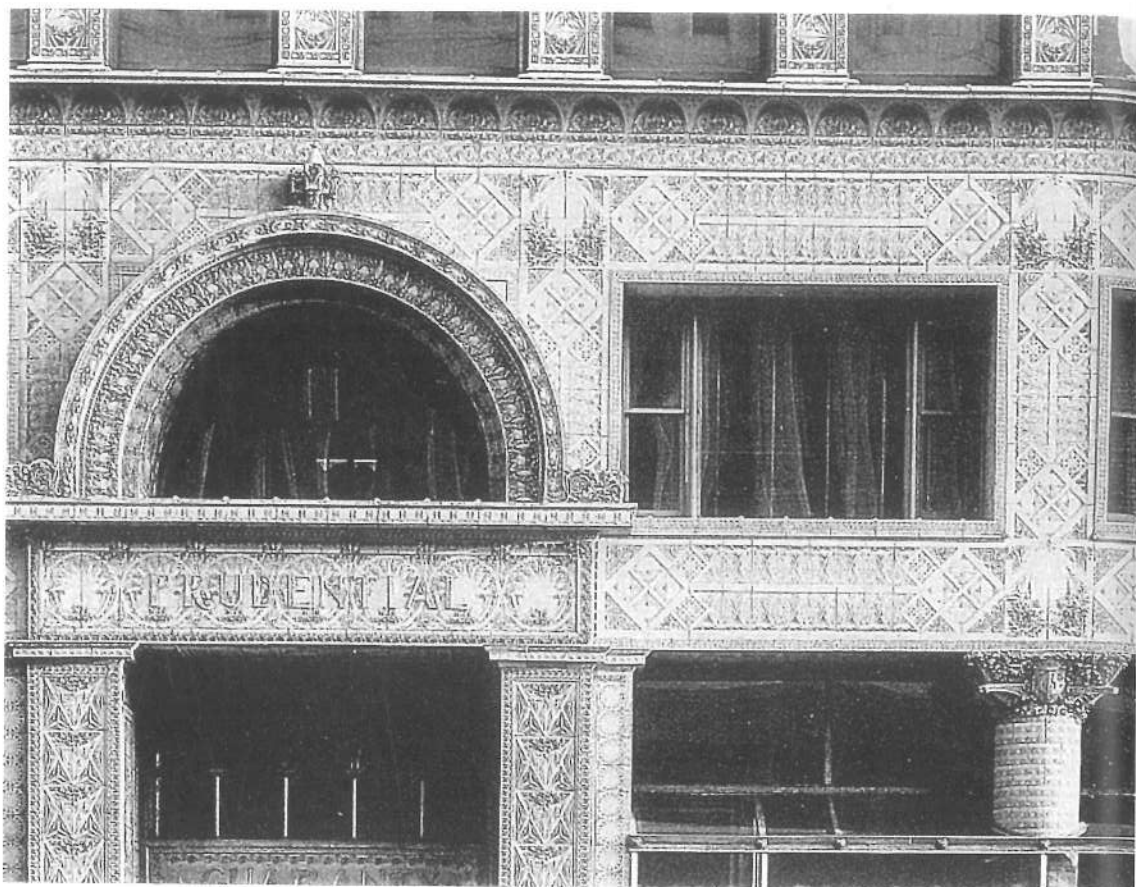


195

197-198. Louis Henry Sullivan y Dankmar Adler, Wainwright Building, 7th Street esquina Chestnut Street, St. Louis, 1890-1891. Detalle de la fachada y fotografía del edificio en construcción (de *Chicago. Naissance d'une métropole*, cit.).



198

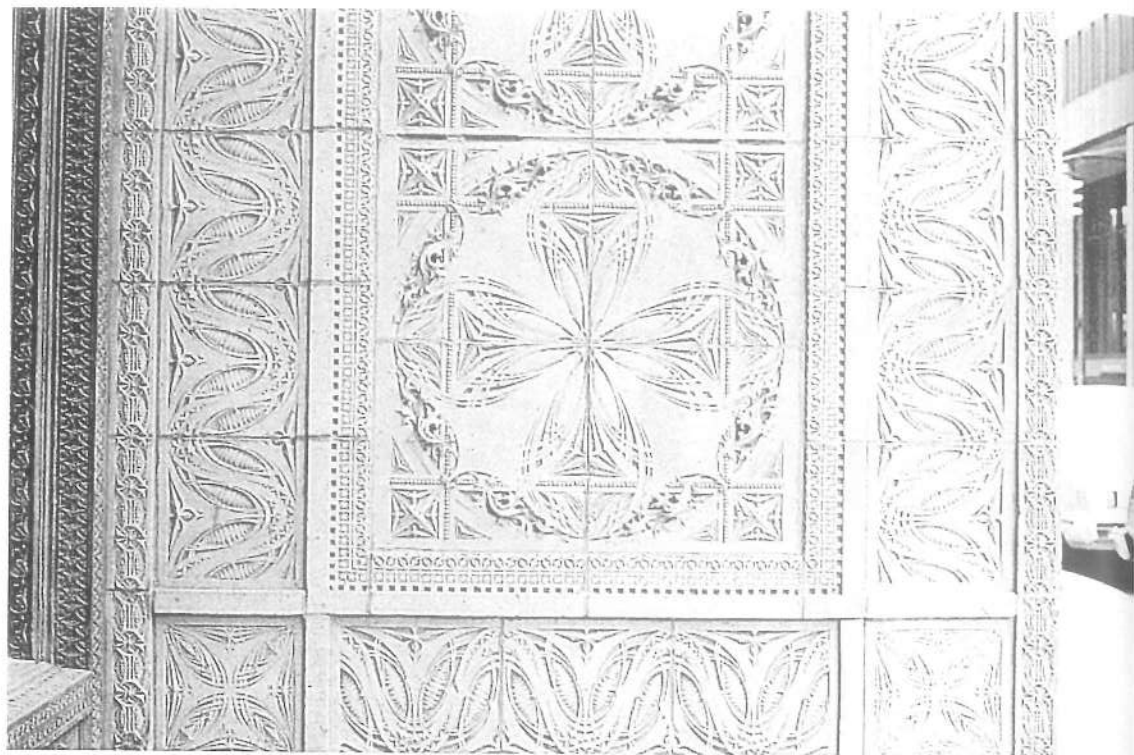


199

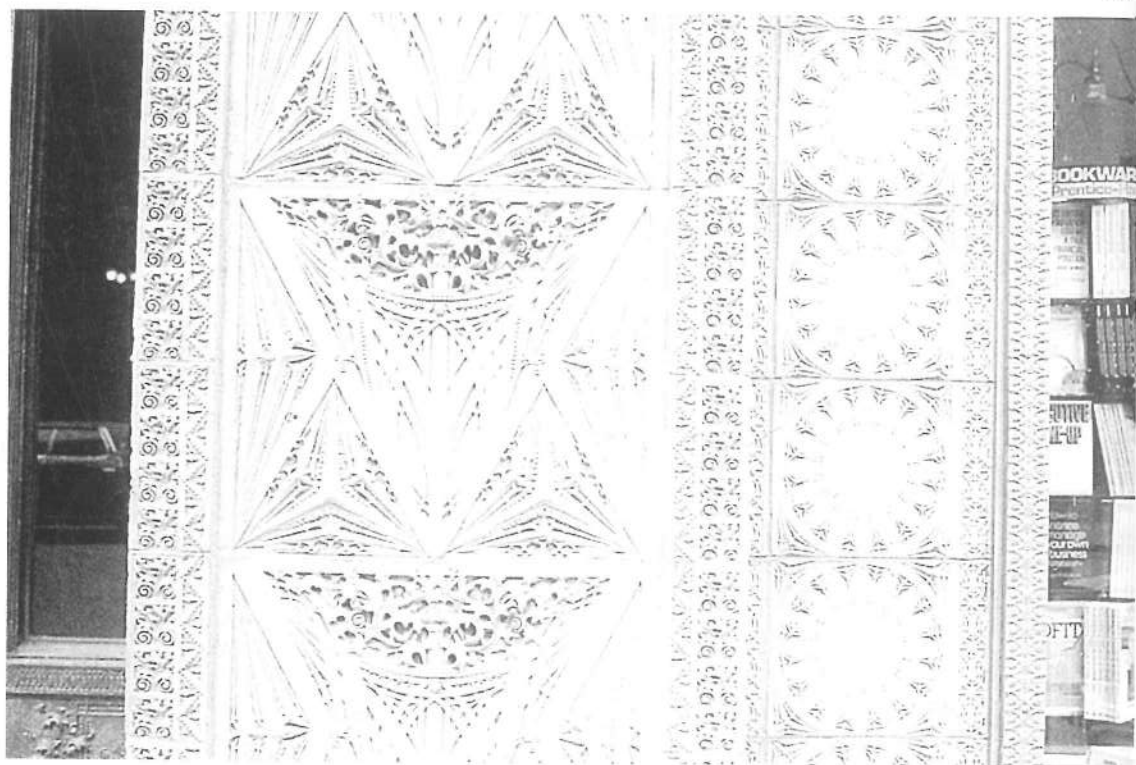


200

199-200. Louis Henry Sullivan y Dankmar Adler, Guaranty Building, 28 Church Street, Buffalo, 1894-1896. Detalle de la parte basamental y vista general (fotografías de C. Robinson, de *Louis Sullivan. The Function of Ornament*, cit.).



201

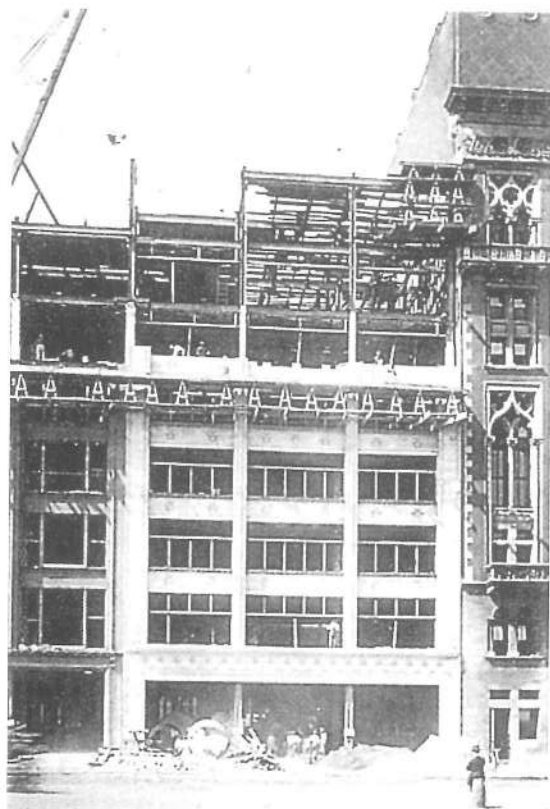


202

201-203. Louis Henry Sullivan y Dankmar Adler, Guaranty Building, 28 Church Street, Buffalo, 1894-1896. Detalles de la parte basamental (fotografías G. Fanelli, 1982).



203



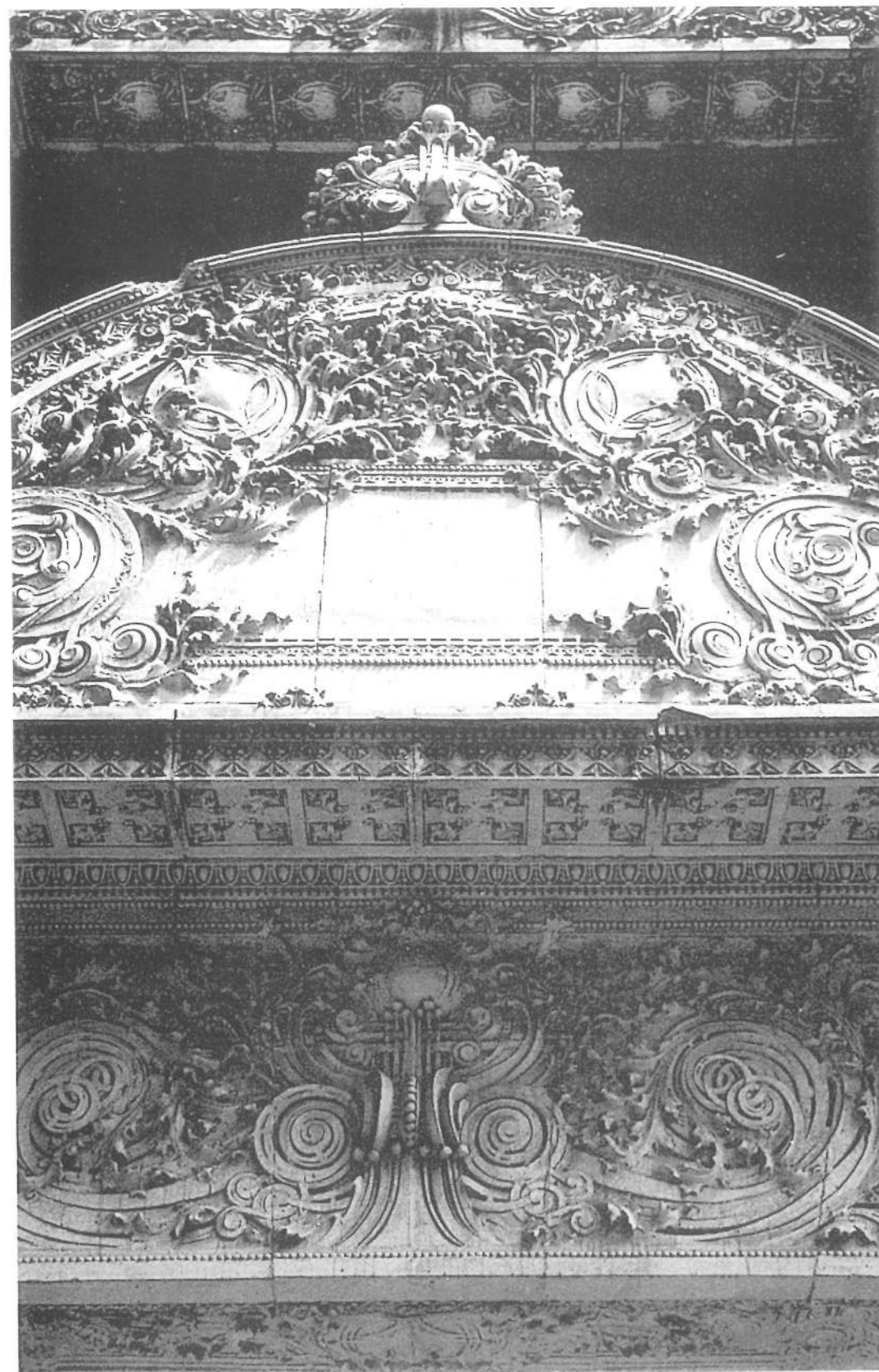
204



205

204. Louis Henry Sullivan, Gage Building, 18 South Michigan, Chicago, 1898-1899. Fotografía del edificio en construcción datada el 11 de agosto de 1899 (de *Chicago. Naissance d'une métropole*, cit.).

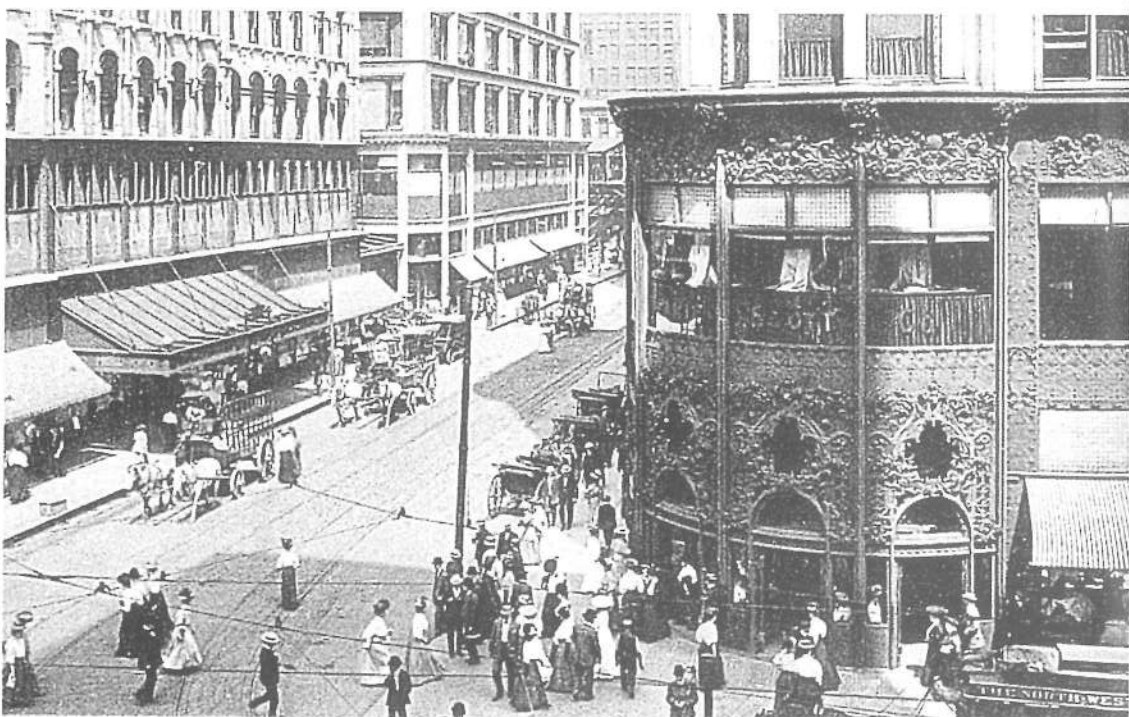
205-206. Louis Henry Sullivan y Lyndon P. Smith, Bayard Building, 65-69 Bleeker Street, Nueva York, 1897-1898. Fotografía de época (Museum of the City of New York) y detalle del portal de entrada (fotografía G. Fanelli, 1965).



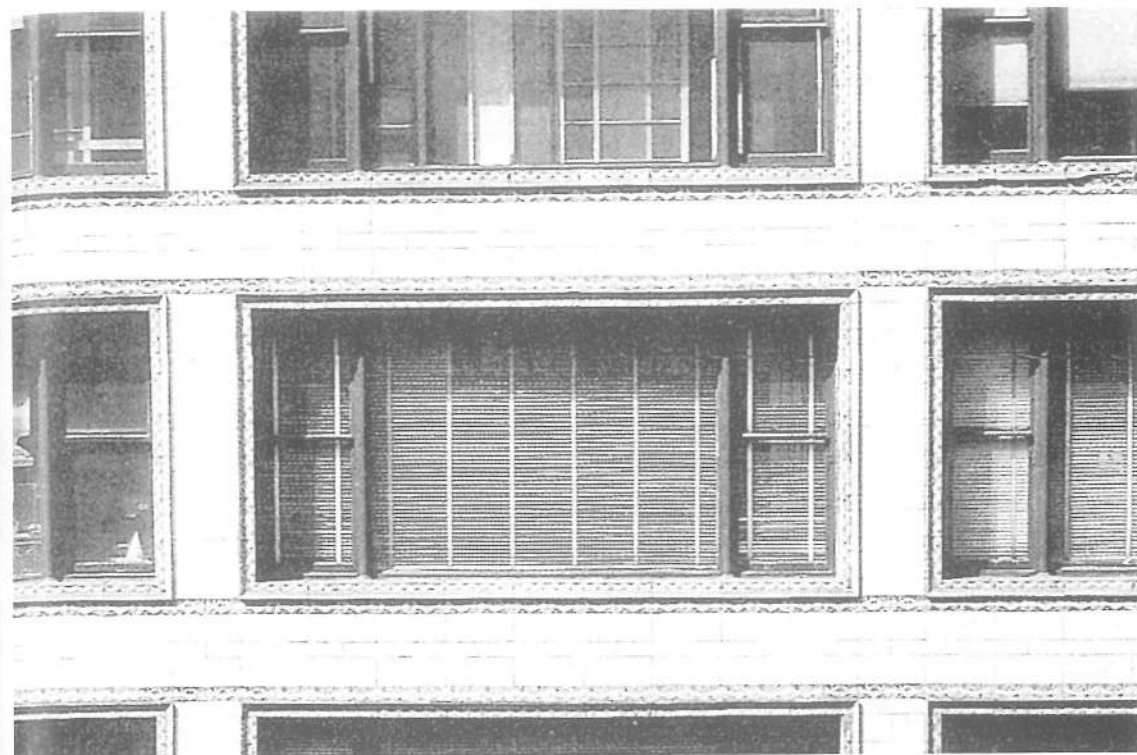
206



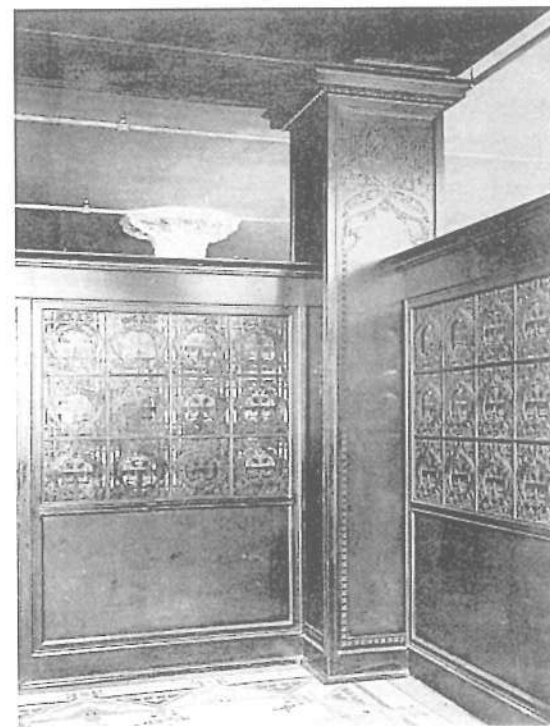
207



208

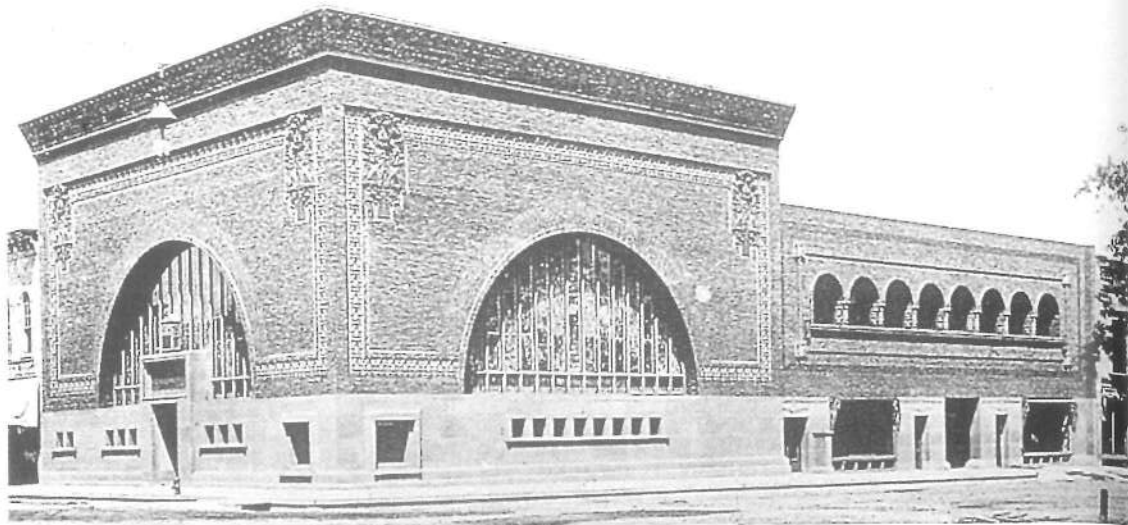


209

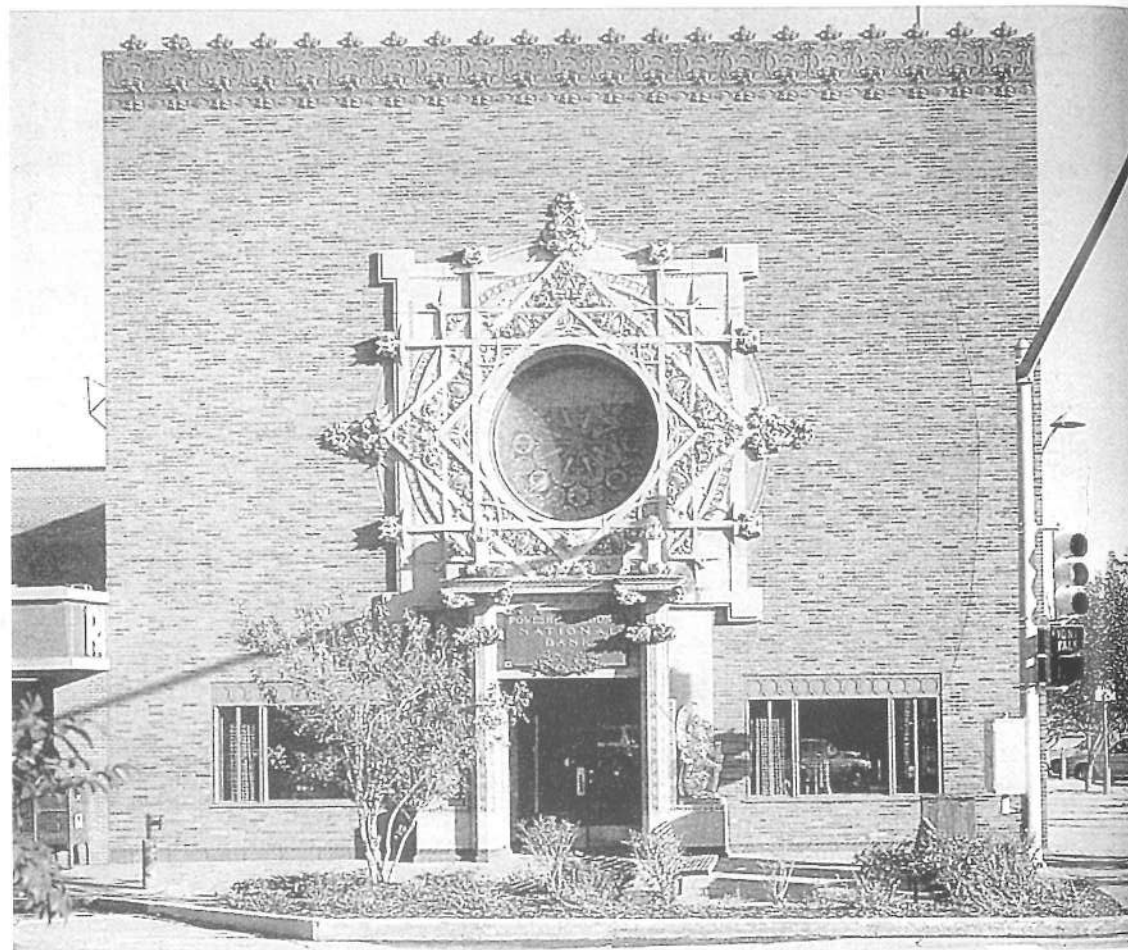


210

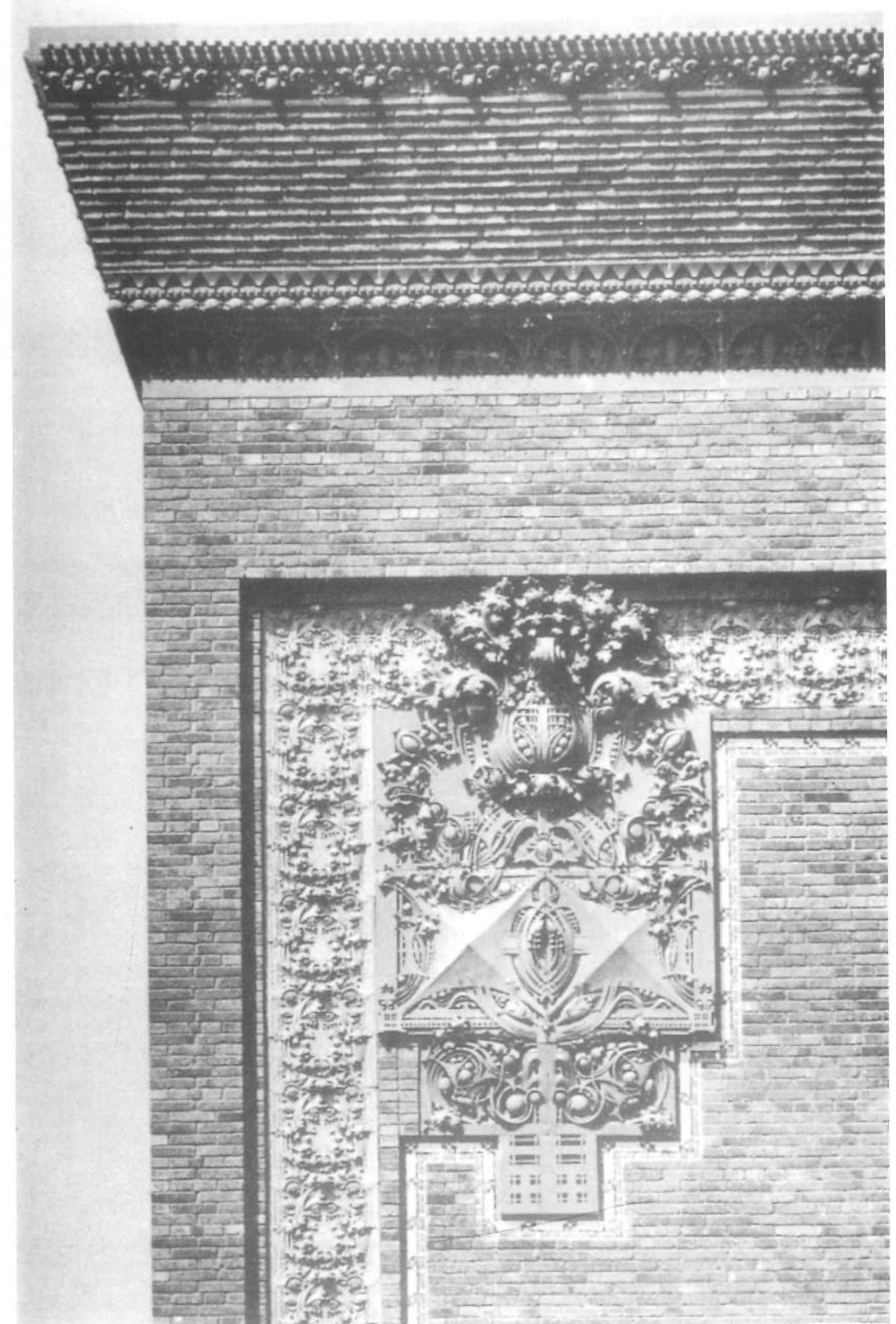
207-210. Louis Henry Sullivan, Schlesinger & Mayer (después Carson, Pirie Scott) Department Store, Madison Street esquina a State Street, Chicago, 1899-1904. **Fig. 207:** estudio de proyecto (de «The Architectural Record», 1899). **Fig. 208:** detalle de la zona basamental, tarjeta postal, h. 1910 (colección G. Fanelli). **Fig. 209:** detalle de la fachada (de Louis Sullivan. *The Function of Ornament*, cit.). **Fig. 210:** detalle de un interior, fotografía de época (de *Chicago. Naissance d'une métropole*, cit.).



211



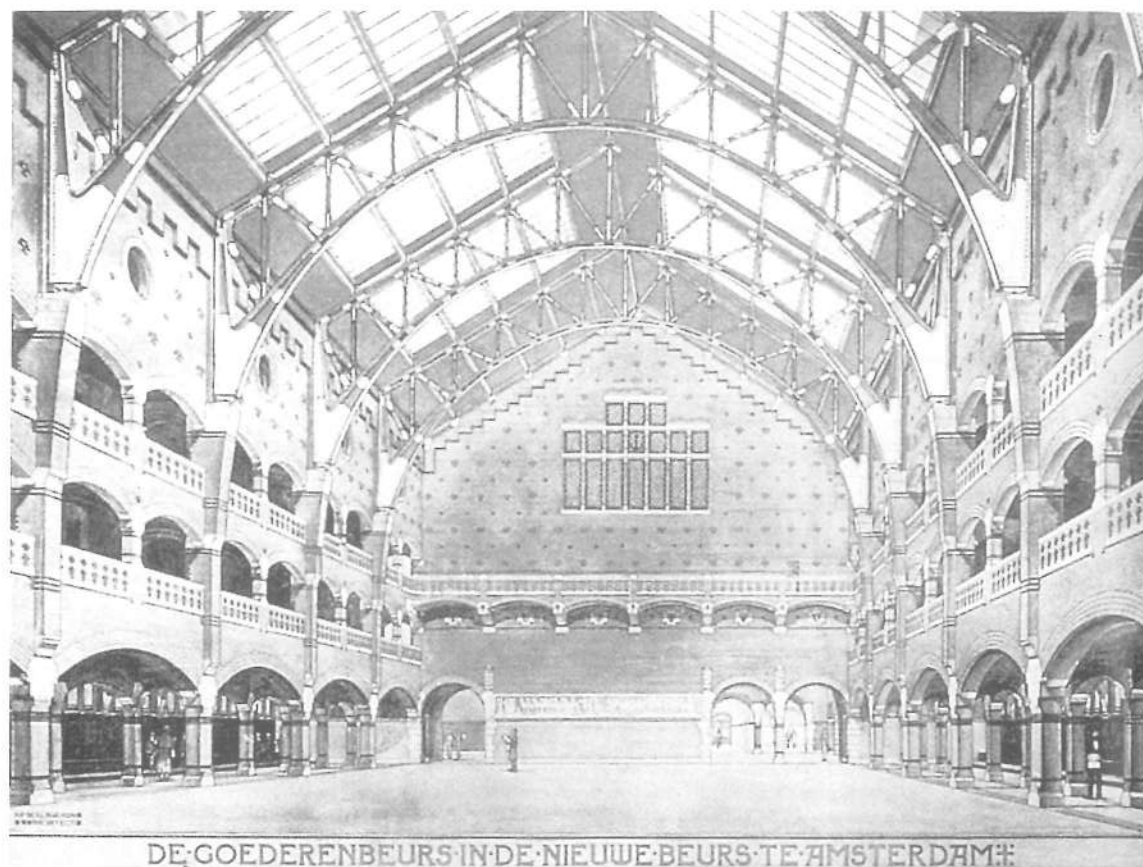
212



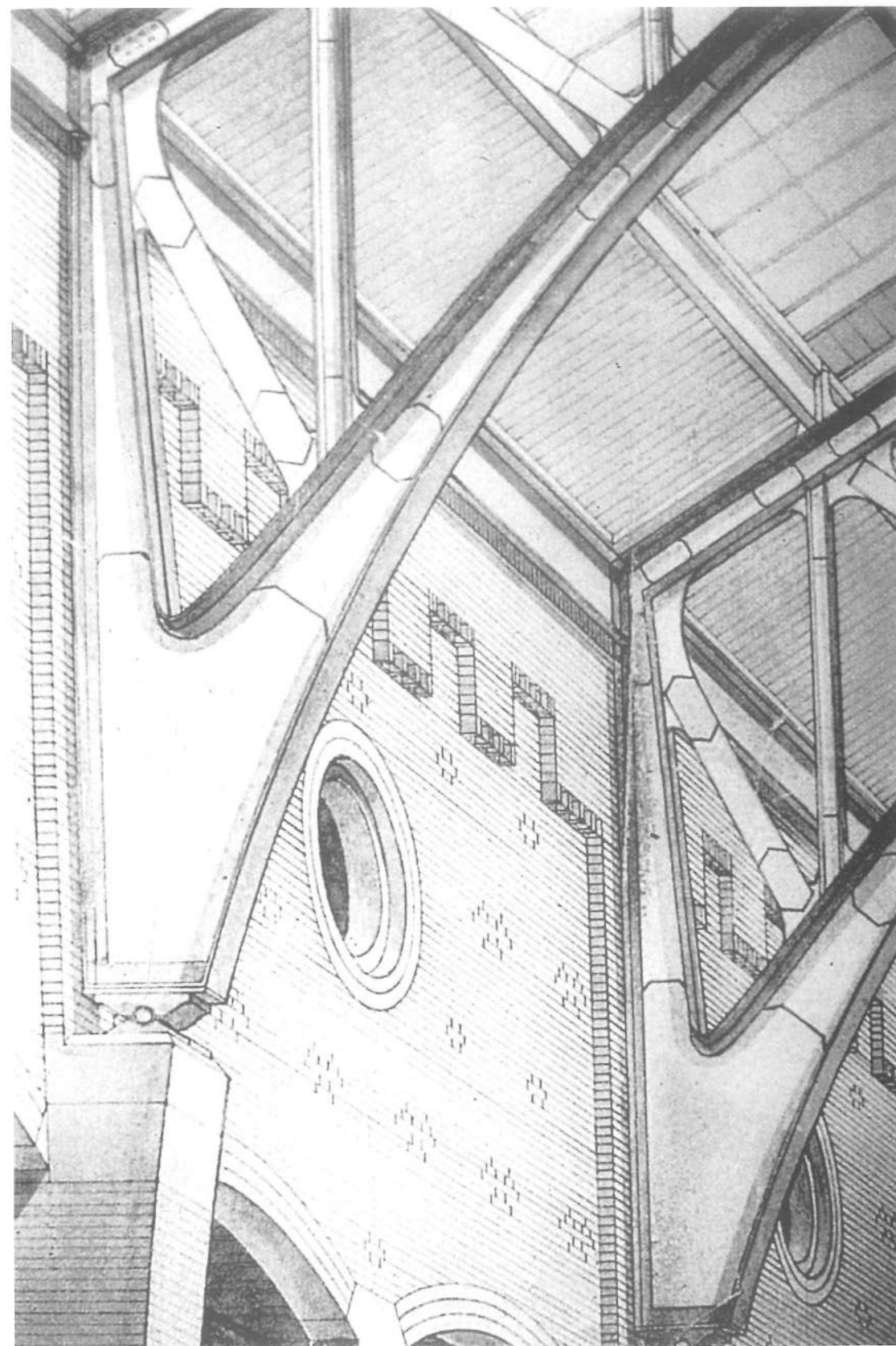
213

211, 213. Louis Henry Sullivan, National Farmers Bank, 101 Cedar Street North, Owatonna, Minnesota, 1906-1908. Fotografía de época y detalle de la fachada (de *Chicago. Naissance d'une métropole*, cit.).

212. Louis Henry Sullivan, Merchants National Bank, Grinnell, Iowa, 1914 (fotografía de C. Robinson, de *Louis Sullivan. The Function of Ornament*, cit.).

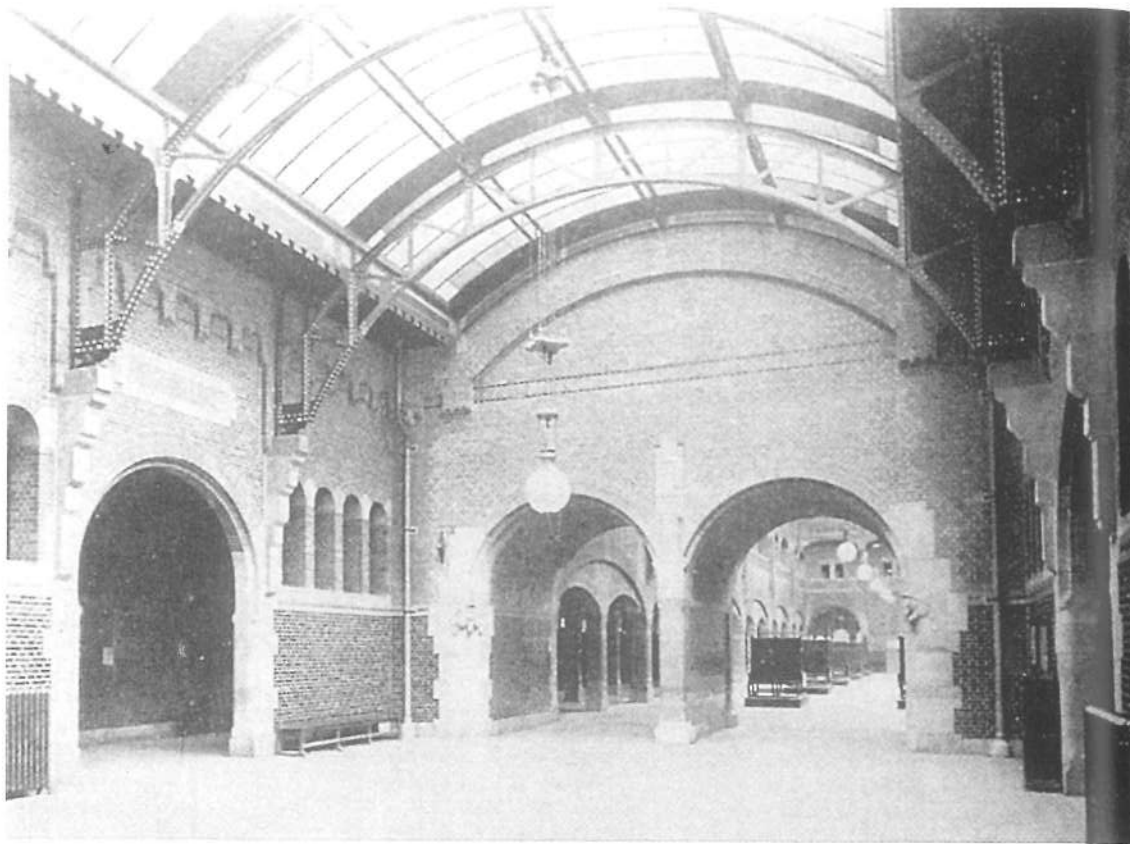


214

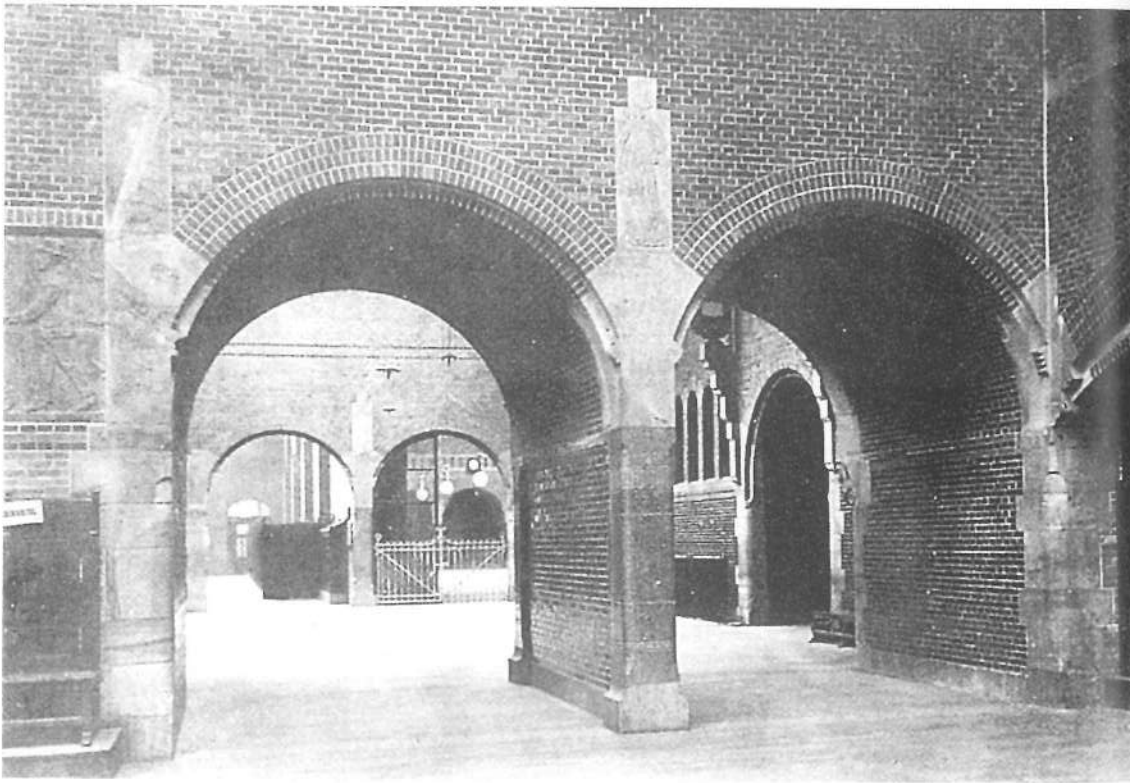


215

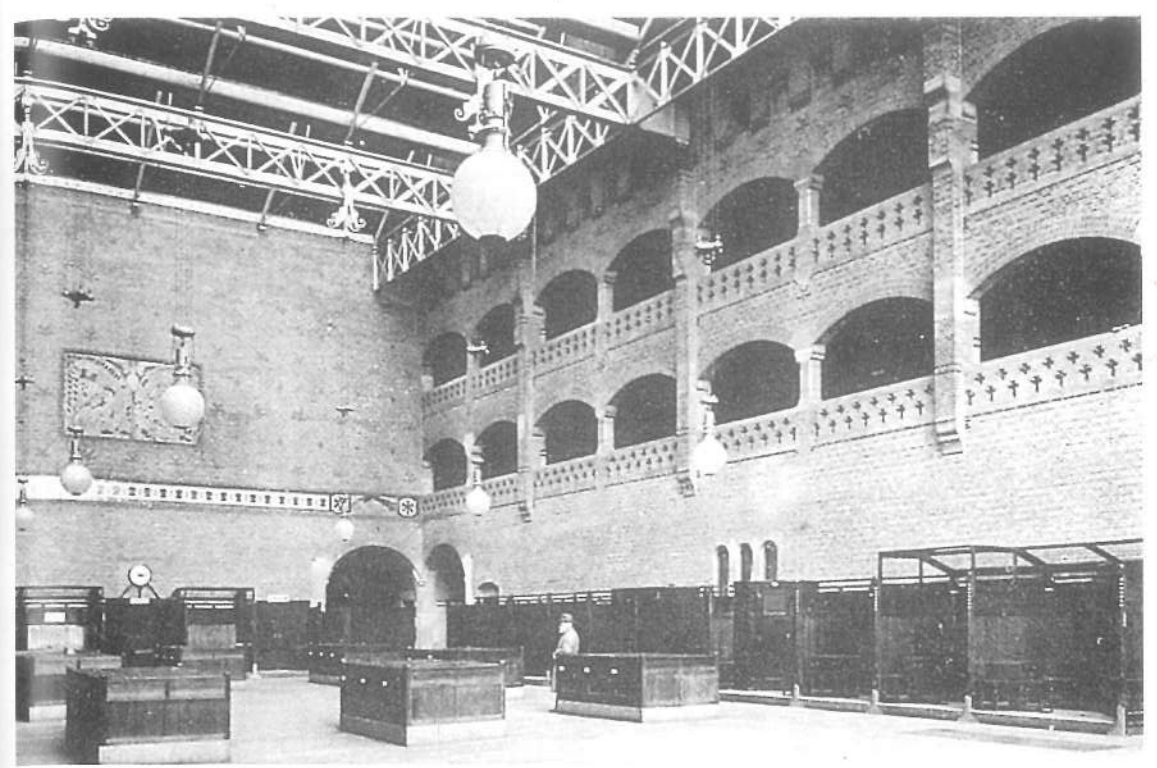
214-219. Hendrik Petrus Berlage, edificio de la Bolsa, Amsterdam, 1896-1903.
Figs. 214-215: perspectiva de la Bolsa de mercancías y detalle de la misma (de *De Architect*, 1901).
 (En las páginas siguientes) **Fig. 216:** sala de paso entre las bolsas, fotografía de época
 (de Hendrik Petrus Berlage, ed. a cargo de S. Polano, Milán, 1987). **Figs. 217-219:** detalle del paso
 entre las bolsas, bolsa del grano y sala de la Cámara de comercio en fotografías de época
 (de P. Singelenberg, H. P. Berlage. *Idea and Style. The Quest for Modern Architecture*, Utrecht, 1972).



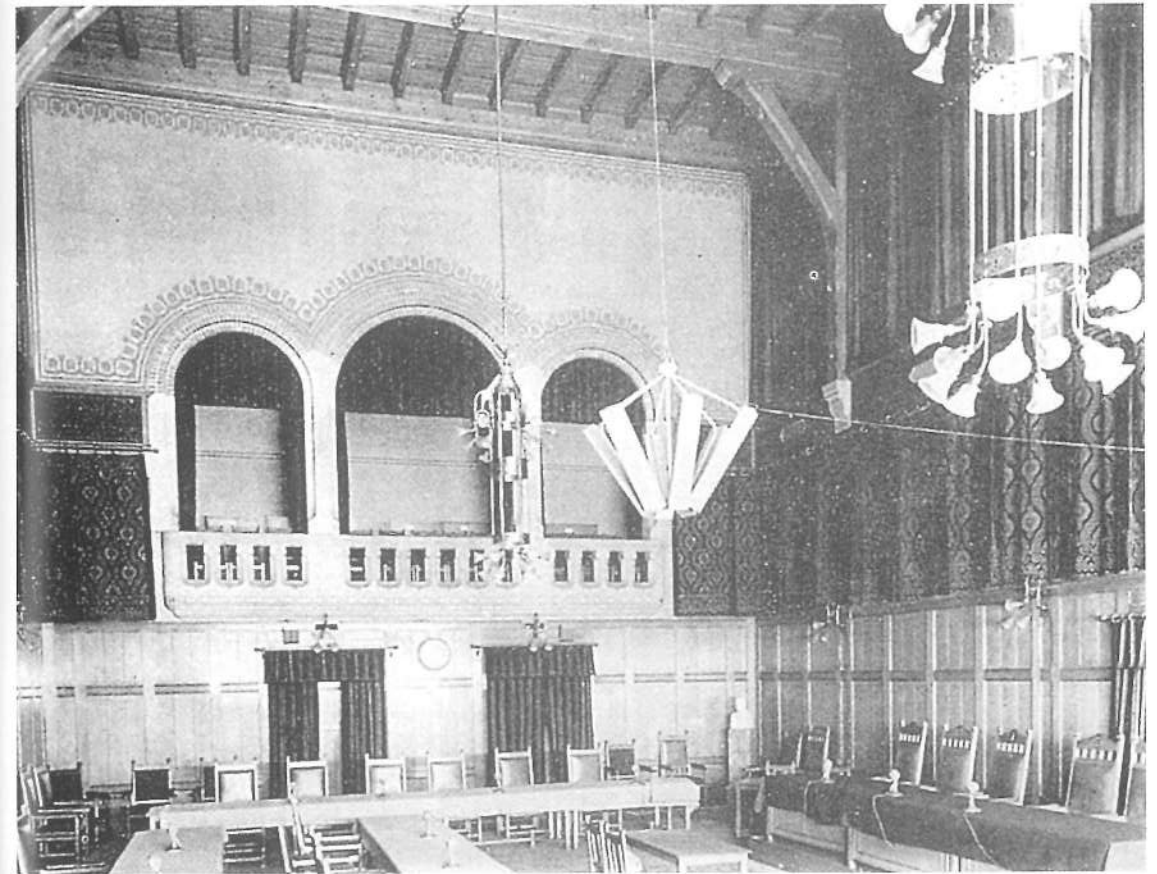
216



217



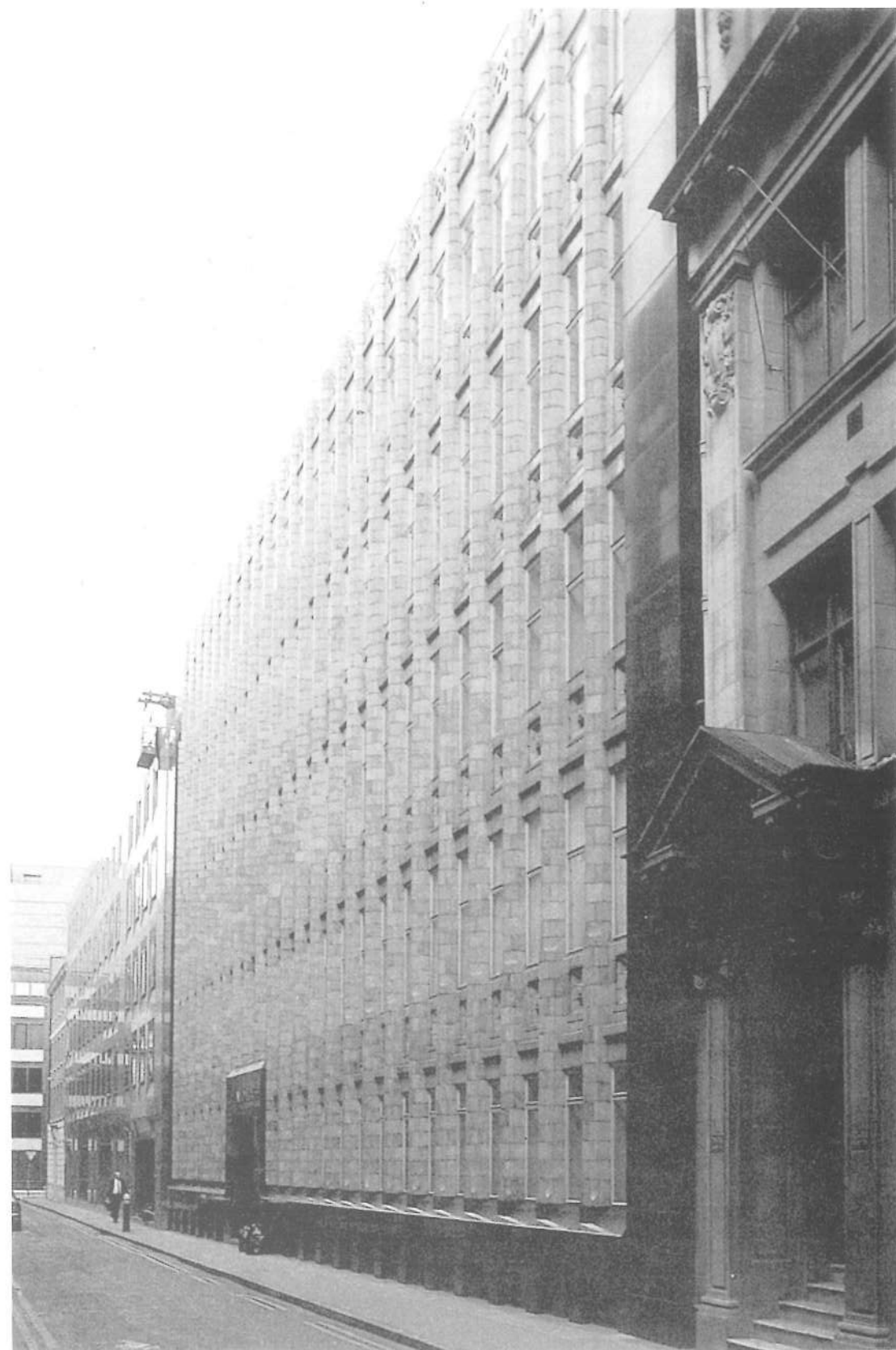
218



219



220

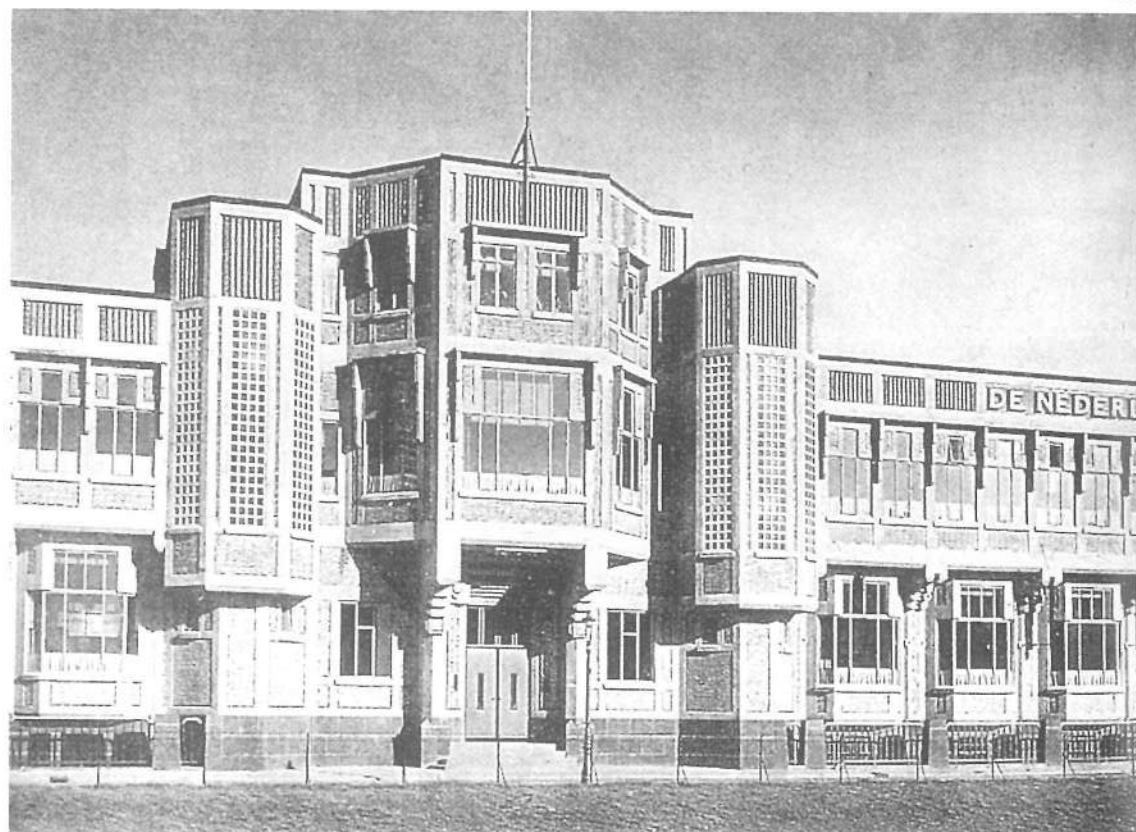


221

220-221. Hendrik Petrus Berlage, Holland House, Bury Street 1-4, 32, Londres, 1914-1916.
Detalle y vista general (fotografías R. Gargiani, 1991).



222



223



224

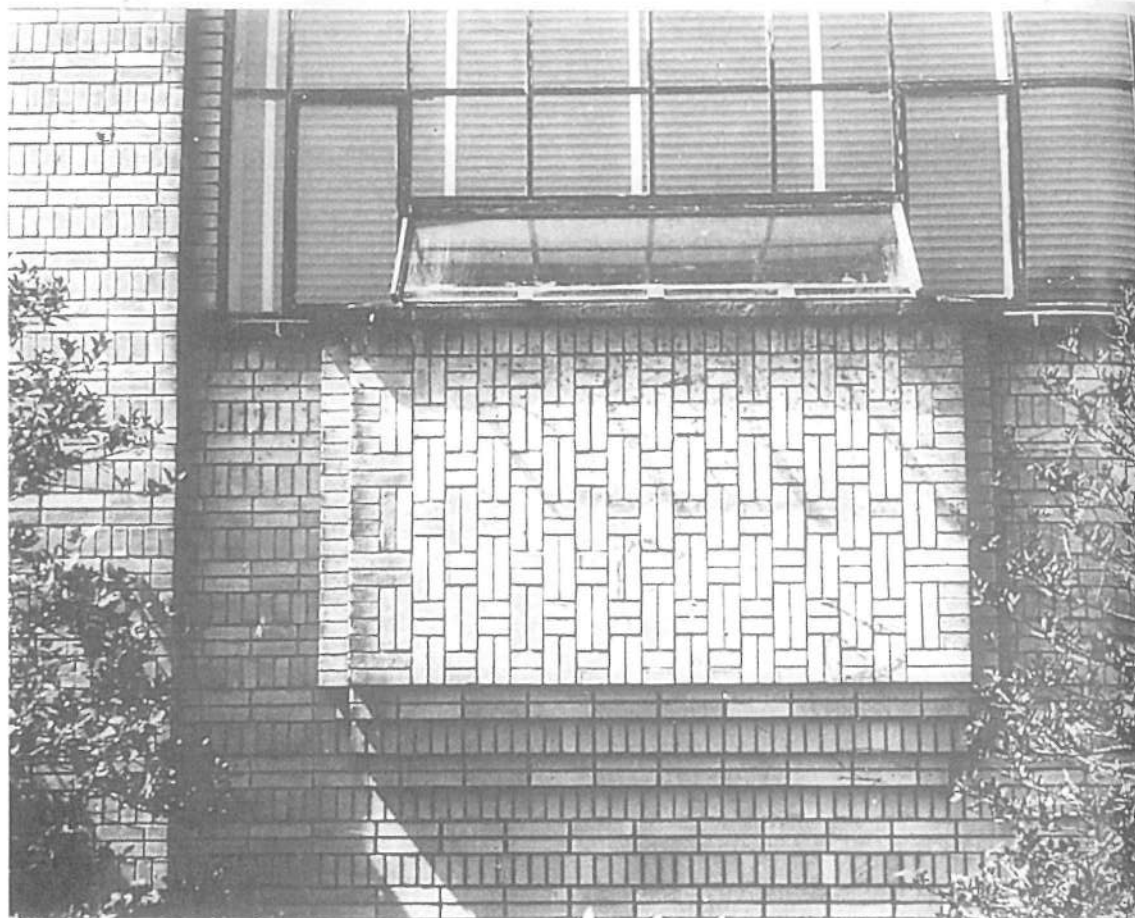


225

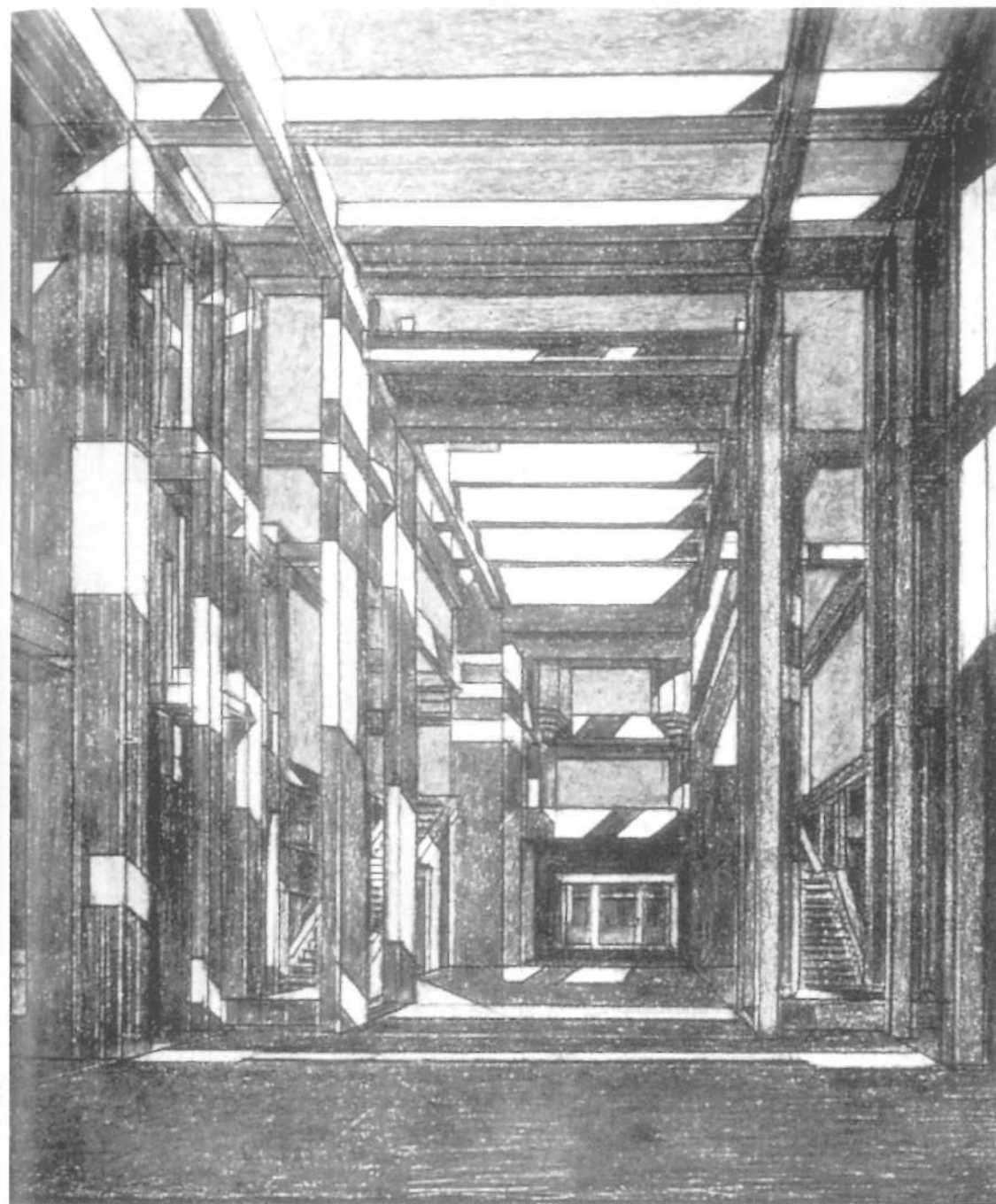
222. Hendrik Petrus Berlage, grandes almacenes Meddens en Zoom, Hofweg, La Haya, 1913-1915 (de *Hendrik Petrus Berlage*, cit.).

223. Hendrik Petrus Berlage, edificio para De Nederlanden van 1845, Ramweg esquina Groenhovenstraat, La Haya, 1920-1927 (de *Het Bouwbedrijf*, 1927).

224-225. Hendrik Petrus Berlage, museo municipal, Stadhouderslaan 41, La Haya, 1928-1935. Vista general (fotografía R. Gargiani, 1978) y fotografía del edificio en construcción (de *H. P. Berlage, 1856-1934. Een bouwmeester en zijn tijd*, Bussum, 1975).

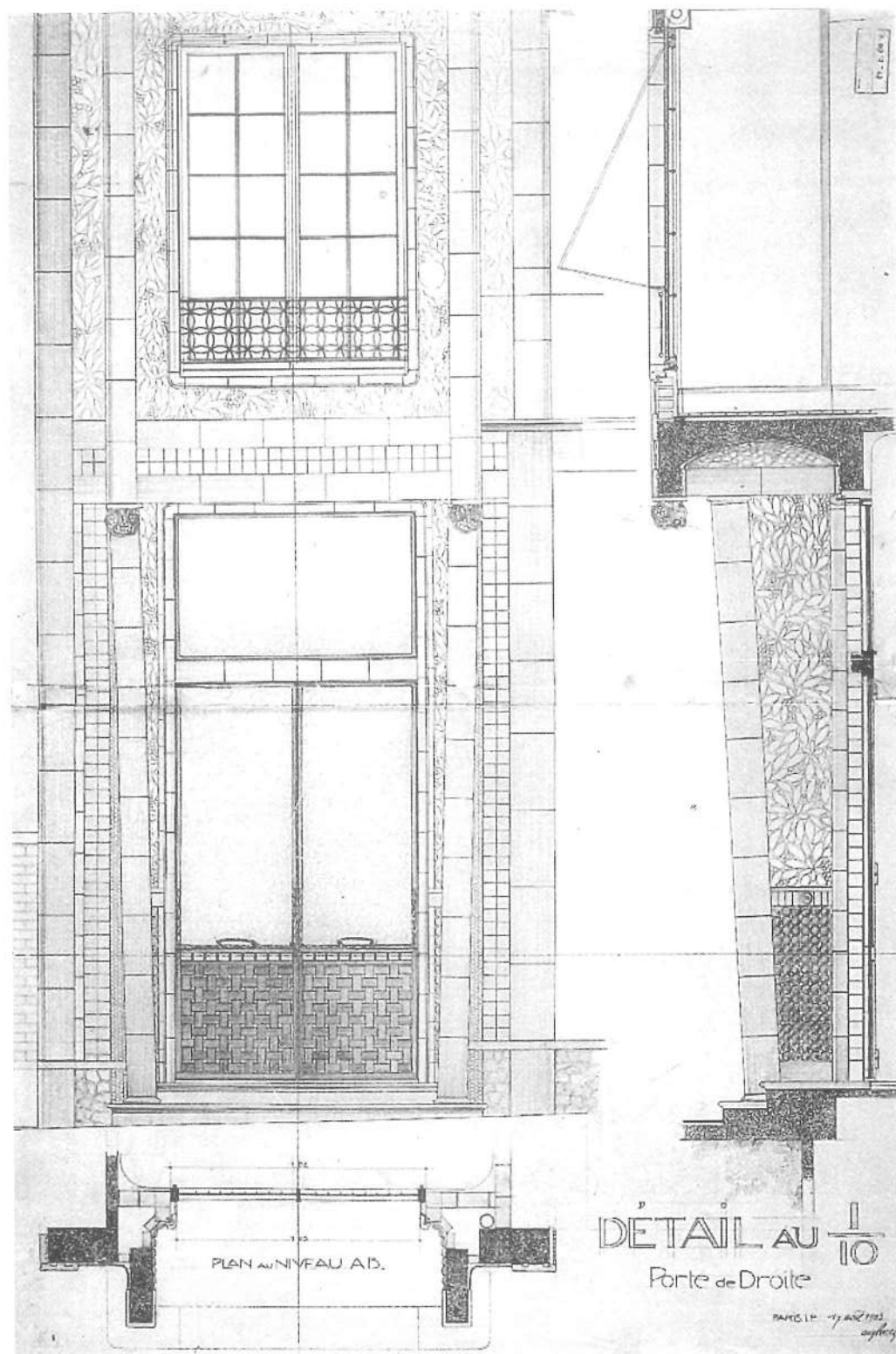


226



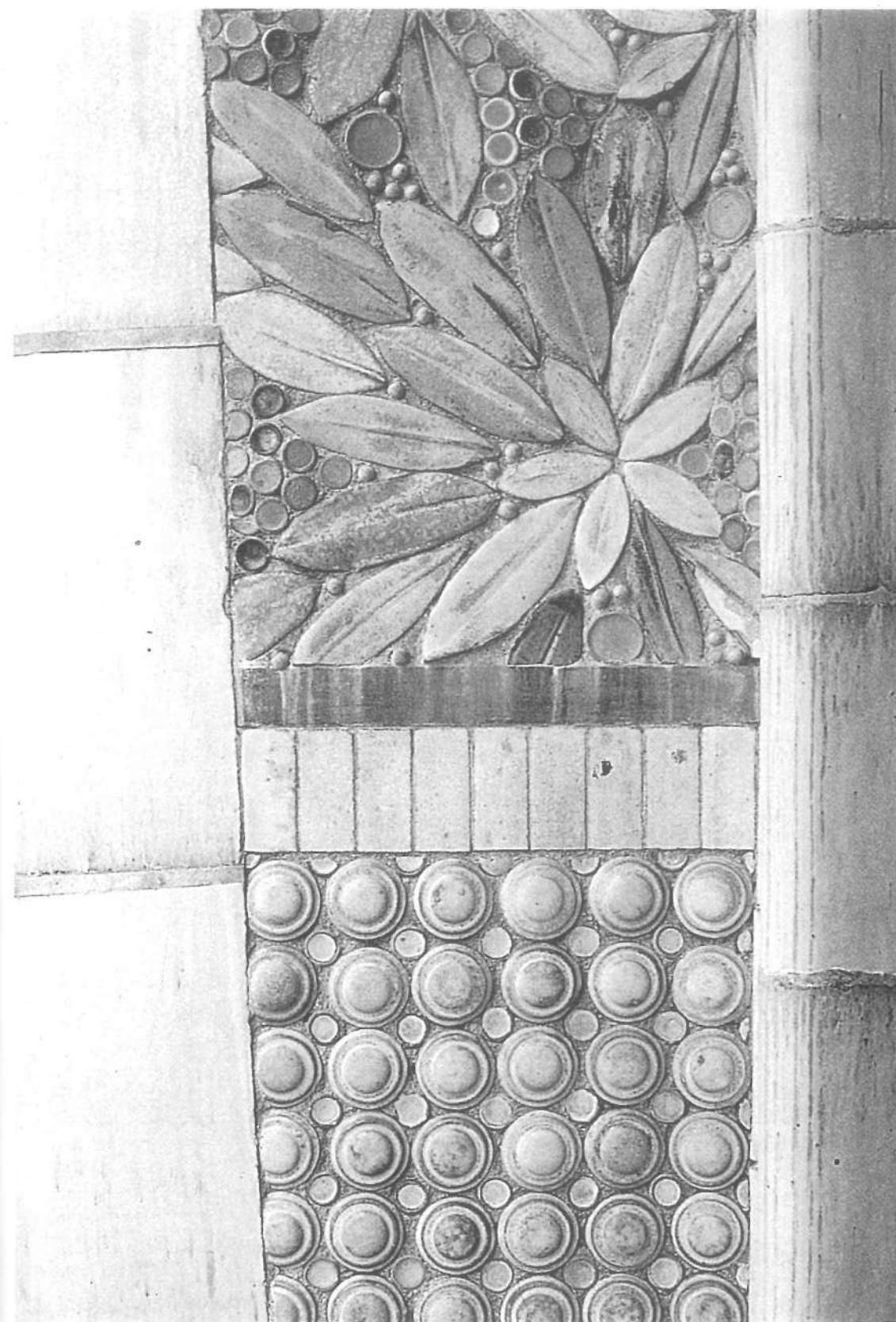
227

226-227. Hendrik Petrus Berlage, museo municipal, Stadhouderslaan 41, La Haya, 1928-1935. Detalle del paramento de ladrillo (fotografía G. Fanelli, 1964) y dibujo prospectico de la estructura en hormigón armado, fechado en septiembre de 1932 (de *H. P. Berlage, 1856-1934*, cit.).

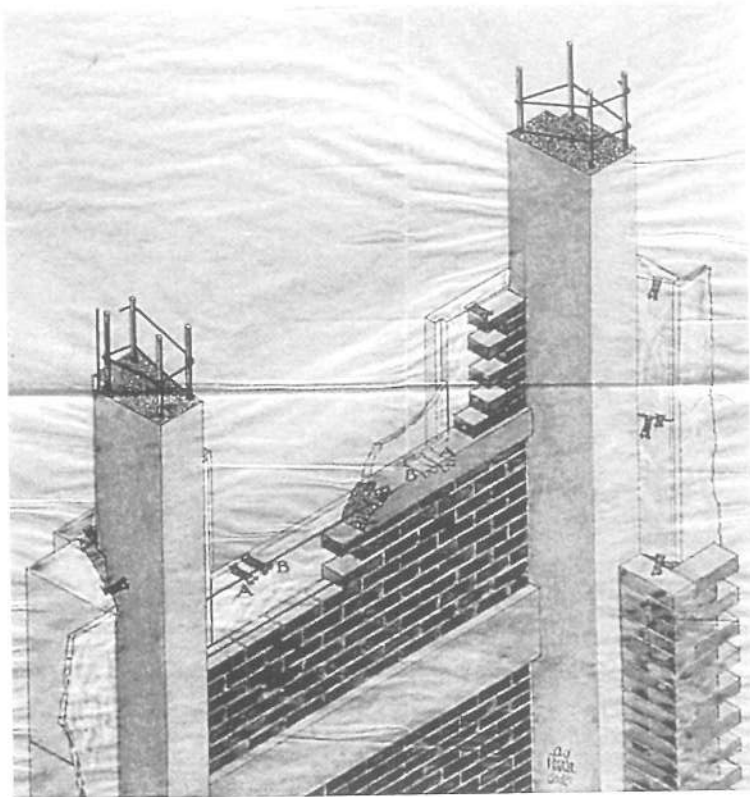


228

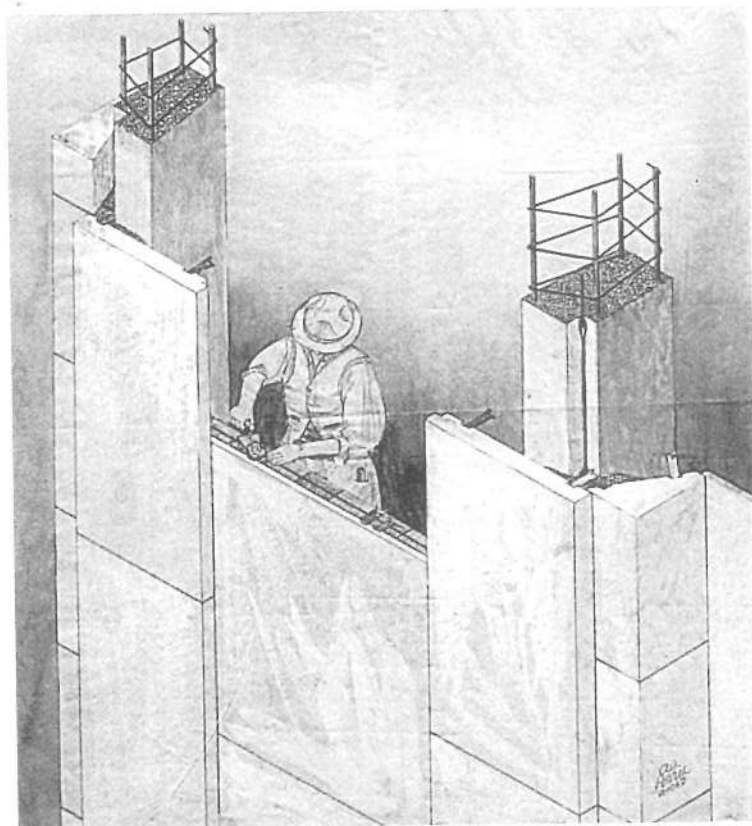
228-229. Auguste y Gustave Perret, bloque de alquiler, 25 bis rue Franklin, París, 1903-1904. Hoja de dibujos fechada el 17 de agosto de 1903, con alzado, sección y planta de la puerta de entrada (Archives Nationales, París) y detalle del revestimiento cerámico (fotografía R. Gargiani, 1990).



229



230



231

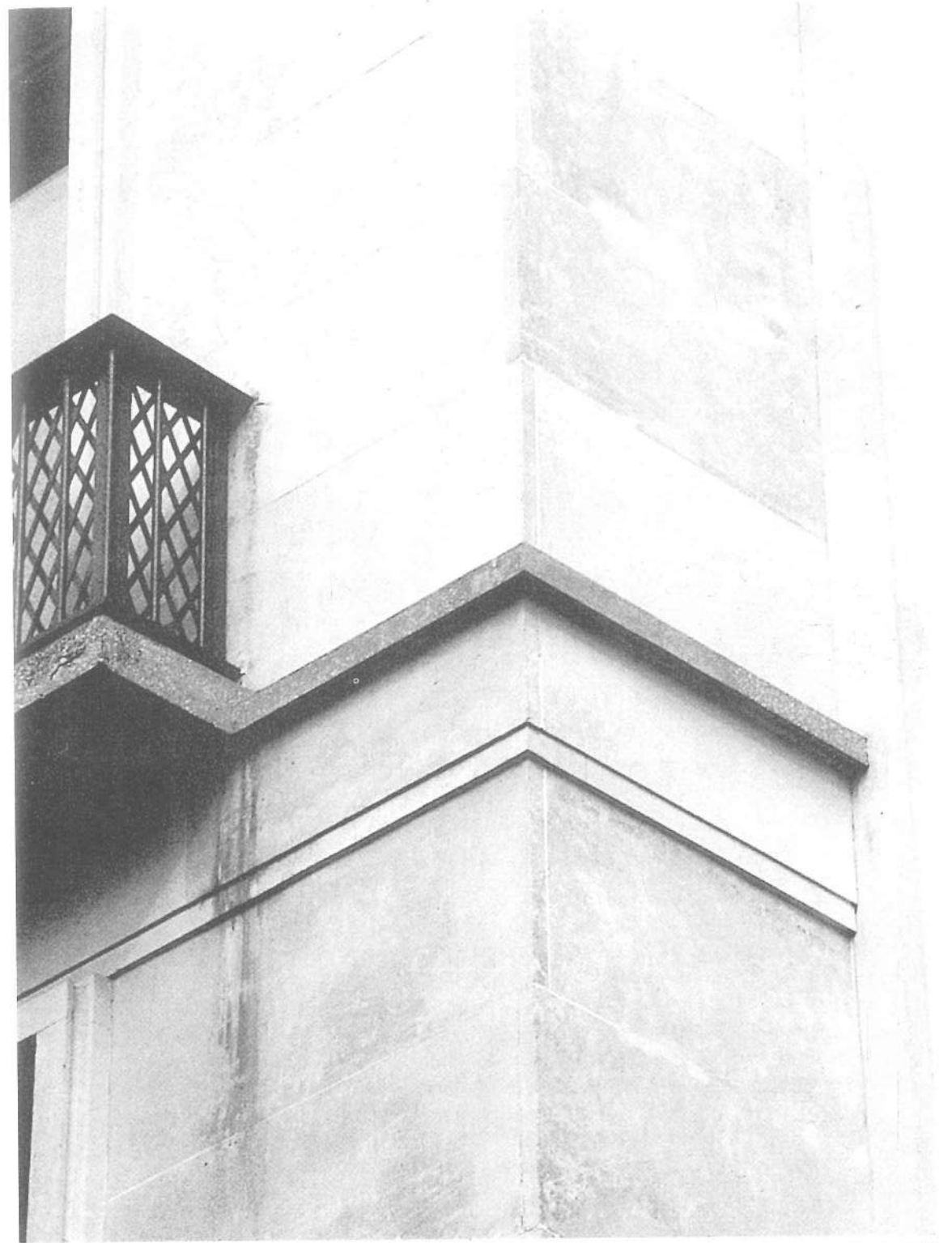
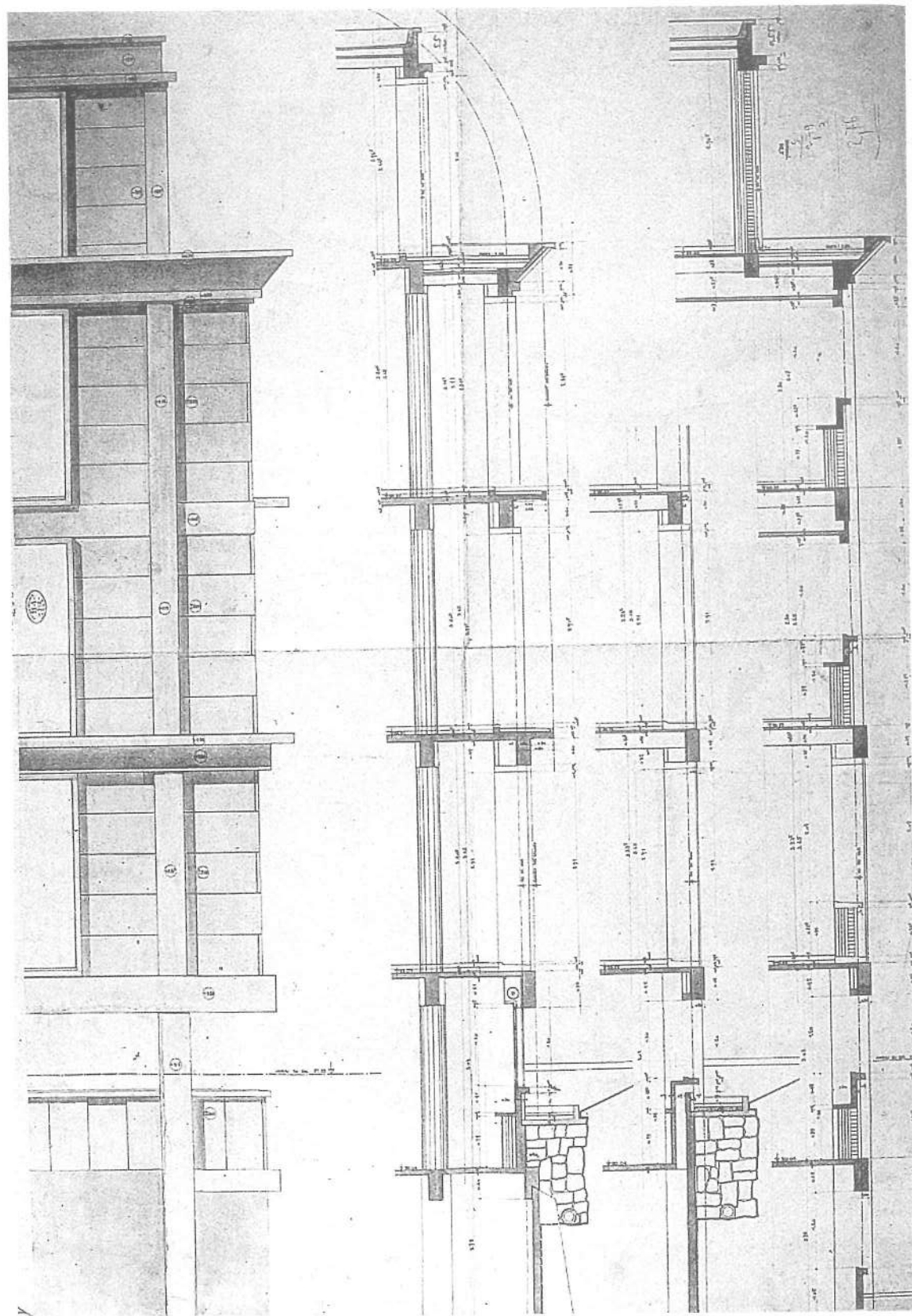


232

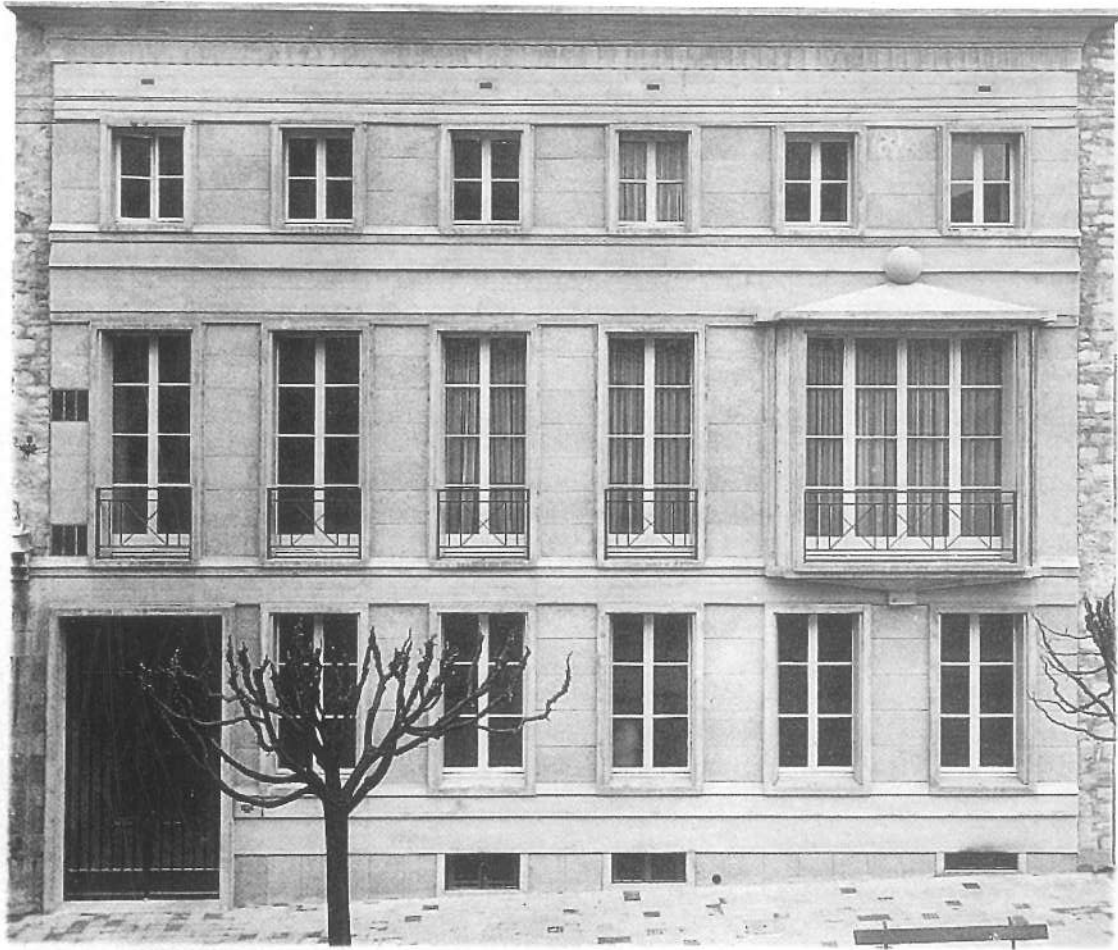
230-232. Auguste y Gustave Perret, teatro de los Champs-Élysées, 15 avenue Montaigne, París, 1911-1913. Dibujos explicativos del sistema de anclaje de las placas de revestimiento (Archives Nationales, París) y vista de la fachada en una fotografía de época (Chevojon, París).



A black and white photograph of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York City. The building is a prime example of Frank Lloyd Wright's Organic Architecture. It features a stark, white, cantilevered upper floor that contrasts sharply with the dark, ornate, and historic buildings on either side. The upper floor is characterized by a series of vertical fins or columns that support the overhanging structure. The ground floor is recessed, with a dark entrance area. The building is situated on a city street, and the surrounding architecture is a mix of historic styles, including brick buildings with decorative elements and a stone building with a gabled roof. The overall composition highlights the building's unique design and its integration into the urban environment.



237-238. Auguste y Gustave Perret, *bôtel particulier* para Maurice Lange, 9 place de la Porte de Passy, 1929-1930. Hoja de dibujos con detalles de la fachada y de la sección (Archives Nationales, París); detalle de la solución de esquina (fotografía R. Gargiani, 1990).



239

239. Auguste y Gustave Perret, *hôtel particulier* para P.-E. Périgord, avenue du Champ-de-Juillet, Limoges, 1934-1935. Fotografía de época (Archives Nationales, París).

utiliza las superficies de revoco como soporte del color, sino que reasume el color en el revoco mismo, privilegiando soluciones que tienden a hacer las superficies similares a las de piedra. En cualquier caso, este es un momento de la investigación de Perret cuyas razones hay que buscarlas en la confrontación polémica que lo impulsa también a experimentar soluciones de la arquitectura del racionalismo y que se agota en la segunda mitad de los años veinte, cuando declara ya que «gracias al revoco, los estetas despachan construcciones mentirosas»²⁶, volviendo a conectar así con la línea teórica de Viollet-le-Duc, según el cual el revoco «enmascara» «todas las juntas y las líneas de la construcción»²⁷. En 1935, Perret escribe: «Por lo que respecta a los ex-

teriores, el revoco de cualquier clase debe usarse sólo como recurso extremo; es más, debería ser proscrito. Es demasiado fácil que un constructor de poca talla ceda a la tentación de disimular con esta técnica una estructura mal estudiada, ideada sólo «para hacer que todo se mantenga en pie» y cerrada con materiales inadecuados. Con el revoco se obtienen superficies continuas homogéneas que, en realidad, están constituidas por diversos tipos de superficies que no tienen los mismos coeficientes de dilatación. Por ello, a causa de las variaciones de temperatura, se abren grietas que dejan ver aquí y allá la estructura mal estudiada. Por el mismo motivo, el revoco se agrieta y queda surcado por innumerables y sutilísimas fisuras en las que penetra la lluvia; y, con el hielo, se levanta y cae. Este es el inconveniente de las grandes superficies lisas. ¿Qué fin tiene entonces la bella e impresionante desnudez?»²⁸.

En el último período de su obra Perret adopta decididamente la solución del hormigón armado visto. El juego de alusiones y de metáforas, los temas del color y del grano, antes confiados al revestimiento, son ahora reabsorbidos en el diseño de las partes de hormigón armado. Realiza también afirmaciones que, implícitamente, parecen negar el problemático y rico itinerario de su obra precedente. «El cierre —escribe, en efecto, a propósito del Garde-meuble, demostrando entre otras cosas que no comparte las tesis decimonónicas sobre el revestimiento de la arquitectura griega— está constituido por placas de hormigón. No utilizo los revestimientos, cuya duración se ha revelado siempre incierta. Los griegos no los utilizaron nunca. En el Erecteion se ven semicolumnas con acanaladuras en las cuales se ha insertado el cierre. Desgraciadamente, los romanos introdujeron la pésima práctica del revestimiento»²⁹. En este último pasaje Perret se hace eco de lo escrito por Viollet-le-Duc en el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du xie au xixe siècle*, donde se definía como «hábil mentira» a los revestimientos de mármol de la arquitectura romana que ocultaban «la carcasa, la construcción, el verdadero edificio»³⁰.

La articulación cromática y matérica entre estructura portante y sectores de cierre se confía cada vez en mayor medida en las obras perretianas del último período a las posibilidades expresivas del solo cemento, que se obtienen a través de una cuidadosa selección del color de los materiales inertes, de la granulometría y del diseño de los ejes de madera de los encofrados, recurriendo a procedimientos de trabajo sobre el cemento después de desencofrado (abujardado, cincelado, martilleado, lavado) que confieren a las superficies grados de reacción a la luz, haciéndolas preciosas. «Mi hormigón —declara Perret en 1944— es más bello que la piedra. Lo trabajo, lo cincelo. Con brecha de granito o de arenisca de los Vosgos como inerte [...] hago de él un material que supera en belleza a los más preciados revestimientos»³¹.

²⁶ Cit. en M. Zahar, «L'architecture vivante: l'Oeuvre des frères Perret», en *L'Art Vivant*, IV, 1928, n. 7, p. 764.

²⁷ E. E. Viollet-le-Duc, voz «Enduit», en *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du Xle au XIXe siècle*, París, s.d. [1854-1869], vol. V, p. 209.

²⁸ A. Perret, «Les agglomérés», en *Encyclopédie Française*, XVI, noviembre de 1935, pp. 16.20-12.

²⁹ Cit. en M. Zahar, *D'une doctrine d'architecture. Auguste Perret*, París, 1959, pp. 8-9.

³⁰ E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, cit., vol. IV, p. 245.

³¹ Cit. en R. Claude, «Auguste Perret et la demeure», en *Formes et couleurs*, VI serie, 1944, n. 4, p. 24.

5. LA DIFUSIÓN DEL REVESTIMIENTO CON DECORACIONES DE INSPIRACIÓN TEXTIL, DEL ART NOUVEAU AL EXPRESIONISMO

El mito del origen textil de la pared atraviesa, en los primeros años del siglo xx, numerosas experiencias de arquitectos europeos —en áreas culturales a menudo lejanas y diversas— incluso independientemente de una asunción consciente de las teorías semperianas.

Gracias a la genialidad fantástica de autores como August Endell o Antoni Gaudí, el revestimiento y el mito de la pared textil se cargan de valencias oníricas organicistas hasta el límite de la paradoja. Los interiores del Bunte Theater (Berlín, 1901; fig. 240) de Endell son, quizá, el máximo ejemplo de una aplicación obsesivamente extendida a todas las superficies murarias de una concepción que interpreta las artes del tejido y del bordado en términos de ambigua mimesis de tejidos orgánicos vegetales y animales. En la casa Milá (Barcelona, 1905-1910) de Gaudí, el revestimiento es al mismo tiempo esqueleto y piel. «[...] organizar el espacio —escribe Gaudí— no es sólo construir las estructuras, sino también revestirlas, hacerlas vivir y, sobre todo, hacerles perder su materialidad, espiritualizarlas a través de una ornamentación viviente»¹.

En el rico clima cultural de la monarquía húngara, la sede de la Caja Postal de Ahorros (Budapest, 1889-1902; fig. 242), expresión madura de la poética, rica en acentos orientalizantes, de Ödön Lechner, está marcada por el gusto por cualificar la envoltura muraria externa en términos de superficie entretejida de decoraciones policromas y gráficas lineales entendidas como bordado o costura. El basamento se configura como faja autónoma de una cortina continua decorada; la parte terminal, que ya no está sometida a la presencia de la cornisa, puede articularse de la forma más libre y dominar los faldones del tejado².

¹ Cit. en R. Descharnes, C. Prévost, *La vision artistique et religieuse de Gaudí*, Lausanne, 1969, p. 11.

² En el gusto por las líneas curvas festoneadas, en la importancia de las cualificaciones superficiales de los revestimientos cerámicos, el ascendente de Lechner se reafirma en las obras de Marcell Komor y Dezső Jakab y de Ferenc Raichle en Tîrgu Mures (Rumanía) o en Szabadka, de Géza Márkus, de Zoltán Bálint y Lajos Jámor en Sutu Mare (Ru-

El gusto de Béla Lajta por una arquitectura revestida y unas superficies extendidas, desnudas o exaltadas por refinadas incisiones geométricas, se desarrolla en formas cada vez más esenciales y orgánicas en las obras que construye entre 1908 y 1912³. La fachada de su cabaret Parisian (Budapest, 1908-1909; fig. 243) está revestida de mármol blanco, brillante y trabajado con la exactitud reservada a los materiales preciosos, carente de membraduras. La cualificación de la superficie queda confiada al sutil juego de las líneas de juntas de las placas de revestimiento, que se disponen en hiladas horizontales en la parte baja y verticales y en la alta, separadas por una banda sutil de mármol de color más oscuro que se quiebra en torno a la entrada. La parte terminal del edificio se resuelve en una teoría continua y apretada de genios alados que constituye, igualmente, una alusión a un precioso recinto al que los bulones parecen fijar el panel enmarcado de la fachada.

En la casa Rózsavölgyi (Budapest, 1911; fig. 244), proyectada por Lajta, el tema de la fachada con la parte baja completamente acristalada, reservada al comercio, en lugar de resolverse al modo wagneriano en decoraciones superficiales que se desarrollan hacia abajo a partir de la cornisa, se configura en una composición a base de fajas horizontales. El antiguo arte de los bordados populares húngaros inspira directamente los motivos decorativos de las orlas coloreadas de pirogranito (típicos de la zona de Ucsény) y ofrece quizá también, en sus ejemplos de aplicaciones en los trajes populares, una sugerencia a nivel de estructura formal general por lo que respecta a la composición a base de fajas horizontales de campos no decorados y cintas sutiles densamente decoradas⁴.

Más directamente relacionada con los modelos vieneses parece la obra de József y László Vágó, que vuelve a plantear el tema wagneriano de los revestimientos comentados por elementos puntiformes, declinándolo, sin embargo, en una acepción puramente ornamental (fig. 246).

En el centro de distrito de Prostějov (1905-1907; fig. 245), de Jan Kotěra, los sectores de revoco se presentan como telas suspendidas gracias a las soluciones terminales, que sugieren, de formas siempre diferentes, sistemas de anclaje, y gracias a la decoración gráfica inspirada en la tradición popular del bordado.

Temas koterianos y wagnerianos desarrollados acentuando la libertad de articulación volumétrica y el enriquecimiento de las tramas de textura de aparejos murarios o de superficies de revestimiento caracterizan las obras archi-

manía), de Jakab e Komor en Kecskemét y de Ede Magyar en Szeged. En Oradea (Rumanía) se vuelve a presentar la importancia de Komor y Jakab como artífices del rostro modernista de las ciudades de la monarquía húngara a través de una original y refinada interpretación de la tradición popular del tejido y del bordado.

³ Entre las obras arquitectónicas que testimonian, en Budapest, la extraordinaria personalidad de Lajta se puede citar el hospicio judío (1906-1907; fig. 248), donde el efecto de potencia de la composición volumétrica se ve acompañado de valores de diseño y de ligereza obtenidos con decoraciones de patrones grabados y con refinadas soluciones de separación entre sectores de pared.

⁴ En la fachada de la iglesia protestante de Gorkji fasor (Budapest, 1911-1913; fig. 249), proyectada por Aladár Arkay, el rico paramento de cerámica de colores del pórtico adquiere un neto predominio visual y una autonomía gracias al sutil borde perimetral. La planta de cruz griega está cubierta por una cúpula de hormigón armado plantada sobre cuatro grandes arcos. En las amplias extensiones claras de las paredes revocadas, fajas de decoración realizada en relieve, inspiradas en motivos de la tradición popular, subrayan en la envoltura las principales articulaciones constructivas.

tectónicas de los discípulos más brillantes de Kotěra, Otakar Novotny y Josef Gočár.

También a través de los contactos con la cultura vienesa y el conocimiento de las teorías de Semper y Riegl⁵, Peter Behrens busca, en la primera fase de su obra, valores de bidimensionalidad de la superficie. En 1920, definiendo su propia poética arquitectónica, subraya la solución de «aislar las paredes y hacerlas independientes por medio del encuadramiento»⁶.

Sobre las superficies del pabellón de la Kunsthalle en Oldenburg (1905; fig. 250), grañas lineales de gusto vienes individualizan una faja superior con entrelazos de la cual parecen estar suspendidos los sectores rectangulares verticales. Una fuga practicada en correspondencia con las aristas verticales de los volúmenes acentúa el valor de paneles ligeros de las paredes. Esta búsqueda de una ligereza textil a través del diseño de la superficie se confronta ya en el crematorio de Hagen (1906-1907; fig. 251) con una aspiración a la monumentalidad que, a partir de 1908, se impondrá en las fábricas de Behrens para la AEG de Berlín⁷. El edificio se articula, en efecto, en una parte

⁵ Cfr. P. Behrens, «Ästhetik und Industriebau», en *Neudeutsche Bauzeitung*, VII, 1912, pp. 369-370, trad. it. «Estetica e costruzione industriale», en *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, a cargo de Mara De Benedetti y Attilio Pracchi, Bologna, 1988, pp. 205-206.

⁶ P. Behrens, «Umlagerung der Probleme», en *Der Leuchter*, 1920, p. 325. «La arquitectura —escribe Behrens en 1910— es creación de volúmenes, y su objetivo no es revestir sino, esencialmente, encerrar espacio. Si se dijera que la belleza de la pura construcción de hierro y de acero consiste en la línea, replicaría entonces que la línea no tiene consistencia y que la arquitectura existe en cuanto que es volumen y consistencia. Las necesidades prácticas de la industria, lo mismo que nuestras necesidades actuales de aire y luz, requieren amplias aberturas. Pero ello no justifica que toda arquitectura deba dar la impresión de un esqueleto sutil, rígido, o de una trama descarnada. A causa de su propia naturaleza, ni el hierro ni el vidrio presentan en su apariencia el aspecto volumétrico del muro estratificado. Pero, gracias a una bien calculada distribución de áreas de luz y de sombra en la fachada, se puede llegar a conferir al edificio consistencia y, por ende, se puede también sugerir una sensación estética de estabilidad que, sin tal recurso, quedaría proscrita para el ojo indiferente a la estabilidad matemáticamente demostrable del edificio. Este efecto de estabilidad visual puede obtenerse disponiendo amplias áreas de vidrio y sus apoyos verticales juntamente en el mismo plano respecto al cual las vigas horizontales del coronamiento pueden sobresalir poderosamente» (P. Behrens, «Kunst und Technik», en *Der Industriebau*, I, 1910, n. 8, pp. 178-179).

⁷ El testero que cierra los dos cuerpos de fábrica de la Turbinen de la AEG en Berlín (1909) es el resultado de una búsqueda de la definición de una imagen monumental que transfigura y trastoca completamente la legibilidad de la estructura del edificio: lo que parecen macizos pilares angulares son en realidad sectores de simple cierre en hormigón; lo que aparece como fijación metálica de la gran cristalería es en realidad estructura que colabora en el sostenimiento del tímpano. El elemento angular del interior está resuelto con una estructura metálica vista y al filo del cierre de hormigón; en el exterior, está configurado como pilar de bloques monolíticos. La textura del tratamiento superficial alude a la piedra trabajada y, entre un bloque y otro, se inserta un sutil listel metálico —solución ésta sugerida a Behrens por el ingeniero Karl Bernhard, su colaborador, con la intención de evocar la estructura metálica del edificio y, como escribe Behrens, de «enfatar el contraste entre la naturaleza de cierre de los pilares de hormigón y la naturaleza estructural de los montantes en la fachada lateral» (P. Behrens, «Neuseitliche Industriebauten I, Die Turbinenhalle der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft zu Berlin», en *Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz*, IV, 1910, n. 1, pp. 26-29).

La búsqueda de monumentalidad dicta también la solución del costado a lo largo de la Berlichingenstrasse, donde, en lugar de interpretar la estructura metálica en términos de ligereza, Behrens tiende a acentuar el efecto de consistencia mediante el retrasamiento de las cristalerías, que crea poderosos juegos de sombra.

Que esta es la intención que determina la solución de este flanco es algo que viene confirmado por otras obras de Behrens, y en particular la Berliner Elektrizitäts-Werke en Berlín (1910-1911), donde aparece un orden gigante de pilares carente de atributos clásicos. La estructura del edificio es un armazón metálico con pilares perimetrales de albañilería revestidos de ladrillos de color azul hierro. La elección del color del ladrillo de revestimiento aparece dictada por la intención de aludir al material de la estructura del edificio.

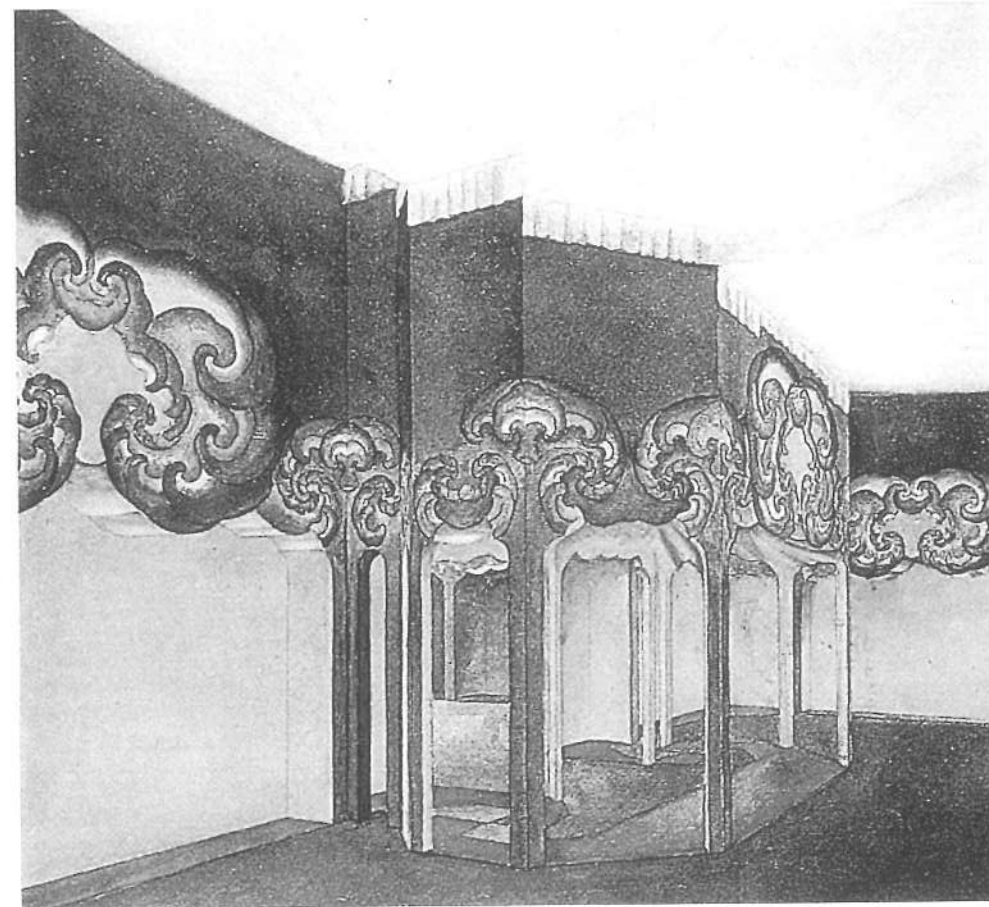
En otros edificios industriales de 1911-1912, Behrens encierra la estructura metálica en una envoltura continua ritmada, de ladrillo, en la que la ligereza de la estructura viene atemperada por la reafirmación de los valores de monumentalidad, recuperando grados de consistencia volumétrica.

El efecto de consistencia y de monumentalidad sigue siendo, por tanto, para Behrens una componente irrenunciable de cualquier forma arquitectónica.

En sus textos resulta clara la conciencia de esta posición cultural: «Las leyes fundamentales de las artes no deben ser necesariamente expresadas en los materiales antiguos y honorables como la piedra y la madera; también pueden ser transferidas a los nuevos materiales modernos» (P. Behrens, «Kunst und Technik», cit., p. 180).



240



241

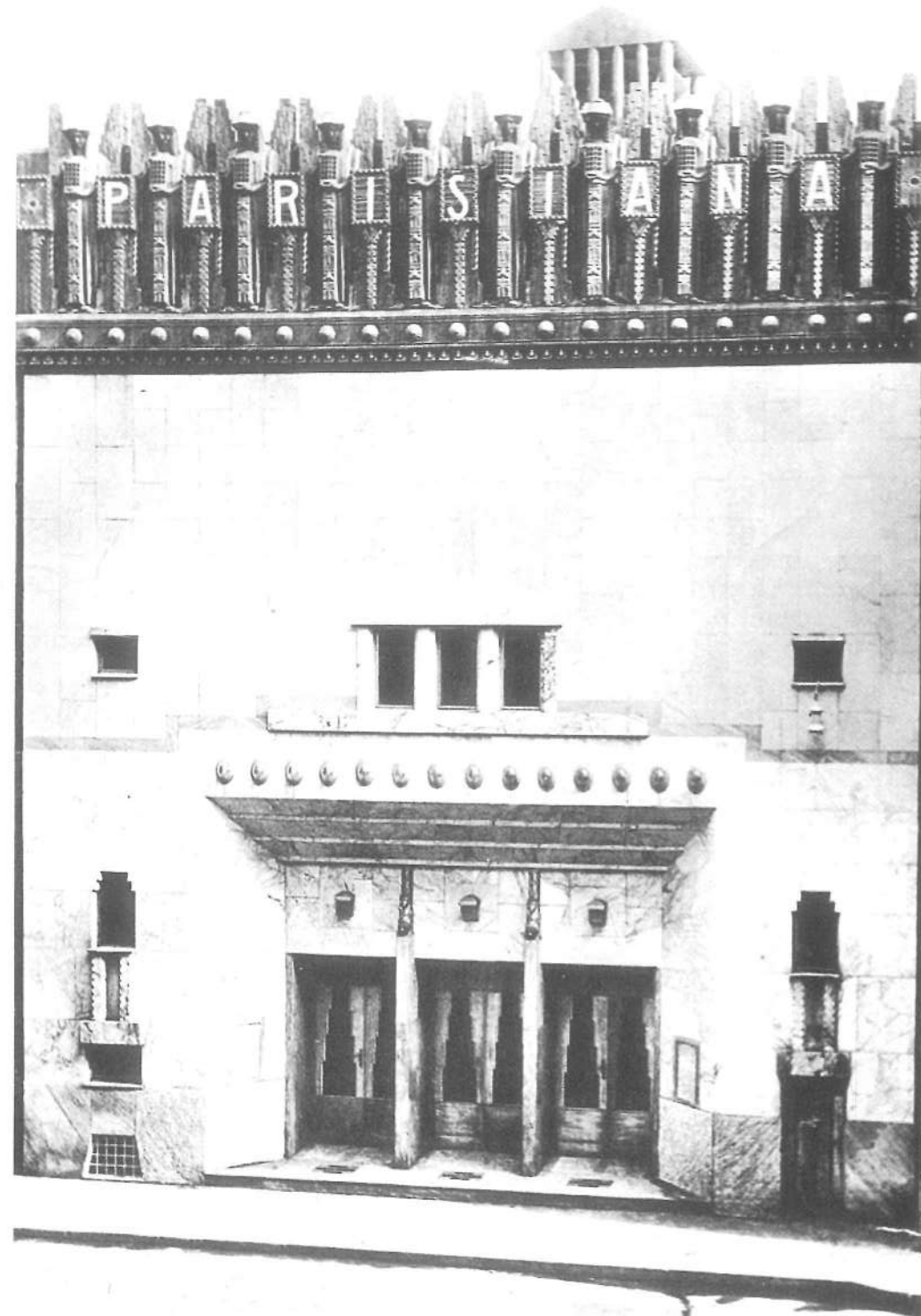


242

240. August Endell, Bunte Theater, Köpenickerstrasse, Berlín, 1901 (de *Berliner Architekturwelt*, 1902).

241. Johannes Ludovicus Mathes Lauweriks, perspectiva del proyecto para la ordenación de una sala de exposición para objetos de artes aplicadas, Deutsche Werkbund, Colonia, 1914 (de *Art Nouveau Architecture*, cit.).

242. Ödön Lechner, sede de la Caja de Ahorros, Budapest, 1889-1902 (de *Die Architektur des XX. Jahrhunderts*, 1904).



243

243. Béla Látja, cabaret Parisiana, Budapest, 1908-1909 (de *Der Architekt*, 1911).



244

244. Béla Latja, casa Rózsavölgyi, Martinelli tér 5, Budapest, 1911. Fotografia de época.



245

245. Jan Kotěra, centro de distrito, Prostějov, 1905-1907 (fotografía E. Godoli, 1983).



246

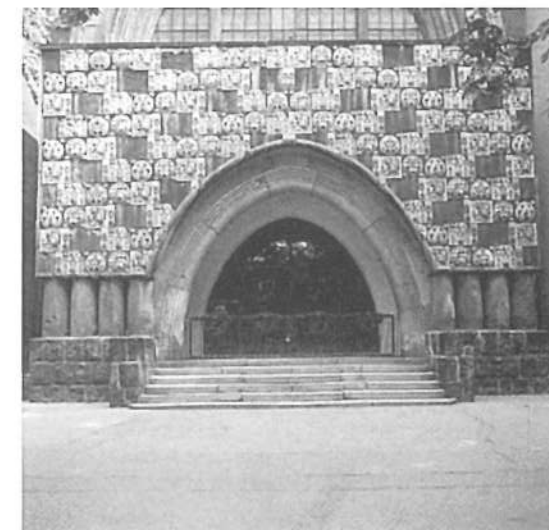
246. József y László Vágó, Bazar Arkád, en la esquina entre Síp út y Dohány út, Budapest, 1909. Fotografía de época.



247



248



249

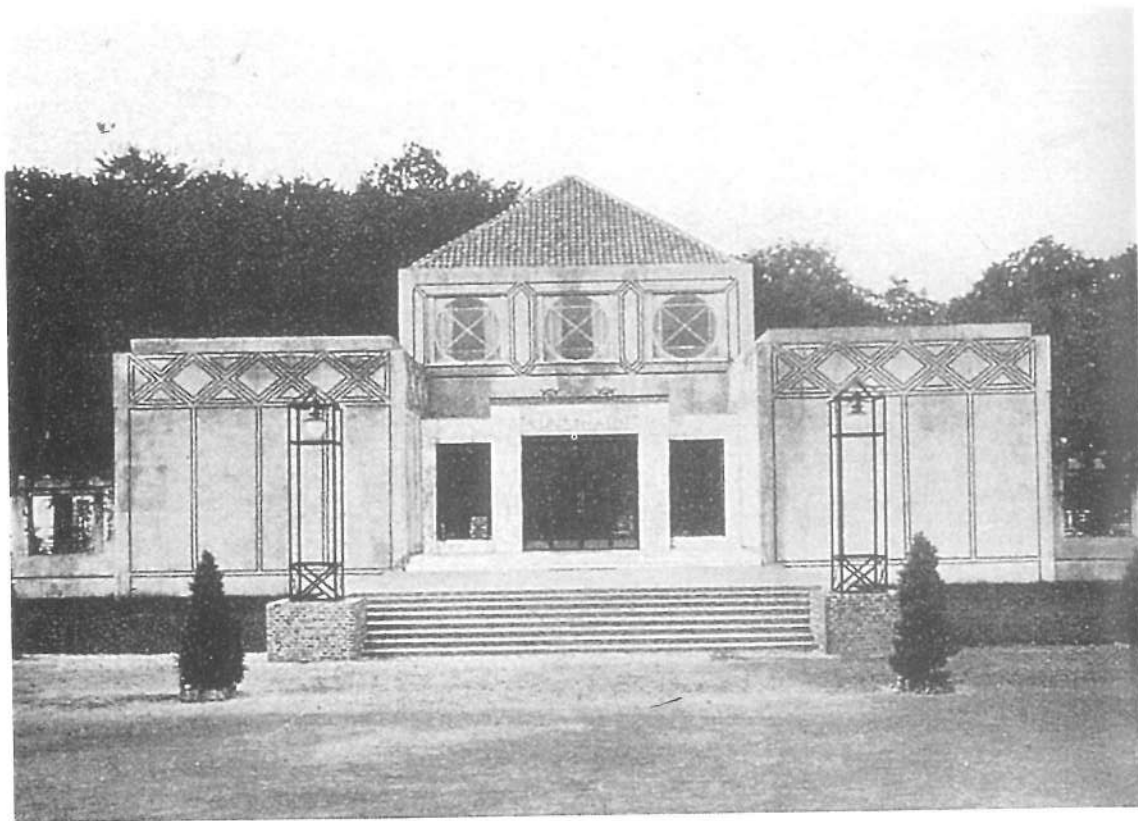
247. Marcell Komor, Dezső Jakab, casa de alquiler, Patrioilor 4, Oradea, 1907-1908 (fotografía E. Godoli, 1983).

248. Béla Latja, hospicio judío, Amerikai út 57, Budapest, 1906-1907. Detalle de una de las entradas (fotografía G. Fanelli, 1983).

249. Aladár Árkay, iglesia protestante, Gorkji fasor, Budapest, 1911-1913. Detalle (fotografía E. Godoli, 1983).

250. Peter Behrens, pabellón de la Kunsthalle, Oldenburgische Landes - Industrie - und Gewerbeausstellung, Oldenburg, 1905 (de F. Hoeber, *Peter Behrens*, Munich, 1913).

251. Peter Behrens, crematorio, Delstern, Hagen, 1906-1907 (de Hoeber, *op. cit.*).



250



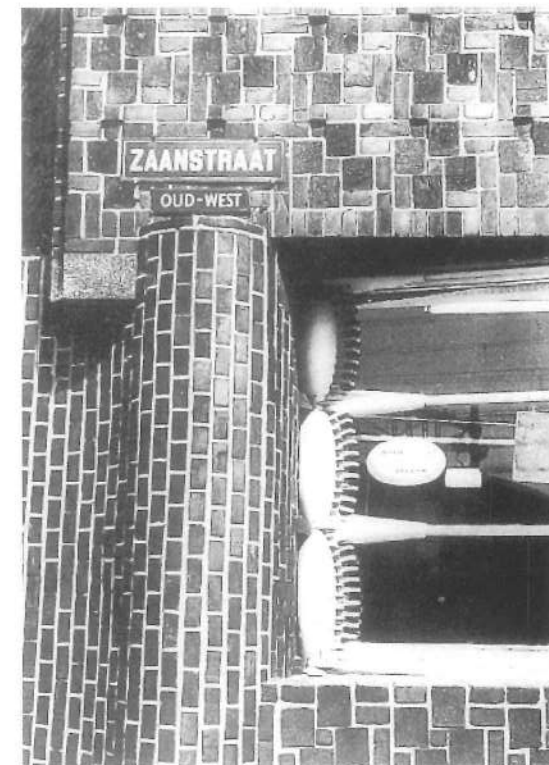
251



252



253

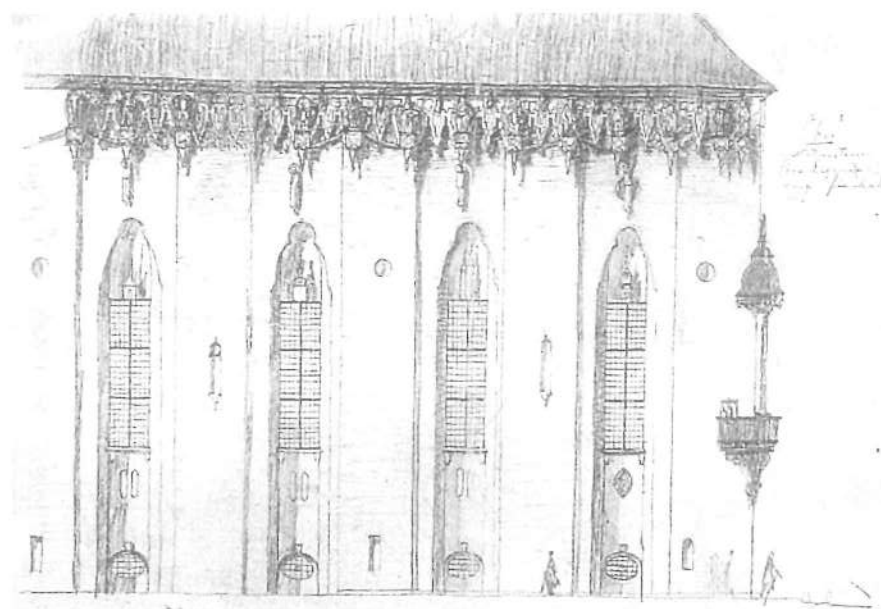


254

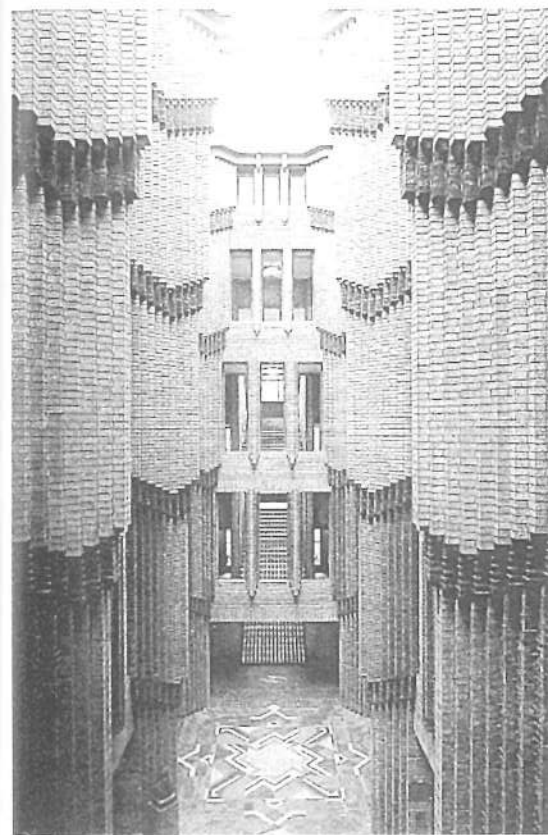
252-255. Michel de Klerk, edificio de viviendas, Spaarndammerplantsoen esquina a Zaanstraat, Amsterdam, 1913-1921. Detalles del paramento de ladrillo (figs. 252, 253, 255: fotografías R. Gargiani, 1979; fig. 254: fotografía G. Fanelli, 1964).



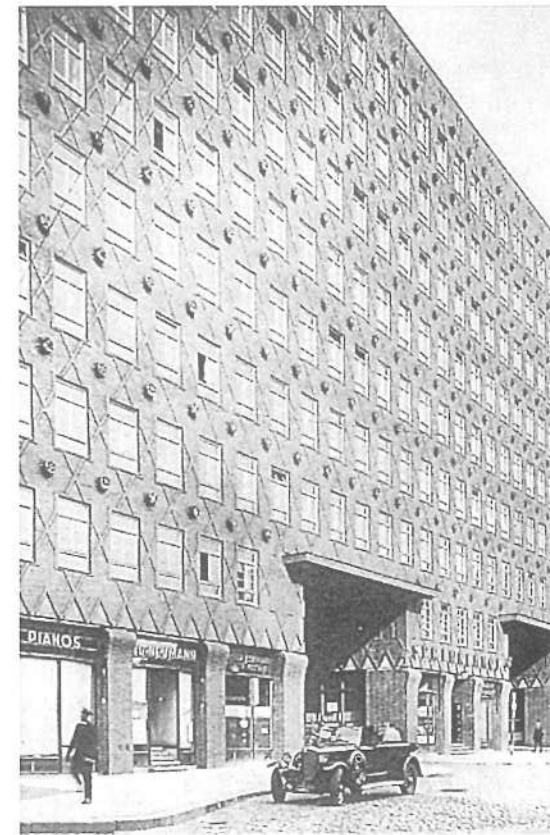
255



256



257



258

256. Ragnar Östberg, Ayuntamiento, Estocolmo, 1911-1923. Dibujo de estudio (de G. Andersson, F. Bedoire, *Swedish Architecture. Drawings 1640-1970*, Estocolmo, 1986).
257. Peter Behrens, fábrica de colores Hoechst A. G., Hoechst, 1920-1924. Detalle de la Kupperhall (de Peter Behrens *Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Hoechst A. G.*, Frankfurt-Munich, 1990).
258. Fritz Höger, edificio de oficinas Sprinkenhof, Alstädterstrasse, Hamburgo, 1927-1929 (de M. Casteels, *Die Sachlichkeit in der Modernen Kunst*, París-Leipzig, 1930).

avanzada, resuelta en precioso revestimiento de mármol comentado por grafías geométricas típicas del neorrománico florentino, y en una posterior en piedra de bloques rústicos, presentándose como combinación de «juego eurrítmico de líneas y planos» y de «belleza cubiforme»⁸.

A partir de finales de la década de 1910, el mito del origen textil de la pared quedará circunscrito cada vez en mayor medida a las tendencias no alineadas con las manifestaciones que se resolverán en la arquitectura del racionalismo internacional y en las cuales el ornamento, incluso cuando queda reabsorbido en la trama de un aparejo murario, continúa jugando un papel simbólico esencial.

Los arquitectos de la Amsterdamse School declinan, con un virtuoso magisterio de los valores gráficos y plásticos, el mito textil semperiano, heredado a través de la lección de Hendrik Petrus Berlage. Denominaciones como las de «Schortjesarchitectuur» (arquitectura-delantal) o «maskaradebouw» (construcción en máscara) —algunos de los apelativos irónicos y despreciativos acuñados por los contemporáneos para definir las obras de estos arquitectos⁹— revelan con claridad la naturaleza de cortina de ladrillo adornada y sobreaplicada del máximo protagonista de la Amsterdamse School, Michel de Klerk. En la búsqueda de los valores de la pared como cortina, de Klerk, en los bloques de viviendas de la Spaarndammerplantsoen (Amsterdam, 1913-1921), resuelve la cubierta en una faja superficial distinta de las otras o en ribete. El rico diseño del aparejo mediante líneas tejidas verticalmente¹⁰ u onduladas y las variaciones de color transfiguran radicalmente la tectonicidad, reinterpretando en términos fantásticos el ejemplo berlagiano de la bolsa. Las superficies de ladrillo de color azul-negro en el ángulo de la parte baja basamental del segundo bloque (1914-1918; figs. 252-255) se presentan claramente como paneles tejidos sobreaplicados a la cortina muraria y fijados mediante elementos cuadrados, siempre de ladrillo, ligeramente encajados como para crear un motivo de puntilla. Toda la superficie de la cortina de ladrillo

⁸ «[...] dos visitantes tan selectos como Heinrich Wölfflin y Fritz Wichert, al detenerse en Mannheim en el otoño de 1907 cuando se dirigían al congreso de historiadores del arte de Darmstadt —escribe Fritz Hoeber—, reconocieron que los edificios de Behrens eran los mejores de la exposición; Wölfflin añadió, muy justamente, que Behrens como arquitecto habría tenido el mejor futuro si hubiera combinado su juego eurrítmico de líneas y de planos con la belleza cubiforme que hace del Palazzo Strozzi de Florencia una obra clásica. Se puede afirmar que Wölfflin había profetizado la obra de Behrens del período berlinés» (F. Hoeber, *Peter Behrens*, Munich, 1913, p. 72). Precisamente en Hagen, importante punto de encuentro en la superación del Art Nouveau gracias a la presencia de Henri van de Velde, Behrens y Johannes Ludovicus Matthes Lauweriks, reunidos gracias al carisma de Karl Ernst Osthaus, los problemas del revestimiento son asumidos de manera personal por Lauweriks. Todo el arte y la arquitectura de Lauweriks desarrollan el tema de la relación, rica en significados simbólicos, entre lo orgánico y lo geométrico. La cualificación formal de su arquitectura queda confiada a una intelectualista dialéctica continua entre valores de tensión superficial y de tensión organicista, de orden modular y de crecimiento, de bidimensionalidad y de plasticidad. Así, los exteriores de la villa de Hagen (1912) presentan ritmos y configuraciones que trascienden toda tradición lógica de relación tectónica entre los elementos. Por ejemplo, el almohadillado se dispone como comentario y organización de partes de la fachada en zonas aisladas a diversa altura (ligadas, como máximo, por una sutil faja de almohadillado) en un campo extenso y continuo de ladrillo que asume valor ideal de vacío. En los interiores, el juego de la descomposición de la envoltura en superficies recortadas distintas e incluso contrapuestas cuestiona decididamente la distinción entre pared y techo y afecta a muebles y huecos. Un medio fundamental para obtener tales efectos es el tratamiento de las superficies como tramas textiles.

⁹ Cfr. M. Casciato, W. de Wit, *Le case Eigen Haard di De Klerk, 1913/21*, Roma, 1984, p. 62, nota 20.

¹⁰ Es un aparejo típico de las partes de cierre del muro, llamado «rollaag» o «rol» (cfr. J. G. Wattjes, *Constructie van gebouwen*, vol. I: *Muren, schoorsteenen, kelders, fundeeringen en rioleringsen*, Amsterdam, 1922, pp. 99-117), que De Klerk utiliza, por el contrario, para las partes basamentales.

está resuelta en términos de *pattern* que, en el diseño del aparejo, trascienden la idea de solidez. «Su tratamiento —escribe Helen Searing— es lo opuesto al método racionalista de enfatizar la característica portante del muro. De Klerk, por contra, hace a la pared de la fachada similar a un lienzo suspendido de su parte superior, a través del tratamiento de las ventanas de los cuatro pisos y del ático y la creación de una trama atectónica donde se esperaría un sólido basamento. Lo que hace De Klerk no es tanto negar los hechos estructurales y espaciales cuanto jugar con ellos para introducir la paradoja»¹¹.

Los arquitectos de la Amsterdamse School utilizan ampliamente materiales textiles en los interiores (alfombras, tapicerías, cortinas, tejidos para muebles). La cualificación de la envoltura se confía a la obsesiva presencia no sólo de tales materiales, sino también de motivos ornamentales de inspiración textil en los papeles pintados y en los numerosos detalles de decoración lineal en relieve que recorren las superficies, uniendo incluso, a menudo, paredes y techos. Y motivos de costura, de franja, de orla, de cuerdas tendidas son temas fundamentales de cualificación formal de los muebles.

En el itinerario proyectual del ayuntamiento de Estocolmo (1911-1923; fig. 256), Ragnar Östberg propone soluciones decorativas pendientes de clara derivación textil, como la orla de gusto veneciano que, en forma de preciosa mantovana, protege la cortina de ladrillo en un proyecto de estudio, o el telón en forma de baldaquino suspendido en el centro del techo de la sala azul. El tratamiento de la cortina de ladrillo tiende a exaltar los valores de superficie. En este sentido, resultan significativos los detalles de la definición de los arcos: en los frentes, las dovelas han sido sustituidas por una sutil faja decorativa y el intradós está revocado, dejando descubierto un sutil borde a ambos lados. En esta idea de fachada como superficies tendidas se puede también reconocer una huella de la idea inicial de Östberg, que pretendía adoptar un revestimiento de placas de granito.

En muchos de los arquitectos del área escandinava, de Erik Gunnar Asplund a Sigurd Lewerentz, Alvar Aalto o Sven Markelius, retorna como constante la reflexión sobre los valores del color y del grano de los materiales como atributos de cualificación de superficies que se hacen cada vez más extendidas, capaces incluso de reabsorber las figuras del lenguaje clásico en términos de elegantes grafismos. «La arquitectura es ligera y suspendida —escribe Asplund sobre el proyecto de Ivar Tengbom para la filarmónica de Estocolmo—, el techo pesa libremente, un efecto que hace venir a la mente las tiendas gustavianas sobre delgados postes. El radiante e invitador espacio y el lejano frente del podio de la orquesta apartan la mirada de la arquitectura y la llevan a una estancia sin límites e inmaterial»¹².

En los años veinte, el tema de la fachada como gran cortina tejida y ornada queda circunscrito a obras de los arquitectos que no se alinean con las experiencias de la Neue Sachlichkeit o de la cultura académica. Además de en

¹¹ H. Searing, «With Red Flags Flying: Housing in Amsterdam, 1915-1923», en *Art and Architecture in the service of Politics*, a cargo de H. A. Millon y L. Nochlin, Cambridge (Mass.)-Londres, 1978, cit. en Casciato, De Wit, *op. cit.*, p. 95.

¹² Cit. en Asplund, ed. a cargo de Claes Caldenby y Olof Hultin, Estocolmo, 1985, p. 24.

las fachadas revestidas de motivos textiles ideadas por Hoffmann, Plečnik o Wright, es en la arquitectura del expresionismo alemán donde este tema conoce su mayor fortuna. Cuando Behrens sufre el trauma de la guerra y participa de la crisis de la cultura alemana y de sus ideologías interpretando la tendencia expresionista, en sus obras la envoltura no coincide ya con la presencia de las estructuras, sino que vuelve a ser cortina calculadamente tejida y cargada de significados simbólicos, como demuestra la Kuppelhall de la Hoechst Farbwerke (1920-1924; fig. 257), concebida como sinfonía de telas polícromas suspendidas.

Fritz Höger declina con fuerza plástica las posibilidades simbólicas de la cortina de ladrillo, usando este material en texturas decorativas en relieve con frecuencia derivadas de motivos de costura, como ocurre en las cortinas con motivo de encaje de la fábrica de perfumes Scherk (Berlín, 1926-1927) o del complejo de oficinas Sprinkenhof (Hamburgo, 1927-1943; fig. 258).

6. WALTER GROPIUS, LE CORBUSIER, LUDWIG MIES VAN DER ROHE: EL EPÍLOGO DE LA CORTINA COLGANTE

EL REVESTIMIENTO EN LA ARQUITECTURA DEL RACIONALISMO INTERNACIONAL

En la historiografía de las vanguardias artísticas y arquitectónicas no se ha comprendido cómo el paso al tema de la pared como superficie abstracta no tectónica tuvo lugar también a través de una sublimación de ese originario mito textil semperiano, que ofreció un fundamento poético esencial a la búsqueda de esa ligereza ideal que en la *Neue Sachlichkeit* se identifica no ya con la cultura textil, sino con los nuevos materiales y, en primer lugar, con el vidrio. Este proceso de sublimación no necesariamente se llevó a cabo a través de una reflexión directa sobre las fuentes semperianas, sino que en más de un caso lo hizo a través de la mediación de la experiencia de la generación de arquitectos como Otto Wagner o Hendrik Petrus Berlage. Una investigación filológica de las posibles referencias directas a Semper de la poética neoplástica de Theo van Doesburg o de la purista de Le Corbusier no llegaría quizá más allá de la constatación de unas evocaciones genéricas en artículos publicados en *De Stijl* o en *l'Esprit Nouveau*¹. El hecho de que la pared abstracta de la arquitectura de vanguardia es el resultado de un proceso de investigación que tiene su origen en soluciones de revestimiento parietal textil es algo que, en cualquier caso, se puede comprobar a partir de las obras de

¹ En el caso de van Doesburg, *vid.* por ejemplo, *Drie Voordrachten over de Nieuwe Beeldende Kunst. Haar ontwikkeling, esthetisch beginsel en toekomstigen stijl*, Amsterdam, 1919, trad. it. *Tre conferenze sulla nuova arte plastica*, en *Theo van Doesburg. Scritti d'arte e di architettura*, a cargo de Sergio Polano, Roma, 1972, pp. 239, 250. El mismo nombre de la revista *De Stijl* podría revelar una referencia a la obra capital de Semper a través de la mediación de Berlage. La hipótesis de una influencia directa de Berlage en la elección del nombre es de Reyner Banham (cfr. R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres, 1960, trad. it. *Architettura della prima età della macchina*, Bolonia, 1970, p. 165 [trad. cast. *Teoría y diseño en la primera edad de la máquina*, Barcelona, Paidós, 1985]). En el caso del *Esprit Nouveau*, cfr. V. Basch, «L'Esthétique Nouvelle et la Science de l'Art. Lettre au Directeur de l'Esprit Nouveau. II, fin», en *l'Esprit Nouveau*, 1920, n. 2, pp. 119-130. Véase también J. Gantner, «Semper und Le Corbusier», en *Annalen* (Universidad de Zürich), I, 1927, nn. 7-8, pp. 1-16.

Le Corbusier de la década de 1910, por ejemplo los interiores de gusto hoffmanniano de la villa George Favre-Jacot (Le Locle, 1912; fig. 259) o de la villa de Anatole Schwob (La Chaux-de-Fonds, 1916-1917), en los que el revestimiento parietal es concebido, claramente, como textil y enmarcado.

También en las primeras obras de van Doesburg la envoltura interna se resuelve en términos de superficie ornada de memoria textil. En la casa para vacaciones De Vonk (1917-1918), el pavimento está concebido como alfombra polícroma continua con orlas y *pattern* abstractos, y en la escuela de Saint Anthoniepolder (1917; fig. 260), una orla decorativa cierra por arriba las paredes, reinterpretando en clave geométrico-abstracta soluciones tradicionales de papeles pintados o de revestimientos textiles: «Biedermeier en cuadrados», según la definición ofrecida por su autor en 1923².

Así, la idea, en las obras arquitectónicas de las vanguardias, de extender el color no sobre toda la envoltura de la estancia, sino por sectores delimitados, podría ser interpretada como un recuerdo de los revestimientos textiles enmarcados sublimada en abstractismo cromático.

Ya se ha visto cómo, partiendo de orientaciones semperianas, la búsqueda de soluciones formales del revestimiento de revoco no imitativas de otros tipos de revestimiento llegó con Loos, en el área cultural vienesa, a la opción consciente por la superficie de revoco lisa, continua y sin suturas.

A principios de los años veinte, Le Corbusier sublima en la poética del purismo la loosiana superficie revocada cándida y desnuda, propagándola como «ley del albayalde»³, que asume un valor programático y emblemático para la cultura arquitectónica del racionalismo internacional.

Ya hemos visto también cómo Berlage, partiendo igualmente de las teorías semperianas, llega a teorizar la solución de la pared sin suturas como un resultado ineluctable de la cultura técnica moderna, rehusando, sin embargo, expresarla en las arquitecturas. Con sus reflexiones teóricas se confrontarán las ideas y los resultados formales de los arquitectos holandeses del racionalismo.

Con la búsqueda, cargada de significados, de la continuidad de la pared desnuda revocada se pueden relacionar algunas soluciones características del estilo internacional, desde la eliminación de toda línea de marco a los empotramientos de los huecos al hilo de la superficie de fachada o la ventana continua. El revoco, que hace posible las superficies abstractas y sin suturas de la primera fase purista y cubista del racionalismo, enmascara la construcción ignorando esa difícil búsqueda de coherencia, perseguida por un Sullivan o un Perret, entre lo que reviste y lo que es ocultado por el revestimiento, entre la construcción y su apariencia, encontrándose en conflicto también con esas instancias violetianas de verdad proclamadas por los mismos protagonistas del racionalismo.

En los *hôtels particuliers*, Raoul La Roche-Albert Jeanneret (París, 1923-1925; figs. 261-262), primera arquitectura purista importante de Le Corbusier,

² Cit. en E. van Straaten, *Theo van Doesburg*, La Haya, 1988, trad. it. *Theo van Doesburg. L'opera architettonica*, Milán, 1993, p. 45.

³ Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, París, 1925, trad. it. *Arte decorativa e design*, Bari, 1972, pp. 189 ss.

el ritmo calculado de la disposición de los huecos parece indicar la existencia de la trama regular de tramos de la estructura de hormigón armado, tan exaltada en las páginas de *L'Esprit Nouveau* hasta el punto de hacer de ella la razón misma de la nueva arquitectura; en realidad, es precisamente la máscara de revoco lo que da homogeneidad a una serie de delgados pilares realizados en hormigón armado y en albañilería, según un proyecto estructural que muestra una total («vienes» se podría incluso decir) indiferencia hacia la lógica de la moderna estructura.

La casa Schröder (Utrecht, 1924) de Gerrit Thomas Rietveld es otra obra paradigmática de la búsqueda racionalista de anulación de la realidad constructiva a través del revestimiento de revoco con el fin de potenciar el valor de las paredes como puras delimitaciones del espacio. «La realidad que la arquitectura puede crear es el espacio —escribe Rietveld—. Y es a este fin al que sirven las nuevas posibilidades constructivas y sus materiales. Éstos adquieren sentido para nosotros sólo si los aplicamos para definir y delimitar con claridad los espacios proyectados [...]»⁴. Los planos libres exactamente definidos son el resultado de ese proceso de afirmación de su autonomía, cuyo estadio precedente era la definición como paneles o telas bordadas. No es casual que en uno de los directos precedentes históricos de la casa Schröder, el proyecto para «maison d'artiste» de Van Doesburg y Cornelis van Eesteren (1923) aparezca todavía la rieglana línea que orla.

El siguiente paso significativo en la historia del revestimiento de arquitecturas en el ámbito del racionalismo internacional se verifica en la arquitectura de los interiores, en la que se llega a la superación del revoco coloreado, sustituido por materiales de revestimiento duraderos; pero no ya, sin embargo, los materiales lapídeos tradicionales, sino los de la nueva producción industrial, capaces, gracias a su naturaleza técnicamente moderna, de contribuir a la expresión de la época de la industria, materiales liberados definitivamente de toda solución de imitación en cuanto que son nuevos en grano, en capacidad de reflexión luminosa, en procedimientos de producción y puesta en obra. Es, pues, en torno a mediados de los años veinte cuando la problemática teórica loosiana sobre los criterios objetivos y racionalistas del «Prinzip der Bekleidung» puede resolverse coherentemente gracias a los materiales industriales adoptados por los arquitectos de la Neue Sachlichkeit.

Walter Gropius reviste con placas de vidrio brillantes y no transparentes (*Opakglas*) los interiores representativos de la Deutsche Spiegelglas (Freden an der Leine, 1923), utilizando el mismo material para los interiores de la casa modelo Am Horn de Georg Muche (Weimar, 1923), siempre sin recurrir al sistema de clavos wagneriano, que subrayaba el montaje de placas individuales y, por tanto, el papel significativo de las juntas, sino extendiéndolas para crear una ideal superficie reflectante sin suturas⁵. Para el revestimiento de las paredes del Cabaret Ciné-bal Aubette (Estrasburgo, 1926-1928), van Does-

⁴ G. T. Rietveld, «Inzicht», en *i 10*, II, 1928, nn. 17-18, pp. 89-90.

⁵ Cfr. W. Voigt, J. Padberg, «Tutto di vetro. Due interni di Walter Gropius del 1923», en *Casabella*, LVI, 1992, n. 592, p. 29.

burg quiere evitar el coloreado, que define como «material ilusionista», y usar nuevos y brillantes «materiales duraderos»⁶, producto de la tecnología industrial, tales como el níquel, el aluminio, los metales aplacados, espejos, vidrio y esmaltes, que, por su reflexión, habrían exaltado al máximo la luz y el color.

A partir de finales de los años veinte, cuando el revoco muestra su deteriorabilidad como revestimiento parietal de exteriores, los arquitectos del racionalismo internacional adoptan placas de cemento, paneles de aluminio o pequeños ladrillos de cerámica, configurando superficies gráficas abstractas que renuncian ahora a toda implicación simbólica referida al textil, a todo sistema de anclaje visto, a todo montaje que exalte la presencia de las juntas o el juego de los veteados. Así, por ejemplo, se emplean pequeños ladrillos de cerámica en el complejo Gooiland (Hilversum, 1934-1936; fig. 265) de Johannes Duiker, o paneles de aluminio en la casa Harrison (Syoset, Long Island, 1931) de A. Lawrence Kocher y Albert Frey. También Le Corbusier renuncia al revoco y opta por materiales de revestimiento duraderos, incluyendo entre ellos, sin embargo, materiales lapídeos, que utiliza en obras como el pabellón suizo de la Ciudad universitaria (París, 1929-1933; figs. 263-264), el ático para Charles de Beistegui (París, 1929-1932) o el proyecto para el revestimiento de las fachadas de la villa Stein-De Monzie en Garches (h. 1936) —una de las mayores obras maestras del primer racionalismo.

En 1932, año crucial en la historia del racionalismo internacional, cuando se va delineando el paso del revestimiento de revoco al de paneles o placas de material más duradero, el libro de Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style*, publicado con motivo de la homónima exposición programada por Alfred H. Barr, jr., y organizada en el Museum of Modern Art de Nueva York, asume como uno de los principios estéticos fundamentales del estilo internacional la delimitación del espacio con planos y superficies sutiles. A los materiales de revestimiento está dedicado un capítulo del libro, en el que es evidente el importante papel que en él juegan, por un lado, el profundo conocimiento por parte de Hitchcock de la obra de Berlage y de los otros arquitectos holandeses y, por otro, la relación personal de Johnson con Mies van der Rohe. El texto plantea y reinterpreta lúcidamente los nudos problemáticos de las formulaciones berlagianas del principio de la superficie sin suturas y de sus corolarios, contenidos en *Over de waarschijnlijkse ontwikkeling der architectuur*, de 1905, y las tesis semperianas destiladas en el artículo de Loos «Das Prinzip der Bekleidung», de 1898. Con respecto a las reflexiones y experiencias holandesas y austro-alemanas sobre el revestimiento

⁶ Cfr. «Numéro consacré à l'Aubette, Strasbourg», en *De Stijl*, VIII, 1928, nn. 87-89, p. 8. El diseño del revestimiento de la pared de la sala de baile es a base de mallas ortogonales a los ángulos de la estancia; el del revestimiento de la sala de baile-cine es, por el contrario, de líneas diagonales, de modo que los elementos fundamentales de la pantalla y del palco no queden reabsorbidos en el diseño de la envoltura, que de otro modo (en el caso de que pantalla y palco hubiesen tenido contornos paralelos a las líneas del revestimiento) habrían perdido su absoluta autonomía. «La necesidad de contraste entre espacio y objetos puestos en él —escribe van Doesburg en 1923— se manifiesta desde el momento en que nace la exigencia de diferenciar el arreglo de las paredes con el color, por medio de la pintura, de tejidos o de planos coloreados que no se mezclen entre sí» (T. van Doesburg, «De Betekenis van der Kleur in Binnen- en Buitenarchitectuur», en *Bouwkundig Weekblad*, XLIV, 1923, n. 21, trad. it. «L'importanza del colore nell'architettura interna ed esterna», en *Theo van Doesburg, Scritti d'arte e di architettura*, cit., p. 406).

entre finales del siglo XIX y principios del XX, las consideraciones de Hitchcock y Johnson tienden a expurgar definitivamente todo residuo de ornamento, incluso aquél que Loos (y más tarde también Mies van der Rohe) confiaba a la disposición de las placas de mármol calculadas para obtener un diseño de los veteados. Es significativo, además, que se critique el encuadramiento de las superficies de revestimiento, que, como se ha visto, era típico de la cultura vienesa y referido al mito textil. Todo el texto aparece recorrido por la aspiración a confirmar como objetivo ideal del revestimiento esa superficie continua sin suturas que los racionalistas habían experimentado gracias al revestimiento de revoco; así, el razonamiento sobre el valor gráfico de las juntas en diversos pasajes presupone su desaparición y la búsqueda de un nuevo tipo de revoco sin los defectos técnicos de los revocos hasta entonces comercializados sigue siendo la meta elegida para la ideal superficie de la arquitectura del International Style.

«En un edificio moderno —escriben Hitchcock y Johnson— el carácter de superficie de volumen no se expresa sólo por el diseño general: los materiales que revisten la superficie exterior son de la máxima importancia. El omnipresente revoco, que todavía sirve de contraseña del estilo contemporáneo, tiene la ventaja estética de formar un revestimiento continuo y uniforme. Pero, si el revoco es áspero, la nitidez de la forma, que facilita la percepción del volumen del edificio, es reducida. Por su trama y porque evoca los edificios del pasado, el revoco áspero tiende a crear impresión de masa. Todo el revoco, liso y áspero, está sometido a fisuras y agrietamientos; una vez pintado, conserva aún menos fácilmente superficie y color originales. El revoco, como el cemento visto, debe ser considerado inferior a un revestimiento más consistente [...]. Sería ideal un material como el revoco, pero elástico y con una amplia variedad de colores, que pudiera ser aplicado sobre bases diversas.

El revestimiento lúneo es admirable en el caso específico de los modernos sistemas constructivos en madera. No tiene la misma duración que el ladrillo o la piedra, pero, como sabemos los americanos, si se pinta con regularidad puede durar tranquilamente más de un siglo. El panelado liso es preferible porque las juntas que se superponen, o que, en suma, son visibles, arruinan la superficie, particularmente en los edificios de pequeñas dimensiones [...]. Cualquier forma de enmarque que sugiera la idea de un revestimiento a base de paneles daña considerablemente la continuidad de la superficie y debe ser evitada.

Así, en la arquitectura del pasado, los más bellos materiales para el revestimiento son los diversos tipos de piedra, los granitos y los mármoles. Sin embargo, a menos que dispongamos de una superficie amplia, los elementos singulares pueden fácilmente dar la impresión de ser caras de bloques lapídeos, sugiriendo peso y masa. Como en la arquitectura bizantina, es posible usar placas, de modo que su verdadera naturaleza de revestimiento resulte evidente [...]. Aplacados artificiales de diverso tipo o láminas de metal dejadas a la vista o pintadas ofrecen ventajas similares y serán sin duda cada vez más

usadas. En cualquier tipo de revestimiento a base de placas es importante que éstas estén unidas de tal manera que la superficie quede interrumpida lo menos posible. Además, el grano debería estar dispuesto de forma que acentuase la continuidad de la pared entera y no, como en el pasado, con vistas a producir dibujos geométricos. Es igualmente importante que la superficie sea un plano, sin convexidades o concavidades [...].

El revestimiento a base de placas presenta la ventaja específica de ser similar en escala y textura a las placas de cristal de las ventanas. La solidez de las paredes del pasado se veía acrecentada por el contraste entre las superficies de muro y las ventanas. Los muros parecían todavía más sólidos porque se veían penetrados por escasos huecos. Hoy, la coherencia general del diseño y el sentido de continuidad de la superficie resultan acentuados a través de la reducción del contraste entre las partes transparentes y las opacas de la envoltura parietal [...]. Los materiales cerámicos se utilizan con más frecuencia que el revestimiento a base de placas. Desde un punto de vista práctico, el ladrillo es el material de revestimiento más económico y apropiado hoy en uso. Puede ser igualmente bien utilizado para diafragmas y para secciones de muro portante cuando éstas integran el esqueleto constructivo. Sin embargo, desde un punto de vista estético, el ladrillo es sin duda menos válido que otros materiales, incluido el revoco. En efecto, el ladrillo es a menudo revestido de revoco, incluso por parte de arquitectos que sostienen que no se dejan influir por consideraciones estéticas. Esta concesión a la idea-guía de realizar una superficie lisa y continua es una prueba importante de lo exagerado de las reivindicaciones antiestéticas de los funcionalistas. El ladrillo, cuando se coloca de manera convencional, sugiere la idea de un sólido muro portante incluso cuando éste, de hecho, no existe. Hasta una pared-pantalla de ladrillo parece conservar un poco de la masa y del peso muerto de la arquitectura del pasado. El uso del ladrillo tiende a conferir un carácter pintoresco que está en desacuerdo con el carácter fundamental del estilo moderno. El ladrillo tiene una textura más o menos áspera, color con frecuencia irregular y no mantiene la escala con las placas de vidrio de las ventanas. En cualquier caso, se puede hacer mucho para acentuar la continuidad de la superficie. Si el color de la argamasa es próximo al del ladrillo y éste es relativamente regular en dimensiones y textura, el diseño de las hiladas no resultará de manera necesaria demasiado evidente [...]. Desde el momento en que el ladrillo tiene un color duradero y no está sujeto a agrietarse o estriarse, para las construcciones a gran escala es, a largo plazo, estéticamente superior al revoco. Podría estudiarse un tipo de ladrillo de forma distinta y un sistema diferente de colocación que, desde un punto de vista tanto estético como práctico, resulte más válido que los existentes. Un aumento de las dimensiones no constituiría más que una desventaja, porque haría más evidente el elemento singular. De hecho, desde el punto de vista del estilo contemporáneo, las superficies más refinadas son las realizadas en Holanda en el curso del siglo XVIII con ladrillos muy pequeños y lisos y juntas extremadamente sutiles.

Los bloques normales de terracota o los bloques de cemento del tipo más económico tienen un aspecto menos agradable y sugieren la albañilería tra-

dicional mucho más que los ladrillos comunes. Los paneles de cemento, aunque pueden alcanzar la escala del revestimiento de placas, presentan también una estructura demasiado irregular y un color excesivamente variable como para poder resultar aceptables, salvo que se trabaje con el mínimo de costo. En el ámbito de las construcciones de coste medio y de dimensiones medias, las piezas de azulejo colocadas con juntas continuas verticales y horizontales constituyen un material que compite en eficacia formal con el revestimiento de placas. La forma de cada uno de los elementos singulares puede ser tal que se pierde cualquier evocación del tradicional bloque lapídeo. La estructura es lisa y duradera; la variedad de los colores disponibles amplia. La escala reducida de cada una de estas piezas está en menor armonía con los vidrios de las ventanas que las placas grandes, pero las pequeñas piezas singulares destacan menos. Una adaptación del ritmo de las mismas al ritmo de las ventanas y de los elementos estructurales es un refinamiento posible. Azulejos oportunamente colocados crean con mayor seguridad que los ladrillos un dibujo superficial uniforme, como la trama de un tejido. Además, no sugieren en modo alguno una estructura muraria de soporte. Su diseño es más regular que los veteados de cualquier material natural utilizado en las placas de revestimiento. Las placas de mármol o de granito son, sin duda, más ricas, pero los azulejos responden mejor a las rígidas reglas del principio de superficie.

Los ladrillos de vidrio y los paneles de vidrio traslúcido son materiales de revestimiento que pueden ocasionalmente sustituir a las ventanas propiamente dichas. En algunos edificios, vidrios transparentes, traslúcidos y opacos se han combinado para formar paredes enteras. El efecto es rico y armonioso, pero quizá demasiado frágil para crear una arquitectura de carácter permanente. Los ladrillos de vidrio permiten, ciertamente, que la luz pueda filtrarse a través del muro sin la presencia del entramado de las ventanas. Cuando tienen las mismas dimensiones o están en proporción, se combinan mejor, desde un punto de vista estético, con otros revestimientos en los que existe una unidad de base, como los revestimientos de ladrillos o de azulejos⁷.

En el panorama de las soluciones del revestimiento en el ámbito de la cultura del racionalismo internacional de los años treinta, las obras de los arquitectos italianos, de Giuseppe Terragni a Gio Ponti, Adalberto Libera, Giovanni Michelucci o Luigi Moretti, se distinguen netamente por la peculiar riqueza gráfica de la superficie que trasciende esa indiferencia señalada por Hitchcock y Johnson por el diseño de las juntas y de los veteados de materiales tradicionales de revestimiento.

En las fachadas de la Casa del Fascio (Como, 1932-1933), Terragni recurre a grandes placas de mármol de un espesor de entre 2 y 6 centímetros, rectangulares, dispuestas en vertical, para crear una trama de juntas regular, persiguiendo todavía el ideal de la superficie continua revocada.

⁷ H. R. Hitchcock, Ph. Johnson, «Surfacing Material», en *The International Style: Architecture since 1922*, Nueva York, 1932, pp. 50-54 (ed. 1966). Cfr. trad. it. *Lo stile internazionale*, a cargo de Tim Benton, Bolonia, 1982, pp. 60-64 [trad. cast. *El estilo internacional. Arquitectura desde 1922*, Murcia, Colegio de Aparejadores-Librería Yerba-, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1984, pp. 67-72].

«Italia, riquísima en piedras naturales [...] —escribe—, se encuentra en la afortunada situación de poder proporcionar a sus arquitectos modernos la solución conveniente (si se compara con el costo de ciertos revestimientos granulados, practicados en el extranjero) al problema de las grandes y desnudas paredes que la rigurosa exégesis de la moderna arquitectura pretende en nuestras construcciones. Es indispensable, por tanto, oponer a la acción disgregante de los elementos atmosféricos agua-sol, viento, niebla, hielo, que el clima de nuestro país reúne y alterna en sus grados máximos, una superficie que resista en las mejores condiciones. Después de diversas experiencias, considero convenientemente resuelto el problema del revestimiento en mármol. En esta Casa del Fascio, este material está llevado al máximo de sus ventajas y de sus posibilidades: ningún saliente, ningún alero, máximo cuidado, sin embargo, en las partes horizontales: antepechos, “banquetones” de las balconadas y de las terrazas, que son de una sola pieza (de 4 metros de longitud) con pendiente de agua y resaltes a los lados de unos 2 centímetros recavados en el espesor de la placa. Todas las placas presentan en los filos de cabeza puntos de encaje que garantizan de modo absoluto una perfecta resistencia al agua que, dadas las condiciones atmosféricas de Como y de las regiones de la Italia septentrional, va siempre acompañada de “ventoleras” tales que ningún alero, incluso aunque fuese de notables dimensiones, lograría resguardar la fachada de la lluvia. Arquitectos extranjeros que han visitado nuestras construcciones racionalistas se han mostrado sorprendidos a menudo por el amplio uso que los italianos hacemos del mármol; pero informados a continuación de los costes del material y comparándolos con los de los “sucedáneos” extranjeros, se dan cuenta perfectamente de la ventajosa posición de que gozamos al poder disfrutar de tan óptimo y elegante “revoco”».⁸

En el proyecto «A» de concurso de primer grado para el Palazzo del Littorio (1934; figs. 266-267), la gran pared cóncava de pórfido, suspendida de vigas metálicas y nervada por los cables de acero dispuestos según las curvas isostáticas, está suspendida sobre el vacío, constituyendo una especie de telón delante del edificio. Con esta obra se puede considerar cerrado el proceso de sublimación del mito textil semperiano, tal y como había aparecido en la cortina colgante de la Majolikahaus, en simbolismo de la moderna técnica constructiva.

En las soluciones de revestimiento del Palacio de Recepciones y Congresos de la E42 (Roma, 1937-1942; figs. 269-272), Libera reafirma los valores gráficos de las juntas y de los veteados, buscando un sutil equilibrio entre la mimesis de antiguos aparejos romanos y la expresión del valor no tectónico del revestimiento. Pilares, vigas y columnas del vestíbulo están revestidos con placas de mármol blanco Calacatta unidas para obtener una continuidad de los veteados que tiende a negar la presencia de juntas para buscar el efec-

⁸ G. Terragni, «Marmi», esbozo de un artículo escrito para *Il Giornale d'Italia*, 1938, actualmente en E. Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Bari, 1969, p. 151.

to de la superficie de elementos monolíticos. El revestimiento de las paredes está constituido, por el contrario, por fajas altas y bajas alternadas y las placas están cortadas de tal modo que en el montaje se configuran surcos que ponen en evidencia a cada placa singular. Las juntas de los dos tipos de fajas están rehundidas, resultando alineadas para cada tipo de faja. Los surcos verticales entre las placas de las fajas estrechas están todavía más retrasados con respecto a los otros, de modo que crean en la visión general de la pared un efecto de punteado. Con estas refinadas soluciones de diseño, Libera niega el valor de superficie continua del revestimiento para evocar gráficamente anti-guos almohadillados⁹.

Ponti, gran intérprete de la Moderne Architektur vienesa, dispone las placas de revestimiento de cipollino apuano, de 4 centímetros de espesor, de las fachadas del edificio de la Montecatini (Milán, 1936-1938; fig. 268) por fajas alternadas constituida cada una de ellas por placas superpuestas con juntas alineadas. Las fajas son diversas, tanto por número como por altura de las filas de placas. Las juntas verticales remarcadas subrayan la diferenciación entre los dos tipos de fajas, mientras que las cabezas achaflanadas de las placas de las esquinas del edificio acentúan la continuidad de las fajas¹⁰.

EL «CURTAIN WALL» COMO REVESTIMIENTO DEL VACÍO

En algunos textos de los protagonistas de primer plano de la cultura del racionalismo internacional, la pared de revoco, connotada como superficie ligera y levitante, es propuesta como prefiguración de un proceso de desmaterialización. Jacobus Johannes Pieter Oud, al volver a plantear en 1922 las consideraciones berlagianas, hace de la pared sin suturas el objetivo ideal de la nueva arquitectura y del revestimiento de revoco la etapa de un proceso inexorablemente tendente a la desmaterialización de la pared: «Si no se pasa al revoco, con los ladrillos no es posible realizar ni líneas claras ni superficies puras y homogéneas; y ello es imposible a causa de la menuda compartimentación de la superficie en ladrillos y del gran número de juntas. Por contra, con el cemento armado son posibles una combinación homogénea de las partes portantes y portadas y un despliegue horizontal de notables dimensiones con claras definiciones de las masas y de las superficies [...]. Finalmente, se nos ofrece la posibilidad de una nueva plástica arquitectónica que, junto a las posibilidades formales ofrecidas por el hierro y por el cristal

⁹ Cfr. A. Libera, «L'estetica nell'uso delle pietre e dei marmi», en *Il Marmo*, 1941, n. 1, pp. 3-4.

¹⁰ Sobre las soluciones técnicas de anclaje de las placas de revestimiento, véase «Palazzo per gli uffici Montecatini a Milano», en *Casabella*, XI, 1939, nn. 138-140, pp. 93-96. «Haced cortar los mármoles al contrario —escribirá Ponti, haciéndose eco de temáticas vienesas—, inventaréis nuevos mármoles como he inventado el “tempesta” para la Montecatini / no pongáis nunca los mármoles con las venas a espejo / *natura non facit disegnum*, no hagáis dibujos con ella / poned la vena en diagonal / reproducid con venas diagonales la montaña en vuestros revestimientos: yo lo he conseguido / [...] / puesto que el mármol lo utilizáis como revestimiento ponedlo siempre de modo no constructivo / [...] / al revestir no finjáis lo macizo, terminad los bordes al cero [...] / (*id est veritas*, expresa que no hay espesor en la piel de revestimiento) [...] / no coloreéis la madera [...] / es un material bellissimo / *Strnad dijo: que entren ganas de acariciarla*» (G. Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Génova, 1957, pp. 149-152).

—sobre una base constructiva— dará vida a una arquitectura con características que la harán parecer ópticamente inmaterial, casi suspendida»¹¹.

Testimonio significativo del ideal de desmaterialización son algunos pasajes escritos por Johannes Bernardus van Loghem en 1932: «No es casualidad que en las nuevas arquitecturas construidas con material transparente los materiales consistentes sean puro blanco y les convenga la apariencia sin sutura [...]. El revoco blanco, el revestimiento de cerámica, de casi todas las nuevas arquitecturas, no son un velo para ocultar imperfecciones constructivas o técnicas, sino la interpretación de la aspiración a la pureza y a la claridad de expresión, e incluso la tensión y la rigidez se manifiestan mejor con un acabado liso. Se puede explicar el blanco también como medio de reducir al extremo, aunque sólo sea para la vista y el sentimiento, los últimos restos de pesadez que la forma constructiva aún conserva. Probablemente, una técnica más pura hará más transparente la apariencia de los edificios, de modo que el blanco, hoy todavía muy acentuado, podrá desaparecer al menos en parte»¹².

Es la superficie continua de vidrio —velo inmaterial y transparente extendido sobre el moderno esqueleto estructural— la que lleva a sus consecuencias extremas las implicaciones de ese ideal de pared ligera y suspendida que obras como la tumba Getty, la Majolikahaus y la Bolsa de Amsterdam habían realizado por vía simbólica.

Según Semper, en su origen la envoltura arquitectónica estaba constituida por tejidos colgantes. Con la llegada de las estructuras murarias no se perdió la imagen de la envoltura constituida sólo por tejidos, que se tradujo en el revestimiento. La envoltura de vidrio, eliminada la pared, se presenta conceptualmente como la solución de los orígenes.

«En todas las lenguas germánicas —escribe Semper en *Der Stil*— la palabra pared [*Wand*], que tiene la misma raíz y el mismo significado sustancial que vestidura [*Gewand*], recuerda el antiguo origen y la tipología del cierre del espacio»¹³. Y la fachada completamente acristalada será denominada *curtain-wall* (pared-cortina)¹⁴.

Semper define el Crystal Palace como un «vacío recubierto de vidrio»¹⁵, aclarando que «encarna la línea de tendencia a lo largo de la cual se está mo-

viendo nuestra época», e intuye las posibilidades de aplicación a la construcción de viviendas de este «principio del espacio abierto envuelto por vidrio»¹⁶.

La aspiración a realizar el *curtain-wall* se reconoce en experiencias profundamente distintas en sus resultados formales —desde el Reliance Building (Chicago, 1890-1895), obra de Burnham, Charles Bowler Atwood y asociados, y en la que colabora también Root, a la fábrica Fagus (Alfeld an der Leine, 1910-1911) de Walter Gropius y Adolf Meyer, las envolturas enteramente de vidrio que Mies van der Rohe proyecta en 1921-1922 o la cortina punteada de luz que cierra el espacio de la iglesia de Notre-Dame de Consolation en Le Raincy (1922-1923) de Auguste Perret—, pero unidas en la búsqueda, coherentemente perseguida, de una absoluta independencia entre envoltura y estructura. No es ocioso recordar que a esta independencia habían llegado también Wagner, gracias a su profunda reflexión sobre el valor y el significado del revestimiento —hasta la solución límite de la cúpula del Steinhof— y sus discípulos.

En la fábrica Fagus los valores de la envoltura prevalecen hasta el punto de que la esquina, tradicionalmente entendido como parte del edificio en la que es evidente la consistencia de la construcción, reafirma la ausencia de corporeidad gracias a la eliminación del pilar. La cortina colgante está penetrada por los sectores acristalados que resultan suspendidos bajo la banda conclusiva horizontal y bajan sobre un fondo revestido de ladrillos con respecto al cual resaltan (figs. 273-274).

En la fábrica modelo de la exposición del Deutscher Werkbund en Colonia, en 1914, están ya claramente indicadas las posibilidades de una cortina acristalada continua extendida sobre la estructura que Gropius experimentará, de manera coherente, en el edificio de la Bauhaus (Dessau, 1925-1926; figs. 277-278).

Entre finales del siglo XIX y principios del XX se desarrollan en Chicago una serie de experiencias —sobre todo por parte de arquitectos como Willis Jefferson Polk y John H. Elliot, formados, no casualmente, en el estudio profesional de Burnham y Root— tendentes a verificar las posibilidades técnicas de realizar una envoltura de vidrio independiente de la estructura del edificio. La aspiración a la envoltura continua extendida y autoportante, pantalla liberada definitivamente de cualquier implicación directa con el armazón estructural, es resumida en los siguientes términos en un manual de amplia difusión editado en Chicago en 1907, la *Cyclopaedia of Architecture, Carpentry, and Building*:

«Los *curtain-walls* —esto es, las paredes construidas entre pilares de hierro o acero y que no soportan otro peso que el propio— tienen sólo el espesor necesario para proteger el exterior del edificio y sostener las paredes superiores. En el caso de construcciones en esqueleto, en las que todas las paredes, lo mismo que las otras partes del edificio, están sostenidas por pilares de hierro o acero, el muro debe ser de espesor suficiente para proteger el edificio y la estructura de los agentes atmosféricos, a menos que estas paredes tengan la función de arriostrar y contraventar el edificio. Las

¹¹ J. J. P. Oud, «Über die zukünftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten», en *Frühlicht*, 1922, n. 4, trad. it. «Sull'edilizia del futuro e le sue possibilità architettoniche», en 1920-1922, *Frühlicht. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, ed. a cargo de Giuseppe Samonà, Milán, 1974, p. 211. «La marca de la construcción tradicional —escribe Mart Stam haciéndose eco de temas de Berlage— es la junta como delimitación de las partes —cada parte por sí— con matices propios y forma propia. La construcción moderna construye, organiza. El edificio como composición no existe ya: se convierte en un organismo, en un todo. La componente, la parte en sí, ha desaparecido [...]. La marca de la construcción moderna es la continuidad [...]» (M. Stam, «Modernes Bauen: Modernes Bauen 1», en *ABC*, 1924, n. 2, no numerado, trad. it., «Costruzione moderna», en *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, a cargo de Mara De Benedetti y Attilio Pracchi, Bolonia, 1988, p. 409).

¹² J. B. van Loghem, *Bouwen - Bauen - Bâtir - Building / Holland / Nieuwe Zakelijkheid - Neue bauen - Vers une architecture réelle - Built to Live in*, Amsterdam, 1932, p. 24.

¹³ G. Semper, *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, vol. I, Frankfurt del Main, 1860, vol. II, Munich, 1863, trad. it. parcial *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, Roma-Bari, 1992, p. 118.

¹⁴ Joseph Rykwert, siguiendo sugerencias de Rosemarie Haag Bletter, plantea la hipótesis de que «la noción de *curtain-wall* se formulara en referencia a la insistencia de Semper sobre la prioridad conceptual del arte textil» (J. Rykwert, *The Necessity of Artifice*, 1982, trad. it. *Necessità dell'artificio*, Milán, 1988, p. 78).

¹⁵ G. Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles*, Braunschweig, 1852, trad. it. *Architettura arte e scienza*, a cargo de Benedetto Gravagnuolo, Nápoles, 1987, p. 137.

¹⁶ *Ibid.*, p. 140, nota 5.

paredes exteriores pueden ser de ladrillo, hormigón armado, terracota u otro material resistente al fuego, que será elegido también en cierta medida según el lugar, las costumbres, la experiencia de los constructores y la influencia de los sindicatos en las diversas localidades. Las paredes de cada piso, en una estructura en esqueleto, serán portadas independientemente y pueden ser consideradas como *curtain walls*.¹⁷

El tema de la cortina colgante y el de la pared acristalada continua se combinan en una obra singular no casualmente fruto de la cultura tecnológica americana, el Hallidie Building de Polk (San Francisco, 1917-1918, fig. 279), en el cual, por encima del basamento, la fachada es una cortina continua de vidrio y de hierro que la decoración de encaje, arriba (inspirada en el Palacio Ducal de Venecia), y el borde inferior en forma de franja sugieren claramente como suspendida. El motivo decorativo del *pendentif* delante de la cortina alude a la estructura de hormigón armado del edificio, retrasada y, por tanto, no visible –salvo por transparencia¹⁸.

Es sobre todo con las investigaciones de las áreas culturales alemanas y francesas con las que se pueden relacionar las experiencias de Le Corbusier, resueltas en la idea de «façade libre», formulada en el programa de los *5 points d'une Architecture nouvelle* en 1927 y, después, en la de «pan de verre». Gracias a la inmediatez y a la fuerza clarificadora de sus conferencias y de sus escritos y a obras como el proyecto para el palacio de la Sociedad de Naciones (1926-1927) o el Centrosyuz (Moscú, 1929-1935), Le Corbusier se presenta como apóstol de la tendencia de la época al *curtain-wall*.

«El señor Vignola no se ocupa de ventanas –declara en 1929–, sino de “intraventanas” (pilares y columnas). Yo desviñolizo diciendo: *la arquitectura significa forjados iluminados* [...] es un gran problema hacer portar los pavimentos por muros que deben ser cortados por ventanas para iluminar el interior de la casa. Y esta ingrata y contradictoria constricción (*sostener los forjados mediante muros que se deben cortar*) marca, en el curso de los siglos, todos los esfuerzos de los constructores y caracteriza los diversos tipos de arquitectura. [...] Yo he construido muchas “ventanas en longitud”; mi atención iba a los “apoyos de las ventanas” (parapetos), que no me parecían todavía suficientemente adecuados, y a los “cierres” de ventanas, que me parecían aún demasiado onerosos [...]. La ventana usual es una obra menuda de carpintería en madera o en hierro, es decir, algo infinitamente delicado y de construcción cuidadosa. ¿Y si uno consiguiera de una sola vez repudiar las ventanas logrando al mismo tiempo iluminar los forjados? El examen de mi sección-símbolo muestra fachadas unidas a una serie de forjados de cemento de un espesor de 30 centímetros. Bien, vayamos más allá de este dato, ¡pasemos adelante! Vayamos a enganchar, 25 centímetros delante de estos espesores de forjado y por

¹⁷ *Cyclopaedia of Architecture, Carpentry and Building*, a cargo de la American Technical Society, Chicago, 1907, vol. V, pp. 149-150 (ed. 1916).

¹⁸ En un dibujo de 1917 del Hallidie Building aparece la denominación «The Crystal Palace». Polk había trabajado en el estudio de Burnham de 1902 a 1904. Cfr. K. W. Dillis, «The Hallidie Building», en *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXX, 1971, n. 4, pp. 323-329.

medio de ménsulas de hierro plano, bastidores verticales bien alineados, bien a plomo. Transversalmente a los mismos, por fuera o por dentro, perfiles horizontales a unas distancias en proporción con las dimensiones comerciales de los vidrios y cristales. Y he aquí realizado, delante de la fachada, un *plano de vidrio* [*pan de verre*]. La fachada se ha convertido en un plano de vidrio.¹⁹

«Waandarchitectuur» y «Bekleidung» constituyen los extremos teóricos de la poética de Mies van der Rohe, condenado a debatirse todavía en dualismos (estructura y revestimiento) que los progresos de la técnica del hormigón armado y del hierro y sobre todo las exigencias culturales de la Neue Sachlichkeit habían exasperado. Y sólo la capacidad teórica miesiana conseguirá, al menos en algunas obras de los años veinte y treinta, mantener vivas también en la dimensión de la cultura figurativa racionalista problemáticas simbólicas derivadas del pensamiento semperiano, llegando a conciliar la expresividad de la estructura en bastidor con la continuidad de la pared a través de una desprejuiciada identificación entre «waandarchitectuur» y «Bekleidung».²⁰

En los proyectos para los rascacielos de Friedrichstrasse, en Berlín, elaborados para el concurso de 1921 convocado por la Berlin Turmbaugesells-

¹⁹ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, recopilación de los textos de las conferencias pronunciadas con ocasión del viaje a América Latina en 1929, París, 1930, trad. it. *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Roma-Bari, 1979, pp. 69, 71-72 [trad. cast. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Barcelona, ed. Poseidón, 1978]. Que la fachada en «pan de verre» pueda asumir para Le Corbusier también valores de diseño propios de la textura muraria lo demuestra el dibujo de las fijaciones metálicas en el proyecto para el rascacielos del barrio de la Marina en Argel (1939), resuelto en una trama de líneas inspirada en la de las juntas de una pared de bloques de piedra.

Muchos pasajes de *Der Stil* se dedican a reflexiones sobre el significado de la pared y sobre su papel en la historia de la arquitectura. Semper ve en el gótico un momento crucial: «La verdadera revolución del estilo comienza sólo con la invención de la bóveda de nervios. Cuando, gracias a la misma, el ángulo queda sustraído a su indiferencia dinámica y su unitariedad, como *velum* oscilante sostenido sólo verticalmente, se disuelve en un retículo de nervaduras que actúan sólo sobre puntos singulares del muro tanto vertical como horizontalmente; el ojo, como también la estática, exige contrafuertes. El estilo arquitectónico gótico ha resuelto una mitad del problema, la mecánica, de modo desconsiderado y prosaico, gracias a los contrafuertes y a los arcos rampantes sostenidos desde el exterior contra el muro. Por el contrario, nada ha resuelto en lo referente a la otra mitad del problema; [...] deja al ojo insatisfecho donde el empuje lateral de los nervios de la bóveda se hace perceptible, en el interior de los espacios abovedados, donde los contrafuertes exteriores no son visibles y cualquier ojo experto se siente necesariamente molesto por su ausencia y por la acción unívoca de las nervaduras de la bóveda hacia el exterior contra un pilar cuya robustez en el interior no se observa y que, aparentemente, es demasiado débil [...]. Mucho más gratamente se resolvió este problema, por ejemplo, en las grandiosas salas cubiertas con bóvedas de las termas romanas, donde el plano de imposta y al mismo tiempo el soporte vertical de la cubrición con bóveda están representados de modo satisfactorio desde el punto de vista tanto estético como mecánico, gracias a las columnas situadas delante de las paredes internas, cuyo arquivolta se inserta en el muro sosteniendo el empuje lateral. Mediante estas columnas en el interior de los espacios queda satisfecho, por lo que respecta al techo, el antiguo principio indogermánico según el cual el muro no debe sostener, sino sólo cerrar, y este último se emancipa bajo este aspecto de la servidumbre de la bóveda [...]. El desmembramiento del techo en arquivoltas y nervaduras que actúan dinámicamente lleva consigo lo que los modernos godos llaman la articulación dinámica y la eliminación de la pared, y que, sin embargo, no es otra cosa que una anulación de su existencia, una demostración visible de la pérdida de su significado como pared [...]» (Semper, *Der Stil*, cit., pp. 185-186). Con sus obras de los años 1925-1927, en las que define y precisa el principio del retrasamiento de las estructuras verticales en el interior del edificio, Le Corbusier se relaciona de manera indirecta con la problemática que Semper había recorrido históricamente en el pasaje citado, y llega a resolver de manera coherente tanto desde el punto de vista estructural como desde el formal la relación entre pared y columna. Las paredes de las arquitecturas puristas obedecen al principio indogermánico del muro que no debe sostener, sino sólo encerrar. Así, los *5 points d'une Architecture nouvelle* tienen una importancia capital no sólo en la evolución interna de la obra de Le Corbusier, sino también en la más general historia del clasicismo, en cuanto que es precisamente a través de la solución del retrasamiento de las estructuras verticales como la línea clásica de derivación vitruviana puede abrirse también a la confrontación con el mito semperiano del origen textil de la pared con todas las implicaciones de libertad de diseño que de ello derivan.

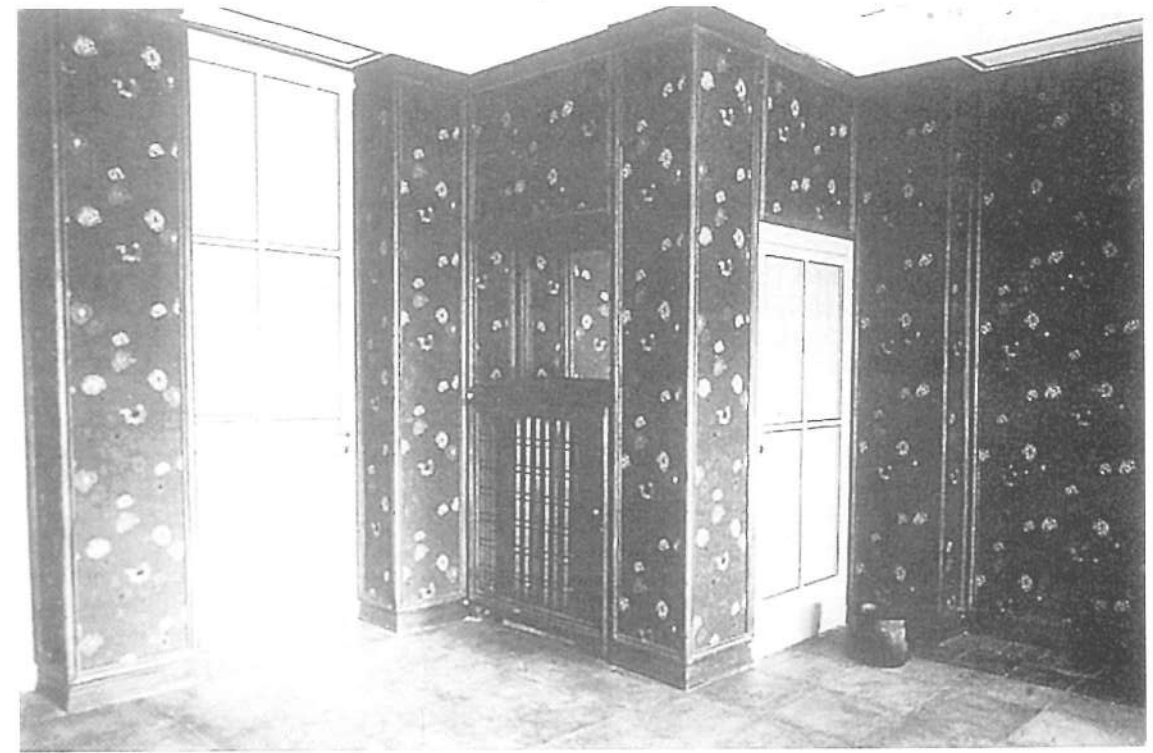
²⁰ El proceso lógico y concreto de la poética miesiana se relaciona con las teorías de Semper también a través de la reflexión sobre la obra de Berlage. Se puede señalar que Mies poseía un ejemplar del libro de K. Bötticher *Die Tektonik der Hellenen* (cfr. F. Dal Co, «Excellence: The Culture of Mies as Seen in His Notes and Books», en *Mies Reconsidered: His Career, Legacy, and Disciples*, a cargo de John Zukowsky, catálogo de la exposición «The Unknown Mies van der Rohe and His Disciples of Modernism», Chicago, Art Institute, 22 de agosto-5 de octubre de 1986, Nueva York, 1986, p. 81).

chaft, Mies desarrolla conscientemente las posibilidades formales ofrecidas por una estructura puntiforme retrasada con respecto a la fachada, decantando de manera no superada las problemáticas de la Chicago School y de la cultura europea. La pared se convierte en envoltura ligera, transparente y tensa, indiferente a la estructura que envuelve sin enmascarar (fig. 280).

En el pabellón alemán de la Exposición internacional de Barcelona (1928-1929; figs. 281-282) y en la casa de Fritz y Grete Tugendhat (Brno, 1928-1930), Mies puede experimentar esta escisión entre elementos estructurales y elementos de definición espacial. En el pabellón, la presencia del armazón metálico, no expresado en todas sus articulaciones, permite a las paredes renunciar a la función portante para interpretar libremente la idea semperiana de delimitación del espacio. La evidencia de la malla regular de la estructura queda reducida a la presencia de ocho pilares, ocultando la urdimbre de la cubierta. Así, la estructura constructiva no asume el papel visual predominante que se confía, por el contrario, a la configuración de la envoltura. En consecuencia, resultan determinantes las calidades de las superficies de revestimiento. El basamento es en albañilería de ladrillos y vigas metálicas revestido de travertino. El techo es una superficie continua de revoco brillante. Los pilares están constituidos por cuatro angulares clavados revestidos con láminas cromadas y carente de elementos de unión con los planos horizontales continuos, presentándose como semperianos postes preciosos, como lo eran los de Hoffmann y Wagner. Las paredes están constituidas por una estructura de metal revestida con placas lapídeas de 3 centímetros de espesor (travertino romano, mármol verde antiguo de Tinos y de los Alpes, ónice dorado), pulidas y de grandes dimensiones, cortadas y montadas para obtener un rebuscado diseño de los veteados; sus testeros están realizados con bloques de mármol, de modo que se da la impresión de una pared constituida por monolitos adosados. La dimensión de las placas y las líneas de junta no remarcadas confirman que la pared no es otra cosa que preciosa delimitación. En este sentido, las cortinas de mármol y las cortinas de vidrio del pabellón resultan equivalentes. El efecto de continuidad del laminado, de las grandes placas de mármol y del techo, reduciendo la presencia de juntas, tiende, en la línea de Berlage y de Loos, a la superficie sin suturas.

En la casa Tugendhat (figs. 283-285), Mies llega a precisar una solución técnica de fijación de las placas de ónice (acanaladuras verticales que forman una cavidad que se rellena de argamasa, en las dos placas contiguas, de 7 centímetros de espesor, y anclajes al techo y al pavimento) que le permite prescindir incluso del residual soporte murario todavía utilizado en el pabellón de Barcelona: una cortina realizada sólo con placas se convierte en delimitación del espacio. El hecho de que Mies suspenda los diafragmas de mármol y de madera macasar del techo acentúa la negación de su valor como pared portante, contribuyendo, junto con las cortinas de terciopelo blanco y negro que corren sobre guías para subdividir el espacio, a plantear el mito semperiano del origen de la envoltura arquitectónica como cortinaje.

Se podría decir que los elementos de definición espacial en mármol y en madera son cuanto queda del proceso de anulación de la pared como entidad constructiva: el revestimiento.



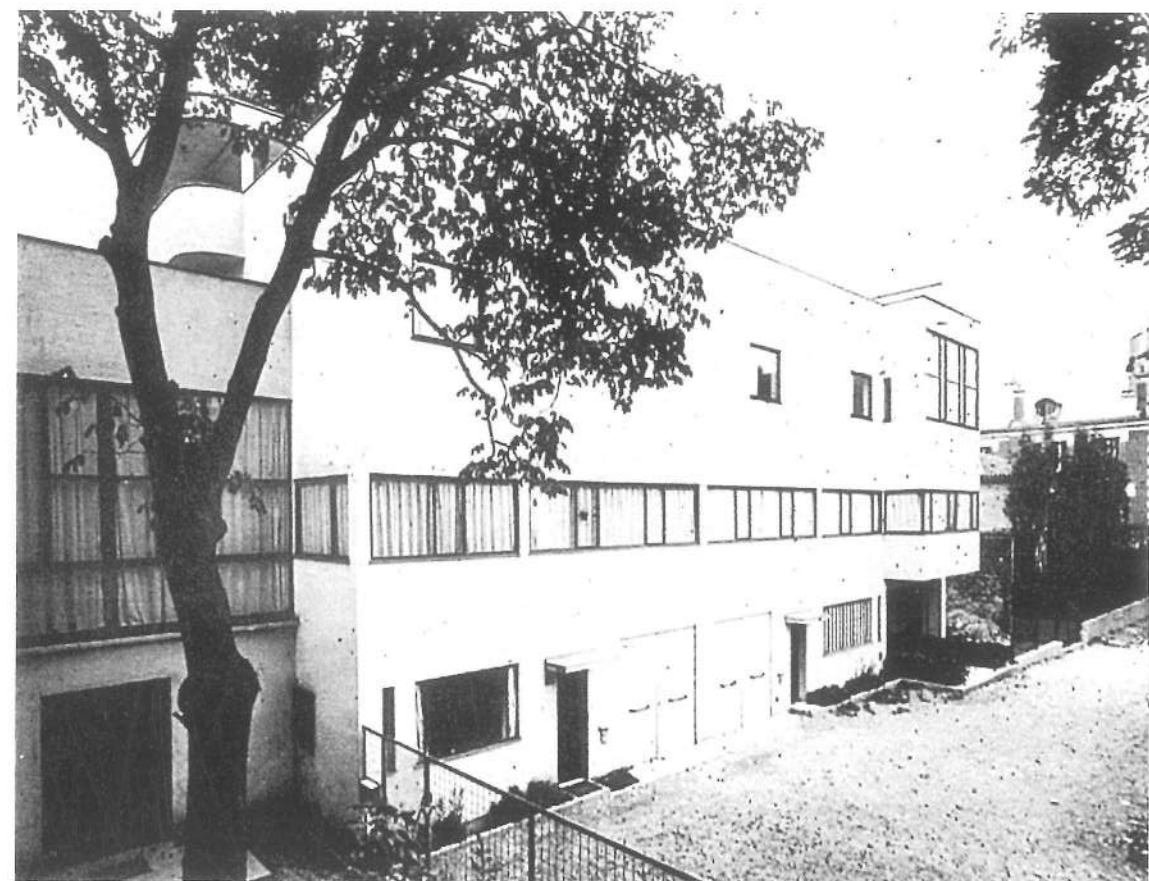
259



260

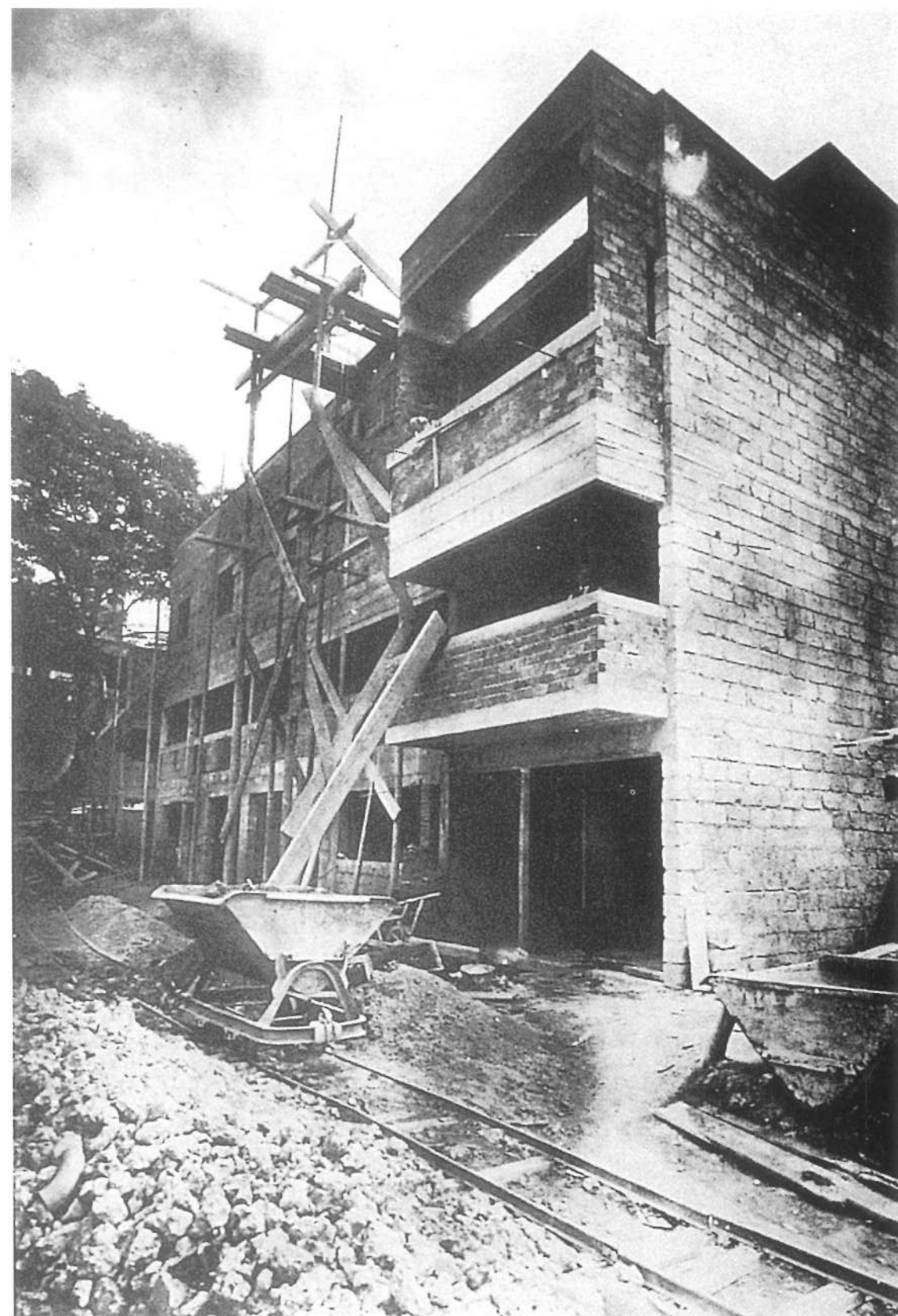
259. Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), villa George Favre-Jacot, 6 côte des Billodes, Le Locle, 1912. Fotografía de época (Fondation Le Corbusier, París).

260. Theo van Doesburg, banda ornamental en el corredor de la escuela proyectada por Jan Wils, Polderdijk 63, Saint Anthoniepolder, 1917 (de E. van Straaten, *Theo van Doesburg*, La Haya, 1988).

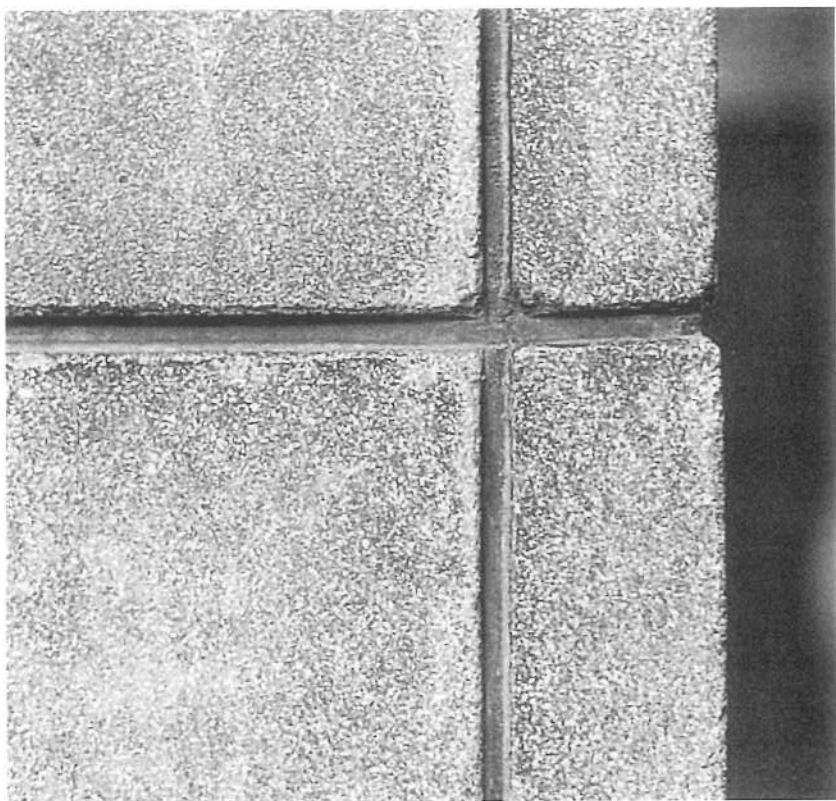


261

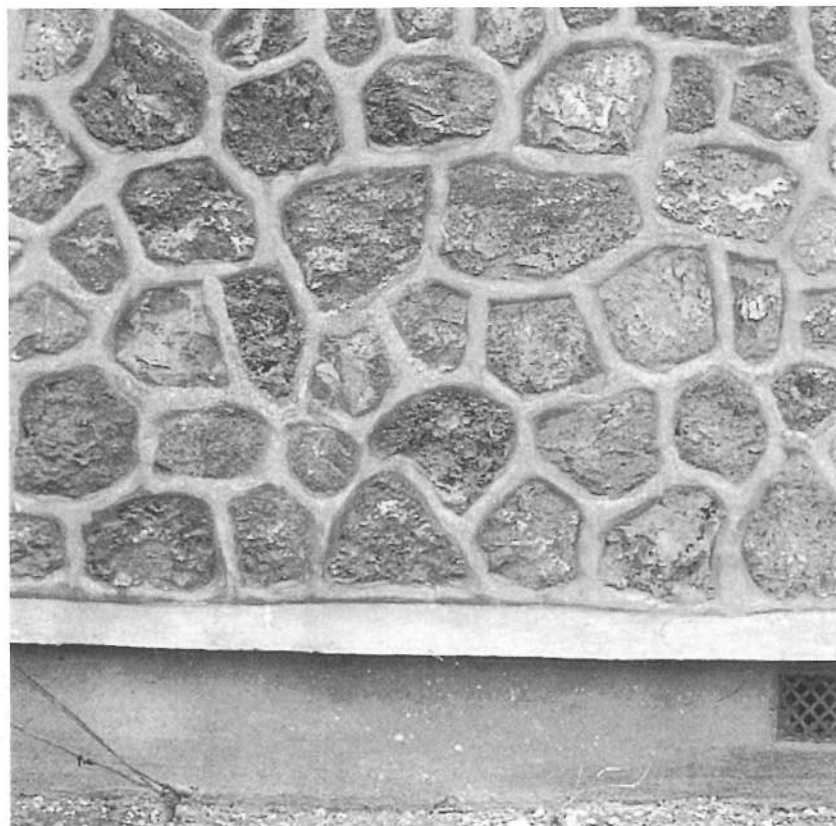
261-262. Le Corbusier y Pierre Jeanneret, *hôtel particulier* para Raoul La Roche y para Albert Jeanneret, 8-10 square du Docteur Blanche, París, 1923-1925. Vista de la fachada a la plaza y fotografía del edificio en construcción (Fondation Le Corbusier, París).
 263-264. Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Pabellón suizo en la Cité Universitaire, 7 boulevard Jourdan, París, 1929-1933. Detalles del revestimiento en placas de piedra artificial y en sillares de piedra (fotografías R. Gargiani, 1993).



270



263

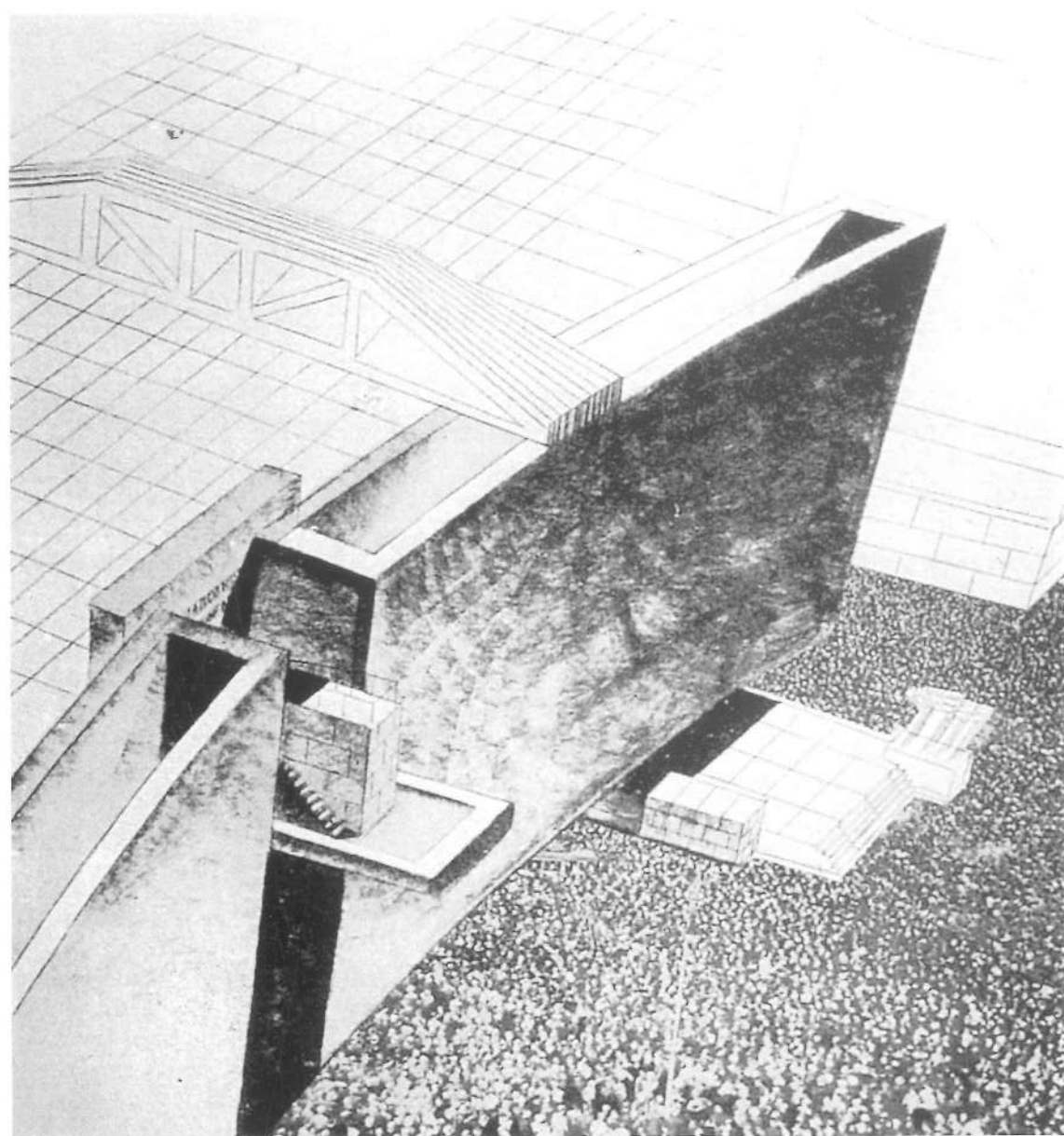


264

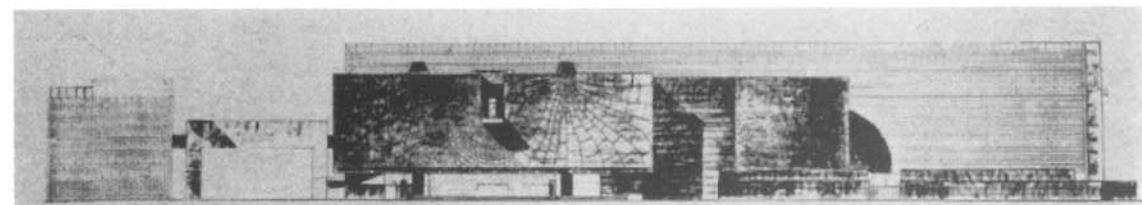


265

265. Johannes Duiker, complejo Gooiland, Emmastraat, Langestraat, Hilversum, 1934-1936. Detalle del revestimiento cerámico (fotografías R. Gargiani, 1979).



266



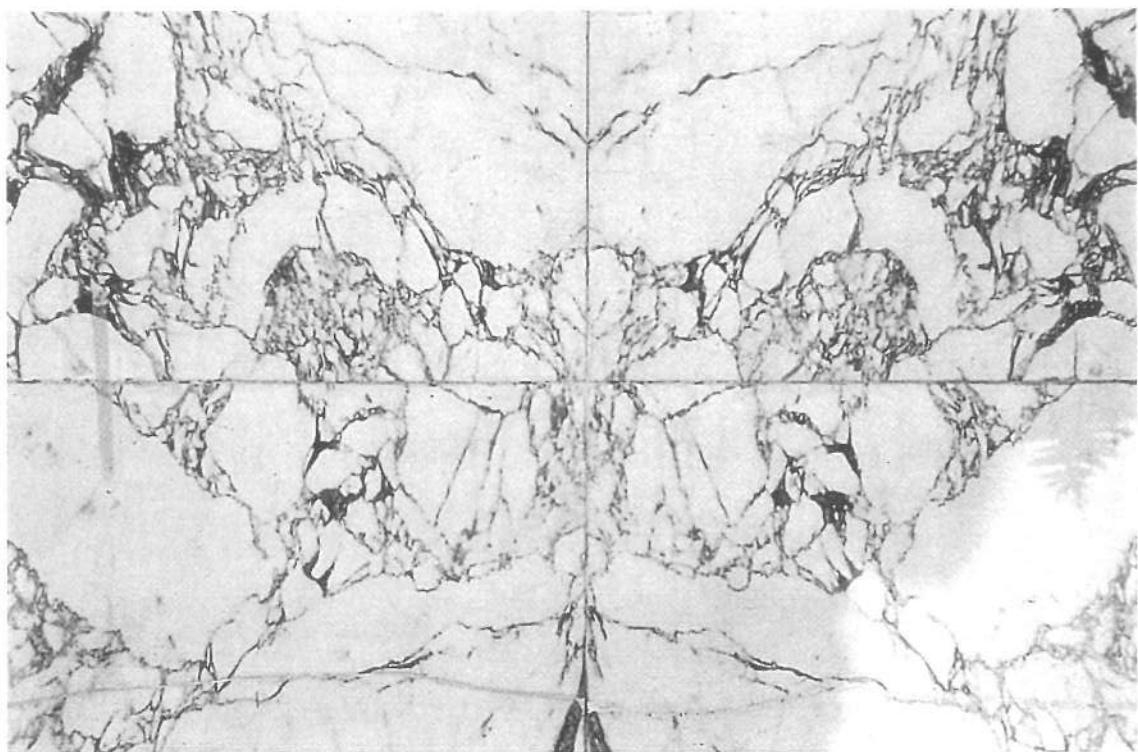
267

266-267. Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, proyecto de concurso para el palacio del Littorio, Roma, 1934. Dibujos del proyecto «A» (fotografías conservadas en el archivo R. Papini, biblioteca de la Facoltà di Architettura, Florencia).

268. Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Eugenio Soncini, edificio para las oficinas Montecatini, via Turati, Milán, 1936-1938 (fotografía R. Gargiani, 1994).



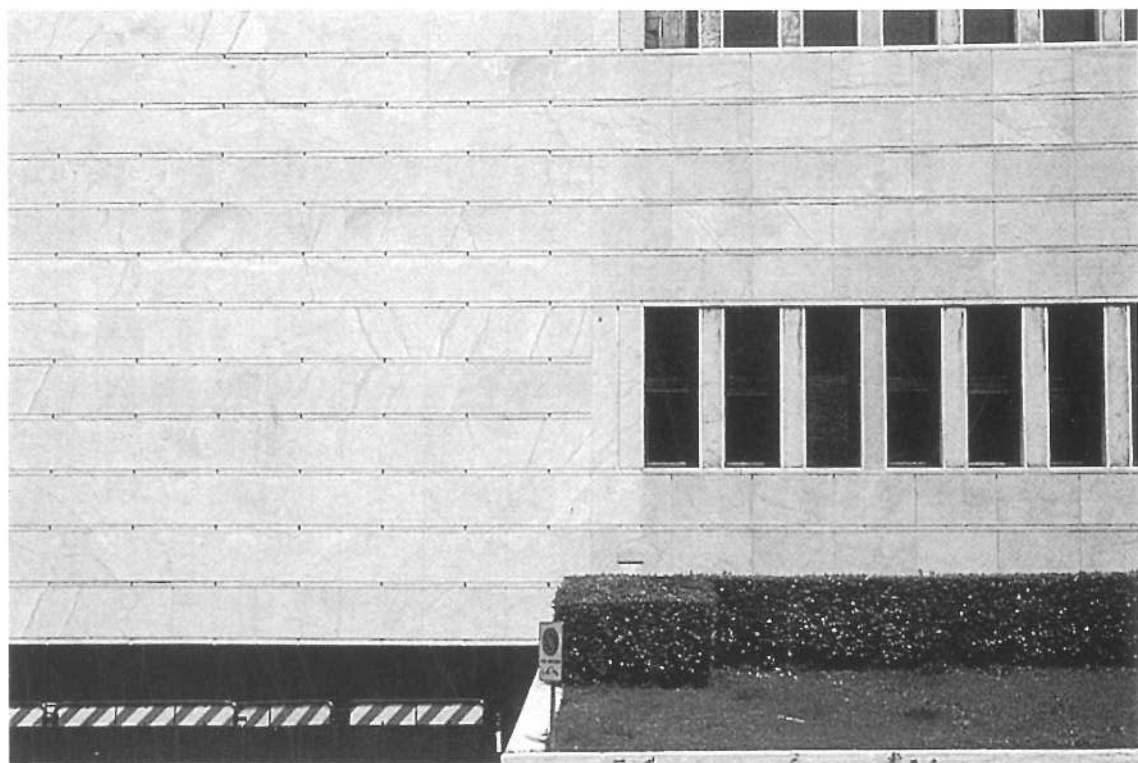
268



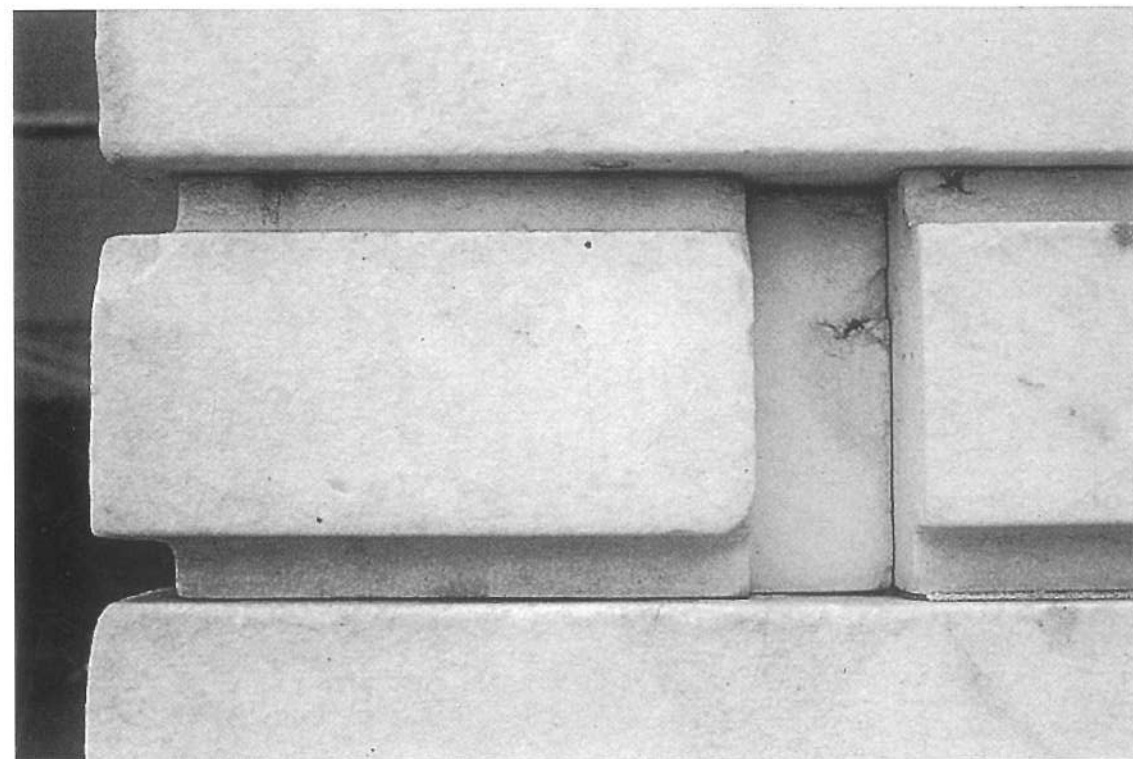
269



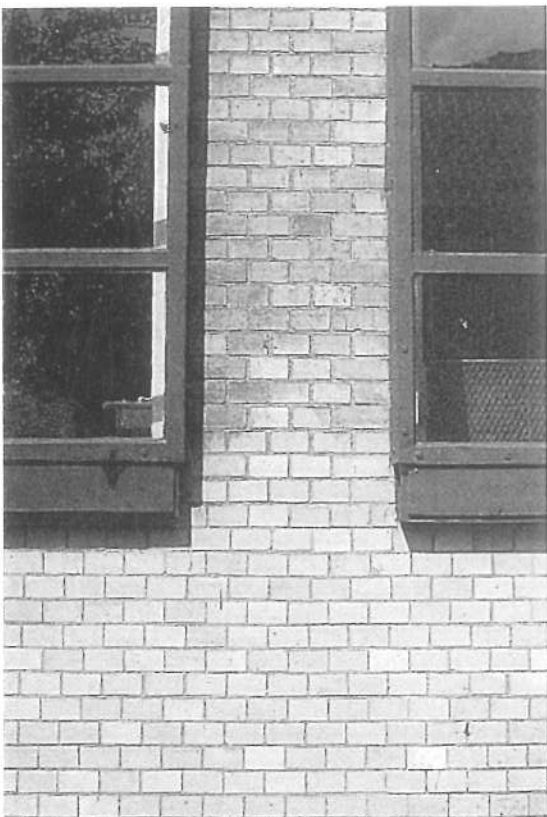
271



270



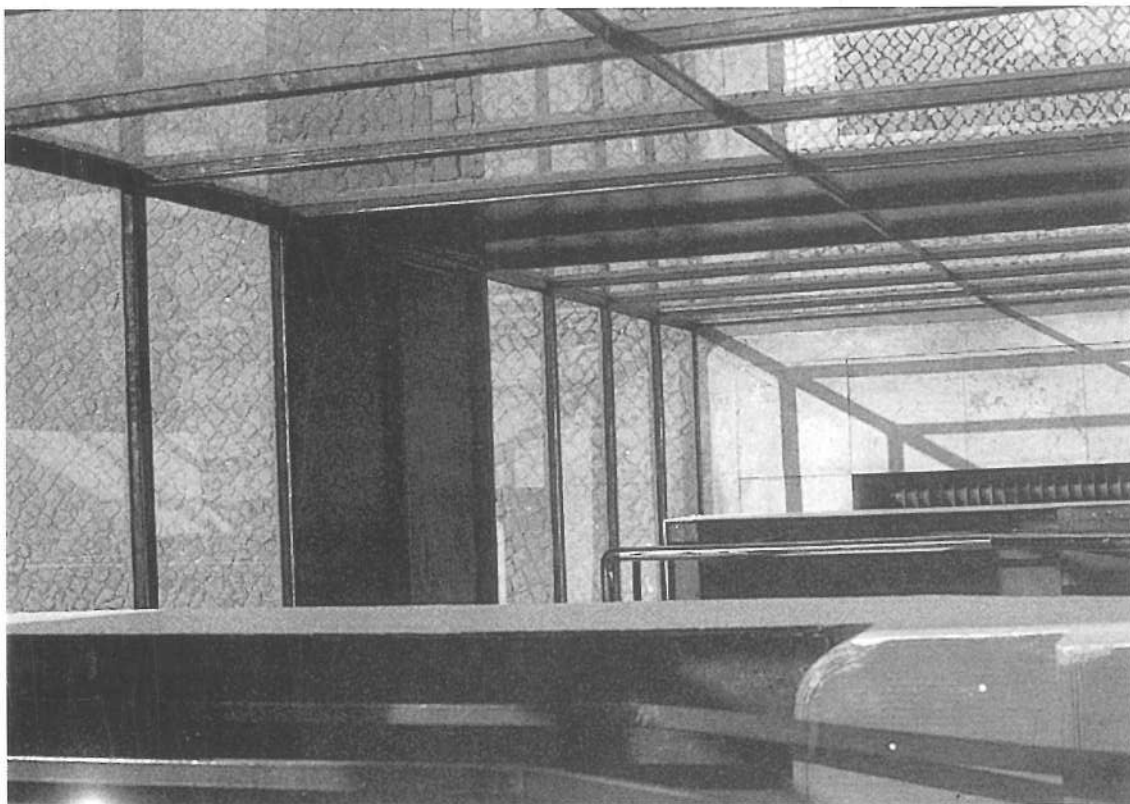
272



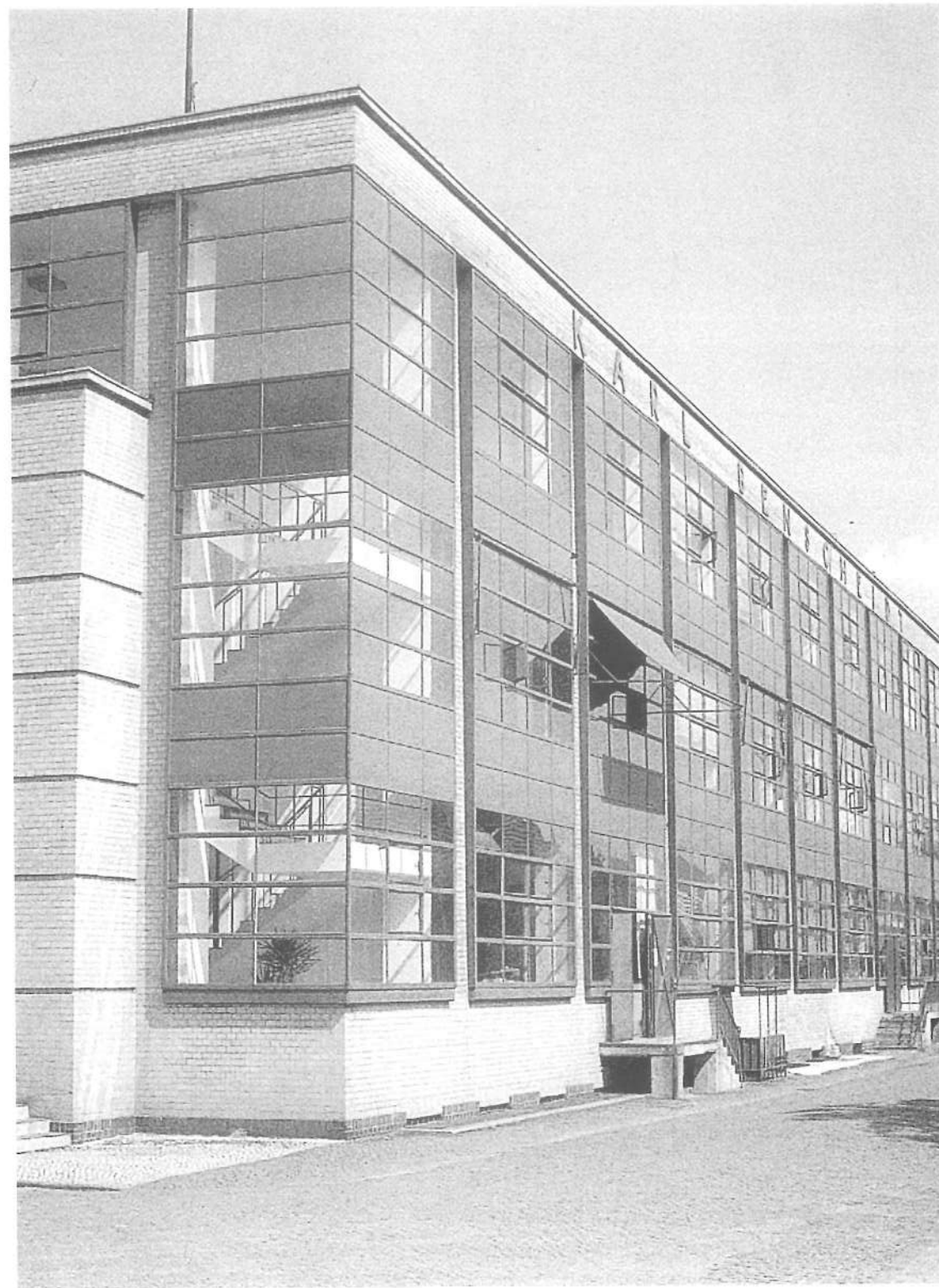
273



274



275



276

273-276. Walter Gropius y Adolf Meyer, fábrica Fagus, Alfeld an der Leine, 1910-1911. Detalles y vista general (fotografías R. Gargiani, 1979).

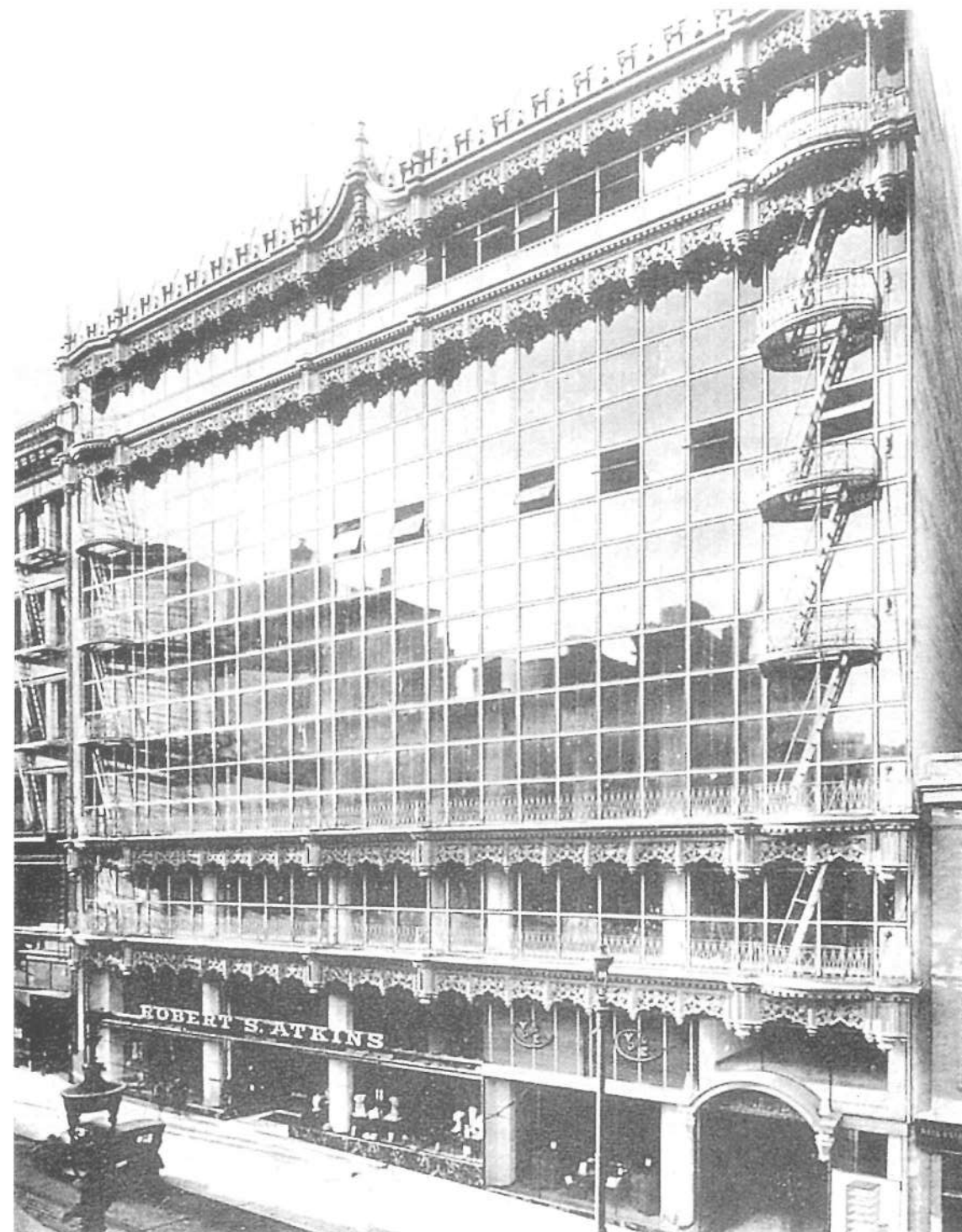


277



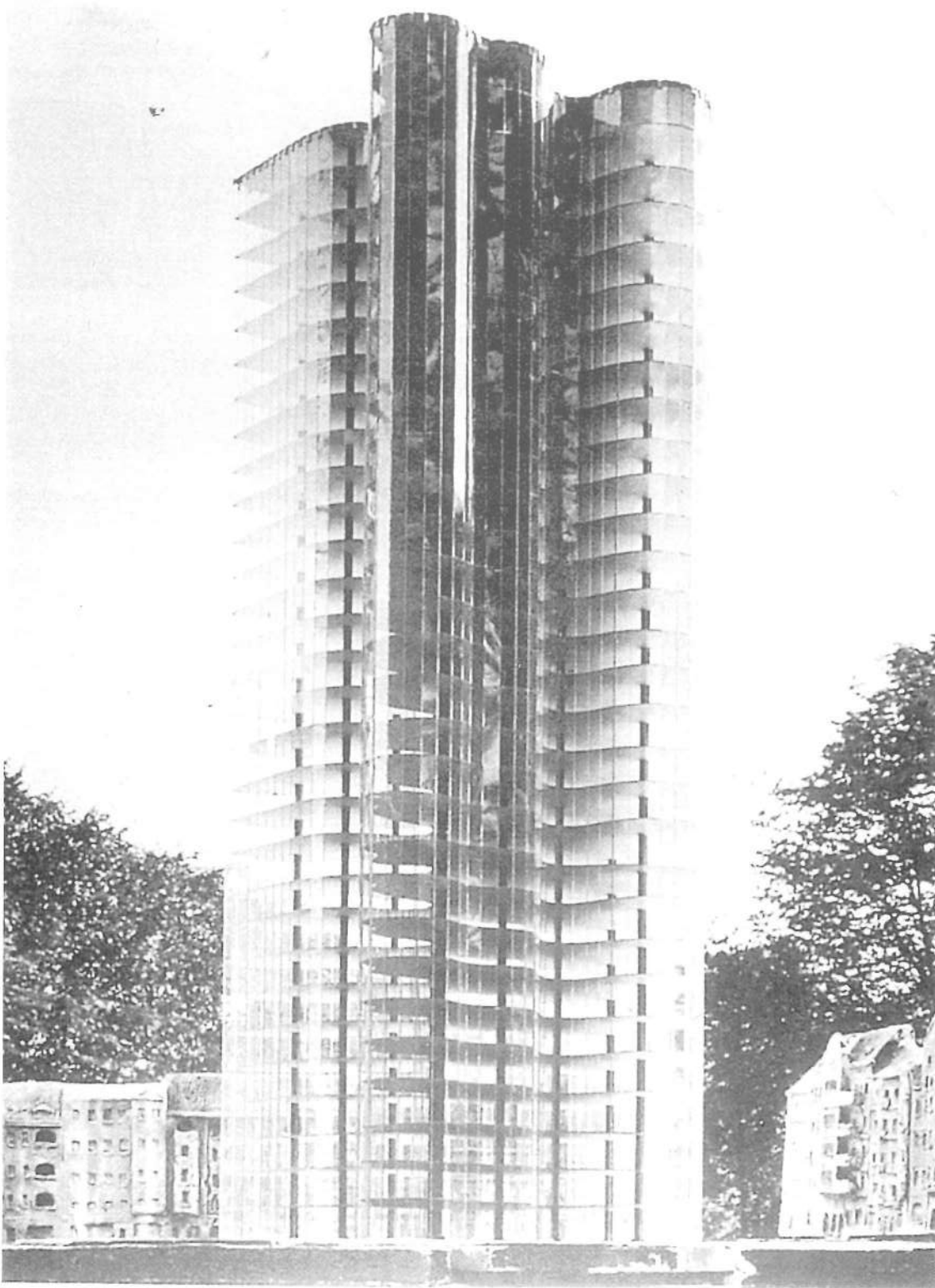
278

277-278. Walter Gropius, edificio de la Bauhaus, Dessau, 1925-1926 (fotografías R. Gargiani, 1979).



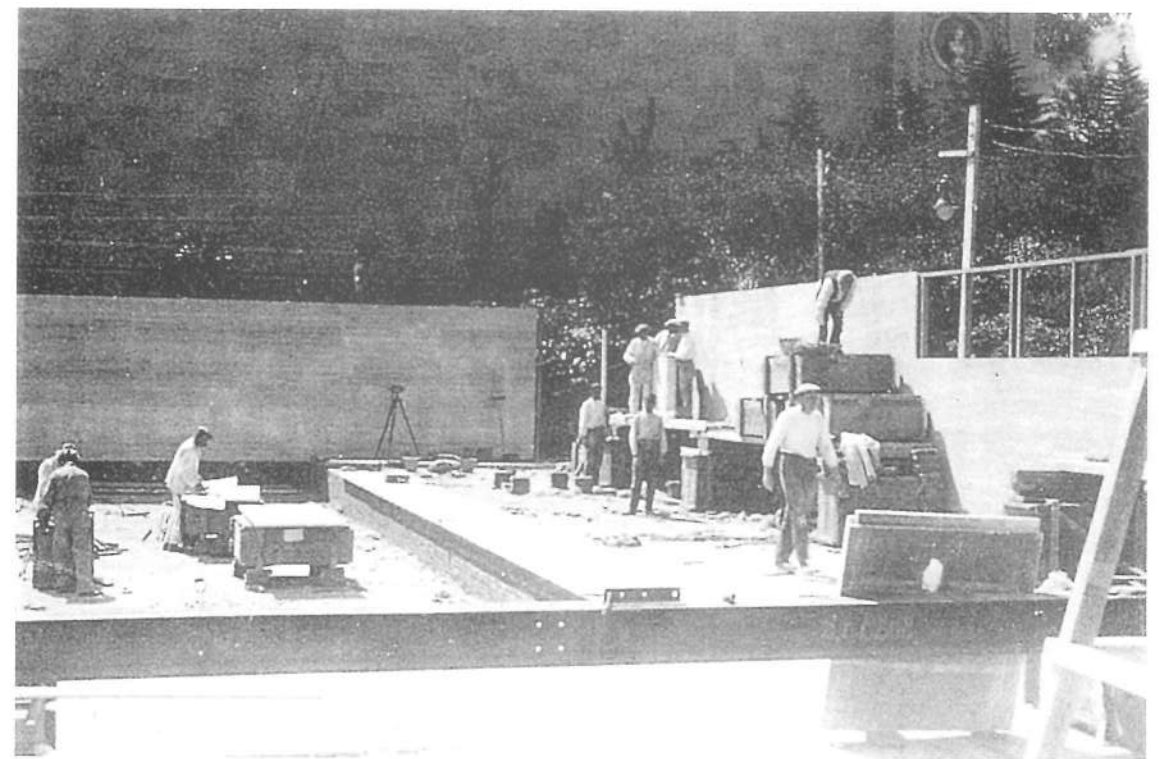
279

279. Willis Jefferson Polk, Hallidie Building, San Francisco, 1917-1918. Fotografía de época (de D. Sharp, *A Visual History of Twentieth Century Architecture*, Londres, 1972).

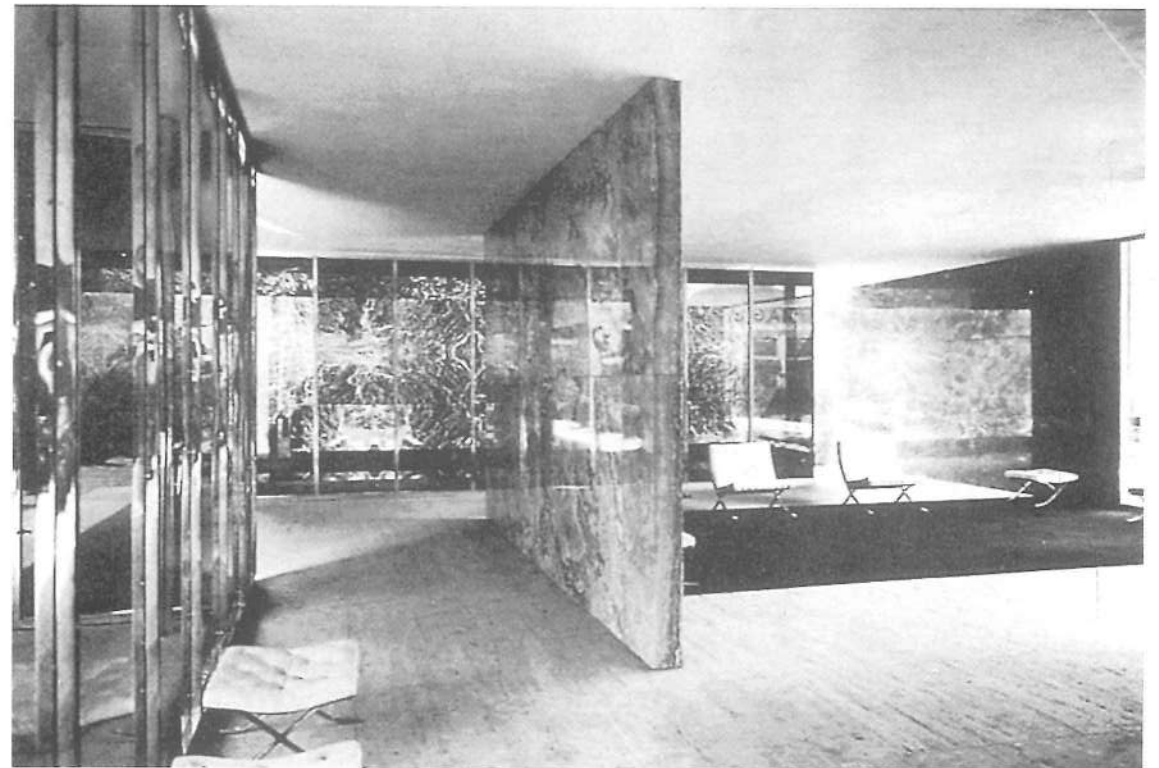


280

280. Ludwig Mies van der Rohe, proyecto de concurso para un rascacielos, Friedrichstrasse, Berlín, 1921-1922. Fotografía de la *maquette* (de F. Schulze, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, Chicago, 1985) [ed. cast. cit.].

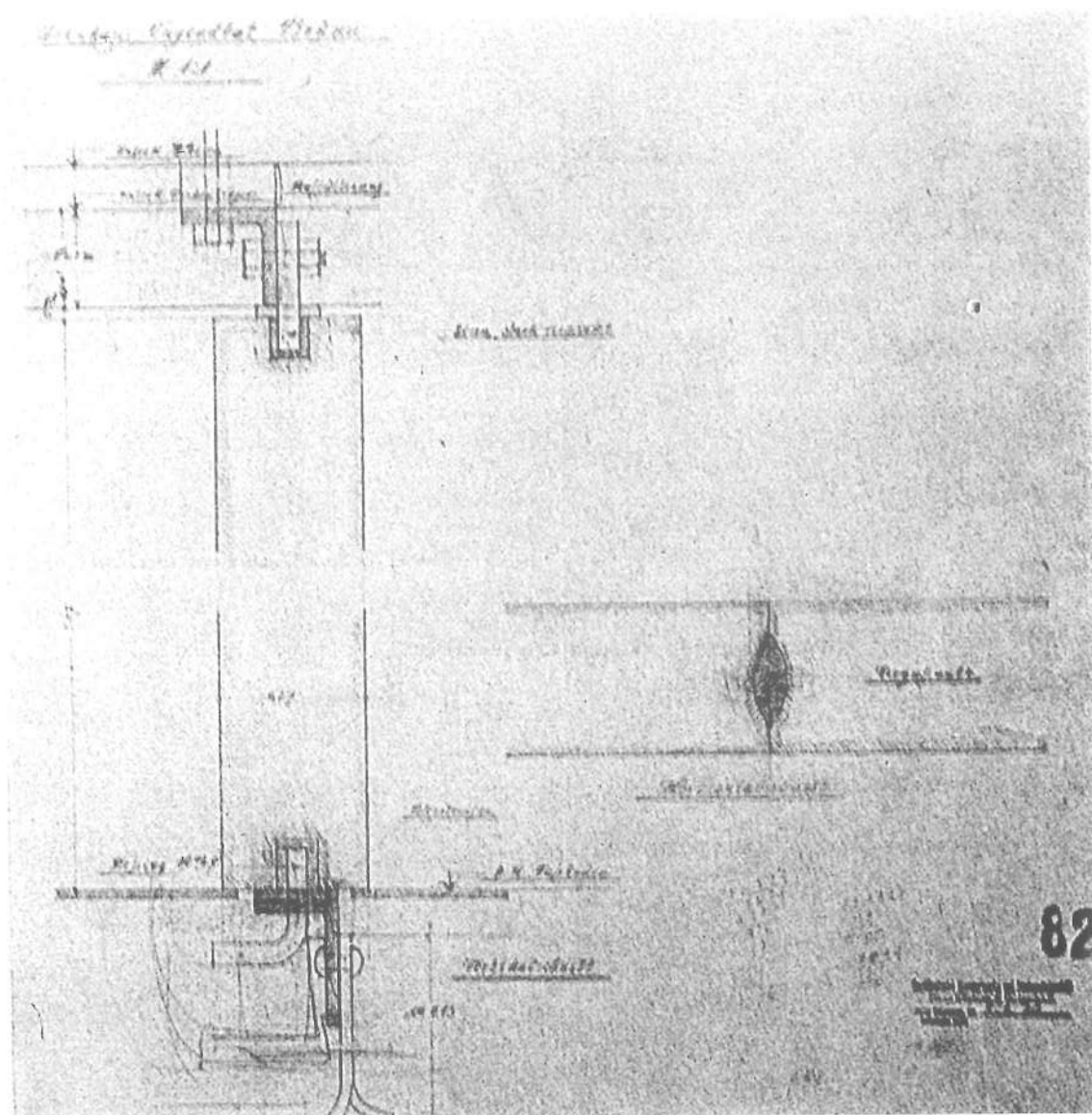


281



282

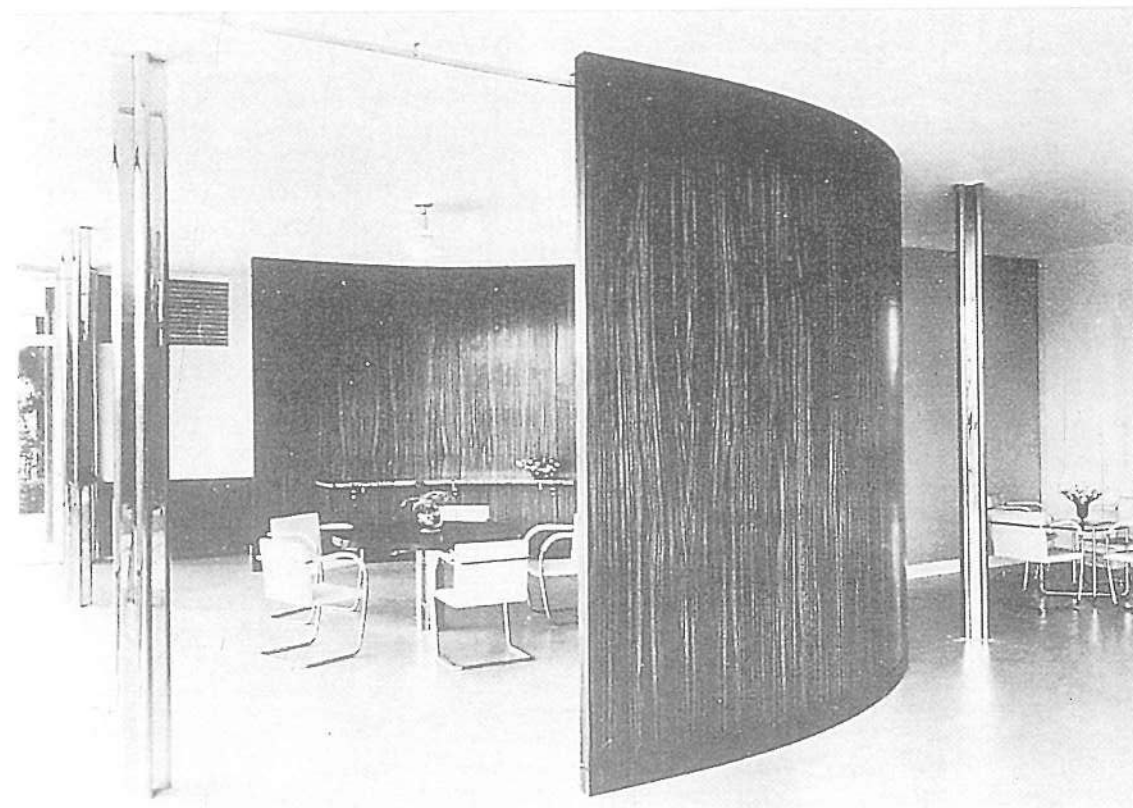
281-282. Ludwig Mies van der Rohe, pabellón alemán en la Exposición internacional de Barcelona, 1929. Fotografía del pabellón en construcción y vista del interior (The Museum of Modern Art, Nueva York).



283



284



285

283-285. Ludwig Mies van der Rohe, casa para Fritz y Grete Tugendhat, Brno, 1928-1930. Dibujo de estudio para la pared en placas de ónice y vistas del interior (The Museum of Modern Art, Nueva York).

ÍNDICE DE NOMBRES

Aalto, Alvar, 251
 Adler, Dankmar, 11n; figs. 194, 195, 197-198, 199-200, 201-203
 Adler, Leo, 11n
 Ahlberg, Hakon, 99n
 Anderson, Stanford, 76n
 Andersson, Henrik O., fig. 256
 Arkay, Aladár, 237n; fig. 249
 Arnaud, Edouard, 195
 Asplund, Erik Gunnar, 99n, 251
 Ast, Eduard, 95-96; fig. 164
 Athey, Isabella, 186n

 Bálint, Zoltán, 236n
 Banham, Reynier, 253n
 Barr Jr., Alfred H., 256
 Basch, Victor, 11n, 253n
 Baudot, Anatole de, 194n, 195
 Bauer, Leopold, 10n, 74-74n, 80; fig. 74
 Baumann, Frederick, 11n
 Bedoire, Fredric, fig. 256
 Behrendt, Walter Curt, 13n
 Behrens, Peter, 9n, 11n, 238-238n, 245n, 252; figs. 250, 251, 257
 Beistegui, Charles de, 256
 Benton, Tim, 259n
 Bergeijk, Herman van, 10n, 186n
 Berlage, Hendrik Petrus, 10-10n, 12, 16, 26, 77n, 101, 182, 186-186n, 187-187n, 188-188n, 189-189n, 190n, 192-192n, 193-193n, 194-194n, 195-195n, 250, 253-253n, 254, 256, 262n, 265n, 266; figs. 214-219, 220-221, 222, 223, 224-225, 226
 Bertnauzik, Edmund, 95, fig. 154
 Bernhard, Karl, 238n
 Bletter, Rosemarie Haag, 11n, 28n, 262n
 Boesiger, Willy, 196n

 Borsi, Franco, 76n
 Bossaglia, Rossana, 11n
 Bötticher, Karl, 8, 12n, 73, 265n
 Bowler Atwood, Charles, 263
 Boyd Whyte, Iain, 76n
 Brawne, Michael, 12n
 Brooks Pfeiffer, Bruce, 28n; figs. 55, 56
 Burckhardt, Jacob, 7n, 66-66n, 79-79n, 97-97n
 Burkhardt, Berthold, 7n
 Burnham, Daniel Hudson, 33, 183, 263, 264n; figs. 192-193
 Buttlar, A. von, 7n

 Caldenby, Claes, 251n
 Cardwell, Kenneth H., 12n
 Carminati, Antonio, figs. 266-267
 Casciato, Maristella, 250n
 Casteels, Maurice, fig. 258
 Cellini, Francesco, 95n
 Choisy, Auguste, 196
 Claude, Roger, 235n
 Conelli, Marie Ann, 7n
 Connors, Joseph, fig. 31
 Cordemoy- Jean-Louis de, 16
 Cottancin, Paul, 195
 Cuvier, Georges, 12n
 Czech, Hermann, fig. 17

 Dal Co, Francesco, 11n, 265n
 D'Aronco, Raimondo, 74
 Darwin, Charles, 9, 12n, 76
 Daus, Ursula, 7n
 De Benedetti, Mara, 29n, 195n, 238n, 262n
 Deininger, Julius, 92; fig. 139
 Deininger, Wunibald, 92; fig. 139
 De Michelis, Marco, 21n
 Descharmes, Robert, 236n
 Deutinger, Martin, 187
 De Wit, Win, 250n; figs. 26, 196

Dickson Wainwright, Charlotte, 31-32; fig. 26
 Dillis, Keith W., 264n
 Doesburg, Theo van, 10n, 253-253n, 264-264n, 265; fig. 260
 Dorfmeister, Karl, 75
 Duiker, Johannes, 192n, 256; fig. 265
 Duncan Berry, J., 11n, 76n

 Eesteren, Cornelis van, 255
 Elliot, John H., 263
 Endell, August, 236; fig. 240

 Fabiani, Max, 10n, 67n, 69n, 74, 80; figs. 75-76, 97-98, 124
 Fagiolo, Maurizio, 20n
 Fanelli, Giovanni, 9n, 99n
 Farsky, Robert, 74
 Felgel, Oskar, 74
 Ferstel, Heinrich von, 22
 Feuerstein, Günther, 7n
 Fidiás, 29
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard, 89n
 Ford, Edward R., 32-32n
 Fornaroli, Antonio, fig. 268
 Franciscono, Marcel, 11n
 Frank, Josef, 10n
 Frey, Albert, 256
 Friedmann, Arthur, fig. 5
 Friedmann, Leonie, fig. 5
 Fröhlich, Martin, 12n
 Futagawa, Ykio, figs. 29-30

 Gantner, Joseph, 253n
 Gargiani, Roberto, 7n, 77n, 197n
 Garnier, Tony, 195
 Gaudi, Antoni, 236
 Gessner, Hubert, 68; fig. 65
 Getty, Carrie Eliza, 184; fig. 196
 Giedion, Siegfried, 11n

Giusti Baculo, Adriana, 76n
 Gočár, Josef, 238
 Godoli, Ezio, 76n, 99n
 Goehner, Werner, 11n
 Göller, A., 13n
 Graefe, Reiner, 7n
 Graf, Otto Antonia, 70n, 73n, 83n, 85n, 86n, 91n; figs. 137, 140-141
 Grassi, Giorgio, 11n, 21n
 Gratama, Jan, 10n
 Gravagnuolo, Benedetto, 7n, 11n, 17n, 81n, 262n
 Groot, Jan Hessel de, 10n
 Gropius, Walter, 16, 70, 255, 263; figs. 273-276, 277-278
 Guadet, Julien, 196
 Guadet, Paul, 195, 197-197n
 Günther, Horst, 7n
 Gurlitt, Cornelius, 11n, 13n

 Haiko, Peter, 76n, 85n
 Harvey, Lawrence, 10n
 Hasenauer, Carl von, 10n
 Havelaar, Just, 193n
 Heller, Hans, 96n; fig. 160
 Hennebique, François, 195
 Herrmann, Wolfgang, 7n, 11n
 Hettner, Hermann, 10n
 Hevesi, Ludwig, 85n
 Hildebrandt, Lukas von, 81n
 Hitchcock, Henry Russel, 256-257, 259n
 Hittorf, Jacques-Ignace, 7
 Hobson Richardson, Henry, 182
 Hoeber, Fritz, 250n; fig. 251
 Hoffmann, Donald, 11n
 Hoffmann, Josef, 9n, 10n, 11, 20-20n, 66, 68-68n, 72, 75, 89n, 91, 93, 94-94n, 95-95n, 96, 97-97n, 98-98n, 99, 101, 252, 266; figs. 111, 148, 149, 150, 151, 152-153-154, 155, 156-157, 158-159, 160, 161, 162, 163, 164, 165-166, 167-171, 172-173
 Höger, Fritz, 249; fig. 258
 Hübsch, Heinrich, 11n
 Hultin, Olof, 251n

 Iversen, Margaret, 7n

 Jakab, Dezső, 236n; fig. 247
 Jakubecki, Valentin, 80
 Jámor, Lajos, 236n; fig. 74
 Jeanneret, Albert, figs. 261-262
 Jeanneret, Pierre, figs. 261-262
 Johnson, Philip, 256, 259n
 Johnston, William M., 10n
 Joly, Max, 75

Jónás, Dávid, 74
 Jónás, Zsigmond, 74
 Jones, Owen, 29, 183

 Kammerer, Marcel, fig. 2
 Kapfinger, Otto, 7n, 69n
 Kassal-Mikula, Renata, 76n
 Kaufmann Jr., Edgar, 28n
 Kéler, Karl von, 74
 Kieslinger, Alois, 69n, 71n, 84n, 87n, 101n
 Klein, Charles, 195
 Klerk, Michel de, 250-250n; figs. 252-255
 Klimt, Gustav, 69
 Klinkott, Manfred, 7n
 Knips, Sonia, 70, 96; figs. 111, 161
 Kolhoff, Hans, 7n
 Komor, Marcell, 236n; fig. 247
 Kotěra, Jan, 10n, 20-20n, 68, 71-71n, 101, 237-238; fig. 245
 Krásny, Franz, 99n
 Krawinkel, Günter, 7n
 Krischanitz, Adolf, 69n
 Kropholler, Alexander Jacobus, 10n
 Kurrent, Friedrich, 11n

 Labrouste, Henri, 88n
 Latja, Béla, 237-237n; figs. 243, 244, 248
 Lancia, Emilio, 75
 Langer, Karl, 100; figs. 174, 177
 La Roche, Raoul, figs. 261-262
 Laudel, Heidrun, 7n
 Laugier, Marc-Antoine, 16, 196
 Lauweriks, Johannes Ludovicus Mathes, 250n; fig. 241
 Lavirotte, Jules, 195
 Lawrence Kocher, A., 256
 Le Baron Jenney, William, 182; fig. 190
 Lechner, Ödön, 236-236n; fig. 242
 Le Coeur, François, 195
 Le Corbusier, Charles-Edouard Jeanneret, *llamado*, 11n, 16, 70, 196-196n, 253, 254-254n, 256, 264, 265n; figs. 259, 261-262, 263-264
 Leibnitz, H., 13n
 Lewerentz, Sigurd, 251
 Libera, Adalberto, 259, 274-274n; figs. 269-272
 Lingeri, Pietro, figs. 269-272
 Loghem, Johannes Bernardus van, 262-262n
 Loos, Adolf, 10, 11n, 16, 17-17n, 18-18n, 19, 21-21n, 22-22n, 23-23n, 24-24n, 25n, 26-26n,

27n, 66, 67-67n, 68, 70-70n, 71-71n, 72, 81-81n, 94-94n, 254, 256, 266; figs. 3-4, 5-6, 7-9, 10-12, 14, 15-17, 18-20, 21
 Loos, Lina, 18n
 Lux, Joseph August, 24, 85n, 87n, 91n, 194-194n; figs. 67, 69-70, 102, 117

 Madison Millard, Alice, 65
 Mádl, Karel B., 10n
 Magyar, ede, 237n
 Mallgrave, Harry Francis, 11n, 76n
 Mang, Eva, fig. 162
 Mang, Karl, fig. 162
 Manieri-Elia, Mario, 12n
 Manson, Grant Carpenter, 33n
 Mantero, Enrico, 260n
 Markelius, Sven, 251
 Márkus, Géza, 236
 Mattarozzi, Sandra, 84n
 Maybeck, Bernard, 12n
 Mayr, Hans, 72
 Medgyaszay, István Benkó, 75
 Menzel, Carl August, 12n
 Mesnil, Jacques, 197-197n
 Meyer, Adolf, 263; figs. 273-276
 Michelucci, Giovanni, 259
 Michler, Albert, 75
 Mies van der Rohe, Ludwig, 256, 263, 265-265n, 266; figs. 280, 281-282, 283-285
 Millon, H.A., 251n
 Mistelbauer, Wolfgang, fig. 17
 Moravánszky, Ákos, 11n, 76n
 Moretti, Luigi, 259
 Muche, Georg, 255
 Müller, Ludwig, 68
 Muthesius, Hermann, 11n

 Neumeyer, Fritz, 7n, 76n
 Nitschke, Günter, 7n
 Nochlin, L., 251n
 Novotny, Otakar, 238

 Oechslein, Werner, 76n
 Olbrich, Joseph Maria, 10n, 18, 69, 93, 95n; figs. 79-82
 Orme, Philibert de l', 196
 Östberg, Ragnar, 249-251; fig. 256
 Osthaus, Karl Ernst, 250n
 Oud, Jacobus Johannes Pieter, 10n, 261-261n
 Ozenfant, Amédée, 11n

 Padberg, Jürgen, 255
 Périgord, P.-E., fig. 239
 Perrault, Claude, 16
 Perret, Auguste, 14, 16, 35, 77n, 182, 195, 197-197n, 198-198n,

- 254, 263; figs. 1, 57, 228-229, 230-232, 233-236, 237-238, 239
 Perret, Gustave, figs. 1, 57, 228-229, 230-232, 233-236, 237-238, 239
 Pevsner, Nikolaus, fig. 64
 Piranesi, Giovan Battista, 89n, 99n
 Pirchan, Emil, 73n
 Placzek, Adolf K., 11n, 28n
 Planiscig, Leone, 78n
 Platz, Gustav A., 13n
 Plečnik, Josef, 10n, 19, 26n, 67, 71-71n, 72, 73n, 91, 99n, 100n, 101, 252; figs. 174-177, 178-180, 181, 182, 184, 185, 186-187, 188, 189
 Podrecca, Boris, 10n, 100
 Polano, Sergio, 253n; fig. 216
 Polk, Willis Jefferson, 263, 264n; fig. 279
 Polónyi, Stefan, 7n
 Ponti, Gio, 75, 259, 261-261n; fig. 268
 Pozzetto, Marco, 18n, 27n, 68n, 76n
 Pracchi, Attilio, 29n, 195n, 238n, 262n
 Prelovšek, Damjan, 11n, 71n, 100n, 181-181n; figs. 174-177, 181, 185, 186-187, 188, 189
 Prévost, Cloris, 236n
 Pugin, Augustus Welby, 8-9, 81n

 Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, 7
 Quatrocchi, Luca, 10n, 20n
 Quinan, Jack, 33n
 Quitzs, Heinz, 7n, 98n

 Raeburn, Ben, 28n
 Raichle, Ferenc, 236n
 Reinhart, Karl, 75
 Richard, Joachim, 195
 Richards, J. M., fig. 64
 Riegl, Alois, 9-9n, 20, 73, 95, 96n, 97n, 99-99n, 238
 Rietveld, Gerrit Thomas, 16, 255-255n
 Root, John Wellborn, 11n, 28, 33, 183, 263; figs. 192-193
 Roux-Spitz, Michel, 198-198n
 Rukschcio, Burkhardt, 24n; figs. 3-4, 5, 6, 7-8, 10, 11, 20
 Ruprich-Robert, Victor-Marie, 183
 Ruskin, John, 79-79n
 Russell, Frank, figs. 86-88
 Rykwert, Joseph, 262n

 Sarnitz, August, 76n
 Sauvage, Henri, 195
 Scarpa, Ludovica, 7n, 21n, 98n
 Schachel, Roland, 10n; figs. 3-4, 5, 6, 7-8, 10, 11, 20
 Schinkel, Karl Friedrich, 73
 Schlechta, Hans, 79; fig. 73
 Schneider, Hans, figs. 7-8
 Schopenhauer, Arthur, 187-187n
 Schulze, Franz, fig. 280
 Schumacher, Fritz, 11n
 Schwob, Anatole, 254
 Searing, Helen, 251-251n
 Sédille, Paul, 11n
 Seldmayr, Hans, 9n
 Sekler, Eduard F., 20n, 22n, 68n, 94n, 97n; figs. 163, 167, 172-173
 Semper, Gottfried, 7-7n, 8-8n, 9, 10n, 11-11n, 12, 17-17n, 18-20, 21n, 26n, 27, 28-28n, 66, 67-67n, 72, 73, 76-76n, 78-78n, 79n, 81-81n, 86-86n, 93-93n, 98-98n, 99-99n, 100-100n, 101, 181, 183, 183, 188-188n, 189, 192-192n, 194, 238, 253-253n, 262-262n, 265n; fig. 183
 Semper, Hans, 7n, 9n, 10n, 81n
 Semper, Manfred, 7n, 81n
 Sharp, Dennis, fig. 279
 Sicardsburg, August von, 71n
 Singelenberg, Pieter, 10n, figs. 217-219
 Skywa, Josefine, 68, 95; figs. 156-157, 158-159
 Sluys, Cornelius van der, 10n
 Smith, Lyndon P., figs. 205-206
 Soncini, Eugenio, fig. 268
 Spencer Jr., R. C., 30n
 Stam, Mart, 262n
 Steiner, Hugo, 22; fig. 6
 Steiner, Lilly, 22; fig. 6
 Stockmeyer, Ernst, 7n
 Stoclet, Adolphe, 68, 96; figs. 167-171, 172-173
 Stonorov, Oskar, 196n
 Storer, John, 35
 Straaten, Evert van, 254n; fig. 260
 Streiter, Richard, 73-73n
 Strnad, Oskar, 261n
 Strzygowski, Josef, 10n, 13n
 Sullivan, Louis Henry, 11n, 30-32, 182-184, 186-186n, 193, 254; figs. 26, 194, 195, 196, 197-198, 199-200, 201-203, 204, 205-206, 207, 210, 211, 212, 213
 Teja Bach, Friedrich, 7n
 Tengbom, Ivar, 251

 Terragni, Giuseppe, 259, 260n; figs. 266-267
 Tessenow, Heinrich, 11n, 20, 21n
 Thornton, Peter, 7n
 Tournikiotis, P., 24n
 Treiber, Daniel, fig. 58
 Trevisiol, Robert, 76n
 Tugendhat, Fritz, 266; figs. 283-285
 Tugendhat, Grete, 266; figs. 283-285
 Tzara, Tristan, 22

 Vágó, József, 74, 237; fig. 246
 Vágó, László, 237; fig. 246
 Velde, Henri van de, 11n, 250n
 Vignola, Jacopo Barozzi *llamado el*, 264
 Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, 8, 9, 29, 31, 76, 182-183, 188, 192-192n, 196, 235-235n
 Vitruvio, 95
 Voigt, Wolfgang, 255n

 Wagner, Fritz, 11n
 Wagner, Otto, 10-10n, 12, 16, 18-18n, 19, 25, 66-67, 68-68n, 69, 70-70n, 71-71n, 72, 73-73n, 74, 76n, 77-77n, 78-78n, 79-82, 83-83n, 84, 85-85n, 86-86n, 87-87n, 88, 89-89n, 90, 91-91n, 92, 94, 95n, 96-97, 100-101, 182, 194, 253, 263, 266; figs. 13, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69-70, 71, 72, 77-78, 83-84, 85, 86-88, 89-91, 92, 93-96, 99-102, 103-107, 108-109, 110, 112-113, 114-118, 119-125, 126-129, 130-132, 133, 134-137, 138, 140-141, 142-143, 144-147, 181
 Wagner-Rieger, Renate, 69n
 Wattjes, J. G., 193n, 250n
 Weisze, Christian Hermann, 187n
 Wichert, Fritz, 250n
 Wils, Jan, 10n; fig. 260
 Wingler, Hans M., 11n
 Wölfflin, Heinrich, 66n, 250n
 Wright, Frank Lloyd, 17, 27, 28-28n, 29-29n, 30-30n, 31, 32-32n, 33, 34-34n, 35-35n, 88, 95n, 184, 193, 252; figs. 22-23, 24, 25, 27, 28, 29-30, 31, 32, 33, 34, 35-36, 37-38, 39, 40-43, 44-45, 46-47, 48-50, 51-53, 54, 55, 56, 58

 Zahar, Marcel, 234n, 235n
 Zukowsky, John, 265n; figs. 192-193

Índice

5 AGRADECIMIENTOS

6 EL ORIGEN TEXTIL DE LA PARED Y EL PRINCIPIO DEL REVESTIMIENTO DESDE GOTTFRIED SEMPER A LA NEUE SACHLICHKEIT

17 ADOLF LOOS Y FRANK LLOYD WRIGHT: EL «DELITO» CONTRA LA VERDAD DE LA ESTRUCTURA

66 OTTO WAGNER, JOSEF HOFFMANN, JOSEF PLEČNIK O DEL SUBLIME DE LA SUPERFICIE

182 LOUIS HENRY SULLIVAN, HENDRIK PETRUS BERLAGE, AUGUSTE PERRET: LAS VERDADES DEL REVESTIMIENTO

236 LA DIFUSIÓN DEL REVESTIMIENTO CON DECORACIONES DE INSPIRACIÓN TEXTIL, DEL ART NOUVEAU AL EXPRESIONISMO

253 WALTER GROPIUS, LE CORBUSIER, LUDWIG MIES VAN DER ROHE: EL EPÍLOGO DE LA CORTINA COLGANTE

284 ÍNDICE DE NOMBRES

Akal Arquitectura

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 1 | SIMETRÍA, GUSTO
Y CARÁCTER
<i>Werner Szambien</i> | 13 | LA VILLA
<i>James S. Ackerman</i> |
| 2 | EN LUGARES DE
VANGUARDIA ANTIGUA
<i>Eugenio Battisti</i> | 14 | HISTORIA DEL
URBANISMO EN
EUROPA. 1750-1960
<i>Benedetto Gravagnuolo</i> |
| 3 | LEDOUX
<i>Anthony Vidler</i> | 15 | NORMAN FOSTER
<i>Daniel Treiber</i> |
| 4 | RENACIMIENTO,
BARROCO Y CLASICISMO
<i>Jean Castex</i> | 16 | IEOH MING PEI
<i>Bruno Suner</i> |
| 5 | HERNÁN RUIZ EL JOVEN
<i>Alfredo J. Morales</i> | 17 | MIES VAN DER ROHE
<i>Jean-Louis Cohen</i> |
| 7 | BOULLÉE
<i>Philippe Madec</i> | 18 | ALVAR AALTO
<i>Antón Capitel</i> |
| 8 | JUAN DE HERRERA:
ARQUITECTO DE FELIPE II
<i>Catherine Wilkinson Zerner</i> | 19 | LA CIUDAD
Y EL MEDIO NATURAL
<i>José Fariña Tojo</i> |
| 9 | BERNINI
<i>Franco Borsi</i> | 20 | ALVARO SIZA
<i>Brigitte Fleck</i> |
| 10 | JUAN DE VILLANUEVA
<i>Pedro Moleón Gavilanes</i> | 21 | EL PRINCIPIO
DEL REVESTIMIENTO
<i>Giovanni Fannelli
Roberto Gargiani</i> |
| 11 | FRANK LLOYD WRIGHT
<i>Daniel Treiber</i> | 22 | ESTUDIOS SOBRE
CULTURA TECTÓNICA
<i>Kenneth Frampton</i> |

De próxima publicación:

- | | | | |
|---|------------------------------------|----|---|
| 6 | SCHINKEL
<i>Werner Szambien</i> | 12 | LA SOMBRA DE LA
PIRÁMIDE
<i>Delfín Rodríguez Ruiz</i> |
|---|------------------------------------|----|---|

EL PRINCIPIO DEL REVESTIMIENTO

PROLEGÓMENOS A UNA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Giovanni Fannelli/Roberto Gargiani

El principio del revestimiento y el mito del origen textil de la pared teorizados por Gottfried Semper representan el horizonte ideal, más o menos explícito, de algunas de las poéticas fundamentales en la cultura arquitectónica en el curso de los siglos XIX y XX.

Una lectura innovadora de la obra de los protagonistas de la arquitectura contemporánea, de Loos a Wright, Wagner, Hoffmann, Plécnik, Sullivan, Berlage, Perret, Ponti, Le Corbusier y Mies van der Rohe.

ISBN 84-460-1180-8



9 788446 011804

